



В. А. Фролов

ПЕТЕРБУРГСКАЯ МОЗАИКА

ГОРОД-ДИНАСТИЯ-КУЛЬТУРА

Избранные статьи

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

В. А. Фролов

ПЕТЕРБУРГСКАЯ МОЗАИКА

ГОРОД–ДИНАСТИЯ–КУЛЬТУРА

Избранные статьи



Санкт-Петербург
2006

ББК 71.05+85.14
УДК 930.8+729.7

Рецензенты:

доктор искусствоведения Е. П. Яковлева
кандидат искусствоведения И. Д. Чечет

В. А. Фролов

Петербургская мозаика. Город–Династия–Культура: Сб. ст. / В. А. Фролов / Федер. агентство по культуре и кинематографии, Рос. ин-т истории искусств. – СПб.: РИИИ, 2006. 256 с.

Сборник искусствоведа В. А. Фролова является своеобразным итогом его тридцатилетней деятельности в области истории искусства и шестидесятилетней жизни. В книгу вошли статьи о династии мозаичистов Фроловых, рассуждения о культуре, опыт прочтения знаменитой иконы Андрея Рублева «Троица», заметки об архитектуре Петербурга, о мозаике и майолике. Эти работы написаны и опубликованы в разные годы. При составлении сборника автор не стремился придерживаться хронологии, а старался соблюсти хотя бы условный тематический принцип.

ISBN 5-86845-124-4

© В. А. Фролов, 2006
© РИИИ, 2006

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга, которую Вы держите в руках, — автопортрет автора на фоне нашего города, она отражает жизнь того поколения ленинградской, а теперь снова петербургской интеллигенции, к которому принадлежит Владимир Фролов. Что это за поколение? То, которое последовало за знаменитыми «шестидесятниками», но у которого нет ни названия, ни легенды. Если его не называют «застойным», то из вежливости, так как это время было припечатано журналистами девяностых презрительной и далеко не во всем справедливой кличкой «застой». Это поколение тех, чьи деды были еще людьми дореволюционными, чья юность и зрелость пришлось на поздний советский период, а появление «длинных вечерних теней» или, попросту говоря, предпенсионный период совпадает с развитием новой российской жизни — хотя и пестрой, но далеко не столь монументальной и возвышенной, как мозаика, которую создавали предки Владимира Фролова.

В предисловии полагается назвать автора, причислить его к определенной профессии и жанру. Сделать это, конечно, можно, с полным правом представив В. Фролова искусствоведом, краеведом и историком Петербурга. Однако, кажется, эти определения звучат в данном случае слишком формально и несколько официально, как-то не соответствуя по стилю этому замечательному человеку, бывшему в своей жизни и... тем и другим, но ставшему еще и хорошим историком искусства, опытным музейщиком и даже, пусть небольшим, но писателем по вопросам культуры. Из книги Вы подробно узнаете от него самого, как это произошло. Этот рассказ очень живой, неприхотливый и в то же время исторический. Тонкость и реализм жизни в судьбе В. Фролова заключается в том, что будучи отпрыском знаменитых художественных фамилий (Бенуа и Фроловых), он не был с детства ни вундеркиндом, ни юным искусствоведом, долго и не очень успешно учился, работал где-то, просто жил, не находя своей главной дороги. На самом же деле, он, оказывается, почти с самого начала уже шел по своей тропинке, и сама жизнь готовила его к роли историографа петербургской мозаики и семьи.

В этой книге, составленной самим В. Фроловым, автор не только собрал свои лучшие работы, но и дал возможность читателям узнать, как складывается история искусства (в двойном смысле — событийном и интерпретационном) и как появляется на свете искусствовед. У всех, кто имеет честь так называть себя, свой путь в эту сферу. Кто-то потомственный искусствовед, кто-то сын или дочь художника, сам не состоявшийся художник, кто-то «рванул в эстетику» от убожества провинциальной жизни, а кто-то поднял свои детские увлечения, коллекции, прогулки на более высокий уровень, смолоду поставив себе научные задачи. В. Фролов не собирався в искусствоведы, он учился точным наукам, но сами обстоятельства подвинули его к искусству, сам наш город и его культура шестидесятых–восьмидесятых годов. Это и заводская газета на «Светлане», и «Блокнот агитатора», но прежде всего движение за охрану и популяризацию памятников, начавшееся вскоре после «оттепе-

ли». Время, друзья, хорошее бремя наследника сделали его искусствоведом. Но более всего, конечно, семья, ее архив, непосредственная связь с преданием. В них воплотилась и сама закономерность петербургской культуры, обращающая нас в своих слуг нередко и помимо нашей воли и капризов. Поэтому мне и кажется, что самым ценным в этой книге является органичность ее появления на свет и искренность, даже трогательность тона во всех частях, как научных, так и повествовательных, мемуарных. Все, что здесь собрано, что и как написано, — появилось очень естественно. Замечательно, что автор этого не скрывает и даже показывает нам с вами, что вся его история имеет скромный, но поучительный смысл. Для меня он расшифровывается примерно так. Замечательно, когда литература по искусству, по истории рождается «в быту», является продолжением самого искусства, привязана к месту, к знакомым и родным людям. Замечательно, когда в ней столько культуры, не в смысле рафинированности, а в смысле органики и традиции, — да не подумает читатель, будто я отрицаю более монументальные и более запальчивые формы, суд над искусством и историей: мне просто хочется подчеркнуть, что собранные здесь под одной обложкой материалы приобретают иной масштаб, значение документа эпохи и нашей жизни, за которой автор так хорошо умеет следить своими лучистыми глазами. И глядит он не только изнутри, но и со стороны, — точно, не сердито, проникновенно. Что касается глаз, то они у Володи действительно замечательные, очень светлые, северные, то чуть безумные, то лукавые. Они очень наблюдательны, в чем Вы убедитесь, читая эту книгу, в которой много деталей, много рассказов и много конкретных ощущения людей и художественных предметов.

В книге несколько главных тем, помимо целого ряда интереснейших побочных мотивов. Прежде всего, это тема *культуры*, во-вторых, тема *Петербурга*, его феномен, наконец, *мозаика*, это легендарное византийско-римское мастерство, которая, как ни странно, оказывается довольно существенной для нашего города, и не средиземноморского, и не самого православного. В одной из статей В. Фролов рассуждает о культуре теоретически, «как Лихачев» и другие властители дум того поколения. А почему бы ему и не порассуждать на эту тему, когда он сам плоть от плоти культуры, ничуть не меньше, чем эти властители? Фролов не противопоставляет искусство, литературу культуре, не превозносит только высокую культуру и культуру великих. Для него искусство растет в культуре и из нее, культура коренится в традиции, в локальности, даже в быту. Смеем заметить, что это довольно петербургский взгляд, часто подвергающийся критике со стороны самого же Петербурга. И все-таки, хотя в самом Петербурге так много умышленного и всемирного, так остро чувствуется революционность, в нем всегда готовы были дорожить сложившимся культурным слоем, замкнутостью традиции. Культура как предмет выращивания и ухода, охраны является для автора высшей ценностью, это собственно он сам, его стихия, как и жизнь в истории со всеми ее изменениями, слоями и сюрпризами.

Действительно, Петербург является воплощением идеи культуры, особенно явственной на фоне того шаткого «болота», которое его окружает. Образ культуры

как бытовой эволюционирующей в формах образования и искусства традиции сочетается в нашем городе с устремлениями метафизическими, к вечному и глубочайшему. Уже состав сборника В. Фролова говорит об этом, но говорит под сурдинку. «Троица» Рублева занимает в книге особое место. Дело не только в том, что это академическая историческая студия, работа скорее относится к проблемам иконографии и богословия, нежели к вопросам иконной живописи. Важно, но второстепенно в контексте сборника и то, что Рублев, дискуссии о нем, вопросы истолкования иконы были в то время, когда писалась работа, притягательными, живыми в большей степени, чем сегодня, когда все это ушло в область совершенно специальную. Удивительно и заставляет задуматься то, что Рублев и Троица являются здесь в окружении эклектического Петербурга, стиля модерн и русской архитектуры XVIII–XIX веков, то есть на фоне светской, европейской, культурной и культурно-начинающей, западничающей северной столицы. В этом, как и в том, что именно Петербург стал еще во времена Ломоносова местом возрождения русско-византийской мозаики, а в дальнейшем «музеем» русской мозаики, чувствуется определенная символика. Для меня это не только и не столько символика православия, Византии и христианского Рима, сколько выражение постоянных петербургских устремлений к *вечному*, к вечной технике и к вечным принципам.

В книге В. Фролова есть еще одна работа, которая непосредственно связана с этим тяготением внутри целого петербургской культуры. Это этюд о пространстве и символизме центра города, Марсова поля и трех церквей — Петропавловского собора, замковой церкви Св. Архангела Михаила и храма Спаса на Крови. Многие петербуржцы, подобно упомянутому автором замечательному архитектуроведу Ю. М. Денисову, склоняясь над картой города, хотели обнаружить особый умысел и смысл в расположении и соотношении друг с другом главных зданий города. Эти попытки время от времени повторяются, так как город наш по природе своей может становиться предметом трезвой *медитации*, своеобразным таинственным зеркалом, в которое вглядывается петербуржец-историк, петербуржец-созерцатель. Особенно интересно, что в своих построениях Фролов не игнорировал могилы на Марсовом поле. Отнюдь не просоветский человек, он, ленинградец, знает, что в нашем городе все было не случайно и не напрасно. За всем маячит смысл, даже за романовским Ленинградом, в котором проходил первый героический период его борьбы с начальством за памятники, за музей мозаики. Могилы жертв революции вписываются в большой сюжет *жертвы и жертвенности*. Павел I и Александр II, жертвы социальной борьбы и жертвы террора, жертвы борьбы с тираном и жертвы тирана, — вот один из сквозных сюжетов города на Неве, которому и мы все в той или иной степени жертвуем свои жизни. Такой взгляд довольно характерен для того поколения, к которому принадлежит автор этой книги. Эта метафизика жертвы (а сюда ведь относится и рублевская икона!) немного смягчается идеей культуры. Острое переживание открытости Петербурга всем ветрам стихии и истории всегда как-то причудливо сочетается у нас с ощущением, что на этой огромной и величественной

трагедийной сцене можно жить как дома, почти уютно, хотя и не очень складно — рожать детей, стареть, смиряться, с улыбкой и затаенной гордостью подставляя лицо холодному ветру наших площадей.

Большая часть книги, как и жизни Фролова, посвящена истории семьи и мозаике, мозаике и архитектуре. Вы сможете здесь многое узнать и о технике, и о художниках-мозаичистах, и о художественных особенностях, о языке этого вида искусства. Оно замечательно, поистине берет в плен и глаз, и душу, и подсознание. Чего стоит холодная каменность мозаики, но как она возбуждает одновременно и глаз и осязание. Петербуржец нашего поколения впервые узнавал о мозаике в сероватом пространстве Исаакия, но впервые видел и удивлялся ей на фасадах Спаса на Крови, когда луч вечернего солнца зажигает краски каменных картин и пестрых древнерусских гербов. Спас был тогда еще складом, но производил более сильное впечатление. Закопченный, кое-где поросший березняком, он был более доступен для чувства и мысли, чем сегодняшний лощеный музейно-туристический объект. Тогда можно было подойти к его стенам, потрогать пурпурные камни, почитать надписи церковной вязью о деяниях царя-освободителя. Тому же, кто попадал вовнутрь, открывалась страшная и прекрасная картина поруганной святыни — и не хотелось думать об «эклектике», о слабости композиций и т. п. Воображение сразу уносилось к истокам этого искусства, в Венецию и в Рим, не говоря о византийских пределах. Такое же чувство пробуждали у меня тогда выщербленные мозаики Федоровского собора в Пушкине. В. Фролов является лучшим знатоком мозаик Петербурга и прекрасно знает мозаики России. В то же время мозаики, как показывают страницы этой книги, всегда были для него не только историей, тем более церковностью, — он смотрел на них образованным глазом ценителя искусства. Его привлекали и цвет, и фактура, живая рельефная поверхность мозаик, их рукотворный характер. В книге хорошо говорится о том, что монументальность целого и миниатюрность набора, сочетание «стратегии» и гибкости решений в конкретной ситуации отдельного участка мозаики составляют прелесть этого искусства, которое довольно плохо поддается репродуцированию в книгах.

В заключение хочу пожелать Владимиру осуществить свои нынешние замыслы. Они разнообразны: это и собственные публикации, и конференции, это и подготовка к изданию книг, написанных другими, в чем Фролов весьма преуспел, выступая как редактор с тонким пониманием мысли и интонации автора. Список трудов В. Фролова показывает широкий диапазон его интересов как историка и просветителя. Мне же лично особенно хотелось бы, чтобы он продолжил и свои рассказы из жизни и культуры искусствоведов, вообще людей искусства нашего города, в которой мы участвуем сами, чтобы его скромное, иногда с грустной усмешкой перо еще и еще раз изобразило бы нам и плачевное, и смешное, и вечное на лице Петербурга, теперь уже в начале нового столетия.

И. Д. Чет

Светлой памяти моего отца
Александра Владимировича Фролова

ОТ АВТОРА

Есть моменты в жизни, когда надо подвести итог. 60 лет кажутся той возрастной границей, за которой все более ощущается дыхание вечности. Много ли я успел сделать?.. Вероятно, мог бы больше, но что сделано, то сделано, и эта книга — сборник моих статей-размышлений — своего рода итог; надо надеяться не окончательный, но все же итог или, скорее, отчет о содеянном.

Во время учебы в школе и службы в армии я, конечно, не подозревал, что стану искусствоведом. Однако длительная болезнь отца, Александра Владимировича Фролова, постепенно меняла мое мировосприятие, и стали приходить грустные мысли: если отец умрет, кто продолжит начатое им дело: изучение творческого наследия предков — художников-мозаичистов Фроловых?

Династия Фроловых-мозаичистов

Мой отец, инженер по образованию, обратился к сбору материалов по истории русской мозаики XIX — первой половины XX века, поскольку не мог допустить умалчивания деятельности мастеров — создателей прекрасных произведений из смальты, украсивших Исаакиевский собор, церковь Воскресения Христова на Екатерининском (Грибоедова) канале, многие здания Петербурга, Москвы и других городов России и заграницы.

В период подготовки к празднованию 100-летнего юбилея Мозаичного отделения Академии художеств отец, возмущенный искажением истории мозаичного дела, написал письмо в Президиум Академии художеств СССР, в котором попытался устранить несправедливость. По идеологическим соображениям он, естественно, сделал акцент на советском периоде истории мозаичного искусства, само по себе забвение которого казалось необоснованным и недопустимым фактом. Приведу это письмо полностью.

«Во второй половине ноября 1951 г. исполняется 100 лет со времени организации в России Мозаичной мастерской Академии художеств. В связи с этим в периодической печати появился ряд статей и заметок, посвященных истории русской мозаики и перспективам ее применения в современном строительстве (Сов[етское] Иск[усство] от 22 и 29 авг.; Огонек № 36, Лен[инградская] Правда от 5 окт., Веч[ерний] Ленинград от 27 июля и 8 сент., Ле-

н[инские] Искры от 17 сент. и др.). В этих заметках, наряду с правильным и подробным освещением истории древней мозаики на Руси и описанием мозаичных работ, выполненных в годы после Отечественной войны, поражает замалчивание ближайшей истории мозаики — периода возникновения и становления советской мозаичной школы. По этим материалам можно заключить, что за весь период с Великой Октябрьской Революции до Отечественной войны мозаика в СССР не существовала вовсе, или, по крайней мере, не заслуживает внимания современников.

Такое положение для нас — жены и сыновей покойного проф. В. А. Фролова — бывшего руководителя Мозаичной мастерской Академии художеств — представляется странным и необоснованным. Нас поражает, что всего за 10 лет оказались забыты В. А. Фролов, В. В. Семенов, И. М. Баранов, Б. Н. Богомолов, А. В. Григорьев, А. И. Трифонов и др. люди, создавшие картины “вечной живописи” — мозаики. Оказались забыты люди, оказались забыты и их дела.

Мы считаем себя вправе напомнить ряд несомненных заслуг и достижений В. А. Фролова и руководимого им коллектива мозаичистов. Их трудом созданы мозаичные фризы и панно, получившие заслуженное признание и по праву украшающие архитектурные сооружения нашей Родины. Вокруг них — основного костяка мастеров — выросла большая группа молодых художников-мозаичистов. Их руками сохранены для потомства мозаичные памятники XI–XVIII веков. При их участии возобновлено производство смальт и т. д. Все эти факты говорят о том, что в довоенные годы в СССР существовала и деятельно работала школа советской мозаики, имевшая свое самобытное художественное лицо и являющаяся непосредственным предшественником и истоком нынешних мастерских, руководимых В. И. Рябышевым и П. Д. Коринным¹.

Кроме того, В. А. Фроловым проведена значительная работа по популяризации мозаики среди архитекторов и художников и написан ряд статей на эту тему. Многие из них, особенно написанные в 1940–[19]41 гг., не опубликованы.

Мы считаем, что указанный факт незаслуженного забвения работ и достижений советских художников-мозаичистов может служить примером того, как утрачивается приоритет советских людей, о чем приходится с огорчением говорить впоследствии.

Этим письмом мы хотим только напомнить о том, что готовясь к 100-летию юбилею Мозаичной мастерской, невозможно обходить вниманием

¹ В. И. Рябышев руководил Мозаичной мастерской Академии художеств в Ленинграде с 1949 по 1974 г.; П. Д. Корин в 1932–1959 гг. возглавлял реставрационную мастерскую Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

предвоенный период ее существования в системе советского искусства и забывать о коллективе мозаичистов, которым руководил В. А. Фролов.

14.X.51.»²

О том, что деятельность моих прадеда, деда и брата деда была почти 100 лет неразрывно связана с искусством мозаики, я узнал подробно только в 1963 году, когда отец собрал нас, детей, и рассказал о предках.

* * *

Первым мозаичистом в роду Фроловых был Александр Никитич (1830–1909). Он родился в семье мастерового Императорского Стекляного завода. Его мать, Анна Моисеевна, происходила, предположительно, из крестьян, живших в Гостилицах, отец, Никита Назарович, был потом-



Анна Моисеевна и Никита Назарович Фроловы.

Худ. А. Н. Фролов. 1863, 1864 гг., х., м.

ком некого Фрола, обитавшего в Казани в XVIII веке. Кроме Александра, в семье было две дочери: Наталья, умершая в 1900 году, и Екатерина, вышедшая замуж за Семена Вереченко. У Екатерины было четверо детей: Петр, Александр, Елизавета и Елена. «Елизавета была замужем за Рене Оливичем Лемерсье, преподавателем французского языка в Политехническом или Лесном институте, жили они в Лесном, имели трех дочерей.

² Архив Фроловых.

Вторая, Елена, была замужем за Александром Александровичем Штофом, чиновником Министерства земледелия, где он дослужился до чина товарища министра, но его карьера прервалась из-за попытки проведения реформы в защиту землеустройства евреев. Они имели имение “Овсово”, по которому сын их Юрий после революции принял фамилию Овсов. М-м Штоф была очень большого роста, а сам он — маленького: поэтому их звали: ее — “штоф”, его — “полуштоф”, сына — “мерзавчиком”»³.

Семья Никиты Назаровича жила на территории Стеклянного завода. Приятелем Никиты был его сверстник Иван Михайлов — заводской мастер. Сын Михайлова, Павел Иванович (1830–1872), стал впоследствии инженером-технологом, специалистом по смальтоварению. С детских лет он дружил с Александром Никитичем Фроловым.

А. Н. Фролов, вероятно, учился в заводской школе, так как в 15 лет стал мастеровым завода и определен к письменным делам, но, по воспоминаниям его сына Владимира, «не получил законченного общего образования»⁴. В это время правительством было принято решение об учреждении Императорского Мозаичного заведения (позже — отделение Императорской Академии художеств). В 1849 году был создан комитет по организации петербургской мастерской мозаики, в который вошли вице-президент Академии художеств Ф. П. Толстой, директор Стеклянного завода М. А. Языков, профессор живописи Ф. А. Бруни и приехавший из Рима специалист по мозаике профессор Винченцо Рафаэли. В первую очередь комитет организовал при Академии художеств производство смальт, переведенное впоследствии на Стеклянный завод. Первые плавки смальты были проведены под руководством В. Рафаэли при участии П. И. Михайлова, проработавшего на заводе до 1869 года, когда он был уволен «по состоянию здоровья»⁵.

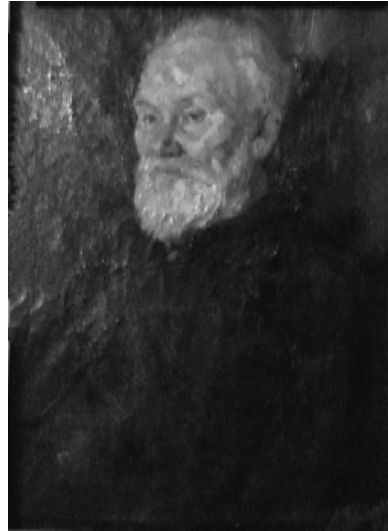
Жизнь Александра Никитича оказалась целиком связана с искусством мозаики. В 1849 году он был назначен на должность писца Мозаичного заведения и одновременно, ввиду склонности к живописи, был зачислен вольноприходящим учеником Академии художеств. В 1856 году Фролов был переведен в ученики-мозаичисты, а в 1857 «за хорошие познания в живописи исторической и портретной» удостоен звания некласного художника. Через год он был исключен из числа мастеровых Стеклянного завода, а к середине 1860-х годов стал опытным художником-мозаичистом, выполнявшим ответственные работы для Исаакиевского собора. Одновременно он зани-

³ Письмо Александра Владимировича Андрею Владимировичу Фролову от 4 июля 1961 г. — Архив Фроловых.

⁴ *Фролов В. А.* Мозаичная мастерская Фроловых. Рукопись. — Архив Фроловых.

⁵ Императорский Стеклянный завод. К 225-летию со дня основания. 1777–1917. Каталог выставки. СПб., 2004. С. 230.

мал должность смотрителя магазина смальт академической мастерской, что давало право проживать в казенной квартире в здании Мозаичного отделения⁶. В 1867 году А. Н. Фролов получил звание классного художника 1-й степени, а через три года — академика разных родов живописи. За крупные заслуги в искусстве Академия художеств признала его в 1876 году своим Почетным вольным общником. С 1883 по 1890 год Александр Никитич стоял во главе всего производства мозаик. Положение, достигнутое им на социальной лестнице, определило утверждение его в 1887 году в потомственном дворянстве. Александр Никитич принадлежал к числу русских самородков, которые талантом и упорным трудом добились выдающихся успехов и признания.



Александр Никитич Фролов.
Худ. Л. Н. Болдырева. 1960-е гг., х., м.

Система производства работ, практиковавшаяся в Мозаичном отделении Академии художеств, была перенята от вагиканской мастерской, куда были направлены на обучение русские художники. Главной задачей мозаичистов в Риме было повторение смальтой живописных оригиналов собора Св. Петра, а в Петербурге — Исаакиевского.

Русские мастера с успехом освоили сложную технологию римского прямого, на лицевую сторону будущего произведения, метода набора мозаик. На временную мастику переносился точный контур изображения. Затем, постоянно сверяясь с оригиналом, небольшими участками производилось заполнение смальтой поверхности будущего произведения. Каждый кусочек тщательно подкалывался, подтачивался и плотно укладывался в уготовленное ему место, с минимальными швами между соседними. Художник видел лицевую сторону создаваемой мозаики и мог сам себя корректировать, подбирая нужные колеры. Такой способ позволял с ювелирной точностью воспроизводить все тональные переходы и нюансы тонко лессированной живописи. Работа была дорогостоящей, длительной и крайне кропотливой. По окончании набора мозаику переводили на постоянную основу — цемент.

⁶ 3-я линия, 2а. Здание построено по проекту архитектора Ф. И. Эппингера в 1862–1864 гг.



Людмила Николаевна и Александр Никитич Фроловы. 1860-е гг.



Александр Александрович Фролов.
1890-е гг.

В 1859 году А. Н. Фролов женился на Людмиле Николаевне Судаковой (1840?–1911), дочери служащего Сената. Мать Людмилы Николаевны происходила из купеческой семьи Лемчужниковых. У Александра Никитича и Людмилы Николаевны было шестеро детей: Александр, Антонина, Мария, Анна, Владимир и Павел.

Старший сын, Александр Александрович, родился в 1861 году. Первоначальное образование получил в Ларинской гимназии, а в 1883 окончил архитектурное отделение Академии художеств со званием художника 1-й степени. В качестве архитектора он проработал недолго (известны лишь его проекты несохранившейся дачи отца в Дудергофе).

«Брат Александр, — вспоминал в 1921 году В. А. Фролов, — уже юношей решил посвятить себя художественной деятельности <...>, но, близко знакомый с производством мозаики, которая в то время производилась только в Мозаичном отделении Академии художеств, решил посвятить себя той же отрасли искусства, которой занимался наш отец. Как архитектор он не имел права поступить в число художников-мозаичистов, подобно отцу, и поэтому воспользовался открывшейся вакансией на должность техника мозаики и вступил вскоре же на эту должность. Как человек с невероятной настойчивостью и энергией, узнав о новых началах мозаичной техники, распространившихся в это время

в Европе, он начал искать новых путей и в нашей русской, так называемой “римской” системе производства мозаичных работ, с успехом осуществляемой художниками Мозаичного отделения Академии художеств...»⁷.

В начале 1860-х годов в Венеции был изобретен удешевленный и быстрый способ изготовления мозаик. «Возрождение венецианской мозаичной промышленности было делом знаменитого Антонио Сальвиати, горячего патриота, великого дельца...»⁸. Сальвиати разработал новый способ набора смальт, как бы на зеркальное отражение живописного произведения, на обратную сторону кальки, снятой с оригинала, считая, что именно таким образом изготавливали мозаику в древности. Через несколько лет этот метод, получивший название «венецианского», распространился и в других странах Европы. В 1880-х годах ту же задачу удешевления и ускорения метода набора мозаик поставил перед собой А. А. Фролов. Как техник, он занимался перекладкой мозаик с временной мастики на цемент. Для этого уже готовый набор заклеивали плотной материей, переворачивали, мастику счищали, набор заливали цементом. После затвердения поверхность мозаики подвергали шлифовке, стукровке (подкрашивание швов цветным воском) и полировке. Этот механический процесс и натолкнул А. А. Фролова на мысль о рационализации и удешевлении изготовления мозаичных произведений.

Зная о венецианском способе набора смальт, А. А. Фролов сумел разработать свой метод изготовления мозаик и в 1888 году представил обоснование его выгоды и преимущества. Указывая на «дороговизну и недоступность ее (мозаики. — В. Ф.) как для правительственных, так и для частных заказов», он предлагал «такой способ исполнения мозаичных работ, с помощью которого работы могли бы исполняться в пять–шесть раз дешевле их настоящей оценки, причем исполнение было бы хотя и декоративное, но вполне художественное»⁹. Отмечая превосходство работ мозаичистов Академии над работами Сальвиати в художественном отношении, А. А. Фролов говорил, что они «не могут выдержать его конкуренции в смысле быстроты исполнения»¹⁰. В связи с этим Фролов просил разрешения набрать «в виде пробы по новому способу одну из голов херувимов¹¹, исполняемого образа св. Евангелиста Марка»¹².

⁷ Цит. по рукописи: В. А. Фролов. На память моим сыновьям. Рукопись. — Архив Фроловых. Опубликовано с сокращениями, см. Список основных публикаций. № 172. С. 285.

⁸ Селезнев В. Изразцы и мозаика. СПб., 1896. С. 49.

⁹ РГИА. Ф. 789. Оп. 10. 1878. Д. 91. Л. 36–37.

¹⁰ Там же.

¹¹ Хранится в мозаичном отделении Академии художеств.

¹² РГИА. Там же. Л. 37.

«Я помню эту работу, — записал через тридцать три года В. А. Фролов, — помню ту бурю, которую она вызвала в среде художников-мозаичистов, быть может в известной мере и справедливую, так как в смысле точности передачи художественного оригинала был целый ряд недочетов, но с точки зрения упрощения производства и целесообразности использования материала, довольно дорогого, почин в этом деле следовало только приветствовать»¹³.

Причина бури была понятна. В кратчайший срок, при помощи только одного неквалифицированного рабочего, А. А. Фролов создал мозаику, причем справедливо рассчитывая, что судить о ней будут с традиционных позиций, швы между отдельными кусочками сделал минимальными, ограничившись шлифовкой поверхности, без стукровки и полировки.

Любопытно, что еще до этих событий, в 1887 году, заведующий мозаичным отделением А. Н. Фролов подал в канцелярию Академии художеств записку, в которой просил отпустить ему смальту для изготовления изобретенным им удешевленным способом десяти голов Христа в терновом венце из созданной им же мозаичной композиции «Бичевание» по оригиналу П. В. Басина¹⁴. Художник обещал выполнить эту работу за семь месяцев и продажей голов полностью оправдать стоимость смальт¹⁵. Совершенно ясно, что А. Н. Фролов попал под влияние сына. Это тем более очевидно, что через три года старый академик вышел в отставку по слабости зрения и здоровья. Исполнялись мозаики или А. А. Фроловым, или при его участии, так как отец, поддерживая начинания сына, все-таки оставался сторонником римского метода. Подтверждает этот факт начатый Александром Никитичем в 1907 году по собственному оригиналу набор смальтой портрета императора Александра III, хранящийся в Мозаичном отделении Академии художеств. Художник не успел закончить работу, ее завершил его сын В. А. Фролов.

Первоначально администрация Академии художеств заинтересовалась предложениями А. А. Фролова, и весной 1888 года вместе с художниками А. С. Вереченко и И. Е. Вершининым под руководством химика-технолога С. П. Петухова он был командирован в мастерскую Сальвиати. «По изучении практикуемого в Венеции способа производства мозаик, Академия продолжила Фролову командировку в Париж, Равенну и другие [города] для

¹³ В. А. Фролов. На память моим сыновьям. Рукопись.

¹⁴ Первоначально композиция была написана К. П. Брюлловым, П. В. Басин переписал ее перед началом создания мозаики. Мозаичные головы Христа были выполнены. Две из них хранятся в Мозаичном отделении Академии художеств, одна украшает фасад церкви на Гутуевском острове, местонахождение остальных неизвестно.

¹⁵ РГИА. Ф. 789. Оп. 14. 1859–1909. Д. 23-ф. Л. 149–150.



Голова Христа из композиции
«Бичевание».



Голова Херувима из композиции
«Св. евангелист Марк».

Первые мозаики, выполненные в России венецианским методом набора.

ознакомления на месте с существующими там типами мозаик и их производством.

Возвратясь из-за границы, Фролов представил Академии художеств подробный отчет вместе с проектом производства мозаик по новому удешевленному способу, отвечающему требованиям сурового (петербургского. — *В. Ф.*) климата, которому не могли противостоять мозаики итальянского происхождения»¹⁶.

После поездки в Италию И. Е. Вершинин приступил к своим прежним обязанностям «копииста», А. С. Вереченко — к занятиям живописью и графикой; А. А. Фролов же добился разрешения в специально для него отведенном помещении Мозаичного отделения начать производство мозаик новым способом. В 1890 году он подал в Совет Академии художеств проект реорганизации мозаичного отделения на коммерческих началах. Если бы проект был принят, это была бы подлинная «буржуазно-демократическая революция» в рамках Императорского заведения. Во главе нового учреждения должен стоять предприниматель. Он организует быстрое и дешевое производство декоративных мозаик для потребностей государства и частных лиц¹⁷. Однако силен был консерватизм традиций, освященных многолетним опытом старых мастеров. Проект был отвергнут,

¹⁶ [Фролов В. А.] Заметка о мозаике. СПб., 1900. С. 5.

¹⁷ РГИА. Ф. 789. Оп. 10. 1878. Д. 91. Л. 45–46.

и реформатор «в 1890 году ушел из Академии и в компании с отцом открыл свою частную Мозаичную студию»¹⁸.



Деятельность А. А. Фролова, протекавшая первые пять лет в помещении Мозаичного отделения, не могла не влиять на творчество академических мастеров. Так, среди них появились высказывания о нецелесообразности проведения дорогостоящего набора мозаик, предназначенных для установки на большой высоте, об уместности делать их упрощенным методом. Художники младшего поколения начали опыты создания мозаик венецианским способом¹⁹.

Значение преобразований А. А. Фролова в искусстве мозаики было значительно. Хорошо знакомый с зодчеством, он впервые в России ставил вопрос о совершенно новом звучании многоцветных наборных композиций в убранстве зданий. Не транслируемая смальтой живопись должна была быть представлена зрителю, а декоративный набор материала, порождающий на своей поверхности сюжет, принятый для создания мозаики. Архитекторы, зная о существовании такой мастерской, получили возможность

¹⁸ В. А. Фролов. На память моим сыновьям. Рукопись.

¹⁹ РГИА. Ф. 502. Оп. 1. 1880–1904. Д. 894. Л. 82 и др.

учитывать применение мозаики для декоративных вставок, панно или надписей. Предпринимательский метод ведения дела обеспечивал частной студии хорошую рекламу. За семь лет существования мастерская создала произведения, установленные в Петербурге, Москве, Харькове, Киеве, Одессе и Севастополе²⁰.

В 1895 году мастерская архитектора А. А. Фролова победила в конкурсе на мозаичное убранство церкви Воскресения Христова (Спаса на крови), в котором принимали участие Мозаичное отделение Академии художеств, итальянские фирмы Сальвиати и *Musiva Veneziana*. Победа дала возможность расширить штат сотрудников, увеличить запасы смальты, приобрести оборудование, необходимое для работы; она придала авторитет и укрепила позиции молодого начинания.

В 1896 году Александр Александрович женился на Анне Николаевне Тищенко.

«...Бог наградил ее очень недурной наружностью и статной фигурой, и при всем том — очень доброй душой <...>, — писал В. А. Фролов. — У брата Александра участились сборища, он всегда любил принять гостей <...> мы стали частыми гостями у брата Александра. Особенно я проводил у них все свое свободное время и чувствовал себя в их обществе очень хорошо. Это было вполне естественно, так как, втянутый братом в дело, я стал его правой рукой.

Брат Александр умел привлекать к себе людей, страшно простой и общительный в обращении, он обладал большой самоуверенностью. Поэтому по отношению к тем, кто хотел показать свое превосходство или “высокое” покровительство, он был очень нетерпим: зачислял таких людей в число недругов и пощады им от него не было! Зато люди с открытой душой, люди простые и искренние были его друзьями, и им он готов был, по мере своих сил и возможностей, быть полезным и нужным. Вот почему, за последние годы жизни, он, работая в среде художников, архитекторов и артистов, достиг того, что они души в нем не чаяли и искренне делили с ним часы своего досуга. Сам брат Александр немного пел, обладал большим музыкальным и художественным чутьем. Он обставил свою квартиру²¹ очень уютно, хотя и современной мебелью, к счастью, не в стиле модерн, тогда уже пользовавшимся большим почетом, но к несчастью и не старинной мебелью. <...> Большой помощницей ему в его музыкальных затеях была сестра Аня, очень неплохая музыкантша, но, к сожалению, невероятно застенчивая, что и мешало ей занять вполне заслуженное

²⁰ [Фролов В. А.] Заметка о мозаике. С. 13–15.; Макаров В. Мозаичная мастерская Фроловых. Рукопись. — Архив Фроловых.

²¹ А. А. Фролов жил на Кадетской линии, 13 (в 1970-х гг. дом был перестроен).

место среди музыкантов. Постоянными посетителями его вечеров была группа художников, работавших оригиналы для мозаик храма Воскресенья. <...>

Весной 1897 года брат благополучно возвратился из-за границы. Он побывал в Венеции и в Париже, где закупил удачно большой ассортимент смальт на льготных условиях <...> Все, казалось, складывалось в пользу брата, и наступало время ему попользоваться результатами неусыпных трудов его в деле устройства и укрепления совершенно нового в России начинания — мастерской декоративной мозаики, дальнейшее существование которой лучше всяких слов доказывало, насколько верно он понимал, куда надлежит направлять свои знания и силы русским людям, а именно — в область новых для России искусств и ремесел <...> Но судьба уготовила ему удар, о котором и мысли у нас не было...

Брат Александр был любитель покушать, и особенно всегда его привлекали блюда ресторанного приготовления. Точно предчувствуя роковой конец, он всегда учил меня в ресторанах требовать себе блюда исключительно простые и ясно приготовленные, а сам заказывал блюда специально приготовленные, и, хоть и называл их дрязготней, но охотно уничтожал их. После одного из таких посещений загородного ресторана в компании с одним из его друзей-архитекторов, от которого, вероятно, зависело получение интересовавшей его работы, он, по возвращении домой, почувствовал желудочное недомогание. Не придав ему большого значения, он принял обычные меры, но это не помогло, и лечивший его тогда молодой врач А. К. Педенко определил воспаление кишки и уже через несколько дней высказал мысль о неизбежности операции, как самого верного средства. <...> Брата перевезли в Александровскую больницу на 15-й линии В[асильевского] О[строва], и 15 июля доктор К. П. Домбровский сделал операцию. После операции ему стало легче, но д[окто]р Домбровский не давал нам больших надежд, боясь, что с операцией опоздал. Да и сам Александр все говорил: подождите третьего дня... и, действительно, в ночь на 18 июля у него определили перитонит, а в четыре часа дня брат Александр тихо в забытьи скончался.

Похоронили брата Александра на Смоленском кладбище, недалеко от собора, налево от входа по дорожке²². Отдать ему последний долг собралось очень много народа, отпевали у Благовещенья²³ на 8-й линии у Малого. Гроб все время несли служащие и друзья, искренне сожалеющие о действительно

²² Могила не сохранилась. В 1970-х гг. я видел каменную плиту, на торце которой было высечено «А. А. Фролов». На плите покоилось чужое надгробие. Позже эту плиту найти не удалось.

²³ Церковь Благовещения Пресвятой Богородицы, 8-я линия, 67.

безвременной кончине: брату было всего лишь 36 лет, он был хорошим работником и другом»²⁴.

Умер Александр Александрович в 1897 году, в период расцвета своей деятельности, полный планов на будущее.

Старшая дочь Александра Никитича и Людмилы Николаевны Фроловых Антонина Александровна вышла замуж за Николая Болдырева (1866–1933). Одна из их дочерей, Людмила (1885–1969), стала художницей. Средняя дочь Фроловых, Мария Александровна, вошла в семью своего троюродного брата архитектора Александра Ильича Богданова²⁵ (1868–1907?²⁶). Богдановы всегда были близки Фроловым. В 1899 году для Фроловых по проекту Александра Ильича на Большом проспекте Васильевского острова (ныне дом № 64/5) был построен особняк и мозаичная мастерская (в 1914 здание было перестроено и надстроено архитектором С. О. Овсянниковым)²⁷. Обе семьи здесь жили в первые десятилетия XX века. У Богдановых было трое детей: Елизавета (1889–?), Нина (1894–1979) и Александр (1905–1961).

Младшая дочь Фроловых — Анна Александровна (1872–1960-е), прожив долгую жизнь, так и не вышла замуж, потомства у нее не было.

Владимир Александрович (1874–1942) — третий художник-мозаичист в семье Фроловых. Его творчеству посвящен ряд публикаций современных исследователей русского искусства. В 1890 году, в связи с уходом А. Н. Фролова в отставку, семья из казенной квартиры в Мозаичном отделении переехала на 14-ю линию, в дом № 23. В 1894 году В. А. Фролов поступил в Академию художеств, и смерть брата застала его в натурном классе. Отец был уже не молод, болен и только своим авторитетом мог поддерживать деятельность частной мастерской. Реальным руководителем

²⁴ В. А. Фролов. На память моим сыновьям. Рукопись.

²⁵ Людмила Николаевна была двоюродной сестрой матери Александра Ильича — Елизаветы Александровны, урожденной Афанасьевой.

²⁶ Такой год смерти А. И. Богданова под вопросом приведен в справочнике «Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX — начала XX века» (СПб., 1996. С. 51). Однако семейные предания свидетельствуют о более поздней дате кончины архитектора.

²⁷ Особняк находился на углу Большого проспекта и 22-й линии; двухэтажная мастерская размещалась на территории дворового участка. После перестройки мастерская переместилась в мансардный этаж, а ее бывшее местоположение легко определяется по сохранившейся мозаичной надписи «Основана 1890.» и декоративным вставкам. На других дворовых фасадах здания также имеются мозаики. Все они требуют срочной реставрации. В крупномасштабном пятиэтажном здании с мансардой жила семья Фроловых, их родственники, здесь же находились квартиры мастеров-мозаичистов, служащих, общежитие учеников и подсобные помещения.



Дом Фроловых. Фотография 2005 г.



Надпись на дворовом фасаде дома Фроловых. Фотография 2005 г.



Слева направо, верхний ряд: А. И. Богданов, В. И. Фиделли, Н. Богданов;
ряд ниже: Мулюкан (?), А. Н. Фролова (?), В. А. Фролов, Н. Н. Фролова;
ряд ниже: А. А. Болдорева, Е. И. Богданова, А. А. Фролова; ряд ниже:
Л. Богданова, М. А. Богданова, А. Н. Фролов, Л. Н. Фролова,
Л. Н. Болдорева; ниже: А. Болдорева; справа Д. Болдарев; ребенок у ног
А. Н. Фролова — Н. А. Богданова. Фотография начала XX в. Дудергоф.

стал Владимир Александрович, вынужденный оставить Академию художеств. «Еще до этого времени, — писал он, — я был знаком с мозаичным производством благодаря тому, что в свободное время помогал моему отцу в его работе по мозаике, подбирая тона, подтачивая и подкальывая кусочки.

<...> К моменту смерти брата я уже получал 175 рублей в месяц и официально числился помощником заведующего работами (в частной студии. — *В. Ф.*), и, как таковой, посвящал делу мастерской все свободное время, заменяя брата во время его довольно частых поездок за границу или будучи командирован им в провинцию для присмотра за производимыми работами»²⁸.

²⁸ *В. А. Фролов. На память моим сыновьям. Рукопись.*



Владимир Александрович
Фролов. 1895 г.

Будучи фактическим руководителем частной мастерской, Владимир Александрович сумел достичь крупных успехов. Привлекая квалифицированных специалистов, он ввел ряд усовершенствований в производство мозаик, наладил выплавку смальт, в чем большую помощь ему оказал опытный инженер-технолог С. П. Петухов. Совместно с учеником Петухова А. Е. Вишняковым Фролов, кроме создания мозаичных произведений, наладил изготовление изделий декоративно-прикладного искусства, которые пользовались «значительным успехом на выставке “Мир Искусства”»²⁹. В начале XX века Фролов стал признанным мастером мозаики и неоднократно привлекался к сотрудничеству с ведущими архитекторами и художниками. Его авторитет настолько возрос, что ряд художников по инициативе В. М. Васнецова решили обратиться к президенту Академии художеств вел. кн. Вла-

димиру Александровичу с просьбой о присвоении В. А. Фролову «в виде исключения, звания художника, вполне заслуженного им, за его работы по мозаике, в целом ряде сооружений общегосударственного значения»³⁰.

В 1905 году В. А. Фролов женился на дочери архитектора Л. Н. Бенуа — Нине Леонтьевне (1880–1959)³¹. У них было трое детей — Никита (1906–1973), Андрей (1909–1967) и Александр (1917–1971). После революционных потрясений частная мастерская была разгромлена, Владимир Александрович, дважды отбыв тюремное заключение, в 1934 году был приглашен возглавить Мозаичное отделение реорганизованной Академии художеств и вел тяжелую борьбу за выживание мозаичного искусства. Дети не стали мозаичистами. Впрочем, Никита Владимирович все-таки успел некоторое время поработать с отцом: так, в 1934–1935 годах он принимал

²⁹ См. Список основных публикаций № 173. С. 295. Изделия из смальты демонстрировались на многих выставках. Так, на выставке «Нового общества художников» в Академии наук (1905) все предметы «в виде ваз разнообразных форм и окраски», изготовленные мастерской В. А. Фролова, были раскуплены. См.: Художественно-архитектурная выставка в Академии наук // Зодчий. 1905. № 10. С. 125.

³⁰ Докладная записка, датированная 12 декабря 1913 г. Рукопись. — Архив Фроловых. На полях записки рукой В. А. Фролова помечено: «Отказался от этой комбинации».

³¹ См. Список основных публикаций № 95. Публикуется в настоящем сб. С. 207–211.

участие в создании мемориальной композиции Периодической таблицы Д. И. Менделеева, установленной на торцовой стене здания Палаты мер и весов (Московский пр., 17–19). Закончив Экономический техникум, он до конца жизни работал в Кораблестроительном институте³². Жена Н. В. Фролова, Ксения Георгиевна (1918–1987), была родом из купеческой семьи Захаровых. Их дети: Татьяна (р. 1936) — математик, ныне пенсионер, имеет двух дочерей — Анастасию и Татьяну — и внуков, и Иван (р. 1944) — бездетен.

Средний сын, Андрей, в 1927 году окончил Ленинградский техникум сценических искусств, в 1937 — академический факультет режиссерского отделения ГИКа. По его сценариям были поставлены фильмы «Первая перчатка» (1946), «Кубанские казаки» (1949), «На дне» (1952), «Доброе утро» (1955) и другие, ставшие классикой советской кинематографии. У него и его жены, Нины Ивановны, урожденной Булавко (1912–1969), был единственный сын Александр (1945–1988).

Младший — Александр Владимирович Фролов — мой отец. Жестокое сталинское время не пощадило его. В 1934 году, когда он был в 9-м классе фабрично-заводской школы-девятилетки, его и еще пятерых учеников арестовали. Мальчикам было всего по 16 лет, а их обвинили в попытке убить Сталина³³. Почти два месяца они находились в Доме предварительного заключения. Для троих, включая Фролова, дело чудом закончилось благополучно: их отпустили. Однако факт ареста преследовал моего отца долгие годы. Не каждый институт согласен был принять в качестве студента бывшего подследственного. «Рискнул» только Политехнический, но, получив



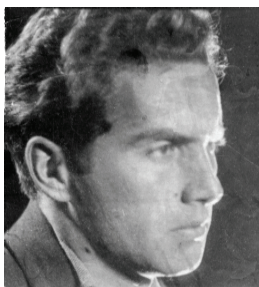
Нина Леонтьевна Бенуа.
Начало XX в.

³² См. Список основных публикаций № 181.

³³ См.: Антонов В. В. Они задумали убить Сталина // Краеведческие записки. Исследования и материалы. 1995. Вып. 3. С. 185–194; Кожин С. А. О моем аресте в 1934 году // Краеведческие записки. Исследования и материалы. 1997. Вып. 5. С. 346–355.



Никита Владимирович
Фролов. 1970 г.



Андрей Владимирович
Фролов. 1950-е гг.



Александр
Владимирович Фролов.
Конец 1960-х гг.

диплом инженера, Александр Владимирович на работу устроиться не мог. Когда удалось поступить в одно из закрытых конструкторских бюро, он решил заняться акустической физикой и написал несколько научных работ, но вскоре был вынужден прервать понравившуюся деятельность — он не скрывал в анкетах факта своего ареста. Об этом не знали только мы, его дети: о времени, проведенном в камере вместе с уголовниками, отец не рассказывал. Единственным предприятием, не побоявшимся взять бывшего следственного, оказался завод «Севкабель», где А. В. Фролов проходил студенческую практику и где его знали. Здесь Александр Владимирович проработал начальником цеха 18 лет.

Несмотря на тяжелый труд руководителя производственного подразделения, именно он в некоторой степени продолжил дело своих предков, но не как художник, а как исследователь истории искусства мозаики и творческого наследия отца, дяди и деда. Работая в архивах, библиотеках, ведя огромную переписку, А. В. Фролов сумел собрать обширный фактологический материал об истории мозаики петербургского периода. Помогали ему старшие братья, особенно Андрей Владимирович, удивительная память которого способствовала сохранению многих семейных преданий. Александр Владимирович первым в печати напомнил о большой и самоотверженной работе своего отца. Опубликованные им в журнале «Искусство» статьи были серьезными исследованиями инженера-искусствоведа³⁴. Во второй половине 1960-х годов к нему как к знатоку в области мозаики стали часто обращаться за консультациями специалисты по истории монументально-декоративного искусства. Правы оказались родители Александра Владимировича, которые мечтали видеть младшего сына

³⁴ Хмелевская Е. М., Фролов А. В. Художник-мозаичист В. А. Фролов // Искусство. 1966. № 5. С. 43–47; Фролов А. Творческое содружество Н. Рериха и В. Фролова // Искусство. 1970. № 8. С. 62–68.

«в роли работника по искусству». Он стал им! Стал, благодаря упорному труду. Стал, потому что не мог не стать как в силу семейной традиции, так и по чувству ответственности за дело, которому отдали жизнь его дед, дядя и отец. Постоянное обсуждение с многочисленными историками искусства интересующих его тем, щедрое снабжение своих корреспондентов и собеседников информацией не могли не повлиять на развитие интереса исследователей к мозаике.

Отец обладал широким спектром увлечений: литература, искусство, история, генеалогия. Он очень много читал и собрал большую библиотеку. Любовь к чтению, к книгам он передал нам, своим детям. В письмах к Андрею Владимировичу, жившему в Москве, он часто рассказывал о прочитанных книгах. Братья постоянно просили друг у друга помощи в поисках того или иного издания и сообщали о новинках литературы. У Андрея Владимировича также была громадная библиотека, которую он бережно хранил. На его книжных полках было помещено известное воззвание: «Не шарь по полкам жадным взглядом. Здесь не даются книги на дом. Лишь безнадежный идиот знакомым книги раздает». Брату он советовал придерживаться того же правила.

Темперамент и характер исследователя-универсала, при которых важным становится практически все без исключений, а пылливый ум стремится проникнуть в глубину, понять суть разнообразных явлений, Александр Владимирович, безусловно, унаследовал от отца и лучших представителей семьи Бенуа. Тяга к активному общению с интересными людьми, умение создавать круг единомышленников сближают манеру поведения Александра Фролова с деятельностью Александра Бенуа. Разница и несопоставимость масштабов этих личностей в истории культуры очевидна, однако, абстрагируясь от сугубо индивидуальных характеристик и учитывая социально-временные обстоятельства жизни каждого из них, можно заметить их типологическое (уж не говоря о действительном) родство. Трудно сказать, что могло бы вылиться из-под пера Александра Владимировича, если бы он жил в других условиях и если бы ему было отведено больше лет жизни...

Александр Владимирович женился в 1943 году на Варваре Митрофановне Мясоедовой (р. 1917), происходившей из старинной дворянской семьи. Познакомились они в период обучения в 217 единой трудовой школе (бывшей гимназии К. Мая) на Васильевском острове. У моих родителей, кроме



Варвара Митрофановна
и Александр Владимирович
Фроловы. 1940-е гг.



Павел Александрович
Фролов. 1902 г.

меня, — две дочери: Ольга (р. 1944), как и мать, — детский врач и Нина (р. 1946), имеющая два высших образования — инженера-технолога и социального психолога. Забавно, что все мы родились в один день — 4 июля, это постоянно вызывает недоумения и шутки со стороны родственников и друзей. У Ольги Александровны две дочери — Варвара и Екатерина — и внуки; у Нины Александровны тоже две дочери — Александра и Евгения, которые уже матери.

Младший сын Александра Никитича и Людмилы Николаевны Фроловых — Павел Александрович (1876–1934) — окончил университет и стал юристом. До революции он в основном занимался финансовыми и хозяйственными делами частной мастерской Фроловых.

Определенное отношение к мозаике имел и Александр Семенович Вереченко (1864–1932?). По образованию он был художником, с 1884 года работал в Мозаичном отделении Академии художеств под началом своего дяди, а с 1890 — в частной мастерской Фроловых. По оригиналам Вереченко были выполнены мозаики для фасадов Верхних торговых рядов в Москве, церкви Богоявления на Гутуевском острове в Петербурге и др. Вот как о нем вспоминал В. А. Фролов:

«...судьба ему благоприятствовала изрядно, но так глупо пользоваться тем счастьем, что Бог ему посылал, мог только русский человек, несчастный славянин, раб своей страсти! Одаренный от природы большими способностями к рисованию, попав в Академию, он жил у моего отца вместе с нами, и, дабы он имел карманные деньги, отец устроил его писцом у себя в канцелярии. Всякий другой на его месте отдался бы желанию работать. Правда, в Академии он работал неплохо, но попутно он все чаще и чаще выпивал, чем, конечно, приносил немало горя не только себе, но и моему отцу, которому не раз приходилось выручать его у начальства Академии за безумные поступки. Так продолжалось до 1888 г., когда возник вопрос о посылке в Италию художников для изучения нового способа производства мозаики. По просьбе моего отца Вереченко был послан на казенный счет в Венецию. Такое счастье, казалось бы, и горбатого исправит! Действительно, на некоторое время он угомонился, и благополучно отбыл в Италию. В Венеции он изучал мозаики вместе с моим братом Александром, но и там не мог отрешиться от своей пагубной привычки, и рассказы о его венецианских дебошах, хотя подчас



Владимир Александрович Фролов. 1930-е гг.

были очень интересны и романтичны, но в то же время были крайне не к месту и вызвали даже преждевременный возврат его в Россию. Здесь он сначала работал по-прежнему в М[озаичном] О[тделении], потом в мастерской у брата Александра, не удержался и тут, и, падая все ниже и ниже, пропал окончательно»³⁵.

* * *

В 1918 году и Мозаичное отделение Академии художеств, и частная студия Фроловых были закрыты. Для В. А. Фролова начались тяжелые годы безработицы и поисков средств к существованию. Однако главной задачей он считал восстановление мозаичного искусства. Для спасения производственной базы Владимир Александрович передал мастерскую и запас смальты на учет Правительственной Комиссии по охране памятников искусства и старины, но вскоре под охраной оказались только предметы музей-

³⁵ Фролов В. А. Воспоминания. Рукопись. — Архив Фроловых.

ного значения, то есть коллекция художественных произведений: картины, изделия из стекла и образцы мозаик разных времен, которые он собирал всю жизнь. Свою мастерскую Фролов использовал для занятий со студентами Государственного промышленного техникума³⁶ (1923–1926), для подготовки и осуществления реставрационных работ («Полтавская баталия» М. В. Ломоносова, мозаики Эрмитажа и др.). В 1929 году архитектор В. А. Щусев привлек Фролова к исполнению смальтового убранства Мавзолея В. И. Ленина³⁷ и в том же году по распоряжению Василеостровского райсовета (№ 35 от 11.05.1929)³⁸, руководствованного постановлением Ленсовета «О выселении быв[ших] домовладельцев», семья Фроловых была изгнана из собственного дома. Мозаичист потерял мастерскую, погибли многие ценные предметы художественного собрания и оборудования. Однако, несмотря на репрессии, Владимиру Александровичу удалось сохранить основную часть коллекции миниатюрных мозаик³⁹, а запас смальт передать Мозаичной мастерской Академии художеств, которая сама переживала тяжелые времена. Как вспоминал профессор Н. П. Сычев, «в мозаической мастерской Академии художеств было большое количество смальт. В период сумбурной деятельности (в 20-х годах) комиссара А[кадемии] Х[удожеств] тов. Карева и художника Татлина мастерская сильно пострадала, была развалена. Мозаики Исаакиевского собора были вынесены на двор и валялись там под снегом. Это я видел сам. После 1925 г. В. А. Фролов совместно со мной ходил к Э. Э. Эссену⁴⁰ с просьбой спасти и мастерскую с ее смальтами и валявшиеся на дворе мозаики Исаакия. Энергичный Э[дуард] Э[дуардович] согласился и поручил Владимиру Александровичу привести все в порядок, что и было сравнительно быстро исполнено»⁴¹.

В 1934 году В. А. Фролов был приглашен руководством реорганизованной Всероссийской Академии художеств на должность заведующего Мозаичной мастерской. Началась напряженная работа по привлечению старых мозаичистов, способных передать свой опыт молодым художникам, по поиску заказов. Мастерская приступила к выполнению смальтовых композиций для московского метрополитена, Академии им.

³⁶ Техникум был образован на базе Школы Общества поощрения художеств.

³⁷ См.: Список основных публикаций № 128.

³⁸ Архив Фроловых.

³⁹ В 1972 г. сын художника Н. В. Фролов продал Государственному Эрмитажу основную часть коллекции мозаик. См.: Неклюдова Р. Экспонат прибыл в Эрмитаж // Неделя. 1973. 19–25 марта.

⁴⁰ Э. Э. Эссен — художник, революционер, в те годы ректор Академии.

⁴¹ Письмо Н. П. Сычева А. В. Фролову от 19 января 1962 г. Архив Фроловых.

М. В. Фрунзе и т. д. Кроме этого, Фролов руководил ответственной работой по снятию и консервации мозаик церкви Архангела Михаила Михайловского монастыря в Киеве⁴². Утвержденный в звании профессора, Фролов вел занятия со студентами Академии художеств по истории и технике мозаики, писал многочисленные статьи о прошлом и настоящем наборного искусства.

Великая Отечественная война поставила под угрозу дальнейшее существование мастерской. Молодые мозаичисты были призваны в армию, ряд других пришлось уволить из-за сокращения работ. Решением Исполкома Ленгорсовета предполагалось ликвидировать мастерскую⁴³. Однако работы продолжались: набирались мозаики, частично установленные на станциях московского метро «Новокузнецкая» и «Завод имени Сталина» (переименована в «Автозаводскую»).

В газете «Вечерняя Москва» в 1977 году был опубликован интересный рассказ Юрия Можая. Однажды он оказался на станции метро «Новокузнецкая» и познакомился с человеком, волею случая участвовавшим в транспортировке готовых произведений из осажденного Ленинграда в Москву. Вот что поведал случайный собеседник:

«...все эти картины по эскизам Дейнеки сложил воедино, склеил из многих тысяч камешков стеклянных один художник из Ленинграда, профессор Академии художеств Фролов. Здесь, по сути дела, два больших мастера поработали, и как видите, очень славно получилось. Про одного все знают, а про ленинградца мало кому из москвичей известно, вот даже и здесь нигде не написано, никакой таблички нет, а это, если говорить высокими словами, это подарок блокадного Ленинграда нашей Москве... Я этого профессора видел, даже разговаривал во время войны. <...> Во время Отечественной войны я служил сначала на Балтике, а потом на Ладоге, на одном из кораблей. Мы тогда возили продукты в Ленинград, переправляли войска, вывозили людей <...> Мы уже собрались отходить, как видим — по берегу к нам бежит военный, спрашивает капитана. До меня донеслись лишь отдельные слова: “важный груз”, “для московского метро”. Гляжу, подходит к нам еще один человек и обращается как-то очень уж вежливо и проникновенно к капитану:

– Товарищ капитан, будьте так любезны, пойдите нам навстречу, пожалуйста, возьмите этот груз, всего несколько ящиков...

Может быть, на капитана подействовало это интеллигентное обращение, может, что другое, но через полчаса мы с несколькими краснофлотцами

⁴² См. Список основных публикаций № 97. Публикуется в настоящем сборнике, с. 218–227.

⁴³ НБА РАХ. Оп. 33. А-4. 1941. Л. 37.

уже грузили на палубу эти ящики. А старик тот, я только теперь разглядел, что это преклонного возраста человек, все пытался помочь нам. Когда погрузка закончилась, он, приняв меня за старшего, подошел и попросил:

– Товарищ краснофлотец, это очень ценная и дорогая для меня вещь, итог большого труда, больше ничего подобного я уже, видимо, не создам... Вот адрес, если будет возможность, сообщите, пожалуйста, благополучно ли довели...

В тот вечер мы еле дошли до восточного берега, бомбили нас фашисты нещадно, но все-таки дошли и этот груз доставили. <...>

В Ленинграде я разыскал дом, что значился в записке, нашел квартиру, стучусь — никто не открывает. Потом разыскал уж одного из жильцов, их там немного осталось. Вот он-то мне и сообщил, что профессор Фролов, а звали его Владимиром Александровичем, умер от истощения...»⁴⁴.

Владимир Александрович умер 3 февраля 1942 года и 19 февраля был похоронен на Смоленском кладбище вместе с другими профессорами Академии художеств.

«Вот ведь что проклятая война наделала! Я был с нашими войсками в Польше, Германии, чуть до Берлина не дошел, видел братские могилы, где лежат солдаты, офицеры, военнопленные. Это как-то можно понять: погибли на поле боя, хотя все это страшно видеть, но <...> братская могила профессоров — это и сейчас в голове не укладывается...», — так закончил свой рассказ собеседник Можаяева.

Бывший начальник тыла Волховского фронта генерал-майор Л. П. Грачев в книге «Дорога от Волхова» тоже привел историю перевзки мозаик из Ленинграда в Москву. «Хорошо было бы установить на этой станции мемориальную доску в память об этом подвиге. Найдется ли человеческое сердце, которое не отзовется благодарно, прочитав такие строки...»⁴⁵, — записал он.

* * *

Легко можно представить какую обиду испытали вдова и дети Владимира Александровича, когда в периодике послевоенного времени в связи со строительством новой очереди московского метрополитена они обнаружили в ряде статей полное отсутствие сведений не только о дореволюционной и довоенной истории мозаики, но информацию, просто обманывающую читателей. Судя по сведениям подавляющего числа публикаций, после М. В. Ломоносова в России не существовало искусства мозаики, оно возникло только после Великой Отечественной войны. Заслуга в этом приписывалась П. Д. Корину и А. А. Дейнеке. В силу это-

⁴⁴ Можаяев Ю. Свидание с прекрасным // Вечерняя Москва. 1977. 12 ноября.

⁴⁵ Грачев Л. П. Дорога от Волхова. Л., 1983. С. 263.

го младший сын художника-мозаичиста решил самостоятельно начать исследовательскую работу, итогом которой, как уже говорилось, стал рост интереса к мозаике и к ее создателям.

Кое-что из моей биографии

Не буду утверждать, что к моменту смерти отца я уже твердо определился в своем жизненном пути. После окончания школы в 1964 году поступил в Электротехнический институт связи им. М. А. Бонч-Бруевича, но занятия в нем меня не увлекли, и вскоре я оказался в армии, где в свободное время усиленно изучал математику, которая мне всегда давалась с трудом. Служба проходила под Калининградом в технической части ПВО. Не могу сказать, что это время было совершенно потерянным. В армии я познакомился и подружился со многими простыми и хорошими людьми. Некоторое время я исполнял обязанности библиотекаря части. Ездил в Балтийск, привозил оттуда книги. Однажды я решил привести из Балтийска кроме книг бутылку водки, но был пойман дежурным офицером. Разумеется, последовало наказание — пять суток гауптвахты в том же Балтийске. Друзья предупреждали: будь осторожен, в Балтийске на «губе» сидят в основном моряки, они не любят солдат. Однако опасения были напрасны. Моряки оказались славными ребятами. Они были опытными арестантами и взяли меня под свою опеку. Нас посылали на разгрузку рефрижераторов, привозивших из Молдавии фрукты. Я никогда в жизни не ел столько апельсинов, груш, яблок, как в эти дни. Моряки мне сказали, чтобы я даже не пытался что-нибудь пронести в камеру, а сами каким-то чудом умудрялись доставлять для нашего удовольствия и те же фрукты, и сигареты, и даже вино.

В начале последнего года пребывания в вооруженных силах меня вызвал замполит и сказал:

- Назначаешься поваром.
- Я не умею готовить, могу всех отравить! — возразил я.
- Отравишь — посадим, — парировал замполит.
- Есть!

Повар в армии, тем более на третьем году службы, — это почти что генерал. Я жил самостоятельной жизнью, мало обращая внимания на армейскую суету, тем более что готовить завтраки, обеды и ужины научился. В это время я особенно усиленно штудировал учебники и решал математические задачи. Демобилизован был в 1969 году.

* * *

Занятия математикой дали плоды: в 1970 году я поступил в Университет на вечернее отделение математико-механического факультета. В 1971 скончался отец, и я понял, что занимаюсь не тем, чем надо. Работал я в это время на заводе «Светлана» наладчиком-монтажником. Один из заводских



В подвале костела Св. Екатерины. Середина 1970-х гг.

друзей, Сергей Смирнов, предложил мне написать что-нибудь в многотиражную газету. Он же придумал тему: прошлое оперного театра. Эта заметка касалась деятельности моего далекого предка, композитора и дирижера, капельмейстера итальянской и русской оперы в Петербурге Катерино Альбертовича Кавоса (1775–1840)⁴⁶. Вскоре я окончил курсы рабочих корреспондентов и стал систематически писать статьи в заводскую газету. Тогда же Смирнов привлек меня к деятельности в Ленинградском отделении Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. В 1973 году там был образован институт общественных инспекторов, курировавших памятники истории и культуры. Моей «подшефной» стала церковь Воскресения Христова на канале Грибоедова⁴⁷. Кроме этого, на общественных началах принимал участие в реставрационных работах в костеле Св. Екатерины на Невском проспекте, домике Петра I и других объектах.

В этот период я познакомился с Борисом Михайловичем Кириковым. С ним, тогда молодым искусствоведом, работавшим в Государственном музее истории Ленинграда, вел переписку мой отец. Они никогда не виделись, и Александр Владимирович думал, что это пожилой и опытный историк архитектуры. Можно без преувеличения сказать, что знакомство с этим человеком мне досталось по наследству. В 1974 году совместно

⁴⁶ См. Список основных публикаций № 146.

⁴⁷ См.: *Смирнов С.* Его подшефный // Светлана. 1973. 12 дек.

с Б. М. Кириковым мы организовали в Обществе охраны памятников конференцию, посвященную 100-летию со дня рождения художника-мозаичиста В. А. Фролова, в порядке подготовки к которой ездили в Москву и Гусь-Хрустальный, знакомились с произведениями фроловской мастерской. Конференция проходила в Ленинградском отделении Общества охраны памятников в церкви «Всех скорбящих» (пр. Чернышевского, 3). Была открыта небольшая выставка, собрались родственники, ученики В. А. Фролова, представители общественности. Первым выступил я, рассказав о жизни и творчестве деда, затем М. В. Шейнбаум, в то время хранитель церкви Воскресения Христова, переданной музею-памятнику «Исаакиевский собор» в качестве филиала. Он поведал об истории Мозаичного отделения Академии художеств, о мозаиках Исаакиевского собора и Спаса на крови. Следующим докладчиком был Б. М. Кириков, его темой были художественные открытия мастерской Фроловых. Далее выступила заведующая Научно-библиографическим архивом Академии художеств М. В. Иогансен, которая на основе архивных документов рассказала о страшных днях жизни В. А. Фролова в блокадном Ленинграде и о его гибели. Своими воспоминаниями поделились ученики Фролова и сотрудники мозаичной мастерской. Помню, что присутствовавший на конференции доцент Института живописи, скульптуры и архитектуры, ныне профессор А. Л. Пунин подошел ко мне и сказал, что желал бы видеть меня своим студентом. Когда наконец в 1979 году я стал студентом заочного отделения Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, он постоянно оказывал мне поддержку и проявлял понимание сложной жизни студента-заочника.

После вполне успешно проведенной конференции меня стали часто приглашать на различные заседания в Общество охраны памятников, в Ленинградское отделение Союза советских архитекторов. Мне стало скучно работать на заводе «Светлана». Однажды мне позвонили и сообщили, что освободилась должность секретаря Общества в одном из районов Ленинграда. Мне нужно было срочно явиться к заместителю председателя президиума совета ленинградского городского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры Л. П. Тихонову. Он спросил, какое у меня образование. Пришлось сознаться — среднее. Второй вопрос был о партийности — беспартийный. «Вот если бы вы были в партии, то мы могли бы закрыть глаза на отсутствие у вас образования...» Что же, поступить и окончить институт — сложное и длительное дело, а вот вступить в партию, пока я работаю на «Светлане», вполне возможно. Так я стал коммунистом, но, когда это случилось, должность секретаря уже была занята. Вместе с тем продолжать работать на «Светлане» мне уже не хотелось, и я поступил электромонтером в Отдел вневедомственной охраны Ждановского района. Здесь было больше свободы, больше времени для собственных дел.



Искусствовед Борис Михайлович
Кириков. 1977 г.

Знакомство с Кириковым, перешедшее в дружбу, продолжалось, и я благодарен ему за то, что он решительно заставил предпринять конкретные шаги к изменению моей судьбы. Он настоял на моем поступлении в 1978 году в Музей истории Ленинграда экскурсоводом, помог освоить сложную экспозицию по истории архитектуры Петербурга–Петрограда, размещавшуюся в Инженерном доме Петропавловской крепости, всячески способствовал поступлению в Академию художеств. Многочисленные прогулки с Кириковым по старым районам города были для меня важной школой: увидеть архитектурную форму, ее декоративные особенности, почувствовать пространственное звучание здания в среде можно только на натуре, а если рядом ув-

леченный специалист, то польза очевидна. Экскурсоводом я проработал недолго и вскоре был переведен научным сотрудником в сектор архитектуры отдела истории города, которым заведовал Кириков. Мой перевод в «элитное» подразделение директор Музея истории Ленинграда Л. Н. Белова объяснила тем, что надо укреплять его партийные ряды. Несколько лет я был партгрупоргом отдела. Руководил им в это время Александр Давидович Марголис.

Диплом искусствоведа я получил в 1985 году, а в музее проработал 24 года, до 2002. За это время я написал ряд статей, выступал с лекциями об архитектуре и искусстве мозаики Петербурга, участвовал в конференциях. Все это я делал как специалист, но в основе моих знаний об истории мозаики безусловно лежит материал, собранный отцом. Надеюсь, что своей деятельностью я хоть как-то смог продолжить семейное дело и внес лепту в развитие если не самого наборного искусства, то хотя бы знаний об его истории.

Будут ли изучать мозаичное искусство мои дети, я не знаю. Дочь Мария и младший сын Владимир стали искусствоведами, но у них свои увлечения и темы в истории искусства; старший сын Александр — художник. С искусством связали жизни и мои племянницы: дочь Ольги Алексан-

дровны Варвара — художник, дочь Нины Александровны Евгения — архитектор. Как бы там ни было, но семья Фроловых вернулась в лоно художественной культуры. Надеюсь, что в какой-то степени я этому способствовал, и кто знает, может быть, когда-нибудь кто-то из наших потомков станет мозаичистом...

* * *

Готовя этот сборник к своему 60-летию, мне представилось целесообразным поместить в него не только статьи об искусстве мозаики, но и те работы, которые кажутся важными, однако в силу малого тиража изданий (материалы конференций) или каких-либо других причин оказались малодоступными или просто неизвестными читателям. Это обидно, ведь человеку, который пишет, хочется, чтобы его читали. Пусть не все нравится в написанном, пусть кто-то скажет, что все не так, что автор или чего-то не знает, или что-то перепутал, преувеличил, недооценил...

* * *

Пожалуй, самой сложной для меня была работа над статьей о «Троице» Андрея Рублева. Эту тему я хотел взять в качестве курсовой на 3-м курсе Института живописи, скульптуры и архитектуры. Экзамены по древнерусскому искусству принимала Вера Дмитриевна Лихачева. Когда я вошел в аудиторию, студенты жались у входа, не решаясь подойти к столу экзаменатора, за которым сидела, вероятно, аспирантка, а Вера Дмитриевна отсутствовала. Я не стал ждать прихода Лихачевой, а рискнул подойти к столу и взять билет. Хотелось получить вопрос о «Троице», чтобы изложить собственную интерпретацию произведения Рублева, сложившуюся во время подготовки к экзамену, и договориться с Лихачевой о курсовой, но попался не тот билет. Тогда я попросил разрешения взять другой. Опять неудача. После третьего раза я уже не стал спрашивать разрешения, а забрал всю колоду, просмотрел ее и нашел нужный билет, сел и стал готовиться. Страшно было, что аспирантка скажет экзаменатору о моем поступке, но она смолчала. Ответив на два других вопроса, я, наконец, перешел к интересующему меня, изложил традиционные версии об иконе и набрался мужества рассказать о собственной. Лихачева заинтересовалась и согласилась руководить моей курсовой работой, чему я был очень рад. Однако через несколько недель до меня дошла страшная весть: Вера Дмитриевна погибла. Она попала под машину в 1981 году, и я оказался одним из последних студентов, которые слушали ее лекции и сдавали ей экзамены.

Тем не менее я подал заявку на написание курсовой о «Троице» Рублева, ее утвердили, руководителем стала И. Н. Пунина. Еще раз пристально изучив известные интерпретации произведения великого русского художника-иконописца, я доработал и изложил свою версию, предположив,

что в правом ангеле следует видеть Бога-Сына. На третьем курсе впервые для студентов происходила защита курсовой. Моим оппонентом была Ц. Г. Нессельштраус. Никогда не забуду, как, красный от волнения, я стоял и слушал замечания маститого ученого. Казалось, что они никогда не закончатся, но резюме оказалось в мою пользу. Нессельштраус произнесла что-то вроде следующего: «Курсовая работа достойна самой высокой оценки. Похвально стремление автора по-новому прочитать “Троицу”»!

После окончания института я вернулся к работе над «“Троицей” Рублева», и несколько раз ее переделывал, решив довести до публикации. В это время у меня завязалось знакомство с сотрудниками Музея религии и атеизма, издававшего периодические научные сборники. Для публикации необходима была рецензия, которую мне дала кандидат искусствоведения Е. Б. Мозговая. Приведу ее полностью.

«Статья В. А. Фролова, посвященная анализу иконы А. Рублева “Троица”, представляет несомненную актуальность и научную ценность. Основываясь на положениях, высказанных ведущими исследователями творчества Рублева, автор строит свою концепцию трактовки образов. Выводы В. А. Фролова представляются справедливыми и заслуживающими внимания.

Актуальность темы, избранной В. А. Фроловым для научной разработки, обусловлена глубокими национальными истоками творчества Рублева, значением рассматриваемого памятника в истории всего русского искусства. Интерпретация иконы, предлагаемая автором, может способствовать углублению представления об особенностях художественного языка Рублева, его гуманистическом характере.

Публикация данной статьи без сомнения послужит пропаганде традиционных для русского искусства идей мира и единения — основы “Троицы” Рублева, — созвучных современности»⁴⁸.

Большую помощь в доработке статьи мне оказал сотрудник Музея религии и атеизма И. Х. Черняк, указавший на публикацию архиепископа Сергия (Голубцова) «Воплощение богословских идей в творчестве преподобного Андрея Рублева» в сборнике «Богословские труды» за 1981 год. Эта работа оказалась для меня крайне важной, так как там отстаивалась версия размещения на иконе Бога-Сына, аналогичная моей.

Еще один лестный для меня отзыв я получил по инициативе А. Д. Марголиса от известного специалиста по русскому средневековому искусству, профессора Нижегородского университета Т. В. Чарторицкой. В письме к Марголису, в частности, она написала: «Работу Фролова прочитала еще в поезде, и недавно перечитала спокойно, за письменном столом. Он ум-

⁴⁸ Архив Фроловых.

ный и, что важнее, тонкий человек, твой Фролов, хотя и “в третьем поколении”. При таком обилии работ по “Троице” сумею сказать свое очень не просто. Анализ получился. Мне на работе весьма пригодится: теперь кроме Плугина и Лазарева с Деминой буду ссылаться еще и на трактовку Фролова (пока безвестного) образа Троицы. А читать этот период мне приходится часто — в с[пециальных] к[урсах] и в общих курсах»⁴⁹.

Публикация моей работы в сборнике Музея религии и атеизма по независящим от меня причинам не состоялась. Она была напечатана в сборнике Русского музея. К сожалению, каким-то образом в статье перепутали места абзацы, что нарушило логику анализа иконы⁵⁰. Другие исследования, включенные в сборник, также были опубликованы с существенными погрешностями. Книга получилась настолько некачественной, что не попала в продажу, и, таким образом, все исследования практически оказались не введенными в научный оборот.

Года два назад я показал статью профессору С. М. Даниэлю, который дал устную доброжелательную характеристику моего труда и ряд ценных советов.

Всем, кто неравнодушно отнесся к моей работе над «Троицей» Андрея Рублева и постарался советом и критикой помочь ее завершению, приношу глубокую благодарность.

Не менее сложной проблемой, а для меня мучительно необходимой, было освоение темы «искусство мозаики». Здесь надо было разобраться и с историческим процессом, и, что наиболее важно, понять художественную специфику этого искусства. Решение этой задачи на поверхности не легало. Никто не изучал мозаику Нового времени как самостоятельный вид искусства. Основную массу ученых интересовала архитектура, живопись, скульптура и графика, исследования о которых попадают в многотомные истории искусств или специальные издания. О мозаике же в них — ни слова, как будто ее не было. Исключение делалось только для М. В. Ломоносова. Однако мне повезло: историей Мозаичного отделения Академии художеств занималась преподаватель Института живописи, скульптуры и архитектуры Нина Сергеевна Кутейникова. Она стала моим руководителем при написании дипломной работы «Мозаичная мастерская Фроловых».

В чем заключается новаторство мастерской Фроловых? На этот вопрос ответить трудно. Мне казалось, что главное — это освоение нового способа набора смальт, обеспечивавшего не только ускорение и удешевление производственного процесса, но достижение той степени декоратив-

⁴⁹ Архив Фроловых.

⁵⁰ См. Список основных публикаций № 91. Исправленный текст статьи о «Троице» Рублева публикуется в настоящем сборнике. С. 67–84.

ности наборного произведения, которое отвечало требованиям времени. Однако Нина Сергеевна указала мне, что несоизмеримо более важным в историческом процессе становления мозаики как самостоятельного искусства была разработка Фроловыми определенных требований к эскизу будущего произведения. За эту подсказку я ей бесконечно благодарен.

* * *

В 1989 году, в связи с переходом Б. М. Кирикова на работу в Ленинградский научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры (ЛенНИИТАГ), я стал заведующим сектором архитектуры отдела истории дореволюционного Петербурга; в 1990, в период «перестройки», вышел из партии.

* * *

В это время главной задачей, стоявшей перед сектором архитектуры, была подготовка новой экспозиции в Инженерном доме Петропавловской крепости. Задача не из легких, тем более что сотрудники сектора не проявляли должного рвения, да и я не верил в возможность создания чего-либо серьезного. Это вполне объяснимо: время было сложное — перестройка. В Инженерном доме разместился отдел учета и хранения фондов, и перемещение его в другое здание не планировалось, сам дом требовал ремонта, а средств на это не было. Тогда мне казалось, что нужно найти подходящее здание вне Петропавловской крепости и, опираясь на сотрудничество со специалистами сторонних учреждений и общественность, с помощью других музеев и организаций, владеющих архитектурными или связанными с петербургской архитектурой предметами, попытаться найти способ организации серьезной экспозиции. В этом плане рассматривалась возможность создания архитектурного музея или в Инженерном замке, или в Румянцевском особняке, или в других памятниках архитектуры.

Крупным мероприятием, направленным на решение этой задачи, стало инициирование совместно Б. М. Кириковым первой научной конференции «Архитектурное наследие Петербурга: проблемы изучения», посвященной перспективам исследования истории петербургского зодчества. Учреждениями-организаторами стали Ленинградский научно-исследовательский институт теории архитектуры и градостроительства, Государственный музей истории Ленинграда, Ленинградское отделение Советского фонда культуры, Главное управление по охране, использованию и реставрации памятников истории и культуры, Интернациональный комитет памятных мест и городов (ИКОМОС). Конференция проходила 18–21 апреля 1990 года в Доме архитектора (Большая Морская ул., 52). На этой конференции, кроме исполнения организаторских функций, я прочитал два докла-

да: «О создании музея архитектуры в Ленинграде» и «Стиль и среда (к проблеме выбора в архитектуре екатерининского времени)». Краткое изложение первого было опубликовано в брошюре «История архитектуры Петербурга и окрестностей (программа исследований и изданий)» Ленинградского научно-исследовательского института теории архитектуры и градостроительства (Л., 1990. С. 9) без указания авторов. Учитывая, что в современном Государственном музее истории Санкт-Петербурга так и не построена экспозиция по истории архитектуры, я решил поместить здесь изложение своего выступления, в надежде, что когда-нибудь, может быть, кого-то заинтересуют мои размышления по этому вопросу.

«Музей архитектуры Петербурга–Ленинграда»

Одной из форм реализации программы исследований по архитектуре Петербурга и окрестностей является создание музея архитектуры города. Музей должен стать местом сосредоточения информации по истории застройки Ленинграда и пригородов, одним из центров по изучению архитектурно-художественного наследия и распространению исторических знаний. Он будет содействовать решению многих сложных и спорных проблем развития и реконструкции исторического центра Ленинграда и окрестных поселений.

Разработкой концепции и тематического плана экспозиции занимался в последние годы историко-архитектурный сектор Музея истории Ленинграда. Однако создание музея архитектуры пока не стало реальной перспективой из-за отсутствия достаточно просторного помещения, фрагментарности коллекций экспонатов и невозможности постоянной демонстрации оригинальных графических материалов при существующих у нас экспозиционных режимах. Идея устройства локальной тематической экспозиции, посвященной зодчеству Петербурга первой половины XVIII в., в небольшом Инженерном доме Петропавловской крепости является паллиативом. Ленинграду нужен полноценный музей архитектуры города и окрестностей, охватывающий весь период до 1917 года, а может быть, и до наших дней.

Для эффективного решения научных и экспозиционных задач необходима консолидация специалистов ЛенНИИТАГа, Академии художеств, сотрудников музеев и других учреждений. Равноправное соавторское участие представителей различных организаций даст возможность использовать общий научный потенциал, исключить возможные неточности в раскрытии темы и привлечь экспозиционные материалы, рассеянные в фондах и хранилищах Ленинграда.

Использование предметов архитектурно-художественного значения независимо от их ведомственной принадлежности — важнейшее условие построения музея, адекватного историческому значению архитектурного наследия города. Привлечение возможно широкого круга подлинных экспонатов

позволит снизить количество новоделов, умаляющих значимость музея как места изучения и показа уникальных произведений искусства прошлого. Для создания крупного музея архитектуры общегородского значения необходима достаточно мощная материально-техническая база, что также требует объединения сил и привлечения к работе организаций, имеющих финансовые средства и технические возможности».

Второй доклад, опубликованный в сборнике материалов конференции, включен в настоящее издание⁵¹. В нем я попытался сформулировать мысль о важности методологии выбора в процессе формирования архитектуры Нового времени в России. Барокко первой половины XVIII века — результат программного выбора ренессансно-барочной концепции западноевропейской строительной культуры при отказе от русских градостроительных традиций. Стиль русского барокко в условиях авторитарно-абсолютистского режима не знал альтернатив, был целостной архитектурно-художественной системой. Дифференцированная политика императорской власти по отношению к разным слоям населения во второй половине XVIII века (дворян-землевладельцев и горожан) привела к появлению различных подходов к средообразованию усадьбы и города и появлению двух независимых друг от друга стилей, то есть к эклектике средообразования — первого этапа историзма XIX века. На конференции доклад вызвал довольно острую дискуссию, разделившую участников на заинтересовавшихся моими рассуждениями и на резких противников. Не знаю, насколько мои выводы близки к исторической истине, но в 1994 году я с интересом обнаружил ряд статей, в которых исследователи (без ссылки на мою работу) высказали аналогичные наблюдения, как бы развивая в той или иной степени мои суждения. Вот, например, цитата из статьи Е. И. Кириченко «Проблема стиля и жанра в архитектуре второй половины XVIII в. и творчество Кваренги»: «Для первой половины XVIII в. характерно представление о регулярности как идеальном, а главное — универсальном принципе организации пространства в городе и в усадьбе. В 1760–1770-е гг. происходит перелом. Пространство города и усадьбы начинает проектироваться исходя из разных принципов. Единству планировочного принципа в более ранний период соответствует единство стиля в поселениях разного типа. Во второй половине XVIII в. различиям в планировке соответствует стилевое различие»⁵². Далее автор объясняет свою точку зрения более детально и переходит к сопоставлению различий в стилях организации среды города и усадьбы с иерархией

⁵¹ См. Список основных публикаций № 85. В настоящем сборнике с. 94–101.

⁵² Е. И. Кириченко. Проблема стиля и жанра в архитектуре второй половины XVIII в. и творчество Кваренги // Джакомо Кваренги и неоклассицизм XVIII века. К 250-летию со дня рождения архитектора. Тезисы докладов конференции. СПб., 1994. С. 11.

жанров в других видах искусства. Мне понравились рассуждения известного историка архитектуры и новая аранжировка мысли. Представляется, что здесь я получил определенную поддержку. Аналогичной поддержкой можно считать и некоторые статьи, опубликованные в сборнике «Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века» (М., 1994).

* * *

Однако работа в музее осложнилась. Политические изменения в стране, возникшие сложности с финансированием экспозиционных программ и внутренние события в музее явно не способствовали выполнению служебных обязанностей и укреплению морального климата. Мне совсем не хотелось увольняться, но когда в марте 1991 года мне предложили перейти в Центр по охране и использованию памятников истории и культуры Главного управления имущества Исполкома Ленсовета на должность начальника научного отдела, я, не видя перспектив своей деятельности в музее, согласился. Такому решению способствовала малая заинтересованность в создании музея архитектуры тогдашнего директора музея Натальи Леонидовны Дементьевой.

* * *

В Центре по охране и использованию памятников истории и культуры, в котором я проработал всего девять месяцев, передо мной были поставлены две основные задачи: 1) создание банка данных памятников истории и культуры Ленинграда и пригородов; 2) организация издательского дела. Однако ничего из этого не вышло. Несмотря на то, что мною и моими сотрудниками разрабатывались положения о научном отделе и о самом Центре, предлагалась структура банка данных, писались уставы дочерних издательских предприятий и так далее, руководству как-то не хватало времени серьезно ознакомиться с этими документами. Складывалось впечатление, что почти все сотрудники активно занимаются проблемами Центра, но каждый сам по себе. Начальник Центра З. А. Комарова главным для себя почему-то считала борьбу с Главным управлением по охране памятников истории и культуры (ГУОП, ранее Государственная инспекция по охране памятников, в настоящее время Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Правительства Санкт-Петербурга). Комарова полагала возможным соединить ГУОП с Центром в единую организацию и подчинить ее себе. Понимая бесперспективность этого замысла, я счел необходимым предупредить начальника о нецелесообразности такой политики и о необходимости налаживания сотрудничества. Одновременно я начал переговоры с руководителями ГУОП о возможности совместной издательской деятельности. Эти действия предрешили мою судь-

бу. Через несколько месяцев Центр был ликвидирован и снова восстановлен, но меня обратно не приняли. Вскоре и Комаровой пришлось покинуть занимаемую должность, а еще через несколько лет исчез и сам Центр.

* * *

Вернуться в Государственный музей истории Ленинграда для меня оказалось задачей непростой: директор была против моего возвращения. Однако в это время в музей уже вернулся Б. М. Кириков и, будучи в должности заместителя директора по научной работе, сумел преодолеть сопротивление. Разговор между ними был примерно такой:

– Он ренегат, — сказала Н. Л. Дементьева, — такие нам не нужны.

– Он хороший специалист и мой друг, — возразил Кириков, — я его не могу не взять.

В декабре 1991 года я был зачислен на должность старшего научного сотрудника, а затем заведующего редакционно-издательским отделом, переименованным в 1995 году в научно-редакционный. Начался новый этап моей деятельности в старой научно-просветительной организации, переименованной в Государственный музей истории Санкт-Петербурга.

Для Музея истории Ленинграда издательская деятельность никогда не была приоритетной, более того, она имела отчасти конспиративный, подпольный характер и не поощрялась руководством. С появлением в названии музея старинного имени «Санкт-Петербург» возникло новое ощущение исторического прошлого, появилась потребность популяризировать знания о городе, захотелось издавать собственный альманах, что в других музеях, включая провинциальные, давно практиковалось. На обсуждении концептуальных основ, тематической структуры, характера и формы музейных сборников было утверждено название, предложенное Б. М. Кириковым, — «Краеведческие записки» и выработаны критерии отбора материалов. Выпуски альманахов должны концентрировать на своих страницах редкие и ранее неизвестные сведения об истории Петербурга и пригородов, вводить в научный оборот актуальные для исторического краеведения исследования, подготовленные музейными работниками и специалистами других учреждений.

Постепенно в научно-редакционном отделе сформировался дружный коллектив единомышленников, постоянно поддерживавших друг друга и самоотверженно работавших. Это филолог Ларисса Наумовна Коннова, историк искусства Виктор Петрович Мартыненко и корректор Ольга Евгеньевна Юдина. В 1996 году по моей инициативе был учрежден еще один альманах «Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга». Разграничение тематических основ базировалось на том, что «Краеведческие записки» призваны были пропагандировать достопримечательности Пе-

тербурга и его пригородов, рассказывать о замечательных людях, живших на берегах Невы, вводить в научный оборот неизвестные архивные источники, новые исследования и материалы, наконец, консолидировать специалистов города, занимающихся изучением многоаспектной культуры Петербурга. «Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга» должны были представлять внутримузейную жизнь, пропагандировать фонды, публиковать методические разработки экспозиционной и экскурсионной деятельности, рассказывать о музейной педагогике, представлять материалы конференций, проводимых музеем.

За 10 лет отделом были изданы восемь выпусков альманахов «Краеведческие записки» и семь «Трудов Государственного музея истории Санкт-Петербурга». В них опубликованы материалы семи научных конференций, организованных и проведенных музеем. Сборники привлекли внимание историков города, краеведов, специалистов различных организаций, в том числе и зарубежных. Многие из них стали авторами статей. Альманахи получили известность в городе и придали Государственному музею истории Санкт-Петербурга ранг ведущей организации по изучению и пропаганде исторического наследия города на Неве. Эффективность работы и стабильность выхода сборников во многом определялись возможностью отдела осуществлять свою деятельность на основе профессиональной самостоятельности. В связи с переходом Б. М. Кирикова в КГИОП на должность заместителя председателя Комитета и начальника Управления государственного учета памятников удалось наладить совместное с этим учреждением издание «Краеведческих записок», что безусловно повысило их научную ценность.

* * *

В 1994 году наследниками известной семьи Бенуа было решено отпраздновать 200-летие пребывания сильно разветвленной династии в России. Такое решение во многом стимулировалось историческим фактом празднования ее 100-летнего юбилея в 1896 году и созданием в 1988 году в Петергофе Музея семьи Бенуа. Было организовано общество «Дом Бенуа», президентом которого была выбрана Народный архитектор Российской Федерации архитектор-реставратор Ирина Николаевна Бенуа (1912–2004), а я — вице-президентом. Нам удалось организовать широкомасштабное празднование, включившее в себя акцию возложения цветов на могилу императрицы Марии Федоровны в Петропавловском соборе, которая покровительствовала семье после смерти основателя династии Луи Жюля. В Государственном Эрмитаже было проведено торжественное заседание, открыта выставка «Александр Бенуа и Эрмитаж», а в Эрмитажном театре хор Российского государственного университета дал

концерт. В музее-заповеднике «Петергоф» была проведена экскурсия для участников мероприятий с обязательным посещением Музея семьи Бенуа. В соборе Лурдской Богоматери, построенном по проекту Л. Н. Бенуа, прошла поминальная служба по усопшим члена семьи Бенуа, а в Певческой капелле, возведенной тем же зодчим, был дан концерт под управлением Владислава Чернушенко. Перед началом концерта меня попросили выступить с рассказом о строительстве Капеллы, акустических достоинствах здания и о его создателе. Несмотря на определенный опыт лекционной работы и чтения различных докладов, это выступление привело меня в крайнее волнение. В ходе мероприятий было организовано посещение бывшей гимназии К. Мая, воспитавшей представителей многих поколений рода Бенуа. 21 ноября в Российском институте истории искусств (бывшем Зубовском) начала работу трехдневная конференция «Семья Бенуа — феномен петербургской культуры». Используя свою должность заведующего научно-редакционным отделом и будучи штатным составителем музейных изданий (согласно «Положению об отделе»), я обеспечил публикацию ее материалов в очередном выпуске «Краеведческих записок»⁵³. Одновременно в Центральном выставочном зале «Манеж» была открыта выставка «200 лет семье Бенуа в России. 1794–1994». Кроме этого, в Музее-квартире А. С. Пушкина и в Доме ветеранов архитектуры в городе Пушкине прошли концерты, подготовленные самими членами семьи. При поддержке А. М. Берновского мною была подготовлена и издана брошюра «200 лет семьи Бенуа в России» (СПб., 1994). Нечего и говорить, что все представители династии Бенуа сохраняют глубокую благодарность организациям, учреждениям и лицам, устроившим замечательный праздник. По окончании всех мероприятий я отчитался перед членами общества «Дом Бенуа». Однако что делать дальше, не знали ни президент, ни я, и общество распалось.

* * *

Первый выпуск «Трудов Государственного музея истории Санкт-Петербурга» с подзаголовком «Музей, школа, семья: проблемы музейной педагогики» вышел в 1996 году. Это была первая книга, которую я сделал самостоятельно, научившись владеть компьютером. Инициатором и составителем издания была заведующая научно-просветительным отделом музея Татьяна Александровна Чумак. Основной задачей сборника было довести до сведения специалистов о наработках музейных педагогов в области методики проведения занятий и обучения детей и подростков.

⁵³ Семья Бенуа — феномен петербургской культуры: Материалы научной конференции // Краеведческие записки. СПб., 1995. С. 96–194.

Специально для этого альманаха я написал статью «Статус культуры»⁵⁴. Первоначальным толчком к осмыслению термина «культура» послужило предложение в 1991/1992 учебном году провести занятия на тему «Культура Петербурга» для учащихся 7–8-х классов школы-гимназии № 631 Приморского района. Вероятно, подразумевались обыкновенные лекции по краеведению, но слово «культура», введенное в название курса, заставило задуматься, казалось бы, над привычным и широко употребляемым термином.

Действительно, что такое культура? Признаюсь, я никогда серьезно не интересовался культурологией и в то время не был знаком с соответствующей литературой, хотя всегда обращал внимание на то, что многие авторы, рассуждая на тему культуры, совершенно спокойно обходятся без ее определения и трактуют его то слишком расширительно, то крайне узко. Особенно меня умиляет, когда пишут, например, «культура и искусство», не замечая, таким образом, что искусство при такой формулировке выпадает из пространства культуры и существует не внутри, а рядом с ней, самостоятельно. Очевидно, что любой человек, использующий это понятие, тем более преподающий, обязан точно установить, во-первых, для себя, а во-вторых, для учащихся его значение. Только тогда станет понятным, о чем идет речь. Определение, которым я стал пользоваться, было сформулировано в полемике с сотрудницей Государственного музея истории Санкт-Петербурга Ириной Анатольевной Костаревой в 1991 году. Однажды мы стали спорить, кто вернее может осмыслить исторический процесс — историк просто или историк искусства? Историк по образованию, Ирина Анатольевна, естественно, отстаивала убеждение, что, конечно, историк, оперирующий историческими фактами, а историк искусства — это, вроде, вообще не историк — искусствовед! Искусствоведение же — несерьезная наука. С такой точкой зрения я уже давно встречался. Будучи студентом искусствоведческого факультета, я даже от кандидатов искусствоведения слышал подобные рассуждения: искусствоведение, мол, это наука для невест и предназначена обогатить несерьезными знаниями девушку, чтобы понравиться юноше! Подобной точкой зрения я был поражен и даже возмущен. В полемике с Костаревой мне было что сказать в противовес ее рассуждениям:

– Вы, историки, в основном опираетесь на документальные источники, которые часто противоречат друг другу, и вам поневоле приходится отбирать те из них, которые подтверждают истинность вашей исторической концепции⁵⁵. Мы же, искусствоведы, вернее, историки искусства, по-

⁵⁴ См. Список основных публикаций № 98. Публикуется в настоящем сборнике, с. 56–66.

⁵⁵ В этот момент я вспомнил лекцию по истории КПСС в Университете, когда учился на матмехе. Тогда лектор сказал, что мы (историки!) отбираем в истории те фак-

знаем исторический процесс по высшим проявлениям человеческого духа — произведениям искусства — и понимаем, почему вот это, конкретное, творение могло быть создано только в эту, определенную эпоху, а не в какую-либо другую. При этом, естественно, мы пользуемся данными истории, как науки о развитии общества, но не отбираем факты из арсенала противоречивых данных, а познаем культуру как форму жизнедеятельности человека в данный период времени⁵⁶.

Разговор, начавшийся в несколько ироничном по отношению друг другу тоне, в конце концов заинтересовал нас обоих. Я рассказал своей собеседнице о мучающей меня проблеме определения понятия культуры в порядке подготовки к занятиям со школьниками, и объединенными усилиями мы сформулировали определение, которые нас обоих устроило своей четкостью, лаконизмом и ясностью: культура — это форма существования исторического человечества.

Директор музея Н. Л. Дементьева почему-то решила проконтролировать состав первого выпуска «Трудов Государственного музея истории Санкт-Петербурга» и потребовала представить его ей. Ознакомившись, она сказала:

– Все в порядке, только выкини свою статью.

– Почему? — спросил я.

– Ты что, Лихачев, что ли?

Я промолчал.

– Ну, что ты смотришь на меня голубыми глазами?

– ...! А какими глазами я могу смотреть, если они у меня голубые? — молча сказал я; и вслух: — Разве только Лихачеву можно писать о культуре?

– Выкини, я тебе говорю!

– Не я составитель, а Чумак, я ей скажу, и она решит.

ты, которые подтверждают прогрессивное развитие человеческого общества от капитализма к коммунизму (не ручаюсь, что дословно привожу слова, но мысль была именно такой). Подобная конъюнктура в науке меня тогда сильно смутила и поразила...

⁵⁶ Недавно я с удовольствием обнаружил, что не один придерживаюсь такой точки зрения. В статье А. А. Топунова «Отражение борьбы Москвы и Твери в древнерусской иконографии» исследователь, констатируя неумолкающие споры историков о причинах стремительного возвышения московского княжества в XIV–XV вв., отметил: «... для выяснения этого вопроса следует обращаться не только к разноречивым и двусмысленным летописным сведениям, но и к другому материальному источнику — иконам. В условиях феодальной раздробленности в каждом княжестве формировалась своя, совершенно индивидуальная иконописная школа. Иконопись являлась выражением идей и устремлений целого княжества». См.: Проблемы жизнедеятельности человека и общества. Сборник научных трудов. СПб., 2001. С. 114–115.

Естественно, я рассказал об этом разговоре Татьяне Александровне, которая моментально отреагировала:

– Нет, у вас хорошая статья, выкидывать не надо!

Прошло время, и сборник вышел. Директор его прочитала и, встретив меня, сказала.

– А ты знаешь, твоя статья ничего, любопытная, правда, я ничего не поняла.

– ...!!!

Мне самому трудно судить, хорошая статья или плохая. В любом случае она была рождена неслучайно и вынашивалась на протяжении длительного времени. Даже сейчас, решив опубликовать в этом сборнике, я ее немного доработал. Тогда же, в период написания, я обсуждал свою мысль со многими думающими людьми, которым приношу искреннюю благодарность. В первую очередь это относится к И. А. Костаревой, которая помогла сформулировать корневую дефиницию, во вторую — говорю спасибо за понимание, солидарность и советы своей сестре Нине Александровне, сыну Владимиру и многим другим, может быть, помнящим, как я их мучил своими рассуждениями. С сыном мы обсуждали некоторые аспекты восприятия внешней культуры детьми и юношеством, то есть объектами (т. е. формирующимися субъектами) культуры, и он, принадлежа тогда к категории объектов, высказал мне очень ценные замечания, способствовавшие более точным, как мне представляется, формулировкам важнейших положений статьи.

* * *

Время шло. В 1996 году в Государственном музее истории Санкт-Петербурга был создан отдел выставок и проектов. Его возглавил появившийся в 1994 году в музее и выполнявший функции куратора по международным связям В. Ю. Панкратов, физик и литературовед. Новое подразделение стало дублировать функции научно-исследовательского и научно-экспозиционного отдела истории города. Хорошо почувствовав новые веяния и не смущаясь собственной некомпетентностью в музейном деле, о чем неоднократно он сам заявлял, Панкратов начал руководить важнейшим направлением деятельности музея. Симптоматично, что заведующий новым подразделением стал подчиняться напрямую директору, игнорируя заместителя по научной работе. Таким образом началось размежевание научной и выставочной работ, что в дальнейшем вылилось в отрицание необходимости каких-либо исследований в музейной практике. Очевидно, однако, что без исследовательской работы музей становится недееспособным как серьезная научно-просветительская организация.

На этом фоне вполне закономерным представляется переход в 1996 году Б. М. Кирикова в КГИОП и исчезновение в музее должности заместите-

ля по научной работе. В 1997 году ушла из музея и Н. Л. Дементьева, которую пригласили занять пост министра культуры Российской Федерации. Своим преемником она назначила заместителя по капитальному ремонту и реставрации Б. С. Аракчеева, горного инженера по образованию. Аракчеев много лет проработал в Музее истории Ленинграда: сперва в качестве сотрудника отдела снабжения, а затем инженера Шлиссельбургской крепости. В начале 1990-х годов он занял должность заместителя директора. Выбор преемника выявил непонимание или пренебрежение Дементьевой спецификой исторического музея, которым не должен руководить человек без специальной подготовки, никогда не работавший ни научным сотрудником, ни хранителем фондов, ни экскурсоводом. Выбор был тем более рискованным, что характер Аракчеева не отличается уравновешенностью, сочетая в себе доверчивость и подозрительность, великодушие и мстительность.

В декабре 1997 года новый директор назначил Панкратова на должность своего заместителя по экспозиционно-выставочной работе и развитию музея. Причиной этому послужило, вероятно, то, что именно Панкратов, по выражению Аракчеева, «разработал такую концепцию развития музея, до которой музей еще не дорос»!⁵⁷ Эту концепцию никто из сотрудников не видел, зато она постепенно стала вырисовываться в практике музейной жизни. Впрочем, в 2001 году ученый секретарь И. М. Карусева одному из музейных сотрудников и мне по нашему настоятельному требованию дала возможность буквально на несколько секунд взглянуть на таинственную бумагу. Мы успели выхватить только несколько строк, которые звучат примерно так: «Мы должны задуматься, какой мы музей? Музей истории Санкт-Петербурга или Санкт-Петербургский музей?!» Этого было вполне достаточно: концепция ясна. Тема, которая дала жизнь музею, история, которой он занимался на протяжении почти 100 лет, оказалась ненужной, мешающей его дальнейшему развитию! Санкт-Петербургский музей? Но ведь это любой музей, расположенный на берегах Невы. Санкт-Петербургским можно назвать и Эрмитаж, и Русский музей, и Музей религии, и Музей хлеба, и Музей пива, и т. д. Зато если нет темы, то какая широкая возможность открывается для любой деятельности! Очевидным стало и откуда взялись такие мысли. В 1996 и 1997 годах проходили российско-британские семинары, организованные по инициативе Форума лидеров Бизнеса под эгидой принца Уэльского (ФЛБПУ)⁵⁸. На семинарах рассматривались вопросы выживания музеев в условиях рыночной экономики: специалисты делились опытом,

⁵⁷ Эти слова директор произнес в частной беседе со мной.

⁵⁸ См.: Музеи в период перемен. Материалы российско-британского семинара «Музеи Санкт-Петербурга в условиях рыночной экономики» / Отв. ред. А. Д. Марголис. СПб., 1996; 2-е издание, переработанное и дополненное / Под общ. ред. А. Д. Марголиса. СПб., 1997.

предлагали программы и методики работы. Важными и действительно актуальными в те годы были проблемы финансирования, определения приоритетов в деятельности и отношения к посетителям.

В. Ю. Панкратов был активным участником семинаров. В своем докладе «Время раздумий в муниципальных музеях. Пример Музея истории Санкт-Петербурга» автор нарисовал довольно мрачную картину положения научно-просветительной организации, сложившегося, как ему казалось, из-за нерасторопности и нерешительности сотрудников. «Мы плохи <...>, — сетовал человек, всего два года проработавший в музее, — в первую очередь потому, что мы всегда мало заботились о посетителе. Нашей главной заботой был наш музей, наши коллекции и тот предмет, который мы изучали и освещали, — история Санкт-Петербурга»⁵⁹. Вот, оказывается, в чем дело: то, чему посвятили жизни многие поколения ученых и музейщиков, — история Санкт-Петербурга — стала тормозом развития. «Мы плохи также потому, — продолжал Панкратов, — что, несмотря ни на что, мы не хотим меняться. Если посетитель не идет к нам в музей, считаем мы, это не наша беда, а его — посетителя. Он не в состоянии понять высокого и прекрасного. Не станем же мы спускаться на уровень его невежества!»⁶⁰ Если бы автор этих слов поработал хоть немного когда-либо экскурсоводом, он, возможно, не позволил бы себе столь пренебрежительно и высокомерно отзываться о посетителях музея. С наименьшим пренебрежением и высокомерием он рассуждал и о специалистах, преданных музейному делу: «Наконец, мы плохи потому, <...> что у нас мало инициативных людей. Те, кто поэнергичнее, — не все, конечно, но значительная часть, — либо ушли из музея, либо уже не живут интересами музея, потому что кормить себя и свои семьи на ту зарплату, которую они у нас получают, они не могут»⁶¹. Удивительно, но Панкратову показалось недостаточным оскорбить своих сослуживцев: «Людей неэнергичных, нерасторопных, а то и просто ленивых и равнодушных, людей, которые не уходят с мизерных музейных окладов лишь потому, что им некуда идти — их никуда не возьмут, — должно быть немало и в других музеях»⁶². Дальнейшие события показали, насколько автор этих строк был

⁵⁹ Панкратов В. Время раздумий в муниципальных музеях. Пример Музея истории Санкт-Петербурга // Музеи в период перемен. Материалы российско-британского семинара «Музеи Санкт-Петербурга в условиях рыночной экономики». СПб., 1996. С. 63. Во втором издании сборника В. Ю. Панкратов опубликовал совершенно другую статью: «Новый подход Музея истории Санкт-Петербурга к организации временных выставок» (с. 39–43).

⁶⁰ Панкратов В. Время раздумий в муниципальных музеях. Там же.

⁶¹ Там же.

⁶² Там же. С. 63–64.

далек от правды. Большая часть сотрудников, вынужденных покинуть музей, была с радостью принята другими учреждениями, оценившими их высокие профессиональные достоинства.

Какая-то, напоминающая классовую, ненависть заставила Панкратова не останавливаться на огульном охаивании музейных специалистов, проработавших в научно-просветительной организации гораздо более длительный срок, чем он, а заняться ее реорганизацией. «Анализируя работу музея, мы пришли к выводу, что его внутренняя структура чересчур сложна и запутана»⁶³. Видимо, чтобы ее упростить, по инициативе молодого реформатора был создан дублирующий работу отдела истории города уже упоминавшийся отдел выставок и проектов. «Ход нашей мысли был прост, — пояснял автор. — Музей есть учреждение, которое собирает, хранит и пропагандирует, в целях просвещения общества, какие-либо объекты»⁶⁴, т. е. научно-просветительная организация уподоблена Панкратовым некоему складу, рекламирующему свой товар! Реорганизатор выделил два рода деятельности музея: «Первый включает деятельность, замкнутую на себя, т. е. не связанную с выработкой “продукта” и свойствами потребителя. Второй включает деятельность, направленную вовне, т. е. на создание чего-либо для потребителя — иначе говоря, деятельность по производству музейного продукта, напрямую зависящую от свойств потребителя»⁶⁵. Таким образом, можно с ужасом констатировать, что, например, экспозиция по истории Петербурга, с точки зрения Панкратова, должна «напрямую» зависеть от каких-то туманных «свойств потребителя».

Очевидно, что смысл концепции Панкратова заключался не в органичной реорганизации музея, а в его переделке «под себя». Свой доклад на российско-британском семинаре автор закончил многозначительными словами: «Мы сделали маленький шагоч, вероятно в правильном направлении. Вот почему я не называю эти изменения переменами, а только экспериментом, приближающим время перемен».

Перемены не заставили себя долго ждать. Аракчееву понравилась концепция Панкратова, и он сделал его своим заместителем. Должность дала шанс ученику ФЛБПУ быстро расширить свое подразделение. Кроме отдела выставок появился издательский, с легко разгадываемой задачей: заменить научно-редакционный. Новые структуры, образовавшие своего рода «музей» в музее, стали прорастать сквозь старые, разрушая и дезорганизуя всю работу Государственного музея истории Санкт-Петербурга.

Конечно, Аракчееву казалось, что таким путем можно создать более эффективную и дееспособную организацию. Но вместо продуманных действий происходило бестолковое перемещение сотрудников из отдела в от-

⁶³ *Панкратов В.* Время раздумий в муниципальных музеях. С. 64.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Там же.

дел, что не было похоже на перераспределение сил: людей тасовали, как карты, не учитывая их квалификации, опыта и специализации. Вскоре было уничтожено подразделение, которым руководил я. Вся наша группа была переведена в отдел истории города. Следующим шагом стал приказ директора № 155-к от 28 ноября 2001 года «О ликвидации Отдела истории города и реорганизации структуры музея».

Парадоксально, но факт: в Музее истории Санкт-Петербурга оказался ненужным отдел, изучающий город! Было объявлено сокращение 36,5 должностей. Однако на самом деле эти должности не сокращались, а обнаруживались в том же приказе во вновь создаваемых подразделениях. Началась неравная борьба сотрудников с администрацией музея. Были активизированы средства массовой информации, в прессе появилась целая серия публикаций в поддержку и против наших действий. Мы обращались в различные инстанции: в администрацию Санкт-Петербурга, к полномочному представителю Президента Российской Федерации, в Санкт-Петербургский институт истории Российской Академии наук, к представителям научной, художественной и педагогической общественности города и т. д. В Законодательном собрании были проведены специальные слушания. Нас активно поддержал лауреат Нобелевской премии, вице-президент Российской Академии наук Санкт-Петербургского Научного Центра РАН, академик Ж. И. Алферов. Он обратился к губернатору Санкт-Петербурга В. А. Яковлеву:

«Ученые Санкт-Петербургского научного Центра РАН полностью разделяют озабоченность общественности нашего города положением, сложившимся в Государственном музее истории Санкт-Петербурга в результате действий нынешней дирекции этого музея, которые изменяют его структуру и характер деятельности научного коллектива. Мы полагаем, что недопустимо ликвидировать Отдел истории города, коллектив которого внес значительный вклад во всестороннее изучение истории нашего города.

Сложившаяся ситуация обсуждалась на депутатских слушаниях в Законодательном собрании Санкт-Петербурга. Депутаты призвали к обсуждению положения дел в Государственном музее истории Санкт-Петербурга на заседании Межведомственного Музейного Совета, который мог бы компетентно оценить действия дирекции музея по реорганизации его структуры. Со своей стороны ученые СПбНЦ РАН готовы принять участие в таком обсуждении и способствовать сохранению научных традиций музея и его творческого коллектива»⁶⁶.

Усилило этот документ еще одно обращение к администрации города и общественности, подписанное сопредседателем Координационного совета Санкт-Петербургского союза ученых Д. И. Раскиным:

⁶⁶ Копии приведенного и нижеследующих документов хранятся в моем архиве.

«Координационный совет Санкт-Петербургского союза ученых выражает глубокую озабоченность в связи с наметившейся тенденцией вытеснения специализированных научных отделов из музейных учреждений города, что неизбежно приведет к упадку музееведения, упадку гуманитарного знания и качества музейных экспозиций.

Последним примером этой тенденции служит происходящая ликвидация Отдела истории города в Государственном музее истории Санкт-Петербурга. Считаю недопустимым уничтожение стабильного и признанного центра научно-исследовательской работы по «петербурговедению». Уничтожение Отдела происходит именно в то время, когда его деятельность востребована не только в связи с подготовкой к юбилейным мероприятиям, но и с ростом общественного интереса к преподаванию историко-краеведческих дисциплин в средней школе, гуманитарных, естественно-научных и технических вузах. Деятельность специализированного отдела истории крайне важна для патриотического воспитания и преподавания истории города в ВУЗах и учебных учреждениях города, для консультаций и организации исторических исследований в музейных учреждениях Северо-Запада и других регионах страны.

Отдел истории города сохранил культурную традицию «Музея Старого Петербурга» и способен поддерживать и развивать ее в новых условиях. <...>

Координационный совет Санкт-Петербургского Союза ученых целиком поддерживает обращение Санкт-Петербургского института истории РАН к представителям государственной власти и предлагает другим общественным организациям выступить в защиту сотрудников Государственного музея истории Санкт-Петербурга».

Что ж, казалось бы, мы получили поддержку, однако административный поезд уже разогнался и остановить его было невозможно. Комитетом по культуре была создана специальная комиссия, которая встретила с дирекцией музея и с сотрудниками. Выводы ее для нас были неутешительными: «Комиссия, основываясь на результатах бесед с членами коллектива музея, представителями администрации, анализе научной деятельности Государственного музея истории Санкт-Петербурга за последние годы, отметила, что действия директора в вопросах, касающихся изменения структуры учреждения и его штатном расписании, не противоречит существующему законодательству».

Логика, что называется, железобетонная! А коли так, то многие неугодные сотрудники, в том числе и я, получили следующее уведомление:

«В соответствии с приказом директора Государственного музея истории Санкт-Петербурга № 19-к от 29 января 2002 г. занимаемая Вами должность сокращается со 02 апреля 2002 г.

Уведомляю Вас о предстоящем высвобождении по сокращению штата согласно ст. 40-2 КЗоТ РФ».

Должности, разумеется не сокращались, а как бы отрывались от нас и переводились в другие подразделения. Начались массовые увольнения опытных специалистов. Уволился и я, поняв, что перспективы дальнейшей работы нет. Забавно, что через несколько лет ушел из музея и В. Ю. Панкратов...

Естественно, я не могу сейчас с достаточной подробностью описать все перипетии случившегося. Кроме Аракчеева и Панкратова, к реорганизации музея приложили руку и другие сотрудники. Например, как альтернатива научно-исследовательской деятельности отдела истории города по инициативе Г. Г. Приамурского был создан научно-информационный отдел. В помещения, где он расположился, были перенесены все материалы — картотеки, исторические справки, архивные и библиографические выписки сотрудников отдела истории города, потерявших право ими пользоваться. Вероятно, надо быть очень наивным человеком, чтобы надеяться разобраться в накоплениях нескольких поколений специалистов, ведших работу по самым разнообразным направлениям истории города, и из них составить некий банк данных. Предусмотренные в новом подразделении секторы информатики и консультационный явно ориентировались не на продолжение изучения истории города, а на коммерческую реализацию накопленного предшественниками материала. Прошло время, и идея обанкротилась: Приамурский покинул свое детище и перешел в фонды хранить открытки.

Аракчеев, видимо желая «сделать как лучше», удивлял всех странной последовательностью действий. В середине 1990-х годов им был создан музейный отдел охраны памятников, заведующим которого он назначил С. Д. Степанова. Этот отдел проводил огромную работу по изучению объектов Петропавловской крепости, оформлению документации на их использование. По инициативе Степанова был подготовлен и издан тематический выпуск № 6 «Краеведческих записок» с подзаголовком «Фортификация и архитектура Петропавловской крепости» (СПб., 1998). Основными авторами этого сборника были сотрудники отдела. Хорошо владея темой, заведующий написал книгу «Санкт-Петербургская Петропавловская крепость. История проектирования и строительства». Сам директор музея на первой странице издания, обращаясь к читателю, констатировал: «С. Д. Степанов обобщил и научно обработал исследования своих предшественников, дополнив их своими новыми историко-архивными изысканиями»⁶⁷. Казалось бы, ценность такого специалиста очевидна, но нет, в 2004 году отдел оказался ненужным, и его уничтожили. Степанов и его сотрудники уволились. Что здесь скажешь?..

⁶⁷ Аракчеев Б. С. К читателю // *Степанов С. Д.* Санкт-Петербургская Петропавловская крепость. СПб., 2000. С. 3.

Обладая опытом редактора и имея навык организации издания книг, я попытался работать в частных издательствах, но скоро понял, что это не для меня. Привычка нести ответственность не перед «хозяином», а перед читателем, тянула меня в государственное учреждение, где я мог бы возобновить работу, прерванную реорганизацией Музея истории Санкт-Петербурга. Кроме того, мне хотелось продолжать искусствоведческую деятельность. Самой вожделенной мечтой было устроиться в Российский институт истории искусств. Здесь в 1920-х годах работал один из героев моих исследований — Б. П. Брюллов⁶⁸, в конце 1920-х — начале 1930-х училась сестра моей матери — Екатерина Митрофановна Мясоедова (в замужестве Хмелевская, 1909–1986); здесь в 1994 году я провел конференцию «Семья Бенуа — феномен петербургской культуры». Да и само название института не может не привлекать историка искусства. После нескольких «атак» на директора института Татьяну Алексеевну Клявину, продолжавшихся примерно полгода, произошло чудо: я работаю в институте. Что ж, не скрою, я этому очень рад!

Последние годы меня стали приглашать в качестве автора для написания небольших статей-очерков для разных петербургских журналов. Некоторые из этих очерков я включил в сборник. Как правило, сюжет определяю я сам. Так, однажды меня попросили написать для журнала «Where» что-нибудь в жанре нетрадиционной экскурсии. Получилась статья «У Казанского моста»⁶⁹. Работа моя понравилась, и мне предложили написать еще. Появилась мысль, как бы в развитие предыдущей темы, «остановиться», так же как это было сделано на Казанском мосту, на Марсовом поле. Сканировав фрагмент плана Петербурга, я стал чертить на нем линии, стараясь определить визуальные связи между историческими объектами, по тем или иным признакам, как мне казалось, связанными с памятниками архитектуры, формирующими Царицын луг. Вдруг, к собственному изумлению, я узрел среди многочисленных случайных линий четко проступившую пятиконечную звезду. Контуры пентаграммы соединили именно те здания, которые так или иначе связаны с жизнью и деятельностью членов императорской фамилии. Ясно стало, что надо внимательно вдуматься в получившуюся композицию, но прежде всего проанализировать возможную предопределенность ее исторического возникновения. Статья для журнала не получилась: она оказалась слишком большой, без ссылок непонятной, а на самом деле скороспелой и неудачной. Однако остановиться я уже не мог и написал новую, уже не ориентируясь на «популярность», а стараясь выдержать жанр научного исследования⁷⁰. При работе мне вспомнилось, как мы прогуливались по Мар-

⁶⁸ См. Список основных публикаций № 2.

⁶⁹ См. Список основных публикаций № 140. С. 228–231 настоящего сборника.

⁷⁰ См. Список основных публикаций № 123. Публикуется в настоящем сборнике с исправлениями, с. 102–119.

совому полю с Б. М. Кириковым. Именно он тогда обратил мое внимание, как крепко «держат» пространство высотные доминанты — Михайловский замок и церковь Воскресения Христова. Собственно, это наблюдение изначально и побудило меня взяться за сюжет о крупнейшей площади города. Пытаясь разобраться в семантике геометрической формы, мистически объединившей центральную часть Петербурга, я обратился к «Энциклопедии символов», где дано объяснение пентаграммы, и с удивлением обнаружил, что на плане в центре звезды находится контур плана здания, напоминающий букву G, — это Конюшенное ведомство. Неожиданно возникло воспоминание: ведь, кажется, это я слышал от Юрия Михайловича Денисова — историка архитектуры, необычайно эрудированного человека, к сожалению, уже покинувшего бренную землю, — но когда, в каком контексте? Это я совершенно забыл. Неужели это некий паралогизм, возникший в памяти? Случайно встретив дочь Денисова — Екатерину Юрьевну, я спросил ее, не помнит ли она что-либо по этому поводу. Нет, ничего, и она стала меня успокаивать, сказав, что даже если ее отец рассуждал на эту тему (а он любил подобные сюжеты), то все равно уже ничего не восстановишь. «Это ваша мысль, и не надо беспокоиться», — резюмировала она. Тот же вопрос я задал Юрию Викторовичу Трубинову, автору многочисленных статей и книг об архитектуре Петербурга, хорошо знавшему Денисова. Он тоже ничего не мог вспомнить, но согласился ознакомиться с моей работой и дал ряд ценных указаний и советов. Воспользовался я советами и моего старого сослуживца по музейной работе Константина Викторовича Житорчука. Всем им приношу искреннюю благодарность.

* * *

Подводя итог сильно затянувшегося слова от автора, превратившегося в некоторой степени в исторические воспоминания, правда, изложенные в значительной степени тезисно и лоскутно, должен оправдаться: этот сборник — своего рода отчет о моей 30-летней работе в области истории искусства. Думается, что нужно, хотя бы иногда, подводить итог, выставить на суд то, что сделал.

Невозможно предсказать впечатление читателей о моем сборнике, но критика, полученная от рецензентов — Елены Пантелеевны Яковлевой и Ивана Дмитриевича Чечета — и особенно от взявшей на себя труд ознакомиться с некоторыми статьями Беллы Анатольевны Соловьевой, надеюсь, помогла исправить самые досадные промахи. Приношу им глубокую благодарность.

СТАТУС КУЛЬТУРЫ¹

«Культура (лат. *cultura* — возделывание, обрабатывание) — социально-прогрессивная деятельность человечества во всех сферах бытия и сознания...» — вот достаточно емкое, устоявшееся определение, предлагаемое «Философским словарем»². То, что культура социальна, представляется бесспорным³, однако можно ли говорить о ее «прогрессивности»? На этот вопрос мы постараемся ответить ниже.

Прежде всего задумаемся, является ли культура деятельностью? «Деятельность», по определению того же «Философского словаря», «представляет собой процесс...»⁴. Однако как уловить, как почувствовать какой-либо процесс? Допустим, в беседе со школьниками мы приводим два примера возведения зданий, первое из которых происходило тысячу лет назад, второе — вчера. Констатация фактов не раскроет качественного различия одинаковых по смыслу процессов, разделенных десятью веками. Только достаточно подробное описание хода дела, то есть формы деятельности, поможет постичь историческую перспективу, понять принципиальную разницу в строительной культуре разных эпох. Таким образом, культура прежде всего — форма, по специфическим особенностям которой распознается тот или иной исторический феномен.

Выдающийся культуролог XX века Йохан Хейзинга писал, что «человеческая культура возникает и развивается в игре, как игра»⁵, при этом

¹ См. Список основных публикаций № 98. Здесь печатается с дополнениями и небольшими изменениями.

² Философский словарь. 6-е изд. М., 1991. С. 210–211. Здесь не представляется возможным и целесообразным приводить все нескончаемое множество определений понятия «культура».

³ «Культура, прежде всего, — понятие коллективное. Отдельный человек может быть носителем культуры, может активно участвовать в ее развитии, тем не менее по своей природе культура, как и язык, — явление общественное, то есть социальное». — *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начала XIX века). СПб., 1994. С. 5. На той же странице, в примечании, автор указывает, что «можно говорить о культуре одного человека. Но тогда следует уточнить, что мы имеем дело с коллективом, состоящим из одной личности». Это замечание важно для нашего рассуждения, и мы будем иметь его в виду.

⁴ Философский словарь. С. 114.

⁵ *Хейзинга Й.* *Homo Ludens*. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 7.

он считал, что «игра старше культуры» и присуща всему животному миру⁶. Таким образом, игра как бы несет культуру или является своего рода «несущей частотой» культуры⁷, подобно модуляции электромагнитных волн в радиотехнике. С точки зрения Хейзинги, «игра обособляется от “обыденной” жизни местом действия и продолжительностью. Изолированность составляет <...> признак игры. Она “разыгрывается” в определенных рамках пространства и времени. Ее течение и смысл заключены в ней самой.

Здесь перед нами еще один новый и позитивный признак игры. Игра начинается и в определенный момент заканчивается. Она сыграна»⁸. Не так ли и культура? Эпохи прошли, история каждой из них «сыграна» челове-

⁶ «Игра старше культуры, ибо понятие культуры, как бы несовершенно его ни определяли, в любом случае предполагает человеческое сообщество, а животные вовсе не ждали появления человека, чтобы он научил их играть». — *Хейзинга Й.* Указ. соч. С. 9.

⁷ «Культура возникает в форме игры, культура первоначально разыгрывается. И те виды деятельности, что прямо направлены на удовлетворение жизненных потребностей, как, например, охота, в архаическом обществе предпочитают находить себе игровую форму. Человеческое общежитие поднимается до супрабиологических форм, придающих ему высшую ценность посредством игр. В этих играх общество выражает свое понимание жизни и мира. Стало быть, не следует понимать дело таким образом, что игра мало-помалу перерастает или вдруг преобразуется в культуру, но скорее так, что культуре в ее начальных фазах свойственно нечто игровое, что представляется в формах и атмосфере игры. В этом двуединстве культуры и игры игра является первичным, объективно воспринимаемым, конкретно определяемым фактором, в то время как культура есть всего лишь характеристика, которую наше историческое суждение привязывает к данному случаю. В поступательном движении культуры гипотетическое исходное соотношение игры и неигры не остается неизменным. Игровой элемент в целом отстывает по мере развития культуры на задний план. По большей части и в значительной мере он растворился, ассимилировался в сакральной сфере, кристаллизовался в учености и в поэзии, в правосознании, в формах политической жизни. При этом игровое качество в явлениях культуры уходило обычно из виду. Однако во все времена и всюду, в том числе и в формах высококоразвитой культуры, игровой инстинкт может вновь проявиться в полную силу, вовлекая как отдельную личность, так и массы в опьяняющий вихрь исполинской игры». — *Хейзинга Й.* Указ. соч. С. 61–62.

⁸ Далее автор пишет: «Еще замечательнее временного ограничения пространственное ограничение игры. Любая игра протекает внутри своего игрового пространства, которое заранее обозначается, будь то материально или только идеально, преднамеренно или как бы само собой подразумеваясь. Подобно тому как формально отсутствует всякое различие между игрой и священнодействием, иначе говоря, священнодействие совершается в тех же формах, что и сама игра, так и освященное место формально не отличается от игрового пространства <...> Это как бы временные миры внутри, созданные для выполнения в себе действия». — *Хейзинга Й.* Указ. соч. С. 20.

ством, точно зафиксирована во времени и пространстве, ей дано название, она может быть восстановлена только памятью.

«Одна из величайших основ, на которых зиждится культура, — память», — считал Д. С. Лихачев⁹. Об этом говорил и Ю. М. Лотман: «Культура всегда подразумевает сохранение предшествующего опыта. Более того, одно из важнейших определений культуры характеризует ее как “негенетическую” память коллектива. Культура есть память. Поэтому она всегда связана с историей, всегда подразумевает непрерывность нравственной, интеллектуальной, духовной жизни человека, общества и человечества. И потому, когда мы говорим о культуре нашей, современной, мы, может быть, сами того не подозревая, говорим и об огромном пути, который эта культура прошла. Путь этот насчитывает тысячелетия, перешагивает границы исторических эпох, национальных культур и погружает нас в одну культуру — культуру человечества»¹⁰. Таким образом, человечество постоянно пребывает в историческом времени и историческом пространстве и, следовательно, само является понятием историческим.

Теперь можно предложить формулировку: культура — это форма существования исторического человечества.

Приведенная дефиниция, кажется, исчерпывающе раскрывает смысл интересующего нас термина и дает возможность продолжить рассуждение, условно дифференцировав основное понятие по типам известных форм жизнедеятельности людей. Первый уровень составляет все множество двух основных форм — материальных и духовных; второй — эпохальных, национальных, социальных; третий — конфессиональных, профессиональных, политических, научных, художественных и, наконец, четвертый — индивидуальных. Последняя форма является элементарной по отношению к предыдущим. Все они активно взаимодействуют на основе диалектического единства и в совокупности определяют общечеловеческую культуру.

Взаимодействие различных одно- или разноуровневых культур далеко не всегда проходит мирно и способствует взаимному обогащению. Вероятно, это проявление некоторой социальной закономерности. Заметим, что и в игре, носителе культуры, также остро проявляется конфликтность. По этому поводу Хейзинга писал: «У каждой игры свои правила. Они диктуют, что будет иметь силу внутри отграниченного игрой временного мирка. Правила игры безусловно обязательны и не подлежат сомнению <...> Играющий, который не подчиняется правилам или обходит их, есть разрушитель игры <...> этот последний ломает, губит весь их (играющих. — В. Ф.) игровой мирок. Не признавая правил игры, он обнажает тем самым

⁹ Лихачев Д. С. Прошлое — будущему. Статьи и очерки. Л., 1985. С. 64.

¹⁰ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 8.

относительность и хрупкость этого игрового мирка, в котором он на время замкнулся вместе с другими партнерами <...> Поэтому он должен быть уничтожен, ибо угрожает самому существованию игрового сообщества»¹¹. Ввиду этого кажется не случайным, что история предоставляет немало примеров активного и часто невероятно жестокого стремления одной культуры уничтожить другие.

Вспомним «перемолотое» словами и делами недалекое прошлое нашей страны. Мы «строили коммунизм». Наши многообразные (индивидуальные, социальные, профессиональные и т. п.) культуры были подчинены (деформированы) политической культурой правящей партии. Существовавшая идеология декларировала прогрессивность проводимых преобразований. Напомним методологию «культурной революции», то есть способы внедрения локальной субкультуры в стране: программное искажение картины прошлого, уничтожение памятников, ассоциирующихся с другими субкультурами, страшный и беспрецедентный геноцид, унесший миллионы жизней. Проводилась широкомасштабная пропаганда коммунистических идей, направленная на формирование единой системы ценностных ориентаций. Создавался плацдарм, расчищалось историческое пространство для «выращивания» новой общности людей. Сейчас мы пожинаем плоды «социально-прогрессивной деятельности человечества во всех сферах бытия и сознания» советского периода.

Очевидно, что революционная основа формирования советской культуры не могла не быть диктаторской. Без насилия над другими невозможно одной субкультуре, пусть даже достаточно мощной и развитой, стать единственной формой существования человечества. Это относится не только к недавней ситуации в нашей стране, но и к любым подобным случаям в мировой истории¹².

Итак, тезис о том, что культура «прогрессивна», должен отпасть сам собой. Культура не может быть прогрессивной или регрессивной. Она всего лишь форма, по которой мы узнаем историческую эпоху, ту или иную общность людей, человека. «Прогрессивность» культуры лишь мерещится в ее поступательном развитии от простого к сложному. Очевидно, что

¹¹ Хейзинга Й. Указ. соч. С. 22.

¹² Ср.: «Как только члены сообществ государств начинают отрицать на практике непреложность международного права или даже в теории воздвигают на первый план в качестве единственной нормы межгосударственных отношений интерес и власть своей группы, будь то народ, партия, класс, церковь или государство, то с последними чисто формальными рудиментами игрового поведения исчезает также и всякая претензия на культуру, и общество снова опускается на уровень архаической культуры. Во всяком случае, опять вступает в свои “права” неограниченное насилие». — Хейзинга Й. Указ. соч. С. 119.

формы могут быть самыми разнообразными, причем одни могут нам нравиться, другие — нет. Это «нравится — не нравится» возникает, как правило, при осознанном или неосознанном сравнении встретившейся культуры с той, которая в нашем представлении является идеальной. При этом мы очень часто берем на себя смелость отрицать наличие культуры у личности или общности людей, с которыми нас столкнула судьба, проявившими, например, резко не соответствующую нашим идеальным представлениям форму поведения¹³. Вместе с тем надо понимать, что культура имманентна *homo sapiens*, он сам или коллектив — ее генераторы. Без человека нет культуры. Человек не только «разумный», но и «культурный». Но, как в эстетике существует категория «безобразного», противостоящая «прекрасному», так и в культуре можно заметить отрицательные проявления, входящие в историю, в человеческую память наравне с положительными. С некоторой долей упрощения можно сказать, что негативные явления в основном ориентированы на разрушение, а позитивные — на созидание.

Самым подходящим для названия негативных явлений в культуре мне представляется имя Герострата. Действительно, острое желание сохранить о себе память в истории заставило малоазийского грека в 356 году до н. э. пойти на вандализм: уничтожить памятник античной культуры — храм Артемиды в Эфесе. Герострат достиг желаемого: его имя стало нарицательным и обозначает разрушительные стремления людей. К великому сожалению, геростратовы тенденции присутствуют во всех культурах всех уровней. Их устранить невозможно. Однако их негативный характер в действительности проявляется только в контексте той культуры, против которой они ориентированы, так как игнорируют выработанные правила и нормы (не признают «правил игры»). Таким образом, например, вандалистская акция Герострата оказалась позитивной для многих других культур, так как обогатила сокровищницу человеческой памяти весьма красноречивым предупреждением. Вместе с тем, суть вандализма навсегда останется негативной.

Культура всех уровней возникает путем исторического сложения адекватных обществу норм и правил, определяющих жизнь и деятельность людей, а также индивидуальных и общественных систем мировоззрения. При

¹³ Очень часто в литературе можно встретить понятие «антикультура» (например: «...антикультура XX столетия ударила по вековому зданию культуры». — *Лотман Ю. М.* Указ. соч. С. 8). С нашей точки зрения, такой термин невозможен, т. к. отрицает наличие формы у явления. Действия, противоположные «возделыванию, обрабатыванию», т. е. «разрушение, уничтожение», безусловно, облечены в конкретную историческую форму.

этом существуют реальная (историческая) и идеальная (желаемая) культуры. Первая стремится или декларирует стремление ко второй. Видимо, это имел в виду Хейзинга, заметивший важное свойство культуры быть «тенденцией, стремлением к чему-либо, направленностью на что-либо»¹⁴. Выработка идеала крайне сложна, но и очень важна. Именно на него должны ориентироваться воспитатели при работе с детьми, формируя их культуру. Вместе с тем, объективно идеальной культуры быть не может. Оценки той или иной формы существования человечества многообразны и всегда субъективны. Идеал — понятие временное, на смену одним представлениям приходят другие. При этом самым тяжелым в истории той или иной общности людей являются именно переходные периоды. В эти моменты культура теряет свое свойство быть «стремлением к чему-либо» и распадается в поисках нового ориентира.

Крах идеалов советского времени в период перестройки стимулировал развитие циничного, меркантильного отношения к прошлому, породил неуверенность и страх перед будущим. Мы со своими индивидуальными представлениями и формами существования, привыкшие соизмерять жизнь и деятельность с политической культурой государства, остро переживая современные распри высших государственных чинов и экономические неурядицы, оказались предоставленными сами себе, стали вынуждены, каждый по-своему, пересматривать личный арсенал этических, нравственных, психологических и эстетических норм и правил. Нас не удовлетворяет сегодняшний вид российских городов, поведение людей, их речь. Мы говорим о падении культуры. Но нам придется согласиться с тем, что наблюдаемые явления, вплоть до разгула бандитизма, — это и есть культура нашего сегодняшнего социума, та культура, к которой вольно или невольно стремилась история России, которую, сами не замечая того, насаждали и пестовали наши близкие предки, да во многом и мы сами. Это можно трактовать как еще один пример взаимодействия субкультур разных уровней с сопутствующими ему деформационными процессами.

Однако вернемся к определению культуры, которая, как было сказано, является формой существования исторического человечества. Любое проявление жизнедеятельности человека или общности людей запечатлевается в материальной или духовной форме и остается в памятниках истории, науки, религии, литературы, искусства, в преданиях, традициях, этикете, опыте и так далее. «Ценность культуры прежде всего определяется тем, как она создавалась, какая в ней “заложена память”. Если культура создавалась путем накопления многовекового опыта, она не может быть низкой. Если она создавалась путем отрицания всего предшествующего,

¹⁴ Хейзинга Й. Указ. соч. С. 257.

то это вообще не культура»¹⁵. Близкое миропониманию многих интеллигентных людей высказывание Д. С. Лихачева — типичный пример субъективного («нравится — не нравится») подхода к оценке явлений. Типы форм существования человека или общности людей исключительно разнообразны. Тот, кто живет за чужой счет, потребляет продукты чужого труда, кажется отщепенцем или эксплуататором, недостойным быть членом коллектива работающих. Однако известно, что далеко не всякий исторический «отщепенец» или «эксплуататор» был необразованным тунеядцем, наоборот, можно перечислить достаточно много прославленных имен, заклеемных позорными ярлыками в периоды столкновения непримиримых культур. Вместе с тем, некоторые субкультуры настолько малозначительны, что не могут проявить себя на достаточно высоком уровне. Они существуют в пространственно-временном поле своего генератора и исчезают вместе с ним, при этом оставаясь полноценными, но несущественными для истории культурами. Другое дело культуры, претендующие на масштабность. Их ценность действительно определяется памятью, но не той, которая их питала при формировании, а той, которую они сумели оставить после себя.

Отрицание предшествующего — совершенно нормальное и исторически оправданное деяние. Оно активно проявляется и не может не проявляться в периоды становления новых социальных формаций, при смене художественных стилей, при изменении моды, в быту, во время самоутверждения ребенка и так далее. Само по себе отрицание неопасно — это естественное диалектическое взаимодействие нового и старого¹⁶.

Гораздо страшнее, когда локальная культура основывается на утопической, нежизненной идее (такие идеи, как правило, возникают в религиозных, национальных, социально-политических объединениях). В этом случае незначительное в историческом времени явление старается захватить гигантское историческое пространство и, чтобы им завладеть, неизбежно прибегает к диктату и террору. Такие культуры вооружаются геростратовыми методами самоутверждения и сами могут быть названы «геростратовыми». Вместе с тем, вероятно, ни одну из культур нельзя назвать абсолютно «плохой» или абсолютно «хорошей». Все они состоят из множества положительных и отрицательных явлений, совокупность ко-

¹⁵ Лихачев Д. С. Указ. соч. С. 68.

¹⁶ Например, Е. И. Кириченко, анализируя период перехода от архитектуры классицизма к эклектизму, констатирует: «Зодчие и теоретики этого времени — отчасти традиционалисты, а еще больше — отрицатели. Отрицатели не только идеалов и норм классицизма, но шире — идеалов и норм архитектуры Нового времени». — Кириченко Е. И. Архитектурные теории XIX века в России. М., 1986. С. 127. Подобных примеров можно привести достаточное количество, и, разумеется, уместно вспомнить замечательные романы И. С. Тургенева.

торых определяет форму. Например, война — типичное геростратово действие, тем не менее она всегда сопутствует человеческой истории. Более того, существует понятие военной культуры с соответствующими формами существования и деятельности людей. В истории военной культуры, как и любой другой, есть свои положительные составляющие: освобождение от захватчиков, героизм и тому подобное. Но война, как явление, всегда ориентирована на разрушение и множит геростратово содержание культуры. Можно даже сказать, что война — это проявление своего рода атавизма. Когда мирное взаимодействие культур приходит в тупик, то есть сказать уже друг другу нечего, слов не хватает, тогда поднимаются кулаки, в руки берутся дубинки, мечи, шпаги, пистолеты, начинают действовать армии... В основе этого лежит твердый фундамент: природа. Человек принадлежит животному миру и никуда ему отсюда не деться. Кто сильнее — тот прав! Я хочу овладеть, завладеть, покорить... но при этом мне необходимо преодолеть соперника любыми способами, любыми средствами. Брат войны — терроризм. Террорист — хищник, его жертва — будущая добыча. Терроризм — стопроцентный атавизм: зверь нападает на потенциальную добычу — материальную, финансовую, территориальную, политическую! Зверю нет дела до культуры. Однако звероподобный человек гораздо страшнее любого животного. Хищник «благороднее» человека-зверя — он не занимается массовым уничтожением себе подобных. Впрочем, надо понимать и помнить, что зверь в человеческом облике принадлежит культуре. С этой точки зрения становится крайне важным введение детей и юношества в контекст истории культуры. При этом необходимо точно расставлять акценты в определении позитивных и геростратовых элементов, ее составляющих, предлагать выбор и демонстрировать ответственность каждого человека за человечество. В контексте культуры живой человек всегда обращен назад — пожинает плоды деятельности (какие бы они ни были) предшествующих поколений людей, при этом двигается вперед — трудится на будущее, создавая пространство для жизни следующих. Находится же он в настоящем, и что он возьмет из прошлого, зависит от него. Таким образом, от его культуры оказываются в зависимости культура прошлого и культура будущего.

Молодые формирующиеся личности являются полноправными наследниками мировой культуры. Однако обрушивать на ребенка всю мощь человеческой истории было бы беспощадно. Она может оглушить, запутать и дезориентировать его. Вероятно, целесообразно начать приобщение к культуре с элементарных индивидуальных субкультур, что и происходит при общении детей с родителями, воспитателями и так далее. Ребенок должен осознать, что «культурный» человек — это человек, оставляющий «след». «След» приобретает некоторую материальную или духовную форму, а это и есть культура. Именно она со временем становится главным «наследством».

Человека «разумного» можно назвать «культурным» тогда, когда он становится взрослым, когда из объекта¹⁷ он превращается в субъект культуры, когда его воспитание закончилось и он начинает самостоятельный путь в жизни. Ребенок как объект культуры формируется под воздействием окружающих субкультур. От них зависит его индивидуальная культура. При этом необходимо отметить, что вряд ли имеет смысл надеяться на воспитание взрослых сформировавшихся людей, о чем мечтали многочисленные идеалисты — преобразователи действительности. Попытки перевоспитания субъектов культуры приводят только к деформации их индивидуальностей. Переделка и совершенствование формы жизни и деятельности личности — удел самой личности, ее способности к адаптации к окружающей среде, воли к саморазвитию.

Человек социален, поэтому от индивидуальной культуры легко перейти к общественной. Среди массы видов социальной культуры особое место занимают семья, коллективы учреждений, в которых работает или с которыми сталкивается личность. Все эти микросоциумы обладают своей особой «негенетической» памятью», своей системой норм и правил действия. Они, безусловно, сильно влияют на процесс воспитания. Соответствующую форму существования людей определяет и каждый населенный пункт. Культура Санкт-Петербурга формировалась под воздействием специфических особенностей истории города, его изначальной европеизации, многонациональной структуры и многих других факторов. Она не постоянна, а менялась вместе с историческими событиями. Тем не менее, специфические особенности истории столичного города на Неве сказывались и сказываются сейчас на культуре населения города¹⁸.

Культура — форма, в которой протекает жизнедеятельность людей. Ее будущие носители поддаются воспитанию. Методику обучения детей необходимо строить, учитывая игровую основу культуры. «Когда игра по-

¹⁷ Мы не предполагаем лишать ребенка индивидуальности, а применяем соответствующую терминологию, опираясь на современные определения: «Под с[убъектом] ныне понимается активно действующий и познающий, обладающий сознанием и волей индивид или социальная группа; о[бъект] — то, на что направлена познавательная и иная деятельность с[убъекта]». — *Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. Изд. 7-е. М., 2001. С. 546.*

¹⁸ В период подготовки сборника «Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга» к печати вышла книга *М. С. Кагана «Град Петров в истории русской культуры»* (СПб., 1996). Исследование известного ученого во многом адекватно вскрывает сложную форму петербургской культуры и может быть прекрасным пособием при ее изучении. Вместе с тем, расплывчатость определения понятия «культура», а вернее его фактическое отсутствие, снижает методологическую ценность исследования.

рождает красоту, то ценность этой игры для культуры тотчас же становится очевидной. Однако безусловно необходимой для становления культуры подобная эстетическая ценность не является. С равным успехом в ранг культуры игру могут возвести физические, интеллектуальные, моральные или духовные ценности. Чем более игра способна повышать интенсивность жизни индивидуума или группы, тем полнее растворяется она в культуре. Священный ритуал и праздничное состояние — вот две постоянно и повсюду возобновляющиеся формы, внутри которых культура вырастает как игра в игре¹⁹. Изучение истории культуры Петербурга детьми и юношеством в настоящее время уже проводится в игровой атмосфере. Игра не только помогает воссозданию исторических событий, она дает возможность ближе и ярче «пережить» их учащимся, в игре вырастет само здание культуры.

Средством общения в пространстве культуры является язык. Казалось бы, понятие «язык» не требует каких-либо разъяснений. «Философский словарь» подсказывает: это «знаковая система любой физической природы, выполняющая познавательную и коммуникативную (общение) функции в процессе человеческой деятельности»²⁰. Языков столько, сколько существует культур. Среди них есть резко отличающиеся друг от друга, но есть похожие и почти идентичные. Чтобы познать другую (чужую) культуру, нужно изучить законы ее существования (правила игры) и ознакомиться хотя бы с основами ее языка. Иначе взаимодействие культур невозможно. Здание же собственной культуры без контакта с другими будет ущербно и недолговечно.

Знаковыми системами занимается семиотика. «Предмет семиотики — науки о коммуникативных системах и знаках, которыми в процессе общения пользуются люди (и не только люди, но и животные или машины), — прост. Что может быть проще и знакомее ситуации “я сказал — ты понял”»? А между тем именно эта ситуация дает обильные основания для научных размышлений», — писал Ю. М. Лотман²¹. Действительно, проблема языка, то есть проблема общения настолько сложна, что заставляет исследователей признаваться: «Знаем ли мы, что такое язык? Очевидно, нет. Он и по сей день остается тайной для нас»²².

Система общения на уровне языковой связи существует во всем живом мире и не принадлежит исключительно человеку. Многие животные

¹⁹ Хейзинга Й. Указ. соч. С. 63.

²⁰ Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. С. 709.

²¹ Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. СПб., 2001. С. 6.

²² Волков А. В. Язык и соблазн его понимания (путь феноменологического описания языка) // Культура: соблазны понимания. Материалы научно-теоретического семинара (24–27 марта 1999): В 2 частях. Петрозаводск, 1999. Ч. 1. С. 116.

помечают границы своей территории испражнениями, что является органической системой знаков. Воин же место завоевания обозначает водружением знамени. Это более сложный символ. Однако если насекомые и животные пользуются знаками исключительно для оповещения (о своем присутствии, об опасности, о наличии пищи и т. д.), то человек использует систему знаков не только для оповещения, но и для объяснения (интерпретации) себе, собеседнику, учащимся многообразной информации, полученной им посредством органов чувств и с помощью интеллектуальных усилий. В этом заключается принципиальная разница между миром зверей и человеческим. Именно интеллектуальные усилия человека породили такую систему коммуникации, которая невозможна для животных и принадлежит исключительно области культуры. В этой системе разработан специфический категориальный аппарат, который включает понятия: слово, эмблема, символ. В каждой исторической эпохе в мире людей существовали слова, эмблемы и символы, одинаковые по внешнему выражению, но имеющие разную смысловую нагрузку. Чтобы их понимать, необходимо взаимодействие культур, необходимо изучение истории культуры.

* * *

В своем небольшом очерке я попытался непредвзято взглянуть на давно привычное понятие «культура». Очевидная важность этого термина, его необыкновенно высокий статус в жизни как отдельного человека, так и человеческих сообществ служит оправданием моей попытки.

В качестве эпилога приведу прекрасные слова Йохана Хейзинги, труд которого, безусловно, помог формулировке многих высказанных здесь суждений. «Мы не можем и не хотим более ничего другого, как смотреть и двигаться вперед, в неизвестные дали. Со времен Бэкона и Декарта взгляд мыслящего человечества, который прежде так часто устремлялся на совершенство древней культуры, обращен в другую сторону. Вот уже три столетия, как человечество осознало, что оно должно само искать себе путь. Мысль, что только непрерывно двигаясь вперед, можно глубже проникнуть в неведомое, стала мощным импульсом, способным привести к самым крайним результатам, когда это движение вырождается в тщеславную и безудержную погоню за чем-то абсолютно новым, а старое отвергается с порога лишь потому, что оно старое. Однако подобная установка типична только для незрелых или пресыщенных умов. Здоровый дух не боится брать с собой в дорогу весомый груз ценностей прошлого.

Мы знаем наверняка: если мы хотим сохранить культуру, то должны продолжить ее созидание»²³.

²³ Хейзинга Й. Указ. соч. С. 257.

ЕЩЕ РАЗ О «ТРОИЦЕ» АНДРЕЯ РУБЛЕВА (ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ)¹

К 550-летию великого русского художника Андрея Рублева вышла в свет «Антология» исследований выдающегося памятника древнерусского искусства «Троица»². В ней собраны самые разнообразные опыты воссоздания творческого метода иконописца, расшифровки средств художественной выразительности и анализа произведения. Эта прекрасно изданная книга как бы подвела итог изучению иконы и в то же время явилась стимулом для дальнейших исканий³.

Все исследователи главный смысл творения Андрея Рублева находят в общественно-идеологическом звучании иконы — призыве к единению, миру и любви. Эта идейная основа религиозного образа, рожденная центростремительными тенденциями в политике сплачивающегося вокруг Московского княжества русского государства, была выражена художником в соответствии с мировоззрением эпохи языком христианских символов на базе глубокого философско-богословского размышления о судьбах людей. Несмотря на то, что многие авторы к подобному выводу пришли различными путями, можно с уверенностью сказать, что идейное содержание произведения постигнуто. Однако текст, то есть художественная форма, до сих пор вызывает споры и разночтения. Причина заключена в том, что Рублев настолько обобщенно представил иконографический сюжет, настолько обна-

¹ См. Список основных публикаций № 91.

² Троица Андрея Рублева. Антология. Сост. Г. И. Вздорнов. М., 1981.

³ В последующие годы были опубликованы статьи-исследования «Троицы» Рублева: *Архиепископ Сергей (Голубцов)*. Воплощение богословских идей в творчестве преподобного Андрея Рублева // Богословские труды. № 22. М., 1981. С. 3–67 — попытка теологической интерпретации иконы; *Плугин В. А.* Тема «Троицы» в творчестве Андрея Рублева и ее отражение в древнерусском искусстве XV–XVII веков // Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины. М., 1983. С. 151–168 — интересный поиск протооригинала «Троицы» Рублева и классификация подобных ей икон; *Салтыков А. А.* Иконография «Троицы» Андрея Рублева // Древнерусское искусство XIV–XV веков. М., 1984. С. 77–85 — исследование иконографической традиции в изображении троичного божества; *Малков Ю. Г.* К изучению «Троицы» Андрея Рублева // Музей 8. Художественные собрания СССР. М., 1987. С. 238–258 — тщательный анализ степени сохранности произведения.

жил мысль, что уже трудно стало «читать» икону⁴, в то время как идейно-смысловая нагрузка так ясно светится, что не вызывает сомнения.

Анализируя художественную форму, исследователи «Троицы», как правило, большое внимание уделяли вопросу размещения на ней божественных ипостасей: Отца, Сына и Духа Святого, представленных тремя ангелами. Правильный ответ, как нам представляется, мог бы способствовать воссозданию творческого метода мастера, воскресил бы его мысль и путь, по которому он следовал при создании иконы. Несмотря на то что принципы, «которыми руководствовались тогда художники, лишь с трудом могут быть поняты представителями иной культуры»⁵, мы осмелимся предложить свою попытку интерпретации «Троицы» Андрея Рублева, проведенную на основе анализа уже существующих выводов и положений, разработанных ведущими исследователями средневекового искусства.

Среди ученых нет единства в объяснении взаиморасположения и взаимодействия на иконе Рублева божественных ипостасей. До конца не выяснено, соответствует ли их размещение последовательности, утвержденной Символом веры, или художник намеренно маскировал сущность каждого из ангелов, подчеркивая равенство между ними; не определено, где и как выделен Иисус Христос.

Существование вариантов идентификации ангелов вызвало закономерный вывод: размещение ипостасей «не влияет <...> на истолкование “Троицы”»⁶. «Нельзя подходить к “Троице”, — писал М. В. Алпатов, — как зритель нового времени подходит к исторической картине — с желанием узнать, кого изображает каждая фигура»⁷. Главное в произведении — подчеркнутое единство и равенство ангелов. Однако идея равенства звучит активно, если знать соподчиненность изображенных персонажей, и пассивно, если она игнорируется.

Трудами исследователей выработаны три версии (из трех возможных) определения местонахождения Бога-Сына. Все они аргументированы, и каждая в отдельности представляет собой достаточно убедительную концепцию.

Л. А. Успенский, В. Н. Лазарев, а вслед за ними М. В. Алпатов, А. А. Салтыков и другие увидели в среднем ангеле Бога-Сына, а в левом

⁴ Ср.: икону «читали <...> как пиктографическое письмо. Пиктографическое письмо требовало своей грамоты: оно говорило на языке религиозных символов, сами краски символизировали ту или иную идею, полны были значений и намеков» (*Клибанов А. И.* К характеристике мировоззрения Андрея Рублева // *Андрей Рублев и его школа.* Под ред. *М. В. Алпатова.* М., 1971. С. 101).

⁵ *Карпушин В. А.* От редактора // *Художественный язык средневековья.* Сб. под ред. *В. А. Карпушина.* М., 1982. С. 3.

⁶ *Вздорнов Г. И.* От составителя // *Троица Андрея Рублева.* Антология. С. 14.

⁷ *Алпатов М. В.* Этюды по истории русского искусства. М., 1967. С. 113.

(от зрителя) Бога-Отца⁸. К этому мнению следует прислушаться, так как на иконе Рублева, действительно, расположенный в центре участник трапезы изображен в одеждах, характерных для Христа. В подтверждение такой расшифровки Л. А. Успенский писал: «Ангелы помещены на иконе в порядке Символа веры, слева направо (то есть первым членом Троицы автор считал левого от зрителя ангела. — В. Ф.): верую в Бога Отца, Сына и Духа Святого. Полной неопикуемости первой ипостаси, которой и в Символе веры посвящены лишь немногие выражения, соответствует неопределенность и сдержанность расцветки верхней одежды левого ангела <...> Пространственному по сравнению с другими и точному изложению в Символе о второй ипостаси соответствует четкость и ясность цветов среднего ангела, одежда которого имеет обычные цвета воплотившегося Сына Божия <...> Наконец, главный цвет третьего ангела — зеленый. По толкованию св. Дионисия Ареопагита, он означает “молодое, находящееся в полноте сил”, что определенно указывает на свойства все обновляющего и возрождающего к новой жизни третьего лица Св. Троицы»⁹.

В. Н. Лазарев, отстаивая аналогичную версию, ссылаясь на факт обозначения центральной фигуры композиции как Христа «на всех каппадокийских фресках, изображающих “Троицу”», а также на наличие крещатого нимба вокруг головы среднего ангела «на русских копиях с рублевской “Троицы”, восходящих еще к XV веку (панагия и крошечный рельеф в Историческом музее в Москве)»¹⁰. Сюда можно добавить и аналогичные работы дорублевского периода. Это, например, изображения на пластинах южных и западных врат собора Рождества Богородицы в Суздале (1230-е); на подобной новгородской пластине, находящейся в Покровском соборе города Александрова под Москвой (1336); на греческой иконе из иконостаса в кафеликоне монастыря Ватопеда на Афоне (конец XIV века); на фреске в церкви Богородицы в селе Набахтеви в Грузии (1412–1431)¹¹ и других¹².

⁸ *Ouspensky L.* Die Ikone der Heiligen Drei Faltigkeit // *Ouspensky L., Lossky W.* Der Sinn der Ikonen. Bern–Olten, 1952. P. 203; *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 36; *Алпатов М. В.* Андрей Рублев. Около 1370–1430. М., 1972. С. 100; *Салтыков. А. А.* Указ. соч. С. 83.

⁹ *Ouspensky L.* Ibid. Цит. по переводу в кн.: Троица Андрея Рублева. Антология. С. 95.

¹⁰ *Лазарев В. Н.* Указ. соч. С. 61.

¹¹ Все перечисленные нами изображения Троицы опубликованы в кн.: Троица Андрея Рублева. Антология. Табл. № 16, 17, 21, 26, 30.

¹² Возможно, что некоторые из приведенных икон на самом деле не передавали образ трехипостасного божества, а изображали Бога в образе Христа, явившегося к Аврааму в сопровождении двух ангелов. Богословско-догматической основой этого были соответствующие суждения «отцов церкви». См. об этом подробнее: *Вздорнов Г. И.* Новооткрытая икона Троицы из Троице-Сергиевой лавры и Троица Андрея

Итак, вполне убедительной представляется возможность сопоставления Христа с ангелом, размещенном в центре композиции. Очевидно, что такой иконографический прием — не нововведение Рублева, а традиция, идущая из Византии, на Руси прослеживаемая, по крайней мере, с начала XIII века.

Второй вариант определения места Христа в композиции иконы принадлежит Н. А. Деминой. В ее книге «“Троица” Андрея Рублева» дан глубокий и во многих положениях, как нам кажется, точный анализ произведения. Она считает, что центральный ангел олицетворяет Бога-Отца, левый (от зрителя) — Бога-Сына, правый — Духа Святого¹³. Это наиболее правдоподобная версия размещения ипостасей, так как сомнительно, что иконописец-монах мог осмелиться нарушить религиозную иерархию и написать Сына «превыше» Отца¹⁴, или Сына «ошую» Бога¹⁵. Расстановка божественных существ на произведении Рублева, предлагаемая Н. А. Деминой, соответствует Символу веры.

Напомню, что Л. А. Успенский, как уже говорилось, также считал Символ веры основой размещения ипостасей. Однако уподобление левого (от зрителя) ангела Богу-Отцу не убедительно ни с богословско-догматической точки зрения, ни при формально-стилистическом анализе «Троицы». Очевидно, что начало развития мысли заключено в центральном ангеле.

Н. А. Демина и все другие исследователи, считающие, что Рублев расположил ипостаси в соответствии с божественной иерархией, по сути определили существовавший канон, ибо Символ веры, без сомнения, и был таким каноном для художников, да и не только для них.

В своем анализе Н. А. Демина опиралась на так называемую «Зырянскую Троицу», хранящуюся в Вологодском краеведческом музее¹⁶. Этот памятник древнерусского искусства имеет принципиально важное значение для понимания семантического языка иконографии Троицы.

По преданию, икона была принесена зырянам Стефаном Пермским, другом и сподвижником Сергия Радонежского, в 70-х годах XIV века. Сущность и смысл изображенного на ней раскрывается надписями, сделанными на доске иконы: во-первых, обширный текст из Библии о гостеприимстве Авраама и, во-вторых, что очень важно, на фоне ангелов — «киноварные» надписи на зырянском языке: у левого (от зрителя) «и Пи», то есть «и Сын»,

Рублева // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М., 1970. С. 115–154.

¹³ Демина Н. А. «Троица» Андрея Рублева. М., 1963. С. 48.

¹⁴ Ср.: «Христу Глава Бог» (1 Коринф. 11., 3), «Отец Мой более Меня» (Иоан. 14, 28).

¹⁵ Ср.: «Господь <...> вознесся на небо и воссел одесную Бога» (Марк. 16, 19).

¹⁶ Демина Н. А. Указ. соч. С. 49–52.

у правого (от зрителя), “и Пылтос”, то есть “и Дух”, надпись у среднего <...> “Ай”, то есть “Отец”...»¹⁷.

Сам факт существования «Троицы», возникшей в кругу старших современников Андрея Рублева, в среде, пропитанной богословско-философскими идеями троичного божества¹⁸ и имеющей дидактическое назначение, красноречиво говорит о ее точном соответствии существовавшему канону.

Таким образом, мнение, что «Зырянская Троица» — «исключение», «нетрадиционна», вследствие чего она и требовала пояснительных надписей, — абсурдно¹⁹. Трудно и даже невозможно предположить, что Стефан Пермский — просветитель — вводил зырян в заблуждение неверными надписями на иконе. Поэтому смысл изображенного, вскрываемый надписями, не исключение, а именно правило. Правило, которому подчинялись все иконописцы, включая Рублева²⁰.

Существует еще один вариант распределения божественных существей между ангелами «Троицы». Его автор, архиепископ Сергей (Голубцов), в рассуждениях опирался в основном на богословие, пытаясь обосновать свою интерпретацию местонахождения Бога-Сына. По его мнению, второй член Троицы изображен справа от зрителя, в то время как в центре — Бог-Отец²¹. Несмотря на привлечение разнообразных доводов в защиту своей расшифровки иконы, Голубцов чувствовал ее зыбкость. «Как мог преподобный Андрей Рублев, создавая подобный творческий замысел, нарушить догматическую мысль расположением Сына Божия, не одесную, а ошую Отца?»²²; может быть, рассуждал автор, иконописец «и не мыслил о догматической расстановке фигур, ибо этот замысел был скрыт в его душе и внешне не должен быть закрепляем или выражаем ни персональным обозначением Лиц Святой Троицы, ни особой догматической идеей...»²³. В своем объяснении размещения ипостасей Голубцов был не одинок, «ее разделял Ю. А. Олсуфьев и, может быть, священник П. А. Флоренский»²⁴.

¹⁷ Демина Н. А. Указ. соч. С. 51–52.

¹⁸ О значении культа Троицы во времена Сергия Радонежского и Андрея Рублева подробнее см.: Клибанов А. И. Указ. соч. С. 68–69; Лазарев В. Н. Указ. соч. С. 34–35 и др.

¹⁹ См.: Салтыков А. А. Указ. соч. С. 83, прим. № 19. Мнение о нетрадиционности «Зырянской Троицы», по надписям которой «было бы преждевременно делать вывод об аналогичном решении в рублевской иконе», в основном базируется на положениях, сформулированных В. Н. Лазаревым. См.: Лазарев В. Н. Указ. соч. С. 61–62.

²⁰ Последние исследования показали, что и на «Троице» Рублева имелись «красные надписи». См.: Малков Ю. Г. Указ. соч. С. 254.

²¹ Архиепископ Сергей (Голубцов). Указ. соч. С. 33.

²² Там же. С. 34.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

Согласился с ним и профессор Ленинградской Духовной Академии Н. Д. Успенский. «Мы исповедуем Сына “вошедшего на небеса и сидяща одесную Отца”, то есть как Ипостась, равнозначную Отцу. Но это одна сторона в понимании догмата о Святой Троице. Другая сторона — учение об участии Лиц Святой Троицы в деле домостроительства нашего спасения. Здесь мы исповедуем, что равночестный Отцу Сын “Свет от Света, Бог истинный от Бога истинного”, воплотился от Духа Святого. Так и в Евхаристическом каноне Церковь просит, чтобы Отец ниспослал Духа и чтобы последний претворил хлеб и вино в Тело и Кровь Сына. Получается как бы некая подчиненность Духа Отцу и зависимость Сына от Духа Святого. Но все это означает не отрицание равночестностей Ипостасей в Боге, а только проявление любви Божией к человеку. А так как Андрей Рублев имел в виду в своей иконе показать эту любовь, то он и располагает Ангелов так, что изображающий Духа Святого оказывается справа от изображающего Отца (то есть слева от зрителя. — В. Ф.) <...> Возможно, что в самом Евхаристическом каноне он находил основание к этой композиции»²⁵. Если предположить, что в вышеприведенных рассуждениях правильно определено местонахождение Бога-Сына, тогда отрицается вывод большинства исследователей, единодушно сопоставляющих правого ангела с Богом-Духом — Утешителем, присутствующим при беседе двух других²⁶.

Рассматриваемые толкования богословов имеют важное значение для нашего исследования, но, как нам представляется, не являются единственно возможными в попытке уподобления правого ангела Богу-Сыну. Обратившись к самой иконе, мы попытаемся продолжить обоснование архиепископа Сергия.

Средний ангел сидит, всем своим корпусом обратившись к правому (от зрителя) собеседнику, голову он повернул к левому. В легкой динамике его изгиба заключено волевое усилие, зарождается мысль²⁷. Смотрящий

²⁵ *Архиепископ Сергий (Голубцов)*. Указ. соч. С. 37.

²⁶ См.: *Вздорнов Г. И.* От составителя. Троица Андрея Рублева. Антология. С. 13–14; *Лазарев В. Н.* Указ. соч. С. 35; *Аллатов М. В.* Указ. соч. С. 100; *Демина Н. А.* Указ. соч. С. 48 и другие.

²⁷ Композиции, построенные на основе S-образной кривой, играют особую роль в истории изобразительного искусства. В силу этого, неслучайной представляется канонизация именно подобного пространственного размещения среднего ангела во многих иконах Троицы. «Динамическая потенция S-образной вполне очевидна и освящена многовековыми традициями. Следует подчеркнуть, что стихия движения умиротворена и гармонизирована в этом знаке, который благодаря своим симметрическим свойствам согласует динамику и статику, движение и покой» (*Даниэль С. М.* Картина классической эпохи. Л., 1986. С. 66). Далее автор отмечает, что S-образная является знаком согласия (с. 67).

на икону видит характерные одежды Христа — воплотившегося в человеческий облик Сына Божия — Спасителя. Конкретизация идеи — его рука, благословляющая жертвенную чашу. Однако мысль только родилась, она должна получить развитие.

Средний ангел повернул голову, он обращается к левому, взгляд направлен прямо в глаза²⁸. Другими словами, развитие возникшей идеи не задерживается, не останавливается, а начинает движение по окружности, образованной фигурами ангелов. О том, что левый участник трапезы поглощен той же самой мыслью, красноречиво «говорит» его рука, благословляющая жертвенную чашу. Этот ангел «приемлет взгляд и мысль, струящуюся от Среднего Ангела, но не смотрит взаимно на него; он переносит свой взор на третьего»²⁹. Это подчеркивается, в частности, его прямым положением.

Мысль «передана» правому — последнему участнику беседы. Но куда направлен его взгляд? Прямо на жертвенную чашу. Вот зачем понадобилось Рублеву сильнее склонить его голову, вот конец развития идеи — да, жертве быть. Склонение ангела не только подчеркивает направление его взгляда, но и создает образ покорности. Правая рука безвольно опущена, но не благословляет голову жертвенного тельца. А какая из ипостасей Бога может не благословлять жертву? Только сама жертва. То есть Бог-Сын — Иисус Христос.

Эти наши рассуждения подтверждают возможность вывода Голубцова. Кажется, только такая расстановка божественных сущностей может раскрыть содержание иконы, дать возможность читать ее³⁰ и увидеть в изображенном развитие и завершение беседы не двух, но трех ангелов...

Итак, мы рассмотрели все три версии размещения ипостасей на иконе Рублева. Каждая из них предстает достаточно убедительной концепцией. Заметим, что главным в приведенных вариантах суждений является определение ангела, изображающего Бога-Сына — Иисуса Христа. Теперь необходимо установить, являются ли различия в идентификации фигур на иконе результатом особенностей индивидуальных методов научно-исследовательской работы авторов или причина заключена в самой иконографической основе сюжета.

²⁸ Под «взглядом» ангела и «направленностью взгляда» мы имеем в виду не конкретно-чувственное проявление действия, а духовное, смысловое значение взаимодействия божественных ипостасей.

²⁹ *Архиепископ Сергей (Голубцов)*. Указ. соч. С. 32.

³⁰ По выражению Е. Н. Трубецкого, средневековые художники «были не философы, а духовидцы. И мысли свои они выражали не в словах, а в красках». — *Трубецкой Е. Н.* Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. Публичная лекция. М., 1916. С. 7.

На примере известных изображений трапезы у мамврийского дуба и по свидетельству одного из участников Стоглавого собора 1551 года³¹ известно, что ангелы в Троице обозначались тремя способами: нимб с перекрестием (символ Христа) находился только у среднего ангела, у двух других — простые; нимбы с перекрестием — у всех трех; нимбы без перекрестия — у всех трех. Надписи могли располагаться у среднего, причем или «Святая Троица», или «ИС ХС», или обе вместе.

Примерами изображения крещатого нимба у всех трех ангелов могут служить «Троицы» на створке панагиара из Антониева монастыря в Новгороде (начало XIV века), на панагии из Твери (около 1483 года)³², фреске Черкеле Килиссе³³ и другие. Этот иконографический прием Н. А. Демина объясняет тем, что, по представлениям людей Средневековья, к библейскому Аврааму явился Христос в виде Троицы. В качестве подтверждения этого автор приводит рассказ спутника митрополита Пимена, совершившего путешествие в Константинополь в 1389 году. Между прочим, в повествовании говорится: «также целовали стол Авраама, на котором он угощал Христа, явившегося в Троице»³⁴. Такое понимание ветхозаветной истории было в то время достаточно распространенным.

Н. А. Демина писала: «Так как считалось, что понятие о божестве доступно человеку только через воплощение Христа, то вся Троица есть его идеальная душа, в его земной жертвенной миссии. То же значение сохраняется и в том случае, когда особо отмечается только средний ангел: в виде трех ангелов даны три его ипостаси (сущности) — Отца, Сына и Духа, — которые в Троице нераздельны»³⁵. Знаменательно, что на «Зырянской Троице», с ее надписями — расшифровками ипостасей, «нимбы всех трех ангелов имеют перекрестия с обычными греческими буквами, обозначающими Христа. В руках ангелов свитки...»³⁶ — тоже характерный атрибут Богочеловека.

³¹ «Стоглав». СПб., 1863. С. 128. Мнение, что «точно раз и навсегда установленного правила для обозначения лиц Троицы в иконописи, по-видимому, не было» (Демина Н. А. Указ. соч. С. 49), возникло вследствие невнимательного прочтения текста «Стоглава». Там рассматривался один-единственный вопрос: у центрального или у всех трех ангелов ставить соответствующие знаки и подписи. О проблеме расшифровки ипостасного значения ангелов не упомянуто, что указывает на полную осведомленность в этом людей Средневековья.

³² Первая хранится в Историко-архитектурном музее-заповеднике в Новгороде; вторая — в Музее «Новодевичий монастырь» в Москве. Опубл.: Троица Андрея Рублева. Антология. Табл. № 38, 19.

³³ См.: Лазарев В. Н. Указ. соч. С. 61.

³⁴ Хрестоматия по истории СССР. М., 1960. С. 512; Демина Н. А. Андрей Рублев и художники его круга. М., 1972. С. 62.

³⁵ Демина Н. А. «Троица» Андрея Рублева. С. 49.

³⁶ Там же. С. 51.

Трапеза ангелов в дубраве Мамвре воспринималась как прообраз Евхаристии³⁷. А таинство причастия «дается в Христе и через Христа <...>, Христианин стремится к Христу и Христом восстанавливается для Бога, во Христе совершается таинство спасения человека...»³⁸. Таким образом, евхаристическое значение Троицы сразу определяет христоцентризм в ее изображении и вполне объясняет возможность трехкратного повторения Христа, который воспринимался как средство общения с Богом, как символ спасительной веры, как путь к спасению. В Евангелии он проповедует: «Я есмь путь и истина, и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня» (Иоанн. 14, 6); «Я есмь дверь, кто войдет Мною, тот спасется...» (Иоанн. 10, 9). Можно сделать вывод, что все изображения Троицы после закрепления канонических правил давались в образе Христа, и каждый ангел при этом имел свое конкретное ипостасное значение. Иконы воплощали собой «формулу»: «Бог во Христе Иисусе»³⁹. Надпись, крестчатые нимбы или характерные для Христа одежды и атрибуты у центрального или у всех трех, без сомнения, должны относиться не к одному ангелу, а ко всей Троице.

Прекрасным и, может быть, исчерпывающим примером, указывающим на то, что Троицей Бог считался познаваемым через Христа, является новгородская икона «Отечество» (конец XIV века), созданная, как и «Зырянская Троица», с дидактической целью в период антитринитарных ересей. Здесь сверху имеется «надпись, уточняющая сюжет иконы: “О(те)ць и Синь и С(вя)ты Духъ”. Чтобы у зрителей не оставалось никаких сомнений в равенстве всех лиц святой Троицы, художник дал еще две надписи: по сторонам от фигуры Бога-Отца, над тронем, и на диске, который придерживает обеими руками Эммануил. Надписи эти гласят — ІС ХС. Таким образом, и Бог-Отец, Дух Святой, символизированный изображенным на диске голубем, приравниваются ко Христу. Поскольку в средневековой иконографии Бог-Отец, имеющий облик Ветхого денми, обычно трактовался не только как образ Бога-Отца, но и как образ его Сына (отсюда перекрестие на нимбе и клав на правом рукаве), то тем самым неразделенность и равенство трех лиц Святой Троицы получали еще более наглядное выражение»⁴⁰.

Итак, на иконе Рублева изображен Троицей Бог во Христе, или Бог, тремя своими ипостасями чрез мессию Христа дающий откровение людям.

³⁷ Демина Н. А. Андрей Рублев и художники его круга. С. 57.

³⁸ Живов В. М. «Мистогогия» Максима Исповедальника и развитие византийской теории образа // Художественный язык средневековья. С. 111.

³⁹ Ср.: «...един Бог, един и посредник между Богом и человеком, человек Христос Иисус» (1 Тим. 2, 5); «...Бог во Христе примирил в Собою мир...» (2 Коринф. 5, 19); «...для Бога во Христе Иисусе...» (Рим. 6, 11).

⁴⁰ Лазарев В. Н. Указ. соч. С. 34–35.

Ввиду вышеприведенных рассуждений становятся понятны и оправданы попытки увидеть Иисуса Христа в каждом из трех участников трапезы. Он, действительно, определим в любом из них. Определим, но ни один из ангелов не является буквальным изображением Христа-человека. Эту мысль мы попытаемся ниже обосновать. Вся «Троица» — рассказ о жертве, которую приносит Бог для спасения людей. Точнее, не рассказ, а символическое изображение спасительной веры в Иисуса Христа — посредника между Богом и людьми.

Внешняя убедительность каждой из рассмотренных интерпретаций размещения ипостасей на иконе Рублева до некоторой степени основывается не на прочтении творения иконописца, а на интуитивном проникновении в его замысел. Возможно, главной ошибкой всех авторов было полное уподобление Христа-Богочеловека божественной ипостаси Бога-Сына. Каждая ипостась имеет свое фиксированное место и роль в «Троице» Рублева, а образ Христа относится ко всему изображению и потому определим в любом из ангелов.

«Было бы модернизацией утверждать, что Рублев вовсе не задумывался, что означают три его ангела»⁴¹. Более того, мы уверены, что он знал это, знали и его современники (вспомним «Зырянскую Троицу»). Различие восприятий людей нашего времени и Средневековья заключено в том, что мы пытаемся разгадать, что изобразил мастер, а они это знали. С известной долей упрощения можно сказать, что живопись Нового времени отличается от средневековой тем, что первую надо видеть и узнавать, а вторую — читать и познавать. Причем основой «грамматики» изобразительного языка древности был канон — свод известных иконографических правил. Поэтому при прочтении иконы необходимо учитывать тот круг сведений зрителей — современников Рублева — и самого художника, который определялся богословским мировоззрением эпохи.

«В том, что Рублев знал относящиеся к его предмету тексты, их толкования, догматы и легенды и иконографическую традицию, — в этом нет никакого сомнения»⁴². Жизнь и деятельность иконописца, протекавшие в основном в Москве и Троице-Сергиевой лавре — крупнейших литературных и книжных центрах Руси рубежа XIV–XV веков⁴³, определили исключительные условия для его духовного роста и творчества. Создавая свои произведения, Рублев не копировал образцы, а творчески перерабатывал, вкладывая в них свои идеи и размышления, ограниченные, разумеется, рамками христианского вероучения.

⁴¹ Аллатов М. В. Этюды по истории русского искусства. С. 113.

⁴² Там же.

⁴³ См.: Лихачев Д. С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.; Л., 1962. С. 22.

«От Отца происходит Сын, Которым все получило бытие и с Которым всегда неразлучно представляется нашему уму Святой Дух, ибо невозможно помыслить о Сыне, не будучи просвещенным Духом Святым. Таким образом, с одной стороны, Дух Святой, Источник всех подаваемых твари благ, связан с Сыном, с Которым Он представляется неразлучно, с другой стороны, Его бытие зависит от Отца, от Которого Он исходит. Следовательно, отличительный признак ипостасного Его свойства есть тот, что Он проявляется после Сына и с Сыном, а бытие имеет от Отца», — писал Василий Великий⁴⁴.

На иконе Рублева замечаем, что центральный ангел — Бог-Отец — расположен так, что как бы обращается и к левому, и к правому собеседникам одновременно, композиционно он их связывает или они зависят от него. Однако «предпочтение» отдается явно левому (от зрителя) — голова повернута к нему. Таким образом выделено второе лицо Троицы. Боковые ангелы размещены симметрично друг другу и находятся почти в одинаковых позах, объединены взглядом левого, то есть они «неразлучно представлены». На иконе зримо изображено, что третья ипостась «проявляется после Сына и с сыном, а бытие имеет от Отца». Может быть, приводимые цитаты не являются буквальным источником, интерпретируемым Рублевым средствами живописи, но однородность размышлений богослова и художника бросается в глаза.

Привлечем далее «формулу», высказанную Иоанном Дамаскиным: «Сын есть образ Отца, а образ Сына — Дух»⁴⁵. Она представляется важной и, может быть, ключевой для понимания семантического языка Рублева, примененного им в «Троице». Возможно, иконописец следовал в решении своей задачи по пути воплощения мысли: Сын и Дух, «действуя в мире, не являю Саших Себя, ибо они не действуют по собственной воле, но Сын дает познать Отца, а Святой Дух свидетельствует о Сыне»⁴⁶.

Одежды среднего ангела на иконе Рублева символически обозначают Богочеловека. В Евангелии Иисус произносит: «верующий в Меня, не в Меня верует, но в Пославшего Меня; И видящий Меня, видит Пославшего Меня» (Иоанн. 12, 44–45); «Слова, которые говорю Я вам, говорю не от Себя; Отец пребывающий во Мне, Он творит дела. Верьте Мне, что Я в Отце и Отец во Мне» (Иоанн. 14, 10–11). Следовательно, в центре действительно помещена ипостась Бога-Отца, которая «познается» через Бога-Сына («Сын есть образ Отца») и «творит дела» через Христа.

Левый от зрителя ангел — Христос в своей ипостасной характеристике, то есть ипостась Бога-Сына. Об этом еще будет сказано ниже.

⁴⁴ Цит. по: Лосский В. Очерки мистического богословия восточной церкви // Богословские труды. М., 1978. № 8. С. 36.

⁴⁵ Цит. по: там же. С. 47.

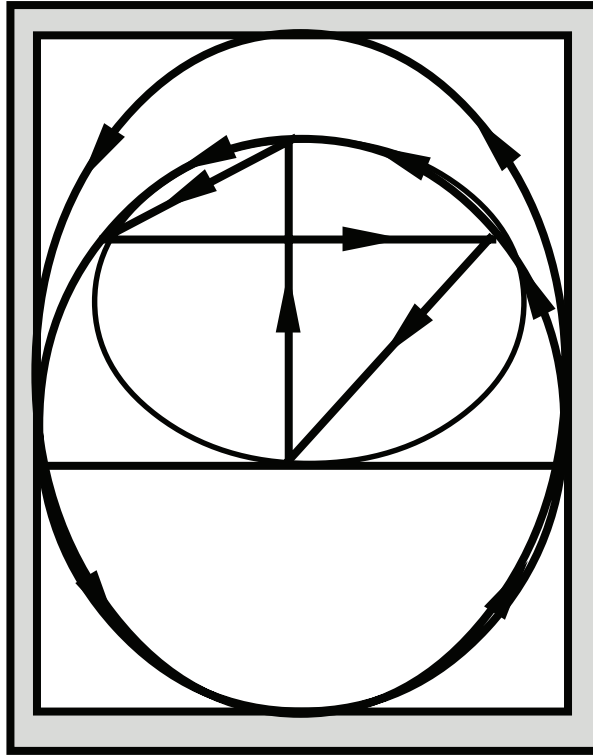
⁴⁶ Лосский В. Указ. соч. С. 48.



Правый — образ Христа («образ Сына — Дух»). В Евангелии написано, что Христос, обращаясь к апостолам, сказал: «Когда же придет Утешитель, Которого Я пошлю вам от Отца, Дух истины, Который от Отца исходит, Он будет свидетельствовать о Мне» (Иоанн. 15, 26). На иконе взгляд левого ангела, то есть Сына, как отмечалось, устремлен к правому. В прямом его положении, в движении правой руки действительно чувствуется приказ: «Я пошлю». Правый ангел «свидетельствует» о Христе, о его жертвенной миссии. Взгляд опущен на чашу с головой жертвенного тельца — символом Христа.

Свою идею Рублев сформулировал как вечный закон вечного божества. Отсутствие дополнительных деталей обнажило замысел и не дает отвлечься на сюжетную сторону библейского события. Внешняя простота, лаконичность формы заставляет действовать мысль зрителя. Эту мысль иконописец направляет на познание откровения Бога, сулящего людям спасение.

С нарочитой последовательностью Рублев ведет взгляд зрителя вслед за взором Бога-Отца. Гора, дуб, сама голова ангела с неумолимой необходимостью толкают взгляд справа налево, и он невольно переходит на силу-



эт Бога-Сына. Сверху его направляют вертикали колонн и ступенчато нарастающие книзу массы архитектурного сооружения, закругляющие движение глаз зрителя. Легкая динамика, родившаяся в силуэте среднего ангела, возбуждает мысль и вызывает мягкое, ритмичное круговое движение. Оно выявляется очертанием горы, дерева, головы ангела, смещением оси симметрии влево. Композиционная пауза, возникшая между деревом и домом, стимулирует необходимость движения взгляда, который следует за направлением архитектурных деталей здания, силуэтом ангела, его сидалищем, подножием. В нижней части иконы смещение оси симметрии вправо и пауза между подножиями придают дополнительный вращательный момент композиции. Взгляд переходит на силуэт Бога-Духа, где все элементы влекут его по дуге вверх. Это и укороченное, по сравнению с левым, подножие и сидалище, и наклонный посох. Потом этот путь может повториться, подхваченный горой. Так без конца — вечное единство трех и вечно возникающая идея о жертвенной миссии Иисуса Христа — посланника Бога.

Невольно от лика Бога-Сына следуя за направлением его взора, который подчеркнут горизонтальными линиями жертвенного стола, взгляд зри-

теля переходит на лик противоположного участника беседы. Оттуда, под воздействием нарушающего симметрию совершенно одинаково склоненных тел, наклона головы Бога-Духа, не может не опуститься по диагонали к центру — к чаше. Этот, казалось бы, неожиданный поворот подчеркнут и стимулируется многими деталями композиции. Во-первых, опущенная голова и взгляд, устремленный на чашу; во-вторых, склоненные в сторону взора крылья ангела; в-третьих, в отличие от прямо поставленных посохов, его наклонен так, что способствует диагональному движению глаз зрителя. Необходимо обратить внимание и на руки ангелов. Если поднятая, благословляющая кисть левого приостанавливает возможное движение взгляда вдоль его руки к чаше, то рука правого, наоборот, помогает и акцентирует этот поворот. Руки центрального и левого ангелов как бы предвзвешивают направление конечного взгляда зрителя. Существенным моментом, говорящим об идейно-тематическом единстве правого ангела — Бога-Духа с жертвенной чашей, является смещение оси симметрии всей композиции и самой чаши к нему.

Выявленное диагональное движение нарушает общий круговой ритм, но оно оправданно. В умозрительном вечном круговороте внутренней беседы трихипостасного божества этот поворот к центру, к чаше, определяет логический ход мысли — евхаристический итог — свидетельство, напоминание о жертве. Однако причастие к телу новозаветного агнца, которого символизирует голова тельца в чаше, — не одноразовое действие и у Рублева связано, по-видимому, с эсхатологической темой⁴⁷.

«Каскад прямых и острых складок сине-голубого гиматия»⁴⁸, ниспадая с плеча среднего ангела, даже с некоторой динамикой поднимает взгляд зрителя к началу движения — лику Бога-Отца. Этому способствуют и плавная линия руки, и вертикально поставленные посохи. В идейно-тематическом плане направление этих напоминающих стрелы складок несет мысль о спасительной миссии Христа — стремительное восхождение от жертвенной чаши к древу жизни. Именно здесь явно звучит оптимистическая нота произведения: спасению быть — жертва принесена не напрасно. О том, что это движение взгляда предусмотрено и что с него опять начинается скольжение по вечному кругу, говорят некоторые конкретные элементы композиции: изгиб левой руки и плеча среднего ангела, клавиша на его правом рукаве диктуют поворот опять на орбиту мысленной беседы.

Мы убедились, что в рублевской «Троице» все органично взаимосвязано и обусловлено. Мысль развивается от начала до конца и повторяется

⁴⁷ Об эсхатологической теме в творчестве Рублева см.: *Плугин В. А.* Мироззрение Андрея Рублева. М., 1974.

⁴⁸ *Демина Н. А.* «Троица» Андрея Рублева. С. 71.

вновь. Единство в одном сочетается с евхаристическим напоминанием о жертвенной миссии Бога-Сына, это — не что иное, как воплощение живописными средствами спасительного откровения непознаваемого Бога через мессию Иисуса Христа.

Той же цели познания божественного откровения подчинено и цветовое решение иконы. Анализ колористической гаммы «Троицы» Рублева представляется более чем трудной задачей из-за плохой сохранности красочного слоя⁴⁹. Ввиду этого мы не будем вдаваться в тонкости соотношения красок иконы, однако попытаемся интерпретировать их в русле выше приведенных рассуждений и связать с выявленным идейно-художественным значением линейно-графических ритмов, тем более, что время «оказалось не в состоянии лишить их символики»⁵⁰.

В эпоху Средневековья иконописцы создавали образы ирреального мира «пластикой» света-цвета. Для Рублева — это важный художественный язык, предваряющий и усиливающий язык линий. «Зритель воспринимает в “Троице” не линию, а цвет»⁵¹. Вернее, цвет привлекает и вводит в духовный мир творения художника. При длительном созерцании, на что рассчитана икона, когда кроме эстетических чувств возбуждается мысль, именно линии контуров и складок одежд во взаимодействии с цветом начинают вести взгляд и раскрывать суть идейного содержания произведения.

Центральный ангел — Бог-Отец, который начинает мысленный разговор, выделен более интенсивным тональным пятном, вводящим в контекст изображенного, — он облачен в одежды, характерные для Христа. «Вишневый цвет хитона, образованный соединением оттенков красного и синего, символизировал цвет “вина Премудрости” — кровь Христа (вспомним евхаристическое значение чаши с головой тельца, к которой протянута рука ангела. — *В. Ф.*). Лазурь, окрашивающая гиматий, по учению византийских мистиков, передавала цвет божественного ума, погруженного в созерцание своей сущности. Согласно Исааку Сирину, чистота ума совершенного человека уподоблялась небесному цвету. Оттенки этого цвета варьируются в одеждах всех трех ангелов»⁵². Цветовой аккорд окраски одежд среднего ангела заставляет зрителя сосредоточиться на мысли о «Боге во Христе Иисусе», о воплощении Сына-Бога и о спасительной жертве.

Левый ангел — Сын. «Что касается сына, — писал Василий Великий, — только он сияет от нерожденного Света, как единственный Сын;

⁴⁹ См.: Малков Ю. Г. Указ. соч. С. 241–254.

⁵⁰ Вздорнов Г. И. Указ. соч. С. 17.

⁵¹ Лебедева Ю. А. Древнерусская икона. Л., 1960. С. 100.

⁵² Андрей Рублев и его школа. Альбом. Авт. и сост. Н. Голейзовский и С. Ямщиков. М., 1978. (Без пагинации.)

это его собственный признак, который отличает его от Отца и от Святого Духа»⁵³. Окраска одежд этого члена Троицы имеет «розоватый»⁵⁴ или «серебристо-лиловатый»⁵⁵ цвет с отраженным светом в виде «сильных голубых пробелов»⁵⁶; она словно сияет, что должно формировать мысль о «не-рожденном» свете Бога-Отца. Такая расшифровка цвета гиматия левого ангела подтверждается активным обращением Бога-Отца к Сыну, смысловым переходом от первого ко второму лицу Троицы. С другой стороны, окраска подсказывает, что к Богу-Сыну обращен именно Отец. Как пишут исследователи, «лиловый тон плаща левого ангела воспринимается как цвет умственного созерцания на высших его ступенях»⁵⁷.

Правый ангел — Дух Святой, он должен «напоминать» о жертвенной миссии Христа. При анализе линейно-графических ритмов мы в этом уже убедились. Третий член Троицы имеет светло-зеленый плащ и сине-голубой хитон. «Нежно-зеленый тон гиматия правого ангела считался цветом согласия и одновременно цветом весны, символом воскресения»⁵⁸. Изогнутые по дуге руки и само тело Святого Духа, его покорный и скорбный вид в союзе со значением символики окраски его одежды заставляет зрителя сконцентрировать внимание перед восприятием идейно-смысловой кульминации — откровения. Эта кульминация разрешается умозрительным переходом от жертвенной чаши к блаженству рая, к древу вечной жизни, данному зеленым цветом. Очевидная устремленность правого ангела, Святого Духа, к смысловому центру иконы — к чаше — активно выявляет идею жертвенной миссии Христа, а дальнейшее движение к символу рая — древу — олицетворяет оптимистическую идею — действенность спасительной веры.

Таким образом, «формула» Иоанна Дамаскина буквально проявляется при анализе живописных средств художественного выражения в «Троице». Это убеждает нас в правильности их интерпретации и объясняет расхождение мнений исследователей в отношении размещения ипостасей.

«Интенсивным желтым цветом крыльев выражалась “надмирная” интеллектуальная сила. Наконец, золотой фон, почти полностью утраченный, символизировал “божественный свет”»⁵⁹. В нижней части иконы этим золотисто-желтым тонам противопоставлен зеленоватый, как символ надежды на воскресение⁶⁰.

⁵³ Цит. по: Лосский В. Указ. соч. С. 36.

⁵⁴ Алтатов М. В. Андрей Рублев. Около 1370–1430. С. 120.

⁵⁵ Лазарев В. Н. Указ. соч. С. 41.

⁵⁶ Демина Н. А. Указ. соч. С. 78.

⁵⁷ Андрей Рублев и его школа. Альбом.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ См.: Демина Н. А. Андрей Рублев и художники его круга. С. 75.

Цельная, замкнутая, удивительно гармоничная композиция «Троицы» вызывает ощущение тишины, спокойствия и умиротворения. Эти чувства, вложенные в икону, исторически обусловлены. Сергей Радонежский, которому посвящено творение Рублева, был сторонником «исихистического движения, распространившегося в середине XIV века в Византии и южнославянских странах»⁶¹. Исихия означает покой, безмолвие, уединение. В основе учения византийского проповедника философско-богословской концепции исихазма Григория Паламы лежала мистическая идея индивидуального общения с божеством посредством безмолвной молитвы.

Исихазм проник на Русь вместе с церковно-политической формой общежитийных монастырей. «Усвоение на Руси исихазма было скорее практическим, а в общественно-идеологической сфере заключалось в проникновении новых идей и понятий <...> в создании <...> нового стиля духовно-культурной жизни и художественного творчества»⁶². Именно практическое освоение опыта греческих исихастов отличало деятельность Сергея Радонежского. Это отразилось в основании монастырей на принципах общежития и равенства, в культе Троицы как символе народного единения, в желании ввести «свет» Бога в мир, что привлекало широкие слои населения и отражало их интересы⁶³. Новые идеи глубоко внедрились в сознание русских проповедников троичного божества. Учение византийских мистиков отразилось в «Житии» Сергея Радонежского, написанном Епифанием Премудрым. «Исихазм имманентен мировоззрению Епифания», — писал А. И. Клибанов⁶⁴. Аналогично исследователь считал, что икона, созданная «в похвалу» Сергию Радонежскому, — «“Троица” Рублева — произведение, связанное с исихазмом»⁶⁵.

Андрей Рублев при создании иконы фактически встал на путь формирования нового религиозного символа троичного божества. Отбрасывая рассказ о событии у палатки Авраама, используя библейский сюжет лишь как основу, отказываясь, таким образом, от «движения» во времени, он заставлял обращаться к вечности. И уже оттуда, из вечности, многократно усиленную божественным откровением, художник направлял свою мысль людям.

«Композиция “Троицы” подчинена идее круга <...> имеет символическое значение вечности, любви, солнца и единства, объединяющего мно-

⁶¹ Клибанов А. И. Указ. соч. С. 79.

⁶² Прохоров Г. М. Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе в XIV веке // Литературные связи древних славян. Т. XXIII. ТОДРЛ. 1968. С. 108.

⁶³ О проникновении и влиянии исихазма на Руси см.: Прохоров Г. М. Указ. соч. С. 103–108.

⁶⁴ Клибанов А. И. Указ. соч. С. 84.

⁶⁵ Там же. С. 101.

жественность. Своеобразие ее построения у Рублева заключается в том, что изображение не вписывается в круг, как это часто делалось в итальянском искусстве, а фигуры ангелов Рублева располагаются так, что они сами образуют круг»⁶⁶.

Таким образом, сама круговая тема размещения ангелов звучит символом, определенным знаком единства трех ипостасей, охваченных одним помыслом, одним чувством, одним желанием. Такими же знаками-символами становятся и изображения ангелов, раскрывающие суть явления ипостасей в троичном божестве, познаваемую через земной жертвенный путь Бога-Сына — Иисуса Христа. Дополнительными «эмблемами», по выражению Н. А. Деминой, обнаруживающими ипостасное значение каждого ангела, явились помещенные на иконе древо, здание и гора⁶⁷. Знаки библейского события, утратившие в композиции Рублева свою роль, получили значение еще одних символов, конкретизирующих религиозный образ.

Помещенный в центре Бог-Отец несколько возвышается над другими ипостасями, но не кажется верховным божеством. Он — один из трех равных, не диктующий волю, а просто начинающий разговор. На фоне исторических событий, среди которых главной была задача консолидации государства, такая трактовка темы Троицы, как отмечают исследователи, могла стать ярким и убедительным призывом к единению, к той гармонии и согласию, которые царят в божественном мире, представленном людям на иконе Андрея Рублева.

Многие элементы композиции «Троицы» служат «четкому определению позиции зрителя, всегда ориентируемого на прямое предстояние среднему ангелу»⁶⁸, — это верное замечание А. А. Салтыкова опровергает укоренившееся суждение многих авторов об отрешенности участников трапезы от взорающего на икону. Действительно, они обращены друг к другу, но в то же время развернуты к зрителю, который включается в мыслительный процесс, становясь как бы четвертым собеседником. Быть может, близки были Рублеву слова молитвы за людей, обращенные Христом к Богу-Отцу: «Да будут все едино: как Ты, отче, во Мне, и Я в Тебе, так и они да будут в Нас едино, — да уверует мир, что Ты послал Меня. И славу, которую Ты дал Мне, Я дал им: да будут едино, как Мы едино. Я в них, и Ты во Мне; да будут совершенны во едино, и да познает мир, что Ты послал Меня и возлюбил их, как возлюбил Меня» (Иоанн. 17, 21–23).

⁶⁶ Демина Н. А. Указ. соч. С. 67.

⁶⁷ Там же. С. 72.

⁶⁸ Салтыков А. А. Указ. соч. С. 82.

АРХИТЕКТУРА ПЕТЕРБУРГА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА¹

Вторая половина XVIII века — важный этап в истории развития Петербурга — одного из красивейших городов России. В этот период закладывались и кристаллизовались главные градообразующие принципы стиля классицизма, стимулировавшие необыкновенный размах ансамблевого строительства в северной столице и повлиявшие на формирование многих провинциальных городов Российской империи конца XVIII — начала XIX века. В это время молодая школа петербургских зодчих творчески осваивала и развивала градостроительные традиции, сложившиеся за пятидесятилетний срок существования города.

Санкт-Петербург был заложен Петром I в 1703 году в начале Северной войны (1700–1721), которая велась против Швеции за освобождение испокон веков принадлежавших России земель. Выход к Балтийскому морю означал расширение торговых, экономических, политических и культурных связей с Западной Европой, без которых невозможно было дальнейшего развитие страны.

Первые строительные работы сосредотачивались на возведении Петропавловской крепости на Заячьем острове у правого берега Невы и верфи-крепости Адмиралтейство на противоположном. Эти два крупных сооружения, вызванные к жизни стратегическими соображениями, составили надежный заслон противнику, но в то же время предопределили пространственный масштаб, а во многом и характер планировочной структуры будущего города, став важнейшими доминантами среды.

С 1712 года Петербург — столица Российского государства. На берега Невы переводились правительственные учреждения, переезжали на постоянное жительство знать, купечество, переселялись ремесленники и мастера. Высокий статус города и динамика преобразовательной политики Петра I инициировали новаторские градостроительные мероприятия.

Ориентация на западную культуру, стремление построить город, не уступающий по красоте и масштабу столицам ведущих европейских держав, заставляли привлекать из-за границы специалистов. Д. Трезини, Ж.-Б. Леблон, А. Шлютер, Д.-М. Фонтана, Г.-И. Маттарнови, Б.-К. Рас-

¹ См. Список основных публикаций № 5.

трелли, Н. Микетти и другие архитекторы, приехавшие из Швейцарии, Франции, Италии, германских государств, приносили в строительство Петербурга свою творческую индивидуальность, стилистические особенности своего искусства. Однако, подчиненные энергичной воле русского царя, они отдавали свой талант созданию необходимого для России образцового идеально-регулярного города-порта. Творения первых западноевропейских архитекторов, как и следующих поколений петербургских зодчих-иностранцев, соответствовали задачам обновляющегося и развивающегося государства и становились неотъемлемой частью русской национальной культуры.

Всеми работами по застройке Петербурга руководила Канцелярия городских дел, созданная в 1706 году. Она выполняла требования Петра I по разработке геометрически правильной и практически целесообразной планировки города и его участков, следила за формированием парадно-представительной застройки главных магистралей, среди которых важнейшее значение имела река Нева. Здания ставились вплотную друг к другу «единой фасадюю» по «красным линиям». Введение строгого регламента в строительную практику определяло принцип размещения жителей на территории города. Были созданы «образцовые» проекты для «именитых», «зажиточных» и «подлых», которые своим архитектурным решением подчеркивали общественное неравенство людей. Город возводился на базе широкой программы социальных и политических реформ Петра I и олицетворял образ государства, основанного на принципах разумного практицизма и патриотического служения родине.

Наиболее интенсивно развивалась городская застройка на левом берегу Невы, непосредственно примыкавшая к Адмиралтейству. Здесь появился Летний сад с Летним дворцом Петра I, дома знати и высших чиновников государства. Одновременно на берегу Васильевского острова вырос крупномасштабный для того времени, парадный дворец губернатора Петербурга — А. Д. Меншикова. К востоку от него образовался административно-правительственный и торговый центр, рядом с которым была возведена Кунсткамера — первое в России научно-просветительное учреждение. Развитие производства, торговли, культуры стимулировало появление новых типов сооружений: верфей, фабрик, складов, больниц, учебных заведений. С 1710-х годов развернулось строительство пригородных резиденций в Петергофе, Ораниенбауме, Стрельне, Царском Селе. Дворцовое строительство в них сочеталось с интенсивным развитием регулярного садово-паркового искусства.

Практицизм и дидактическая образность в архитектуре, диктуемые Петром I, повлияли на формирование раннего петербургского барокко. Относительная простота форм с лаконичным ордерным построением сочета-

лась с живописными деталями и активным силуэтом церквей, увенчанных шпилями, среди которых главенствующую роль занимал Петропавловский собор, возведенный в центре Петропавловской крепости Д. Трезини.

Большое значение для дальнейшего развития Петербурга имела деятельность Комиссии о Санкт-Петербургском строении, созданной в 1737 году. Ведущую роль в ее работе сыграл получивший европейское образование архитектор П. М. Еропкин. Им была закреплена и развита исторически складывающаяся трехлучевая планировка Адмиралтейской части города, созданы проекты регулярной застройки многих других районов.

Усиление абсолютистской императорской власти к середине XVIII века превратило молодую северную столицу в европейски представительный политический и культурный центр России. К этому времени стиль русского барокко достиг своего наивысшего расцвета, что отразилось в масштабе и блеске дворцового строительства. Ведущим архитектором этого времени был Ф.-Б. Растрелли. По его проектам возводились Зимний дворец, пригородные резиденции в Петергофе, Царском Селе, ансамбль Смольного монастыря и дома знати. Пространственный размах, скульптурная пластика ордерных построений, удивительное разнообразие декоративных мотивов выделяли дворцовые постройки среди рядовой архитектуры. Парадный стиль барокко ассоциировался с идеей государственного процветания и могущества Российской империи.

Вторая половина XVIII века — время активизации политической жизни страны. Частые возмущения крестьян, вызванные усилением крепостнического гнета, развитие капиталистического уклада в недрах консервативной монархической системы государства приводили к необходимости формирования новой идеологии правительства, способной сохранить существующий строй и снять социальное напряжение.

Екатерина II, восшедшая на российский престол в 1762 году, под влиянием просветительской рационалистической философии, провозгласила основой своих социально-политических преобразований идеологию «просвещенного абсолютизма». Утопическая идея «разумно построенного государства», выдвинутая философами, в России приобрела зримые черты в градостроительной политике императрицы. Образцами рационалистического построения государства представлялись города античности. С последовательной ориентацией на искусство и зодчество Древнего Рима и итальянского Возрождения — известных в то время носителей античной культурной традиции — складывалась эстетика классицизма.

Стиль барокко уже не мог отвечать новым социальным и политическим требованиям, тем тенденциям развития страны, которые со всей силой были предопределены реформаторской политикой Петра I, всем ходом исторической действительности. Под влиянием развития промышлен-

ности и культуры возникла необходимость постоянно расширять тематику строительства — возводить фабричные, торговые и складские сооружения, учебные и научные здания. Настоятельно требовалось вернуться к рациональности и простоте петровской архитектуры с ее деловой энергией и интеллектуальным пафосом.

Быстрая смена стилей в 1760-х годах была вызвана не только внутренними причинами в российской действительности. В это время классицизм уже активно внедрялся в строительную практику передовых европейских стран. Сохранение барокко означало бы для России политическую и культурную отсталость.

В 1762 году была создана Комиссия каменного строения Санкт-Петербурга и Москвы. Это учреждение было призвано осуществлять планомерную застройку новой и старой столиц, а также проводить работы по реконструкции провинциальных городов. Именно в регулярной, геометрически правильной, ясной и четкой планировочной системе городов в сочетании с классицистической архитектурой виделся залог и средство воспитания «новой породы людей». Регулярные классицистические города должны были воплощать образ «разумного» государственного строя, формировать чувства «просвещенной гражданственности» и осознанной преданности монархическому строю.

Проектно-планировочная деятельность первого архитектора Комиссии А. В. Квасова во многом предопределила перспективное развитие Петербурга. Им был создан грандиозный по размаху и совершенный по композиции проект планировки северной столицы. Учитывая особенности существующей пространственной структуры города, уже сложившиеся традиции ее планировочного развития, он значительно увеличил площадь застройки, придав ей цельность и функциональную целесообразность. Квасов создал планировочную основу центральной части города, примыкающей к Адмиралтейству и Зимнему дворцу. Им был намечен ряд площадей — необходимых пауз в линейном ритме пересекающихся проспектов и улиц. На плане города была развита трехлучевая система Адмиралтейской части, запроектирована веерная многолучевая застройка Петербургской, композиционным и перспективным центром которой должна была стать Петропавловская крепость. Многие проектные замыслы Квасова были реализованы или получили свое развитие в работах следующих поколений архитекторов.

Первые зодчие, практически приступившие к формированию классицизма, как правило, были учениками крупнейших мастеров барокко. Постройки 1760–1770-х годов — периода раннего классицизма — еще несут черты живописности и декоративной усложненности предшествующего стиля. Однако произведения А. Ф. Кокоринова, Ю. М. Фельтена,

Ж.-Б. Валлен-Деламота и А. Ринальди уже обладали признаками рационалистической упорядочности, тектонической собранностью и спокойной ясностью форм.

По проекту А. Ф. Кокоринова и Ж.-Б. Валлен-Деламота было возведено величественное здание Академии художеств на берегу Васильевского острова. Своим масштабом оно соразмерно широкой и полноводной Неве и доминирует в пространстве набережной. В этом произведении последовательно проводилась классицистическая концепция ордерного построения архитектурного произведения. Массивный рустованный цокольный первый этаж поддерживает два верхних, объединенных колоннами и пилястрами. Трехчастное деление фасада, мерный ритм ордерных членений придают зданию подчеркнутую статику и цельность композиции. Единственным отголоском динамики барокко стали контрастно изогнутые боковые части центрального ризалита в цокольном и верхних этажах. Те же спокойная парадность и упорядоченная торжественность характеризуют и другие произведения архитекторов.

Малый Эрмитаж, возведенный Валлен-Деламотом на набережной Невы рядом с Зимнем дворцом, своей тектонической логикой контрастирует с пышной и живописной обработкой фасадов творения Растрелли. Однако здания согласованы единством горизонтальных членений. Этот прием был подхвачен авторами Старого Эрмитажа (Ю. М. Фельтен) и Эрмитажного театра (Д. Кваренги), что превратило комплекс дворцовых строений, растянувшихся вдоль Невы, в уникальный по выразительности и красоте ансамбль.

Стремление придать структурную целостность и пристойную парадность северной столице диктовало обращать внимание на оформление зданий утилитарного назначения. В центре города, на Невском проспекте, Валлен-Деламотом было построено здание Гостиного двора. Многократно повторяющиеся двухэтажные аркады его протяженного фасада подчинены строгому ритму пилястр. Парадность зданию придают колонные портики в центре и на угловых частях.

Творчество, педагогическая деятельность в Академии художеств Валлен-Деламота, представителя французского неоклассицизма, были проводниками идей просветительского рационализма и оказали влияние на формирование молодых петербургских архитекторов.

Особое место в становлении русского классицизма занимало творчество А. Ринальди. Сложившись как архитектор под влиянием позднего итальянского барокко, он внес в петербургское зодчество черты раннего классицизма, восходящего к ренессансной традиции. С середины 50-х годов XVIII века Ринальди занимался строительством небольших увеселительных зданий в Ораниенбауме. Им был возведен дворец Петра III на терри-

тории «потешной» крепости Петерштадт, Китайский дворец, Каталъная горка. Эти произведения своим сдержанным декоративным убранством, спокойной уравновешенностью форм и характером применения ордера напоминали архитектуру петровского времени. Исключение составляла празднично нарядная Каталъная горка — классицистический вариант пространственно активных увеселительных сооружений середины XVIII века.

Своеобразным преломлением мотивов архитектуры итальянского Возрождения стали величественные дворцы, возведенные зодчим для фаворита Екатерины II Г. Орлова в Гатчине и в Петербурге.

Величественный, облицованный гранитом и мрамором (вследствие чего он получил название «Мраморного») петербургский дворец завершил восточную оконечность Дворцовой набережной, усилив парадность ее облика.

Исключительно важное значение для дальнейшего развития русской архитектуры имела плодотворная и многообразная деятельность Ю. М. Фельтена. С 1762 года Фельтен проектировал и руководил облицовкой гранитом Дворцовой набережной. Ясная по композиции, с мягкими закругленными очертаниями спусков к воде, гранитная набережная подчеркнула парадно-представительную застройку левого берега Невы. В этот же период вдоль Летнего сада была установлена необыкновенная по красоте и гармонии решетка, созданная по проекту Ю. М. Фельтена и П. Е. Егорова, а западнее Адмиралтейства, на Сенатской площади, — памятник основателю города Петру I скульптора Э.-М. Фальконе.

Во второй половине XVIII века в Петербурге строился целый ряд учебных заведений. Бывшее Училище мещанских девиц, впоследствии переименованное в Александровский институт, построено Фельтеном на берегу Невы, рядом с корпусами Смольного монастыря, которые в тот же период были переданы Институту благородных девиц. В начале XIX века Институт благородных девиц переехал в специальное здание, возведенное Д. Кваренги. Своими строгими формами оно включилось в комплекс учебных заведений, расположенных около монастыря.

Для пропаганды религиозно-нравственной жизни, согласно общепринятым государственным нормам, в Петербурге строилось большое количество культовых сооружений. Во второй половине XVIII века они не были столь грандиозными, как соборы предшествующего периода, и отличались компактностью плана и относительно небольшими размерами, хотя и выделялись на фоне двух–трехэтажной застройки.

На Невском проспекте, в глубине участка, образованного как бы расступившимися домами, по проекту Валлен-Деламота и Ринальди был возведен костел Св. Екатерины. В непосредственной близости от него, используя аналогичный композиционный прием, Фельтен построил

Армянскую церковь, освященную во имя той же святой. Подобные храмы возникали во многих частях столицы и становились высотными ориентирами городского ландшафта.

Одновременно со сменой в архитектуре городов стиля барокко классицизмом, в садово-парковом искусстве регулярная система была вытеснена пейзажной, как бы воссоздающей естественную среду.

Интерес к романтическим паркам впервые появился в Англии и оттуда постепенно распространился по всей Европе. Не мог он миновать и Россию. Формирование живописно-пейзажных парков подчинялось идеям простоты, разумности, естественности, как неотъемлемых компонентов просвещенного человека. Однако право на такую простоту и естественность имел только класс помещиков в силу указа «О вольности дворянства». Поэтому в первую очередь со всей силой средств художественного выражения садово-паркового искусства философия и эстетика русского предромантизма воплотилась в усадьбах «первой» русской помещицы — Екатерины II. В контекст пейзажного парка органично включались архитектурные произведения, воссоздающие облик сооружений разных стран и стилей. Здесь могли сосуществовать и барочные дворцы, и здания в стиле классицизма, и как бы древние, готические, китайские и турецкие сооружения. Прогулка в пространстве парка сочеталась с путешествием в историю, внушавшим философские раздумья и сентиментальные мечты.

Псевдоготические сооружения в усадебном строительстве занимали особое место. В этом стиле возводились небольшие павильоны и пригородные дворцы. Одной из первых псевдоготических построек, созданных под Петербургом Фельтеном, был своеобразный ансамбль Чесменского дворца с церковью, расположенной на пути в Царское Село. Свое название ансамбль получил в память о крупной морской победе в Чесменской бухте Средиземного моря во время русско-турецкой войны 1768–1774 годов. Чесменская победа оказалась поводом для создания многочисленных произведений, увековечивших доблесть русского оружия. В царскосельских парках были возведены Турецкий (Красный) каскад, Башня-руина, Ростральная колонна и многие другие сооружения в Петербурге, Гатчине, Петергофе.

Интерес к пейзажным паркам побудил Екатерину II командировать архитекторов В. И. и П. В. Нееловых в Англию — родину романтизма. Многочисленные рисунки, копии проектов садовых павильонов, мостов, привезенные Нееловыми, послужили прообразами царскосельских парковых сооружений. В характере готической архитектуры зодчими были возведены здание Эрмитажной кухни, оформившее въезд на территорию Екатерининского парка, и Адмиралтейство. Этот небольшой ансамбль из трех зданий живописно расположился на берегу Большого пруда.

Царскосельские парки — уникальное произведение пейзажного стиля. Своеобразным идейным центром здесь стал комплекс Холодных бань, Агатовых комнат и галереи, построенных шотландским архитектором Ч. Камероном. Эта «античная» постройка должна была ассоциироваться с римскими термами — местом встреч и дискуссий философов. Экзотические павильоны в «китайском» стиле: скрипучая беседка, Большой каприз, театр, «деревня» и многие другие сооружения придавали паркам особую рафинированность и многослойную содержательность.

Романтические парки, появившиеся в России во второй половине XVIII века, получили дальнейшее развитие и постепенно превратили громадные площади пригородов Петербурга в исключительный по размерам и разнообразный по впечатлениям ландшафт. Экзотические стили использовались только в усадебном строительстве, в городах продолжал развиваться классицизм.

1780–1790-е годы — время зрелого, строгого стиля. Петербургские архитекторы получали фундаментальную академическую подготовку, знакомились с прекрасными творениями прошлого. Особое влияние на становление зрелого классицизма оказало освоение творческого наследия выдающегося зодчего итальянского Возрождения А. Палладио. Его строгий, лапидарный стиль стал каноном формообразования. Таврический дворец архитектора И. Е. Старова, Главный почтамт Н. А. Львова, произведения Е. Т. Соколова, Ф. И. Волкова, Ф. И. Демерцова, А. Порто свидетельствовали о глубоком проникновении русскими зодчими в лексику простого и сильного, ясного и монументального языка классицизма.

Последовательным проводником палладианства был итальянец Д. Кваренги. Величаво прекрасно здание Академии наук, построенное архитектором недалеко от Кунсткамеры на берегу Васильевского острова. Спокойной глади стен контрастен мощный колонный портик, увенчанный треугольным фронтоном. Строгая аскетичность форм здания сочетается с монументальностью и силой образного выражения. В Петербурге зодчим возведены институт, театр, банк, министерство, рынок, манеж и многие другие сооружения.

Произведением, как бы подведшим итог сложной эволюции архитектуры XVIII века, стал ансамбль Михайловского (Инженерного) замка, построенный по проекту В. И. Баженова и В. Бренна для императора Павла I. В облике здания с удивительной согласованностью переплелись классицистические и романтические тенденции развития архитектуры второй половины XVIII века. Замок был окружен каналами с подъемными мостами и бастионами. Въезд в парадный внутренний двор здания обрамлен обелисками с воинскими доспехами, колоннада верхних этажей, поддерживаемая мощным цокольным, увенчана треугольным фронтоном. Перед

главным фасадом была разбита площадь, на которой установлен памятник Петру I работы Б.-К. Растрелли.

Фасад, обращенный к Летнему саду, спокойнее и лиричнее. Широкое марши лестниц спускаются от сдвоенных колонн глубокой лоджии. Композицию завершает высокий барочный аттик, украшенный скульптурой. В западной части здания встроена церковь Св. Архангела Михаила, над которой взметнулся шпиль, перекликающийся со шпилем колокольни Петропавловского собора. В единую композицию с замком входили здания кордегардий, экзерциргауза и конюшен. Реализация всего обширного проекта стала осуществлением первого классицистического ансамбля в северной столице, задуманного как единое целостное произведение. Это был важный этап в архитектуре Петербурга, предзнаменовавший развитие ансамблевого строительства первой четверти XIX века.

Именно в этот период под воздействием идей гражданственности, роста самосознания и патриотизма населения северной столицы, вызванного победой в войне с наполеоновской Францией, архитектура русского классицизма переживает апогей своего развития. В творчестве ведущего зодчего начала XIX века К. И. Росси слились две главные тенденции развития градостроения второй половины XVIII века — пространственно-планировочное проектирование и объемное конструирование при доминирующем значении поиска яркого, эмоционально-приподнятого образного звучания не только здания, но и самого городского пространства.

СТИЛЬ И СРЕДА¹ **(К ПРОБЛЕМЕ ВЫБОРА** **В АРХИТЕКТУРЕ ЕКАТЕРИНИНСКОГО ВРЕМЕНИ)**

Принцип осознанного, целенаправленного выбора стиля из арсенала исторического наследия, как специфический художественный прием создания образа архитектурного произведения, обнаруживает себя еще в глубокой древности и, по-видимому, является одной из важнейших и устойчивых методик стилеобразования.

Архитектура Древнего Рима, эпохи Возрождения, Нового и Новейшего времени дают множество примеров заимствования форм и деталей предшествующих стилей, в определенные исторические моменты адекватно отражавших характерные черты социальных потребностей и эстетических запросов. Идеализированный образ прошлого и ассоциативно связанное с ним выражение желаемого настоящего или будущего стимулировали отказ от существующего и выбор нового стилистического направления. Однако сама по себе ориентация на образцы прошлого еще не дает права применить термин «эkleктика» к новому стилистическому феномену. В данном случае речь может идти об эkleктическом способе как характерной методологической основе стилеобразования. С точки зрения эkleктики как метода выбор образа произведения не обязательно должен быть ориентирован в прошлое, зодчий вполне может оперировать современным опытом, привнося новое не только из пережитого, но и из переживаемого. Эkleктический метод выражается в разнообразных способах заимствования, подражания, интерпретации известных мотивов и форм, т. е., по сути, является достаточно универсальной основой развития художественной и научной мысли. Поэтому очень важно различать эkleктику — метод и эkleктику — стиль, которые не совпадают ни по смысловому содержанию, ни по хронологическим показателям.

Стилем эkleктика (эkleктизм) принято называть архитектуру 1830–1890-х годов (в последнее время чаще употребляется термин «историзм», более точно отражающий специфику стилеобразования — ориентацию

¹ См. Список основных публикаций № 85. Здесь публикуется с некоторыми добавлениями и изменениями.

в прошлое). Многообразии исторических прототипов, привлекаемых в качестве смыслового элемента архитектурного произведения, и следующий отсюда полиморфизм среды имманентен эклектике — стилю. Именно этот признак послужил причиной выделения историзма в самостоятельный стилистический период со всем сложным, изменчивым и неоднозначным к нему отношением.

Итак, атрибутивным свойством эклектики — стиля — является полиморфизм. При этом многообразии, или «многостилье» начинается тогда, когда одновременно сосуществуют не менее двух альтернативных решений архитектурно-художественных задач, в совокупности составляющих адекватную картину стиля эпохи.

Сразу отметим, что под стилем эпохи мы подразумеваем не только формальное построение архитектурного произведения, но и пространственно-планировочную организацию среды, в которой оно существует. Таким образом, целесообразно говорить не только о стиле того или иного сооружения, являющегося элементом среды, но и о стиле самой среды.

Русскую архитектуру 1760–1830-х годов исследователи традиционно обозначают термином «классицизм». Это справедливо, если иметь в виду доминирующее стилистическое направление. Однако известно, что в это же время широко распространялось строительство в китайском, готическом, турецком «вкусе», разрушающее единство и целостность явления и заставляющее вести поиск логического объяснения причин и характера очевидного существования «многостилья»².

Еще в 1920-х годах В. В. Згура, анализируя некоторые особенности архитектуры XVIII века, назвал «китайщину» той «искрой», от которой начался костер, вспыхнувший ярким пламенем эклектики в середине XIX века³.

² Например, В. В. Кириллов отмечает, что «...мы встречаемся с “готикой” уже как с течением в русской архитектуре конца XVIII века. Она дает вспышку в пору угасания классицизма <...> В конце XVIII века готика зримой проекцией присутствует в контексте нормативного стиля классицизма, предвосхищая зарождение новой системы». См.: *Кириллов В. В. Феномен готики в русской архитектуре XVIII — начала XX века (пространственно-пластический аспект) // Труды Академии художеств СССР. Вып. 5. М., 1988. С. 234.* Такая интерпретация явления представляется неверной, т. к. общеизвестно, что «готика» во второй половине XVIII в. появилась практически одновременно с возникновением классицизма в русской архитектуре и существовала в контексте предромантических тенденций в усадебной среде. Эволюция и доминирование же «нормативного стиля классицизма» в конце XVIII — начале XIX в. стимулировались прежде всего развитием градостроительства, как самостоятельного вида творчества. Угасание классицизма началось в 1830-х гг., вместе с началом упадка искусства строительства городов.

³ См.: *Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М., 1982. С. 25.*

Во многих исследованиях, посвященных периоду историзма, обязательно отмечается увлечение готикой во 2-й половине XVIII века. Авторы, как правило, обращают внимание на внешние признаки псевдоготических сооружений, столь резко отличающихся от классицистических, и называют их случайными, наносными, второстепенными⁴. Нам представляется, что прав был В. В. Згура, считавший, «что это не есть случайное, эпизодическое образование, продукт праздной фантазии отдельных художников, производящих эксперименты, это — большое, значительное явление, требующее вполне серьезного к себе отношения в силу хотя бы его громадной и повсеместной распространенности»⁵.

Не исследуя генезис и эволюцию русской псевдоготики и других «стилей» второй половины XVIII века, попытаемся интерпретировать возникновение полиморфизма с точки зрения принципа выбора.

Впервые на зависимость «архитектурной морфологии» от конкретного ландшафта указал Б. М. Кириков⁶, хотя на явное различие архитектурных сооружений в городе и усадьбе обращали внимание практически все исследователи⁷. Это убеждает в важности определения внешних условий существования архитектурных сооружений, с которыми должен был считаться зодчий. Своего рода «закон», или стиль, среды диктовал свои нормы, правила, предоставлял свободу действия или ограничивал автора.

Предметно-пространственная среда города или усадьбы, как известно, является объектом художественного творчества и изменяется в русле общей эволюции социально-экономических условий и эстетических представлений. Таким образом, можно условно определить критерии «идеальной» городской или усадебной среды, к которой стремится архитектурное творчество в конкретный период и в которой должна (или хочет) жить та или иная категория людей. Представляется целесообразным ставить вопрос о проявлении метода целенаправленного выбора, но не в отношении отдельного сооружения, а самой среды, в которой оно находится.

Методология выбора, как важнейшего стилеобразующего фактора, о чем уже говорилось, может быть реализована только при наличии по крайней мере двух концепций формо- и средообразования. Одна из них — это,

⁴ См., например: *Борисова Е. А.* Русская архитектура второй половины XIX века. М., 1979. С. 78.

⁵ *Згура В. В.* Проблемы и памятники, связанные с В. И. Баженовым. М., 1929. С. 29.

⁶ *Кириков Б. М.* Стиль — среда — жанр. (К вопросу о формообразовании в архитектуре Петербурга 1830–1910-х гг.) // Анциферовские чтения: Материалы и тез. конф. (20–22 дек. 1989 г.). Л., 1989. С. 148–153.

⁷ Наиболее четкая дифференциация застройки города и усадьбы дана в кн. *Евсиной Н. А.* «Архитектурная теория в России второй половины XVIII — начала XIX века» (М., 1985. С. 161–192).

как правило, существующая, уже сложившаяся и доминирующая в практике строительства архитектурно-художественная система. Теоретически она может продолжать свое существование сколь угодно долго. Однако если она противоречит социально-эстетическому запросу, то неминуемо должна уступить место другой.

Вторая потенциальная система может в эмбриональном состоянии присутствовать в рамках доминирующей и проявляться в виде отдельных симптомов, например, в форме повышенного интереса к историческому наследию, интерпретированному и актуализированному с позиций изменившихся идеологических и эстетических взглядов. Новой системой, по отношению к существующей, может стать и архитектурно-художественный опыт сопредельных стран, считающихся в той или иной степени эталоном экономического и культурного развития. Именно так формировалось ранее барокко в России в русле многоплановой и всесторонней преобразовательной политики Петра I.

Во второй половине XVIII века стиль русского барокко, достигший в середине столетия наивысшего развития, уже не отвечал новым социальным и политическим запросам, обусловленным всем ходом исторической действительности. Настоятельно требовалось вернуться к рациональности и «деловитости» петровской архитектуры. В это время в культуре передовых европейских стран уже активно внедрялась эстетика классицизма, начинали проявляться предромантические тенденции, определявшие сложную и неординарную картину архитектурно-художественных процессов. Сохранение в России барокко означало бы ее политическую и культурную отсталость.

«Переход от барокко к классицизму был одним из самых быстрых в смене стилей отечественной архитектуры. Конец 1750-х годов — еще барокко. Середина 1760-х годов — уже время широкого распространения классицизма. За крайне незначительный срок в пять–семь лет происходит полное изменение эстетических вкусов»⁸. Быстрота смены стилей, без сомнения, была обусловлена программным выбором. Причем почти сразу резко проявилась противоположность принципов пространственно-планировочной организации городской и усадебной сред, сменившая единство стилистических закономерностей барокко. В городской среде продолжала развиваться регулярная, сомкнувшаяся с классицистической архитектурой система, в то время как в усадебной получила распространение живописно-разнообразная организация пространства.

⁸ Крашенинников А. Ф. Некоторые особенности переломного периода между барокко и классицизмом в русской архитектуре // Русское искусство XVIII в.: Материалы и исследования. М., 1979. С. 97.

Две системы — два стиля средообразования. В этом случае, как нам представляется, уже можно говорить не только об эклектике — методе, но и об эклектике — стиле.

Основой различного подхода к формированию городской и усадебной зон можно считать особенность политического строя России, где фактически единственным заказчиком выступало государство в лице абсолютного монарха, осуществлявшего выбор идеологии и зависящих от ее ориентации направлений в развитии искусства и архитектуры.

Под влиянием рационалистической просветительской философии Екатерина II провозгласила основой своих социально-политических преобразований идеологию «просвещенного абсолютизма». Утопическая идея «разумно построенного государства», выдвинутая западноевропейскими философами, приобрела зримые черты в градостроительной политике императрицы. Для городов было определено программно-идеологическое распространение классицизма с его ясностью и простотой форм, «разумностью» содержания. Просветительская концепция именно в городском организме видела возможность и необходимость последовательной пропаганды своих идей, воспитания чувств гражданственности и верноподданности. Не случайно прообразом градообразования стали, как и во времена Петра I, идеализированные города-государства античности и идеально-утопические системы эпохи Возрождения.

Программу императрицы разработал и начал осуществлять разностронне образованный, воспитанный на идеях французских энциклопедистов И. И. Бецкой. Кажется неслучайным, что этот человек одновременно возглавлял Канцелярию императорских строений и садов, был президентом Академии художеств и шефом Сухопутного кадетского шляхетного корпуса, основал первые воспитательные дома в Петербурге и Москве, ряд учебных заведений. Уже в 1764 году он совместно с императрицей разработал план воспитательной системы по созданию «новой породы людей». Эти «новые люди» должны были составить «третий чин» — посадское население — самое многочисленное сословие из проживающих в городах. Одновременно с предоставлением льгот и привилегий городскому населению (Губернская реформа 1775 года, Жалованная грамота городам 1785 года) усиливалась централизация городского управления, замыкавшаяся на самодержавную власть императрицы.

В 1762 году была создана Комиссия каменного строения С.-Петербурга и Москвы. Она продолжала развитие идей регулярной планировочной системы, заложенной Петром I. Однако если в начале XVIII века все усилия практически концентрировались на строительстве новой столицы, то проектно-планировочные работы 1762–1769 годов и последующих десятилетий охватили значительную часть территории России: закладыва-

лись новые, подвергались коренной реконструкции старые города. Обращает на себя внимание особенность проектно-планировочных работ, сближающая их с работами в Петербурге начала XVIII века. Замкнутые, геометрически правильные, идеально-регулярные композиции, часто совершенно игнорировавшие исторически сложившуюся среду, обнаруживают явную социально-утопическую природу, демонстрируя диктат государственной политики.

Как и во времена Петра I, отстранялись от работ старые мастера, приглашались из-за границы зодчие — проводники новой художественной системы, выдвигались работавшие в России архитекторы-иностранцы, способные сразу начать строительную практику в классицистическом характере, готовились отечественные специалисты. Большое значение опять приобрело строительство по образцовым проектам, которые «становились главным образом средством государственной пропаганды определенного комплекса взглядов своего времени»⁹. Однообразие застройки городов олицетворяло единообразие мыслей основного населения — третьего сословия, для которого они строились и реконструировались. Как и при Петре I, насилие «во благо» подданных заставляло их менять вкусы и привычки.

Следует четко различать «гражданскую» и «дворянскую» стратегии в идеологии Екатерины, наглядно отразившуюся в неоднородности стилей городского и усадебного строительства.

Романтические парки впервые появились в Англии и оттуда распространились по всей Европе. Личный выбор Екатерины II стиля для дворцово-паркового строительства подтверждается ее словами. «Я люблю до безумия в настоящее время, — писала она в 1772 году, — английские сады, кривые линии, покатые склоны, пруды в роде озер, группы островов из твердой земли и глубоко презираю прямые линии. Я ненавижу фонтаны, которые мучают воду, заставляя ее бить в направлении, противном природе; одним словом, англomania господствует в моей плантомании»¹⁰. Формирование пейзажных парков подчинялось идеям простоты и естественности, как неотъемлемых компонентов просвещенного человека. Однако право на такую простоту и естественность имели только избранные, что предопределялось указом «О вольности дворянства» 1762 года. Философия и эстетика русского предромантизма наиболее полно воплотилась в усадьбах «первой» помещицы — Екатерины II. В контекст пейзажного парка органично включались архитектурные произведения, воссоздающие

⁹ Ожегов С. С. Типовое и повторное строительство в России XVIII–XIX веков. М., 1984. С. 81.

¹⁰ Цит. по: *Валлишевский К.* Роман императрицы. Екатерина II императрица всероссийская. СПб., 1908. С. 504.

облик сооружений разных стран и стилей. Здесь могли соседствовать барочные дворцы и здания в стиле классицизма, «готические», «китайские» и «турецкие» павильоны. Прогулка в пространстве парка сочеталась с путешествием в историю, внушавшим философские раздумья и сентиментальные мечты¹¹.

Подчеркнем, что разнообразие усадебной архитектуры второй половины XVIII еще не было разнообразием историзма XIX века. Здесь «разнообразие» предусматривалось стилем паркостроения, противопоставленным однообразному стилю городской среды. Город строился для подданных, усадьба — для себя, что определяло разность эмоциональной и идейно-образной характеристик пространств, различие этих двух миров. Город становился регулярно-нормативной структурой с единообразной классицистической застройкой пространства; усадьба — иррегулярной, пейзажно-свободной, разнообразной и личностно-образной. Город являлся проводником идей просветительства, он должен был олицетворять гражданское самосознание в той степени, которую санкционировало правительство, а усадьба выражала возвышенную интеллектуальность, философскую просвещенность, утонченность и рафинированную самобытность, наконец, непохожесть на городскую среду.

Императрица практически сформулировала новый социальный заказ — осуществила выбор стиля в масштабах своей компетенции абсолютного монарха и на десятилетия предопределила главные направления развития средового контекста: для города — французское регулярно-классицистическое, для усадьбы — английское живописно-пейзажное, сентиментально-романтическое. «Просвещенный абсолютизм» уже во второй половине XVIII века как бы узурпировал, поставил себе на службу историческое богатство архитектурных форм, сделал разнообразие «домашним стилем», а к гражданам проявил «бездушный эгоизм» (выражение Н. В. Гоголя), предопределивший формирование казенно-казарменной среды.

Смена классицизма историзмом в 1830–1840-х годах во многом была естественной эволюцией архитектуры, отразившей симптомы кризиса абсолютизма. Классицистическая застройка, которая ассоциировалась с официально-казарменной средой, гнетущей реакционной политикой самодержавия, уже не отвечала новым духовным запросам населения, изменившимся социально-экономическим условиям жизни. Идея «разумно построенного государства» исчерпала себя. Изменившееся самосознание личности требовало изменения и выделения из однородной среды своего индивидуального самобытного мира.

¹¹ Лихачев Д. С. Поэзия садов. Л., 1982.

Усадебное строительство с его установкой на разнообразие и живописность легко восприняло первые романтические произведения ретроспективного стилизаторства, не изменив при этом принципов средообразования. Более того, именно эти принципы стали градообразующими ориентирами формирующегося историзма в городе. Разнообразие, контраст, личностно-образная характеристика зданий вошли в контекст городской регулярной структуры, подчиняясь ей и в то же время постепенно разрушая ее «законы», ее стиль. Наметился процесс, как бы обратный тому, который протекал во многих уездных городах при насильственном внедрении в их историческую среду геометрически правильной единообразной строительной системы. Этот процесс условно можно называть реанимацией средневековых градообразующих принципов.

Таким образом, во второй половине XVIII века сформировались два стиля средообразования, предопределивших существование в рамках каждого из них особых морфологических черт архитектурных сооружений. Этот важный период в истории русской архитектуры лежит между двумя резко различающимися архитектурно-художественными системами; первая — барокко — основана на единстве стилеобразующих признаков, что соответствует мировосприятию заказчика — монарха; вторая — историзм — отражает многообразие личностных установок и индивидуальных формо- и стилеобразующих подсистем. Каждый «стиль» второй системы не является полноценным самостоятельным стилем, так как относится только к конкретной постройке и составляет ее смысловое образное содержание. Точно так же два «стиля» архитектуры 2-й половины XVIII века — классицизм и предромантизм, видимо, не следует рассматривать как полноценные явления. Только во взаимодействии они составляют единый стиль эпохи — *эклетику средообразования*.

ЦЕНТР ПЕТЕРБУРГА: МИСТИКА РЕАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА¹

Город — живой организм. Этот известный постулат дает возможность изучать его как человека, то есть всматриваться во внешность, определять его поступь в освоении пространства, постигать историю, зафиксированную в памятниках, наконец, беседовать с ним, как с одушевленным объектом. Впрочем, вслед за Н. П. Анциферовым мы не собираемся «задаваться совершенно непосильной задачей — дать определение духа Петербурга»², но, вместе с тем, попробуем взглянуть на центральную часть города с точки зрения логики ее исторического развития, пространственных и семантических взаимосвязей.

«Вот этот мост дугой над тихой канавкой, сжатой тяжелым гранитом, эта приземистая желтая башня, подпирающая арку дворца, из-под которой видна широкая река, покрытая тихо шелестящими льдинами, подобно стае лебедей, медленно свершающих свой путь, и там за рекой стены мрачной крепости, над которыми вознеслась сверкающая игла, увенчанная Архангелом, — все это единство звуков, красок форм, игры света и тени, наконец, чувства пространства составляет целлу храма, где обитает сам *genius loci*»³. Это поэтическое описание вида Петропавловской крепости со стороны Зимней канавки, данное автором книги «Непостижимый город...», дает точные координаты для начала рассмотрения пространственных взаимосвязей, своего рода ключ к пониманию необъяснимой закономерности появления именно в тех, а не иных местах Петербурга, значительных архитектурных сооружений, высвечивает неумолимую логику действий незримого и таинственного «божества места». Чтобы провести наше небольшое исследование, воспользуемся советом профессора И. М. Гревса, приведенным Анциферовым: взглянуть на городское пространство с птичьего полета и тогда «...все представляется плоским, неровности города стираются, перед нами едва намеченный барельеф, приближающийся к плану»⁴. Однако

¹ См. Список статей и публикаций № 123. Здесь публикуется с некоторыми дополнениями.

² Анциферов Н. П. «Непостижимый город...». Л., 1991. С. 31.

³ Там же. С. 30–31.

⁴ Там же. С. 32–33.

мы не будем взлетать в небо или забираться на какую-либо вышку, а воспользуемся картой Петербурга, изданной в 1909 году, когда исторические события уже расставили акценты в городской среде и почти все интересующие нас сооружения нашли свои места.

Итак, Петропавловская, или, как ее изначально называли, Санкт-Петербургская, крепость. Построенная на Заячьем острове, как важное оборонительное сооружение, в период Северной войны, она стала символом петровских деяний, преобразовательной политики царя, с нее началось строительство новой российской столицы. Стройная колокольня собора Святых апостолов Петра и Павла хорошо видна из разных частей города и перекликается с высотными доминантами, разбросанными в городском пространстве. Известно, что Санкт-Петербургская крепость использовалась как политическая тюрьма, а Петропавловский собор по желанию основателя города был предназначен для упокоения членов царской фамилии, что предредило развитие темы некрополя во времени и пространстве. На территории крепости эта тема на рубеже XIX–XX веков нашла свое продолжение в возведении Великокняжеской усыпальницы, а в городской среде преломилась в виде мест гибели двух императоров — Павла I и Александра II. Оба они похоронены в Петропавловском соборе. Места смерти Павла I и Александра зафиксированы архитектурными памятниками — Михайловским замком и церковью Воскресения Христова.

Переместимся теперь на Марсово поле⁵. Пожалуй, это одно из самых интригующих и многозначительных мест Петербурга. Окруженное плотной стеной застройки с запада, зелеными массивами Летнего и Михайловского садов с востока и юга и, наконец, Невой с севера, оно кажется нарочито изолированным, «островным» участком, особой зоной, обширное пространство которой находится как бы под непрерывным прицелом трех уже обозначенных архитектурных доминант. В центре Марсова поля — монументальное надгробие над могилами революционеров, погибших в феврале и октябре 1917 года и в период Гражданской войны, здесь же похоронены деятели коммунистической партии и советского государства. Первоначально Петросоветом было принято решение об устройстве братского кладбища жертв Февральской революции на Дворцовой площади⁶, но этому воспротивились представители общественности во главе с Максимом Горьким. Вот что писал в своем дневнике А. Н. Бенуа: «И снова тревога, так как, по слухам, хоронить “жертв революции” собираются на

⁵ О его истории подробнее см.: *Шварц В. С.* Архитектурный ансамбль Марсова поля. Л., 1989.

⁶ См.: *Матвеев Б. М.* Жертвы. Борцы. Герои. Метаморфозы памятника на Марсовом поле // Памятники истории и культуры Петербурга. СПб., 2002. С. 266.

площади Зимнего дворца, где со временем предполагается соорудить грандиозный памятник. Ввиду этого памятника так и захлопотали господа архитекторы. Тут является и опасность, как бы сотысячная толпа, которую привлечет погребальное шествие, под влиянием каких-либо шальных демагогов не ринулась бы на самый дворец и заодно на Эрмитаж! Экстренно мной вызванный Горький согласился сам съездить в Совет Рабочих Депутатов урезонивать “товарищей”. Он предложил им площадь Казанского собора, которая была озаменована столько <раз> революционными выступлениями...»⁷. Однако решение отменить было трудно. Так, комиссар Временного правительства по дворцам П. М. Макаров, по словам Бенуа, «возмущаясь тем, что “жертв” собираются хоронить “среди города”, <...> нашел, что это “нечистоплотно”. Мы его попросили съездить в С.Р.Д. <...> и снова попытаться уговорить “гробокопателей” (как их называл Яремич) поискать другого места, нежели подножие Александровской колонны. Однако час спустя он уже оттуда вернулся ни с чем и очень смущенный: ему даже вообще не удалось “добиться слова!” Вообще считается, что будет трудно добиться перерешения вопроса, по которому высказалось <...> тысяча четырехсот голосов!»⁸ Действительно, невозможно представить более неподходящее место. Триумфально-мажорное пространство ансамбля площади, окаймленной Зимним дворцом и зданием Главного штаба, несовместимо с темой печали и жертвенности.

Другое дело Марсово поле⁹ — «петербургская Сахара», как его нарекли с середины XIX века, — громадное и запущенное, оно требовало благоустройства, а историческая роль места митингов во время революций и активное участие в февральских и октябрьских событиях солдат Павловского полка, казармы которого расположены на углу с Миллионной улицей, предоставляли идеологический фундамент для пересмотра решения в пользу этой громадной площади.

Однако не только плачевное состояние и конкретные события предопределяли использование Марсова поля для размещения могил. Сама история Петербурга, развитие городской застройки, не всегда заметные,

⁷ Бенуа А. Н. Мой дневник. 1916–1917–1918. М., 2003. С. 156.

⁸ Там же. С. 160.

⁹ Идея использовать Марсово поле для захоронения жертв революции принадлежит архитектору И. А. Фомину. А. Н. Бенуа зафиксировал в дневнике: «Нашу комиссию застал в приподнятом настроении, вызванном той победой, которую удалось одержать Фомину в собрании Р. и С. Депутатов <...> В сотрудничестве с передавшимся на нашу сторону Рудневым <...> смастерил огромные картины — проекты фантастических памятников “жертвам”, однако не на площади Зимнего дворца, а на Марсовом поле, и это произвело такое впечатление, что наконец, “товарищи” сдались и решили, что погребение состоится там» (там же. С. 170).



но действенные семантические связи между архитектурными объектами диктовали такое решение.

В начале XVIII века Большой луг, как изначально называлось Марсово поле, представлял собой болото, непригодное для строительства. По повелению Петра I были проведены осушительные работы: прорыты Лебяжий канал, отделивший территорию луга от Летнего сада, с противоположной — Красный (засыпан в конце XVIII столетия), с южной проложили новое русло реки Мойки, соединившее речку Кривушу (нынешний канал Грибоедова), новые протоки и Безымянный ерик (реку Фонтанку). Образовался остров, на котором стали проводить смотры и учения войск, здесь же устраивались гулянья и торжественные церемонии: сжигались «потешные огни» — фейерверки. Это дало еще одно название площади — Потешное поле.

Создание Летнего сада — парадной царской резиденции — «имело большой политический смысл»¹⁰. Его пышное убранство «должно было подчеркивать неограниченную власть и могущество русского царя»¹¹. На территории сада был возведен Летний дворец (1710–1714, арх. Д. Трезини). Его фасады украшены барельефами, прославляющими победы Рос-

¹⁰ Болотова Г. Летний сад. Л., 1981. С. 4.

¹¹ Там же.

сии над Швецией. Таким образом, здание стало памятником Петру I — полководцу. Известно, что Петр использовал сады в дидактических целях. В Летнем саду, по велению царя, кроме устройства фонтанов и размещения скульптур, изображающих античных богов и героев, был устроен лабиринт на темы «жития человеческого из эзоповских притчей». Скульптурные группы зверей — персонажей басен древнего грека Эзопа — представляли то или иное нравоучение. По замыслу императора, это должно было способствовать приобщению подданных к европейской культуре и искоренению российского средневекового варварства. Обучение посредством шутки, потехи — характерный штрих осуществления петровских реформ. Однако сами реформы были далеко не шуточными и предопределили развитие событий, которые, может быть, в силу каких-то особенностей этой местности наложили отпечаток определенной исторической иронии, переплетенной с трагедией человеческих судеб, на архитектурных памятниках, составляющих ансамбль Марсова поля. Своего рода напоминанием о пластических формах «эзоповских притчей», некогда развлекавших посетителей Летнего сада, стал памятник русскому баснописцу И. А. Крылову (1855, скульптор П. К. Клодт), широко использовавшему в своем творчестве сюжеты знаменитого грека.

Первый Летний сад был расширен за счет присоединения к нему второго и третьего, которые включали территории Михайловского (Инженерного) замка и Михайловского сада. Вблизи Большого луга появились новые дворцовые сооружения. Третий Летний сад принадлежал Екатерине I. Здесь в 1712 году на месте, где находится павильон Росси, был построен небольшой дворец — «Золотые хоромы», после чего обширную площадь, расположенную перед ним на другой стороне реки, стали именовать Царицын луг. В начале 1740-х годов в обветшавших «Золотых хоромах» жила дочь Петра — Елизавета. Именно отсюда в ночь с 24 на 25 ноября 1741 года она отправилась ниспровергать правительницу Российской империи Анну Леопольдовну. На территории первого Летнего сада на берегу Невы в 1720-х годах появились второй Летний дворец (арх. С. Фонзвитен, М. Земцов) и «Зала для славных торжествований» (арх. М. Земцов). На противоположной стороне луга началось строительство богатых городских домов, в которых жила придворная знать. Близость летней императорской резиденции стимулировала развитие аристократичности всего пространства. На месте «Зала для славных торжествований» в 1730 году по проекту Ф.-Б. Растрелли для императрицы Анны Иоанновны был возведен новый Летний дворец, а немногим более чем через 10 лет там, где находится Инженерный замок, появилось еще одно творение Растрелли — Летний дворец императрицы Елизаветы Петровны. Это была пышная постройка, окруженная регулярным садом с фонтанами, гротами и скульптурой.

Великий мастер русского барокко возвел еще одно сооружение в системе Царицына луга — Оперный дом, находившийся на берегу Невы, на участке, позже принадлежавшем И. И. Бецкому. Апартаменты соратника Екатерины II, начальника Канцелярии императорских строений и садов, президента Академии художеств, шефа Сухопутного кадетского шляхетного корпуса Бецкого были построены рядом и одновременно с домом фельдмаршала князя Н. И. Салтыкова в 1784–1788 годах (Дворцовая наб., 2, 4, дом Салтыкова, был построен по проекту Дж. Кваренги). Вместе с Мраморным дворцом, предназначавшимся для фаворита Екатерины генерала-фельдцейхмейстера русской армии графа Г. Г. Орлова (Дворцовая наб., 6), возведенным А. Ринальди в 1768–1785 годах, и его служебным корпусом, появившимся в 1780–1788 (арх. П. Е. Егоров), эти здания, выполненные в стиле классицизма, оформляют парадный выход Марсова поля к Неве.

Несмотря на аристократичность местности на Царицыном лугу в XVIII веке можно было видеть пасущийся скот; здесь же складывалась традиция проведения народных гуляний: устраивались кулачные бои, строились карусели, катальные горки, балаганы. Эта традиция просуществовала почти до конца XIX столетия.

Принципиально важные изменения в пространстве крупнейшей площади Петербурга произошли на рубеже XVIII–XIX веков. В 1796 году скончалась Екатерина II. На российский престол взошел ее сын Павел. Новый император не любил своей матери и считал ее нарушившей заветы основателя города. Себя же он видел истинным наследником и продолжателем дела Петра Великого. Деспотичный, нетерпеливый, окрыленный романтическими замыслами, рыцарь на троне, жаждущий укрепить порядок, дисциплину и законодательство в стране, облегчить участь крепостного народа, увлекавшийся, как и его предшественники, архитектурными замыслами, Павел I мечтал возвести замок-крепость — «новый зимний дворец» — способный стать символом его царствования. Таким зданием стал грандиозный Михайловский замок¹², сооруженный архитекторами В. И. Баженовым и В. Бренна в 1797–1800 годах на месте Летнего дворца Елизаветы Петровны. Выбор места был неслучайным, и объяснил его сам Павел: «На этом месте я родился, здесь хочу и умереть». Существует легенда, согласно которой есть мистическое объяснение созданию Михайловского замка. Солдату, несшему ночью караульную службу около старого дворца двоюродной бабки Павла, явился архистратиг небесного воинства Михаил и потребовал сообщить императору свой приказ построить здесь в честь него церковь. Узнав об этой новости, Павел произнес: «Приказ архангела Михаила будет исполнен».

¹² О нем см. подробнее: Михайловский замок. СПб., 2001.

Проектирование замка началось в 1784 году, задолго до вступления Павла на престол и начала реального воплощения задуманного. В основе плана и образного решения сооружения лежат разнообразные европейские образцы, эскизы и чертежи многих авторов, среди которых есть и собственноручные наброски великого князя. В частности, будущего императора особо заинтересовал «замок Капрарола под Римом, возведенный в XVI веке архитектором Б. Пирруцци и перестроенный знаменитым зодчим Дж. да Виньолой. Об этом особом интересе свидетельствуют исполненные по приказу Павла чертежи итальянского замка и его русских вариаций, то есть неосуществленных проектов Михайловского замка, хранящихся в Государственном музее истории города Санкт-Петербурга»¹³. Отметим, что замок в Капрароле и проектный вариант дворца, выполненный ему в подражание, имеют в плане пятиконечную звезду — пентаграмму.

Осуществленный вариант замка-дворца святого Михаила представляет собой квадрат корпусов, охвативших внутренний восьмиугольный двор. С севера и востока подступы к замку защищают реки Мойка и Фонтанка, а с западной и южной стороны были вырыты каналы. Таким образом, новая императорская резиденция возводилась на искусственном острове, видимую неприступность которой придавали подъемные мосты, бастионы и установленные на них пушки. Канал окружал и площадь Коннетабля, расположенную перед парадным въездом во внутренний двор. В центре площади по распоряжению Павла I был установлен памятник Петру I, выполненной по модели К. Растрелли. На лицевой стороне постамента помещена надпись: «Прадеду правнук». Эти слова и сам памятник говорят о стремлении Павла представить свою деятельность как продолжение трудов его великого предка. О том же самом свидетельствует размещение дворца по оси Летнего сада, как бы в завершение деяний Петра, и в особом венчании выступающего из восточной стены замка объема церкви святого архангела Михаила, обеспечившим пространственную связь с устремленной ввысь колокольной Петропавловского собора, хорошо видимого через Неву. Тонкие изящные шпили церквей Петропавловской крепости и Михайловского замка ведут немой диалог, и, вероятно, решение акцентировать церковь архангела Михаила наподобие собора апостолов Петра и Павла было продуманным. Однотипные высотные акценты декларируют: там, за Невой, крепость Петра-полководца; здесь — Павла-воина, который при поддержке святого Михаила-воина продолжит начатое прадедом и добьется процветания России. Об этом красноречиво говорит сюжет барельефа, созданного скульптором П. Саджи — «История заносит на свои скрижали

¹³ Хайкина Л. В., Пучков В. В. Под диктовку Его Высочества... // Михайловский замок. С. 16.

славу России». Барельеф, помещенный в тимпане фронтона парадного фасада, обращен к памятнику Петру Великому. Основатель города гордо сидит на мощном коне, он облачен в одежды римского императора, голова его увенчана лавровым венком победителя. Южный фасад замка с триумфально оформленным въездом во внутренний парадный двор несет черты архитектуры эпохи итальянского Возрождения, что, очевидно, должно было подчеркивать желание Павла продолжить развитие идеологической доктрины петровского времени, согласно которой Петербург представлялся «новым Римом» — центром политической жизни Европы. Эта же идея воплотилась при строительстве грандиозного Казанского собора (1801–1811, арх. А. Н. Воронихин) на Невском проспекте.

Масштабы деятельности двух монархов, олицетворяющих собой начало и конец петербургского XVIII столетия российской истории, несопоставимы. И тот и другой были вдохновлены утопической идеей перестройки государства и воспитания «новой породы людей», в чем в свое время весьма преуспела мать Павла, Екатерина. Однако если Петр I строил на Заячьем острове город-крепость Санкт-Петербург, исходя из общегосударственных интересов возвращения прибалтийских земель России, возводил на берегах Невы новую столицу — образцовый город для всей страны и «палкой» прививал подданным основы европейской цивилизованности, то Павел I имел дело уже с вполне сложившимся европейским государством и, отрешенный от власти на 42 томительных года, в спешке решал задачи самоутверждения и самовозвеличения. Воспитанный в эпоху Просвещения и атмосферой предромантических настроений периода царствования Екатерины II, увлеченный рыцарским героизмом Средневековья, претендующий на роль главы христианского мира, для чего в 1798 году он стал гроссмейстером рыцарского Мальтийского ордена, Павел I сосредоточился на создании в северной столице здания-символа, отвечающего сложному миру его государственных, общественных, политических, эстетических и, наконец, нравственных притязаний.

Авторы статьи «Под диктовку Его Высочества...» Л. В. Хайкина и В. В. Пучков считают, что в основу проектирования замка-дворца В. И. Баженовым были положены масонские идеи. Об этом свидетельствует надпись, сделанная рукой зодчего на чертеже, найденном в Алупке: «Под церковью в рустике должно быть фигурам Моисея и Аарона, ибо обетованный закон прошел, а в новой благодати должно быть камню или Петру с Павлом, что и означено у алтаря наружной церкви»¹⁴. Исследователи сделали вывод: «Содержание этой надписи свидетельствует о том, что в проектируемом сооружении заключался глубокий философский подтекст, основан-

¹⁴ Цит. по: Хайкина Л. В., Пучков В. В. Указ. соч. С. 36.

ный на масонских представлениях об этапах нравственной истории человечества»¹⁵. Известно, что Баженов был масоном, а Павел? «Сохранилось два портрета Павла в масонском облачении. Нам представляется все же подобные и иные сведения неубедительными в свете особенно его поведения после восшествия на престол, когда он масонам благоволил и пытался опереться на них лишь в первое время, но затем порвал деловые и прочие связи»¹⁶. Мнение историка кажется обоснованным, хотя влияние мистических идей «вольных каменщиков» при проектировании дворца-замка безусловно, тем более, что период проектирования дворца приходится на время, когда масоны активно готовились к воцарению великого князя. «Москвичи создали тогда отдельный капитул, зарезервировав пост главы для цесаревича Павла Петровича»¹⁷; Баженов «дважды вручал религиозно-мистические сочинение великому князю...»¹⁸, очевидно в них присутствовали рассуждения о введении «в России твердого государственного порядка и фундаментальных законов при наличии мудрого и опытного властелина»¹⁹. Невозможно игнорировать и то, что церковный праздник — «Собор архистратига Михаила и прочих небесных сил бесплотных» (8/21 ноября) — был масонским ритуальным днем чествования «покровителя земных рыцарей»²⁰.

Образный строй нового дворца должен был совмещать в себе признаки крепости, парадной императорской резиденции и средневекового замка, что насыщало его романтическим ореолом таинственности и многозначительности. В таком замке-дворце мог жить не простой смертный, а некое сверхъестественное существо — «земной бог» или «святой царь»²¹.

Л. В. Хайкина, поставившая в качестве названия написанной ею главы для книги «Михайловский замок» фразу, некогда начертанную на главных Воскресенских воротах замка, «Дому твоему подобаешь святыня господня въ долготу дней», весьма убедительно показала, что дворец-замок «в самом характере композиции, декора и топонимики воплотил в себе идею храма»²².

¹⁵ Хайкина Л. В., Пучков В. В. Указ. соч.

¹⁶ Соловьев О. Русские масоны. От Романовых до Березовского. М., 2004. С. 87.

¹⁷ Там же. С. 77.

¹⁸ Там же. С. 83.

¹⁹ Там же. С. 75.

²⁰ Там же. С. 352.

²¹ «Начиная с эпохи Петра I, наименование государя “Христом”, “земным богом”, “святым” становится обычным явлением в светской и духовной литературе XVIII века». — Хайкина Л. В. «Дому твоему подобаешь святыня господня въ долготу дней» // Михайловский замок. С. 130.

²² Хайкина Л. В. Указ. соч. С. 130–131. См. также: Хайкина Л. В. Михайловский замок и некоторые аспекты религиозно-философских воззрений Павла I // Отечественная история. 2000. № 2. С. 164–170.

Об этом говорит, во-первых, посвящение дворца-крепости святому. Исследовательница пишет: «Михайловский замок — единственная в России дворцовая постройка с сакральным посвящением»²³. Действительно, как в России, так и в Европе — это редчайший случай. Вместе с тем, для Павла Михайловский замок-дворец-храм — крепость императора, с которой должна начаться новая история страны, так же как она началась с возведения фортеции на Заячьем острове, посвященной святому апостолу Петру при Петре I. Пример для Павла и очевидный, и внушительный. Подражая прадеду, Павел еще раз продемонстрировал преемственность своей деятельности от основателя города. Принципиальная разница состоит здесь в том, что Петр строил настоящее оборонительное сооружение под эгидой своего небесного покровителя, а свое жилище он возвел за пределами крепости. Павел же соорудил резиденцию именно для себя, выбрав при этом своим святым патроном не апостола Павла, а воинственного архангела — «хранителя веры христианской». Хайкина отмечает, что «торжественный въезд в Москву по случаю коронации император Павел совершает в Вербную субботу, а сам обряд венчания на царство происходит на Пасху. Тем самым он приравнивал свое вступление в первопрестольную Входу Господню в Иерусалим, а коронацию — к окончательному прославлению Христа, “воцарившегося и искупившего человечество”»²⁴. Во время коронации российский император впервые был объявлен главой церкви.

Второе, что обнаружила исследовательница для подтверждения тезиса о дворце-храме, это особенность плана сооружения. «В плане Михайловский замок являет собой квадрат со вписанным в него восьмиугольником внутреннего двора. В Откровении Иоанна Богослова о “горнем” Иерусалиме сказано: “Город расположен четвероугольником, и длина его такая же, как и широта...” <...> В христианской иконографии восемь как сакральное число — символ Воскресения — напоминает о времени явления небесного Иерусалима. <...> Роль прозрачного знака, позволяющего догадаться об истинном смысле запечатленной в композиции здания идеи, играла строка из Псалтыри, помещенная над Воскресенскими воротами. Она звучала во время воскресного Всенощного бдения в прокимне “Господь воцарися”, посвященном победе Воскресшего Господа над смертью»²⁵. Другими словами, амбиции Павла I, в отличие от Петра I, распространялись не только на Россию, но и на весь христианский мир, спасителем которого на фоне недавно прогремевшей революции во Франции (1789–1794) он себя чувствовал.

²³ Хайкина Л. В. «Дому твоему...». С. 124.

²⁴ Там же. С. 128.

²⁵ Там же. С. 131–132.



Однако в своем замке-крепости-дворце-храме последний российский император XVIII века процарствовал всего 40 дней. 11 марта 1801 года заговор придворных навсегда остановил деятельность человека, которого барон Н. Н. Врангель охарактеризовал, как «почти карикатурный пример тех больных русских душ, какими были и наши величайшие правители Иван Грозный и Петр Великий...»²⁶.

Мы рассмотрели две важные доминанты, хорошо видимые с Марсова поля: шпили Петропавловского собора и церкви Святого Михаила, отмечающие две военизированные постройки начала и конца XVIII века. Неслучайно именно на Царицыном лугу, в сфере их пространственного взаимодействия, были установлены памятники двум русским полководцам: П. А. Румянцеву (1799, арх. В. Бренна) и А. В. Суворову (1801, скульптор М. Козловский). Впоследствии обелиск «Румянцева победам» был перенесен на Васильевский остров, а памятник генералиссимусу Суворову, представленному в образе древнеримского бога войны Марса, в 1818 году передвинут на Суворовскую площадь — преддверие Царицына луга со стороны Невы. С этого момента за крупнейшей площадью Петербурга закрепилось название Марсово поле.

Если на плане Петербурга провести линию от Петропавловского собора — геометрического центра крепости, заложенной Петром I, — к середине внутреннего двора Михайловского замка, возведенного Павлом I, то она пройдет почти точно по диагонали Марсова поля. Эта линия, определяющая визуальное взаимодействие памятников, показывает направление развития и распространения семантических лучей, исходящих от Петропавловской крепости. Под воздействием этих лучей произошел следующий исторический факт. По иронии судьбы Александр II был убит революционерами-народовольцами недалеко от Марсова поля 1 марта 1881 года, через восемьде-

²⁶ Врангель Н. Н. Свойство века. Статьи по истории русского искусства. СПб., 2001. С. 26.



сят лет после смерти Павла I. Церковь Спаса на крови, возведенная по проекту А. А. Парланда в 1883–1907 годах на месте преступления, оказалась разделенной с Михайловским замком всего лишь Михайловским садом.

Если остановиться на Марсовом поле у Памятника жертвам революции и взглянуть в сторону Мойки, то перед нами откроется панорама, в левой части которой над полем возвышается шпиль церкви Святого Михаила, в правой — купола церкви Воскресения Христова. На другой стороне Невы, это легко увидеть, если обернуться, возвышается Петропавловский собор. Таким образом, мы оказываемся в пространстве действия трех доминант — трех культовых построек, связанных с печальной судьбой членов императорской фамилии.

Как отметила Л. В. Хайкина, «в мировоззрении Павла тема грядущего Воскресения занимала огромное место»²⁷, и во многих архитектурных деталях своего дворца-храма он воплотил «упование на будущее бессмертие — и свое собственное, и вверенной ему Богом империи, и всего христианского мира»²⁸. Через 80 лет эта тема в обозримом с Марсова поля пространстве получила неожиданное продолжение. Царь-освободитель, отменивший крепостное право, был уподоблен Христу, а его трагическая кончина — мученической смерти Сына Божьего. В декоративном убранстве Спаса на крови воплотился мотив всеобщей молитвы за царя-мученика, что должно было демонстрировать единение православия, самодержавия и народности, а посвящение храма Воскресению Христову внушало оптимистическую идею бессмертности государственных устоев. Любопытно, что у истоков строительства храма, так же как и церкви архангела Михаила, лежит легенда. Настоятелю Троице-Сергиевой пустыни под Петербургом Игнатию (Малышеву), увлекавшемуся архитектурой, во сне явилась Богородица, которая показала основные черты будущего сооружения.

²⁷ Хайкина Л. В. Указ. соч. С. 132.

²⁸ Там же.



Г. Г. Чернецов. Парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6-го октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге. Фрагмент.

Об этом было сообщено Александру III, который, несмотря на объявленный конкурс, поручил любителю проектирование. Понимая, что самому не справиться с разработкой проекта, Игнатий привлек к сотрудничеству Парланда²⁹.

Вернемся ненадолго в эпоху Павла I и вспомним о соборе иконы Казанской Богоматери, заступничеству которой приписывается освобождение Москвы от поляков в 1612 году. История этого памятника играет, как нам представляется, важную роль в семантических связях памятников центральной части города и в пространстве Марсова поля. Это становится очевидным, если взглянуть на картину Г. Г. Чернецова «Парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6-го октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге» (1837, ГРМ). Во время написания картины церкви Воскресения Христова, естественно, не было, но там, где мы привыкли ее видеть, с Марсова поля ясно читался силуэт купола Казанского собора. Храм должен был быть построен наподобие собора Святого Петра в Риме, что, казалось, будет способствовать усилению государственности и международного авторитета страны. Действительно, он стал главным кафедральным собором Петербурга, его образный строй отразил патриотический подъем и народное самосознание периода войны России с наполеонов-

²⁹ Об истории строительства и семантике форм церкви Воскресения Христова см.: Кириков Б. М. Храм Воскресения Христова (К истории «русского стиля» в Петербурге) // Невский архив. СПб., 1993. [Вып. 1] С. 204–245; Трубинов Ю. В. Храм Воскресения Христова. СПб., 1997.

ской Францией. Может быть, именно в силу этого площадь перед собором во второй половине XIX — начале XX века стала местом демонстраций и митингов революционно настроенной части населения северной столицы.

Если провести линию на плане Петербурга от Казанского собора к церкви Спаса на крови, как к историческим объектам, каждый по-своему связанным с настроениями, действительно на какое-то время объединявшими народные массы, но не останавливаясь устремить ее далее, то можно достичь Летнего сада и остановиться на Летнем дворце — памятнике славы русского воинства, одном из излюбленных мест пребывания Петра I. Но мы пропустили Марсово поле. На плане видно, что вторая линия пересекла первую на территории крупнейшей площади города именно в том месте, где большевистское правительство решило устроить кладбище погибших участников Февральской революции. Сила действия *genius loci* — духа места, кажется, проявлялась здесь с коварной и неумолимой последовательностью. Как в кулачном бою, проходившем в старые времена на Марсовом поле, она сталкивала в смертельной схватке людей, заставляя их то смеяться и плакать, то предаваться несбыточным надеждам и решаться на злодеяния, то погружаться в молитву и совершать преступления, то погибать и быть погребенными. Таинственная воля духа места не забывала отмечать места крупнейших преступлений и трагических свершений человеческого суда, распределяя в городском пространстве доминанты, обступившие старейшую и крупнейшую площадь города.

Своеобразным эпилогом в системе распределения акцентов ансамбля Марсова поля стал памятник, установленный на нем самом. В интересной статье «Жертвы. Борцы. Герои. Метаморфозы памятника на Марсовом поле» Б. М. Матвеев напомнил, что после подавления революции 1905–1907 годов «вожди рабочего движения активно обсуждали вопрос о целесообразности создания новой религии»³⁰, в которой учение Карла Маркса должно было заменить Божественное писание. Одним из главных идеологов подобного «богостроительства» был А. В. Луначарский, ставший после октябрьского переворота наркомом просвещения. В 1909 году большевики осудили подобную попытку создания новой религии, но, как отмечает автор, «ход идеологической и пропагандистской машины большевистского правительства с первых послереволюционных лет и вплоть до самого конца советского периода отталкивался от исходной посылки богостроителей, считавших, что в основе всякой идеологии лежит мироощущение, объединяющее людей в их эмоциональном отношении к “святыне”, которой необязательно должен быть Бог»³¹.

³⁰ Матвеев Б. М. Указ. соч. С. 262.

³¹ Там же.

Монументальное надгробие над могилами жертв революции было воздвигнуто в 1917–1919 годах архитектором Л. В. Рудневым, эпитафии, высеченные на стенах, сочинены наркомом просвещения. В 1920-х годах вокруг памятника разбили партерный парк (арх. И. А. Фомин). Царицын луг в это время переименовали в площадь Жертв Революции (историческое название — Марсово поле — было возвращено в 1950-х годах).

Итак, «Памятник жертвам» и «Площадь жертв» революции... Не слышатся ли здесь отголоски исторических событий, происшедших в недалекой близости от Марсова поля? Жертва заговора придворных — Павел I; жертва непримиримой борьбы с самодержавием народовольцев — Александр II! Разве можно И. И. Гриневицкого, бросившего бомбу в императора и погибшего от взрыва, назвать жертвой? Это скорее камикадзе, фанатик-самоубийца, пренебрегший опасностью ради достижения кровавой цели. Однако новая идеология, вероятно, действительно опиралась на авторитет старой религии, и идея жертвенности революционеров была необходима. Впрочем, Луначарский, кажется, осознал двусмысленность понятия жертвы в данном случае и в одной из эпитафий написал: «Не жертвы — герои лежат под этой могилой», эта переориентация в конечном счете привела к современному названию: мемориал «Борцам революции».

Надгробие-памятник в плане представляет собой квадрат, образованный стенами-ограждениями с широкими проходами по сторонам. Массивные ступенчатые стены как бы обороняют окруженное ими место захоронения революционеров и отдаленно ассоциируются с крепостной оградой. Это же можно заметить и в планировке корпусов Михайловского замка, сомкнувшихся вокруг внутреннего парадного двора дворца-крепости.

В полном смысле необыкновенным кажется замечание Матвеева, что «в свете мистических и апокалипсических образов, которыми в предреволюционные и первые революционные годы были увлечены представители всех кругов петербургской интеллигенции, памятник на Марсовом поле представляется аллегорией Нового Иерусалима»³². В подтверждение своей мысли автор использовал ту же цитату, что и Хайкина, обосновывающая гипотезу о сакральной сущности Михайловского замка-храма: «Город расположен четверугольником, и длина его такая же, как и широта...»³³. Кроме этого, Матвеев привел еще один фрагмент из Откровения Иоанна Богослова: «горный» Иерусалим «имеет большую и высокую стену, имеет двенадцать ворот и на них двенадцать ангелов; на воротах написаны имена двенадцати колен сынов Израэлевых...»³⁴. Далее исследователь писал:

³² Матвеев Б. М. Указ. соч. С. 271.

³³ Там же.

³⁴ Там же.



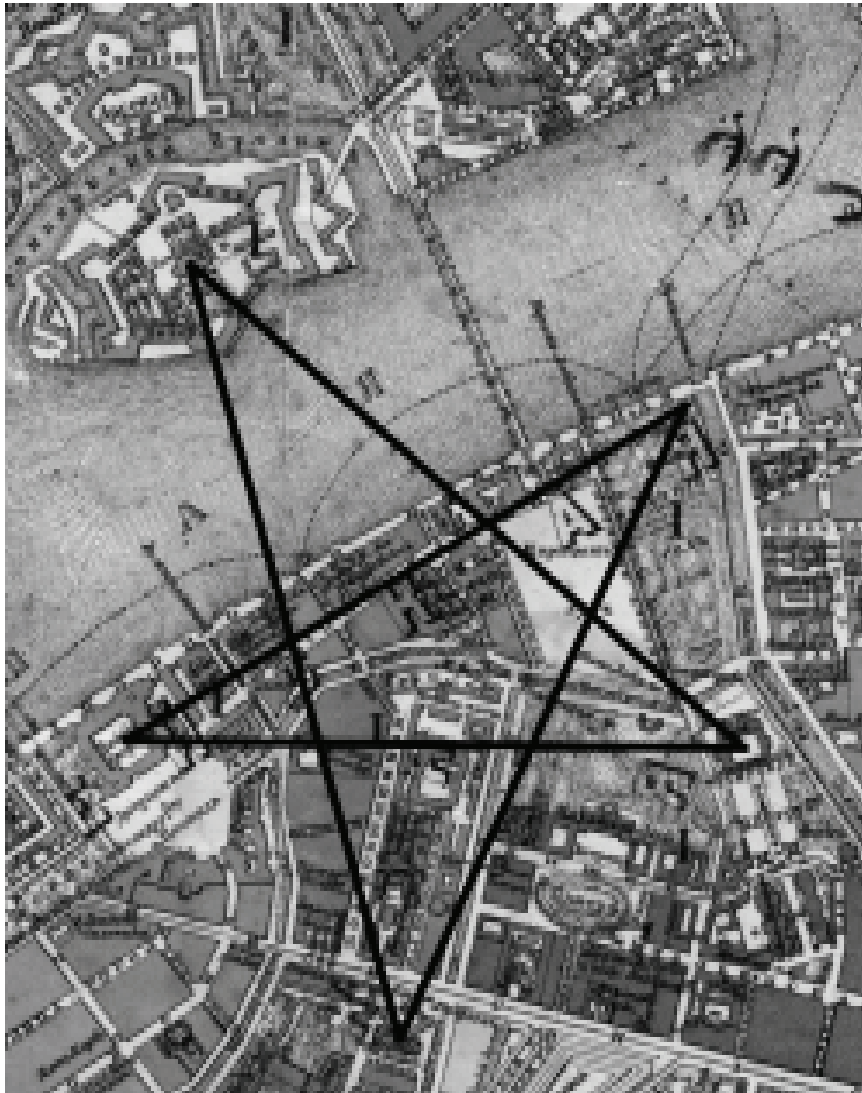
«У памятника на Марсовом поле с каждой стороны имеется только по одному широкому проему, но стоящие перед ним стелы образуют по три входа». Действительно, получается 12! Впрочем, Матвеев резюмирует свое рассуждение тем, что, конечно, надгробие над могилами героев революции «не иллюстрация библейского сюжета», а символ³⁵. Однако воздействие окружающей среды исключить, кажется, невозможно.

Теперь взглянем на план Санкт-Петербурга. На нем нанесены две линии, соединяющие Петропавловскую крепость и Михайловский замок, Казанский собор и Летний дворец Петра I. Объединим линиями царские резиденции: Летний и Зимний дворцы, Михайловский замок («новый зимний дворец» и «старый»). Их связь очевидна. Несомненна связь и кафедральных придворных соборов — Петропавловского и Казанского. Объединим и их линией. На карте образовалась почти правильная пятиконечная звезда — пентаграмма.

Заглянем в «Энциклопедию символов». Там сказано: «...маги <...> вписывали в рисунок звезды фигуру сознательного человека: четыре нижние луча (треугольники) — руки и ноги, распростертые так, как будто человек хочет объять весь мир, а верхний луч — голова. В этом случае пентаграмма становится знаком “адептов” и звездой магов, которые полагали, что благодаря знанию законов мира, который большинству представляется четырехсторонним, они могут найти путь к счастливому бытию.

Леви говорит по этому поводу: “Пентаграмма, которую в гностических школах называют пламенной звездой, — это знак всемогущества и духовного самоконтроля... Буква G, которую свободные каменщики вписы-

³⁵ Матвеев Б. М. Указ соч.



вают в центр пламенной звезды, напоминает о двух священных словах древней Каббалы: “гнозис” и “генерацио”. Пентаграмма означает также “великий архитектор” — ведь с какой бы стороны мы ни смотрели на нее, мы видим большую букву А”...»³⁶.

³⁶ Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. М., 1998. С. 40.

Действительно, вершины звезды отмечают выдающиеся памятники петербургской архитектуры и, таким образом, линии, проведенные при выявлении визуальных и семантических связей дворцов и храмов, говорят о гармонии пространства центра Петербурга. Однако, связанные с жизнью и смертью, амбициями и замыслами российских императоров, они таинственным образом образуют масонский знак — пентаграмму. В центре звезды можно даже обнаружить букву G, роль которой выполняет здание Конюшенного ведомства, возведенное по проекту архитектора Н. Ф. Гербеля в 1720–1723 годах. Перестройка здания (1817–1823) В. П. Стасовым не изменила его плана. Однако мистика совпадений на этом не завершается. Линия, объединившая Летний дворец Петра I и Казанский собор, как уже было отмечено, пересекла линию, соединившую Петропавловскую крепость с Михайловским замком, там, где находится мемориал «Борцам революции», а далее она встречается с линией между двумя «зимними дворцами» в той точке на карте, где обозначена церковь Воскресения Христова — Спас на крови.

Что таится в этих необъяснимых совпадениях? Не печальный ли это итог нравочений «эзоповских притчей», так и не научивших правителей понимать историю? Или это ирония проведения? Предоставим читателю самостоятельно поразмышлять о коварстве *genius loci* — духа, а может быть, демона Петербурга.

ЯЗЫК МОЗАИКИ¹

Мозаика — одна из самых популярных техник современного монументально-декоративного искусства. Ее притягательная сила во многом обусловлена ярко выраженной самобытностью художественного языка. Набор красочных элементов, определяя природное декоративное свойство мозаики, прекрасно взаимодействует с любыми поверхностями. Он способен, не нарушая материальной целостности архитектурных сооружений, преобразовать предметно-пространственную среду в эстетически полноценное произведение. Декоративные плоскости, сформированные самими кусочками разноцветного материала, создают и высокую идейно-художественную атмосферу Памятного зала Монумента героическим защитникам города в Ленинграде, и праздничный мир курорта в Адлере.

Мозаикой принято называть разновидность техники монументальной живописи, материалом которой служат смальта, естественные цветные камни или глазурованные керамические плитки². Однако многие древние и современные произведения говорят о таких особенностях средств художественного выражения наборных композиций, которые выводят их в ряд самостоятельного вида искусства.

О мозаике как о самостоятельном виде художественного творчества было заявлено более ста лет назад М. П. Соловьевым, поместившим на страницах «Вестника изящных искусств» статью «Мозаика на Западе и в России». Обращаясь к истории, автор заметил, что «мозаичист не мог пользоваться своим разноцветным материалом так широко и свободно, как живописец своими красками <...> мозаика, помещенная на значительной высоте, требовала особенной отчетливости и ясности композиции. Такие специальные условия обособили мозаику от живописи в отдельное искусство, с своими специальными законами»³.

¹ См. Список основных публикаций № 3. Здесь представлена с небольшими изменениями.

² Мы не рассматриваем флорентийскую мозаику, имеющую, на наш взгляд, особые средства художественного выражения.

³ *Соловьев М. П.* Мозаика на Западе и в России // Вестник изящных искусств, издаваемый при Императорской Академии художеств под редакцией А. И. Сомова. СПб., 1885. Т. III. Вып. 1. С. 78.

Статья писалась в те годы, когда основанное в середине XIX века при Академии художеств Мозаичное отделение достигло успехов и признания своей деятельности по созданию копий оригиналов, выполненных масляными красками. «Работы наших мозаичистов для Исаакиевского собора, — отмечал М. П. Соловьев, — составляют последнее слово мозаичного искусства в Европе. В точности воспроизведения живописных произведений идти далее невозможно. Мозаика достигла совершенства как служебное орудие живописи»⁴.

Констатируя кризис репродукционной мозаики, Соловьев призывал к возрождению ее утраченной самостоятельности. «Изучение древностей искусства привело к более правильным воззрениям на значение мозаики, выяснило особые условия, специальную ее цель как искусства и заставляет открыть ей новые пути, на которых совершенствование так же бесконечно, как и для архитектуры, живописи и ваяния»⁵.

Безграничное разнообразие и совершенствование наборного искусства со всей полнотой проявилось в творчестве художников-монументалистов наших дней. Однако, при всей современной новизне поисков, они во многом опираются на переосмысление достижений прошлого, оставившего нам в наследство выдающиеся произведения. Кажется, именно там, в далеком прошлом, сохраняются в незамутненной чистоте своих свойств и качеств памятники творения человечества.

Архитектурная логика сооружений античности отводила наборному искусству преимущественно поверхность пола. Конструктивно здесь требовалась вымостка твердыми, сопротивляющимися времени и механическим воздействиям материалами. Изобразительный мотив, как правило, подчинялся плоскости пола и формировался хорошо читаемой совокупностью кусочков разноцветных мраморов, обожженных черепков, а впоследствии и смальт.

Видимая наборность исторически закрепились в сознании как особое декоративное свойство мозаики, соответствующее ее роли в архитектуре — передаче прочности и надежности поверхности. Таким образом основная среда обитания — архитектура — изначально придала мозаике существенный оттенок — тектоничность.

Однородность красочного слоя живописных материалов раскрывала перспективу создания иллюзорной реальности, тогда как дискретность наборных — соответствовала конструктивной структуре сооружений. Таким образом, декоративные возможности самих художественных техник обуславливали место применения их в постройках, не позволяя в боль-

⁴ Соловьев М. П. Указ. соч. С. 90.

⁵ Там же. С. 90–91.

шинстве случаев подменять одной другую. Как изобразительное искусство, мозаика, без сомнения, испытывала сильное влияние живописи и следовала основным тенденциям ее развития, что во многом определило ее дельнейшую судьбу.

В эпоху Средневековья мозаика сохраняла свое специфическое звучание наборного искусства, тесно связанного с архитектурой. Наделенная богословско-символическим смыслом, она наравне с фресковой живописью покрывала стены и купола, оставив за собой прерогативное владение поверхностью пола, на котором изобразительные мотивы постепенно уступили место орнаментальным. Стены, своды и купола церквей как бы лепились из самих красочных материалов мозаик — смальт, их кладка легко повторяла любые искривления поверхностей. Наборность создавала в храмах особый декоративный эффект тектонической материалности и мерцающей многоцветности, усилившей выразительность звучания архитектурно-художественного образа.

«Рассчитанная на расстояние, на однообразный золотой или голубой фон, смягчавший силу красок, мозаичисты смело сопоставляли резкие тона и обводили контуры твердою темною чертой»⁶, — писал М. П. Соловьев, указывая на особенности мозаичных композиций этого времени и на природное свойство наборного искусства — эффект оптического смешения цветов, используемый древними мастерами. «На высоте пропадают все утонченные красоты живописи, если она не произведена декоративно. Этот декоративный принцип все более свойствен мозаике: два–три оттенка основного цвета, с просветами, положенными золотом, вполне достаточны для того, чтобы достигалось полное впечатление»⁷.

Основанная, как и любое изобразительное искусство, на рисунке, античная, византийская и древнерусская мозаика обладала оттенком архитектурной построенности — была вымощена, выложена или набрана, что определяло характерную исключительно для нее декоративность, основой которой была несмешиваемость на плоскости красочных компонентов. Набор осуществлял одновременно и оформительскую, если можно так выразиться по отношению к искусству далекого прошлого, и изобразительную функции. Покрытие одноцветными фонами поверхностей составляло колорит отведенной для мозаики части архитектурной формы, в ее среде развивался изобразительный мотив. Характер набора и цветовые отношения отдельных элементов определяли воздействие всей композиции. Гравюра набора, то есть линии, по которым производилась выкладка смальт или других материалов, ритм швов между ними являлись важнейшими составляющими всего произведения.

⁶ Соловьев М. П. Указ. соч. С. 78.

⁷ Там же. С. 93.

Утрата мозаикой самобытного художественного языка искусства, синтезирующего в своем образном строе архитектурные и изобразительные начала, была обусловлена новыми задачами, вставшими перед художниками в эпоху Ренессанса. М. П. Соловьев, отчасти персонифицируя общую тенденцию эволюции наборного искусства, писал: «Самостоятельное развитие мозаики заканчивается прибытием в Рим Джотто <...> Хотя Джотто, по всей вероятности, составил только картоны для мозаик, но тем не менее мозаика подчинялась тому направлению, которое гениальный артист дал живописи и, забыв свои задачи, свои средства и свое положение в монументальном искусстве, обратилась в служебное, подчиненное живописи дело»⁸.

Вводимая в монументальные росписи прямая перспектива не могла допустить сохранения сопротивляющейся иллюзорному прорыву в глубину тектонической декоративности поверхности мозаик. Наборному искусству суждено было или исчезнуть, или уступить и подчиниться поискам художников в передаче всех пространственных и тональных богатств реальной действительности. Видимая кладка материала мозаик, определявшая их своеобразие и самобытность, стал считаться дефектом, требующим маскировки. «Достойная мозаика должна отличаться ясностью в своем построении, в тенях плавностью переходов между разными оттенками темного, выполняться она должна с величайшим расчетом на большое расстояние от глаз, так чтобы казаться картиной», — писал Дж. Вазари⁹. Мозаика должна казаться картиной — так определился смысл этого искусства. Эстетическое переосмысление художественных достоинств тектоники наборной поверхности, прочности и стойкости во времени материалов привело к рождению термина «вечная живопись» для мозаики и «вечные краски» для смальты. Наборному искусству отводилась роль репродукционной техники, способной сохранять произведения живописи на века.

Длительность процесса изготовления мозаик, дороговизна и сложность устранения ошибок способствовали вытеснению ее фреской — техникой более мобильной и совершенной, не знающей ограничений в средствах передачи пространственной глубины и живописного богатства мира, открытого художниками Возрождения. В Риме в Ватиканской мастерской, где осуществлялся перевод росписей собора Св. Петра в «вечный» материал, был разработан прямой «копировальный» метод изготовления мозаик, получивший название «римского». Этот метод, освященный религиозной тематикой и долговременной традицией, сохранялся как наиболее целесообразный почти до конца XIX века.

⁸ Соловьев М. П. Указ. соч. С. 82.

⁹ Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1956. С. 112.

Мозаичное отделение Академии художеств в Петербурге было преемником римского способа набора смальт. Мозаичисты все свое старание уделяли воспроизведению тонкостей живописи, выполненной масляными красками. Оценивались готовые произведения на основании их близости к оригиналу. Лучшей мозаикой считалась та, где не видна была ее наборная природа.

Однако мастера составляли, выкладывали кусочки материала, а не писали красками. Разница в материале и технологии создания произведений живописи и мозаики исключала возможность изготовления абсолютно точных копий. Приходилось, по сути, не копировать, а переводить художественную форму оригинала на язык наборной техники. «Фасад» мозаики, имитирующий характер оригинала, скрывал технику набора как элемент подсобный, не художественный, не имеющий права самостоятельного «голоса». Желаемый результат мог быть достигнут только неограниченным расширением цветовой палитры материала, предназначенного «для тончайшего подражания живописи, что собственно и дает только право мозаике из ремесленного производства, требующего более или менее технического навыка, перейти в искусство подражательное <...> то есть дающее возможность артисту состязаться с живописцем в передаче натуры»¹⁰. Римский способ набора обеспечивал возможность точной имитации оригинала при числе различных оттенков смальт, приготовленных для работы, достигавшем более «12 000 номеров»¹¹. Этого было, однако, недостаточно для передачи всех нюансов и контрастов тонко лессированной живописи оригиналов. Поэтому мозаичисты широко применяли, и не могли не применять, метод оптического смешения цветов, эмпирически найденный в практике мастеров далекого прошлого, но в репродукционной мозаике подчиненный имитационной задаче. Швы, возникавшие в процессе набора смальт, маскировались путем тонирования их специальными восковыми красками. Художественный метод репродукционных мозаик заключался в создании живописного образа через имитируемый оригинал на основе виртуозного владения наборной копировальной техникой.

Чтобы вырвать мозаику из рамок сковывающего ее развитие репродукционного производства, чтобы вернуть ей природные выразительные силы,

¹⁰ *Петров П. Н.* Краткое обозрение мозаичного дела, особенно в России. СПб., 1864. С. 7.

¹¹ Изразцы и мозаика (монументальная эмалевая живопись). Очерк техники и значения их в декоративном искусстве и зодчестве *В. Селезнева*, заведующего фабрикой эмали для мозаичного отделения Императорской Академии художеств. СПб., 1896. С. 75 (далее — *Селезнев В.*).

необходимо было самим мозаичистам понять и оценить свое искусство, научиться мыслить специфическими категориями наборной техники.

В этом отношении обращает на себя внимание феномен возрождения мозаики в России М. В. Ломоносовым еще в середине XVIII века. Решая художественные задачи в неразрывном единстве с научными проблемами, М. В. Ломоносов демонстрировал в наборности мозаик эффект смешения цветов в воздушном пространстве, отстаивая особую декоративную природу произведений из приготовленных им же самим смальт. Образ «Нерукотворного Спаса», созданный в 1753 году, свидетельствует об изначальной эстетической позиции ученого-художника. «Крупными, неправильной формы кусками красноватых смальт передано лицо Христа на фоне зеленого плата. Эта вещь поражает смелостью чисто декоративных приемов набора, которые свойственны в русской мозаике XVIII века только личным работам Ломоносова <...>

Ломоносов советовал рассматривать образец издали, поместив его «несколько повыше, в удобном месте»¹². В исторической перспективе опыт великого русского ученого имел выдающееся значение для последующего развития искусства мозаики. Однако в XVIII веке открытие М. В. Ломоносова не могло быть оценено в должной мере, так как шло вразрез с культурой римского репродукционного творчества. Ломоносовская мастерская довольно быстро перешла на путь копировального метода, забывая первые уроки своего основателя.

В начале XIX века в Венеции реставраторами мозаик собора Св. Марка был изобретен метод набора смальт наизнанку, то есть на обратную сторону будущего произведения, получивший название «венецианского». Считалось, что именно таким способом изготавливались мозаики в древности. В 1860-х годах венецианец А. Сальвиати начал применять его для изготовления мозаичных композиций. Относительные дешевизна и быстрота производства обеспечивали распространение нового метода в Западной Европе.

«Новая школа отвергла римские традиции и возвращается к преданиям древнехристианских мозаик, — писал М. П. Соловьев. — Она справедливо полагает, что даже при громадном разнообразии оттенков смальты никогда не будут в состоянии состязаться с кистью и палитрой живописца и, подобно им, передавать тончайшие переливы светотени, но что понимание средств мозаики и соответственное употребление смальт составляют специальный характер мозаики, требующий особого таланта, как и живопись. Изучение древних мозаик привело к первобытной простоте как в ком-

¹² Макаров В. К. Художественное наследие М. В. Ломоносова. Мозаики. М.; Л., 1950. С. 54.

позиции, так и в исполнении. Оказалось, что полное впечатление достигается даже в том случае, когда в распоряжении мозаичиста находится всего несколько сотен смальт»¹³.

Энтузиазм М. П. Соловьева, однако, в России разделяли не многие. Так, В. И. Селезнев с опаской отнесся к венецианскому начинанию, «выросшему на капиталистической почве» и стремившемуся «вульгаризировать искусство, сделать его общедоступным путем массового производства дешевых изделий <...> что повело к замене индивидуального, кустарного мастерства в искусствах фабричной, машинной выделкой»¹⁴. «Шаблонность, спешность, подражательность, фальшь сменили прежние оригинальность, многообразие личного элемента в изделиях <...> Лишив изделия той ценности, которая влагалась в них массой созидательного человеческого труда, она при том сузила круг деятельности артиста...»¹⁵. «Удешевление мозаик <...>, — считал В. И. Селезнев, — может расти лишь за счет экономии и крайнего суживания личного труда — по мере чего она (мозаика. — В. Ф.) <...> утрачивает, кроме прочности, художественные достоинства, обращаясь в пестрый блестящий убор...»¹⁶. Специалист по смальтоварению откровенно сомневался в возможности эстетического осмысления рационального набора материала. Однако признание красоты и эмоциональной полнокровности древних композиций, выполненных ограниченным количеством оттенков смальты, открывало при помощи «венецианского» метода путь к освоению опыта мастеров далекого прошлого.

Об этом было сказано в статье М. П. Соловьева, глубоко осознавшего художественные возможности начинания. «Может быть, в начале, — писал он, — новые мозаичисты <...> увлекутся пристрастием к старине: время сгладит излишнее, и, в результате, мозаика пробьет себе свой настоящий путь»¹⁷.

Организацией, взявшей за формирование новой школы мозаики в России, стала частная студия Фроловых, основанная в 1890 году. Ее роль в развитии русского искусства почти неизвестна современным художникам-монументалистам, но в общей эволюции совершенствования техники набора и выработки эстетических основ декоративной мозаики вклад мастерской представляется значительным. Необходимо учитывать, что В. А. Фролов, руководивший частной мастерской с 1898 года, в 1920-х

¹³ Соловьев М. П. Указ. соч. С. 91.

¹⁴ Селезнев В. С. 49.

¹⁵ Там же. С. 49–50.

¹⁶ Там же. С. 50.

¹⁷ Соловьев М. П. Указ. соч. С. 91.

и с 1934 по 1942 год стоял во главе возрождавшегося уже в советское время изготовления произведений из смальты¹⁸. Это обстоятельство подчеркивает историческую важность опыта частной студии, ставшей отправной базой дальнейшего плодотворного развития наборного искусства.

«Развитию дела и правильной постановке его, — писал В. А. Фролов в 1900 году, — в значительной степени способствовало введение нового приема письма оригиналов, по которым производится набор мозаики. В основе этого особенного приема лежит возможно большее упрощение письма, путем введения определенных границ светотени, с ограничением переходов тона 3–8 ясно определенными оттенками (общий полутон, свет и тень и добавочные полутона), в зависимости от высоты, на которой должна находиться мозаика, — чем выше, тем меньше количество оттенков каждого тона»¹⁹. Требования для оригиналов, вводимые в практику мастерской, определяли отношение к воспроизводимой смальтой живописи не как к обязательному для подражания образцу, а как к эскизу будущей мозаики. Уже одно только стремление подчинить переводимую в смальту живопись требованиям наборного искусства было важным завоеванием Фроловых. Нововведения основывались не на механическом использовании венецианского метода, а на творческом осмыслении многовекового наследия мозаичного искусства.

Выступая на Всероссийском съезде художников в 1912 году, Фролов отмечал, что «в основе всякой древней мозаики лежало декоративное начало, и это ее особенность, в связи с умелым сочетанием тонов, и создает то прекрасное впечатление, которое мы выносим из церквей Равенны, Киевской Софии и др.»²⁰. Отстаивая роль непосредственных создателей мозаик, докладчик говорил, что «некоторая разница в приемах самого набора мозаики, направление кусков и различное пользование материалом заставляет признать за мозаичистом некоторую долю самостоятельности»²¹.

В. А. Фролов был сторонником и пропагандистом венецианского метода набора, для того времени единственного способа, открывающего перспективу развития мозаики как самостоятельного вида искусства. Выклад-

¹⁸ См.: Хмелевская Е., Фролов А. Художник-мозаичист В. А. Фролов // Искусство. 1966. № 5. С. 43–47; Кириков Б. М., Фролов В. А. Немеркнувшие краски мозаики // Строительство и архитектура Ленинграда. 1978. № 10. С. 40–43; Кириков Б., Фролов В. Первые советские мозаики // Строительство и архитектура Москвы. 1981. № 6. С. 24–26.

¹⁹ [Фролов В. А.] Заметка о мозаике. Первая частная мозаическая мастерская Фролова. 1890–1900. СПб., С. 10–11.

²⁰ Труды Всероссийского съезда художников. Пг., [б. г.]. С. 40.

²¹ Там же.

ка смальт на обратную сторону будущего произведения была проще и экономичней по сравнению с римским способом, в то же время мозаичисту предоставлялась возможность не копировать, а переводить в мозаику предлагаемое произведение живописи, раскрывая замысел его автора на основе выразительности специфического языка наборного искусства.

Внешняя простота исполнения и трудность контроля лицевой стороны мозаики привели к заблуждению о нехудожественности обратного способа, которое распространено и в настоящее время. Однако исторически венецианский метод сыграл важную роль в переориентации мозаики с позиций подчиненной техники на путь самостоятельного развития. Для В. А. Фролова, в совершенстве владевшего и римским, и венецианским способами набора смальт, последний служил не просто методом перевода изображения с языка одной техники на другой, но важнейшим приемом, позволяющим вводить живопись в контекст архитектурной формы. Методология фроловской мастерской основывалась на глубоком осознании роли мозаики как особого искусства, непосредственно осуществляющего синтезирующую связь между архитектурой и живописью.

Современные мозаичисты отказались от обратного способа в пользу прямого. Однако ныне практикуемый набор на лицевую поверхность произведения близок к методу фроловской мастерской, так как базируется на выявлении декоративной природы мозаики.

Открытие самобытного языка вернуло мозаике и тектоничность, повлиявшую на роль ее во взаимодействии с архитектурой. В интерьере церкви Воскресения Христова на канале Грибоедова в Петербурге мозаикой покрыта вся поверхность стен, сводов и куполов. Если рассматривать каждую из входящих в убранство здания композицию, то оценка окажется далеко не равнозначной в силу индивидуальности стилистических манер художников, выполнявших эскизы и картоны. Однако единство художественного метода изготовления мозаик, установка на декоративную выразительность всего архитектурно-художественного образа интерьера церкви создали уникальное для своего времени произведение, в котором главная роль принадлежала мозаичистам. Смальтовые композиции набирались под руководством А. А., а затем В. А. Фролова венецианским способом. Мастера не стремились к ювелирной тщательности подгонки каждого кусочка материала друг к другу, избегали полировки и шлифовки поверхности готового произведения, обходились без тонирования швов, применявшихся в академической мастерской. Часто использовался неровный скол поверхности материала «от молотка», как особый прием, обеспечивавший разный угол отражения световых лучей от поверхности мозаики, что напоминало мерцание византийских и древнерусских смальт, закрепленных под разными углами на стене.

Железобетон, применявшийся в мастерской Фроловых как основа мозаик, обеспечивал нерасторжимое единство смальтового покрытия с самой конструкцией здания. Таким образом, мозаика получила широкую возможность для вступления в контакт с архитектурой.

Активная деятельность частной студии, создававшей произведения не только церковного характера, но и гражданского, завоевала ей в начале XX века широкое признание. Лучшими ее творениями стали те мозаики, которые набирались по эскизам художников, в своей творческой практике стремившихся к декоративности письма. К ним относились, например, Н. К. Рерих, А. П. Рябушкин, В. В. Беляев, Н. Н. Харламов, архитектор Ф. О. Шехтель и некоторые другие.

Несмотря на пропаганду самостоятельного значения мозаики в конце XIX — начале XX века, на активную деятельность мастерской Фроловых, признание самобытности языка наборного искусства затянулось на многие десятилетия. Авторы оригиналов и эскизов в большинстве не понимали специфики и характера мозаики, не учитывали декоративных возможностей материала. Они, как правило, по-прежнему видели в смальте «вечные краски», способные донести до потомков живописные произведения.

Возрожденным в советское время мозаичным отделением Академии художеств руководил В. А. Фролов. Его творческая установка неизменно была ориентирована на декоративное звучание мозаичных произведений, рассчитанных на взаимодействие с архитектурной средой. Однако художники-монументалисты часто не заботились о соответствии живописи, предназначенной для выполнения в технике мозаики, природной тектоничности наборного искусства.

Характерен в этом отношении опыт А. А. Дейнеки, создателя эскизов мозаик для станции московского метрополитена «Маяковская» (1938), выполненных под руководством Фролова. Замысел автора архитектурного проекта А. Н. Душкина и А. А. Дейнеки предусматривал, что «мозаики должны быть глубинные, над зрителем должно быть уходящее ввысь небо. Мозаикой надо пробить толщину земли в 40 метров»²².

Неопытность и незнание даже ближайшей истории развития мозаичного искусства определили «новаторский» подход к смальтовым покрытиям. «Мозаика была новинкой, — писал А. А. Дейнека. — Забытую, ее надо было оживить, дать ей новую жизнь. Практики в этом деле никакой, зато теорий, наставлений — сотни: и что мозаика должна быть двухмерной, и что материал архаичен и потому необходимо придерживаться в работе старых канонов...

²² *Дейнека А. А.* Из моей рабочей практики. М., 1961. С. 40.

Я был убежден, что мне удастся справиться с решением глубины, но не путем неясных валеров, а путем цветовых контрастов больших форм. Динамика фигур и их ракурсные силуэты — смелые, новые, чертовски убедительные — должны были композиционно помочь создать впечатление подъема вверх, доводя ощущение до легкого головокружения. Да и сама идея архитектуры определяла глубину изображения, уход ввысь, в ракурс»²³.

После установки мозаик на месте А. А. Дейнека справедливо отметил невыгодность их обозрения, однако не обратил внимания на принципиальную ошибку проектировщиков — попытку передачи иллюзорной глубины видимым набором смальт. Знаменательно, что художник, желавший создать как бы «окно» в реальный мир, откуда должны активно литься свет и воздух, любовался именно тем, что подчеркивало непроницаемость перекрытия. «Мозаики сияют, — писал он, — слегка поблескивая неполированными гранями смальты, создавая родство, единство с полировкой мраморов и острым блеском колонн из нержавеющей стали...»²⁴.

Позднее другой крупный советский художник, П. Д. Корин, обратившись к мозаике, осуществил попытку соединить символическую декоративность византийских и древнерусских мозаик с современной монументальной живописью, основанной на реалистическом воспроизведении действительности. Условность цветового и пространственного решения композиций станции метро «Комсомольская-кольцевая» (1952) должна была помочь преодолению диссонанса между изображаемым мотивом и его материальным воплощением. Опыт П. Д. Корина сразу же вызвал критику. «Тем печальнее, — писал, в частности, А. А. Дейнека, — когда в советской практике появились золотые небеса, именно небеса, а не отвлеченный фон золотом, как в Киевской Софии. И нелепо видеть, как реальный пейзаж с людьми украшается золотыми небесами, да еще с облаками. Золото выпадает из реальной живописной среды, порождая декоративную безвкусицу»²⁵.

Поиски П. Д. Корина, при всей их спорности, свидетельствовали об осознании им декоративной природы мозаики и желании вернуть ей самостоятельность.

Общим итогом развития наборного искусства в этот период было отступление от тех завоеваний, которые были достигнуты мастерской Фроловых еще в дореволюционное время. Представляется верным замечание О. В. Швидковского о том, что «мозаичные работы 1930–1950-х годов мало что добавили к художественным возможностям изобразительного искус-

²³ Дейнека А. А. Указ. соч.

²⁴ Там же. С. 42.

²⁵ Дейнека А. Искусство больших форм // Декоративное искусство СССР. 1959. № 11. С. 18.

ства: мозаика выступала лишь как рядовой материал наряду с масляной, темперной живописью, фреской <...> специфические возможности мозаики использовались мало»²⁶.

Такое положение существовало, несмотря на почти полувековую борьбу за самостоятельность наборного искусства художника-мозаичиста В. А. Фролова. Однако его вклад в дело воспитания нового поколения монументалистов, неутомимая пропаганда декоративных возможностей смальты не прошли даром. Художники задумывались над спецификой наборного искусства, старались учитывать в своих эскизах природные свойства несмешиваемых многокрасочных компонентов произведений, учились мыслить в материале.

Коренная перестройка архитектуры середины 1950-х годов вызывала необходимость переосмысления всего многообразия видов искусства больших форм. Если раньше живопись была спутницей архитектуры, ее украшением, то теперь наметился подход к созданию монументально-декоративных композиций как к особому способу преобразования среды обитания людей. Эта тенденция была определена уже в 1958 году в труде В. П. Толстого «Советская монументальная живопись», как бы подводящем итог сорокалетней практике советских художников.

«Являясь органической частью архитектурного сооружения, — писал исследователь, — монументально-декоративная живопись должна быть одновременно и *изображением* (здесь и далее курсив В. П. Толстого. — *В. Ф.*) того или иного события, и *оформлением архитектурных поверхностей* — стен, потолков, сводов здания. Поэтому здесь очень остро стоит вопрос о гармоническом единстве изобразительной и декоративной функций»²⁷. Подобное понимание роли монументально-декоративного искусства в архитектуре повлекло за собой принципиально важный вывод для дальнейшего развития мозаики. «Смальтовая мозаика дает ясное представление об объемности и цветовых нюансах формы, как бы находящейся в воздушном пространстве, и в то же время подчеркивает драгоценность самой *поверхности* стены, на которой помещено это изображение. Вот почему в смальтовой мозаике в удивительной гармонии соединяются изобразительные и декоративные функции стеной живописи»²⁸.

Современная архитектура предоставила художникам громадные нерасчищенные поверхности в сооружениях, настоятельно требующих идейно-художественного преобразования. Аскетичность форм, отсутствие тра-

²⁶ Швидковский О. В. Гармония взаимодействия. Архитектура и монументальное искусство. М., 1984. С. 48.

²⁷ Толстой В. П. Советская монументальная живопись. М., 1958. С. 253.

²⁸ Там же. С. 254.

диционного декора, формирующего общий облик зданий и регулирующего размещение орнаментальных и изобразительных мотивов, заставили монументалистов своими произведениями создавать смысловой эстетически значимый образ архитектуры, в самих выразительных средствах, в языке различных видов искусств искать композиционно-ритмические эквиваленты решения идейно-художественных задач.

Теперь важными явилась фактура отделочных материалов, структурность облицовок и покрытий. Мозаике возвратилась ее органическая связь с архитектурными поверхностями. Разнообразный набор красочных компонентов стал ее главным формирующим фактором. «При кладке мозаики из смальты изменился размер основного элемента, он стал более свободным, произвольным. Изменилась и манера кладки смальтовой мозаики, она кладется теперь не густо, как раньше, а также более свободно и разнообразно: иногда — очень близко, иногда — с отступами, на фоне цементной основы кладки. Это коренным образом меняет внешний вид смальтовой мозаики; если раньше ее поверхность воспринималась как цельная, вибрирующая на свету цветовая фактура, то теперешняя мозаика бывает более расчлененной; ее отдельные части могут выглядеть совершенно по-разному, иногда как аппликация, иногда как рельеф. Помимо классической смальтовой мозаики стали шире применяться другие ее виды: мозаика из битой облицовочной плитки, из натуральных камней и т. п.»²⁹.

Насколько разнообразна эмоциональная выразительность одной только кладки мозаики, можно убедиться, сравнивая произведения Н. И. Андроннова, А. В. Васнецова, А. В. Ишина, Ю. К. Королева, З. К. Церетели, Б. П. Чернышева, Е. Г. Казарьянца и многих других. Отдельные кусочки материала то строятся в строгие ряды, подчеркивая весомость и статичность поверхности, то определенной ориентацией усиливают динамику и гравюрой набора — изобразительность декоративной композиции, то, рассыпавшись на множество цветовых импульсов, порождают прихотливый узор.

Исключительно разнообразное декоративное звучание мозаичных произведений, основанное на наборности красочных элементов, убедительно демонстрирует их независимость от живописи, самостоятельную роль во взаимодействии со средой. Мозаика никогда не спорит с поверхностями архитектурных форм, подобно живописи, способной создавать свой самостоятельный иллюзорный мир. Она всегда стремится усилить звучание материальности архитектурно-пластических композиций, выявляя и подчеркивая их пространственные связи. Тектоничность определила особую роль мозаики во взаимодействии искусств. Стены помещений, цели-

²⁹ Лебедева В. Советское монументальное искусство шестидесятых годов. М., 1973. С. 344.

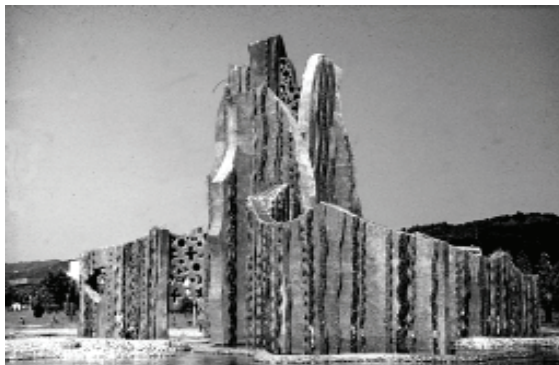


А. В. Васнецов, Н. И. Андронов, В. Б. Эльконин. Октябрь.
Мозаика на здании киноконцертного зала «Октябрь» в Москве.

ком покрытые цветными облицовками, превращаются в монументальную мозаику, художественное пространство которой, как правило, не противоречит конструктивной логике. Изображение рождается самим «строительным» материалом — смальтой, камнем, керамикой и т. п., из которых как бы выложены стены. Синтезирующие возможности мозаики определили ее особое значение как искусства по своей природе монументально-декоративного, что проявилось в предоставлении ей права овладения архитектурной формой. Набранные из смальты композиции, например, полностью покрыли четырехгранный объем, венчающий кинотеатр «Октябрь» (1967, худ. Н. И. Андронов, А. В. Васнецов, В. Б. Эльконин) в Москве. Мозаичная коробка получила важное градообразующее значение в пространстве Калининского проспекта.

Подобное значение приобретают монументальные произведения, размещенные на глухих стенах зданий. Воздействуя на перспективу, они чаще взаимодействуют с окружающим ландшафтом, чем с самой архитектурой. Такую роль нередко дают возможность играть именно мозаике.

Учитывая особенности наборных покрытий, художники создают два плана образности в мозаичных композициях: декоративно-оформительский и монументально-сюжетный, оба подчиненные одной идейно-эстетической задаче. Их единство обеспечивает остроту эмоционального воздействия произведений. Таким подходом характеризуются мозаики на фасадах ки-



З. К. Церетели. Коралл. Курортный городок в Адлере.

нотеатра «Октябрь», композиция «Новая эра», установленная во внутреннем дворе здания советского посольства в Швеции (1970, Д. Мерперт), «Человек и печать» — в фойе конференц-зала редакции газеты «Известия» в Москве (1977–1978, Н. И. Андронов, А. В. Васнецов), «Дела пионерские» — в интерьере Дворца пионеров и школьников в Калинин (1973, А. В. и Г. Ишины), «1941 год» и «Победа» — в Памятном зале Мемориала героическим защитникам города в Ленинграде (1977–1978, С. Н. Репин, И. Г. Уралов, Н. П. Фомин) и многие другие.

Тектоническая природа наборного искусства, способность материалов покрывать поверхности любой конфигурации содействовали синтезу мозаики с пластическими формами. Существует множество произведений, в которых смелость объемно-пространственного решения сочетается с декоративной цветностью облицовки. Удивительный, сказочный мир был создан грузинским художником З. К. Церетели в курортном городке в Адлере (1972–1973). Разномодульные куски смальт следуют здесь не рисунку, а разнообразным скульптурным формам, умножая их пространственное звучание.

Необходимо обратить внимание на генетическую связь мозаик с искусством монументально-декоративной керамики. Разнообразные изделия из глины начали применяться в строительстве многие столетия назад. Эволюция декоративно-художественной керамики сложна и многоаспектна в силу особенностей природных свойств материала. В ней нет однородности красочного слоя живописи и нет ясно читаемой дискретности цветочного материала мозаики; она может соединять в себе и те и другие начала, увеличивая разнообразие средств своего художественного воздействия пластической выразительностью форм. Являясь древнейшим строительным материалом, керамика обладает имманентным оттенком архитектуры — тектоничностью; однако как материал декоративный, часто используемый для маскировки конструктивной основы сооружений, она

исторически обогатилась широким спектром средств выражения. В настоящее время, как уже говорилось, кусочки колотой плоской, рельефной, терракотовой и глазурованной керамики используются в качестве материала для мозаик наравне со смальтой, натуральными камнями и прочим. Плитки широко применяются в облицовке стеновых панелей жилых домов и зданий общественного назначения. Определенной мозаичностью обладает и сама кирпичная кладка стен. В связи с этим представляет интерес наблюдение А. П. Гозака, напомнившего о ее декоративных свойствах. «Стремление к усилению этого качества проявляется не только в сложной моделировке поверхностей, но и в более внимательной разработке их фактуры и цвета. Использование возможностей микропластики самой кирпичной кладки создает своеобразную “вибрацию”, как бы колеблющуюся фактуру стен, обогащающую зрительное восприятие всего сооружения»³⁰.

Декоративные возможности кирпича и его кладки с давних пор использовались строителями, выработавшими в своей практике различные виды перевязки, фактурного и цветового обогащения стен, обработки растворных швов. «Кирпичная кладка может быть организована в декоративную композицию, плоскую или рельефную. Из кирпичей разного цвета выкладываются геометрические орнаменты и даже тематические панно»³¹.

Особый художественный язык мозаичных композиций основан на взаимодействии несмешиваемых красочных компонентов. Вследствие этого вряд ли правомерно мозаику называть разновидностью техники живописи, в которой богатство тональных переходов рождается именно путем смешивания красок. Очевидно, что наборные искусства должны обозначаться термином «мозаика», адекватно отражающим их выразительную основу. Как самостоятельный вид изобразительного искусства, мозаика может обладать качествами живописи, то есть живописностью (как, впрочем, и любой другой вид искусства, включая архитектуру). Однако качественная характеристика не может заменить природу ее художественного языка. Известно, что и сама живопись может обладать качеством мозаики, то есть мозаичностью (вспомним, например, пуантилизм), но при этом ее никак нельзя назвать мозаикой.

Наборные искусства — мозаики — обладают специфическими природными, не зависимыми от других видов искусства средствами эстетического воздействия и развиваются по своим собственным законам как самостоятельный, своеобразный и полноценный вид творческой деятельности.

³⁰ Гозак А. О традиционных материалах в современной архитектуре // Современное изобразительное искусство и архитектура 60–70-х годов. М., 1979. С. 37.

³¹ Митрофанов К. М. Современная монументально-декоративная керамика. Л.; М., 1967. С. 10.

ИСТОРИЯ МОЗАИКИ НОВОГО ВРЕМЕНИ НАЧАЛАСЬ В УСТЬ-РУДИЦЕ...¹

Мозаика — это такое искусство, существование которого невозможно без хорошо налаженной технической базы по изготовлению красочного материала — смальты — непрозрачного цветного стекла. На Руси мозаика появилась во времена принятия христианства и развивалась вместе с культурой каменного храмового строительства, перенятого от Византии, способствующего утверждению идеологии молодого централизованного государства. Однако беспокойные отношения с соседними кочевыми народами, усобицы и дробление страны на мелкие княжества, в которых необходимо было ускорять строительные процессы, исключили творчество, требующее дополнительных средств и временных затрат. Мозаика исчезла. О ней не вспоминали на Руси более шести веков.

Петербург стал родиной русской мозаики Нового времени. На берегах Невы, в столице обновленного Петром Великим государства образовался мощный центр российской культуры, который оказался способным поднять страну до уровня передовых европейских держав. Разносторонние контакты с западными странами, основание Академии наук и Академии художеств дали возможность развиваться отечественной науке и искусству. В этом отношении уникальное место в истории заняла деятельность М. В. Ломоносова. Соединяя в своем характере упорство ученого и прозрение художника, именно он возродил в России забытое искусство мозаики. «В его занятиях мозаикой слились химические знания, оптические взгляды, художественные вкусы, исторический восторг перед Петром I, которого Ломоносов постоянно изображал и воспевал», — писал С. И. Вавилов в статье «Великий русский ученый»². Сам Ломоносов констатировал, что «сколько испытаний физических причин, разные цветы производящих, столько ж или еще больше, примеры римской мозаики <...> побудили меня предпринять снискание мозаичного художества»³. В это время единственным очагом мозаичного искусства была мастерская при Ватикане. Ее основной задачей был перевод

¹ См. Список основных публикаций № 121. Здесь публикуется с некоторыми исправлениями и сокращениями.

² Вавилов С. И. Михаил Васильевич Ломоносов. М., 1961. С. 36.

³ Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. Т. 3; М.; Л., 1952. С. 432.

в мозаику живописи собора Св. Петра в Риме. Смальта должна была подражать произведениям, выполненным масляными красками, «чтобы сделать их так сказать вечными указателями гения и искусства живописцев, тогда как оригинальные творения их с течением времени не только могут потускнеть, потемнеть, но и уничтожиться совсем»⁴.

Технология производства смальт и создание мозаик держались папскими мозаичистами в тайне, поэтому Ломоносову пришлось все изобретать самому. В письме к швейцарскому математику Л. Эйлеру в 1754 году он рассказывал: «В течение трех лет я был весь погружен в физико-химические испытания, предпринятые для разработки учения о цветах <...> Почти три тысячи опытов, сделанных для воспроизведения разных цветов в стеклах, дали не только огромный материал для истинной теории цветов, но и привели к тому, что я принялся за изготовление мозаик...»⁵.

Безусловно, Ломоносов понимал назначение мозаики как средства увековечивания живописи, так как писал, что «краски не сохраняют своей ясности и доброты толь долго, как мы желаем»⁶. Известно, что он восхищался работами римских мозаичистов, однако самостоятельность и оригинальность мышления ученого привели к созданию произведений, далеко опередивших свое время. К их числу принадлежат образ «Нерукотворного Спаса» (1753, ГИМ), портрет Петра I (1754, ГЭ), мозаика «Апостол Петр, плачущий» (1755, ГЭ), образ св. князя Александра Невского (1757–1758, ГРМ), панно «Полтавская баталия» (1762–1764, встроено в стену лестничной площадки здания Академии наук в Петербурге) и др. Эти мозаики набраны крупными или мелкими разнообразной формы кусками разноцветной смальты. Вблизи они совершенно не похожи на живопись, наоборот, красноречиво демонстрируют свою наборную природу. Естественно, что подобные произведения поражали декоративностью, которой в XVIII веке не знали и которую вполне могли считать плодом неумения Ломоносова. Так, например В. К. Тредиаковский писал, что «живопись, производимая малеванием, весьма превосходнее мозаичныя живописи <...> ибо невозможно <...> подражать совершенно камешками и стеклышками всем красотам и приятностям изображаемым от искусныя кисточки на картине из масла, или на стене, так называемую фрескою»⁷. Недооценивал новаторства Ломоносова и Я. Штелин. «Его представления о художественной цен-

⁴ Краткое обозрение мозаичного дела, особенно в России. Составил П. Н. Петров. СПб, 1864. С. 37. Далее ссылки на это издание: *Петров П. Н.* Краткое обозрение.

⁵ *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений. Т. 10. М.; Л., 1957. С. 502.

⁶ *Ломоносов М. В.* Избранные произведения. Т. 1. М., 1986. С. 128.

⁷ Трудлюбивая пчела. СПб, 1759, июль. С. 358. Цит. по: *Макаров В. К.* Художественное наследие М. В. Ломоносова. Мозаики. М.; Л., 1950. С. 11.



М. В. Ломоносов.
Нерукотворный Спас.

ности мозаичных работ (восхищение иллюзорностью, имитацией масляной живописи) свидетельствуют, что в данном вопросе Штелин следовал вкусам своей эпохи и не мог быть беспристрастным арбитром»⁸.

Изучение Ломоносовым природы света и цвета, разработанная им «трехцветная» теория, согласно которой белый свет состоит из красного, желтого и голубого колеров, знание законов живописи привели его к научному осознанию смешения цветов на расстоянии и вызвали эксперимент в искусстве. Не случайно же набранный крупными кусками смальты образ «Спаса Нерукотворного» он не постеснялся подарить жене графа

П. И. Воронцова и «советовал рассматривать <...> издали»⁹. В исторической перспективе подобные произведения Ломоносова перекликаются с поисками художников-пуантилистов второй половины XIX века. Разница заключается лишь в том, что последние искали в науке подтверждения своим зрительным ощущениям, а Ломоносов, опираясь на науку, на эксперимент, пришел к возможности в изобразительном искусстве пользоваться раздельными пятнами ограниченного количества колеров для достижения необходимого зрительного эффекта. Характерны в этом отношении интерпретации, данные живописной манере французских художников-дивизионистов 1880-х годов в книге Дж. Ревалда «Постимпрессионизм», и анализ работ учеников Ломоносова мозаичистов М. Васильева и Е. Мельникова, приведенный В. К. Макаровым в исследовании «Художественное наследие М. В. Ломоносова. Мозаики». Ревалд писал: «На определенном расстоянии, зависящем от размера точек, выбранного для данной картины, эти мелкие частицы должны были оптически смешаться. Эта оптическая смесь, по утверждению Сёра и его друзей, давала гораздо большую интенсивность и яр-

⁸ *Малиновский К. В.* Предисловие к разделу «О мозаике» // Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Сост., пер., предисл. *К. В. Малиновского*. Т. I. М., 1990. С. 115.

⁹ *Макаров В. К.* Художественное наследие М. В. Ломоносова. Мозаики. М.; Л., 1950. С. 54.

¹⁰ *Ревалд Дж.* Постимпрессионизм / Пер. П. В. Мелковой. Л.; М., 1962. С. 57.

¹¹ *Макаров В. К.* Указ. соч. С. 56.

кость цветов, чем любая другая смесь пигментов»¹⁰. Макаров обратил внимание на аналогичную особенность работы русских мозаичистов XVIII века и подчеркнул, «что каждый кусочек смальты здесь поставлен на точно рассчитанное место их руками и что, считаясь с оптическим смешением цветов на расстоянии, эти ломоносовцы должны были обладать совершенным зрением, подобным абсолютному слуху музыкантов»¹¹.

Однако декоративные приемы, выработанные под руководством Ломоносова, в работе его учеников постепенно стирались, и система набора становилась близкой к методу римских мозаичистов, стремившихся к имитации живописи. Это объясняется непониманием современниками великого русского ученого значения художественных открытий Ломоносова, невостребованностью наборного искусства, слишком рано заявившего о своей самостоятельности на фоне развивавшейся по европейским канонам школы русской живописи. Понимая государственное значение своего начинания, в 1753 году в деревне Усть-Рудица Копорского уезда Ломоносов построил фабрику цветного стекла. По замыслу ученого, здесь должно было возникнуть крупное научно-производственное предприятие. Однако государство тогда еще не дозрело до понимания важности деятельности Ломоносова и никакой поддержки ему не оказывало. Смерть великого ученого в 1765 году предопределила скорое прекращение деятельности фабрики и исчезновение мозаики из семьи изобразительных искусств, существовавших в это время в России.

Интерес к мозаике снова возник только в 1840-х годах в связи со строительством Исаакиевского собора по проекту О. Монферрана. По изначальному замыслу храм должен был «и снаружи, и внутри по богатству и благородству архитектуры представлять все, что возбуждает удивление в самых великолепных церквях Италии»¹². В 1842 году архитектор решает «объехать Германию, Францию, Италию и Англию и обозреть там замечательнейшие здания в отношении украшений и из сравнения оных извлечь точные сведения на употребление выгоднейших средств для окончания собора»¹³. Среди вопросов, которые архитектор предполагал выяснить за рубежом, значилось под четвертым номером «использование мозаики»¹⁴. Очевидно, что идея Монферрана «о частичной замене живописи мозаичными работами»¹⁵ в Исаакиевском соборе была вызвана как сыростью пе-

¹² Преображенский П. Исаакиевский собор. История построения храма, его святылище и художественные достопримечательности. СПб., 1894. С. 3–4.

¹³ Цит. по: Никитин Н. П. Огюст Монферран. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны. Л., 1939. С. 145.

¹⁴ См.: там же. С. 146.

¹⁵ Бутиков Г. П. Музей «Исаакиевский собор». Л., 1991. С. 64.

тербургского климата, так и желанием иметь такое же великолепное убранство в своем произведении, как создаваемое на протяжении многих десятилетий ватиканской мозаичной мастерской в соборе Св. Петра в Риме.

В Совет Академии художеств был представлен проект организации Мозаичного заведения, подготовленный «начальником русских художников в Риме» П. И. Кривцовым. «Совет Академии признал учреждение такого заведения в России крайне желательным и полезным, но указал, что для успешной постановки дела необходимо, помимо художников, могущих исполнять мозаичные работы, иметь опытных мастеров-химиков для приготовления в достаточном количестве и надлежащего достоинства смальт (стеклянной эмали различных цветов), необходимых как материал для работы; поэтому Совет полагал бы, что прежде всего надлежит устроить смальтовую фабрику со всеми приспособлениями, пригласив как для этого, так и для обучения сему делу русских мастеров, химиков-мозаичистов из Рима. Что же касается собственно мозаичного искусства, то Академия полагала бы обучить ему нескольких художников, из числа ее пенсионеров, проживающих в Риме»¹⁶.

Кривцов предлагал в качестве руководителя Мозаичного заведения назначить русского художника-мозаичиста Е. Я. Веклера¹⁷, выполнявшего миниатюрные произведения из смальты. С 1834 по 1837 год он совершенствовал свое мастерство в ватиканской студии под руководством М.-А. Барбери и Д. П. Бонафедде — известных в то время римских мозаичистов¹⁸. Однако приемы художника-миниатюриста не соответствовали масштабам предполагаемых работ в Исаакиевском соборе, где «требовалось выполнение более широкое и набор более крупный»¹⁹.

В 1847 году Николай I повелел учредить Мозаичное заведение (позже Мозаичное отделение) при Академии художеств, а за два года до этого распорядился прекратить «писание образов для Исаакиевского собора на медных досках <...> и <...> писать их впредь на холстах, с тем, чтобы впоследствии они были заменены мозаичными»²⁰. «Императорское Мозаичное Заведение, — писал С. Н. Кондаков в «Юбилейном справочнике

¹⁶ Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. Составил С. Н. Кондаков. 1 Часть историческая. СПб., б/г. С. 129–130. Далее ссылки на это издание: *Кондаков С. Н. Юбилейный справочник.*

¹⁷ О нем см.: *Тарасова Л. А. Мозаики Е. Я. Веклера в собрании Государственного Эрмитажа // Декоративно-прикладное искусство России и Западной Европы. Сб. научных трудов. Л., 1986. С. 58–65.*

¹⁸ Там же. С. 61.

¹⁹ *Петров П. Н. Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств. Ч. 1–3. СПб, 1864–1866. С. 48.*

²⁰ *Кондаков С. Н. Юбилейный справочник. С. 130.*

Императорской Академии художеств”, — учреждено Государем Николаем Павловичем, главным образом для замены живописных изображений в Исаакиевском соборе, долженствовавшем служить монументальным памятником эпохи его царствования, — художественною мозаикою, в виду ее долговечности и ценности, а также вообще для насаждения в России мозаичного искусства»²¹. Изначально предполагалось, «что мозаика может потребоваться не только для одного Исаакиевского собора, но и для Храма Спасителя в Москве, а также для галерей Императорских дворцов и частных лиц»²².

При ватиканской мастерской в Риме уже в 1847 году была открыта русская студия, в которую поступили художники-пенсионеры петербургской Академии, находившиеся в это время в Италии, — И. С. Шаповалов, В. Е. Раев, С. В. Федоров и Е. Г. Солнцев. Обучение они проходили под руководством профессора Барбери. В Петербурге организацией выплавки смальт начал заниматься в 1848 году приехавший из Рима профессор В. Рафаэлли²³. В 1851 году срок контракта с Рафаэлли окончился, и он уехал в Италию. Тогда же из Рима в Петербург вернулись русские художники-мозаичисты, одновременно с ними прибыли итальянские мастера: мозаичисты Р. Кокки, Л. Рубиконди, химик-мозаичист Д. П. Бонафедде и его брат и помощник Л. П. Бонафедде²⁴.

В 1851 году были утверждены положение и временный штат Мозаичного заведения²⁵. Систематическая работа по созданию мозаик началась с 1852 года. В течение первых четырех лет были набраны иконы по оригиналам Т. А. Неффа для первого яруса главного иконостаса Исаакиевского собора: «Богородица с младенцем» — мозаичисты Рубиконди и Федоров, «Спаситель на престоле» — Кокки и Солнцев и «Исаакий Далматский» — Раев и Алексеев²⁶. «Одновременно производились работы мозаичных орнаментов для часовни на Николаевском мосту и была начата мозаичная облицовка, из орнаментов, для храма Христа Спасителя в Москве»²⁷.

В 1856 году вследствие окончания срока контракта художники-мозаичисты Кокки и Рубиконди уехали в Италию, а братья Бонафедде остались в Петербурге продолжать работу. Руководителем технической и художественной частями производства был назначен Д. П. Бонафедде²⁸. Становле-

²¹ Кондаков С. Н. Указ. соч. С. 129.

²² Там же. С. 130.

²³ Там же.

²⁴ Там же. С. 130.

²⁵ Там же. С. 131.

²⁶ Петров П. Н. Краткое обозрение. С. 49–50.

²⁷ Кондаков С. Н. Юбилейный справочник. Там же.

²⁸ Там же. С. 131.

ние русской академической школы мозаичного искусства, которое было уже не частной инициативой одного энтузиаста, а проводилось под протекторатом императорской власти, во многом обязано мастерству и знаниям братьев Бонафедо.

К этому времени в мастерскую пришли художники Г. М. Агафонов, Н. М. Алексеев, И. Д. Бурухин, П. С. Васильев, Ф. Ф. Гартунг, Н. М. Голубцов, В. А. Колосов, М. П. Муравьев, А. Н. Фролов, М. А. Хмелевский и М. И. Щетинин. Они вместе с опытными мастерами продолжили набор мозаик для Исаакиевского собора.

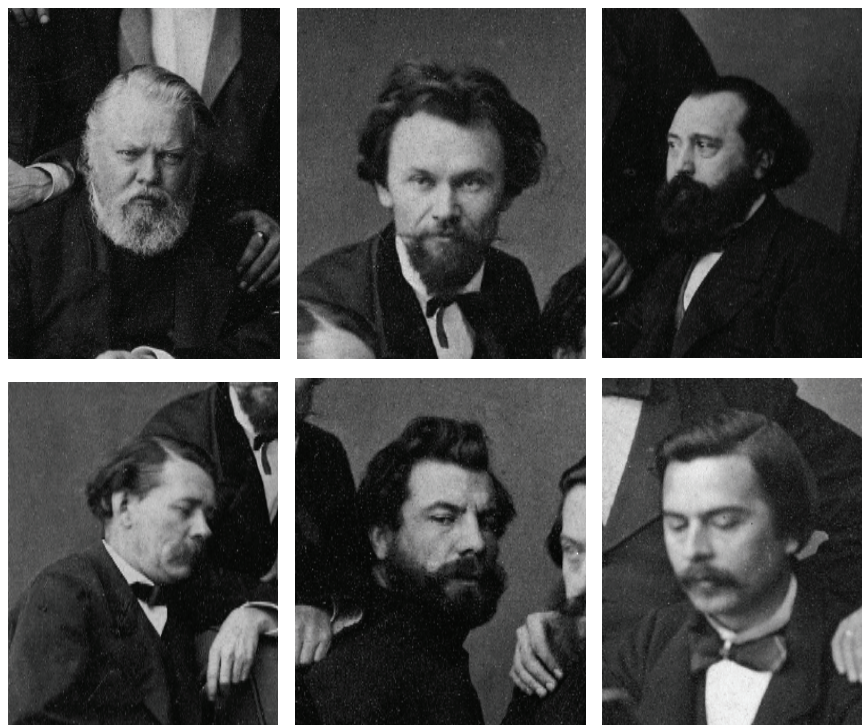
Итак, перед мозаичистами была поставлена задача копировать смальтой живописные образы. Фактически они продолжили ту тенденцию развития наборного искусства, которая определилась в поздних работах ломоносовской мастерской. Однако если художники XVIII века были самоучками в мозаике, то в академическом Мозаичном отделении мастера, получившие выучку в ватиканской студии, передавали свои знания и опыт молодым²⁹. Римский способ набора смальт способствовал точному воспроизведению живописи, выполненной масляными красками. В силу этого, готовые произведения оценивались исключительно на основании их близости к оригиналу. Лучшей мозаикой считалась та, где не видна была ее наборная природа.

Однако мастера составляли, выкладывали кусочки материала, а не писали красками³⁰. Разница в материале и технологии создания произведений живописи и мозаики исключала возможность изготовления абсолютно точных копий. Приходилось, по сути, не копировать, а переводить художественную форму оригинала на язык наборной техники. «Фасад» мозаики, имитирующий оригинал, скрывал технику набора как элемент подсобный, не художественный, не имеющий права самостоятельного «голоса». Желаемый результат мог быть достигнут только неограниченным расширением цветовой палитры материала, предназначенного «для тончайшего подражания живописи, что собственно и дает только право мозаике из ремесленного производства, требующего более или менее технического навыка, перейти в искусство подражательное <...> то есть дающее возможность артисту состязаться с живописцем в передаче натуры»³¹.

²⁹ См.: *Кутейникова Н. С.* Из истории Мозаичной мастерской Академии художеств (2-я половина XIX — 1940-е гг.) // Вопросы художественного образования в России. Л., 1984. Вып. XXXVI. С. 72.

³⁰ Подробнее о специфике мозаичного искусства см. Список основных публикаций № 3. В настоящем сборнике с. 120–135.

³¹ Краткое обозрение мозаичного дела, особенно в России. Сост. *П. Н. Петров*. СПб., 1864. С. 7.



Н. М. Алексеев-Сыромянский, А. Н. Фролов, Д. П. Бонафеле,
В. А. Колосов, И. Д. Бурухин, П. С. Васильев. С фотографии 1864 г.

Этого было, однако, недостаточно для передачи всех нюансов и контрастов тонко лессированной живописи оригиналов. Поэтому мозаичисты широко применяли, и не могли не применять, эффект оптического смешения цветов, интуитивно найденный еще в глубокой древности и продуманно использовавшийся Ломоносовым. Однако в мозаиках XIX века этот эффект был подчинен имитационной задаче.

Русские художники с успехом освоили сложный римский метод создания мозаик. На временную мастику наносился контур изображаемого, затем, постоянно сверяясь с оригиналом, производился набор. Каждый кусочек смальты тщательно подтачивался и плотно укладывался в уготовленное для него место. Набор велся преимущественно квадратными или прямоугольными кусочками, располагавшимися ровными однообразными горизонтальными рядами. Форма отдельных кусочков и направление их кладки изменялись только при моделировке сложных элементов лица, волос, драпировок и т. п. Скрытая изображением гравюра набора, швы меж-

ду отдельными кусочками смальты не входили в состав средств художественной выразительности мозаик, живописная форма выявлялась преимущественно цветом, а не характером кладки.

Академическая мастерская создавалась в период распада классицизма и формирования эклектизма в архитектуре. В это время в России со всей силой утвердился принцип «подражания» для всех сфер художественного творчества. Живопись и скульптура или стремились создавать идеализированные, в духе классических традиций, образы природы и человека, или воспроизводить действительность во всех проявлениях; архитектура копировала стили прошлого, что было аналогично подражанию исторической реальности. Точно так же в живописи, гравюре, мозаике и других видах пространственных искусств производственная, техническая сторона творчества считалась подсобной, и специфические особенности их языка маскировались в погоне за достоверностью изображения.

Однако наравне с эстетикой подражательности в воздухе практически XIX века витали идеи рационализма. В архитектуре они проявились в так называемом «кирпичном стиле», а в живописи, следует признать, — в форме мозаики, которую до сих пор иногда называют неким «родом» или «способом» монументальной живописи. Таким образом, перевод в смальту святых образов, созданных художниками Т. А. Неффом, К. П. Брюлловым, Ф. А. Бруни, П. В. Басиным, Б. В. Венигом и другими, должен был предохранить произведения живописцев от воздействий сырого климата и разрушающего времени. Рационализм применения мозаик в декоре Исаакиевского собора корреспондировался с традицией «вечными красками» — смальтой создавать «вечную живопись». Деятельность Мозаичного отделения сомкнулась с эстетикой церковного академизма и способствовала сохранению канонов формообразования, базировавшихся на образцах Высокого Возрождения, Болонской академии XVII века и классицистических правилах живописи. В ситуации, при которой эстетической нормой считалась только одна система формального изобразительного языка, невозможным было воссоздание средств художественной выразительности иконописи, возрождение специфических свойств мозаик античности и Средневековья, возвращение к декоративной ломоносовской манере.

Открытие, исследование и коллекционирование древнерусской живописи³², распространение национальных мотивов в зодчестве практически не отразились на манере художников, создававших оригиналы мозаик Исаакиевского собора. Единственный элемент — золотой фон отдельных икон, установленных в храме, свидетельствовал о некотором влиянии

³² См. об этом: *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986.

средневековой традиции на образную систему церковно-академических произведений.

Высокое качество работ, награды, полученные на петербургской выставке в 1861 и лондонской в 1862 году, обратили внимание на художественное значение деятельности мозаичистов. В 1867 году Академия художеств приняла участие во Всемирной выставке в Париже, на которой были представлены произведения Мозаичного отделения. «К этому времени русские художники настолько овладели мозаическим искусством, что на выставке “русскую мозаику” признают стоящей выше конкурса, и мозаическому отделению присуждается золотая медаль»³³.

«Работы наших мозаичистов для Исаакиевского собора, — отмечал М. П. Соловьев в 1885 году, — составляют последнее слово мозаичного искусства в Европе. В точности воспроизведения живописных произведений идти далее невозможно. Мозаика достигла совершенства как служебное орудие живописи»³⁴. Констатируя кризис репродукционной мозаики, Соловьев призывал к возрождению ее утраченной самостоятельности. «Изучение древностей искусства привело к более правильным воззрениям на значение мозаики, выяснило особые условия, специальную ее цель как искусства и заставляет открыть ей новые пути, на которых совершенствование так же бесконечно, как и для архитектуры, живописи и ваяния»³⁵.

Такой призыв был неслучаен. В 1860–1870-х годах с определенным пафосом первооткрывательства сформировалась эстетика импрессионизма, сильно повлиявшая на эволюцию всего европейского искусства. Главным его завоеванием было открытие свето-воздушной среды, заставившее живописцев обратить внимание на особенности цвета, на краски, передающие цветовые нюансы. «Они оставили на своей палитре лишь 7 или 8 красок и вместо того, чтобы смешивать их на палитре, как это делалось раньше, стали переносить их на полотно почти в чистом виде, предоставляя глазу зрителя смешивать эти отдельные пятна в одно оптическое целое. Таким образом, — отмечал Я. А. Тугендхольд, — главное новшество и бессмертное открытие импрессионизма заключалось не столько в синтезе, сколько в анализе, в разложении красок. <...> Принцип оптического смешения красок, живопись чистыми красками — стали исходной точкой не только импрессионизма, но и всего нового искусства»³⁶. Однако имп-

³³ Селезнев В. Указ. соч. С. 75.

³⁴ Соловьев М. П. Мозаика на Западе и в России // Вестник изящных искусств, издаваемый при Императорской Академии художеств под редакцией А. И. Сомова. Т. III. Вып. 1. СПб., 1885. С. 90.

³⁵ Там же. С. 90–91.

³⁶ Тугендхольд Я. А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. Избранные статьи и очерки. М., 1987. С. 25–26.

рессионизм с трудом пробивал себе дорогу в России³⁷, хотя она уже давно и прочно находилась в системе европейской культуры, и изменения в эстетике Запада не проходили мимо русских художников³⁸. Впечатления, полученные ими в период пребывания за границей, влияли на сознание, стимулировали сдвиги в творчестве и поиск новых средств выражения в искусстве, что красноречиво обнаружилось на рубеже XIX–XX веков в стиле модерн³⁹.

В первой половине XIX века в Венеции реставраторами мозаик собора св. Марка был «открыт» метод набора смальт на обратную сторону будущего произведения, получивший в отличие от прямого «римского» название «венецианского». Считалось, что именно таким способом изготавливались мозаики в древности. В 1860-х годах венецианец А. Сальвиати начал применять его для изготовления мозаичных композиций. Относительные дешевизна и быстрота производства новым методом обеспечили его распространение в Западной Европе. «Новая школа отвергла римские традиции и возвращается к преданиям древнехристианских мозаик, — писал М. П. Соловьев. — Она справедливо полагает, что даже при громадном разнообразии оттенков смальты никогда не будут в состоянии состязаться с кистью и палитрой живописца и, подобно им, передавать тончайшие переливы светотени <...> Изучение древних мозаик привело к первобытной простоте как в композиции, так и в исполнении. Оказалось, что полное впечатление достигается даже в том случае, когда в распоряжении мозаичиста находится всего несколько сотен смальт»⁴⁰.

Организацией, взявшей за формирование новой школы мозаики в России, стала частная студия, основанная в 1890 году в Петербурге архитектором А. А. Фроловым (в 1897 году, после смерти основателя во главе дела встал В. А. Фролов — младший брат архитектора).

Различие в подходе к решению художественного пространства мозаик мастерской Академии художеств и архитектора Фролова можно проследить, сопоставив иконы «Святая Екатерина» (оригинал Т. А. Неффа) малого иконостаса Исаакиевского собора, выполненную А. Н. Фроловым (отцом основателя частной студии) в 1868–1880 годах и А. А. Фроловым

³⁷ См.: *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного анализа. М., 1980, глава «Импрессионизм и стиль модерн в России конца XIX века». С. 166–237.

³⁸ См. об этом подробнее: *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ.

³⁹ См. об этом подробнее: *Сарабьянов Д. В.* Указ соч. С. 166–237; *Борисова Е. А., Стернин Г. Ю.* Русский модерн. М., 1994; В настоящем сборнике: Список статей и публикаций № 78, с. 187–206.

⁴⁰ *Соловьев М. П.* Указ. соч. С. 91.



А. Н. Фролов. Святая Екатерина.
Мозаика по оригиналу Т. А. Неффа.



А. А. Фролов. Святая Екатерина.
Мозаика по переработанному
оригиналу Т. А. Неффа.

в 1893⁴¹. Исходя из рационального способа набора смальт и стремясь возродить природную декоративность мозаик, архитектор существенно переработал оригинал, значительно упростив рисунок и устранив сложные тональные переходы живописи. Обращает на себя внимание одна немаловажная деталь: на иконе появилась темно-коричневая контурная линия, чего никогда не было в живописи церковного академизма. Такая окантовка изображения могла возникнуть только после тщательного изучения византийского и древнерусского наследия и, кажется, была здесь впервые применена для усиления декоративного звучания композиции. Кладка смальт в мозаиках свидетельствует о разных задачах, которые ставили перед собой художники. Если А. Н. Фролов тщательной подгонкой смальт имитировал каждую деталь оригинала, то А. А. Фролов создавал декоративное пространство кусочками материала, собранными в обобщенные цветовые пятна. Оба мастера использовали эффект оптического смешения колеров. В академической мозаике смена цветов близлежащих смальт создает тон

⁴¹ Мозаика «Святая Екатерина», выполненная А. А. Фроловым, с 1990 г. находится в церкви Св. Екатерины в Мурино и практически недоступна для исследователей.

или мягкий переход к другому тону, в произведении частной студии введение полутонов в основной помогает цветопластической лепке формы. В первой мозаике гравюра набора уходит и растворяется в среде имитируемой живописи, во второй она имеет самостоятельное значение. Следуя рисунку оригинала, в некоторых местах набор вдруг теряет свою графическую основу и превращается в прихотливый динамичный узор, что особенно заметно в трактовке одежды Великомученицы Екатерины.

Крупнейшей работой мастерской Фроловых было исполнение мозаик для церкви Воскресения Христова на Екатерининском канале в Петербурге (1895–1907). Масштаб заказа, разнохарактерность оригиналов, предназначенных для перевода в мозаику, позволили выработать приемы, определенный стиль, подготовить специалистов венецианского набора. В начале XX века мастерская декоративной мозаики стала заметным явлением художественной жизни Петербурга, а ее владеец и руководитель В. А. Фролов — авторитетным специалистом своего дела. Под его руководством выполнялись произведения для Петербурга, Москвы, Киева, Дармштадта, Варшавы, Таллинна, Кронштадта, Царского Села и других городов. Выполняя разнообразные заказы на мозаичное убранство архитектурных сооружений, Фролов определял масштаб и характер смальтовой кладки, ее соответствие месту и манере автора эскиза. Новаторскими выглядят композиции фроловской мастерской, включенные в систему декора зданий, построенных в стиле модерн. Так, например, струящиеся линии набора подчеркивают динамику фриза из цветов и листьев особняка С. П. Рябушинского на улице А. Толстого, 2/6, в Москве (арх. Ф. О. Шехтель, 1902), крупными кусками разномодульной смальты выложены пять громадных панно на фасаде доходного дома Н. Н. Лейхтенбергского на Большой Зелениной улице, 28, в Петербурге (худ. С. Т. Шелковский, арх. Ф. Ф. Постельс, 1904–1905)⁴².

Необыкновенно эффектны произведения, выполненные по оригиналам Н. К. Рериха⁴³ для церквей в неорусском стиле, например, в имениях Пархомовка, Талашкино, в Почаевской лавре. Опираясь на традиции иконописи, в которой «только недавно рассмотрели <...> не грубые, неумелые изображения, а великое декоративное чутье, овладевшее огромными плоскостями...»⁴⁴, Рерих создавал живописные стилизации, наполненные историческим духом Средневековья. Важное место в развитии монументального искусства занимают мозаики, выполненные для церкви Покрова

⁴² См. Список основных публикаций № 1.

⁴³ См.: *Фролов А.* Творческое содружество Н. Рериха и В. Фролова // *Искусство*. 1970. № 8. С. 62–68.

⁴⁴ *Рерих Н.* Сочинения. М., 1914. Т. 1. С. 121.

Богородицы в селе Пархомовке, недалеко от Киева (арх. В. А. Покровский). В центре западного фасада над главным входом установлена композиция «Покров Богородицы» (мозаика набрана в 1906–1907 годах). Над мощной крепостной стеной возвышается фигура Богородицы, окруженная ангелами, поддерживающими покров — символ защиты города. В нижней части размещены двенадцать святых старцев, двигающихся по шесть слева и справа навстречу друг другу.

Основа композиционного построения, масштабное и пространственное соотношение главных участников действия напоминают распределение религиозных сюжетов на мозаиках в апсиде собора Святой Софии в Киеве — «Мария-Оранта» и «Евхаристия». Идея защиты, заступничества Богородицы также перекликается с темой памятника XI века. Сама мозаика, выполненная в мастерской Фролова, способствует возникновению исторической ассоциации. Поверхность многоцветного набора смальт не только передала характерные особенности оригинала художника, но стала неотъемлемой частью художественного образа произведения.

Живопись Рериха, рассчитанная на воспроизведение в смальте, обладала той степенью декоративности, которая наиболее соответствовала наборному искусству. Как бы слепленная крупными блоками, подчеркнутыми темной контурной линией — «графьей», она помогала мозаичистам вести набор. Крупные структурообразующие части оригинала набирались более мелким модулем смальт. Живописная манера Рериха облегчала привычное для художника-мозаичиста, работающего обратным венецианским способом, обобщение цветных кусочков в декоративные пятна. В рамках каждого отдельного «пятна» кладка смальт была не пассивной, а обладала своей внутренней декоративностью, зависимой от конкретного места композиции. Графика набора то подчеркивала статичность, то выявляла динамичность интерпретируемого фрагмента: менялся размер, профиль кусочков смальт, ориентация и характер кладки.

Выступая на Всероссийском съезде художников в 1912 году, В. А. Фролов отмечал, что «в основе всякой древней мозаики лежало декоративное начало, и эта ее особенность, в связи с умелым сочетанием тонов, и создает то прекрасное впечатление, которое мы выносим из церквей Равенны, Киевской Софии и др.»⁴⁵. Отстаивая роль непосредственных создателей мозаик, докладчик отмечал, что «некоторая разница в приемах самого набора мозаики, направление кусков и различное пользование материалом заставляет признать за мозаичистом некоторую долю самостоятельности»⁴⁶.

⁴⁵ Труды Всероссийского съезда художников. Пг., [б. г.]. С. 40.

⁴⁶ Там же.

Мозаичисты Фроловы был сторонниками и пропагандистами венецианского метода набора, для того времени единственного способа, открывавшего перспективу развития мозаики как самостоятельного вида искусства. Выкладка смальт на обратную сторону будущего произведения была проще и экономичней по сравнению с римским способом, в то же время мозаичисту предоставлялась возможность не повторять, а как бы пересказывать языком смальт произведение живописи. Внешняя простота исполнения и трудность контроля лицевой стороны мозаики привели к ложному представлению о нехудожественности обратного способа. Однако исторически «венецианский» метод сыграл важную роль в переориентации мозаики с позиций подчиненной техники на пути самостоятельного развития. Именно он возвратил мозаике ту декоративность, с которой начался ее путь возрождения в XVIII веке. Отметим, кстати, что Б. А. Косолапов, анализируя архивные источники, пришел к выводу о применении Ломоносовым в наборе «Полтавской баталии» обратного способа⁴⁷. Таким образом, в России утверждение самобытного языка мозаики растянулось на длительный срок, от смелых начинаний Ломоносова до новаторских нововведений Фроловых. В XX веке мозаика стала одним из самых распространенных видов художественного творчества и не скрывает более своей природной декоративности.

⁴⁷ *Косолапов Б. А.* О проектах монумента Петру I в Петропавловском соборе и работа над мозаичной картиной «Полтавская баталия» // Советское искусствознание '83. М., 1984. Вып. 1. С. 274.

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО ПОЧЕРКА ХУДОЖНИКА-КЕРАМИСТА П. К. ВАУЛИНА¹

Среди многообразия форм и видов изобразительного искусства есть такие, которые без специально оборудованной производственной базы не могут стать реальностью художественной жизни, не могут быть предметом творческих исканий художников. К ним относятся произведения, создаваемые специальными эмалевыми красками. Такие краски могут или покрывать тонким слоем черепок при изготовлении изразцов, кафлей, других разнообразных керамических изделий, или сплавляться в смальту — материал, широко используемый для набора мозаик.

Петербург — родина смальтовой мозаики Нового времени. Здесь создавались уникальные произведения Ломоносовской мастерской, здесь было основано Императорское мозаичное заведение, наконец, здесь в 1890 году родилась Частная студия декоративной мозаики Фроловых, позволившая распространить многоцветные смальтовые композиции в архитектуре. Мастерская Фроловых была хорошо технически налаженным предприятием, способным на высоком художественном уровне выполнять смальтовые работы. Не случайно с ней сотрудничали такие выдающиеся художники рубежа XIX–XX веков, как В. М. Васнецов, М. В. Нестеров, А. П. Рябушкин, Н. К. Рерих, В. В. Беляев и архитекторы Л. Н. Бенуа, Ф. О. Шехтель, А. А. Парланд, Ю. Ю. Сюзор, А. В. Щусев и другие. Однако мозаика в силу особенностей своего художественного языка, определяемого техникой набора², имела некоторый предел применимости. Ее видимая составленность, дискретность красочного материала представлялась недостатком, препятствием в реализации многих замыслов художников. Архитектура модерна с ее любовью к плавным переходам, стилизации форм, увлечением сложными нюансировками фактурно-цветовых сочетаний не могла ограничиться смальтовыми облицовками и тяготела к более пластичному, мобильному и универсальному материалу. Таким материалом оказалась майолика, не уступавшая смальте в передаче многообразия

¹ См. Список основных публикаций. № 86; 133. Статья публикуется с исправлениями.

² См. Список основных публикаций. № 3. В настоящем сборнике с. 120–135.

цветовой гаммы, но в отличие он нее способная уподобляться и живописи, и скульптуре, и самой мозаике.

В XIX веке потребности Петербурга в изделиях керамической промышленности в основном удовлетворялись за счет ввоза извне. Однако и в столице существовали керамические мастерские. Определенной известностью пользовались, например, предприятие Л. П. Бонафедэ³, мастерская скульптора М. В. Харламова, в которой были выполнены изразцы для церкви Воскресения Христова на Екатерининском канале (арх. А. А. Парланд, 1883–1907) и орнаментальные композиции для фасада Ольгинского детского приюта трудолюбия на Среднем проспекте, 80 (арх. М. Ф. Гейслер и Б. Ф. Гуслистый, 1897–1898). В конце столетия были организованы учебно-производственные мастерские керамики в училище барона А. Л. Штигилица, а в начале XX века — в Императорском обществе поощрения художеств. Между тем спрос превышал предложение, и многие заказы уходили в другие города России и за границу. Так, первый опыт введения майоликового панно в архитектуру петербургского модерна был осуществлен Р. Ф. Мельцером при строительстве в 1902–1905 годах Института травматологии и ортопедии (Александровский парк, 5). Архитектор привлек молодого художника К. С. Петрова-Водкина, поручив ему создание эскиза к образу Богородицы, предназначенному к установке на фасаде здания. Майолика была выполнена в 1904 году на фабрике Дультона в Лондоне⁴.

С возможностями майолики петербургские художники были знакомы, в первую очередь, по опыту абрамцевского и талашкинского художественных кружков. Безусловно, особенно большая роль в становлении керамического искусства принадлежала основанной в 1890 году мастерской подмосковного имения С. И. Мамонтова. Древнюю столицу с полным основанием можно назвать родиной обновленной майолики. Здесь под воздействием отечественного наследия средневекового зодчества с ярким рядом многоцветных изразцов, в неутомимом творческом поиске художников мамонтовского кружка простая глина, покрытая эмалями и глазуриями, становилась сказочным веществом с неисчерпаемым художественным потенциалом.

Становление декоративной керамики во многом проходило по пути раскрепощения ее от диктата живописи. Так же как и в смальтовых компо-

³ См.: *Дутов А. А.* Изразцовое производство Л. П. Бонафедэ (из истории русской печной керамики) // *Петербургские чтения* (к юбилею города). Тезисы докладов конференции. СПб., 1992. С. 60–62.

⁴ Упоминание об этом произведении содержится в монографии *В. И. Костина* «К. С. Петров-Водкин» (М., 1956). Впервые краткая характеристика панно дана Б. М. Кириковым в небольшой газетной публикации, см.: *Кириков Б. М.* Открытие таланта // *Вечерний Ленинград*. 22 октября 1981. № 241.

зициях, художники далеко не сразу увидели природные выразительные возможности глины, используя ее в качестве «холста» для работы красками. В доабрамцевский и ранний абрамцевский периоды «керамика воспринимается прежде всего как материал для воплощения чисто живописных образов, если даже не копий с живописи»⁵. Характерно в этом отношении суждение И. Е. Репина, для которого главенство живописи в иерархии искусств было безусловным. «Керамический способ, — писал он в 1876 году В. В. Стасову, — очень скор и легок, как фреска, и потому он не будет так дорого стоить, да притом же это будут оригиналы, а не копии, как всегда в тяжелой мозаике»⁶.

Интенсивная художественная жизнь Абрамцева, ставившая перед членами мамонтовского кружка задачи как в области живописи и театра, так и архитектуры и прикладного искусства, заставляла сплачивать в общем многообразии творческих начинаний различные виды деятельности. Это расширяло палитру средств выражения и эмоционального воздействия разнородных искусств, открывало новые формы их взаимодействия, подготавливало и приближало сложение синтетических произведений модерна.

В этой концентрированной художественной среде наиболее ярко и самобытно разгорелся талант М. А. Врубеля. В его творчестве как в первоначальной материи оказалась заключенной энергия развития Нового стиля. Именно этот художник, по выражению Д. В. Сарабьянова, «в 80-е годы уже утвердил модерн как стиль»⁷. Библейская витальность глины не могла оставить равнодушным художника, творчеству которого «не хватало объемно-пластических средств выражения. Его всегда тянуло “обнять форму”, выйти в реальное пространство. Причем он хотел получить не просто объем, а объем, сплавленный с цветом, и не только с цветом — с музыкальным ритмом. То есть он хотел полноты ощущения зрения, слуха и осязания»⁸. Стремление к слитности художественных впечатлений, к синтетичности формального языка произведения могло «быть осуществлено им только в одном материале — пластичном, цветном, музыкальном и вечном — керамике»⁹.

Не случайно с самого начала работы в абрамцевской мастерской Врубель уверенно приступил к выполнению объемных композиций печей, каминов, скульптурных деталей и панно для фасадов архитектурных сооружений. Параллельно он создавал большое количество изделий мелкой пластики, блюд, кувшинов, ваз и других предметов прикладного искусства.

⁵ Пруслина К. Н. Русская керамика. М., 1974. С. 52.

⁶ И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка. Т. 1. М., 1948. С. 127.

⁷ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. М., 1989. С. 80.

⁸ Макаров К. Керамика Врубеля // Декоративное искусство СССР. 1981. № 12. С. 31.

⁹ Там же.

Эстетической основой деятельности Врубеля было освоение художественного наследия Руси, народного творчества и древних исторических пластов мировой культуры. Поиск синтетичности художественного языка произведений привел Врубеля к решению задачи взаимодействия скульптуры и живописи, именно не раскраски объемной формы, а органическому слиянию пластики и цвета¹⁰. Единственным материалом, оказавшимся адекватным поставленной задаче, была майолика, цвето-пластические возможности которой соответствовали духу и смыслу поисков художника.

Однако неверно было бы думать, что гений Врубеля — художника простирается и на технологическую сторону создания майоликовых произведений. Это было поручено молодому химику-керамисту Петру Кузьмичу Ваулину¹¹. Без специально оборудованной мастерской, без химико-технологических знаний помощника Врубель не смог бы реализовать свои начинания. Поэтому основательным замечанием звучат слова свидетельницы и участницы художественной жизни в Абрамцево Н. В. Поленовой: «В своей работе он тесно сходится с Ваулиным, делится с ним своими творческими мечтами, набрасывает ему акварелью те сочетания, которые волнуют его и которые хотелось бы достигнуть в конечном результате. Ваулин старается технически добиться желаемых тонов и действительно помогает Врубелю в осуществлении его фантастических мечтаний»¹².

Ваулин родился в 1870 году в крестьянской семье в селе Черевецкое Екатеринбургской губернии. После окончания в 1890 году Красноуфимской сельскохозяйственной школы со званием мастера он был приглашен в Техническое училище Костромы руководителем мастерской по огнеупорной и кислотоупорной керамике. «В целях воспитания меня, — писал он в 1935 году, — как соответствующего технического работника, мне была предоставлена возможность для обстоятельного изучения керамической отрасли в России и Финляндии. Были отпущены средства на постройку экспериментальной мастерской, которая была мною построена в селе Абрамцево, Московской губернии в имении <...> С. И. Мамонтова <...>

¹⁰ См. об этом: *Турчина В. С.* Полихромия в станковой скульптуре рубежа веков // Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века. М., 1978. С. 116–121.

¹¹ К сожалению, очень часто в исследованиях, посвященных керамике Врубеля, имя Ваулина даже не упоминается. В то же время в статье В. А. Невского «Абрамцевская керамическая мастерская. Майолика М. А. Врубеля» сказано коротко и точно: «Трудная в технологическом и художественном отношении задача успешно решена благодаря счастливому творческому содружеству талантливого химика-технолога П. К. Ваулина и М. А. Врубеля...». См.: Абрамцево. Художественный кружок. Живопись. Графика. Скульптура. Театр. Мастерские. М., 1988. С. 175.

¹² *Поленова Н. В.* Абрамцево. М., 1922. С. 82.

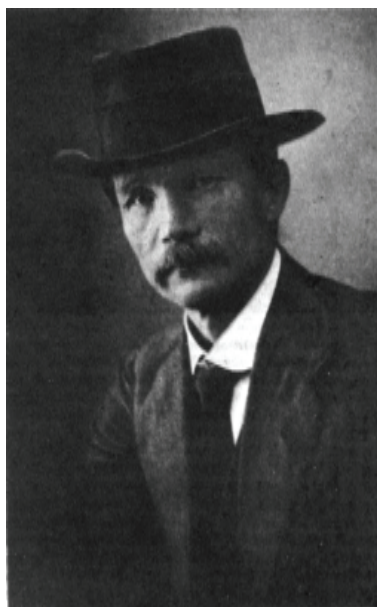
После изучения производства на русских и финских заводах предполагалось послать меня на два–три года в Англию для обстоятельного изучения огнеупорной и кислотоупорной керамики.

За год до предполагаемой моей поездки в Англию умирает директор Костромских училищ Н. А. Соковкин, а с ним и намеченные планы. <...> Оставшись свободным от Костромских училищ, я получил от С. И. Мамонтова предложение работать в устроенной мною мастерской.

Мастерская, которую я стал заведовать, была мною расширена и превращена в Производственную художественно-керамическую мастерскую “Абрамцево”, в которой я и проработал до октября 1903 г.»¹³.

В этой мастерской, кроме Врубеля, работали В. А. Серов, К. А. Коровин, В. М. и А. М. Васнецовы, И. Е. Репин, В. Д. и Е. Д. Поленовы, А. Я. Головин и А. Т. Матвеев. Для Ваулина сотрудничество со столь яркими талантами стало важнейшей школой, предопределившей его дальнейший творческий путь. «Я воспринял от них, — вспоминал он в 1935 году, — художественное воспитание и впоследствии стал признанным художником-керамистом; участвовал на художественных выставках произведениями своей композиции»¹⁴.

Воплощение живописного замысла в майолике требовало особого опыта, умения мыслить художественными категориями материала. Ваулин в совершенстве владел палитрой керамических колеров, методикой майоликового производства. В связи с этим особый интерес представляют записи В. П. Ваулина — сына художника-керамиста, не раз наблюдавшего за работой отца. «Сложному процессу создания художественно-керамического панно неизменно предшествовала стадия анализа эскиза с глубоким продумыванием замысла художника. Как известно, керамические краски при температуре обжига изменяют свой цвет. Вопрос получения требуемой



Петр Кузьмич Ваулин.
1910-е гг.

¹³ Цит. по автобиографии П. К. Ваулина «Мое жизнеописание», любезно предоставленное мне дочерью керамиста О. П. Ваулиной.

¹⁴ Там же.

тональности при использовании обычных красок (акварели, масляных, пастели, гуаши) решается художником простым смешиванием. К сожалению, керамические краски, требующие обжига, не удается смешивать, т. к. при этом цвет и тональность обычно нарушаются. Встретившись с такой трудностью, Петр Кузьмич Ваулин был вынужден заниматься исследованием и получением керамических красок необходимой тональности применительно к данному заданному эскизу художника. Вся основная трудность художника-керамиста заключается в подборе и выполнении красок»¹⁵.

В начале XX века Ваулин — бесспорный авторитет в области производства художественной керамики. С 1903 по 1906 год он активно сотрудничал с журналом «Керамическое обозрение», издаваемым в городе Николаеве. В журнале публиковались его статьи и заметки о технологии глазурей и эмалей. Вероятно, стремление к более независимой деятельности заставило Ваулина в конце 1903 года покинуть Абрамцево и возглавить керамические мастерские Художественно-промышленной школы им. Н. В. Гоголя в Миргороде. Однако новаторские идеи мастера по реорганизации учебного процесса привели к конфликту с администрацией. «После ухода из Миргорода, — писал он, — я получил приглашение от С. И. Мамонтова снова вернуться в мастерскую в “Абрамцево”, но вследствие идеологического с ним разногласия я поехал в Петербург»¹⁶.

Во «Всемирном Петербурге» за 1906 год можно найти рекламу: «Южно-русское Керамическое производство под руководством П. К. Ваулина. Представительство в С.-Петербурге. О. О. Гельдвейн. Гороховая ул., 4, кв. 5. Принимаются заказы на художественно-керамические облицовки зданий». Объявления в ежегодном городском справочнике публиковались только при условии предоставления их в предшествующем году, географическое указание в названии предприятия исключает возможность предположения о его размещении в северной столице, следовательно, Ваулин еще находился на Украине и в 1905 году пытался организовать самостоятельное дело.

Однако Петербург манил художника-керамиста. Несмотря на революционные потрясения, город жил интенсивной художественной жизнью. Большой объем строительных работ сулил масштабные заказы. Художники, многих из которых Ваулин хорошо знал, могли быть надежной опорой и поддержкой известному мастеру.

Вероятно, он недолго колебался и летом 1906 года прибыл на берега Невы.

¹⁵ Ваулин В. П. Тезисы, наброски к статье «О майолике в архитектуре». С. 3–9. Хранится у О. П. Ваулиной, любезно предоставившей рукопись для ознакомления. Цитируется в сокращенном виде с небольшими литературными правками.

¹⁶ П. К. Ваулин. Мое жизнеописание.

Окрестности Петербурга изобилуют так называемой кембрийской глиной, вполне пригодной для использования в керамическом производстве. В одном из мест ее неглубокого залегания, в поселке Кикерино, недалеко от Гатчины, с 1878 года находилось небольшое кирпичное предприятие, в начале XX века переоборудованное в Балтийский гончарно-изразцовый завод. В 1904 году его владельцы, дворяне Ф. и П. фон Лилиенфельд-Толь, вместе с инженером А. П. Софроновым и швейцарским гражданином Э. А. Ланге учредили «Товарищество Балтийского завода гончарно-изразцовых изделий с целью эксплуатации завода гончарно-изразцовых изделий в С.-Петербурге, при ст. Кикерино, Балтийской жел. дороги, а также для торговли всякого рода изделиями из глины»¹⁷. Вероятно, Товарищество не сумело стать крепким и в июне 1906 года уступило часть заводской территории Ваулину, а на следующий год вообще прекратило существование.

Опытному практику-керамисту нетрудно было приспособить старые помещения для своих целей. Однако и ему оказалось не под силу вести дело в одиночку, и вскоре он принял предложение О. О. Гельдвейна об организации совместного предприятия. Присоединился к ним и архитектор В. С. Карпович, ранее работавший в Товариществе Балтийского завода.

Во «Всемирном Петербурге» за 1908 год появилась новая реклама: «Художественно-керамическое производство под руководством П. К. Ваулина. Контора в Санкт-Петербурге. О. О. Гельдвейн. Гороховая, 4, кв. 5. Облицовочные плитки, специальные панно по рисункам художников для фасадов домов и церквей и внутренней отделки помещений. Иконы, художественные каминные и печи». В дальнейшем приоритет в руководстве керамическим производством Ваулина в рекламном объявлении был притушеван нейтральным «Гельдвейн-Ваулин», а в 1916 году все предприятие перешло в собственность Торгового дома «П. К. Ваулин и К^о». С 1909 года контора кикеринского производства находилась на Адмиралтейском канале, 29, и с 1913 по 1917 год — на Благовещенской площади, 3 (ныне площадь Труда, дом не сохранился).

Отсутствие в северной столице центра, подобного мамонтовским мастерским, было выгодно для Ваулина, вероятно, мечтавшего создать условия для привлечения художников к экспериментам с керамикой. «Работа в Кикерине была продолжением и углублением моей “Абрамцевской” работы. Изделия изготовлялись из местного сырья так же, как в “Абрамцеве” и того же характера», — позже вспоминал он¹⁸. С Ваулиным начали сотрудничать «выдающиеся художники и архитекторы того времени —

¹⁷ Керамическое обозрение. 1904. № 12. С. 217.

¹⁸ Ваулин П. К. Мое жизнеописание.

Н. К. Рерих, А. Т. Матвеев, В. Э. Борисов-Мусатов, С. В. Чехонин, Н. Е. Лансере, П. В. Кузнецов, В. А. Косяков, Р. Ф. Мельцер»¹⁹.

Однако это был Петербург со своими отличными от Москвы архитектурно-художественными традициями и особенностями развития искусства. Если эволюция архитектуры и изобразительного искусства древней русской столицы в период становления модерна проходила в ареале национально-романтических исканий художников абрамцевского кружка, то на берегах Невы более заметными были европейские влияния. Важное значение имели эстетические поиски художников объединения «Мир искусства», последовательно переживавших увлечения современной западноевропейской культурой и наследием классических стилей: барокко и классицизма.

В брошюре «Художественно-керамическое производство Гельдвейн-Ваулин» содержатся важные, по сути своей программные положения основанного Ваулиным предприятия. «Наша задача, — сказано там, — сохранить в майолике тот подлинный стиль, который мы видим в наших лучших исторических образцах. Отсюда, однако, не следует делать вывод, чтобы мы, во имя патриотизма, стали пренебрегать богатым опытом западноевропейской культуры. Нет — мы возьмем у последней ее богатые средства для воспроизведения русской национальной красоты <...>

Майолика, как искусство по преимуществу декоративное, вносит свет и жизнь всюду, куда она ни проникает. Суровые стены храма оживляются, теряют обычно непривлекательный вид, а жилое строение утрачивает с ее появлением свою удручающую утилитарную монолитность <...>

Мы должны были вооружиться соответствующими техническими средствами, предусмотрев наперед всевозможные требования со стороны зодчества. Но из производства нашего мы, однако, не делали фабрики, выбрасывающей товар миллионами, как это сделали наши культурные соседи.

Где фабрика — там нет искусства, там нет служения красоте <...>

Наше дело постольку принадлежит нам, поскольку и всем художникам, и всем зодчим, которым дорого искусство, а вместе с ним — и развитие нашей художественной майолики. Общими усилиями мы создадим нечто новое и вольем новую, свежую струю в родное русское зодчество»²⁰.

Вместе с Ваулиным в Кикерине начали работать его бывшие абрамцевские и миргородские ученики — опытные мастера-керамисты. Это позволило сразу приступить к высококачественному производству, без учебного периода. «С первых шагов мастерские были весьма сочувственно встречены художественным миром в Петербурге, и до сих пор все лучшие

¹⁹ Литвинова Ж. П. Искусство вечных красок. Уроки творчества художника-керамиста П. К. Ваулина // Строительство и архитектура Ленинграда. 1976. № 8. С. 40.

²⁰ Художественно-керамическое производство Гельдвейн-Ваулин. Б. м., б. г. С. III–IV.



П. К. Ваулин. Майоликовые композиции по эскизам Н. К. Рериха.

Дом страхового общества «Россия».

художники направляют свои картины Ваулину, зная, что он поймет мысль художника и верно передаст его настроение в глине и глазури»²¹.

Первым из петербургских художников, вероятно еще во времена существования Южнорусского керамического производства, начал сотрудничать с Ваулиным Н. К. Рерих. В 1905 году им были выполнены эскизы майоликовых панно дома Страхового общества «Россия» (арх. А. А. Гимпель, В. В. Ильяшев, 1905–1907, ул. Большая Морская, 35). Под руководством Ваулина для лицевого фасада создавались фриз с изображением конного похода русских воинов, размещенный под главным карнизом здания, композиции в тимпанах трех надоконных фронтонов второго этажа, а также триптих на фасаде дворового флигеля, на котором был представлен момент встречи русской флотилии морского чудовища — змия. До нас дошли только майолики во фронтонах с умело вкомпонованными в треугольное пространство изображениями воинов с копьями и щитами, эпизодами охоты и стрельбы из лука.

Все произведения были набраны квадратными плитками — обычным для керамической облицовки способом. На их поверхности было нанесено эмалевыми красками выразительное по содержанию и лаконичное по форме изображение. Для усиления декоративного звучания произведений, размещенных на лицевом фасаде, по их поверхности были нанесены глубокие бороздки, подчеркивающие контуры изображения и границы цветовых пятен. Такой прием известен под названием «ложной мозаики»²² и придает панно оттенок наборности.

Обращение Рериха к майолике было закономерным этапом его художественного поиска. Увлечение русской древностью, красотой и поэзией

²¹ Художественно-керамическое производство Гельдвейн–Ваулин. С. IX.

²² Представляется возможным употребление этого термина, как наиболее адекватно отражающего специфику средств художественного выражения рассматриваемых произведений. Его историческую интерпретацию см.: Филиппов С. В. Архитектурная мозаика. М., 1956. С. 19. Древний метод «ложной мозаики» был восстановлен М. А. Врубелем и П. К. Ваулиным в период их совместной деятельности в Абрамцеве. См.: Макаров К. Указ. соч. С. 32.



П. К. Ваулин. Майликовое панно по эскизу Н. К. Рериха на дворовом фасаде дома страхового общества «Россия». Не сохранилось.

русского севера привело к созданию целого цикла произведений, охваченных единой темой, единым стремлением обобщенно-декоративным и философски-монументальным языком донести до зрителя живописную «сказку Севера». В начале 1900-х годов Рерих создал такие полотна, как «Поход Владимира на Корсунь», «Славяне на Днестре», «Змиевна», «Дозор», «Городок» и многие другие. Плоскостно-декоративная трактовка формы, силуэтность рисунка, обобщенные пятна, широкие мазки — все это раскрывало манеру художника-монументалиста, требовало архитектурных пространств, новых материалов. Не случайно именно в этот период художник обратился к искусству смальтовой мозаики. Он выполнил эскизы «Чайка» (1902), «Александр Невский поражает ярла Биргера» (1904), а в 1907 году совместно с В. А. Фроловым воплотил в материале фрагмент своей картины «Бой»²³. Симптоматично, что за год до этого в процессе поиска декоративных возможностей смальтовых композиций под руководством Фролова были созданы оригинальные произведения для дома на Большой Зелениной улице, 28 (арх. Ф. Ф. Постельс, 1905). Пять крупных панно, выполненных по эскизам А. Т. Шелкового, были набраны необычно крупными кусками смальты²⁴. Примененная здесь новаторская техника роднит их с майоликовыми композициями, часто набираемыми из круп-

²³ Фролов А. Творческое содружество Н. К. Рериха и В. А. Фролова // Искусство. 1971. № 8. С. 62–68. Мозаика «Бой» хранится в Мозаичном отделении Российской Академии художеств.

²⁴ См. Список основных публикаций. № 1.

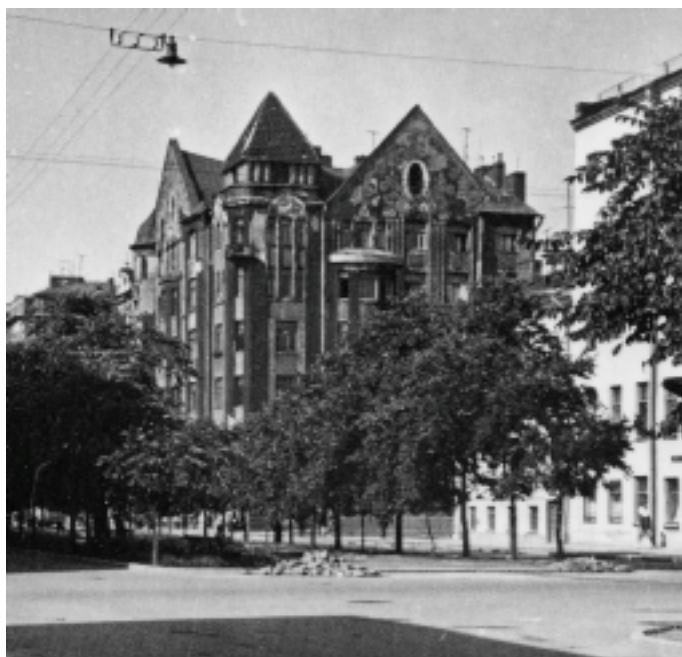


П. К. Ваулин. Майликовый декор фасада дома № 70 по 15-й линии Васильевского острова.

ных, неправильной формы кусков. «Бой» был также составлен из крупномодульных смальт, что придавало ему большую декоративность, подчеркивало обобщенную монументальность идейного замысла. В этом произведении, выполненном не по заказу, не для включения в архитектурную среду, а в творческом поиске художников, органично синтезировались живописная манера Рериха и открытая Фроловым выразительная сила мозаики. Безусловно, почерк Рериха-монументалиста оказался родственным и художественным задачам ваулинской мастерской.

Возможно, Рерих мог бы стать «петербургским Врубелем» в развитии майолики при условии дальнейшего взаимодействия с кикеринским производством. Но крайняя занятость художника, ученого, директора Школы Общества поощрения художеств не дала возможности продолжить интересно начатые опыты в керамике. Однако и то, что было сделано, стало важной вехой в истории монументально-декоративного искусства Петербурга. Майоликовые панно фасада дома страхового общества «Россия» органично взаимодействовали с архитектурой «северного модерна», усиливая эмоциональную ноту сурового и в то же время поэтического мира «северной сказки», запечатленной в художественном образе здания.

Техника «ложной мозаики» была использована Ваулиным и при создании декоративных вставок для фасада дома № 70 на 15-й линии Васильевского острова (арх. М. Ф. Еремеев, 1910). Стилизованные изображения подсолнухов и маков подчеркнуты не только цветом, но и графически четким рисунком бороздок, усиливающим звучность живописной формы. Небольшие прямоугольные панно с полихромными мотивами цветов, ус-



А. А. Захаров. Жилой дом. Клинский проспект, 17.

тановленные по осям оконных проемов, чередуются с одноцветными вставками, выполненными как и все майоликовое убранство, из квадратных плиток. Сетка швов, образовавшаяся между ними, хорошо согласуется с кладкой светлого облицовочного кирпича.

Яркое многоцветие майолики как материала для мозаик было использовано Ваулиным при создании облицовки портала, купола и завершения минаретов Соборной мечети, возведенной по проекту Н. В. Васильева, при участии С. С. Кричинского и А. И. Гогена в 1910–1913 годах (Кронверкский пр., 7). За основу общего решения образа здания был выбран мавзолей Тамерлана в Самарканде. Чтобы исключить возможную произвольность при создании майоликовой декорации, Ваулин командировал в Туркестан художника П. М. Максимова²⁵. В результате в кикеринских мастерских был воссоздан прием изготовления средневековой резной майоликовой мозаики, что способствовало точному в стилистическом отношении следованию прообразу, воссозданию колорита и духа восточного искусства, а также расширению опыта художественной обработки материала.

²⁵ Литвинова Ж. П. Художественная керамика в архитектуре Петербурга–Ленинграда. Дипломная работа. Л., 1970. НБА РАХ. Ф. 11. Оп. 2. Ед. хр. 1509. С. 22.



В. С. Карпович. Особняк Э. Э. Бремме.

Может быть, под впечатлением от этой работы были изготовлены майоликовые композиции из цветущих растений, свободно раскинувшихся в пространстве фронтонных завершений жилого дома, перестраиваемого в эти годы А. А. Захаровым (1912–1913, Клинский пр., 17). Подчеркнутая наборность произведения говорит о влиянии на Ваулина достижений петербургской декоративной мозаики.

Наборность — технически обусловленное свойство крупных майоликовых произведений. Правда, она далеко не часто использовалась в ряду средств художественной выразительности. Крупные прямоугольные или неправильной формы куски керамики складывались в панно, тонкие швы старались делать незаметными, изобразительную функцию несли глазуревые и эмалевые краски. Сложные по композиции многоцветные произведения Ваулин выполнял из крупных блоков разной величины и конфигурации, набранных на бетонной основе. Складываемые части майолики содержали элементы живописной формы, звучность и выразительность которой множились небольшим рельефом, акцентировавшим пятна цвета. Так было выполнено панно для особняка Э. Э. Бремме (1906, 12-я линия, 41), возведенного компаньоном Ваулина — Карповичем (панно хранится в фондах ГМИ СПб). Расположенные под самой кровлей два боковых фрагмен-



П. К. Ваулин. Майоликовое обрамление входа в контору
Художественно-керамического производства Гельдвейна–Ваулина.

та композиции перекликались с центральным, заключенным в резную деревянную раму овальной формы. Небольшое деревянное здание служило лишь фоном для многокрасочной трехчастной композиции с пышным букетом цветов и сложным растительным орнаментом.

Подобным способом в 1913 году по эскизу В. Е. Святского было изготовлено рекламное обрамление входа в контору Художественно-керамического производства Гельдвейна–Ваулина на Благовещенской площади. Две вертикальные боковые панели были выполнены в духе ренессансной майолики со сложным гротескным орнаментом, подчеркнутым невысоким рельефом. В центре был воспроизведен мотив своеобразного портала, украшенного пилястрами и элементами восточной архитектуры. Сверху было размещено удлиненное горизонтальное панно с изображением гирлянды цветов и листьев на фоне крупномодульной кладки белых кусков майолики неправильной формы. Различные способы и характер обработки материала в этом случае, видимо, были продиктованы желанием продемонстрировать декоративные возможности керамической техники (панно хранится в фондах ГМИ СПб).

Возрождение с начала 1910-х годов ордерных композиций исключило возможность применения многоцветных произведений в архитектуре жилых и общественных зданий. В соответствии с традициями классических стилей зодчество потянулось к взаимодействию с монохромной пластикой: рельефом, объемной скульптурой. Тем не менее майолика, благодаря универсальным природным свойствам глины и репродукционным способностям керамических красок, нашла себе применение. Еще в Абрамцево, проводя химико-технологические опыты над эмалевыми красками, Ваулин открыл способ получения металлизированной керамики. В то

время ориентация на природную красоту майолики, на традиционность цвето-пластического звучания поливных гончарных изделий не дала ему возможности по достоинству оценить полученный эффектный результат. Вот как он сам рассказывал о сделанном открытии: «Будучи увлечен разного рода жемчугами и матом во время работы для Нижегородской выставки, я попутно делал и красные маты (медные), и вот при варке этого мата я получил страшно яркую крикливо-фольговую металлизированную вещь и совершенно отшвырнул ее до времени, но вот, будучи у С. И. Мамонтова, я видел у него вазу из Копенгагена (королевскую), которую вдовствующая императрица подарила для матери. Недолго думая, я сказал себе, что это я давно знаю, что это пустяки, и через неделю я имел уже готовую вещь»²⁶. Через несколько лет керамист уже с гордостью писал: «мною в первый раз была получена новая люстровка еще в октябре 1899 года, когда ни одна из русских фабрик еще не выпускала этого рода изделий. В первый раз вещи с новой люстровкой были мною выставлены зимой 1900 года в помещении училища барона Штиглица на выставке “Мир искусства”. Даже на Парижской выставке никто из русских фабрикантов и вообще керамистов не экспонировал изделий с новой люстровкой»²⁷. За успехи в разработке технологии производства майолики на Всемирной художественной выставке в Париже 1900 года Ваулин был награжден почетным дипломом. Основным стремлением мастера было расширить декоративный потенциал новой техники, «дающий возможность создать богатые красочные эффекты, не прибегая к имитации самого металла»²⁸.

Так, в 1906 году при исполнении металлизированной майоликой декоративных деталей дома А. В. Бадаева (арх. В. А. и Г. А. Косяковы, 1904–1906, ул. Восстания, 19 — ул. Жуковского, 53) Ваулин применил красочные эффекты люстров для обогащения цветовых нюансов фасада, что соответствовало архитектуре модерна. Однако уже через несколько лет, при создании керамического убранства Торгового дома Гвардейского экономического общества (арх. Э. Ф. Виррих при участии Б. Я. Боткина, Н. В. Васильева и др., 1908–1909, Большая Конюшенная ул., 21–23 — Волынский пер., 3), ему пришлось «маскировать» майолику под бронзу, «хотя, — как отмечали владельцы кикеринского производства, — наши мастерские далеко не являются сторонниками такого применения майолики»²⁹. Тем не

²⁶ Цит. по: *Филиппов А. В.* Керамика. Восстановительный огонь и глазурь с металлическими отблесками. М., 1907. С. 41.

²⁷ *Ваулин П.* Как получаются радужные металлические люстры // Керамическое обозрение. № 14. 16 февраля 1904. С. 249.

²⁸ Художественно-керамическое производство Гельдвейн–Ваулин. С. XXIX.

²⁹ Там же.

менее именно после этого произведения монументальная майолика, «забывая» свои многокрасочные возможности, стала уподобляться одноцветной скульптуре. «Работа эта ценна для мастерских в том отношении, — писал Ваулин, — что здесь майолика применена не к русскому стилю, а к модерну и отчасти к модернизированному ампиру. Эта работа дает возможность применять декоративную майолику к классическим стилям»³⁰. Подобным образом решался декор для особняка В. С. Кочубея, возведенного по проекту Мельцера в 1908–1910 годах (ул. Фурштатская, 24). Здесь был использован в качестве материала для рельефных гирлянд и венков фаянс, покрытый эмалью. Здание, построенное в стиле рационального модерна, было обогащено классическими элементами, напоминающими отчасти книжную графику «Мира искусств». Как беломраморное изваяние выглядит фаянсовый барельеф «Рождение Венеры», украсивший фасад особняка В. Э. Брандта (Р. Ф. Мельцер, 1909, ул. Куйбышева, 4). Строгие лаконичные формы здания, облицованные крупной керамической плиткой, лишь отдаленно ассоциируются с классицизмом, тогда как барельеф явно указывает на стилистическую ориентацию автора. Геральдическая скульптурная композиция с изображением львов увенчала здание Петроградского губернского кредитного общества — «Сплендид-Палас» (арх. К. С. Бобровский, Б. Я. Боткин, 1914–1916, ул. Толмачева, 12). Ренессансный фасад с гигантским орденом хорошо сочетается со скульптурной группой, отливаемой металлическим блеском.

Огранично и естественно майолика Ваулина применялась в архитектуре неорусского стиля. Художественной цельностью и богатством цветопластического звучания отличается хорошо сохранившийся портал, созданный в Кикерине для русского павильона на Гигиенической выставке в Дрездене, возведенного архитектором В. А. Покровским в 1911 году. Жизнеутверждающий мир русской средневековой орнаментики как бы празднует здесь свое возрождение. Причудливые птицы-фениксы, кони-пегасы, сложный переплетающийся растительный орнамент напоминает резьбу по камню владимирско-суздальских храмов и полихромную московско-ярославской архитектуры. После закрытия выставки павильон был разобран, а майоликовый портал оформил вход в здание библиотеки Института экспериментальной медицины в Петербурге (арх. Г. И. Люцедарский, 1911–1913, ул. Академика Павлова, 12). Несколько ранее подобная керамическая отделка была создана для ворот церкви на Пороховых заводах близ Шлиссельбурга (не сохранилась). К этому ряду примыкает выполненный по рисунку Матвеева фриз колокольни церкви подворья Кашинского Сретенского монастыря (арх. А. П. Аплаксин, 1907–1908, Большой Сампони-

³⁰ Художественно-керамическое производство Гельдвейн–Ваулин. С. XXV.



П. К. Ваулин. Майликовый портал библиотеки
Института экспериментальной медицины.

евский пр., 53; фрагменты фриза хранятся в фондах ГМИ СПб). Создавались и более ответственные в изобразительном отношении композиции. Так, по эскизу Матвеева были изготовлены образа для церкви общины старообрядцев Поморского согласия (арх. Д. А. Крыжановский, 1906–1907, Тверская ул., 8; не сохранились), по рисункам Чехонина — образа св. Архангела Михаила для церкви Московского полка (арх. А. Г. Успенский, ок. 1908, Большой Сампсониевский пр., 65; не сохранился) и икона Федоровской Богоматери, установленная на фасаде Федоровского собора, возведенного в 1911–1914 годах по проекту С. С. Кричинского в 300-летию династии Романовых (не сохранилась). Крупномасштабный образ, представленный в оригинальной композиции с ликами «святителей за время царствования дома Романовых»³¹, доминировал в художественном образе здания.

Деятельность Ваулина в Петербурге достигла своей цели. Его мастерские стали заметным очагом распространения искусства керамики.

³¹ Зодчий. 1914. № 11. С. 122.

Кроме работ для северной столицы, в них выполнялись произведения по заказам Москвы, Перми, Ростова-на-Дону, Самары, Железноводска, Бухареста, Крыма, Софии. В Кикерине сформировалась подлинная творческая экспериментальная лаборатория, в которой разрабатывались новые химико-технологические методы получения керамических красок, велся поиск оригинальных способов обработки материала. «Мастерские хотят выработать новый тип облицовочных плит и облицовочных кирпичей <...> Кроме того, мастерскими выработан тип больших плит, которые могут давать впечатление камней облицовки <...> В этом направлении мастерскими сделано много опытов и в скором времени будет приступлено к установкам. Большие облицовочные работы были исполнены мастерскими в доме Бажанова под руководством арх. П. Ф. Алешина (1907–1908, ул. Марата, 72. — *В. Ф.*). Для того же дома мастерскими была исполнена металлизированная черепица для покрытия крыш и весьма много декоративных работ внутри дома»³².

Кроме облицовочных и монументально-декоративных произведений, устанавливаемых на фасадах зданий, под руководством Ваулина выполнялись работы для интерьеров. Печи и камины — необходимый атрибут внутренних помещений жилых и общественных сооружений, рассматривались не только как отопительная система, но и как повод для создания декоративно-художественного произведения. В Кикерине были изготовлены повторения знаменитого врубелевского камина «Волга и Микула», печи по эскизам архитекторов А. А. Оля, А. И. Таманяна и самого Ваулина. Все они отличались высокими техническими качествами и законченной гармонией форм, соответствующей стилистике интерьеров. В мастерских постоянно разрабатывались и изготовлялись мелкая пластика, декоративные блюда, вазы, кувшины и другие предметы декоративно-прикладного искусства.

Художественная деятельность Ваулина в Петербурге, произведения, созданные под его руководством, не дают основания для определения какой-либо принципиально важной вехи в художественной эволюции мастера. Есть только факты постоянного стремления к совершенствованию и свидетельства неусыпной заботы о расширении сферы применения майолики. Глубокие знания химика-технолога, уникальный художественный опыт абрамцевского периода, в течение которого перед Ваулиным раскрылись все возможные цветовые и пластические свойства майолики, позволили мастеру не только увлекаться поисками особого декоративного языка керамики, но и решать художественные задачи, которые вставали в практической деятельности мастерской. Таким образом, обращение к скульптур-

³² Художественно-керамическое производство Гельдвейн–Ваулин. С. XXVI.

ным формам в конце 1900-х годов не было путем эволюции керамики, как искусства, а стало одной из практических задач, от решения которой отчасти зависело существование кикеринского предприятия. Для Ваулина создание пластики, имитирующей металл и камень, было скорее своего рода компромиссом, на который необходимо было идти, учитывая требования изменившегося стилистического контекста архитектурных форм. Это подтверждается выполнением многокрасочных панно для культовых и гражданских зданий практически на протяжении всего петербургского периода творчества мастера.

Разразившаяся Первая мировая война прервала деятельность кикеринского производства и вынудила в 1915 году переориентироваться на выполнение заказов по «сборке и набивке светящихся снарядов»³³. В 1916 году на производстве произошел пожар, нанесший тяжелый урон мастерским: погребено оборудование, ценнейший архив, оригиналы произведений, выполненных в керамике.

В 1917 году мастерские прекратили свое существование, а через несколько лет на их базе возник гончарный завод «Горн».

Однако Ваулин не прекратил работу. С 1918 года он стал комиссаром Государственного фарфорового завода, где под его руководством были созданы произведения с революционно-агитационной символикой. В должности технического директора завода «Горн» он руководил производством электрофарфора и изготовлением облицовочных плиток для строящихся Шатурской и Волховской ГЭС, работал в бюро по рационализации и изобретательству объединения «Росфарфор».

В 1936 году Ваулин был арестован и сослан в Куйбышев. Перед началом Великой Отечественной войны ему было разрешено переехать в Ворошиловград (ныне город Луганск) к сыну — В. П. Ваулину³⁴. Вместе они сумели открыть небольшую гончарную мастерскую по обжигу горшков. Долгие месяцы оккупации города в 1941–1942 годах не прошли бесследно для старого мастера. Обвиненный в пособничестве фашистам, он был брошен в тюрьму, в которой и умер в 1943 году. После окончания войны художник-керамист был полностью реабилитирован³⁵.

³³ ЦГИА СПб. Ф. 256. Оп. 34. Ед. хр. 308.

³⁴ По сведениям внучки П. К. Ваулина — М. П. Петровой, Валентин Петрович Ваулин (1900–1982) — химик, изобретатель пятнистой эмали, после войны работал в Луганске техническим директором керамического завода.

³⁵ Сведения о последних днях П. К. Ваулина любезно сообщила М. П. Петрова.

МОЗАИЧНАЯ МАСТЕРСКАЯ ФРОЛОВЫХ. 1890–1917¹

Период конца XIX — начала XX столетия навсегда вошел в историю отечественной культуры как время необыкновенного подъема духовной жизни, время поисков и открытий, время «блистательного, ренессансного русского серебряного века»². «Стилеобразующим» принципом тогда заявило о себе новаторство, проявлявшееся практически во всех сферах творческой деятельности. Именно поиск нового заставил преодолевать рутину, устаревшие каноны и консервативные догмы. Однако «новое» очень часто — «хорошо забытое старое». Эта аксиома оказалась действенной и на рубеже столетий, способствуя расширению диапазона средств художественного выражения искусств, давно, казалось бы, потерявших самостоятельное значение. К такого рода искусствам относилась мозаика — древнейшая спутница архитектуры³.

Канонам ордерного формообразования в зодчестве периода барокко и классицизма соответствовало взаимодействие архитектуры со скульптурой, живопись использовалась в интерьерах. В середине XVIII века М. В. Ломоносовым была приготовлена смальта и налажено производство мозаик. Художественная деятельность великого русского ученого и его мастерской в основном ограничилась выполнением ряда портретов, а грандиозный проект создания мавзолея Петру Великому в Петропавловском соборе с широким включением в его декоративное убранство мозаик не был реализован⁴.

Только через сто лет, в период формирования стиля эклектизма, было организовано при Академии художеств Мозаичное отделение, единственной целью которого было производство смальтовых повторений живописи Исаакиевского собора. Сама же архитектура эклектизма, следовавшая историческим образцам, оказалась способной к концу XIX века включать

¹ См. Список основных публикаций № 96. Здесь статья представлена с небольшими исправлениями.

² Крейд В. Встречи с серебряным веком // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 5.

³ Об особенностях средств художественного выражения мозаик и об эволюции их эстетического осмысления см. подробнее: Список статей и публикаций № 3.

⁴ См.: Макаров В. К. Художественное наследие М. В. Ломоносова. Мозаики. М.; Л., 1950. С. 101.

в декор фасадов зданий элементы многоцветия. Этот процесс ограничивался рамками «русского стиля» и рационализма, сторонники которого стремились применять прочные и стойкие во времени материалы.

Во многом именно рационально-практические соображения продиктовали учреждение академической мастерской. Перевод в смальту святых образов, созданных художниками Т. А. Неффом, К. П. Брюлловым, Ф. А. Бруни, П. В. Басиным, Б. В. Венигом и другими, должен был «спасти» их от воздействий сырого климата и разрушающего времени. Однако перед мозаичистами ставилась не просто задача копирования, а создание высокохудожественных произведений, по своим эстетическим достоинствам не уступающих оригиналам. Цель достигалась обилием оттенков смальт, тщательной подгонкой одного кусочка материала к другому, тонированием швов специальными восковыми красками, шлифовкой и полировкой поверхности готового изделия. Лучшей считалась та мозаика, в которой не видна была ее природная дискретность. Прямой, римский, способ набора «на лицо» был сложным, дорогостоящим и по существу своей техникой фиксировал приоритет живописи академического направления, уподобляясь репродукционному вспомогательному искусству⁵.

Исследовательница истории Мозаичного отделения Академии художеств писала: «Не вина художников-мозаичистов, что предложенные им оригиналы-картоны, с которых набиралась мозаика, не учитывали прису-

⁵ Часто мозаики Исаакиевского собора называют «копиями», однако, согласно определению А. К. и О. Ю. Крыловых, копирование — это «максимально точное (факсимильное) воспроизведение оригинала во всей последовательности технического и творческого процессов» (см.: *Крылов А. К., Крылова О. Ю. Принципы копирования фресковой живописи // «Охраняется государством». Сборник материалов. СПб., 1994. Вып. 4. Ч. 1. С. 74*). Следовательно, для такого рода мозаик термин «копия» не приемлем в силу принципиального различия материала и способа создания живописных и наборных произведений. Однако утверждение авторов, что «копиист подобен актеру», «копирование есть исполнительское искусство» (там же), противоречит установившемуся в науке определению исполнительского искусства (см.: *Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск, 1982*). Копия — точное повторение, а исполнительское искусство — пересказ, перевод, интерпретация — подразумевает некоторое изменение оригинала исполнителем, внесение в него нового выражения, нового звучания. Отметим, что, рассматривая в своей книге в основном актерское и музыкальное исполнительское искусство, Гуренко, на наш взгляд, существенно обеднил поставленную проблему. Действительно, общеизвестно, что больших творческих достижений добивались художники, занимавшиеся как раз интерпретацией чужих произведений изобразительного искусства. Безусловно, это касается и литературы, и архитектуры. Так было в прошлом, так происходит и в настоящее время.

щие ей одной особенности, отличные от масляной живописи. Художники — авторы живописных оригиналов не считали необходимым изменить свою манеру письма»⁶. С этим безусловно следует согласиться, хотя трудно себе представить, чтобы в середине XIX века могла быть поставлена задача подчинения живописи мозаике. Существовала и была незыблемой многовековая традиция «вечными красками» — смальтой создавать «вечную живопись» — мозаики, способные донести до потомков лучшие произведения художников-живописцев. Носителями этих традиций были специалисты ватиканской мастерской в Риме, у которых и прошли обучение русские художники.

Положение живописи в культуре России середины — второй половины XIX века было настолько высоко, что никакие нововведения не могли его поколебать. Не случайно мозаичистами могли тогда стать только классные художники — выпускники Академии художеств⁷. Так делалось не потому, что наборное производство должно было занять более высокое положение в иерархии искусств, а в силу поставленной задачи: мозаику (по технике) превращать в живопись (по форме). Вряд ли мозаичисты, мыслящие эстетическими категориями академической живописи, способны были начать поиск специфической выразительности наборных произведений, встать на путь возвращения мозаике ее изначального декоративного звучания. Для этого необходим был внешний толчок и непредвзятый взгляд человека, не скованного консервативными догмами.

Внешним толчком для создателей русских мозаик послужил пример венецианца А. Сальвиати, который в 1860-х годах начал применять метод набора произведений с оборотной стороны будущего произведения. Относительные дешевизна и быстрота венецианского способа обеспечили его быстрое распространение в Западной Европе. В 1885 году М. П. Соловьев писал: «Новая школа отвергла римские традиции и возвращается к преданиям древнехристианских мозаик. Она справедливо полагает, что даже при громадном разнообразии оттенков смальты никогда не будут в состоянии состязаться с кистью и палитрой живописца и, подобно им, передавать тончайшие переливы светотени, но что понимание средств мозаики и соответственное употребление смальты составляет специальный характер мозаики, требующий особого таланта, как и живопись»⁸.

⁶ Кутейникова Н. С. Из истории русского мозаичного дела (вторая половина XIX века) // Проблемы развития русского искусства. Л., 1980. Вып. XII.

⁷ Кутейникова Н. С. Из истории Мозаичной мастерской Академии художеств (2-я половина XIX — 1940-е гг.) // Вопросы художественного образования в России. Л., 1984. Вып. XXXVI. С. 72.

⁸ Соловьев М. П. Мозаика на Западе и в России // Вестник изящных искусств, издаваемый при Императорской Академии художеств под редакцией А. И. Сомова. СПб., 1885. Т. III. Вып. 1. С. 78.

Свежий взгляд на искусство составлять смальты принес в академическую мастерскую А. А. Фролов, поступивший в нее техником в 1885 году. Сын одного из ведущих художников-мозаичистов академика А. Н. Фролова, архитектор по образованию, он был хорошо знаком и с наборным искусством, и с требованиями строительной практики. Уже через два года А. А. Фролов предложил Совету Академии художеств проект рационализации производства мозаик в ответ на возрастающую тягу современного зодчества к включению в декор прочных цветных композиций. Спрос на смальтовые панно удовлетворялся передачей заказов за границу, тогда как Мозаичное отделение Академии художеств, перегруженное работами для Исаакиевского собора, не могло привлечь сторонних заказчиков дороговизной и медлительностью исполнения.

В 1888 году Академия художеств отправила А. А. Фролова в Италию, Францию и Германию для изучения новой технологии изготовления мозаик. Он «после обучения у Сальвиати посетил Мюнхен и Париж, освоил удешевленный способ набора и даже внес в него ряд изменений, учитывающих влажный петербургский климат»⁹. Вернувшись в Россию, Фролов тщетно пытался реорганизовать производство в академической мастерской и, не добившись успеха, вместе с отцом в 1890 году учредил частную студию декоративной мозаики.

Главной заслугой А. А. Фролова необходимо признать решительную переоценку эстетического значения мозаики. С его точки зрения, поверхность смальтового произведения должна иметь самостоятельную декоративную ценность, не уподобляясь масляной живописи и не имитируя ее. Отныне оригинал для мозаики должен создаваться с учетом выразительных свойств языка наборного искусства. «Развитию дела и правильной постановке его, — писал младший брат архитектора В. А. Фролов в 1900 году, — в значительной степени способствовало введение нового приема письма оригиналов, по которым производится набор мозаики. В основе этого особенного приема лежит возможно большее упрощение письма, путем введения определенных границ светотени, с ограничением переходов тона 3–8 ясно определенными оттенками (общий полутон, свет и тень и добавочные полутона), в зависимости от высоты, на которой должна находиться мозаика, — чем выше, тем меньше количество оттенков каждого тона. Прототипом подобно письма являются сохранившиеся до нашего времени фресковая иконопись Новгородских и Ярославских церквей XVII столетия и мозаики Софийского собора в Киеве. Этот прием письма несколько не стесняет творчества художников, так как, предьявляя требования простоты письма, предоставляет полную свободу художнику в смысле

⁹ Кутейникова Н. С. Из истории Мозаичной мастерской Академии художеств. С. 73.

рисунка, композиции и сочетания тонов...»¹⁰. «Новый прием письма оригиналов» давал возможность мозаичисту более свободной их трактовки в материале. Не дублирование, не репродуцирование средствами чуждой живописи художественной техники, а интерпретация оригинала зримым набором многокрасочных кусочков смальт определяла характер и значение декоративной мозаики.

Считая декоративность природным свойством мозаики, Фроловы на протяжении всего времени существования своей мастерской стремились использовать разнообразные приемы кладки смальт для усиления звучности формы и цветового решения произведения. Гравюра набора, ритм открытых нетонированных швов, оптическое смешение цветов, сохранение шероховатой поверхности нешлифованных смальт — все специфические признаки языка мозаики должны были вернуть ей изначальное назначение монументально-декоративного искусства — спутника архитектуры.

Академия художеств не сразу приняла столь смелую трактовку роли наборного искусства. Более того, самой мастерской Фроловых часто приходилось учитывать консервативные вкусы и в некоторой степени подражать живописи, чтобы не потерять заказ. Однако время оказалось спутником начинания, и многие архитекторы стали привлекать молодую организацию к сотрудничеству.

Первая работа — надпись на здании Общества взаимного кредита в Петербурге (арх. П. Ю. Сюзор, канал Грибоедова, 13) — была выполнена в 1890 году. Тогда же создано небольшое панно для надгробия А. П. Бородина в Александро-Невской лавре. В 1893 году мозаики мастерской Фроловых преобразили фасад дома Императорского общества поощрения художеств (Большая Морская, 38), перестраиваемого архитектором-рационалистом И. С. Китнером. Хорошо видимые орнаментальные панно и надпись внесли новые колористические акценты в пространство старейшей улицы города.

В 1893–1894 годах по оригиналам И. С. Галкина были созданы мозаичные изображения святых для храма-памятника и часовни (арх. Р. Р. Марфельд), возведенных на «месте чудесного спасения» императорской семьи при крушении поезда близ станции Борки (Харьковская область). Ориентация на средневековую иконопись при разработке оригиналов обеспечила монументальную выразительность произведений, выполненных в смальте (не сохранились).

Ограниченные рамки статьи не дают, к сожалению, возможности рассмотреть и даже упомянуть многие крупные произведения мастерской

¹⁰ [Фролов В. А.] Заметка о мозаике. Первая частная мозаическая мастерская Фролова. 1890–1900. СПб., 1900. С. 10–11.



А. А. Фролов. Надпись на здании Общества взаимного кредита.



И. С. Китнер. Дом Императорского общества поощрения художеств.



Р. Р. Мрфельд. Храм-памятник в Борках. Не сохранился.

В это время решался вопрос о выполнении смальтового убранства интерьера церкви Спас на крови. Заказ сохранился за частной мастерской, которая в итоге создала уникальный по площади (около 7 тыс. кв. м) и значению мозаичный ансамбль. В написании эскизов для мозаик принимал участие большой коллектив художников: В. М. Васнецов, М. В. Нестеров, А. П. Рябушкин, А. Ф. Афанасьев, В. В. Беляев, Н. А. Бруни, Н. Н. Харламов, Ф. С. Журавлев, А. Н. Новоскольцев, В. Е. Савинский и др. Каждый из них по-сво-

Фроловых. Мы остановимся только на тех мозаиках, которые, как нам представляется, фиксируют этапные моменты творческого пути художников.

Большой успех принес мастерской 1895 год, когда она победила фирму Сальвиати, Венецианское мозаичное общество и Мозаичное отделение Академии художеств в конкурсе на исполнение смальтового декоративного убранства церкви Воскресения Христова¹¹, строящейся архитектором А. А. Парландом на месте убийства Александра II.

Ранняя смерть в 1897 году оборвала деятельность А. А. Фролова. Руководителем мастерской остался 67-летний отец. Активным помощником, а затем главой предприятия в скором времени стал младший сын мозаичиста В. А. Фролов — в год смерти брата студент Академии художеств¹².

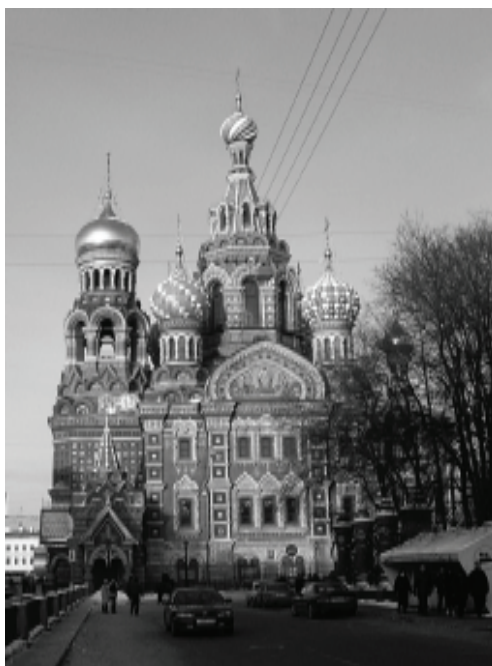
¹¹ Об образном содержании и истории строительства здания см.: Кириков Б. М. Храм Воскресения Христова (К истории «русского стиля» в Петербурге) // Невский архив. М.; СПб., 1993. С. 204–245; Флайер М. С. Церковь Спаса на Крови. Замысел — Воплощение — Осмысление // Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 182–194; Трубинов Ю. В. Храм Воскресения Христова (Спас на крови). СПб., 1997.

¹² О деятельности В. А. Фролова см. подробнее: Хмелевская Е., Фролов А. Художник-мозаичист В. А. Фролов // Искусство. 1966. № 5. С. 43–47; Список статей и публикаций № 2. 127; Кутейникова Н. С. Из истории советского мозаичного дела. 1917 — середина 1930-х гг. // Советское монументальное искусство, 4. М., 1982. С. 166–173; См. Список основных публикаций № 172.

ему понимал задачи монументальной церковной живописи, отчего и результаты воплощения их в смальте оказались неравнозначными. Жесткие требования комиссии экспертов по приемке эскизов и работ, выполненных в материале, сковывали авторов и исполнителей, что отчасти снижало художественные достоинства произведений, но одновременно как бы нивелировало их, согласуя с «интонацией» архитектуры здания, построенного в эклектических формах церковного академизма. В исторической перспективе важным является тот факт, что комиссия учла эстетическую программу мастерской Фроловых и требовала от художников «упростить рисунок и живопись эскиза, применяясь к древней мозаике»¹³.

Во внешнем декоре памятника мозаика акцентирует главные композиционные узлы архитектурной формы. На западном фасаде — это трехчастная композиция Нестерова «Спас Нерукотворный с предстоящими Богородицею и Иоанном Богословом», на северном — его же «Воскресение» и на южном — «Христос во Славе» Н. А. Кошелева.

Как в экстерьере, так и в интерьере храма характер живописи оригиналов не представлял единства. Лаконичные и выразительные, близкие настенным росписям Средневековья композиции (Рябушкин, Беляев, Харламов, Афанасьев) контрастировали дробным, повествовательным «картинам» (В. И. Отмар, В. П. Павлов, И. Ф. Порфиоров, А. Н. Новоскольцев). Вместе с тем, разностильность живописи приглушалась единой методикой подачи оригиналов в материале. Венецианский обратный способ набора, в котором выполнены все настенные мозаики церкви, установка на декоративную выразительность кладки смальт, покрывшей стены, пилоны



А. А. Парланд. Церковь Воскресения Христова (Спас на крови).

¹³ РГИА. Ф. 789. Оп. 12. Д. 19-з. Л. 7.



Поднятие колоколов на храме Воскресения Христова в С.-Петербурге в 1897 году.
А. А. Парланд сидит, чокается с дамой. Правее в том же ряду с седой бородой —
А. Н. Фролов, у его ног — В. А. Фролов.

и купола, создавали ту необходимую однородность, то единство, которые были необходимы для программной культовой постройки. Особая ценность памятника состоит в том, что «храм Воскресения Христова является величайшим в Петербурге произведением синтеза искусств эпохи эклектики в формах “русского стиля”». Причем именно декоративные особенности его мозаик отчасти предвосхитили пути монументального искусства рубежа XIX–XX вв.»¹⁴. Мозаика интерьера впервые в истории архитектуры выполняла формообразующую роль. Следуя за архитектурой и сливаясь с ней в неразрывное целое, она становилась доминантным выразителем идейно-художественного содержания пространства.

Во время работы в церкви Воскресения Христова (1895–1907) мастерская окрепла, выработала собственный почерк и в начале XX века завоевала известность. Ее произведения украсили православные церкви в Дармштадте, Варшаве, Таллинне, Москве, Петербурге, Кронштадте и других городах, но нигде объем работ не доходил до масштабов, осуществленных в церкви Воскресения Христова на Екатерининском канале северной столицы.

«Русскому стилю» культовых сооружений периода эклектизма, его многоглаголивой усложненности и дробности форм, а также идейно-эстетической программе декоративная мозаика — проводник национально-религиозной темы в изобразительном искусстве — оказалась близкой и родственной.

¹⁴ Кириков Б. М. Указ. соч. С. 238–239.

Дальнейшее развитие культовая мозаика фроловской мастерской получила, участвуя в создании декоративного убранства церквей неорусского стиля. Значительных результатов В. А. Фролов достиг, выполняя мозаики по оригиналам Н. К. Рериха¹⁵. Опираясь на традиции иконописи, в которой «только недавно рассмотрели <...> не грубые, неумелые изображения, а великое декоративное чутье, овладевшее огромными плоскостями...»¹⁶, Рерих создавал живописные стилизации, наполненные историческим духом Средневековья. Важное место в развитии монументального искусства занимают мозаики, выполненные для церкви Покрова Богородицы в селе Пархомовке, недалеко от Киева (арх. В. А. Покровский). В центре западного фасада над главным входом установлена композиция «Покров Богородицы» (мозаика набрана в 1906–1907). Ее грандиозные размеры, эпический размах и монументальность во многом определили идейно-смысловое содержание всего архитектурного образа. Над мощной крепостной стеной возвышается фигура Богородицы, окруженная ангелами, поддерживающими покров — символ защиты города. В нижней части размещены двенадцать святых старцев,двигающихся по шесть слева и справа навстречу друг другу.

Основа композиционного построения, масштабное и пространственное соотношение главных участников действия напоминают распределение религиозных сюжетов на мозаиках в апсиде собора Святой Софии в Киеве — «Мария-Оранта» и «Евхаристия». Идея защиты, заступничества Богородицы также перекликается с темой памятника XI века. Таким обра-



В. А. Фролов. Мозаика «Покров Богородицы» по эскизу Н. К. Рериха. Церковь в Пархомовке. Фотографии А. В. Дунаевой. 2006.

¹⁵ См.: Фролов А. Творческое содружество Н. Рериха и В. Фролова // Искусство. 1970. № 8. С. 62–68.

¹⁶ Рерих Н. Сочинения. М., 1914. Т. 1. С. 121.

зом, естественным здесь кажется реализация замысла Рериха в смальте. В то время это могла выполнить только одна фроловская мастерская, восстанавливающая принципы древнего искусства. Поверхность многоцветного набора смальт не только передала характерные особенности оригинала художника, но стала неотъемлемой частью художественного образа произведения.

Кроме «Покрова Богородицы» для церкви в Пархомовке мастерская Фролова создала декоративный пояс с надписью, охватившей барабан купола колокольни, и образ «Спаса Нерукотворного», установленный над входом в небольшую часовню, примкнувшую к южной стене здания.

Образ «Спаса нерукотворного», вероятно, был важен для Рериха-монументалиста. Мотив переходит в декоративное оформление южного фасада Троицкого собора Почаевской лавры (арх. А. В. Щусев; мозаика выполнена в 1909–1910, одновременно с композициями «Троица» и «Богородица с младенцем»), установленными на северном и западном фасадах и, наконец, становится главным идейно-художественным звеном западного фасада церкви-усыпальницы Святого Духа в селе Талашкино Смоленской губернии¹⁷. «Мозаика над главным входом “Спас нерукотворный” и на своде “Дух Святой и светила небесные” выполнена в преднамеренной асимметрии, вихревой лепке форм. Черный фон дает ощущение глубины и многомерности, отчего лик Христа приближен к нам, а все изображения за ним удалены <...> Цветовая гамма мозаик предельно насыщена, контрастна.

Рерих не однажды писал, что мозаика для него — любимый материал, что она дает стиль, естественное стилизование <...> Но художник не смог бы один достигнуть совершенства, многое зависело от исполнителя, а им был В. А. Фролов, владелец лучшей частной мастерской в России¹⁸. Живопись Рериха, рассчитанная на воспроизведение в смальте, обладала той степенью декоративности, которая наиболее соответствовала наборному искусству. Как бы слепленная крупными блоками, подчеркнутыми темной контурной линией — «графьей», она помогала мозаичистам вести набор. Крупные структурообразующие части оригинала набирались более мелким модулем смальт. Живописная манера Рериха облегчала привычное для художника-мозаичиста, работающего обратным «венецианским» способом, обобщение цветных кусочков в декоративные пятна. В рамках каждого отдельного «пятна» кладка смальт была не пассивной, а обладала

¹⁷ Исследования Л. С. Журавлевой уточнили авторов церкви — это С. В. Малютин, М. К. Тенишева и И. Ф. Борщевский и датировку создания мозаик — 1910–1914. См.: *Журавлева Л.* Николай Рерих в Талашкино // Политическая информация. 1989. № 18. С. 21–28.

¹⁸ *Журавлева Л.* Княгиня Мария Тенишева. Смоленск, 1994. С. 273.



В. А. Фролов. Мозаика «Спас нерукотворный» по эскизу Н. К. Рериха.
Церковь-усыпальница Святого Духа в селе Талашкино.

своей внутренней декоративностью, зависимой от конкретного места композиции. Графика набора то подчеркивала статичность, то выявляла динамичность интерпретируемого фрагмента: менялся размер, профиль кусочков смальт, ориентация и характер кладки.

Работа для церквей, часовен, надгробных памятников и других сооружений, требующих включения в декор изображения религиозного содержания, была важнейшей стороной деятельности мозаичистов. Именно эта область монументального искусства вызывала споры специалистов, стимулировала поиск эстетических и технических нововведений. В. А. Фролову приходилось неоднократно доказывать и объяснять, какие возможности имеет декоративная мозаика, отстаивать ее право на существование. Так, выступая на Всероссийском съезде художников в 1912 году, он говорил: «В основе всякой древней мозаики лежало декоративное начало, и эта ее особенность в связи с умелым сочетанием тонов и создает то прекрасное впечатление, которое мы выносим из церквей Равенны, Киевской Софии и др.»¹⁹. Указывая на роль непосредственных создателей мозаик, ху-

¹⁹ Труды Всероссийского съезда художников. Пг., [б. г.] С. 40.



В. А. Фролов. Фрагмент мозаичного фриза
по эскизам Ф. О. Шехтеля на особняке Рябушинского.

дожник отмечал, что «некоторая разница в приемах самого набора мозаики, направление кусочков и различное пользование материалом заставляет признать за мозаичистом некоторую долю самостоятельности»²⁰. Однако ориентация на декоративные особенности древних произведений, способствовавшая раскрепощению мозаики на рубеже XIX–XX веков от диктата живописи, в то же время несколько сковывала средства выражения наборного искусства, оставляя его в рамках определенного канона.

Гораздо смелее художник-мозаичист мог демонстрировать возможности наборной техники в гражданских сооружениях. Этому способствовал и новый стиль модерн, благотворно повлиявший на развитие монументально-декоративного искусства.

«Фасады доходных домов, особняков и т. д., освобожденные от традиционного архитектурного декора, стали местом размещения декоративных композиций — рельефов, росписей, майоликовых панно, изразцовых и мозаичных фризов <...> В случае применения живопись и скульптура из второстепенного украшения превращаются в композиционное средство

²⁰ Труды Всероссийского съезда художников.

первостепенной важности, составляют (в идеале) нерасторжимое единство с архитектурой, занимая тщательно выисканное, единственно возможное для себя место. Таков, например, мозаичный фриз особняка Рябушинского — неотъемлемая часть композиции, — органично включенный в систему расположения и ритмику форм, фактурных контрастов, цветовую гамму фасадов, но не утративший самостоятельной значимости»²¹.

Особняк С. П. Рябушинского был возведен в Москве (ул. А. Толстого, 2/6) по проекту архитектора Ф. О. Шехтеля. По его же эскизам в мастерской Фролова был набран мозаичный фриз (1902). «Бесплотному, дематериализованному кубу основного объема особняка Рябушинского, облицованному снимающим ощущение массы и тяжести глазурированным кирпичом, противостоят объемы бетонных крылец и балконов, где все — контраст главному объему. Бесплотность фасадов особняка свидетельствует, что перед нами не более чем оболочка, заключающая в себе пространство»²².

Ощущению «бесплотности» фасадов во многом способствовала лента фриза. Мозаикой в данном случае надо было передать не материальную фактурность набора, а нежность и трепетность формы, мягкие переходы цветовых оттенков. Мелкие кусочки смальты как бы струятся, следуя стилизованному рисунку и усиливая его графическую основу. Цветы орхидеи на тонких зеленых изгибающихся стеблях, зеленые листья и трава, кажутся, вырастают из-за стен дома. Фриз переходит со стены на стену, формируя свой символический мир. Это произведение — первый опыт Фролова в создании мозаики для архитектуры нового стиля.

Совсем иначе были трактованы пять громадных панно для фасадов доходного дома Н. Н. Лейхтенбергского на Большой Зелениной улице, 28, в Петербурге (арх. Ф. Ф. Постельс, 1904–1905)²³. Крупный пятиэтажный дом построен в стиле модерн. Лепные стилизованные флоральные мотивы декора здания контрастируют с реалистически трактованными сюжетами панно, выполненными художником С. Т. Шелковым. Промышленный пейзаж, виды природы, преобразованной трудом человека, корабли своим живописным решением вряд ли давали повод для нестандартного решения композиций в материале. Однако учитывая, что по замыслу архитектора мозаика должна покрыть все поле стены между большими окнами мастерских художников пятого этажа и превратиться в облицовку, Фролов резко увеличил модуль набираемых кусков материала. Хорошо читаемая, рассчитанная на восприятие с больших расстояний, кладка крупных кусков-пластин подчеркнула плоскость стены, одновременно дематериализовав в цвете и блеске смальты

²¹ Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М., 1982. С. 231.

²² Там же. С. 226.

²³ См. Список основных публикаций № 1.



В. А. Фролов. Фрагмент мозаичного панно по эскизам С. Т. Шелкового на жилом доме.

ее тектонику. Динамичная, как бы вибрирующая поверхность мозаик сняла пространственную глубину изображенного, превратив сюжеты панно в условный прием, в метафору, знак размещения здесь мастерских живописцев. В этом произведении полноценно выразились синтетические свойства мозаики. Подчеркнуто декоративная кладка красочного материала, использованная в качестве облицовки стены, порождает в своем пространстве изобразительные мотивы, а изображение трансформируется в облицовку. Это новаторское произведение во многом предсказало пути развития монументально-декоративного искусства XX века.

Многообразные возможности мозаики, однако, не могли получить достаточного развития в гражданской архитектуре 1910-х годов. Увлечение наследием классических стилей — барокко и классицизмом — изгоняло многоцветие с фасадов, предпочитая взаимодействие с пластическими формами²⁴.

В исторической перспективе деятельность мастерской Фроловых многозначна. Эволюция мозаики конца XIX — начала XX века красноречиво свидетельствует, что основу ее развития и даже расцвета в это время

²⁴ См. Список основных публикаций № 86; 133. В настоящем сборнике с. 151–169.

создавали художники, занимавшиеся совершенствованием технологической стороны дела²⁵. Применение обратного венецианского метода набора смальт позволило воскресить самобытные художественные достоинства наборного искусства. Опираясь на исторические примеры античности и средневековья²⁶, А. А. Фролов, а затем В. А. Фролов практически создали эстетическую базу развития мозаики. Обратный метод набора, от которого отказались следующие поколения художников-мозаичистов, сыграл положительную роль, послужив переходным мостом от репродукционной мозаики XIX века к современной декоративной. Очевидный недостаток «венецианского» способа — невозможность контролировать лицевую сторону создаваемого произведения — для Фроловых был несущественным. Объяснить это можно особенностями организации производства. Руководители работ определяли композиционные контуры будущего произведения, границы цветовых и структурных частей, систему и характер кладки смальт. Мастера-мозаичисты производили набор, ориентируясь на указания руководителей, но вместе с тем имели возможность проявлять художественную индивидуальность в рамках заданной темы.

Таким образом, осуществлялась полноценная интерпретация художественного замысла автора оригинала, родственная любому исполнительскому искусству. Не случайно В. А. Фролов создание мозаики часто сравнивал с исполнением музыкального произведения. Мастерскую он называл «оркестром», руководителя работ — «дирижером», а оригинал — «партитурой».

Фролов всегда считал необходимым сохранять в мозаике особенности и характер оригинала. Это было неперемным условием качества работ. В то же время техническое воплощение в материале — озвучивание цветом и блеском смальт предложенной или выбранной композиции — Фролов брал на себя и за результат нес ответственность, как автор-исполнитель. Переложение живописи на язык мозаики фактически — создание нового произведения. Это произведение говорит со зрителем языком наборного искусства, и мастерство мозаичистов дает возможность узнать индивидуальную манеру художника, выполнившего оригинал, и руку мастера, воплотившего его в смальте.

²⁵ Аналогичный вывод можно сделать и относительно других видов художественной деятельности, требующих сложной производственной базы. См., например, о майолике: *Невский В. А.* Абрамцевская керамическая мастерская. Майолика М. А. Врубеля // Абрамцево. Художественный кружок. Живопись. Графика. Скульптура. Театр. Мастерские. М., 1988. С. 163–199; о витраже: *Кириков Б., Зорина А.* Витражи Петербурга // Наше наследие. 1990. № 4. С. 148–158; *Волобаева Т. В.* К истории искусства витража в России (произведения мастерской В. Д. Сверчкова) // Петербургские чтения. Петербург и Россия. Научная конференция. СПб., 1994. С. 20–22.

²⁶ См. Список основных публикаций № 6.

Первые пять лет мастерская находилась в помещении мозаичного отделения Академии художеств (3-я линия, 2а), затем размещалась на Кадетской (Съездовской) линии Васильевского острова в доме № 13. В 1898 году Фроловы приобрели пустопорожний участок на углу 22-й линии и Большого пр. (ныне № 64). В 1899 году по проекту архитектора А. И. Богданова здесь был возведен двухэтажный особняк и мастерская. В 1914 году арх. С. О. Овсянниковым здание было перестроено и приобрело современный вид. Мастерская размещалась в верхнем мансардном этаже. В 1929 году по распоряжению Василеостровского райсовета, руководившего постановлением Ленсовета «О выселении быв[ших] домовладельцев» (№ 35 от 11.05.1929), Фроловы были изгнаны из собственного дома. Однако с этого времени В. А. Фролов стал фактическим руководителем возрождавшейся мастерской мозаики во Всероссийской Академии художеств.

Деятельность А. А. и В. А. Фроловых целиком принадлежит своему времени. Новаторские начинания, открытия в области монументальной мозаики ставят их в один ряд с лучшими представителями Серебряного века русской культуры.

АРХИТЕКТУРА МОДЕРНА: ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИСКУССТВ¹

Своеобразие, уникальность, а также чересчур кратковременное существование стиля модерн, впрочем, зримо зафиксировавшего свое пребывание в панораме Петербурга, до сих пор вызывают споры и разночтения. Это обусловлено, главным образом, тем, что, во-первых, памятники модерна не могут не привлекать внимание своим эмоционально-чувственным и загадочно-многоречивым обликом, и, во-вторых, тем, что новая эстетика, породившая столь своеобразный стиль, в кратчайший период оказалась способной пренебречь, а затем нарушить тысячелетиями складывавшуюся систему построения архитектурных форм, тектоническую реалистичность стоящих на земле сооружений.

Известно, что в основе формообразования всех видов творчества XIX века лежал принцип «подражания». В это время живопись и скульптура или стремились создавать идеализированные, в духе классических традиций, образы природы и человека, или воспроизводить действительность во всех проявлениях; архитектура копировала стили прошлого, что было аналогично подражанию исторической реальности. В силу известных стилеобразующих принципов эклектизма за фасадами — носителями художественной составляющей архитектурного произведения — скрывались строительные материалы и конструкции, считавшиеся элементами нехудожественными, не имевшими права голоса в структуре образного содержания зданий. Точно так же в живописи, гравюре, мозаике и других видах пространственных искусств производственная, техническая сторона творчества маскировалась в погоне за достоверностью изображения предметного мира. В этом видится единообразие принципа формообразования, основанного на общности основополагающих мировоззренческих установок создателей художественной культуры XIX века. В произведениях модерна наглядно обнаружился отход от этого принципа, в нем проявилась конгениальная переходному времени попытка определения новой художественной реальности.

Модерн впервые в истории, как отмечают исследователи, «формировался сознательно, целенаправленно, усилиями художников, критиков, под-

¹ См. Список основных публикаций № 104.

час и меценатов»². При этом важно отметить качественную составляющую процесса. Очевиден факт, что для России (впрочем, не только для нее) целенаправленное создание стиля было не внове. Напомним хотя бы, что «сознательно» и вполне «целенаправленно» формировались раннее петровское барокко и русский классицизм XVIII века. Вместе с тем, и барокко и классицизм (кстати говоря, родившиеся в процессе переработки исторического наследия) не были изобретением русских, а уже существовали в Западной Европе. России достаточно было «повернуть голову» и осуществить выбор³.

Иначе дело разворачивалось во второй половине XIX века, когда появились высказывания о будущем стиле одновременно и в западных странах, и в России.

Формирование негативного отношения к существующей архитектуре во второй половине XIX века и последующее ниспровержение многовекового авторитета стилей прошлых времен могло возникнуть только после встряски промышленным переворотом, происшедшим в странах Западной Европы в конце XVIII — начале XIX века, и на фоне безусловных достижений в области строительной техники.

Этапным событием в истории архитектуры было возведение выставочного зала Кристалл-палас в Лондоне для первой Международной выставки 1851 года. Сам факт отклонения 200 проектов в «стилях» и предпочтение павильона в виде громадной оранжереи, предложенной Дж. Пэкстоном, красноречиво говорит о сильном смещении к середине XIX века эстетических идеалов. Реализовавшаяся в образном строе Хрустального дворца художественная выразительность металлических конструкций была до некоторой степени воплощением тех идей, которые, в частности, были сформулированы в изданной в том же году книге К. А. Красовского⁴. Единственность мыслей русского инженера о превращении «полезного в изящное», о значении «полезного» (конструкций, строительных материалов и т. п.) в процессе стилеобразования с возведением Кристалл-паласа указывает на однородность проблем, возникших на путях поиска идейно-эстетического развития архитектуры в странах европейского региона. С 1870-х годов в России, как и в Европе, проводником рационалистических идей, как известно, стали сооружения, выполненные в «кирпичном стиле». Открытая кладка кирпича или транслированная облицовочным, хотя и была ориентирована на подражание историческим прообразам, вместе с тем создавала впечатление естественности формы,

² *Сарабьянов Д. В.* К определению стиля модерн // Советское искусствознание, 78. Вып. 2. М., 1979. С. 209.

³ См. Список основных публикаций № 85. В настоящем сборнике с. 94–101.

⁴ *Красовский К. А.* Гражданская архитектура. СПб., 1851.



Дж. Пэкстон. Выставочный зал Кристалл-палас.

что, конечно, воздействовало на изменение отношения к архитектуре и «привело в конце столетия к “открытию” красоты самой техники, то есть сложению взгляда на стилеобразование, объективно отрицающего эклектику»⁵. Теоретико-публицистические декларации об эстетическом значении «правды материала» и практическое воплощение подобных идей в постройках, безусловно, с достаточной эффективностью воздействовали на отношение к существующей архитектуре, перенасыщенной историческими реминисценциями, и, в известной степени, превращали дальнейшее развитие эклектизма в подобие агонии.

Однако передовые мысли и высказывания, теоретические труды и индивидуальные открытия, как правило, имеют возможность для развития в среде такой культуры, которая оказывается способной их поддерживать и стимулировать.

Середина XIX столетия — время генерации многих идей и начинаний, ставших отправными моментами формирования новой художественной культуры. Именно в это время немецкий композитор Р. Вагнер разработал концепцию роли искусства в преображении действительности и, в частности, высказал соблазнительные и опасные для грядущих поколе-

⁵ Кириченко Е. И. Архитектурные теории XIX века в России. М., 1986. С. 187.

ний мысли о его революционности⁶. Такой же перспективной для развития новых социально-эстетических предпосылок новой культуры оказалась деятельность Дж. Рёскина, Г. Земпера и У. Морриса, которые отстаивали ценность ручного труда — носителя эстетической значимости произведений сравнительно с бездушным машинным производством периода интенсивного развития капитализма. Моррис выступал с предложениями восстановления ремесла как творчества и на этой базе разработал утопическую программу реформы общества. Его эстетическим идеалом было слияние живописи с архитектурой и прикладным искусством, создание высокохудожественной среды обитания людей на основе синтеза пространственных искусств. Не случайно исследователи творческого наследия английского художника и писателя пришли к выводу, что «изучая модерн как явление искусства, мы приходим <...> к Моррису. Моррис — предтеча модерна»⁷.

Большое значение для распространения социально-эстетических установок Морриса сыграли организованные им мастерские ремесленного труда, выпускавшие разнообразную продукцию декоративно-прикладного искусства. По его примеру в 1880-х годах в странах Западной Европы появился целый ряд подобных организаций: «Гильдия века», «Гильдия творителей искусства», «Гильдия ремесла» и другие. В этот ряд вписываются и российские мастерские в имениях Мамонтовых — Абрамцево, Тенишевых — Талашкино. Всех их сплачивало желание создать такой стиль, который был бы способен объединить всевозможные виды искусства, возродить ремесло, уничтожить различия между прикладным и художественным творчеством. В этих мастерских были выработаны многие композиционные и формальные признаки, впоследствии вошедшие в арсенал приемов модерна.

В 1860–1870-х годах с определенным пафосом первооткрывательства сформировалась эстетика импрессионизма, сильно повлиявшая на эволюцию всего европейского искусства. Главным его завоеванием было открытие свето-воздушной среды, заставившее живописцев обратить внимание на особенности цвета, на краски, передающие цветовые нюансы. «Они оставили на своей палитре лишь 7 или 8 красок и вместо того, чтобы смешивать их на палитре, как это делалось раньше, стали переносить их на полотно почти в чистом виде, предоставляя глазу зрителя смешивать эти отдельные пятна в одно оптическое целое. Таким образом, — отмечал Я. А. Тугендхольд, — главное новшество и бессмертное открытие импрес-

⁶ Подробнее об этом см.: *Мурина Е. Б.* Проблемы синтеза пространственных искусств. (Очерк теории). М., 1982. С. 13–19.

⁷ *Макаров К. А.* Эстетика Морриса и судьбы декоративного искусства России // Эстетика Морриса и современность. М., 1987. С. 121.

сионизма заключалось не столько в синтезе, сколько в *анализе* (здесь и далее во всех цитатах курсив авторов. — В. Ф.), в разложении красок. <...> Принцип *оптического смешения красок, живопись чистыми красками* — стали исходной точкой не только импрессионизма, но и всего нового искусства. <...> Это была не только перемена в технике, но и целая революция в искусстве. Отныне художник освободился от своей вековой болезни — цветовой слепоты и подражания музейным тонам; он перестал тушить в себе священное пламя и бояться яркости красок. Отныне живопись стала возможной *как таковая* и вошла в хоровод искусств, как равный член — как особенный художественный язык, имеющий право на существование наряду с языком звуков и слов. Отныне, наконец, живопись могла окончательно эмансипироваться от литературы и морали и перестать играть служебную роль»⁸. Однако большей частью это касалось западноевропейского искусства. Импрессионизм с трудом пробивал себе дорогу в русской художественной культуре⁹. Русские художники вполне осознанно в годы становления живописной системы импрессионизма во Франции шли «своим путем», идейно кристаллизовавшимся в передвижничестве. «Идея “своего пути” владела ими прочно: в этом отношении они не находили да и не искали образцов за рубежом»¹⁰. Социальная направленность русского искусства требовала сохранения привычных средств выражения.

Вместе с тем, Россия уже давно и прочно находилась в системе европейской культуры, и изменения в эстетике Запада не проходили мимо русских художников¹¹. Впечатления, полученные ими в период пребывания за границей, влияли на сознание, стимулировали сдвиги в творчестве и поиск новых средств выражения в искусстве. Но не импрессионизм стал определяющим явлением при формировании модерна.

В 1880-е годы в живописи европейских стран сформировалось течение, получившее название постимпрессионизма. При всем разнообразии художественных программ этого времени их объединяла общая тенденция: наряду с реалистическим восприятием действительности изучать и использовать декоративную природу средств художественной выразитель-

⁸ Тугендхольд Я. А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. Избранные статьи и очерки. М., 1987. С. 25–26.

⁹ См.: Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного анализа. М., 1980, глава «Импрессионизм и стиль модерн в России конца XIX века». С. 166–237.

¹⁰ Дмитриева Н. А. Передвижники и импрессионисты // Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века. М., 1978. С. 24.

¹¹ См. об этом подробнее: Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ.

ности линии, тонового и цветового пятна, фактуры материала. Для живописцев важным оказалось не то, что они изображают, а чем и как они создают свои произведения: «...задачи собственно изображения отошли на второй план, форма оттеснила их, поглотила и приобрела как бы *самостоятельное от изображения бытие*. Вопросы красочной гаммы, вибрации и разложения тонов (“дивизионизм”), вопросы перевода на язык быстрой линии и пятна — движений, ракурсов, схваченных на лету силуэтов и характерных подробностей (импрессионистическая динамика), подменили собой все остальное. Отныне искание формы становится лихорадочным — формы, поистине “свободной”, самодовлеющей и дерзкой, как никогда раньше. Искусство обращается в формотворчество»¹². Таким образом, если импрессионизм можно назвать этапом анализа художественной формы, то постимпрессионизм, — может быть, еще не синтезом, но началом конструирования новой художественной реальности.

Переломным в плане утверждения эстетической значимости строительных материалов и конструкций стали те же 1880-е годы. По проекту архитектора Ф. Дюгера и инженера В. Контамена для Всемирной выставки в Париже (1889) был возведен павильон «Галерея машин». Смелость и решительность формирования архитектурного образа исключительно металлическими конструкциями переворачивали представление о незыблемости традиционных тектонических закономерностей, в произведении убедительно демонстрировались эстетические возможности инженерных решений. Однако если «Галерея машин», кроме демонстрации достижений строительной техники, должна была как утилитарное сооружение отвечать определенным функциональным требованиям, то спроектированная для той же выставки Г. Эйфелем башня была чисто художественным произведением, знаменующим собой «революционную ситуацию» в художественном мире. Действительно, металлический гигант, поднявший свое тело на высоту 300 метров над Парижем, декларативно и вызывающе утверждал новую эстетическую реальность — красоту оголенных строительных материалов — металлических конструкций.

Известно, что, несмотря на декларативную новизну, модерн не пренебрегал заимствованиями из арсенала исторических стилей, что было отмечено многими исследователями. Более того, очевидно, что для русских архитекторов-эkleктиков произведения нового стиля, появившиеся на Западе, стали не более чем расширением круга возможных заимствований. В силу этого в их произведениях новизна проявлялась, в основном, в декоре и в некоторых по-новому интерпретированных деталях. В 1901–

¹² *Маковский С.* Последние итоги живописи // *Маковский С.* Силуэты русских художников. М., 1999. С. 234.



П. Ю. Сюзор. Дом акционерного общества «Зингер и К°».



Л. Н. Бенуа. Здание Московского купеческого банка

1902 года по проекту Л. Н. Бенуа было построено здание Московского купеческого банка (Невский проспект, 46). Классицистически ясное композиционное построение фасада, основанное на осевой симметрии и тектонической логике, выдает устоявшийся почерк мастера — сторонника традиционных архитектурных форм. Декоративные элементы, украсившие фасад, напоминают лепку барокко, но, переосмысленные в духе новой архитектуры, передают ощущение стилизации. Новизна образа, отмеченная современниками¹³, проявилась, главным образом, в раскрытии помещений громадными витринными проемами и применением полированного гранита для облицовки нижних этажей здания, в создании симметричных металлических эркеров, объединивших третий и четвертый этажи. Характер взаимодействия архитектуры и пластических вставок здесь достаточно традиционен и через эклектический опыт восходит к образцам классических стилей прошлого.

В том же ключе решено декоративное убранство дома акционерного общества «Зингер и К°» (Невский пр., 28 / наб. канала Грибоедова, 21, архитектор П. Ю. Сюзор, 1902–1904). Здесь наравне с активным использованием бронзовых скульптурных форм, выполненных А. Г. Адамсоном и А. Л. Обером, введены в декор набранные золотой смальтой (мастерская В. А. Фролова) вставки, подчеркивающие горизонтальные составляющие металлического каркаса. Интенсивный цвет мозаичных вставок и надписей, вместе с красным и серым гранитом облицовки стен, усиливал колористическую гамму фасадов здания. Необычная палитра и стилизованная в духе модерна пластика убранства здания, усиленная мощным куполом,

¹³ Архитектурный музей. 1902. № 8. С. 143.

венчающим угловую часть, придали заметную новизну строению. Вместе с тем, эти и многие другие, может быть уступающие им по чистоте художественного решения произведения, можно назвать выполненными в духе замаскированного рационализма. Скульптура здесь не прорастает в тело здания, что можно заметить в других памятниках архитектуры эпохи модерна, а как бы наложена на стену. «Для эклектики накладной декор <...> — основа основ системы стиля. Всякий иной подход разрушал не только ее фундамент, но и фундамент архитектурной системы нового времени в целом, свойственный ей тип связи полезного и прекрасного. Кажущаяся малозначительной, прикладной проблема декора на рубеже веков являла проблему первостепенной важности. Вопрос о понимании и трактовке декора, о его источниках перерастал в проблему системообразующего отношения и творческого метода»¹⁴.

Как в Западной Европе, так и в России новый стиль в первую очередь стал формироваться в среде художников, творчество которых развивалось в русле новых эстетических задач¹⁵. Основным формообразующим принципом явилась идея «красоты», «красоты» вещи, созданной мастером. Однако «красота» — понятие субъективное, что и вызвало появление поразительного многообразия форм, порожденных фантазией авторов. Стремление вникнуть в суть эстетических свойств многообразных материалов, используемых в художественном творчестве, открыть тайну их красоты породило определенную системность в стилеобразовании. «Единообразие трактовки форм и есть прием, который можно определить как стилизацию (в отличие от стилизаторства эклектики)»¹⁶. Наравне со стилизацией, вторым принципом формообразования выступили рационализм и функциональная целесообразность, проявившиеся в пространственно-планировочных решениях, в стремлении применять материалы, обладающие способностью сопротивляться воздействиям атмосферных явлений и времени. Взаимодействие этих двух принципов определило необычное многообразие и выразительность интегрального архитектурно-художественного организма произведений модерна. «Результатом нового творческого метода могло быть выявление работы конструкции, “правды” материала и, наоборот, — художественное насилие над ними, когда форма не следовала за утилитарной функцией, а служила задачам самоценной образности. Символи-

¹⁴ Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М., 1982. С. 193.

¹⁵ См.: Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов; Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. М., 1989; Масалина Н. В. Церковь в Абрамцево (к истории постройки) // Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века. М., 1978. С. 47–57; и др.

¹⁶ Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. С. 204.

ко-орнаментальное начало, особенно активное в раннем модерне, часто трансформировалось в архитектурную структуру. Окна и эркер, конструкция ограждения и предмет мебели, изобразительная и декоративная композиция наделялись свойствами, уподоблявшими их орнаменту»¹⁷.

Смелое и принципиальное (а с точки зрения многих современников и последующих критиков беспринципное) игнорирование традиционных принципов формообразования было результатом того, что архитекторы, включившиеся в процесс создания нового стиля, вероятно, чувствовали себя не только строителями, но и художниками. Проектируя сооружения, они больше стали думать о живописной и графической разработке его объемов и фасадов, чем о тектонике. Своей задачей они видели создание не столько архитектурного сооружения, сколько живописно-пластического объема, хотя и отвечающего функциональным требованиям, но формирующего образ более глубокий по содержанию, чем просто здание.

На протяжении XIX века совершился процесс накопления качественно новых идейных и эстетических впечатлений, количество которых к началу нового столетия оказалось недостаточным для появления новой художественной системы, знаменующей собой существенный сдвиг в мировоззрении. Это выразилось разочарованием в красоте реального окружения, в отходе от подражания действительности и в попытке создания особого мира на основе вдруг обнаруженной новой рукотворной красоты. Может быть, именно эти тенденции легли в основу мысли Н. А. Бердяева, что «смыслом творчества» стала «идея творчества как откровения человека, как продолжающегося творения мира человеком совместно с Богом»¹⁸. Необычайные образы, запечатленные эпохой модерна, созидались из материалов безграничных запасов природы и мировой культуры, прошлой и настоящей. Голоса природы, архитектурные мотивы, изобразительные мелодии — все сплавлялось в нерасчленимом организме новых форм, которые на фоне конкретно-исторической архитектуры выглядели метафорой современного представления о созидательной силе человеческого разума.

Вряд ли случайно немецкий профессор Эрнст Мейман в 1913 году, анализируя художественную деятельность современников, обратил внимание на то, что в искусстве «односторонне перевешивает стремление к повышенному выражению...»¹⁹. Следуя этому направлению, «художник <...>

¹⁷ Кириков Б. М. Петербургский модерн. Заметки об архитектуре и монументально-декоративном искусстве // Панорама искусств. 1987. № 10. С. 100.

¹⁸ См.: Азизян И. Андрей Белый о взаимодействии искусств // Вопросы искусствознания. М., 1994. № 4. С. 25.

¹⁹ Мейман Э. Эстетика. Часть II. Система эстетики. Пер. с немецкого Н. В. Самсонова. М., 1920. С. 93–94.

не занимается изображаемым объектом, но заново изучает самые средства изображения и художественные формы, чтобы непосредственно обрести новые формы выражения. Это стремление часто инстинктивно находит правильный путь, именно путь возвращения к простейшим основным формам, к элементарным эстетическим отношениям или же (в особенности в художественной промышленности) к элементарным средствам и материалам известного искусства или художественного ремесла. Исходя из этих основных отношений искусства, стараются далее найти новые и более сильные способы произвести впечатление»²⁰. В качестве примера автор называет архитектуру и художественную промышленность. «Оба искусства в настоящее время снова стараются вернуться к основным формам и основным отношениям и по возможности использовать для впечатления самые материалы, как таковые. Поэтому современная архитектура в особенности подчеркивает стену, которая должна воздействовать на зрителя помимо декоративных мотивов всюю своею массой, а в частных жилищах в особенности выдвигается на передний план кровля, — а стена и кровля являются основными составными частями дома, <...> наряду с этим стараются использовать впечатление, производимое материалами, как таковыми <...>».

Все это проистекает из стремления к новым средствам выражения, которое пытается преодолеть прежние застывшие формы и знаменует собою оздоровление и укрепление нашего искусства, которое нужно признать, несмотря на то, что в отдельных случаях художники и уклоняются от правильного пути»²¹.

Если присмотреться к памятникам архитектуры периода модерна, то в первую очередь бросается в глаза резкое отличие их декоративного убранства, приемов использования и обработки отделочных материалов от зданий, возведенных в традиционных исторических стилях. Фасадные композиции барокко, классицизма и эклектики строились в подавляющем большинстве на основе ордерных закономерностей, отвечали классической тектонике, оперировали декоративными деталями, прошедшими многовековое эстетическое испытание. Во всех стилях Нового времени всегда строго сохранялась ордерная, а чаще стеновая тектоника — основа зрительно-восприятия архитектуры. Несущие части сооружений выделялись, чтобы передать ощущение опоры для несомых; распределение оконных и дверных проемов соответствовало ритмической разработке фасадов; взаимодействие с монументальной скульптурой отвечало тому устоявшемуся в искусствоведческом понятийном аппарате термину, который передается словосочетанием «синтез искусств». Модерн не только нарушил все эти

²⁰ Мейман Э. Указ. соч. С. 94–95.

²¹ Там же. С. 96–97.

правила, но и оказался способным включить в систему декоративного убранства фасадов наравне с традиционной пластикой крупные живописные панно, выполненные твердыми облицовочными материалами: майоликой и смальтой²².

Характерным признаком модерна явилось стремление ради решения цвето-фактурной задачи оформления фасада заменять регулярную рустовку, как правило, передающую видимость мощности цокольной части сооружения, облицовкой. Одни из первых случаев применения облицовки нижней части здания мелко колотым гранитом или булыжником можно обнаружить в постройках Л. Н. Бенуа (Каменноостровский проспект, 24, 1896–1897; 3-я линия, 20, 1897–1898; и др.). Облицовка подчеркивает декоративную плоскостность поверхности и с трудом ассоциируется с функцией опоры. В модерне этот прием



И. А. Претро. Доходный дом.
Большой проспект
Петроградской стороны, 44.

получил особенное развитие, и можно привести достаточное количество примеров пренебрежения логикой тектоники. Назовем хотя бы два. В доходном доме на Большом проспекте, 44 (архитектор И. А. Претро, 1906–1907), облицовка грубо колотыми разномодульными гранитными блоками покрывает нижний этаж и неровно заполняет в межоконные простенки второго, в среду офактуренной штукатуркой поверхности стены. Подобно этому декорированы нижние этажи дома на Кронверкском проспекте, 23 (архитектор Е. Л. Морозов, 1911–1912). Отсутствие отграничивающей нижнюю часть здания горизонтальной тяги подчеркивает декоративный, а не тектонический характер кладки гранита.

Проблема взаимодействия искусств в архитектуре модерна давно уже привлекла внимание исследователей. Уже давно стало привычным

²² Здесь мы имеем в виду гражданскую архитектуру и из-за ограниченных рамок статьи не упоминаем культовые постройки, в которых включение в композицию фасадов религиозных сюжетов имело историческую преемственность от средневековой архитектуры.

говорить о синтетичности этого стиля, определяемой и формально-стилистическими приемами, и социально-эстетическими идеями конца XIX — начала XX века. О синтезе искусств написано много статей и книг, но, однако, прав Д. В. Сарабьянов, который указал на трудность формулировки этого понятия. «Его легко описать, но не формулировать. В это описание войдут: соединение произведений различных видов искусств в единое целое (это единое целое было названо Р. Вагнером словом “Gesamtkunstwerk”); возникновение в результате объединения некоего нового качества, которое сродни качествам слагаемых, но не перекрывается ими; выражение в синтетических произведениях сущности стиля»²³.

Оставляя в стороне спорность термина «синтез»²⁴, мы вооружимся понятием «взаимодействие», более нейтральным, но точно характеризующим ситуацию возможности возникновения качественно нового произведения, сочетающего в себе признаки вступивших во взаимосвязь искусств.

Известно, что творчество многих художников конца XIX — начала XX века тяготело к декоративности, а язык живописи — к монументальности. Это соответствовало общеэстетическому поиску времени «большого

²³ Сарабьянов Д. В. *Стиль модерн*. С. 187.

²⁴ Вместе с тем, необходимо отметить, что в литературе существует мнение, согласно которому понятие «синтез» «кажется устарелым, а то и вовсе не нужным» (Мурина Е. Б. Проблема синтеза пространственных искусств. С. 4). Мурина, опираясь на довольно странное заключение В. П. Толстого о монументальном искусстве, рождающемся «на пересечении всех пластических искусств, начиная с архитектуры и кончая декоративно-прикладным творчеством» (Толстой В. П. *Монументальное искусство СССР*. М., 1978. С. 7), и на его же положение о возможности называть монументальные искусства «произведениями синтеза искусств» (Толстой В. П. Специфика монументального искусства. Его виды и жанры // *Советское искусствознание*. Вып. 19. М., 1985. С. 283), пришла к убеждению, что «понимая синтез искусств как художественную задачу, со всеми ее требованиями единства, целостности и т. п., мы дублируем устойчивое и вполне определенное понятие “монументальное искусство”, которое, кстати, все чаще используется специалистами как предпочтительный синоним синтеза искусств» (с. 5–6). Нам кажется, что здесь перепутались понятия рода искусства и результата взаимодействия различных видов творчества. Ведь очевидно же, что в итоге взаимодействия синтез может быть достигнут, а может и не получиться. Однако исследование Муриной поражает еще одним «открытием». Оказывается, «существует даже весьма распространенная точка зрения, согласно которой “синтез искусств” полностью “покрывается” понятием стиля и в этом термине нет никакой специальной надобности» (с. 70). Если продолжить такого рода логику, то получится, что монументальное искусство — это и есть стиль. При всей логичности такого определения для художников-монументалистов, все-таки произведение искусства останется родом творчества, а стиль, по определению той же Муриной, — «центральной и основополагающей категорией истории искусства» (с. 70).

стиля» и новым требованиям архитектуры, также стремившейся к декоративности. В системе модерна взаимодействие пространственных искусств выступало на основе органического единства архитектурно-художественного образа. Это было качественно новое взаимодействие, отличное от классических норм. Среда была только условно архитектурной, так как архитектура часто превращалась в цвето-фактурно-пластическую форму: стены трансформировались в декоративное панно, все элементы сплавлялись в организм, уже отличный от составляющих его искусств, но обладавший свойствами каждого из них.

В литературе о советском монументальном искусстве считалось естественным писать, что «в канун Великой Октябрьской революции русское изобразительное искусство не имело, по существу, достаточно развитой монументальной живописи. Это был один из симптомов упадка синтеза пространственных искусств в условиях капиталистической системы 19 и 20 веков»²⁵. Разумеется, идеологические шоры не давали возможности авторам убедиться в несоответствии своих высказываний с реальным положением вещей. Вместе с тем, отголоски подобных рассуждений встречаются и в исследованиях, посвященных непосредственно модерну. Так, например, Е. Б. Мурина сделала следующий вывод: «...модерн не может быть назван монументальной памятью своей эпохи, откристаллизовавшей свое время в вечные синтетические формы, подобно тому, как это было в культуре всех значительных художественных формаций»²⁶. Не предполагая уподобить стиль рубежа XIX–XX веков эпохальным явлениям прошлого, тем не менее, хочется спросить автора, почему, с ее точки зрения, модерн не вызывает в памяти породившее его время? Ответ находим в следующем: нет «социальных мотивов»²⁷. Примерно в том же ключе построены рассуждения Д. В. Сарабьянова. Исследователь задается вопросом: дает ли модерн «какую-то всеобщую большую идею, которая могла бы оказать подобной большим идеям монументального ренессансного или средневекового искусства?» и отвечает: «Положительно ответить на этот вопрос мы не можем»²⁸. Далее автор говорит о «красоте», как конечной цели искусства модерна. Однако «концепция самодостаточности красоты ставит препятствия на пути к “большому” синтезу. <...> Подлинной сверхзадачи в синтезе модерна нет. Искусство приспосабливается к жизни. Этот синтез с жизнью бесконфликтен, прост и прямолинеен»²⁹. Если бы это было так,

²⁵ Валериус В. В. Монументальная живопись. Современные проблемы. М., 1979. С. 7.

²⁶ Мурина Е. Б. Указ. соч. С. 34.

²⁷ Там же.

²⁸ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. С. 194.

²⁹ Там же. С. 195.

то у модерна было бы большое будущее, но будущее оказалось не у стиля, а у проблем, которые он породил.

Художественная культура на рубеже XIX–XX веков развивалась на фоне мрачных предзнаменований политических катаклизмов. «Атмосфера рубежа веков — это атмосфера кануна. Она пронизана предчувствием приближения социальной бури, катастроф, конца»³⁰. В это время не было и не могло быть идей, подобных запечатленным «монументальным ренессансным или средневековым искусствами»³¹, но была своя собственная, предопределившая особенность модерна. Эта идея коротко и четко была сформулирована Ф. М. Достоевским: «красота спасет мир». «Она спасет мир выразительной силой художественности. Художник — пророк и провидец будущего, силой своего гения создающий шедевры искусства, — помогает людям “выделаться в человека”. Одухотворяя личность, делая ее внутренне богаче и красивей, красота искусства, пересоздавая мир людей, пересоздает общество»³². Таким образом, именно красота была той социальной идеей, которая питала творчество мастеров конца XIX — начала XX века. Отсутствие политической окраски, которая переместилась в это время в область сатиры, не снижает ее значения. Как уже отмечалось, красота — понятие субъективное, которое лежит в области эстетического произвола. Однако в архитектуре модерна красота, подчас переходя в вычурную красоту, проявлялась в стремлении выразить глубинную декоративную природу строительных материалов, деталей и всего объема архитектурной формы. Это касалось и монументально-декоративного искусства³³, которое именно в данное время переживало определенный расцвет, вызванный интенсивным поиском нового.

Среди видов изобразительного искусства есть такие, которые без специально оборудованной производственной базы не могут стать реальностью художественной жизни, не могут быть предметом творческих исканий художников. К ним относятся произведения, создаваемые специ-

³⁰ Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. С. 269.

³¹ Это не совсем точно, т. к. в культовом искусстве эпохи модерна общечеловеческие идеи воплощались в адекватных неорусскому стилю формах.

³² Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М., 1982. С. 275.

³³ Теория монументально-декоративного искусства, которому посвящено исключительно большое количество литературы, в настоящее время требует некоторого переосмысления, продиктованного, например, вышеизложенными соображениями (см. примечание 23). Заметим лишь, что этот вид творчества, как и архитектура, является искусством социального заказа. Зависимость от социально-политической формации определяет в нем доминирование или монументальности образного содержания, или декоративности звучания.

альными эмалевыми красками. Такие краски могут или покрывать тонким слоем черепок при изготовлении изразцов, кафеля, других разнообразных керамических изделий, или сплавляться в смальту — материал, широко используемый для набора мозаик. В 1890 году в ответ на возрастающий интерес художников и архитекторов к новым формам и материалам в подмосковном имении Мамонтовых Абрамцево возникла майоликовая мастерская, которой руководил химик-керамист П. К. Ваулин³⁴, а в Петербурге — мозаичная, организованная архитектором А. А. Фроловым³⁵. В соответствии с требованиями времени они включились в поиск средств художественной выразительности материалов, с которыми работали, и их деятельность была направлена соответственно на раскрепощение цветопластического языка майолики и освобождение мозаики от диктата живописи. В 1906 году Ваулин учредил под Петербургом в Кикерино художественно-керамическое производство³⁶. Роль мастерских в культурной жизни северной столицы до сих пор недостаточно оценена, а между тем, без их активной совместной работы с живописцами и архитекторами, без самостоятельных поисков в искусстве архитектурная панорама города на Неве оказалась бы не столь многокрасочной и разнообразной, а стиль модерн не имел бы возможности полноценно реализовать свой живописно-пластический потенциал.

Становление Ваулина как самостоятельного художника-керамиста происходило в концентрированной среде эстетических исканий абрамцевского художественного кружка. Особое влияние произвела на него совместная работа с М. А. Врубелем. В творчестве Врубеля, как в первоначальной материи, оказалась заключенной энергия развития нового. Именно этот художник, по выражению Д. В. Сарабьянова, «в 80-е годы уже утвердил модерн как стиль»³⁷.

Первым из петербургских художников начал сотрудничать с Ваулиным Н. К. Рерих. В 1905 году им были выполнены эскизы майоликовых панно дома Страхового общества «Россия» (архитекторы А. А. Гимпель, В. В. Ильяшев, улица Большая Морская, 35, 1905–1907). Под руководством Ваулина для лицевого фасада создавались фриз с изображением конного похода русских воинов, размещенный под главным карнизом здания, а также триптих на дворовом флигеле, на котором был представлен момент встречи русской флотилии с морским чудовищем — змием. Сохранились только

³⁴ *Невский В. А.* Абрамцевская керамическая мастерская. Майолика М. А. Врубеля // Абрамцево. Художественный кружок. Живопись. Графика. Скульптура. Театр. Мастерские. Л., 1988. С. 174–199.

³⁵ См. Список основных публикаций № 96. В настоящем сборнике с. 170–186.

³⁶ См. Список основных публикаций № 86; 133. В настоящем сборнике с. 151–169.

³⁷ *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн. С. 80.

майолики во фронтонах с умело вкомпонованными в треугольное пространство изображениями воинов с копьями и щитами, эпизодами охоты и стрельбы из лука. Все произведения были набраны квадратными плитками — обычным для керамической облицовки способом. На их поверхности было нанесено эмалевыми красками выразительное по содержанию и лаконичное по форме изображение. Для усиления декоративного звучания произведений, размещенных на лицевом фасаде, по их поверхности были нанесены глубокие бороздки, подчеркивающие контуры изображения и границы цветowych пятен. Такой прием известен под названием «ложной мозаики» и придает панно оттенок рукотворной наборности. Майоликовые панно фасада дома Страхового общества «Россия» органично взаимодействовали с архитектурой «северного модерна».

Техника «ложной мозаики» была использована Ваулиным и при создании декоративных вставок для фасада дома № 70 на 15-й линии Васильевского острова (архитектор М. Ф. Еремеев, 1910). Стилизованные изображения подсолнухов и маков подчеркнуты не только цветом, но и графически четким рисунком бороздок, усиливающим звучность живописной формы. Небольшие прямоугольные панно с растительными мотивами, размещенные по осям оконных проемов, чередуются с монохромными вставками, выполненными, как и все майоликовое убранство, из квадратных плиток. Сетка швов, образовавшаяся между ними, хорошо согласуется с кладкой светлого облицовочного кирпича.

Усиление выразительности майоликовых панно за счет придания им видимой «мозаичности», может быть, было спровоцировано развитием декоративной мозаики в Петербурге начала XX века.

Главной задачей Мозаичного отделения Академии художеств, основанного в середине XIX века, было повторение живописи Исаакиевского собора смальтой. Прямой римский способ набора красочного материала позволял точно имитировать все тонкости масляной живописи оригиналов. Наборность — основа декоративного языка мозаики — не входила в разряд средств художественной выразительности законченного произведения. Мастерская Фроловых (в 1897 году, после смерти основателя, во главе дела встал В. А. Фролов — младший брат А. А. Фролова), благодаря применению венецианского способа набора на обратную сторону будущего произведения, выполняла композиции, ориентируясь на византийское и древнерусское наследие. Считая декоративность природным свойством мозаики, Фроловы стремились использовать разнообразные приемы кладки смальт для усиления звучности формы и цветового решения произведения.

Одна из первых работ мастерской «Святой архангел Михаил» (оригинал А. С. Вереченко, 1890) полноценно отразила новую трактовку сюжета

средствами наборного искусства³⁸. Разномодульная кладка смальт не воспроизводит живопись оригинала, в данном случае написанного с учетом исполнения в материале, а создает особую систему художественной выразительности, основанную на наборности. Гравюра набора, ритм открытых швов, оптическое смешение цветов, сохранение шероховатой поверхности нешлифованных смальт — все проявившиеся здесь специфические признаки мозаики говорят об изначальном ясном представлении реформатора мозаичного искусства о новых задачах, стоящих перед монументально-декоративным искусством.

Различие в подходе к решению художественного пространства мозаик мастерской Академии художеств и архитектора Фролова можно проследить, сопоставив иконы «Святая Екатерина» (оригинал Т. А. Неффа) малого иконостаса Исаакиевского собора, выполненные А. Н. Фроловым (отцом основателя частной студии) в 1868–1880 годах и А. А. Фроловым в 1893³⁹. Исходя из рационального способа набора смальт и стремясь возродить природную декоративность мозаик, архитектор существенно переработал оригинал, значительно упростив рисунок и устранив сложные тональные переходы живописи. Обращает на себя внимание одна немаловажная деталь: на иконе появилась темно-коричневая контурная линия, чего никогда не было в живописи церковного академизма. Такая окантовка изображения могла возникнуть только после тщательного изучения византийского и древнерусского наследия и, кажется, была здесь впервые применена для усиления декоративного звучания композиции. Кладка смальт в мозаиках свидетельствует о разных задачах, которые ставили перед собой художники. Если



А. А. Фролов. Мозаика
«Архангел Михаил»
по оригиналу А. С. Вереченко.

³⁸ С 1990 г. находится в Митрополичьих палатах подворья Пюхтицкого монастыря (наб. реки Карповки, 45) и недоступна для исследователей.

³⁹ Мозаика «Святая Екатерина», выполненная А. А. Фроловым, с 1990 г. находится в церкви Св. Екатерины в Мурино и тоже практически недоступна для исследователей.



В. А. Фролов. Мозаичный фриз на фасаде особняка Е. И. Набоковой.

А. Н. Фролов тщательной подгонкой смальт имитировал каждую деталь оригинала, то А. А. Фролов создавал декоративное пространство кусочками материала, собранными в обобщенные цветовые пятна. Оба мастера использовали эффект оптического смешения колеров. В академической мозаике смена цветов близлежащих смальт создает тон или мягкий переход к другому тону, в произведении частной студии введение полутонов в основной помогает цветопластической лепке формы. В первой мозаике гравюра набора уходит и растворяется в среде имитируемой живописи, во второй она имеет самостоятельное значение. Следуя оригиналу, в некоторых местах набор вдруг теряет свою графическую основу и превращается в прихотливый динамичный узор, что особенно заметно в трактовке одежды великомученицы Екатерины. Незамаскированный набор произведений мастерской Фролова, как и майолики Ваулина, сохранял зримую рукотворность изготовления, что солидаризировалось с общей тенденцией к культивированию ремесла-творчества.

Все вышеперечисленные характеристики декоративной мозаики предопределили интерес к ней зодчих модерна. Так, при перестройке особняка Е. И. Набоковой в 1901–1902 годах архитекторами М. Ф. Гейслером и Б. Ф. Гуслистым мастерская Фролова была привлечена для создания фриза из сложно переплетающихся цветов и листьев. Размещенная под сильно вынесенным вперед карнизом здания, лента фриза почти постоянно находится в тени и, несмотря на интенсивный цвет смальт, играет подчиненную роль в сдержанном и суховатом архитектурном решении фасада.

Крупнейшим произведением мастерской, выполненным для архитектуры модерна, стали пять громадных панно для фасадов доходного дома герцога Н. Н. Лейхтенбергского на Большой Зелениной улице, 28 (архитектор Ф. Ф. Постельс, 1904–1905). Стилизованные мотивы лепного декора из мира флоры и фауны контрастируют с реалистически трактованными сюжетами панно, выполненными художником С. Т. Шелковым. Промышленный пейзаж, виды природы, преобразованной трудом человека, корабли своим композиционным решением вряд ли давали повод для их нестандартной интерпретации в материале. Однако произведения живописца, переосмысленные мастерами наборного искусства, превратились в грандиозные монументальные произведения, заставившие по-новому звучать весь архитектурный образ здания.



В. А. Фролов. Фрагмент мозаичного панно по оригиналу С. Т. Шелкового.

Мозаики покрыли все поле стены между большими окнами мастерских художников, размещенных в пятом этаже, при этом резко увеличенные куски смальты стали играть роль облицовки. Хорошо читаемая, рассчитанная на восприятие с больших расстояний кладка крупных пластин смальты подчеркнула плоскость стены, а вместе с изображенными мотивами дематериализовала в цвете и блеске красочного материала ее физическую сущность. Динамичная, как бы вибрирующая поверхность мозаик сняла пространственную глубину пейзажей, превратив сюжеты панно в условный прием, в метафору, знак размещения здесь мастерских живописцев. Уникальность этого произведения очевидна. Во-первых, установка грандиозных панно на фасаде здания стала реализацией призыва «вынести картины на улицу», прозвучавшего в самом начале XX века⁴⁰, во-вторых, в характере исполнения мозаик наглядно проявился принцип взаимодействия архитектуры и монументально-декоративного искусства, к которому стремился модерн. Куски крупномодульной смальты облицовывают стену и в своем декоративном пространстве порождают пейзажные мотивы; живописные сюжеты, в свою очередь,

⁴⁰ См.: Зодчий. 1900. № 3. С. 108.

трансформируются в облицовку. Здесь нет синтеза, так как нет отделенных друг от друга произведений разных видов искусства, вступивших во взаимодействие, они растворились друг в друге и нерасчленимы: стена превратилась в мозаику, а мозаика трансформировалась в стену. Для такого нерасторжимого единства архитектуры и монументальной мозаики, для такого рода взаимодействия искусств кажется подходящим единственный термин: *синкретизм*.

Характерно, что в начале XX века, отстаивая самостоятельность и специфическую декоративную природу собственных средств выражения, каждый из видов искусства стремился обнаружить в себе признаки других. Так, архитектура тяготела к живописности и скульптурности; живопись — к архитектурности композиционного построения, к повышенной монументальности и т. д. Вероятно, синестезия искусств вызывала их превращение друг в друга, что прослеживается во многих памятниках модерна. Там, где скульптура погружена в стену и неотделима от нее, смальтовое или майоликовое панно становится стеной, появляется синкретизм, как альтернатива «накладному декору» эклектизма. Переход принципа взаимодействия искусств к древнейшим формам первобытности кажется вполне объяснимым, если учесть тот сложный путь поиска и становления новой художественной реальности, с которого мы начали свое изложение. Существенные изменения в сознании и мировоззрении людей второй половины XIX века были питательной средой ее становления. Однако стихия формотворчества и таинственная многозначность произведений «живописной стадии» модерна не могли долго удовлетворять вкусам эстетически требовательного Петербурга. Архитектура стала тяготеть к рациональности, и скоро настроения пассаизма переориентировали ее в сторону возрождения классического наследия, в котором не было места многоцветным произведениям и только скульптура, иногда вспоминая уроки модерна, находила себе применение.

Вместе с тем, опыт взаимодействия искусств, продемонстрированный модерном, не пропал даром. Многочисленные примеры соединения разных видов творчества советской эпохи могут быть отнесены к синкретическим произведениям, так как нерасчлененность монументальных форм изобразительного искусства и архитектуры стала в это время важным средством формообразования.

Таким образом, в начале второй половины XX века стала утверждаться такая методика архитектурного формообразования, при которой эстетически значимое произведение возникает при равноправном творческом сотрудничестве зодчих и художников. Это стало возможным, несмотря на диалектическое отклонение в сторону классического наследия предшествующих лет, благодаря постепенному развитию мировоззренческих установок, обозначившихся на рубеже XIX–XX веков.

ХУДОЖНИК-МОЗАИЧИСТ В. А. ФРОЛОВ И СЕМЬЯ АРХИТЕКТОРА Л. Н. БЕНУА¹

21 августа 1905 года Владимир Александрович Фролов женился на Нине Леонтьевна — дочери профессора архитектуры Леонтия Николаевича Бенуа. Этот брак вряд ли можно назвать случайным. Общительная и доброжелательная семья Бенуа постоянно принимала у себя дома многочисленных сослуживцев и сотрудников Леонтия Николаевича. К таким сотрудникам в начале XX века принадлежал и В. А. Фролов, выполнявший мозаичные работы для возводимых по проектам Бенуа зданий.

Фролов родился в 1874 году в семье академика мозаики Александра Никитича (1830–1909). В 1890 году отец вместе со старшим сыном Александром Александровичем (1861–1897) основал первую в России мастерскую декоративной мозаики. Это частное заведение создавало смальтовые композиции на основе выявления декоративных свойств материала и применения рационального и ускоренного метода набора.

С 1894 года Фролов учился на живописном отделении Академии художеств и к 1897 году уже числился «помощником заведующего работами»² частной мастерской. Смерть брата — инициатора и организатора фамильного дела — поставила молодого художника, как он позднее вспоминал, «перед необходимостью избрать один из двух путей <...> дальнейшего художественного образования: или кончать Академию, забросив студию, или, по примеру моего брата, изучить за границей новые приемы исполнения мозаик»³. Жизнь диктовала выбор второго пути, тем более что Фролов «должен был принять на себя полное руководство нашей студией мозаики, исполнявшей тогда большую и ответственную работу»⁴ по созданию смальтового убранства церкви Воскресения Христова на Екатерининском канале.

В начале XX века деятельность Фролова-мозаичиста получила признание, и его мастерская стала постоянно привлекаться для выполнения многочисленных мозаичных произведений. Среди архитекторов, исполь-

¹ См. Список основных публикаций № 95.

² См. Список основных публикаций № 172. С. 286.

³ Там же. С. 285.

⁴ Там же. С. 284.

зовавших мозаику в декоре зданий, был и Бенуа. «С Леонтием Николаевичем я был знаком еще при жизни брата Александра, — писал Фролов в своих воспоминаниях⁵, — отношения между ними, как сверстников по Академии, были хорошие. <...> После смерти брата я часто бывал у Леонтия Николаевича, но только по делам в приемное время, до 12-и часов. И по отношению к себе лично и к делу я встречал у Леонтия Николаевича всегда самое любезное и доброжелательное отношение. Да о нем вообще все отзывались с восторгом, как о человеке, с которым приятно иметь дело: он проявлял всегда самое простое и честное отношение, далекое от какой бы то ни было политики или задней мысли».

К 1905 году мастерская Фролова создала ряд крупных смальтовых композиций для церквей, возведенных Бенуа в Гусь-Хрустальном (1902), Варшаве⁶ (1902) и Дармштадте (1903). Сотрудничество с архитектором предприняло сближение Фролова с семьей Бенуа. «По случаю окончания моей мозаики съехались на Гусь и Нечаевы-Мальцевы⁷, и Чистяков, и Леонтий Николаевич с супругой. Торжественная служба, парадный обед, данный Нечаевым-Мальцевым приезжим гостям, дали мне возможность поближе познакомиться с Марией Александровной⁸. Она мне показалась очень простой и симпатичной дамой, под пару Леонтию Николаевичу, и мы мило болтали на разные темы. <...> При расставании Мария Александровна в очень милой форме просила меня не забывать их по возвращении в Петербург. Я понял это, конечно, как акт вежливости в устах благородной дамы».

Через год Бенуа прибыл в Дармштадт принимать установленную в церкви мозаику. «Приехал он не один, а с Марией Александровной», которая напомнила художнику о своем приглашении бывать у них не только по делам.

Вот как описывал Фролов свое, получившее неофициальный характер посещение семьи Бенуа: «Пришел я по делу к Леонтию Николаевичу⁹ в 12-ть часов. Григорий пошел доложить, а я прошел в кабинет. Сажу и жду. Вдруг открывается дверь и вбегает прелестный ребенок — Надюша¹⁰ и просит подождать: папа сейчас придет. Это было мое первое знакомство с барышнями Бенуа. Когда мы с Леонтием Николаевичем закончили деловой

⁵ Здесь и далее цитируются неопубликованные документы, хранящиеся у автора.

⁶ Церковь не сохранилась.

⁷ Юрий Степанович Нечаев-Мальцев (1832–1913) — владелец стекольных заводов, на территории которых была построена церковь.

⁸ М. А. Бенуа (урожденная Сапожникова, 1858–1938) — жена Л. Н. Бенуа.

⁹ Л. Н. Бенуа с семьей жил в собственном доме на 3-й линии Васильевского острова, 20. Здание было построено по проекту Бенуа в 1897–1898 гг. В дворе флигеле находилась мастерская архитектора.

¹⁰ Надежда Леонтьевна Бенуа (1896–1975) — дочь Л. Н. Бенуа.

разговор, вошла Мария Александровна и уговорила меня остаться у них завтракать. Мой первый визит затянулся до трех часов. За завтраком было много народу: все помощники Леонтия Николаевича. Все себя чувствовали неприужденно. После завтрака, хорошо помню мой первый разговор об искусстве у рояля с будущей моей Нинушей».

Совместные посещения выставок, концертов, театров, поездки на дачу все более сближали молодых людей, и постепенно настала пора для решительного объяснения. Художник запомнил многие детали этого события. «Заезжает ко мне мой большой приятель З.: выручи, деньги очень нужны. Купил у него два этюда, осталось еще два. Просит: может быть пристроишь? — к празднику деньги очень нужны! Хорошо, — говорю, а сам думаю: снесу к Леонтию Николаевичу, он не откажет, слышал я про него. Был вторник или среда на страстной — хоть и неловко было идти в такие дни, но зато наверно никого постороннего уж не будет. Действительно, только что с вечерни вернулись. Этюды Леонтий Николаевич купил с удовольствием. Остался я чай пить, а потом... Старшие своими делами занялись, младшие куда-то пропали — мне казалось, что так и должно быть. Маленькая гостиная, полумрак... Я, вероятно, не сумел бы и тогда повторить свои слова, в которых хотел сказать все, чем жил уже более полугодом. Но так хорошо помню лицо и улыбку моей Нинуши, что еще раньше я знал, что не ошибся. Родители, конечно, еще раньше нас разрешили неясный нам вопрос».

Этот брачный союз, безусловно, укрепил уже налаженное сотрудничество архитектора и мозаичиста. В 1906 году в мастерской Фролова производился набор мозаик для Великокняжеской усыпальницы Петропавловской крепости, строительство которой заканчивалось под руководством Бенуа. В 1910–1911 годах были выполнены в смальте интерьерные композиции для собора в Варшаве, на фасадах которого раньше уже были установлены мозаики фроловской мастерской.



На даче Л. Н. Бенуа в день свадьбы Нины Леонтьевны и Владимира Александровича.

Высокая культура, человеческое обаяние Леонтия Николаевича вызвали глубокое уважение и неподдельное восхищение Фролова. Этими чувствами проникнуто полное скорби письмо, написанное художником после смерти зодчего, последовавшей 8 февраля 1928 года. Письмо было адресовано за границу дочери Бенуа — Ольге Леонтьевна Штейнер (1882–1973). «Свершилось неизбежное — умер дорогой наш Леонтий Николаевич. Для нас, свидетелей его жизни, пожалуй, и не нужны слова о нем — мы все были связаны с ним какими-то неведомыми нитями, и часто он даже не говорил о своих желаниях, но мы их чувствовали, и этого было достаточно, чтобы их исполнить. Но для тех, кто наследует, если не его имя, то его славу, мне хочется сказать, что за всю мою жизнь я не встречал человека, равного покойному Леонтию Николаевичу. Он не делил людей на сильных и слабых, он был со всеми равным, он умел найти искру Божию в людях, и недаром подавляющее большинство его учеников — работники не среднего порядка. Он помогал всем, кто с чистым сердцем приходил к нему, и я знаю людей, которым он помогал материально, но об этом посторонние не могли знать! Одаренный исключительными талантами, он был невероятно скромного мнения о самом себе, а потому, вероятно, он и был так снисходителен к другим, что испытал я и на самом себе. Он умел видеть в людях только хорошее, а плохое не замечал. Потому, вероятно, и относились к нему с такой теплой любовью и заботой все те, кому выпадал случай иметь с ним деловые и просто человеческие отношения».

До революции Фроловы жили в собственном доме на Большом проспекте Васильевского острова. Здесь же размещалась и частная мозаичная мастерская¹¹. В семье родилось трое сыновей. Старший — Никита Владимирович (1906–1973), был по профессии экономистом, но в 1946–1953 годах работал главным хранителем музея Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомовой, а впоследствии занимал должность начальника планово-производственного отдела Центрального научно-исследовательского института технологии судостроения. Средний — Андрей Владимирович (1909–1967) — кинорежиссер, создатель фильмов «Первая перчатка», «Гость с Кубани», «На дне», «Песнь табунщика» и др. Младший — Александр Владимирович (1917–1971) — инженер, многие годы проработавший начальником цеха завода «Севкабель».

¹¹ Современный адрес: Большой пр., 64/5. Первоначально дом и мастерская были возведены арх. А. И. Богдановым в 1899 г. В 1908 по проекту Н. И. Богданова пристроен доходный дом на 22-й линии. Угловое здание надстроено в 1914 г. С. О. Овсянниковым. Во дворе на стенах дома сохранились смальтовые панно и надпись с текстом об основании мастерской.

Все трое хорошо рисовали, но продолжить деятельность отца не могли, вследствие невозможности наследования фамильного дела в советском государстве.

В 1929 году Фролов вместе с семьей был вынужден покинуть свое жилище по распоряжению Василеостровского райсовета, руководствованного постановлением Ленсовета «О выселении быв[ших] домовладельцев» (№ 35 от 11.05.1929). Одновременно он лишился мастерской, несмотря на то, что в это самое время создавал мозаичный фриз для Мавзолея Ленина в Москве. Семья Фроловых переехала на 3-ю линию в квартиру Л. Н. Бенуа, которого, вероятно, только смерть спасла от подобного выселения по вышеприведенному постановлению. В этой квартире В. А. Фролов скончался 3 февраля 1942 года от истощения. Последние годы он был профессором Всероссийской Академии художеств и руководил работами ее мозаичной мастерской. Как педагог, он во многом следовал принципам своего тестя. Нина Леонтьевна Фролова (1880–1959) пережила мужа на 17 лет.

Традиция служения художественной культуре сохранялась в семьях наследников. Братья Фроловы часто вспоминали деда и отца, а младший сумел собрать большой архивный материал об их жизни и творчестве. А. В. Фролов много времени уделял изучению истории мозаичного искусства. Итогом этой работы стала публикация двух статей, которые напомнили специалистам о существовании в России на рубеже XIX–XX веков монументально-декоративного искусства. Они же стали первыми исследованиями творческого наследия выдающегося художника-мозаичиста В. А. Фролова¹².

¹² Хмелевская Е. М., Фролов А. В. Художник-мозаичист В. А. Фролов // Искусство. 1966. № 5. С. 43–47; Фролов А. Творческое содружество Н. Рериха и В. Фролова // Искусство. № 8. С. 62–68.

К ПРОБЛЕМЕ СОЗДАНИЯ МУЗЕЯ МОЗАИКИ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ¹

Санкт-Петербург имеет глубокое историческое основание и необыкновенно богатый предметный фонд для организации художественного музея мозаики. Этот факт подтверждает недавно изданный альбом «Мозаика. Санкт-Петербург. XVIII–XXI вв.» (СПб., 2005). Его автор Н. С. Кутейникова сумела собрать большой иллюстративный материал, помогающий проследить трехвековую историю развития наборного искусства.

Петербург — родина русской мозаики Нового времени. Здесь в середине XVIII века после шестивекового забвения гением великого ученого М. В. Ломоносова была изобретена смальта и организована первая в России мастерская мозаики². Произведения Ломоносовской мастерской хранятся в Эрмитаже, Русском музее, Музее М. В. Ломоносова и в Историческом музее в Москве. Первый этап истории развития русского мозаичного искусства, базировавшийся исключительно на энтузиазме одного человека, не был по достоинству оценен современниками, поддержан государственными и частными заказами. В силу этого вскоре после смерти ученого созданная им мастерская прекратила работу, и мозаичное искусство было забыто.

В первой половине XIX века развернулась деятельность художника-мозаичиста Е. Я. Веклера. Он создавал миниатюрные произведения, которые использовались для украшения каминов, мебели, шкатулок, табакерок и т. д. Известны набранные им пейзажи, ведуты, иконы. Большая коллекция мозаик, созданных Веклером, хранится в Эрмитаже, отдельные произведения находятся в запасниках Русского музея и в частных собра-

¹ См. Список основных публикаций № 124.

² См.: *Макаров В. К.* Художественное наследие М. В. Ломоносова. Мозаики. М.; Л., 1950; *Данилевский В. В.* Ломоносов и художественное стекло. М.; Л., 1964; *Павлова Г. Е., Федоров А. С.* Михаил Васильевич Ломоносов. 1711–1756. М., 1988 (глава «Основатель мозаичного искусства в России». С. 406–419); *Некрасова Е. А.* Ломоносов–художник. М., 1988 и др.

ниях. Художественное наследие мастера пока недостаточно изучено³ и требует пристального внимания.

Исключительно важное значение для становления мозаичного искусства в России имело учреждение Мозаичного отделения Императорской Академии художеств⁴. Его основная задача состояла в создании святых образов для Исаакиевского собора. Организация производства смальт на Императорском стеклянном заводе и деятельность специальной академической мастерской, обеспеченной государственным заказом, способствовали развитию наборного искусства. Главным смыслом работы Мозаичного отделения было «увечковечивание» живописных произведений церковно-академического направления «вечными красками» — смальтой. Лучшими мозаиками считались те, в которых не видна была их наборная природа. Кроме произведений, установленных в Исаакиевском соборе, мозаики академической мастерской хранятся в Мозаичном отделении Российской Академии художеств и в ряде петербургских музеев. Большая часть из них до сих пор не атрибутирована и не изучена.

В конце 1880-х годов сформировалось новое направление в развитии наборного искусства, основанное на идее возрождения декоративной природы мозаики. Инициатором этого движения был архитектор А. А. Фролов, основавший в 1890 году частную студию мозаики. Применяя рациональный и удешевленный способ набора смальт, мастерская Фролова сумела расширить возможность применения мозаичных композиций, которые стали включаться в декоративное убранство не только культовых, но и гражданских сооружений. С 1897 года во главе частной студии встал младший брат архитектора В. А. Фролов. Произведения мастерской Фроловых большей частью составляют неотъемлемую часть архитектурных сооружений Петербурга, Москвы, Таллинна и других городов России и зарубежья. К сожалению, многие мозаики за годы советской власти были уничтожены. В мастерской Фроловых, расположенной на Большом проспекте Васильевского острова, 64/5, хранились невостробованные заказчиком, повторные и созданные в процессе творческого поиска произведения. Часть из них находится в Мозаичном отделении

³ См.: Тарасова Л. А. Мозаики Е. Я. Веклера в собрании Государственного Эрмитажа // Декоративно-прикладное искусство России и Западной Европы. Сб. научных трудов. Л., 1986. С. 58–65.

⁴ См.: Кутейникова Н. С. Из истории русского мозаичного дела (вторая половина XIX века) // Проблемы развития русского искусства. Вып. XII. Л., 1980. С. 50–57; *Ее же*. Мозаика. СПб., 1997. С. 5–13.

Академии художеств, часть погибла в 1920–1930-х годах при выселении семьи Фроловых из собственного дома. Четыре мозаики «Св. великомученица Екатерина» (по упрощенному оригиналу Т. А. Неффа), «Свв. Константин и Давид» (по оригиналу И. С. Галкина), «Св. Архангел Михаил» (по оригиналу А. С. Вереченко), «Св. первоучитель Кирилл» (оригинал А. А. Фролова) многие годы сохранялись на стене мастерской под штукатуркой, но в 1990 году по своему волеизъявлению представителя Госинспекции по охране памятников истории и культуры В. М. Белковской и председателя подкомиссии Постоянной комиссии по правам человека Ленинградского Совета народных депутатов А. Ю. Симакова были похищены и переданы в церковные организации Петербурга, которые отказались вернуть имущество наследникам художника-мозаичиста.

Благодаря деятельности академической и частной мастерской Фролова, в России возникли две школы мозаичного искусства: репродукционная и декоративная. Декоративное направление развития наборного искусства нашло продолжение в истории.

В дореволюционное время, кроме Петербурга, были организованы мозаичные мастерские при женских Понетаевском и Серафимо-Дивеевском монастырях Нижегородской губернии⁵, частная студия Фартусова в Москве⁶, мастерская в Пскове при художественно-промышленной школе имени Н. Ф. Фан-дер-Флита⁷. Попытки создания мастерских предпринимались и в Петербурге художниками-мозаичистами М. И. Зоценко и Н. Е. Масленниковым, скульптором Н. А. Поповым и архитектором И. П. Володихиным. Однако заказчики предпочитали привлекать к выполнению работ Мозаичное отделение Академии художеств или испытанную и к началу XX столетия завоевавшую известность и доверие фроловскую мастерскую.

В 1918 году Мозаичное отделение Академии художеств и частная студия Фролова были закрыты. Однако в 1934 при реорганизованной Академии художеств в Ленинграде вновь была воссоздана мастерская, руководить которой был приглашен В. А. Фролов. До Великой Отечественной войны были изготовлены панно для московского метрополитена и композиции, установленные в Ленинграде, Горьком и Киеве. В мастерской было организовано выполнение учебных и экспериментальных работ. Эти

⁵ См. Список статей и публикаций № 7.

⁶ Виннер А. В. Материалы и техника мозаичной живописи. М., 1953. С. 211.

⁷ Салтан Н. И. К истории Псковской художественно-промышленной школы имени Н. Ф. Фан-дер-Флита // Программа «Храм». Сборник материалов (октябрь 1992 — октябрь 1993). СПб., 1993. С. 62–67.

мозаики хранятся в Мозаичном отделении Академии художеств. Они малодоступны и неизвестны исследователям.

Еще до революции, изучая древнее и современное, отечественное и зарубежное искусство мозаики, Фролов собрал уникальную коллекцию. В ее состав входили античные и византийские мозаики, композиции Ломоносовской мастерской, итальянские и русские миниатюры, произведения собственного производства⁸. Кроме мозаик, коллекция Фролова включала произведения декоративно-прикладного искусства, выполненные из смальты самим художником и его помощниками, разнообразные изделия из стекла русских и иностранных предприятий, а также многочисленные факсимильные воспроизведения древних мозаик, живописные эскизы, по которым в мастерской набирались мозаики, фотографии. Коллекция не сохранилась у наследников Фролова. Сам владелец, лишившись мастерской, перенес часть мозаик на хранение в Мозаичное отделение, среди них выполненная по оригиналу Н. К. Рериха композиция «Бой». Там они и остались. В 1972 году сын художника Н. В. Фролов продал в Эрмитаж миниатюрные произведения⁹. Изделия из смальты и стекла большей частью погибли во время блокады Ленинграда, эскизы мозаик переданы в государственные хранилища.

В. А. Фролов рассматривал свою коллекцию как основу формирования музея. В сложный период борьбы за возрождение мозаичного искусства он первым высказал мысль о создании экспозиции, посвященной истории мозаики и стекла (см. Приложение). Небольшой рукописный документ, хранящийся у автора, свидетельствует о масштабе замысла. Кроме классической смальтовой мозаики, Фролов предполагал поместить в музей композиции, выполненные из других материалов (мраморов, мастик, керамики), демонстрировать майоликовые, стеклянные произведения и витражи. Учитывая связь истории русской мозаики с западноевропейским искусством, Фролов планировал строить экспозицию в хронологическом порядке от античности до современности. В 1930-х годах, крайне занятый творческими, реставрационными и педагогическими занятиями в Академии художеств, художник-мозаичист не возвращался к мысли о создании музея, а его гибель в блокадном Ленинграде вообще отложила проблему на многие десятилетия.

Идея создания музея мозаики возродилась вновь при обсуждении вопроса об использовании церкви Воскресения Христова (Спаса на крови). В 1972 году постановлением Совета Министров РСФСР храм был

⁸ О коллекции В. А. Фролова см.: *Рачко М.* Мозаичная комната // *Аврора.* 1972. № 8. С. 67–69.

⁹ *Неклюдова Р.* Экспонат прибыл в Эрмитаж // *Неделя,* 19–25 марта 1973.

отнесен к числу памятников, охраняемых государством. В том же году Ленгорисполком передал его в качестве филиала музею-памятнику Исаакиевский собор¹⁰. Здесь должен был быть открыт «Музей русской мозаики»¹¹. Предполагалось также разместить экспозицию, посвященную народолюбцам. Затянувшаяся на много лет реставрация не дала возможности реализовать этот план. Впрочем, любая экспозиция в пространстве уникального интерьера церкви нанесла бы ему ущерб и затруднила бы осмотр украшающих его произведений мозаичного искусства.

В конце 1980-х годов идея организации музея возникла и в Мозаичном отделении Академии художеств. Однако отсутствие свободных площадей и финансирования исключили эту вероятность.

Единственно возможным решением вопроса могла бы быть разработка новой концепции музея мозаики объединенными усилиями Мозаичной мастерской и Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств, Эрмитажа, Русского музея и других организаций, на хранении у которых есть соответствующие материалы или которые готовы способствовать созданию экспозиции. Такой музей стал бы уникальным явлением в культурной жизни Петербурга и подчеркнул бы исключительную роль города на Неве в истории русской мозаики. Впрочем, мой неудавшийся опыт создания выставки, посвященной 100-летию основания частной мозаичной мастерской Фроловых, в 1990 году говорит о малой вероятности положительного решения этого вопроса в настоящее время.

Приложение

Декабрь 1926 г.

Музей мозаики и стекла

Отделы:

I – Мозаика всех видов:

1) из смальты и мраморов (шифер), мастичные, поливные и...

а) полы и плиты с моз[аичными] вставками,

б) декоративные настенные мозаики,

в) мозаики — копии с живописи (станковые),

г) миниатюрн[ые] мозаики;

2) [из] натуральных пород в камне:

а) орнаментальные,

¹⁰ Бутиков Г. П. Музей «Исаакиевский собор». Л., 1991. С. 174–175.

¹¹ Музей русской мозаики [интервью А. Федорова с архитектором Инспекции по охране памятников Б. Ометовым] // Ленинградская правда. 1976, 14 сент.

- б) декоративные,
 - в) подражание живописи,
 - г) деревянная инкрустация.
- II – Стекланные художественные изделия.
III – Живопись по стеклу и витро.
IV – Бусы, бисер и стеклярус.
V – Майолика и керамика.
VI – Эмали и финифть.

Каждый раздел охватывает:

- 1) античную эпоху,
- 2) римско-византийскую,
- 3) средневековую,
- 4) эпоху Возрождения,
- 5) эпоху переходную (частично упадочную),
- 6) современные задачи и достижения.

Каждая эпоха, по возможности, представляется в характерных образцах всех типов и авторов (оригиналов, копий и факсимиле, изображений и описаний отдельных процессов работы, наборов материалов и инструментов, предметов, являющихся в деле развития и выявления данного произведения подсобными элементами и пр.).

В музее необходимо собрать в том или ином виде, по возможности в историческом порядке, типичные произведения или копии с них, как исполненные в России и ее окраинах, а также исполненные за границей в завезенные на территорию Союза художественные произведения иных народностей, ввиду их непосредственной тесной связи с произведениями исполненными[ми] в России.

Источниками пополнения музея должны явиться собрания произведений из стекла и мозаики Академии художеств, Гранильной фабрики, б[ывшего] Импера[торского] Стекол[ьного] завода, а также путем обмена тех же произведений из Гос[ударственного] Музейного фонда, Музея Штиглица, Московского Исторического музея и др., а также путем покупки у частных лиц и привлечением пожертвований безвозмездных.

Для пополнения музея должно быть исполнено и целый ряд копий с произведений искусства (мозаики), для чего должны быть использованы уходящие летом слушатели старших курсов Академии художеств под руководством специалиста в порядке командировки или прикомандировки их в Херсонесе, Киеве и Кавказе и затем и за предел[ами] Союза. Попутно необходимо пополнить библиотеку А[кадемии] Х[удожеств] по всем отраслям искусства стекла и его ответвлений.

ОБ ИСТОРИИ СПАСЕНИЯ И РЕСТАВРАЦИИ МОЗАИК ЦЕРКВИ АРХАНГЕЛА МИХАИЛА МИХАЙЛОВСКОГО МОНАСТЫРЯ В КИЕВЕ ПОД РУКОВОДСТВОМ ХУДОЖНИКА-МОЗАИЧИСТА В. А. ФРОЛОВА¹

В 1934 году при Всероссийской Академии художеств было воссоздано мозаичное отделение. Возглавил его художник-мозаичист Владимир Александрович Фролов. До революции Фролов владел частной мастерской декоративной мозаики, которая выполняла смальтовые произведения для культовых и гражданских зданий. В отличие от мозаичного отделения Императорской Академии художеств, стремившегося к уподоблению набору смальт живописи, фроловская студия ориентировалась на самобытную выразительность мозаик, находя эстетические нормы декоративности в античных, византийских и древнерусских произведениях.

Плодотворное сочетание основательных знаний истории искусства мозаики и практической деятельности сделало Фролова неопределимым специалистом своего дела. Не случайно именно ему поручались самые сложные и ответственные работы по спасению памятников мозаичного искусства. С 1898 по 1900 год художник-мозаичист реставрировал смальтовые орнаменты XII века Софийского собора в Новгороде. В 1899–1900 годах под его руководством была восстановлена и помещена в здании Императорского общества поощрения художеств мозаика М. В. Ломоносова «Полтавская баталия». Второй раз уникальное творение великого русского ученого было перенесено и установлено в перспективе парадной лестницы Академии наук в 1925–1934 годах. В это же время Фроловым были проведены обследования и реставрация мозаик в собраниях Эрмитажа, Русского музея и Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Но самым крупным, сложным и ответственным делом было спасение мозаик церкви Архангела Михаила Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве², осуществленное в 1934–1935 годах. Закономерным продолжением этой работы стало обследование в 1935 году, расчистка и укрепление набора мозаик Софийского собора в 1937–1941 годах³.

¹ См. Список основных публикаций № 97.

² О значении, художественных особенностях и историческом месте этих произведений см.: *Лазарев В. Н.* Михайловские мозаики. М., 1966.

³ В монографии В. Н. Лазарева «Мозаики Софии киевской» (М., 1960) говорится об их реставрации в 1952–1954 гг. Однако надо полагать, что без четко и своевременно

Решение о сносе Михайловской церкви было принято в связи с намерением возвести комплекс зданий Совнаркома и ЦК КП/б/ Украины по проекту ленинградского архитектора И. Г. Лангбарда. Варварское отношение к национальным святыням вызвало поток писем в адрес Народного Комиссариата просвещения Украины в защиту памятника. Среди них обращает на себя внимание письмо, подписанное профессором, членом-корреспондентом Академии наук СССР Д. В. Айналовым и академиком архитектуры, профессором Г. И. Котовым, датированное маем 1934 года. «По полученным из Киева сведениям, заслуживающим полного доверия и опирающимся на известия харьковских газет, одному из замечательнейших памятников древнерусского искусства XII века, храму б[ывшего] Златоверхого Михайловского Монастыря в Киеве, грозит уничтожение, а украшающим его редким, в византийском стиле мозаикам и фрескам также XII в. — снятие со стен и перенесение в новое помещение. Состояние мозаик таково, что они осыпаются, и снятие их со стен повлечет за собой их гибель, так как реставрация и переделка их, как показывает опыт, лишат их исторической достоверности <...>

Древнее здание может быть включено легко в комплекс сооружений теперь проектируемых. Мы со своей стороны готовы оказать всяческое содействие увязке его с составом новых построек. Все позднейшие пристройки к зданию, позднее XII в., могут быть удалены, что значительно сократило бы площадь, занимаемую зданием, остатки которого могут быть законсервированы, а мозаики и фрески оставлены на их местах, как прекрасный и редкий памятник худож[ественной] древности. Это избавило бы строителей от неминуемых нареканий в спешном разрешении вопроса путем уничтожения памятников <...>

Все это побуждает нас просить о пересмотре решения уничтожить здание собора Златоверхого Михайловского монастыря...»⁴.

Однако ни авторитет специалистов, ни предложенное компромиссное решение не могли повлиять на ход событий. Красноречиво в этом отношении полное раздражения письмо наркома просвещения УССР В. П. Затонского. «По поводу Михайловского собора любители старья поднимают шум, будто там на стенах <...> имеются древние картины (мозаики и фрески). Я направил в Киев нашего заведующего музейным отделом т. Макаревича с тем, чтобы он без шума организовал обследование, поковырял где надо стенки и т. п.

сформулированной задачи по срочному спасению и без проведенной работы по консервации под руководством В. А. Фролова в довоенное время сохранность этих памятников древнего искусства была бы не столь благополучной.

⁴ Письмо цитируется по публикации А. Рыбалко, см.: Пам'ятки України. 1898. № 1. С. 42.

Это придется делать с привлечением кое-кого из спецов.

Заодно они должны прикинуть, каким образом производить съемку стеной живописи, которая действительно представляет художественно-историческую ценность.

Музейщики будут, разумеется, тянуть волынку...»⁵. В другом письме на имя заведующего музейным отделом Наркомпроса РСФСР Ф. Я. Кона тот же советский идеолог писал: «... Тем временем ученые любители старья всячески добиваются, как это Вы знаете из писем, которые Вы мне пересылали, сохранения собора в целости. Поскольку Вы этим делом интересуетесь, сообщаю, что вопрос о сносе собора решен. Может идти лишь речь о снятии мозаик и фресок. Чем дальше будут канителить, тем меньше останется времени для этой сложной операции. Может кончиться тем, что придется ограничиться лишь фотосъемками. Виноваты будут сами старьевщики...»⁶.

Наконец, невозможно не привести весьма характерное письмо Затонского, адресованное президенту Всероссийской Академии художеств И. И. Бродскому. «Я получил сведения из Киева, что Академия художеств и Вы лично весьма заинтересовались мозаиками и фресками киевского Михайловского собора. Все это очень хорошо, но как бы из сугубого интереса не произошла задержка в организации снятия со стен указанных памятников старины. Всякая задержка лишь сокращает сроки, остающиеся для проведения работ. В конечном счете могут пострадать мозаики и фрески.

Я пишу об этом, потому, что получил сведения из Киева, что профессор Фролов туда приехал лишь 10 июня, а Киплик⁷ ожидался лишь на следующий день <...>

Если у специалистов изящных искусств и любителей старины есть желание сохранить художественные и исторические ценности Михайловского собора, то надо немедленно приступить к съемке, т. е. выслать бригады мастеров специалистов и начинать работу.

Не знаю, насколько это основательно, но как наш уполномоченный понял профессора Фролова, приступ к работам грозит затянуться из-за предварительных докладов в Академии художеств <...>

Очень возможно, что у некоторых археологов и искусствоведов есть надежда и стремление путем проволочек добиться оставления всего Михайловского собора (точнее — древние его части), этот вариант сейчас исключен. Постройка подлежит сносу. Нам всем чрезвычайно желательно

⁵ См.: Пам'ятки України. С. 43.

⁶ См.: там же.

⁷ Д. И. Киплик — профессор ВАХ — одновременно с Фроловым руководил снятием фресок Михайловской церкви.



Собор Златоверхого Михайловського монастиря. Фотографія Е. А. Данкевич. 1934 г.

сохранить то, что представляет художественную, историческую ценность. Помогите перевести Ваших академиков от археологии на темпы, соответствующие нашей стране и нашей эпохе»⁸.

В апреле 1934 года Фролов, командированный Всероссийской Академией художеств, осмотрел предназначенный к сносу памятник архитектуры. «Собор Михайловского монастыря встретил нас своими величественными мозаиками, из которых лучше всего сохранились “Евхаристия”

⁸ Пам'ятки України. С. 43–44.

в кривой апсиде на высоте 6–7 метров от полу <...> В правой части от зрителя этой композиции не хватает верхней части, за исключением одной, почти полностью уцелевшей фигуры. Ближе к алтарным пилястрам сохранились два изображения святых, почему-то более малого масштаба, но пожалуй, самые интересные по фактуре набора и по стилю изображений. На них местами видны выпадки по несколько кусочков кряду. Общее впечатление от мозаик замечательное <...>

Сейчас собор является складом архива и весь завален архивными делами (этого добра здесь целые горы), поэтому подобраться поближе к мозаикам нет никакой возможности и пришлось ограничиться их рассмотрением в бинокль. Мечтать сейчас о непосредственном осмотре мозаик не приходится, а потому я, на основании только поверхностного осмотра и некоторого моего прежнего опыта в подобных работах, сделал информационный доклад здесь же в храме собравшимся представителям Всеукраинского музейного городка и Академии материальной культуры о возможности снятия мозаик со стен, их очистке от старого грунта и подведения под них нового цементного основания, конечно, при полной гарантии сохранения старого набора неприкосновенным со всеми его индивидуальными неровностями и дефектами <...>

Налюбовавшись этими мозаиками, пошли в Софийский собор, там такое же запустение, что только еще сильнее подчеркивает прелесть и ценность мозаик, уцелевших здесь, хотя и в большом количестве, но срочно требующих к себе внимания со стороны исследовательской мысли. Во многих местах определенно заметны отставания мозаичного набора от грунта, загрязнены мозаики отчаянно, на них заметны целые пласты грязи и пыли <...>

Все присутствующие согласились со мной, что необходимость срочного приведения в порядок этого замечательного памятника искусства не требует доказательств, и пообещали, что, как только будут ассигнованы средства на снятие мозаик в Михайловском монастыре, будет немедленно возбужден вопрос о финансировании реставрации мозаик Софийского собора»⁹.

В церкви Михаила Архангела предстояло снять три крупные (около 45 кв. м) мозаики — «Евхаристия», «Дмитрий Солунский» и «Архидиакон Стефан». Для проведения работ были построены специальные деревянные леса с полой лестницей. Демонтаж производился под руководством Фролова в течение лета 1934 года опытными мозаичистами ленинградской

⁹ Фролов В. А. Дневник работ по снятию и консервации мозаик Михайловского монастыря в Киеве. Рукопись. 1934. Подготовлен к печати в 1960-е гг. А. В. Фроловым — сыном художника. Хранится у автора. Цитируется по машинописному тексту.



Работы по снятию мозаик церкви Архангела Михаила. 1934 г.

академической мастерской И. М. Барановым, Д. М. Малышевым и В. В. Семеновым. Техническими сотрудниками были местные штукатуры, плотники и бригада женщин-подсобниц. Киевская художница Л. Н. Морозова исполняла факсимиле с фрагментов мозаик для восстановления набора в случае непредвиденной аварии при работах. Для этой же цели из папьемаше изготавливались матрицы, фиксирующие распределение кусочков материала. Необходимую фотофиксацию процессов снятия мозаик осуществляли научный сотрудник Института судебной экспертизы Е. А. Данкевич и профессор Киевского института изобразительных искусств И. В. Моргилевский, под руководством которого был произведен обмер памятников.

Операция по снятию мозаик была подчинена заранее продуманному технологическому плану, по необходимости корректировавшемуся в процессе работы.

Прежде всего производилась механическая прочистка поверхностей мозаик мягкими щетками и освобождение ее от масляной записи. Затем, путем простукивания, были определены опасные места отделения мозаики от стены. Площадь отслоения набора от грунта или набора с грунтом оказалась значительной, что заставило мастеров проявлять особую осторожность и предусмотрительность. В однородной фоновой поверхности мозаик в местах с утраченным набором были сделаны пробные шурфы



Работы по снятию мозаик церкви Архангела Михаила. Фотография Е. А. Данкевич. 1934 г. Слева направо: Д. М. Мальшев, В. А. Фролов, И. М. Баранов.

глубиной до кирпичной кладки апсиды церкви. Эти операции показали наличие трехслойного грунта и неоднородную степень его сохранности.

Площади, занимаемые мозаиками, и их ориентировочный вес вызвали необходимость планирования разделения композиций на части, удобные для маневрирования. Относительно небольшие изображения «Дмитрия» и «Стефана» (около 3 кв. м каждая) предполагалось разделить на две части, однако в целях максимально целостного сохранения оригинального набора специалистам удалось отделить их от стены целиком. С «Евхаристией» таким же образом поступить было невозможно.

Принцип расчленения этого произведения Фролов подробно описал в своем отчете о проделанной работе. «При снятии многофигурной композиции “Евхаристия”, размером более 36 кв. м, вопрос о направлении швов при разделении ее на части приобретал особо важное значение, и после длительного обсуждения этого вопроса мы решили при этой операции использовать по возможности все имеющиеся на поверхности мозаики повреждения и частично золотой фон как наиболее простую форму набора, восстановление которого в наших условиях представляется наиболее возможным и простым. Как основное правило, было принято нами при проведении швов не задевать ими ни лиц, ни рук, ни ног в фигурах композиции, как наиболее драгоценные пространства данных мозаик, нарушение которых надо было избегать. Нижний горизонталь-

ный шов мы провели по красной полосе, отделяющей орнамент от самой композиции, второй горизонтальный шов мы провели по линии тех повреждений в наборе, которые имелись на поверхности мозаик <...> Третий горизонтальный шов пошел по драпировкам, но мы прошли их, не задевая главнейших основных форм драпировок (рукава и пр.), и последний горизонтальный шов проведен был нами по золотому фону, ниже надписи, проходящей по всей композиции на расстоянии 10–12 см от верхней кромки мозаики.

Для проведения вертикальных швов мы воспользовались также пространствами золотого фона между отдельными фигурами, снимая иногда по две и по три фигуры вместе¹⁰. В тех же случаях, когда между фигурами не было золотого фона, выемка вертикальных швов производилась по контурным линиям драпировок. В конечном счете, несмотря на некоторые сомнения, возникшие при проведении швов в композиции “Евхаристия”, мы разделили всю мозаику на 32 части, не задевая ответственных деталей композиции¹¹. Горизонтальные швы прокладывались по прямым линиям, а вертикальные по изгибающимся, обходящим изображения.

Места предполагаемых швов наносились мелом на поверхности мозаики. Затем по этим линиям производилась выемка красочного материала на ширину пять–шесть сантиметров. Вынутые кусочки смальты «лицом вниз» наклеивались на клеенку в соответствии с их расположением на мозаике и временно записывались. При монтаже произведения на месте постоянного хранения этот набор заполнил стыкуемые части. Фрагмент композиции, подготавливаемый к демонтажу, тщательно заклеивался серпянкой¹² специальным восковым клеем. «Этим путем на поверхности мозаики образовывалась достаточно твердая корка, гарантирующая полную сохранность фактуры древнего набора...»¹³. Однако этого было недостаточно для гарантированного предохранения части от возможных механических повреждений. Поэтому фрагмент по пропитанной воском материи покрывался слоем гипса. Подготовленный таким образом блок прижимался специальным деревянным щитом, несколько превышающим по площади снимаемую часть памятника. Все эти предосторожности были необходимы из-за опасности преждевременного отпада мозаики.

¹⁰ Имеются в виду фрагменты фигур.

¹¹ Фролов В. А. Мозаики Михайловского монастыря. Рукопись. 1935. НБА РАХ. Оп. 5. С. Д. 172. Цитируется по машинописной копии, хранящейся у докладчика. Этапы работы и методика демонтажа Михайловских мозаик воссоздана в докладе на основе материалов этого и вышеуказанного литературного труда В. А. Фролова и его статьи «Михайловские мозаики» (Архитектурная газета. Май. 1935).

¹² Бумажная материя с редким плетением.

¹³ Фролов В. А. Мозаики Михайловского монастыря.



Е. А. Данкевич и В. А. Фролов. 1934 г.

Следующие операции заключались в пропиловке швов и отделении фрагмента набора с одним или двумя (в зависимости от сохранности) слоями грунта. Для этих работ были изготовлены особые инструменты: вертикальные пилы, ножи «с вывороченным в обратную сторону лезвием»¹⁴, различной длины и ширины стальные лезвия, шпаги и сабли, полученные на складе оружия.

Швы, лишенные красочного материала, вырубались или пропиливались до необходимого размера, после чего ножом с загнутым лезвием намечались линии расщепления слоев грунта в глубине образовавшейся борозды. Затем вводили и вбивали металлические клинки, постепенно увеличивая их толщину. Отделенная от стены часть переводилась в горизонтальное положение и укладывалась на настил лесов. По пологому пандусу куски мозаики опускались на пол церкви и перевозились в специально отведенное помещение на территории Киево-Печерской лавры для дальнейшей обработки.

Необходимо было очистить мозаики от древнего грунта. Для этого использовался механический способ. Как правило, второй слой легко отслаивался от третьего, в котором заключался набор. Третий слой иногда очень крепко держался с кусочком красочного материала, особенно если это была не смальта или природный камень, а колотая керамика. В таких случаях, чтобы не подвергнуть мозаику излишнему механическому воздействию, небольшая часть старого грунта сохранялась.

Специальной комиссией Наркомпроса Украины было утверждено предложение мозаичистов в качестве нового грунта использовать цементующий состав на железобетонной основе. Все фрагменты «Евхаристии» были зацементированы и впоследствии смонтированы в приделе на

¹⁴ Фролов В. А. Указ. соч.

втором этаже киевского Софийского собора, превращенного тогда в музей. Там же стала экспонироваться мозаика «Архидиакон Стефан», «Димитрий Солунский» был передан в Третьяковскую галерею.

Беспрецедентный опыт спасения уникальных мозаик XII века до сих пор не подвергался изучению и малоизвестен современным реставраторам. Об этой работе рассказывается только на страницах книги В. Н. Лазарева «Михайловские мозаики». Ученый писал, что «это была трудоемкая и сложная операция, проведенная в весьма сжатые сроки.

Работа по снятию михайловских мозаик была начата 26 июня 1934 года. Она осуществлялась Мозаичным отделением Академии художеств, возглавляемым В. А. Фроловым. Ему помогали три опытных мастера (И. М. Баранов, Д. М. Малышев и В. В. Семенов). Им предстояло решить трудную задачу — перевести мозаики на новое цементное основание, не прибегая к губительной для старых мозаик переборке. В общем с этой задачей они справились, хотя нельзя отрицать того, что на второстепенных участках (фоны и поэмы) небольшие переборки все же допускались»¹⁵. Надо заметить, что такая «переборка» не вносила диссонанс в характер древних произведений. Воссоздание нейтральных фоновых поверхностей было необходимо и не меняло впечатления от всей композиции. Моральной основой и верным художественным ориентиром при этом был многолетний опыт мозаичистов, владевших декоративным методом создания мозаик.

В одном из писем, в 1936 году, как бы подводя итог своей реставрационной деятельности, Фролов писал: «С лета позапрошлого года, когда я ездил в Киев на работы, как принято у нас называть, научно-исследовательского порядка, и действительно, для меня работа над памятниками мозаик XI и XII веков, которые судьбе угодно было сохранить до наших дней в Киеве, стала научной работой. Несмотря на то, что <...> я всегда считал, что мало работать в той или иной специальности, но надо и изучать свое ремесло, и недаром, я всегда собирал образцы работ по мозаике, которые и послужили мне, собственно говоря, основой тех небольших знаний, которыми я владею в моей специальности. А теперь мне удалось проверить и пополнить эти знания на памятниках большой художественной ценности. Не скрою, что моментами мне было просто страшно прикасаться к этим реликвиям прошлого, но в данном случае сомнения не было места, я должен был взяться за эту работу, и теперь, когда главное сделано и как будто с успехом, можно уже с радостью вспоминать о тех тревожных моментах, которые пришлось пережить за два последних лета в Киеве»¹⁶.

¹⁵ Лазарев В. Н. Указ. соч. С. 79.

¹⁶ Личный архив В. А. Фролова. Хранится у автора доклада.

АНСАМБЛЬ АРХИТЕКТУРЫ И ИСКУССТВА¹

Невский проспект — старейшая и главная магистраль Петербурга — крупнейший ансамбль, объединивший разновременные и разнохарактерные постройки. Здания проспекта образуют неповторимые по выразительности и красоте локальные узлы, представляющие собой отдельные, как бы нанизанные на мощную ось Невского, самостоятельные ансамбли. Взаимодействия пространств, эффектные перспективы, открывающиеся с проспекта, переключки высотных доминант, живописные ракурсы, неожиданные сочетания разностильных сооружений, их пластического наряда и цвета делают прогулки по главной улице города путешествием в историю искусств, сочетающуюся с многообразными событиями, некогда происходившими в Северной Пальмире.

Если идти по Невскому мимо Гостиного двора в сторону Адмиралтейства и остановиться на Казанском мосту, переброшенном через канал Грибоедова, то перед путешественником откроется удивительная картина: слева — мощная колоннада Казанского собора, возведенного в 1801–1811 годах Андреем Воронихиным, охватывает площадь, создавая пространственную паузу в системе динамично проносащегося перед ней проспекта. Мерный шаг колонн храма напоминает о амбициозных притязаниях императора Павла I, пожелавшего иметь в столице своего государства церковь, не уступающую по красоте и величавости собору Св. Петра в Риме. Такое желание было неслучайным: самодержцу казалось, что подобный храм будет способствовать усилению государственности и международного авторитета страны. В Европе в это время начинались завоевательные походы Наполеона. Закладка здания состоялась 27 августа 1801 года, а за полгода до этого, 11 марта, заговорщики убили инициатора строительства. Собор — современник народно-патриотической эпопеи 1812 года — исторически оказался навсегда связанным с ее триумфальным эпилогом. Об этом красноречиво напоминают установленные на площади в 1837 году скульптуры полководцам — героям войны М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю де Толли, выполненные Б. Орловским. Однако именно Павел I утвердил проект, а его сын Александр I распорядился осуществить строительство, чем закрепил память о своем отце. Казанский собор — один из лучших памятников эпохи классицизма.

¹ См. Список основных публикаций № 140. Здесь печатается с незначительными изменениями.

Напротив него, на углу Невского проспекта и канала Грибоедова, вышашается здание, кажущееся антиподом собору благодаря своему праздничному наряду. Оно построено в период модерна — стиля, декларативно отвергавшего классическое наследие. Это дом акционерного общества «Зингер и К^о», возведенный в 1902–1904 годах по проекту архитектора Павла Сюзора. Недавно отреставрированные фасады здания заиграли многоцветием отделочных материалов: в облицовке стен применен красный и серый гранит, использованы скульптура, выполненная из бронзы А. Адамсоном и А. Обером, мозаики, подчеркивающие новизну конструкции и художественного облика сооружения. Золотые смальтовые полосы и надписи, набранные в частной мозаичной мастерской Фроловых, придают особенную нарядность, не нарушая известного рационализма в решении торгового и административного здания. Мощный остекленный купол, венчающий его угловую часть, усилил пластику объема и одновременно стал своеобразной доминантой, взаимодействующей в пространстве Невского проспекта и с куполом Казанского собора, и с удаленным шпилем Адмиралтейства, замыкающим перспективу главной магистрали Петербурга.

Если же взглянуть вдоль канала Грибоедова, то сразу можно заметить, что дом компании «Зингер» выполняет более сложную роль в панораме города: в некотором удалении от Невского, почти над самой водой, высится, переливаясь многими красками, церковь Воскресения Христова — памятник казненному народовольцами императору Александру II. Таким образом, очевидно, что Сюзор, возводя здание на Невском, старался придать ему значение объединяющего звена в сложном пространственном взаимодействии разновременных, стилистически несогласуемых построек — петербургско-классического Казанского собора и будто пришедшей из средневековой Руси московско-ярославской по типу церкви Спаса на крови. Однако архитектор, видимо, решал вопрос не только пространственно-композиционный, но и пространственно-колористический. Примерно посередине между строящейся в то время церковью и Невским проспектом (канал Грибоедова, 13) по его проекту в 1888–1890 годах был возведен дом Первого Санкт-Петербургского общества взаимного кредита. Мону-ментальная постройка принадлежит стилю поздней эклектики, но без характерной для нее излишней перегруженности декоративными деталями, а в здоровых традициях подражания лучшим творениям зодчества, в данном случае произведениям французской архитектуры второй половины XIX века. Здание украшено скульптурой, выполненной Д. Иенсенем и А. Опекушиным, увенчано четырехгранным куполом и выделяется на фоне менее эффектной застройки канала еще и включением в декор мозаики. Под карнизом центрального ризалита на фоне яркого пятна панно, набранного золотой смальтой, хорошо прочитывается надпись, оповеща-

ющая о назначении сооружения. Это одна из первых мозаик мастерской Фроловых, установленная зодчим на фасаде здания.

Церковь Воскресения Христова была возведена в нарушение всех правил и традиций градостроительства Петербурга. Место ее было определено злодейским событием, свершившимся 1 марта 1881 года. Бульжная мостовая набережной, где пролилась кровь императора, по желанию Александра III включена в интерьер храма. Таким образом, здание внедрялось в уже сложившуюся панораму, нарушая перспективу на дом Адамини, построенный в 1823–1827 годах, который своим классицистическим портиком замыкал перспективу со стороны Невского проспекта. Кроме этого, строительство монументального храма на самом берегу канала ставило перед архитекторами исключительно сложную задачу по гидроизоляции сооружения.

Главное назначение церкви — увековечение памяти Александра II — реформатора, освободителя крестьян от крепостной зависимости, принявшего мученическую смерть. Храм строился по проекту архитектора Альфреда Парланда с 1883 по 1907 год. По повелению Александра III здание возведено в духе русских культовых построек XVII века. Стиль церкви, ее декоративное убранство — все подчинялось идее всеобщей молитвы за царя-жертву, пострадавшего за свой народ. Казалось, что такое сооружение будет способствовать единению императорской власти с народом, укреплению монархии.

Близость мощных архитектурных акцентов, так или иначе связанных с памятью о трагически погибших императорах, кажется не случайной. Не проявился ли здесь *genius loci* — дух места, предопределивший территорию для строительства собора Казанской иконы Божией Матери и церкви Воскресения Христова? Они не стоят рядом, но объединены зримым городским ландшафтом, и взор путешественника легко может переходить с одного здания на другое. Оба храма навевают мысль о тщетности усилий верховной власти закрепить свой авторитет при помощи архитектурных шедевров. Однако именно они связывают времена и помогают восстановить в памяти исторические события, вызвавшие усиленную творческую работу мастеров — их создателей.

В 1895 году церковь Воскресения Христова вчерне была возведена. Встал вопрос о ее декоративном убранстве. После длительных обсуждений решили использовать на фасадах мозаику. Объявили конкурс, в котором приняли участие две итальянские фирмы, Мозаичное отделение Императорской Академии художеств и частная студия декоративной мозаики архитектора Александра Фролова. Итальянские мастерские Антонио Сальвиати и *Musiva Veneziana* были опытными исполнителями произведений из смальты. Однако в основном они создавали мозаики для южных горо-

дов, и когда образцы, представленные ими на конкурс, оказались в Петербурге, с его влажным климатом и нестабильной погодой, то довольно быстро начали разрушаться. Мозаичное отделение Академии художеств, основанное в середине XIX века и прославленное исполнением смальтовых икон для Исаакиевского собора, подало свои произведения с сильным опозданием. В техническом и художественном отношении они были признаны безупречными, но дороговизна и предложенные сроки работ послужили причиной отклонения конкурента. В конкурсе победила частная студия Фролова. Частная студия была основана в 1890 году, за пять лет она приобрела определенный опыт, разработала ускоренную, новаторскую для того времени технологию набора смальт, учитывающую климатические условия северной столицы. Не менее важным была манера исполнения, приближенная к художественным особенностям мозаик Византии и Древней Руси. За два года мастерская выполнила почти все мозаики для внешнего убранства храма.

Одной из первых была установлена мозаика «Христос во славе» в кошке южного фасада, набранная по оригиналу художника Н. Кошелева. Мозаика обращена к Невскому проспекту и яркими блестящими смальтовыми красками издали привлекает внимание. Не менее эффектно светилась купол колокольни, выложенный золотой смальтой (при реставрации в 1970-х годах мозаика заменена листами позолоченной меди), и пятиглавие церкви, выполненное из рельефных медных пластин, покрытых полихромной эмалью, что, как и мозаичная облицовка, было новшеством (изготовлено на московской фабрике А. Постникова). Все здание облицовано мрамором, орнаментированным кирпичом и цветными плитками, в специальные углубления — ширинки — вставлены цветные изразцы, выполненные керамической мастерской М. Харламова. Все это придало нарядный запоминающийся облик храму-памятнику и, по контрасту с окружающей застройкой, неожиданностью своего появления неотвратимо притягивает к нему внимание.

Итак, путешественник, остановившийся на Казанском мосту, не сходя с места и наслаждаясь красотой открывающихся перспектив, может вдруг почувствовать и тревожное дыхание истории, и удивительное умение петербургских архитекторов прошлого даже в сложнейшей градостроительной ситуации улавливать тональность и ритм складывающегося ансамбля. Перспектива от Невского проспекта к Спасу на крови — это, конечно, не петербургская классика, но взаимодействие разновременных построек, перекличка высотных доминант, неожиданное вкрапление мозаик в наиболее заметные здания придает пространству единство, которое можно назвать живописным и в силу логики событий, происходивших здесь, все-таки петербургским.

ХРАМ СПАСА НА КРОВИ¹

1 марта 1881 года народоволец Игнатий Гриневицкий бросил бомбу в императора Александра II и... вошел в историю петербургской архитектуры.

Непримиримая вражда идей породила трагедию: пролилась человеческая кровь — кровь «царя-освободителя», «царя-мученика» и «террориста-убийцы», «героя “Народной воли”» — революционной организации, мечтавшей «освободить народ от тирании монархии».

Санкт-Петербург был потрясен, и буквально на следующий день родилась идея увековечить место гибели царя-реформатора:

– Санкт-Петербург должен первым возложить венок, — сказал городской голова И. И. Глазунов.

Невзирая на законы, нормы и традиции градостроительства столицы Российской империи, несмотря на крайне неудобное и опасное для архитектурных работ расположение будущего здания — близость воды — Городская дума постановила: «построить церковь <...> на месте злодейского преступления».

Да, именно трагедия стала поводом для создания удивительного памятника — «храма во имя Воскресения Христова, сооруженного на месте смертельного поранения в Бозе почивающего императора Александра II на Екатерининском канале в Санкт-Петербурге». Александр III установил неременным условием, чтобы в интерьер церкви была включена часть мостовой, на которую пролилась кровь его отца.

Уже через несколько дней на месте преступления по проекту Л. Н. Бенуа соорудили временную деревянную часовню, строительство которой финансировал купец первой гильдии, лесопромышленник И. Ф. Громов. Часовню убрали в 1883 году перед закладкой храма, который впоследствии стали называть «Спасом на крови».

Согласно традиции того времени, был объявлен конкурс на создание проекта церкви. В нем приняли участие Л. Н. Бенуа, Н. Л. Бенуа, И. С. Богомолов, А. Л. Гун, И. С. Китнер, А. И. Томишко, В. А. Шретер и другие зодчие Петербурга. Однако ни одно из их предложений не было утверждено.

¹ См. Список основных публикаций № 141. Печатается с некоторыми изменениями.

Императору не понравились проекты, выполненные в традиционных формах русско-византийского стиля. Он пожелал, «чтобы храм был построен в чисто русском вкусе XVII столетия». Желание видеть памятник своему отцу именно таким не случайно. Александру III было неуютно в холодном Петербурге, «зараженном» европейским либерализмом, и казалось опасным пребывать в городе, где цареубийцы «свили себе гнездо». Он с ностальгией взирал в прошлое, и допетровская Русь представлялась ему идеальным временем для государства, казалось, что именно тогда существовало единение самодержавной власти, православной церкви и народа.

Александр III, может быть, более других российских императоров чувствовал себя русским царем, ему нужны были зримые знаки приверженности национальным интересам, православной религии — главной идеологической опоры стабильности и умиротворения. Церковная архитектура — один из самых сильных рычагов пропаганды идеологии власти, она способна влиять на сознание населения, формировать его мировосприятие. В Петербурге же в то время не было сооружений, которые с достаточной силой могли бы декларировать идею единения самодержавия с народом. Всеобщая молитва за царя-мученика, пострадавшего за свой народ, запечатленная в формах и декоративном убранстве предполагаемого храма, открывала уникальную возможность создать памятник, демонстрирующий нерасторжимость политики монархии с интересами народа и, таким образом, способствующий упрочению империи.

Допетровская Русь в образе храма, облаченного в одежды московско-ярославских культовых сооружений, должна была явиться в Петербург и привнести в европеизированную северную столицу дух русскости, основательности и незыблемости корневых устоев государства.

Л. Н. Бенуа вспоминал, что после проведения безрезультатного конкурса архитекторы, учтя пожелания императора, «решили представить Государю небольшие эскизы церкви 1 марта в духе старинных русских церквей. Я тоже сделал эскиз: вышло неплохо. Среди массы проектов очень много было интересных. Представили Государю... Но их даже не рассмотрели. Работу поручили Парланду».

Альфред Александрович Парланд (1842–1920) тоже участвовал во втором конкурсе: самостоятельно и в соавторстве с архимандритом Игнатием. Парланд родился в Петербурге в купеческой семье, переселившейся из Шотландии в Россию в начале XIX столетия. Окончив архитектурное отделение Академии художеств с золотой медалью, он приступил к практической деятельности: в частности, возвел церковь Воскресения Христова в Троице-Сергиевой пустыни под Петербургом.

Настоятелем этого монастыря в 80-х годах XIX века был архимандрит Игнатий (в миру И. В. Малышев, 1811–1897), который до принятия

монашества некоторое время учился в Академии художеств. Он развернул бурную строительную деятельность в пустыни, к которой привлек и Парланда.

Вскоре после событий 1 марта стало известно о планах сооружения храма на месте убийства Александра II. От своей тетки великой княгини Александры Иосифовны (урожденной принцессы Саксен-Альтенбургской Августы, жены вел. кн. Константина Николаевича) царь узнал, что архимандриту Игнатию было видение во сне Богоматери. Мария показала настоятелю, каким должен быть храм, сооружаемый в память «царя-мученика». Строительство храма было поручено архимандриту, но, понимая, что ему невозможно самостоятельно справиться с поставленной задачей, Игнатий пригласил к сотрудничеству Парланда, и вскоре совместный проект был представлен на одобрение императора. Вероятно, благодаря ходатайству той же Александры Иосифовны проект утвердили, и вскоре Парланд приступил к осуществлению строительства.

Интересно отметить, что в истории Санкт-Петербурга уже были два подобных «явления свыше». В предании «О зачатии и здании царствующего града Санкт-Петербурга» говорится о посещении апостолом Андреем «места царствующего града Санкт-Петербурга». То есть закладка самого города (Петропавловской крепости) была освящена первоизванным апостолом.

Вторая история связана с явлением часовому, дежурившему у Летнего дворца Елизаветы Петровны, архангела Михаила. Он «приказал возвестить Павлу I, что тот должен построить на этом месте церковь в его честь». Эта церковь, как известно, встроена в объем Михайловского (Инженерного) замка.

Итак, явление Богоматери стало сакральной основой затеянного строительства. Закладка храма состоялась 6 октября 1883 года. После этого проект перерабатывался и дорабатывался еще четыре года. Объявили сбор средств, которые поступали так называемым «кружечным сбором» — по подписке или через государственную казну.

К 1895 году основные строительные работы были закончены, и встал вопрос о декоративном убранстве храма. После длительных обсуждений было решено на фасадах церкви использовать «вечную живопись» — мозаику. Надо полагать, что строителей храма-памятника мозаика привлекала не столько древностью своей истории, сколько стойкостью и выносливостью материала — смальты, не требующей постоянного подновления и реставрации. Был объявлен конкурс, в котором приняли участие Мозаичное отделение Академии художеств, две итальянские фирмы и основанная в 1890 году архитектором А. А. Фроловым первая в России частная студия.

Академическая мастерская, существующая с середины XIX века, стояла на позициях, согласно которым мозаика должна была точно повторять живописный оригинал. Это достигалось длительным и кропотливым трудом нескольких художников-мозаичистов. Образцы мозаики, представленные на конкурс, были превосходны с технической и художественной точек зрения. Однако их расценки оказались до такой степени высоки и сроки выполнения работы настолько велики, что говорить о масштабных заданиях было нецелесообразно.

Мозаики итальянских фирм не соответствовали климатическим условиям Петербурга. Образцы же, представленные мастерской Фролова, полностью удовлетворили Комиссию.

Александр Александрович Фролов (1861–1897) в 1884 году поступил на службу в Мозаичное отделение Академии художеств, которым в это время руководил его отец, академик живописи А. Н. Фролов. Счастливым сочетанием знаний архитектора с практическим знакомством с техникой набора смальт определили стремление А. А. Фролова к расширению и усовершенствованию производства мозаик. Желание реорганизовать Мозаичное отделение и заставить художников увидеть в разноцветных смальтах особый красочный материал, способный говорить самобытным языком наборного искусства, не было поддержано академическим руководством, и тогда Фролов учредил собственную мастерскую.

К 1895 году мастерской был уже создан ряд произведений, среди которых можно назвать смальтовое убранство на фасаде здания Императорского общества поощрения художеств. Оно располагалось в доме 38 на Большой Морской улице. В 1890–1893 годах архитектор И. С. Китнер перестроил это здание, и на его фасаде яркими, не тускнеющими красками засветилась выполненная смальтой надпись и крупные мозаичные панно.

На другой стороне Екатерининского канала, недалеко от строительной площадки церкви Воскресения Христова, находится дом Общества взаимного кредита (набережная канала Грибоедова, 13). В 1890 году на этом здании засверкал золотой фон смальтовой надписи. Он мог служить отличной рекламой мозаике, призывая строителей храма обратить внимание на древнее монументальное искусство, процветавшее во времена Киевской Руси.

А. А. Фролов предложил Комиссии, созданной для приема живописных изображений церкви Воскресения Христова, учесть предстоящий перевод оригиналов на язык наборного искусства и требовать от авторов эскизов придерживаться определенных правил, которые он разработал, изучая древнерусские и византийские мозаики и фрески. Эти правила заключались в упрощении письма оригиналов, приближении их к иконописи, использовании определенных оттенков цвета в зависимости от расположе-

ния в храме: чем выше, тем должно было быть меньше тональных переходов. С точки зрения владельца частной мастерской, живописный оригинал не есть объект для точного повторения мозаичистом, а лишь эскиз будущего произведения из смальты.

Такую установку современники понять не могли: каждый художник считал, что он вправе писать так, как пишет, и учитывать какие-либо декоративные принципы не обязан. Вместе с тем святые изображения должны были обладать некоторым единством, и Комиссия, в которую входили представители Академии художеств и Синода, приняла предложение архитектора.

На территории строительства храма разместили два временных деревянных здания. В них над созданием оригиналов и мозаик трудились более 30 художников и мозаичистов. А. А. Парланд пригласил известных в то время живописцев, среди которых были А. Ф. Афанасьев, В. В. Беляев, В. М. Васнецов, Ф. С. Журавлев, Н. А. Кошелев, М. В. Нестеров, А. Н. Новоскольцев, А. П. Рябушкин, Н. Н. Харламов и др.

Идея моления всей России отразилась в мозаичном декоре церкви. Гербы русских городов (выполнены по эскизам худ. П. А. Черкасова) на стенах колокольни, возвышающейся в западной части сооружения, непосредственно над местом кровавой расправы с царем, говорят о присутствии всего русского народа, скорбящего о содеянном преступлении. У основания колокольни установлена мозаика «Распятие» (эскиз А. А. Парланда), по сторонам которого помещены изображения святых Зосимы Соловецкого и Евдокии. Поминование этих святых совпадает с датами рождения и смерти Александра II. Над «Распятием» возвышается трехчастная композиция, выполненная по оригиналу Нестерова. К лику «Спаса Нерукотворного» с мольбой обращены фигуры Богородицы и апостола Иоанна. Под куполом колокольни начертаны слова молитвы св. Василия Великого: «Сам бессмертный царю, приими моления наша...»

В 1897 году А. А. Фролов добился получения заказа на создание мозаичного убранства внутреннего помещения церкви. Казалось, что все складывается благополучно, но 19 июня 1897 года совершенно неожиданно, после непродолжительной болезни, основатель частной мастерской скончался.

Ситуацию спасла решительность младшего брата А. А. Фролова Владимира, в то время студента живописного факультета Академии художеств, который встал во главе молодого предприятия.

Владимир Александрович Фролов (1874–1942) руководил частной мастерской до 1918 года, когда она одновременно с академической была закрыта. Советская идеология отождествляла мозаику с церковной живописью и считала ее несовместимой с новыми задачами, стоящими перед государством. Вместе с тем фроловская мастерская до революции выпол-

нила ряд произведений, украсивших гражданские сооружения. Так, например, при перестройке особняка Е. И. Набоковой в 1901–1902 годах архитекторы М. Ф. Гейслер и Б. Ф. Гуслистый заказали мастерской смальтовый фриз из сложно переплетающихся цветов и листьев. Размещенная на фасаде многокрасочная лента фриза внесла новые колористические ноты в пространство Большой Морской улицы. Пять крупномасштабных панно на фасаде доходного дома герцога Н. Н. Лейхтенбергского на Большой Зелениной улице, 28 (архитектор Ф. Ф. Постельс, 1904–1905) запечатлели выполненные художником С. Т. Шелковым промышленный пейзаж, виды природы, преобразованной трудом человека, корабли и т. д. В 1929 году в связи со строительством Мавзолея В. И. Ленина производство мозаик было возрождено. Для Мавзолея был создан декоративный фриз из пурпуриновых смальт. Работами руководил В. А. Фролов, а через несколько лет его пригласили возглавить вновь открытую мозаичную мастерскую при реорганизованной Академии художеств. Таким образом была восстановлена преемственность в искусстве мозаики, и востребованным оказался опыт старых мастеров, выучеников мастерской Фроловых.

В этом отношении важным этапом становления мастерства мозаичистов была работа для церкви Воскресения Христова. Именно здесь постепенно разрабатывалась новая эстетика мозаики, оттачивался стиль, почерк и методология наборного искусства. Не случайно известный историк архитектуры Б. М. Кириков назвал созданный в храме ансамбль мозаик «важнейшей вехой в развитии монументально-декоративного искусства рубежа XIX–XX веков».

Мозаика покрыла почти восемь тысяч квадратных метров поверхности храма. И несмотря на то, что живописцы — создатели оригиналов для мозаик — являли собой представителей различных художественных течений, отчего единства в изображении святых образов быть не могло, целостность общего впечатления была достигнута самой смальтой, покрывшей стены, купола и пилоны церкви. Грандиозную облицовку интерьера создавала мастерская Фроловых (за исключением мозаик иконостаса), применяя единый метод, основанный на выявлении декоративности даже недекоративных живописных композиций.

Спас на крови строился почти четверть века. В 1907 году он наконец был освящен. Однако оказался настолько «несозвучным эпохе», что сразу вызвал негативную реакцию со стороны эстетов «Мира искусства» и радетелей петербургской, а отнюдь не московской старины. Так, например, А. Н. Бенуа считал, что А. А. Парланд, пользуясь связями с духовенством, проник к царю, и «его чудовищное измышление, поднесенное в очень эффектной раскраске, нашло себе высочайшее одобрение». Критик С. К. Маковский называл храм «небывалым архитектурным уродством»...

Однако горожане привыкли к храму. Он привлекает к себе взоры, как новогодняя елка, установленная в строгой гостиной. Интерьер церкви Спаса на крови не может не поражать: выложенные маленькими разноцветными кусочками смальты стены, купола, своды и пилоны, вместе с орнаментальной мозаикой пола и мраморной облицовкой, производят впечатление торжественной нарядности, подобающей православному храму.

В советское время, несмотря на систематическую борьбу с религией, уничтожившую многочисленные памятники культовой архитектуры, Спас на крови чудом уцелел. Возможно, это произошло по заступничеству Божией Матери, которая когда-то показала, как должен выглядеть храм.

В 1930-е годы церковь использовалась под овощехранилище, что дало зданию неофициальное название — «Спас на картошке». Потом не одно десятилетие здесь размещался склад декораций Малого оперного театра.

Только в 1960-х годах в храме решили создать Музей русской мозаики. Правда, тогда основной акцент в экспозиции, естественно, склонился к рассказу о «героях-народовольцах». После длительной и сложной реставрации в 1991 году в нем открылся Музей — филиал Музея-памятника «Исаакиевский собор». Оказалось, что храм не нуждается ни в какой дополнительной экспозиции: его интерьеры можно назвать энциклопедией церковной живописи рубежа XIX–XX столетий. Увековеченные смальтой святые образы отражают разнообразие почерков, стилей и манер художников того времени.

Теперь никто не сомневается, что церковь Воскресения Христова — выдающийся памятник, донесший до нас многосложный дух переломного периода русской истории.

ДЕРЕВНЯ БОБЫЛЬСКАЯ И СЕМЬЯ БЕНУА¹

В Старом Петергофе на берегу Финского залива во второй половине XIX — начале XX века существовала живописная деревня Бобыльская (Бобыльск)² (ныне поселок Просвещение) — место отдыха промышленников, предпринимателей, архитекторов и художников. Хорошо известные в то время фамилии: Бенуа, Брандт, Грубэ, Крон, Мейснер, Прэн, Сан-Галли, Штейнер — владельцы дачных участков — пользовались до революции заслуженным почетом и уважением.

В нескольких метрах от воды располагалось восемь дач, а вдоль дороги, ведущей к Петергофскому шоссе, и далее, на гребне Петергофской гряды, находился еще ряд построек. Деревню окружали поля, огороды и покосы, среди которых были проложены живописные, мощенные булыжником дорожки. С запада деревня граничила с парком Собственной, принадлежавшей императорской фамилии, дачи, а с востока — с фермой принца Ольденбургского.

Дружеские и соседские отношения членов семей дачников приводили их к частому общению, и вместе с гостями, постоянно посещавшими гостеприимные дома, превращали деревню в своеобразный центр культурного отдыха петербургской интеллигенции.

В 1866 году территория деревни была разделена на 32 участка и передана крестьянам в «вечное и потомственное владение»³. Вскоре один из них, И. М. Михайлов, скупил большую часть участков и построил дома для сдачи в аренду. В течение 1870–1880-х годов земли Михайлова были

¹ Эта небольшая заметка была написана в 1993 г. в преддверии празднования 200-летнего юбилея существования семьи Бенуа в России и не была опубликована. В несколько измененном виде я решил включить ее в этот сборник.

² Любопытно, что на противоположном берегу Финского залива на территории поселка Лахта также существовала деревня Бобыльская, известная с XVII в. (см.: *Богданов И.* Лахта. Ольгино. 2-е изд. СПб., 1999. С. 10).

³ Подробнее об истории освоения территории деревни Бобыльской см.: *Яковлева Г. Г.* Старый Петергоф. Спортивно-оздоровительная база ЛГУ (бывшие дачи деревни Бобыльской). Т. 1. Историческая справка. Л., 1990. КГИОП. Инв. № Н-3141; *Горбатенко С. Б.* Петергофская дорога. Историко-архитектурный путеводитель. СПб., 2001. С. 272–277.

приобретены купеческой семьей Б. Ф. Небо, и деревня получила название Елизаветино по имени жены владельца.

Семья Бенуа связана с Петергофом с 1846 года, с того момента, как архитектор Николай Леонтьевич Бенуа получил заказ на постройку обширного «конюшенного дворца» (1847–1852). В 1848 году Петергоф получил статус уездного города, что определило необходимость расширения гражданского строительства. «В 1850 году Н. Л. Бенуа был назначен архитектором Петергофского дворцового правления. Отныне многие годы его жизни были связаны с Петергофом, он не только проектировал сам, но и имел уже непосредственное отношение ко всем постройкам, которые там велись, следил за их состоянием»⁴.

Александр Николаевич Бенуа вспоминал: «Отцу, как архитектору высочайшего двора, полагалась на лето казенная дача в Петергофе, и ему предоставлялся один из тех “кавалерских” домов, которые были расположены вдоль аллеи, идущей от Большого дворца к Старому Петергофу»⁵. Здесь 11(23) августа 1856 года родился будущий выдающийся архитектор Леонтий Николаевич Бенуа, 150 лет со дня рождения которого будет отмечаться в этом году.

Кроме Готических конюшен, по проектам Н. Л. Бенуа были возведены здание почты (1850), госпиталь (1850–1858), два Фрейлинских корпуса⁶, Новопетергофский железнодорожный вокзал (1854–1856), официантский (1856–1861) и верхнесадский (1861) дома, богадельня (1871–1872), составлены многочисленные проекты целого ряда неосуществленных строений. Под руководством архитектора проводились большие работы по ремонту и реставрации Большого дворца и многих павильонов Нижнего парка, реконструировались Большой грот, Большой канал, Самсониевский ковш, каскад Драконов и «Золотая гора» (1856–1873).

Почти тридцать лет Н. Л. Бенуа строил и проектировал в Петергофе. За это время город вырос и приобрел свое индивидуальное лицо. «Такие постройки, как Готические конюшни, Фрейлинские корпуса и вокзал в Но-

⁴ *Бартенева М. И.* Николай Бенуа. Л., 1985. С. 55.

⁵ *Бенуа Александр.* Мои воспоминания. В пяти книгах. Кн. 1. М., 1990. С. 197. На той же странице, в сноске А. Н. Бенуа заметил, что может считать себя «до некоторой степени “уроженцем” Петергофа, так как родившись 21 апреля (3 мая) в нашем родительском доме в Петербурге, я уже недели через две после этого был перевезен на лето в Петергоф». Точно так же многие из ныне живущих наследников Бенуа могут считать себя «уроженцами» Петергофа, так как, родившись в Ленинграде, были перевезены через несколько недель, а иногда и дней на лето в Старый Петергоф, в «местечко Просвещения», на дачу.

⁶ В 1988 г. в одном из Фрейлинских корпусов был открыт Музей семьи Бенуа.

вом Петергофе, вписывают яркую страницу в историю застройки Петергофа XIX столетия, демонстрируя лучшие стороны художественных исканий того времени»⁷.

По окончании работ в Петергофе в 1875 году Н. Л. Бенуа не покинул полюбившиеся места. В 1876 году он арендовал дом, находившийся недалеко от Верхнего парка, и с семьей проводил здесь летнее время⁸. Кроме этого, дети Бенуа часто посещали и даже жили на даче «дяди Сезара»⁹, расположенной на Золотой улице¹⁰.

В стропетергофской деревне Бобыльской семья Бенуа начала проводить летнее время с 1883 года, когда там впервые снял дачу старший сын Н. Л. Бенуа — Альберт Николаевич¹¹.

Живописность местности, близость великолепных парков Собственной дачи, Лейхтенбергского, Нового Петергофа не могли оставить равнодушными членов семьи Бенуа, и скоро Леонтий Николаевич вместе с зятем Александром Эвальдовичем Мейснером становятся владельцами участков. «Летом 1890 затеяли мы с Сашей Мейснером приобрести место на берегу залива в Бобыльске и построить дачи. Место купили у Б. Ф. Небо, попавшее ему во владение после разорившегося рыбака Михайлова. Новый владелец разбил его на участки. Мы приобрели два участка с берегом»¹². Жены Бенуа и Мейснера — Мария Александровна и Ольга Александровна, урожденные Сапожниковы, были родными сестрами, что предопределило общность многих дел, совместное проведение часов досуга и праздников.

По проекту Л. Н. Бенуа были построены две однотипные дачи с общими хозяйственным сооружениями. «Я решил построить дачи одинакового плана, но визави, т. е., сделав планы, снял кальку и перевернул на другую сторону. Этим мы избежали необходимости видеть кухни друг друга. Вся идея плана заключалась в том, чтобы расположить жилые комнаты и, главное, детские таким образом, чтобы защитить их от ветров и повернуть к солнцу. <...> Наши дачи вышли очень удачными, живописными

⁷ *Бартенева М. И.* Указ. соч. С. 78.

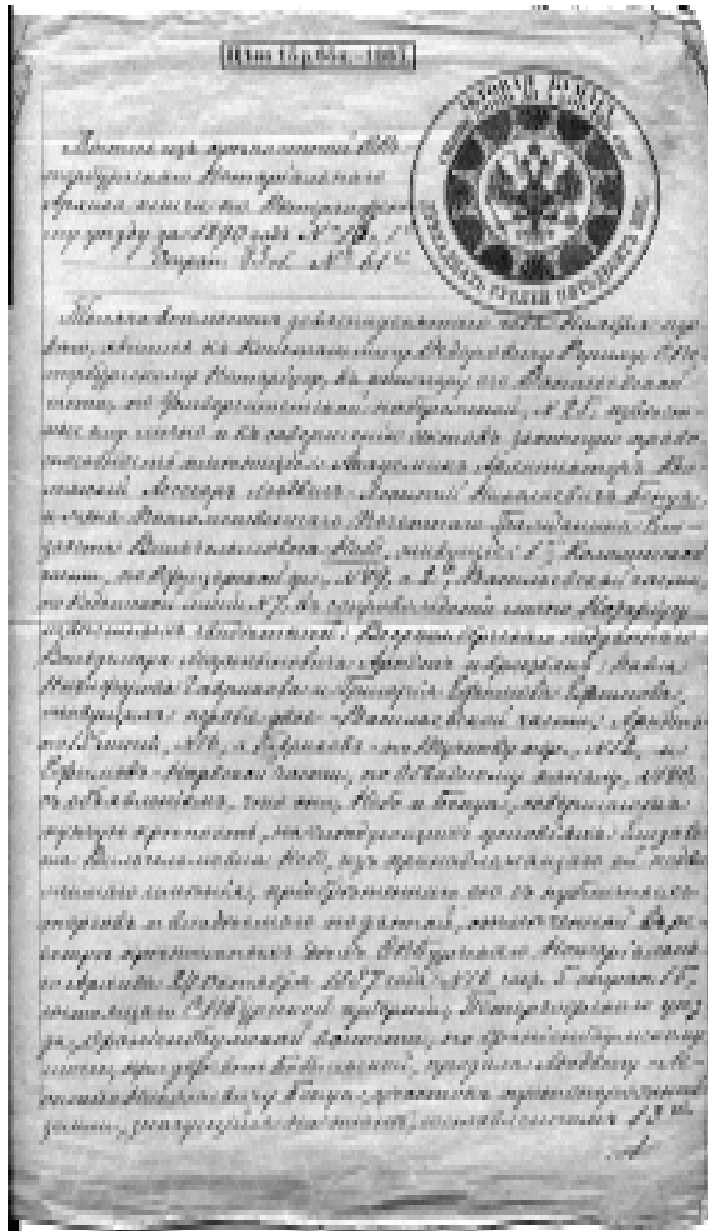
⁸ *Бенуа Александр.* Указ. соч. С. 265.

⁹ Цезарь Альбертович Кавос, брат жены Н. Л. Бенуа — Камиллы Альбертовны. Дача была построена по проекту Альб. Н. Бенуа в 1876 г. (не сохранилась).

¹⁰ *Бенуа Александр.* Указ. соч. С. 135.

¹¹ Там же. С. 464.

¹² *Бенуа Л. Н.* Записки о моей деятельности. Публикация В. А. Фролова // Невский архив. Историко-краеведческий сборник / Сост. А. И. Добкин, А. В. Кобак. СПб., 1993. С. 34. В 1911 г. Л. Н. Бенуа купил у А. Э. Мейснера его участок и стал владельцем двух дач.



Купчая крепость на приобретение земельного участка в деревне Бобыльской, подписанная старшим нотариусом К. Ф. Рерихом. 1890 г.



Строительство дач Л. Н. Бенуа и А. Э. Мейснера в деревне Бобыльской. 1890 г.

и уютными, а ко всему еще и поместительными. В гостиной большое цельное зеркальное стекло вставлено прямо в раму, которая не отворялась. Это было сделано для того, чтобы при сильных северных и северо-восточных ветрах можно было сидеть в тепле и любоваться бушующим морем»¹³. Вот как вспоминала о дачах дочь Л. Н. Бенуа Екатерина Леонтьевна: «Дачи были большие, красивые. Они смотрели друг на друга, как две сестры, только наша была гораздо уютнее и красивее. Вход был прямо в большую столовую. Вокруг карниза под потолком был нарисован финский орнамент, а у Мейснеров стены были гладкие. Окна на нашей даче были остеклены зеркальным стеклом с цветным верхом, что делало ее наряднее. Направо от входа была большая открытая терраса вся обвитая диким виноградом. У них терраса была остеклена. Входящих в дом поражало, что открывался вид на Финский залив. В непогоду все удивлялись, что нет сквозняков. В окно гостиной было вставлено большое зеркальное стекло, а налево от гостиной существовал большой тоже с зеркальными стеклами балкон, где мы часто сидели, работая или читая. Было очень уютно и красиво. В саду, рядом были видны “Гигантские шаги”, где мы часто “бегали”, из столовой

¹³ Бенуа Л. Н. Указ. соч. Там же.



Л. Н. Бенуа (?). Дача Л. Н. Бенуа в Бобьльске «Noel». 1892 г., картон, акв.

вела лестница во второй этаж, где были спальни и детские комнаты, и комнаты для обслуживающего персонала. Во второй этаж вела вторая лестница. Внизу была прихожая, кухня, две уборные и помещение для прачки и гладильня. Мы все любили эту дачу»¹⁴. «Место было голое, — отмечал Л. Н. Бенуа, — если не считать ольхи на берегу и двух–трех березок на бывшем огороде. Все было обсажено нами, и впоследствии много деревьев пришлось снести, так как они мешали друг другу, а главное — стали заслонять солнце»¹⁵. Руководил работами по благоустройству территории садовник Редшейд — сотрудник выдающегося специалиста-паркостроителя конца XIX — начала XX века, магистра ботаники, приват-доцента Петербургского университета Р. Э. Регеля, по проекту которого создавался сад дачи Л. И. Крона (сгорела в 1995), возведенной в тот же период Л. Н. Бенуа на гребне петергофской гряды.

В 1891 году дачный участок в той же деревне приобрел брат Леонтия Николаевича Михаил Николаевич Бенуа — бывший морской офицер. «Уча-

¹⁴ Бенуа Е. Л. Воспоминания. Рукопись. Хранится у наследников.

¹⁵ Там же. С. 35.



Велосипедисты второго поколения дачников семьи Бенуа. Начало XX в.

сток этот с одной стороны упирался в смежный парк “собственной его величества дачи”, а с другой он прилегал к коттеджам, построенным в английском вкусе Леонтием для себя и для своего зятя А. Э. Мейснера, — писал А. Н. Бенуа, — <...> Совершенно прелестен был сад, разбитый вдоль самого берега. Мостики с перилами на тоненьких столбиках вели от него к собственной купальне и к маленькой пристани, где всегда ждал хозяина “тузик”, на котором и переправлялись к яхте, стоявшей в море на более глубоком месте»¹⁶. Дача М. Н. Бенуа была возведена по проекту Л. Н. Бенуа и отличалась от других большими размерами и башней, вносившей живописную асимметрию в ее композицию.

Активная деятельность членов семьи Бенуа, как и других владельцев дач деревни Бобьльской, преобразила местность. Некогда пустынная территория превратилась в живописный комплекс цветущих садов. В 1915 году М. Н. Бенуа намеревался даже арендовать запущенный участок парка Собственной дачи для разбивки на нем сада. Был заключен договор, но революция исключила возможность проведения каких-либо работ¹⁷.

¹⁶ Бенуа Александр. Указ. соч. С. 122.

¹⁷ См.: Яковлева Г. Г. Указ. соч. С. 25–26.



Мостики, ведущие к купальне и к пристани. Фотография начала XX в.

На рубеже XIX–XX веков деревня Бобыльская становится своеобразным центром петербургской дачной культуры. Сюда часто приезжали многочисленные гости, среди которых было много художников и архитекторов. В основном это были родственники и друзья Бенуа. В нескольких километрах от Бобыльска в поселке Мартышкино снимал дачу А. Н. Бенуа — один из основателей художественного объединения «Мир искусства». Окрестные пейзажи, удивительные по красоте закаты солнца над Финским заливом стали постоянным стимулом для работы живописцев. Силами дачников организовывались театральные представления, пешие, конные, велосипедные и лодочные прогулки, устраивались праздники. Особенно торжественно отмечался день рождения Н. Л. Бенуа. В этот день, 1 июля, при многочисленном съезде родственников, друзей и сослуживцев под открытым небом накрывался стол, ломившийся от разнообразных яств и напитков. Любимыми маршрутами путешествий были прогулки на Бабигонские высоты и в Ораниенбаум. В семейных воспоминаниях сохранилось множество рассказов о них¹⁸.

После 1917 года жизнь в деревне Бобыльской резко изменилась. Старые владельцы дач исчезли. Декретом ВЦИК в 1918 году сохранившиеся строения были переданы Союзу работников просвещения под здравницу.

¹⁸ См., например: *Бенуа Александр*. Указ. соч. С. 270–273 и др.

Исключение было сделано только для Л. Н. Бенуа. Неколебимый авторитет старого профессора и ректора Академии художеств, популярность среди молодых студентов Петербургских Свободных Государственных Художественно-Учебных Мастерских сохранили ему право владеть своим участком. В 1919 году на даче он оборудовал творческую учебную мастерскую и библиотеку, в которой занимался с начинающими архитекторами¹⁹. К сожалению, на следующий год пожар уничтожил дачи Бенуа, пришлось приспособлять под летнее жилье помещение бывшей конюшни. «Чувствительным ударом было то, — вспоминал младший брат зодчего, — что сгорела от несчастного случая та прелестная дача, которую он себе построил в Петергофе и которая каким-то чудом осталась в его пользовании первое время при большевиках»²⁰. Екатерина Леонтьевна записала: «Я еду на дачу. Иду пешком со станции. На повороте к дачам вижу торчит дяди Миши дача — наши нет — они сгорели. Был большой пожар, крыши были покрыты деревянной дранкой, а у дяди Миши — железная. Я расплакалась. Я не в силах была видеть этот погром. Я любила наши дачи. Все детство, юность — все сгорело. Осталось только конюшня, сарай, курятник и оранжерея, от прачечной — только цементный пол. Мы все жили в оставшейся даче дяди Миши. Мне отвели самую верхнюю комнату над балконом. Поплакала я и пошла бродить по старым местам и развалинам. На следующий день я вернулась в город»²¹.

В 1924 году специальным актом горисполком Петергофа утвердил право владения Л. Н. Бенуа сохранившимися строениями, оборудованными под дачу. В это же время от участка Бенуа была отчуждена береговая полоса с остатками фундаментов сгоревших дач и восточная территория, где совсем недавно размещалась площадка для игр в крокет. Отчуждение проводилось по требованию здравницы Ленинградского губотдела Всесоюзного Союза работников просвещения на основании того, что новым владельцам участок был необходим для строительства столовой, театра и служб, организации спортивной площадки и для рационального использования всей территории в общественных целях. Никаких строительных работ на отобранном участке так и не было произведено, кроме прокладки аллеи, протянувшейся вдоль залива и действительно улучшившей связь между домами здравницы, которой стала принадлежать и бывшая дача М. Н. Бенуа.

В 1931 году Петергофский городской Совет выдал удостоверение на право владения частной собственностью в Петергофе наследникам архи-

¹⁹ РГИА. Ф. 789. Оп. 9. 1875. Д. 115. Л. 404.

²⁰ Бенуа Александр. Указ. соч. С. 104.

²¹ Бенуа Е. Л. Указ. соч.



Конюшня, переоборудованная под дачу. За столом сидят, слева направо:
В. А. Фролов, Н. Л. Фролова, А. В. Фролов, Л. Н. Бенуа, М. А. Бенуа. 1927 г.

тектора: вдове — Марии Александровне; дочерям — Нине Леонтьевне Фроловой, Екатерине Леонтьевне Шретер, Надежде Леонтьевне Устиновой; внукам — Марианне Людвиговне, Гали Людвиговне, Логину Людвиговичу, Михаилу Людвиговичу Шретерам; Никите Владимировичу, Андрею Владимировичу, Александру Владимировичу Фроловым; Петру Ивановичу Устинову.

Много внимания дачным делам уделял, несмотря на крайнюю занятость, муж Нины Леонтьевны — Владимир Александрович Фролов — художник-мозаичист, профессор Всероссийской Академии художеств.

Великая Отечественная война нанесла большой урон «местечку Просвещения». Пострадала и бывшая конюшня — дача наследников Бенуа. Сразу после победы в 1945 году Н. В. Фролов от имени родственников подал заявление начальнику Райжилуправления города Петродворца с просьбой зарегистрировать дом. Одновременно были начаты восстановительные работы. Дача была взята на учет. В 1956 году бюро инвентаризации Петродворцового района Ленинграда справкой от 12 июля подтвердило право владения наследников Бенуа дачей.

Постепенно жизнь возвращалась в эти поруганные революцией и войной места. Здравница в 1951 году была переименована в дом отдыха «Учитель». На ее территории был вырыт гаванец для лодочной станции, построены два «солярия», использовавшиеся в основном для хранения лодок. Земли дома отдыха были расчищены и приведены в порядок, стали проводиться разнообразные просветительные мероприятия, среди них и международные фестивали. Члены семьи Бенуа были в курсе главных событий, происходящих в доме отдыха, а иногда даже принимали участие в их проведении. Так, в 1950-х годах члены семьи дали небольшой самодеятельный концерт для отдыхающих, который проходил на крыльце бывшей дачи М. Н. Бенуа.

В 1973 году дачи бывшей деревни Бобыльской были переданы Ленинградскому государственному университету, который предполагал организовать здесь спортивно-оздоровительную базу.

Однако незаинтересованное, наплевательское отношение к владениям привели вскоре к упадку и захирению всей территории бывшей деревни. Гаванец превратился в зловонную яму, «солярии» сгорели (первый в середине 1970-х годов, а второй в начале 1990-х). В 1990 году погибла в пожаре одна из дач, переоборудованная еще во времена дома отдыха «Учитель» под клуб. Появилась кощунственная вывеска: «Лыжная база “Дача Бенуа”», возник конно-спортивный кооператив с таким же возмутительным названием. Его деятельность привела к вытаптыванию и захламлению земли.

В настоящее время Университет полностью прекратил какую-либо работу по поддержанию порядка на своем участке. Обветшалые, покосившиеся, бесхозные пока уцелевшие три дачи угрюмо ожидают своего часа, чтобы или погибнуть в пожаре, или развалиться.

Территория поселка была взята под охрану государства, но пока продолжается ее ограбление, одичание и запустение. Неумолимой лавиной тянутся к побережью огородные участки, уже успевшие перегореть, а может быть, и перекопать старые живописные дорожки. Все это деформирует, обезображивает ландшафт, к сожалению, подтверждая опасения, уже высказанные С. Б. Горбатенко в статье «Как спасти Луговой парк»²².

Традиции Бобыльской деревни поддерживаются только наследниками Бенуа: продолжают пешие, лодочные и велосипедные прогулки по окрестностям Петергофа. По-прежнему здесь рисуют пейзажи художники — члены семьи и их друзья. Поколения детей, внуков, правнуков, а теперь и праправнуков крупнейшего русского архитектора не оставляют своего родового пристрастия к изобразительному искусству, а Петергоф — неистощимый для этого источник вдохновения.

²² Горбатенко С. Б. Как спасти Луговой парк // Невское время. 3 сентября 1992.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ

Статьи в сборниках

1. Мозаики на Большой Зелениной улице // Петроградская сторона. История и архитектура. 27–28 сентября 1988 г.: Тезисы докладов / Сост. Л. Я. Лурье, А. В. Кобак. Л., 1988. С. 43–44.
2. Жизнь и деятельность Б. П. Брюллова // Андиферовские чтения: Материалы и тезисы конференции. 20–22 декабря 1989 г. / Сост. А. И. Добкин, А. В. Кобак. Л., 1989. С. 40–42.
3. Язык мозаики // Художник и город. М., 1988. С. 336–347.
4. Л. Н. Бенуа о строительстве придворной певческой капеллы // Заповедная зона Ленинграда: Вчера, сегодня, завтра. Материалы научно-практической конференции. Л., 1989. С. 54–57.
5. Pietarin arkkitehtuuri Katariina Suuren alkaan // Katariina suurenalkan, Kirjapaino Librig Oy, Helsinki, 1990. P. 13–25 (на финском яз.).
6. Петербургские мозаики и античные традиции // Классическое наследие и современность. Материалы и тезисы конференции. СПб., 1992. С. 60–62.
7. Мозаики Нижнего Новгорода (к проблеме изучения истории мозаики в России) // Памятники истории и культуры Верхнего Поволжья: III Региональная научная конференция. Тезисы докладов. Нижний Новгород, 1992. С. 82–83.
- 8–84. Санкт-Петербург. Петроград. Ленинград: Энциклопедический справочник М., 1992 [50 статей; переизд. СПб., 2003 — дополнительно 27 статей].
85. Стиль и среда (к проблеме выбора в архитектуре екатерининского времени) // Архитектура Петербурга. Материалы исследований. Ч. I. / Науч. ред. Т. А. Славина. СПб., 1992. С. 73–81.
86. Особенности творческого почерка художника-керамиста П. К. Ваулина // История русского изобразительного искусства. XVII–XX вв. Новые материалы, тенденции, концепции / Сост. и науч. ред. Н. С. Кутейникова. СПб., 1993. С. 61–72.
87. От составителя // Краеведческие записки. Исследования и материалы. Вып. 2. Петропавловский собор и Великокняжеская усыпальница / Науч. ред. Б. М. Кириков. СПб., 1994. С. 7–12.
88. Предисловие // 200 лет семьи Бенуа в России: Юбилейный сборник / Ред.-сост. В. А. Фролов. СПб., 1994. С. 3.
89. Дом Бенуа, что у Николы Морского // Там же. С. 8–12 (в соавторстве с К. А. Вороновой).
90. Логин Людвигович Шретер // Там же. С. 19–21.
91. Еще раз о «Троице» Андрея Рублева» (опыт интерпретации) // Государственный Русский музей. Древнерусское искусство. Новые атрибуции. СПб., 1994. С. 78–90.
92. Конференция, посвященная 200-летию рода Бенуа в России // Известия Русского генеалогического общества. СПб., 1995. Вып. 3. С. 107–108.
93. Вступление // Петербуржец путешествует: Сборник материалов конференции. 2–3 марта 1995 г. / Ред. колл.: Н. Л. Дементьева, Б. М. Кириков, В. Н. Мазурина, В. А. Фролов. СПб., 1995. С. 4–7 (в соавторстве с Л. И. Каишур).

94. Предисловие // Краеведческие записки. Исследования и материалы / Науч. ред. *Б. М. Кириков*. СПб., 1995. Вып. 3. С. 5–6 (в соавторстве *Б. М. Кириковым*).
95. Художник-мозаичист В. А. Фролов и семья архитектора Л. Н. Бенуа // Там же. С. 157–162.
96. Мозаичная мастерская Фроловых. 1890–1917 // Храм и культура. Древнерусский семинар. Ноябрь 1994 — июнь 1995: Сборник материалов / Сост. *А. К. Крылов, О. Ю. Крылова*. СПб., 1996. Вып. 12. С. 91–103.
97. Об истории спасения и реставрации мозаик церкви Архангела Михаила Михайловского монастыря в Киеве под руководством художника-мозаичиста В. А. Фролова // Погибшие святые. Охраняется государством / 4-я Росс. науч.-практ. конф. Сентябрь 1994 — июнь 1995: Сборник материалов / Ред.-сост. *А. К. Крылов, О. Ю. Крылова*. СПб., 1996. Часть II. Вып. 10. С. 36–44.
98. Статус культуры // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Музей, школа, семья / Ред. колл.: *Н. Л. Дементьева, Е. Н. Мастеница, В. А. Фролов*. СПб., 1996. Вып. 1. С. 101–115.
99. Предисловие // Краеведческие записки. Исследования и материалы / Под общ. ред. *Н. Л. Дементьевой, Б. М. Кирикова*. СПб., 1997. Вып. 5. С. 5–8.
100. Традиции семьи Новотельновых // Там же. С. 313–318 (в соавторстве с *В. М. Гайдуковым, Д. Л. Пиратинской*).
101. Леонтий Бенуа // Зодчие Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века / Сост. *В. Г. Исаченко*. СПб., 1998. С. 537–561.
102. Введение // Краеведческие записки. Исследования и материалы. Фортификация и архитектура Петропавловской крепости / Сост. *С. Д. Степанов, В. А. Фролов*. СПб., 1998. Вып. 6. С. 7–19.
103. От составителей // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. «Петербургец путешествует»: Материалы конференции. 3–4 апреля 1997 г. / Сост. *Л. И. Каштур, В. А. Фролов*. СПб., 1998. Вып. 3. С. 5–6.
104. Архитектура модерна: проблема взаимодействия искусств // 100 лет петербургскому модерну. Материалы научной конференции. 30 сентября — 2 октября 1999 г. / Сост. *Л. А. Кирикова, А. В. Корнилова, Б. К. Нагор*. СПб., 2000. С. 56–77.
105. Монумент на площади Победы (архитектурно-художественный анализ) // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Материалы к истории блокады Ленинграда / Под общ. ред. *В. А. Фролова, Л. Н. Конновой, В. П. Мартыненко*. СПб., 2000. Вып. 5. С. 294–323.
106. Логин Шретер // Зодчие Санкт-Петербурга. XX век / Сост. *В. Г. Исаченко*. СПб., 2000. С. 487–499.
107. Предисловие // Краеведческие записки. СПб., 2000. Вып. 7. С. 5–6.
108. Проблемы Павловска и очерк Б. П. Брюллова «Поминки по Павловску» // Краеведческие записки. СПб., 2000. Вып. 7. С. 207–216 (в соавторстве с *Г. В. Семеновой*).
109. Предисловие // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. СПб., 2001. Вып. 6. С. 5–6.
110. Влияние французской архитектуры на творчество Л. Н. Бенуа // Там же. С. 42–66 (в соавторстве с *М. В. Фроловой*).
111. Предисловие // Краеведческие записки. СПб., 2001. Вып. 8. С. 5–6.
112. «Петербургец путешествует»: конференция и книга // Факты и версии: Историко-культурный альманах. Исследования и материалы. Русское зарубежье. СПб., 2002. Кн. 3. С. 163–167.

- 113–119. Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия: В 3-х т. Т. 2. Деятнадцатый век. Кн. 1. СПб., 2005. (1 статья, 6 в печати).
120. Финский скульптор Нина Альбертовна Саило // Зарубежная Россия. 1917–1939. СПб., 2003. Кн. 2. С. 472–475.
121. История мозаики нового времени началась в Усть-Рудице... // Культурное наследие Российского государства / Отв. ред. А. Н. Киртичников. СПб., 2003. С. 121–137.
122. Ирина Николаевна Бенуа // Памятники истории и культуры Петербурга. Исследования и материалы / Науч. ред. Б. М. Кириков. СПб., 2004. Вып. 9. С. 343–346.
123. Центр Петербурга. Мистика реального пространства // Памятники истории и культуры. Краеведческие записки. Исследования и материалы. СПб., 2004. Вып. 9. С. 142–157.
124. К проблеме создания Музея мозаики в Санкт-Петербурге // Музей в храме-памятнике: Матер. науч.-практ. конф. СПб., 2005. С. 152–159.

Статьи в периодических изданиях

журналы

125. Выдающийся мастер мозаики. К 100-летию со дня рождения В. А. Фролова // Блокнот агитатора. 1974. № 32. С. 31–37 (в соавторстве с Б. М. Кириковым).
126. Немеркнущие краски мозаики // Строительство и архитектура Ленинграда. 1978. № 10. С. 40–43 (в соавторстве с Б. М. Кириковым).
127. Музей Великого Октября // Нева. 1978. № 11. С. 207–209 (в соавторстве с Б. М. Кириковым).
128. Первые советские мозаики // Строительство и архитектура Москвы. 1981. № 6. С. 24–26 (в соавторстве с Б. М. Кириковым).
129. Монумент героическим защитникам Ленинграда на площади Победа // Искусство. 1985. № 10. С. 30–33.
130. Музей Старого Петербурга // Диалог. 1988. № 20. С. 25–29 (в соавторстве с Б. М. Кириковым).
131. Музей в Инженерном замке // Ленинградская панорама. 1988. № 8. С. 18–19 (в соавторстве с М. Л. Макагоновой).
132. В. Фролов — реставратор мозаичного мистецтва // Памятки України. 1991. № 2. С. 50 (на украинском яз.).
133. Майолика — цвет и жизнь // Музей и город / «Арс-Петербург» (тематический выпуск). № 2. СПб, 1993. С. 84–90.
134. Невский палас. Новая улица-пассаж — крупное явление в градостроительстве Петербурга // Регион. 1993. № 0. С. 74–75.
135. Мастерская «вечной живописи» // Антик-Respect. 2003. Май–июнь. С. 22–23.
136. «Абрамцево» под Петербургом // Там же. С. 24–25.
137. Шутка императора // Под ключ. 2003. № 5 (25). Октябрь. С. 8.
138. Памяти Ирины Николаевны Бенуа // Реликвия. 2004. № 1(4). Март. С. 28–29.
139. Гангутский мемориал // Под ключ. 2004. № 2 (28). Август. С. 20.
140. У Казанского моста // Where. 2004. October. С. 79–80.
141. Храм Спаса на Крови // Град духовный. Санкт-Петербургский православный журнал. 2004. № 2(3). С. 57–59.
142. Дом Калевалы // Под ключ. 2004. № 7 (33). Октябрь. С. 18–19.
143. Блеск отраженного света // Под ключ. 2005. № 1(35). С. 33.
144. Камуфляж // Под ключ. 2005. № 4 (38). С. 17.

145. Рецензия на книгу: Н. С. Кутейникова. Мозаика Санкт-Петербурга XVIII–XXI вв. СПб.: «Знаки», 2005. // Под ключ. 2005. № 8 (42). С. 50.

газеты

146. Оперный театр, каким он был? // Светлана. 1972. № 90. 9 августа.
 147. В Щелькове. 12 апреля исполнилось 150 лет со дня рождения А. Н. Островского. 1973. № 44. 18 апреля.
 148. Отражена жизнь России. Ленинграду 270 лет // Светлана. 1973. № 59. 30 мая.
 149. В стране чудес [о путешествии в Армению] // Светлана. 1973. № 74. 4 июля.
 150. Тайна «Ореховой гостиной» [о реставрации Меншиковского дворца] // Ленинские искры. 1973. № 83. 17 октября.
 151. Юбилей художника [к шестидесятилетию народного артиста РСФСР В. А. Ларионова] // Светлана. 1973. № 143. 19 декабря.
 152. Книги мудрости [о Матенадаране] // Светлана. 1974. № 2. 4 января.
 153. История воспитывает гражданина [об охране памятников истории и культуры] // Светлана. 1974. № 20. 16 февраля.
 154. Мир, в котором мы живем [об охране памятников истории и культуры] // Светлана. 1974. № 50. 6 мая.
 155. Музей великих побед // Светлана. 1974. № 127. 5 ноября.
 156. Художник-патриот. К 100-летию со дня рождения художника-мозаичиста В. А. Фролова // Светлана. 1974. № 130. 15 ноября; Кабельщик. 1974. № 46–47. 27 ноября; Красная заря. 1974. № 88. 26 ноября; Лесная правда. 1974. № 30. 29 ноября; Радиотехник. 1974. № 32. 2 декабря; Ленинградский университет. 1974. № 89. 8 декабря.
 157. Здание Академии наук // За строительные кадры. 1976. № 36. 13 декабря.
 158. «Полтавская баталия» [о мозаике М. В. Ломоносова] // За строительные кадры. 1977. № 2. 13 января.
 159. Связано с именем Ломоносова [об истории здания Академии наук] // Светлана. 1977. № 28. 13 июля.
 160. На улице Болотной... [об истории дома № 13/17 на Болотной ул.] // Светлана. 1977. № 39. 28 сентября.
 161. Мозаика на фасаде [об истории дома № 16–18 на 7 линии В. О.] // Вечерний Ленинград. 1983. № 51. 3 марта.
 162. Создавая сохранить [к 80-летию архитектора Л. Л. Шретера, в связи с выставкой его акварельных работ] // Вечерний Ленинград. 1988. № 92. 21 апреля.
 163. Дом зодчества [о создании музея архитектуры в Инженерном замке] // Вечерний Ленинград. 1989. № 75. 30 марта.
 164. Район музеев [о перспективе развития музеев в Дзержинском районе] // Смена. 1989. № 90. 18 апреля.
 165. Сто лет мастерской Фроловых // Куранты. 1990. 27 мая [спец. выпуск].
 166. Подправили Андрея Рублева [о репродукции «Троицы» Андрея Рублева] // Вечерний Ленинград. 1991. № 26. 1 февраля.
 167. Будет ли город снова великим [о переименовании Ленинграда] // Невское время. 1991. № 68. 11 июня.
 168. От рабочих династий — к Дворянскому собранию [о международной конференции «Генеалогия: Проблемы. Задачи. Перспективы»] // Невское время. 1992. № 205. 21 октября.
 169. Бенуа в «Манеже» [о выставке, посвященной 200-летию семьи Бенуа, открывшейся в Манеже] // Недвижимость Петербурга. 1994. № 49. 15–22 декабря.

170. Краеведческие записки [об издательской деятельности Государственного музея истории Санкт-Петербурга] // Недвижимость Петербурга. 1995. № 1. 12 января.
171. Город монументов [о скульптурных памятниках Петербурга] // Недвижимость Петербурга. 1995. № 42. 26 октября.

Публикации литературного наследия

172. *В. Фролов*. Из истории русской и советской мозаики // Художник и город. М., 1988. С. 283–314 (подготовка текста, предисловие, комментарии — в соавторстве с *Б. М. Кириковым*).
173. *В. Фролов*. Соборы наших душ. Робочий щоденник зняття і консервації мозаїк Михайлівського монастиря в Києві (1934 року) // Памятки України. 1990. № 4; 1991. № 1. С. 35–39; 1991. № 2 (на украинском яз.). С. 48–50 (подготовка текста, предисловие, комментарии).
174. *Л. Н. Бенуа*. Записки о моей деятельности [фрагмент] // Невский архив: Историко-краеведческий сборник / Сост. *А. И. Добкин, А. В. Кобак*. М.; СПб., 1993. С. 7–64 (подготовка текста, предисловие, комментарии).
175. *Ф. Ф. Бенуа*. Краткая история семьи Бенуа в России [фрагмент] // 200 лет семьи Бенуа в России. Юбилейный сборник / Ред.-сост. *В. А. Фролов*. СПб., 1994. С. 4–8 (подготовка текста, предисловие — в соавторстве с *Г. Ф. Бенуа*).
176. *О. Л. Штейнер*. Мои воспоминания [фрагмент] // 200 лет семьи Бенуа в России. Юбилейный сборник / Ред.-сост. *В. А. Фролов*. СПб., 1994. С. 15–16 (подготовка текста, предисловие, комментарии).
177. *Л. Н. Бенуа*. Воспоминания о нашем путешествии в 1925 году в Эстонию [фрагмент] // 200 лет семьи Бенуа в России. Юбилейный сборник / Ред.-сост. *В. А. Фролов*. СПб., 1994. С. 17–19 (подготовка текста, предисловие, комментарии).
178. *В. Е. Раев*. Из моей прошедшей жизни // Краеведческие записки. Исследования и материалы / Под общ. ред. *Н. Л. Дементьевой, Б. М. Кирикова*. СПб., 1997. Вып. 5. С. 259–271 (подготовка текста, предисловие, комментарии).
179. *Л. Л. Шретер*. Артиллерийская разведка в период осады Ленинграда (отрывки из воспоминаний архитектора) // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Материалы к истории блокады Ленинграда / Под общ. ред. *В. А. Фролова, Л. Н. Конновой, В. П. Мартыненко*. СПб., 2000. Вып. 5. С. 125–141 (подготовка текста, предисловие, комментарии).
180. *Б. П. Брюллов*. Поминки по Павловску // Краеведческие записки. Вып. 7. СПб., 2000. С. 217–235 (подготовка текста, комментарии — в соавторстве с *Г. В. Семеновой*).
181. *Н. В. Фролов*. 1–3 февраля 1942 года // Краеведческие записки. СПб., 2000. Вып. 7. С. 305–327 (подготовка текста, предисловие и комментарии).
182. *Л. Н. Бенуа*. Заметки о труде // Культура Петербурга. 2001. № 1. С. 105–134 (подготовка текста, предисловие и комментарии).
183. *М. Н. Мясоедов*. Семь дней, или От Петербурга до Саратова (путевые заметки 27 мая — 3 июня 1887 года) // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. СПб., 2001. Вып. 6. С. 172–208 (подготовка текста, предисловие и комментарии — в соавторстве с *В. Н. Поповым*).
184. *В. А. Фролов*. Музей мозаики и стекла // Музей в храме-памятнике: Материалы научно-практической конференции. СПб., 2005. С. 158–159 (подготовка текста).

Рецензирование

1. *Тыжненко Т. Е.* Василий Стасов. Л., 1990.
2. *Николаева Т. И.* Виктор Шретер. Л., 1991.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	3
От автора.....	7
Династия Фроловых-мозаичистов.....	7
Кое-что из моей биографии.....	31
Статус культуры.....	56
Еще раз о «Троице» Андрея Рублева (опыт интерпретации).....	67
Архитектура Петербурга второй половины XVIII века.....	85
Стиль и среда (к проблеме выбора в архитектуре екатерининского времени).....	94
Центр Петербурга: мистика реального пространства	102
Язык мозаики.....	120
История мозаики Нового времени началась в Усть-Рудице... ..	136
Особенности творческого почерка художника-керамиста П. К. Ваулина.....	151
Мозаичная мастерская Фроловых. 1890–19171.....	170
Архитектура модерна: проблема взаимодействия искусств.....	187
Художник-мозаичист В. А. Фролов и семья архитектора Л. Н. Бенуа.....	207
К проблеме создания музея мозаики в Санкт-Петербурге.....	212
Приложение Музей мозаики и стекла.....	216
Об истории спасения и реставрации мозаик церкви Архангела Михаила Михайловского монастыря в Киеве под руководством художника-мозаичиста В. А. Фролова.....	218
Ансамбль архитектуры и искусства.....	228
Храм Спаса на крови.....	232
Деревня Бобыльская и семья Бенуа.....	239
Список основных публикаций.....	250

В. А. Фролов
Петербургская мозаика
Город–Династия–Культура

Редактор Е. П. Щеглова
Корректор О. Е. Юдина
Компьютерная верстка: В. А. Фролов

Подписано к печати 06.
Формат 60х90/16. Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура «Таймс».
Усл. печ. л. 12. Тираж 500 экз.

Типография «АНТТ-Принт»
Санкт-Петербург, ул. 12-я Красноармейская, 27. Тел. 251-60-75



В. А. Фролов с портретом,
написанным маслом на холсте
А. В. Фроловым, 2003 г.

