

КАТЕРИНУШКА

Экспозиция в Эрмитаже

ОНА НИЧЕМ не прославилась и не вошла в историю под именем "великой", не переписывалась с Лейбницем и не играла на клавесине менуэты Куперена. Вряд ли она вообще знала, кто это такие. Её никто бы не счёл эталоном галантного столетия — корпулентная фигура, массивная голова, жёсткие черты лица. Не отличалась она и остроумием, лёгкостью мысли, изяществом слога — этими важнейшими качествами, дающими пропуск в рафинированные круги.

Зато её обожал повелитель сверхдержавы, человек, коим восхищались и Лейбниц, и Куперен, и все феноменальные умы Европы. Она — это Марта Скаврнская, гораздо больше известная под именем Екатерины I. Девушка из самых низов, она вознеслась к вершинам власти, а ведь ничто не предвещало. Крестьянского роду племени, безвестная лифляндка, прачка или, как тогда говорили, "портомоя", добыча Шереметева, затем подаренная Меншикову, она приглянулась Петру. Далеко не Афродита, но мила и маняща. Современники дружно хвалили Марту-Екатерину за сердечность и умение мягко управлять необузданным Петрушей. Видимо, это и есть та самая женская мудрость, что даётся отнюдь не каждой. "Катеринушка, друг сердешный", — обращался государь к той, которую выбрал по душе.

Фельдмаршал Бурхард Кристоф Миних заметил: "Эта государыня была любима и обожаема всей нацией благодаря своей врождённой доброте. Она была поистине посредницей между государем и его подданными", а дипломат Геннинг-Фридрих Басевич, посланник герцога Голштинского, буквально поведал тайну, скрепляющую союз Петра с его царницей: "Звук голоса Екатерины успокаивал Петра; потом она сажала его и брала, лаская, за голову. Это производило на него магическое действие, он засыпал в несколько минут. Чтоб не нарушать его сна, она держала его голову на своей груди, сидя неподвижно в продолжение двух или трёх часов. После того он просыпался совершенно свежим

и бодрым". У Петра случались амурные загулы, но все те метрессы — ничто рядом с Екатериной, быстротечные увлечения, носившие грубо-физиологический характер.

"Екатерина была просто умна и ничего более, если только это малость. У неё был ум не особенный тонкий и глубокий, зато гибкий и осторожный, сообразительный, умный ум, который знал своё место и время и не колот глаз другим. Екатерина умела быть умна кста-ти и в меру", — изложил Василий Ключевский в одной из своих работ. Какова же она, эта коронованная пейзажная, отмеченная Фортуной? Ответ на этот вопрос даёт экспозиция, проходящая сейчас в Эрмитаже. Масштабный проект выстроен по хронологическому принципу — мы наблюдаем основные этапы жизни Екатерины, свершения Петра, судьбы их детей. Встречает нас громадный портрет, на котором царица явлена с высокою куафурой в роскошном платье, сшитом по французской моде, и с закрытым веером в руках. Недоброжелатели хихикали, что "прачка" так и не обучилась тонкой науке поигрывать опаломом, что являлось непреложным светским умением. К слову, на выставке представлены веера начала XVIII века — эти орудия барского кокетства.

Многочисленные парадные портреты, несмотря на то, что художники льстили Екатерине, всё же дают представление о её внешности. Действительно, не царовница в понимании Версаля. На другом портрете работы Жана-Марка Натье она чрезмерно крупна, пусть и затянута в строгий корсет. Критики всегда находились! "Она была толста и черна; вся её внешность не производила выгодного впечатления. Стоило на неё взглянуть, чтобы тотчас заметить, что она была низкого происхождения, —

вспоминала принцесса Вильгельмина Прусская, сестра Фридриха Великого, видевшая Екатерину в детстве, — Платье, которое было на ней, по всей вероятности, было куплено в лавке на рынке; оно было старомодного фасона и всё обшито серебром и блёстками. На ней был пояс, украшенный спереди вышивкой из драгоценных камней, очень оригинального рисунка в виде двуглавого орла, крылья которого были усеяны маленькими драгоценными камнями в скверной оправе. На царице было навешано около дюжины орденов и столько же образов и амулетов, и, когда она шла, всё звенело, словно прошёл наярженный мул. Напротив, царь был человек высокого роста и красивой наружности, черты его лица носили печать суровости и внушали страх".

Эта принцесса отличалась патологическим злоязычием в отношении особ своего пола, и потому все её словесные выкрутасы грешат преувеличениями. Определение "черна" относилось к загару, которого так боялись нежные патрицианки. Екатерина участвовала в походах Петра, а не сидела под балдахинном. Наиболее реалистичным изображением Екатерины считается портрет Карела де Моора, сделанный в Гааге во время второго заграничного путешествия Петра I. Это — простой, почти "домашний" вариант, а лицо героини озарено умиротворённой полуулыбкой.

На выставке — масса портретов, в том числе и самого Петра. На репрезентативном изображении, сделанном Жаном-Марком Натье, государь показан в фантазийном готическом доспехе, как было принято в ту пору. Все короли, герцоги да курфюрсты одеты в рыцарское облачение, вернее, то железо приосвавалось после. Здесь же портреты царских

детей — и злосчастного царевича Алексея, рождённого от Евдокии Лопухиной, и двух дочек от Екатерины — серьёзной Анны да лёгкомысленной Елизаветы. По иронии судьбы именно "свет-Лизанька", как обращался к ней отец, стала впоследствии императрицей и правила целых двадцать лет. На картине Луи Каравака, работавшего по контракту, да так и оставшегося в России, царевна Елизавета излучает прелесть — она похожа на куколку или фарфоровую статуэтку.

ГАЛАНТНЫЙ ВЕК благоволил к маскарадам и переодеваниям, игре и озорству. Карнавалный мир — это перевертыш, заведомая неправда, где теряются привычные смыслы, а мораль становится зыбкой. Дама, одетая кавалером, — это типично для забав XVIII столетия. На выставочной витрине — маскарадная экипировка Екатерины — бархатный кафтан со вставками из тафты, перчатки и треуголка. Эту традицию продолжит её дочка Елизавета Петровна, любившая носить камзолы и мундиры — даже в своей повседневности.

Петра волновали новинки и диковинки, но более всего — техника. Он жегал вникнуть в суть каждого предмета, разгадать устройство, собрать что-то самому. Царь знал несколько ремёсел и преуспел в науках — лучшим подарком для него была готовальня или же астрология. В те годы часы значились "товаром престижного потребления", как вещают нынешние маркетологи. Пётр выписывал часы из Англии — на выставке имеется шикарный экземпляр с механическим органчиком. Экспозиция обширна. Тут и пятирожковая люстра — изделия царской мастерской, и французские гобелены



с библейскими и мифологическими сценами, и чудеса китайского фарфора, непостижимого, загадочного, сказочно дорогого. Также представлены бюро, комоды и столы. Самым заметным — во всех отношениях — экспонатом является карета Екатерины I, сработанная для её коронации. Красно-золотой, сверкающий экипаж всё лифляндскую Золюшку к её бесповоротному триумфу. Правила она всего два года и умерла от невожатности в еде и питии. Нездоровый образ жизни дополняется стрессами — шутка ли принять государство, выпестованное Петром? Но! За ту пару лет ничто не оказалось растрчено и похорено. Царицу окружали умные советники — из "птенцов гнезда Петрова". Оста-

вила она по себе добрую память, а это не всякому удаётся. Историк Сергей Соловьёв высказался о ней так: "При Петре она светила не собственным светом, но заимствованным от великого человека, которого она была спутницей; у неё доставало умения держать себя на известной высоте, обнаруживать внимание и сочувствие к происходившему около неё движению; она была посвящая во все тайны, тайны личных отношений окружающих людей". Внимание, сочувствие, свет — этого не так уж мало.

Галина ИВАНКИНА

Иллюстрация: «Портрет Екатерины I» (фрагмент). Художник Карел де Моор. 1717 г.

Печатается в сокращении, полный текст — на сайте завтра.ру

В ЭТОМ ГОДУ исполняется 140 лет со дня рождения русской художницы Ольги Владимировны Розановой. С лёгкой подачи Б. Лившица её причисляют к "амазонкам русского авангарда", к тем скифским наездницам, что не отсекли себе правую грудь разве что из эстетических соображений. Наверное, это справедливо. Восемнадцатилетнюю девушку, после смерти отца оставившую свой дом в провинции, отправившуюся в Москву, а затем в Петербург с желанием учиться живописи, вошедшую в орбиту ключевых носителей сознания в искусстве и философии своего времени, безусловно, можно наградить эпитетами отважности и независимости.

Ольга Розанова родилась во Владимирской губернии в 1886 году, в 1896-м переехала во Владимир для обучения в гимназии, в 1904 году покинула дом, начав свой одинокий путь художника. Она учится в частных школах сначала Москвы — школа А. Большакова и школа Ф. Юона, затем недолго в Петербурге в школе Е. Званцевой. Неудачно пыталась поступить в Строгановское училище. В Петербурге в 1911 году входит в объединение "Союз молодёжи", основанное Матюшиным и Гуро, в 1916 году в Москве примыкает к обществу "Супремус" Малевича, состоит секретарём редакции одноимённого журнала. В 1918 году в возрасте 32 лет умерла от дифтерита.

ных 1916 года: "моя поэзия завела меня так далеко, что я начинаю опасаться за свою живопись... А что если я вдруг с живописи перейду на поэзию?" Вот, к примеру, её стихи 1917 года:

*аф-аррест
ард-аг-гест
дар-хим
Ламанес
Шал-ом-езд
Мим*

Следует, однако, различать Розанову как художницу, впитавшую в себя авангардный дух времени, и Розанову как эффект искусствоведа, создавших мистификацию вокруг её имени, в результате которой авторству художницы приписывают цветотпись, а её полотно "Зелёная полоса" — масштаб "Чёрного квадрата" Малевича. Почву для спекуляций вокруг имени Розановой создало то, что наследие художницы во многом утрачено, а сведения о нём приблизительны. Специалисты указывают на частное письмо Розановой, в котором та жалуется, что у

наклейки: сочетание плоскостей, линий, дисков (особенно дисков) и абсолютно без присоединения реальных предметов. И после всего этого вся эта сволочь скрывает моё имя. Вот точная копия оксаниной картины (далее следует рисунок). Кольцо, клин и неполный клин на белом фоне??? Показывал ли ты Малевичу мои наклейки и когда именно? К сожалению, я дала только супрематические рельефы, а живописи не дала (в чистом виде), но моя предметная живопись супрематичнее пунийской бесконечно". В письме речь идёт об Иване Пуни, Ксении Богуславской и Казимире Малевиче.

Что такое супрематизм согласно Малевичу? Малевич создаёт концепт. Если кубофутуризм играет с предметностью, разрушает её, желая явить динамизм и хаос (предметный), то супрематизм выходит к чистой живописи, её абсолютному превосходству, "supremus" (от лат. — наивысший, перевысший; или, как говорит сам Малевич, супрематизм — значит господство). Не предмет порождает живопись как свой отблеск, но живописные

своём дневнике: перед выставкой все гадали, что открыл Малевич, художники интриговали друг против друга, "...Розанова во всех этих перипетиях пошла в середину — и не к Малевичу, и не к Татлину — правда, и она пережила, как сама говорила, отвратительное состояние, когда стала чувствовать, что Малевич что-то открыл; но она скоро почувствовала, в чём дело, и написала насмех к выставке несколько супрематических работ".

В манифесте "Союза молодёжи" 1913 года Розанова дала лишь общую установку "технического", "бюевого художественного Credo" нового искусства. Его суть — освобождение и обновление. Искусство должно быть свободно от "цепей предметности: политики, литературы и кошмара психологических эффектов" и от всякого рода устоев. Эти тезисы она повторит в статье того же года "Основы нового творчества и причины его непонимания". Здесь же воспроизведёт свою предметную и даже материалистическую установку в живописи, связав искусство с "разложением готовых образов природы на

Наклейки, на которые ссылается Розанова в письме Кручёных, представляют собой коллажи с использованием цветной бумаги (1915–1916 годов). Видимо, они предназначались для оформления книги Кручёных; впоследствии в сотрудничестве с Розановой Кручёных создаст подобные коллажи для своей книги "Вселенская война. Ё" (1916). Но как в языке Кручёных не пошёл до конца по пути беспредметности, в чём его упрекал Малевич, так и в живописном оформлении книги Кручёных остался в пределах предметных образов. Комментируя наклейки, Кручёных сам укажет на то, что "военное государство" Германия здесь передано в образе война, короны-каска и проч.

Но сказанное вовсе не значит, что Розанова — человек resentimenta. Ревность и соперничество были характерной чертой покойного в ожидании новизны времени. Как говорил Матюшин, "кто скорее скажет новое, тот и король", жди, как бы "пара добрых друзей" не свистнула твою новость прямо у тебя из-под носа. Малевич, например, перед выставкой

шестьenniками" — сомнительное признание. Матюшин и Розанова ценны не потому, что десятилетия спустя появятся американские художники, а потому что задали оптику современной эпохи.

НО ВЕРНЁМСЯ к "Зелёной полосе". Что мы видим, когда смотрим на "Зелёную полосу"? Зелёную полосу. А что мы видим, когда смотрим на "Чёрный квадрат"? Чёрный квадрат. Изображение не играет с нами в игры. Оно есть то, что оно есть. Но изображение — не то же, что образ. Изображение становится образом тогда, когда запечатывает в себе символический план. "Макароны" палеолита закладывают в себе для древнего человека весь космос, как заключают в себе все тайны мироздания крест для христианина. Символический план создаётся и удерживается общинным сознанием. Художник авангарда, не имея роскоши доступа к коллективным представлениям, оформляет символический слой концептуально. "Чёрный квадрат" становится символом в горизонте философии Казимира Малевича. "Композиция VII" исполняется дословного смысла в окружении слов Василия Кандинского. "Зелёная полоса" лишена расширяющего духа философии.

"Зелёной полосе" приписывают то неназванные, то знакомые нам смыслы, к примеру, видят в ней Фаворский свет. Но не может быть Фаворского света без чуда Фавора, не может быть божественного без Бога, откровения без предполагающей его онтологии, или, что то же самое, образа без символического горизонта. Сама Ольга Розанова в отличие от туманности восприятия её творчества ясна себе в своей деятельности — она занята колористическими изысканиями в рамках супрематизма, о чём недвусмысленно говорит в поздних письмах. Пишу, говорит она в одном из них, картину супрематическую, "я нашла для себя в ней новый путь к колористическим изысканиям, если он с "преобразованием" путём не разошёлся, то, значит, он возможен и в супрематической живописи".

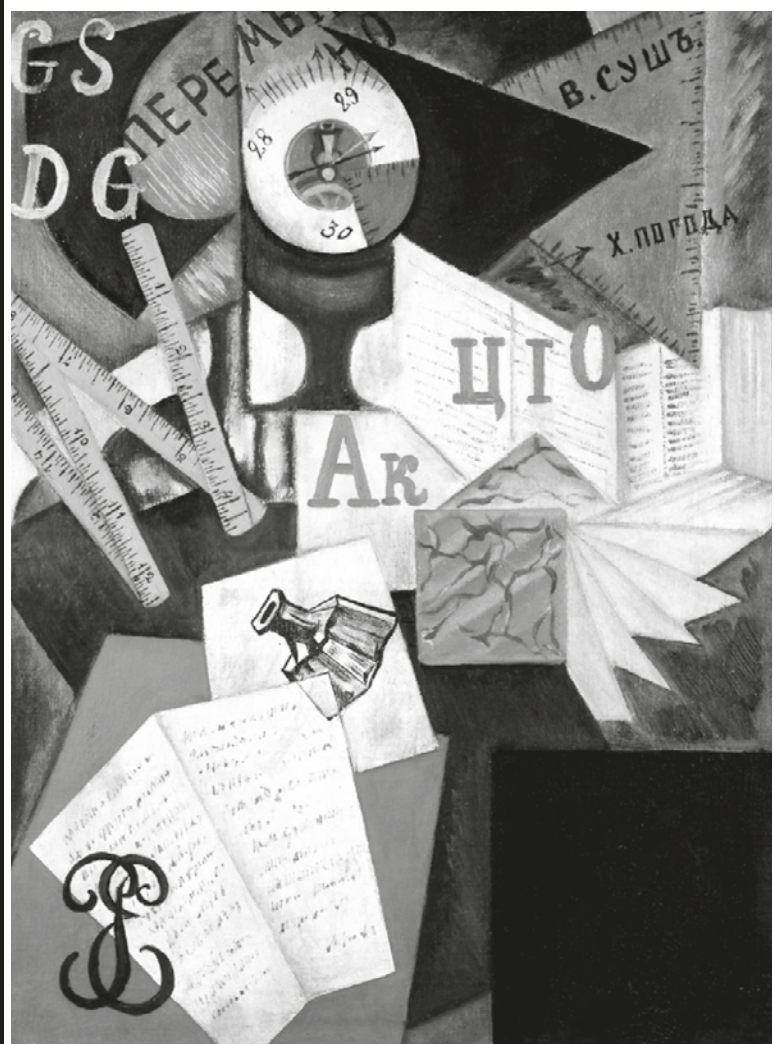
Авангард вне философии обладает своей антропологической ценностью. Цвет сам по себе, фигуры сами по себе воздействуют на нас, затрагивая наше человеческое нутро. Чёрный крест или чёрный квадрат, цветные массивы в духе Ротко или зелёная вертикаль в духе Розановой, даже механистичный по своей природе "Гладкий цвет" Родченко (1921) обращены к феноменологии нашего восприятия, к той метафизической азбуке, которой мы читаем мир и которую искал Кандинский. Первые образы, которыми конституируется наш мир, сродни слову "мама" для ребёнка, ибо для ребёнка "мама" — это не мама, но весь мир. В этом слове заключена вся полнота бытия, дифференцирующаяся и усложняющаяся со временем. Чистый цвет и чистая форма на полотнах художников нас поражают именно этой первозданной интенсивностью и полнотой данности нашей реальности. Мы обретаем опыт изначального взгляда на мир, мы оказываемся в девственном начале. Цвет, форма завораживают нас, восхищают, вводят в медитативное состояние, как если бы мы очутились в глубинном детстве и, прозревая, из темноты выскочили первые слова.

Наталья РОСТОВА

Иллюстрация: «Письменный стол». Художник Ольга Розанова. 1915 г.

РАДОСТЬ РОЗАНОВОЙ

К 140-летию художницы



Амбициозность и творческая решительность Розановой выражены в экспериментах с современными направлениями в живописи и поэзии, в попытке теоретических обоснований искусства. Розанова пишет картины и, близко общаясь с А. Кручёных, стихи в стиле зауми, выступает как графиз, публикует манифест для "Союза молодёжи" и несколько теоретических статей, активно участвует в выставках.

неё украли идеи. Действительно, после известной выставки "0,10" 1915 года, в которой Розанова приняла участие, у неё закрадывается обида на своих сподвижников. Малевич назвал выставку "последней футуристической", с А. Кручёных, стихи в стиле зауми, выступает как графиз, публикует манифест для "Союза молодёжи" и несколько теоретических статей, активно участвует в выставках.

массы ищут непредготовленные формы самостоятельного выражения. "Кубофутуристы, — восклицает Малевич, — собрали все вещи на площадь, разбили их, но не сложили. Очень жаль!" Супрематизм живописи исходит из беспредметности, чистого творческого ничто, нуля форм (что закреплено и в самом названии выставки "0,10").

Пуни и Богуславская на выставке "0,10" раздают листовки с тезисами о разрыве предмета и смысла. То, что по ту сторону смысла, и есть основа искусства ("2x2 — всё, что угодно, но не четыре"; "Свобода предмета от смысла, уничтожение утилитарности"; "Предмет (мир), освобождённый от смысла, распадается на реальные элементы — фундамент искусства"; и проч.). Иными словами, они порывают не с предметом, а со смыслом. Идеи аллоизма развивали и Малевич с А. Моргуновым. Например, картина Малевича 1913 года "Корова и скрипка", как он сам отмечает, есть не что иное, как бунт против логики общества и его мироотношения.

РОЗАНОВА на выставке "0,10" представляет ряд полотен в духе кубофутуризма, с которым прощается Малевич, — нагруженные предметностью композиции, диссонансы построений вещей и их положений ("Шкаф с посудой (Буфет с посудой)", 1915; "Рабочая шкатулка", 1915; "Письменный стол", 1915; и др.). Признавая их предметный характер, тем не менее она полагает их супрематическими. В полной же мере супрематизмом она объявляет представленные ею "рельефы" — композиции на плоскости из различных материалов ("Автомобиль", 1915; "Велосипедист", 1915). Но и в рельефах Розанова делает то же, что и в своих полотнах, — ищет грани предметного мира, о чём прямо говорят сами названия экспонатов. Сама идея беспредметных контррельефов, навеянная знакомством с Пикассо, принадлежит Татлину. Он выставлял их как ранее на выставке "Трамвай В", так и теперь на выставке "0,10" ("Угловой контррельеф (с трусами)", 1914). Как пишет В. Степанова в

заключённые в них отличительные свойства мировой материи".

Иными словами, ни практически, ни концептуально Розанова не обнулила предметность, но, напротив, заставила вращаться человека вокруг материального мира. Начиная с 1916 года, Розанова, работая с Малевичем, создаст ряд супрематических полотен и напишет в 1917 году для журнала "Супремус" статью "Кубизм. Футуризм. Супрематизм" в духе Малевича, в том числе его статьи "Цветотпись", написанной им в том же году и для того же журнала. Малевич развивает идею двух подходов к искусству — один подход исходит из предмета, принципа копирования действительности, а цветотпись отводит функцию обнаружения вещи; второй подход, напротив, основывается на идее "самособойности" цвета и новой постройки "цветотписных форм". "Выйдя на чистый путь творчества как цветотписцы, мы отстраняем от чела цветотписного творчества всю житейскую сутолоку жизни", — провозгласит Малевич. Понятие цветотписи — это развитие и уточнение концепта супрематизма. Цветотпись — это "обращение к цвету как индивидуальной единицей", тот голый материал, который определяет и творит собою форму. В новой статье Розанова уже будет исходить из идеи "нематериальной сущности цвета" и его доминанты в живописи.

Философия живописи Малевича создаёт новый миф, новую цивилизационную оптику. Розанова волнуется не основания мира, а прогресс в живописи как важной части культуры и место художественной индивидуальности в ней. Её занимает идея "преображённого" колорита, как она несколько раз обмолвится в поздних письмах, а не преображённого мира. Ей важна всеобщая эстетическая потребность в искусстве, а не предостережение эстетике в мистерию. Розанова — художник своего времени. Малевич — тот, кто создаёт ранее на выставке "Трамвай В", так и теперь на выставке "0,10" ("Угловой контррельеф (с трусами)", 1914). Как пишет В. Степанова в

веч, например, перед выставкой "0,10" скрывал созданную им вселенную образов, поверяя свои творческие тайны лишь соратнику Матюшину. Когда накануне И. Пуни неожиданно явился в мастерскую и увидел картины Малевича, тот с горечью заключил: "попался как кур во щи". Ему пришлось упрямить Матюшину срочно выпустить к выставке брошюру с содержанием концепта супрематизма. Так же скрытно вёл себя соперничавший с ним Татлин: боясь, что Малевич может увидеть его работы, он даже днём держал окна занавешенными. Пуни, в свою очередь, мерещилась, что его творчески обокрали Малевич и Кандинский, и он решил держать язык за зубами, скрывая свои идеи.

Розанова свободно творила, ни в чём не ограничивая свой энтузиазм и неумолимо раскрывая все свои способности, она чувствовала свою творческую самостоятельность, встраиваясь в художественные искания времени. Чувствуем её и мы, глядя на её известный цикл "карты", играющие колоритом пейзажи, портреты и композиции. Про своё сотрудничество с Малевичем она с поистине творческим воодушевлением скажет: "новорождённое общество "Супремус" для меня стремительная радость".

Если в поэзии Розанова находится в горизонте Кручёных, то в живописи — в горизонте Малевича, Кандинского и Матюшина, трансформированных околорепрезентативной логикой. Её полотна отражают путь Малевича к чистому творческому ничто и цветотписи, поиску Кандинского алфавита мира и его гармоничных конфигураций, выход Матюшина к энергийному сочетанию цветов. Обычно Розанову возводят к предшественникам Ротко и Ньюмана, имея в виду её несколько поздних полотен, построенных по принципу колор-блока (эти картины 1917 года названы специалистами "Цветотпись"). Но Розанова находится в поле притяжения Матюшина, создавшего ключевую для XX века теорию цвета и практический путеводитель к ней. Наречь кого-либо "пред-