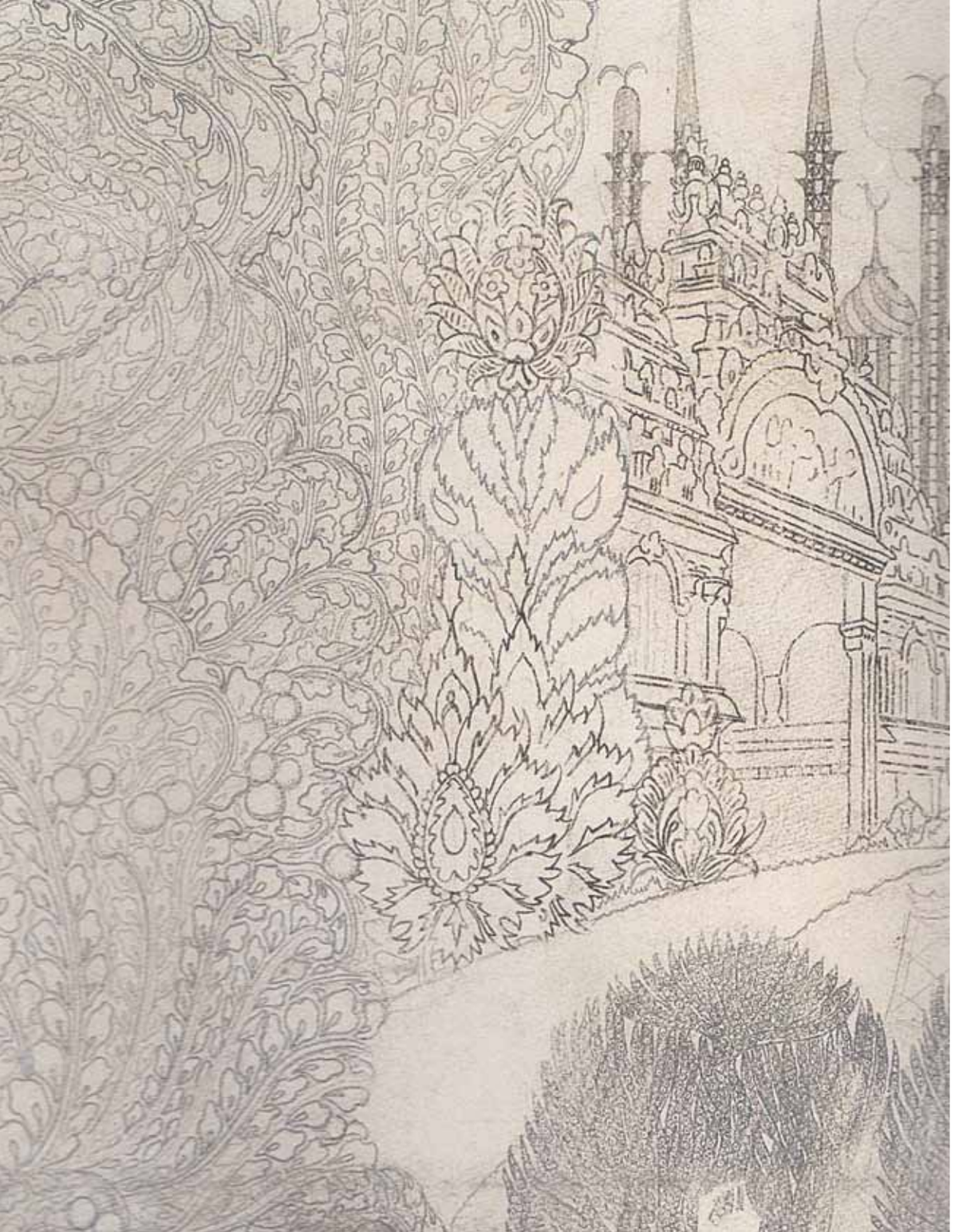


панорама искусств

2017 альманах **№1**

Москва
2017

Путешественника, прибывающего в Пальмиру холодной ноябрьской ночью, встречает прозрачная чернота низкого неба с хрустальной россыпью звезд, ускользающая из-под ног земля с мириадами хрустящих мелких камней и выступающие из темноты, подобные призракам полупрозрачные колонны. С рассветом призраки исчезают, и щедрый солнечный свет заливает огромную песчаную равнину с неровной порослью белокаменных колонн, целых или лишенных капителей, расходящихся цепочками или группирующихся в улицы-аллеи, поддерживающих уцелевшие портики зданий или одиноко стоящих. На севере и западе покой равнины охраняет неровная цепь голых холмов, на юге и востоке ее окаймляет полоса густой и сочной зелени финиковых пальм.

Жарким июньским днем яростные лучи солнца раскаляют добела ничем не защищенный, ослепляющий сияющей белизной камень, превращая город в мираж. Лишь перед закатом, окрашенная оранжево-розовым светом архитектура на короткое время вновь обретает материальность и возвращает ее созерцателя к реальности.

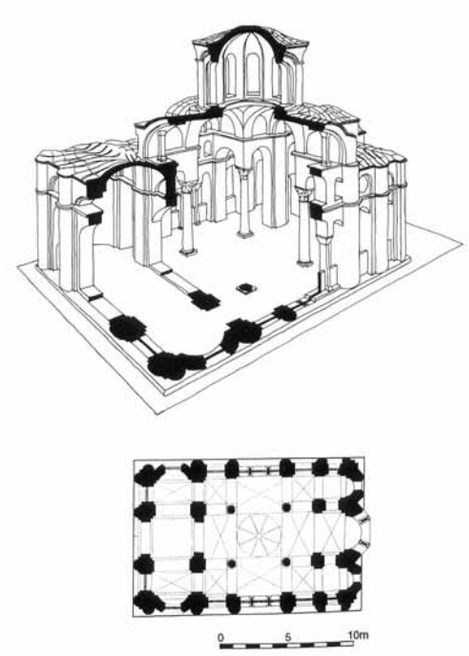
На плане контуры античного города, очерченные линией крепостных стен с остатками башен, напоминают профиль черепахи, ползущей с юго-востока – от оазиса с рощами финиковых пальм, которые считают причиной названия города, на северо-запад – к окаймляющим горизонт пустынным холмам, от самого раннего памятника – храма Бела к самому позднему крупному сооружению – лагерю Диоклетиана. От Пальмиры селевкидского времени сохранилась лишь регулярная, уподобленная шахматной доске планировка старейшего квартала в средней части парфяно-римского города. Творения селевкидских инженеров и архитекторов, хотя и сменились новой застройкой, но заметно повлияли на его художественный облик периода расцвета во II–III веках. Традиционно причисляемая к «мертвым городам» Восточного Средиземноморья, греко-римская Пальмира (библейский Фадмор, арабский Тадмор, или Тадмур) и в разрушенном состоянии сохраняет нетленную красоту своего прошлого, удивительную жизненную силу и способность к восстановлению.

Обнаруженная европейцами в XVII веке[2] среди песков и голых холмов гигантской Сирийской степи, Пальмира так поразила воображение своих первооткрывателей, что стала поэтическим синонимом совершенного и прекрасного города. Два мира – греко-римский Запад и парфянский Восток – соединились на рубеже нашей эры, чтобы создать культуру, узнаваемую во всех своих проявлениях. Античный облик древней Пальмиры складывался в эллинистический, парфяно-римский и ранневизантийский периоды. Памятники ее своеобразной архитектуры, изобразительного и декоративного искусства, которые археологи и реставраторы кропотливо восстанавливали с 1900-х годов вплоть до недавних трагических событий, демонстрируют сложный процесс становления устойчивого синкретического *пальмирского стиля*, не имеющего аналогов.

Несмотря на длительное изучение, этимология названия города, так же как время и причины его возникновения среди пустыни, по-прежнему остается туманной[3]. Следы неолитического поселения близ источника Эфка[4], вытекающего из подземного грота к западу-юго-западу от городской стены, позволяют предположить, что эта местность была заселена в неведомо глубокой древности. Возможно, именно целебные серные воды издревле привлекали сюда кочевников-бедуинов[5] и повлияли на формирование местных культов и мифов. Древнейшего из пальмирских богов – Йарихбола[6] называли «идолом источника» Эфки; в греко-римский период к месту выхода ключа из грота было пристроено небольшое святилище с купальней, скамьями и нишами[7].

Упоминания Тадмора (Тадмура) в торговых документах XIX и XVIII веков до н.э., обнаруженных в раскопках Каниша и Мари[8], свидетельствуют о торговых отношениях между ними и служат дополнительным аргументом в пользу догадки, что город возник в этом малоподходящем для жизни месте из-за необходимости спрямить караванные трассы и сократить дальний путь вокруг пустыни[9]. Эти документы по времени значительно опережают библейское сообщение о строительстве Фадмора (Тадмора) царем Соломоном[10] в X веке до н.э. В период между XVIII и X веками город мог быть разрушен и возрожден заново лишь в эпоху античности. На эту мысль наводит популярная древнеарабская легенда о прекрасном граде со зданиями на мраморных колоннах и множеством изображений, построенном джиннами в пустыне для своего повелителя царя-пророка Сулаймана (Соломона), сына Дауда (Давида)[11].

Античная Пальмира известна с эпохи Селевкидов (кон. IV – нач. I в. до н.э.), когда вовлечение города в караванную торговлю способствовало его превращению в важный коммерческий центр на одном из сухопутных маршрутов Великого Шелкового пути[12]. После включения Сирии в состав Римской империи (64 г. до н.э.) город оказался между двумя враждующими державами – Римом и Парфией. В течение нескольких десятилетий пальмирцы отстаивали свою самостоятельность, но ни природная защита города, ни дипломатическая изворотливость сената, ни боевые качества лучников и мехаристов (всадников на верблюдах) не остановили натиск Рима. Около 30 года до н.э. Пальмира стала частью римской провинции Сирия (после 194 г. – Сирии-Финикии[13]), но благодаря своей роли в международной торговле получила политические привилегии и автономию[14].



План церкви Мирилейон (Константинополь, 940-е гг.)

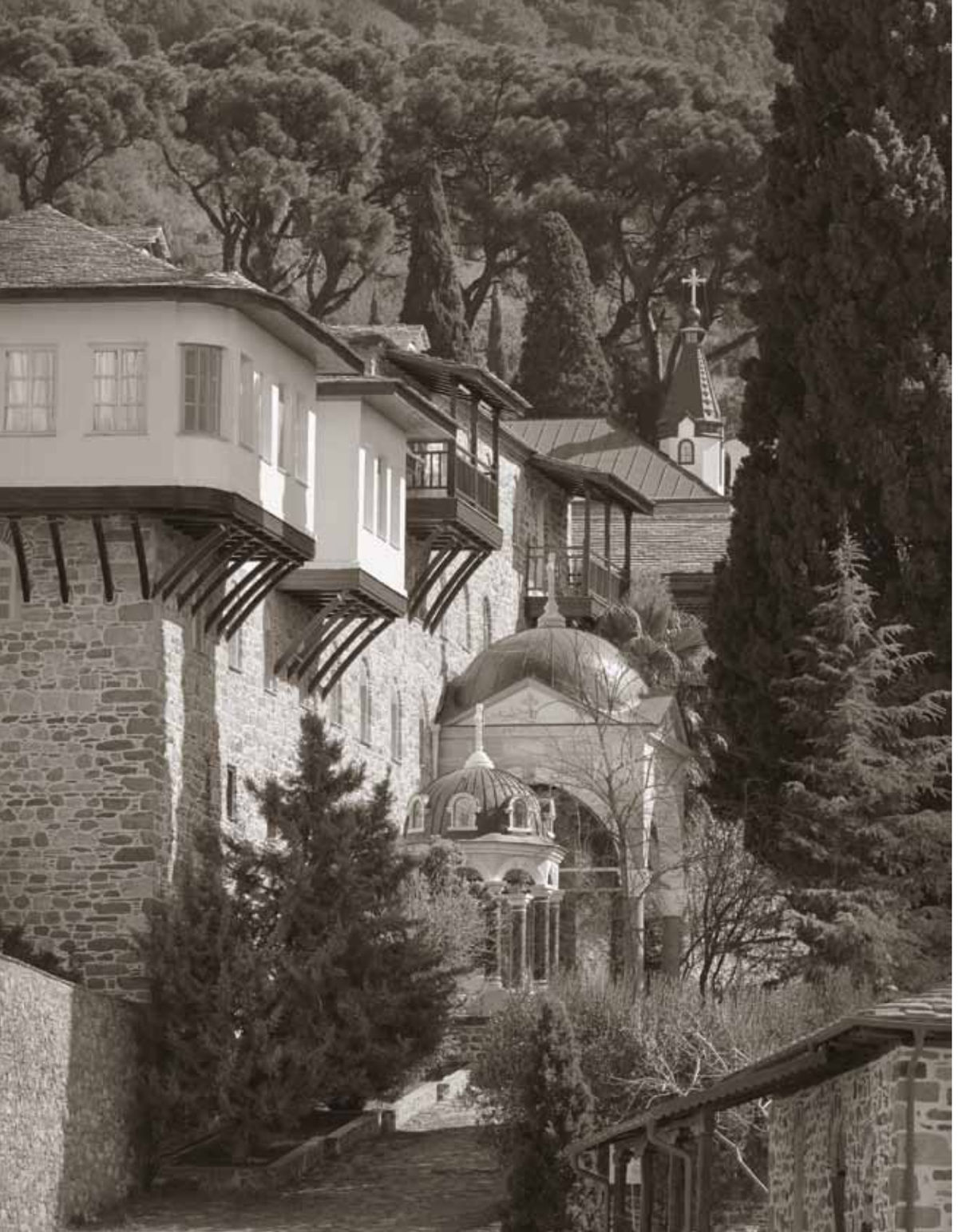
(На стр. 159)

Интерьер кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде (мозаичное убранство 1011 г.).
Современная фотография

перестройки в описаниях Юханны ибн Бутлана[11]. Однако антиохийский собор был несравненно более масштабным сооружением[12].

Юханна ибн Бутлан говорит нам о том, что все церкви Антиохии, в том числе ее кафедральный собор, были украшены «золотом и серебром, и цветным стеклом»[13]. Учитывая, что перестройка и украшение собора были инициированы императором Иоанном I Цимисхием (969–976) и завершены при Василии II (976–1025), ближайшей по времени сохранившейся аналогией его мозаичного убранства, вероятно, следует считать мозаики кафоликона обители Осиос Лукас в Фокиде (1011). Однако вполне возможно, что мозаики собора Св. Петра были созданы и на более раннем этапе развития искусства позднего Македонского периода – эпохи, которая оставила нам памятники станковой, но не монументальной живописи.

Багдадский врач приводит достаточно подробное описание не только архитектуры, но и внутреннего убранства храма; он особо выделяет темплон, инкрустированный перламутром; киворий над святым престолом с мраморными колоннами и серебряным куполом; великий серебряный «венец» (поликанделеон или ранний хорос), висевший перед алтарем; три серебряных позолоченных и украшенных драгоценными камнями запрестольных креста; подвесное серебряное блюдо для лампад, то есть, вероятно, большой лампадофор, висевший в алтарной части, близ святого престола[14]. Большая часть описанного ибн Бутланом драгоценного убранства была разграблена румским султаном в 1084 году, однако во времена франкского правления (1098–1268) собор постепенно накопил новые сокровища. Вильбранд Ольденбургский, посещавший собор Св. Петра в 1211 году, пишет о нем как о «великолепно украшенной церкви»[15]. Перепись сокровищ патриаршей ризницы, составленная в 1209 году госпитальерами и упоминающая лишь часть ценностей патриархии, включает целый ряд вышитых золотом и окрашенных в пурпур тканей и богослужебных облачений, утварь и ризы, изготовленные из золота, серебра, драгоценных камней и слоновой кости[16]. Очевидно, что в этот последний период своей истории собор Св. Петра принимал украшения и драгоценные дары, изготовленные не только восточными (византийскими



(На стр. 222)

Пантелеимонов монастырь Святой Горы Афон. 2016. Фотография Валерия Близнюка

«Гора Афон, Гора Святая…»

Елена Степанян-Румянцева – Кирилл Вах

От редакции

Современность с предельной остротой ставит проблему сохранения христианских святынь (и самого существования христианского мира) на Ближнем Востоке. А бытию Святой Горы, Афона, заповедного края православной святости, казалось бы, ничто не угрожает. Но так ли это? Сколько уже звучало призывов изменить мировой статус Афона, сделать его менее исключительным, «монашескую республику» — более доступной для межконфессионального туризма, открытой для посещения женщин, превратить ее в своеобразный «этнопарк». За подобными призывами стоит глубокое непонимание духовной (и, разумеется, культурной) значимости Святой Горы для всего мира, непонимание того, как именно реализуется вселенская миссия Афона. В этом контексте особое значение приобретает серьезная издательская деятельность, посвященная Афону, его истории, его духовным и художественным сокровищам. Такую деятельность и осуществляет московское издательство «Индрик», с директором которого, Кириллом Алексеевичем Вахом, мы сегодня беседуем.

В.В. Кандинский.
Импровизация 4.
1909. Холст, масло.
Пост. в Нижний
Новгород в 1920 г.
из Музейного
бюро Отдела ИЗО
Наркомпроса.
Нижегородский
государственный
художественный музей

(На стр. 308)

А.М. Родченко. Значок «Добролет». 1923. Серебро, эмаль по гильоширу. Частное собрание

Отвергнутые и рожденные революцией.

Ювелирное дело в России 1920–1930-х годов

Ирина Перфильева

Первые послереволюционные десятилетия в истории ювелирного дела России традиционно считаются «темными». Однако в действительности это далеко не так. Памятники отечественного ювелирного искусства 1920–1930-х годов показывают, что в это время ювелирам не были чужды творческие поиски. Несмотря на официальное пренебрежение к данному виду художественного творчества, в нем синтезировались традиции предреволюционных авангардных стилистических направлений, принципы интернационального стиля ар-деко и разработки ювелиров Советской России. Эти поиски были инспирированы развитием идеологии и процессом индустриализации, и они ставили цель – утвердить новый социальный статус ювелирных изделий. Кроме того, стилистические особенности ювелирного искусства этих лет позволяют выделить две четко обозначенные тенденции: отторжение по идеологическим принципам традиционных видов украшений и создание альтернативных художественных объектов – советской фалеристики. В эти же годы происходит зарождение авторского ювелирного искусства, апеллирующего к узкому кругу художественной элиты.

М.К. Соколов. Портрет. 25 марта 1943. Бумага, тушь, кисть, перо. 20,5 × 14,5. Из собрания семьи Эйгесов. Москва. Публикуется впервые

М.К. Соколов. Паганини. 25 марта 1943. Бумага, тушь, кисть, перо. 20,5 × 14,5. Из собрания семьи Эйгесов. Москва. Публикуется впервые

время он настолько его оценил и как личность, и как художника, что говорил Хессину[21], что это художник гениальный. На третий день мы втроем на рассвете отправились за этой справкой на вокзал. Это стоило ему больших трудов. По дороге, взвесив все обстоятельства и обсудив все, – мне стало ясно, что дело может протянуться и неделю, и месяц. Положение становилось безвыходным. Тогда мне пришла в голову запоздавшая, но верная догадка. Компостировать на этот поезд можно только через блат и не иначе. У меня возникло три плана в этом направлении. Доведши Ксенофонта и Леночку до медпункта, я повернул с тем, чтоб предпринять все возможное в этом направлении.

Первым делом по дороге зашел к Стогорскому, опять же это один из путей. С ним условились через три часа говорить, а он обещал предпринять. Придя домой, я встретил Любу[22]. Ксенофонт спрашивал о ней и хотел повидать. Вскоре пришла Верочка[23], и, наконец, собрались все. Я пошел звонить по этому поводу, и выяснилось, что ничего не выйдет, 41-й поезд заколдован (или забронирован). Тут же я узнал, что Баранова уже недовольна, что держат «чахоточного», и, кстати, уже отвела душу и насчет остальных. Атмосфера накалялась. Тут, кстати (вернее некстати), Наташа чуть не разбила

М.К. Соколов. На тему французской революции. 25 марта 1943. Бумага, тушь, кисть, перо, белила (гуашь). 20,5 × 14,5. Из собрания семьи Эйгесов. Москва. Публикуется впервые

М.К. Соколов. Женский портрет. 25 марта 1943. Бумага, тушь, кисть, перо, белила (гуашь). 20,5 × 14,5. Из собрания семьи Эйгесов. Москва. Публикуется впервые

стакан, чем привела папу в полное отчаянье, не стаканом, а шумом. Кашель действительно уже не прекращался, наконец, началась такая сумятица, как зубчатое колесо. Кроме того, предстояло грядущую ночь как-то размещаться. Оставался в резерве стол. Меж тем Ксенофонт пожелал работать. То ли он неясно сознавал, то ли он стал слегка выздоравливать. Действительно, отек на ногах стал значительно меньше. Через час все любовались замечательными офортами[24] в количестве примерно десяти.

Это как-то сразу внесло какой-то мир и ясность во всю обстановку. Ведь вот в сущности, что самое главное-то в этом: то, что перед нами великий художник, а все прочие соображения и даже катастрофичность положения меркнет перед светом гения. Я вскоре пошел еще по тем же делам и, наконец, выяснил, что есть возможность, правда, не наверняка, заполучить билетного короля, очень, правда, дорого, но тут средств любых нельзя жалеть. Итак, король будет на другой день. С каждым наступающим днем мы ожидали какого-нибудь административного налета, как бомбежки. Мама места себе не находила, папа был подавлен, мы с Леночкой носились целый день по этим и другим делам, у меня при этом подготовка к докладу, подготовка к лекции. Словом, сложный

Райские птицы Бакста

О датировке эскиза «Жар-птица» из Музея современного искусства в Нью-Йорке

Елена Беспалова

(На стр. 480)

Л.С. Бакст.
Жар-птица. Эскиз костюма к балету «Жар-птица». 1915. Бумага, гуашь, акварель. 67,4 × 49. Музей современного искусства. Нью-Йорк

От редакции

В 2016 году культурная общественность как России, так и Европы отмечала 150-летний юбилей крупнейшего русского художника Серебряного века, получившего мировую известность, – Л.С. Бакста. В Государственном Русском музее и в ГМИИ им. А.С. Пушкина состоялись масштабные выставки Бакста, к которым были изданы фундаментальные каталоги. В Москве, в издательстве «БуксМарт», вышла приуроченная к юбилею художника книга «Бакст в Париже» – результат многолетней исследовательской работы искусствоведа Елены Беспаловой. Она является автором целого ряда открытий в творческой биографии Бакста, сделанных благодаря тщательному изучению музейных собраний и архивов разных стран. С одним из таких открытий исследователь знакомит читателей на страницах нашего альманаха.

Ксения Маклецова – Жар-птица. The Boston Journal. 23 марта 1916

В Музее современного искусства Нью-Йорка (MoMA) хранится эскиз костюма к балету «Жар-птица» работы русского художника Л.С. Бакста. Этот эскиз выделяется среди произведений мастера элементами кубизма, резкой гротескной манерой исполнения. Музей по праву гордится работой Бакста, и в 2013 году отметил ее 100-летие, что было отражено на сайте MoMA. Однако дата «1913» – неверна. И в данной статье я доказываю, что эскиз имеет другую дату.

В прошедших в Санкт-Петербурге и Москве выставках Л.С. Бакста, посвященных 150-летию со дня его рождения, западные музеи, в условиях политических санкций, ограничили свое участие весьма скромным вкладом. Российский зритель не увидел, например, таких важных произведений, принесших художнику мировую славу, как

Л.С. Бакст. Иван-царевич. Эскиз костюма к балету «Жар-птица». 1915. Бумага, гуашь, акварель. 68 × 49. Частное собрание

эскиз декорации к балету «Шехеразада» (1910), купленный французским правительством прямо во время премьеры в Гранд-опера, или серию эскизов костюмов «Жар-птица» (1909–1915), образ которой стал эмблемой труппы С.П. Дягилева «Русский балет» перед Первой мировой войной[1].

Лев Бакст познал редкую прижизненную славу именно в антрепризе С.П. Дягилева (1909–1929), затмевая своих собратьев в предвоенные годы. Художники у Дягилева отвечали за определенные темы. А.Н. Бенуа любил галантный век Франции. Русскую сказку доверили А.Я. Головину. Л.С. Бакст «подмял» под себя много тем: античность, Восток, эпоха

Л.С. Бакст. Царевна Ненаглядная краса. Эскиз костюма к балету «Жар-птица». 1915. Бумага, гуашь, акварель. 67 × 48,5. Собрание Экстром. Нью-Йорк

Любовь Чернышева – Царевна, Леонид Мясин –Царевич в балете «Жар-птица». The Musical Courier. 16 января 1916

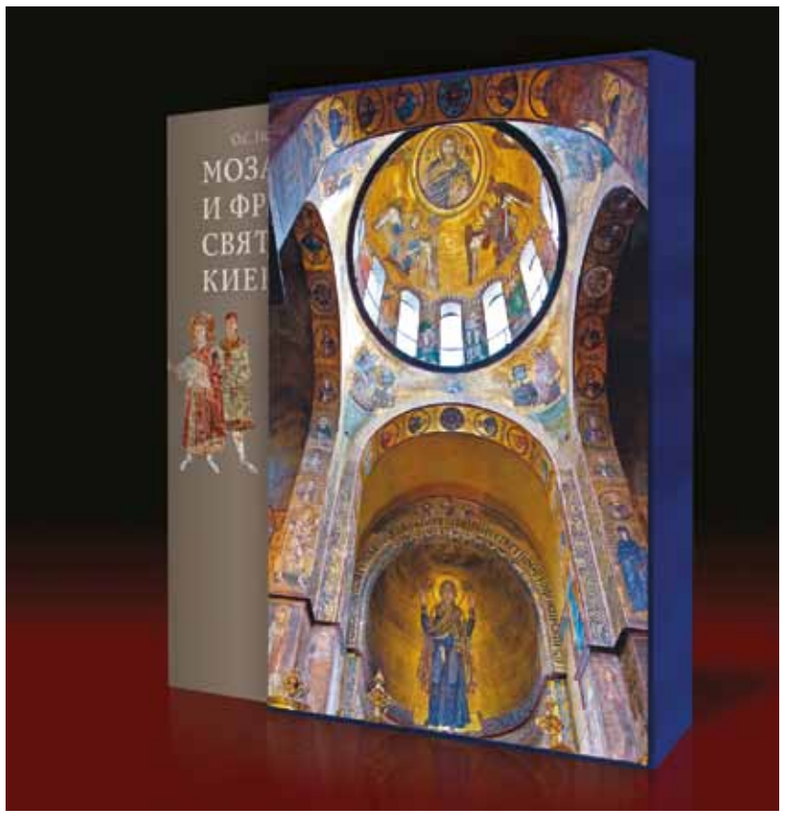
романтизма. К русским образам Бакст обращался нечасто, но в многоцветии творчества художника пером Жар-птицы сверкают его эскизы костюмов к одноименному балету.

В 1909–1915 годах Бакст создал для Дягилева несколько костюмов Жар-птицы – и к балету на только что написанную музыку И.Ф. Стравинского, и к старинному балетному номеру из «Спящей красавицы», который Дягилев преподносил Парижу также под броским названием русской сказки. Большинство этих эскизов создано в стилистике модерна. Один эскиз из MoMA, исполненный в заостренно-кубистической манере, стоит в творчестве Бакста особняком.

Уникальность живописного ансамбля первого кафедрального храма Киевской Руси

Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Мозаики и фрески Святой Софии Киевской. М.: Гамма-пресс, 2017

Марина Заиграйкина

Книга представляет собой фундаментальное научное исследование и результат многолетней работы двух крупных российских ученых, историков искусства Ольги Сигизмундовны Поповой и Владимира Дмитриевича Сарабьянова. Оно посвящено мозаикам и фрескам первого кафедрального собора Древней Руси, их иконографическим и стилистическим особенностям, а также кругу проблем византийского и древнерусского искусства XI столетия.

Идея написать монографию о фресках и мозаиках Святой Софии принадлежит В.Д. Сарабьянову (с. 6); она родилась в процессе совместной работы авторов над первым томом «Истории русского искусства», который вышел в 2007 году[1]. Безусловно, текст, подготовленный для «Истории» (I, II, IV, V части книги), потребовалось значительно изменить и дополнить, поскольку монографический жанр предполагает детальное рассмотрение самого памятника, изучение его «частных» проблем и сопоставление его с другими близкими по времени произведениями.