

УДК 783.29:75.059+7.071.1

«ЗНАКИ РЕКВИЕМА».

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ ФОРМУЛ  
В ЖИВОПИСИ СОЛОМОНА ГЕРШОВА

И. Г. Мамонова<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный университет, 6-я линия Васильевского острова, д. 15, Санкт-Петербург, 199004, Россия.

Статья посвящена ленинградскому художнику Соломону Моисеевичу Гершову (1906–1989). Автор рассматривает ряд его произведений 1960–80-х годов как субъективную интерпретацию иконографии евангельских сюжетов «Страстного цикла».

На основе сложившихся иконографических схем художник выработал свои устойчивые визуальные формулы, которые условно обозначены в данном тексте «знаками реквиема» — сквозной темы, пронизывающей все его позднее творчество.

**Ключевые слова:** Гершов, реквием, иконография, интерпретация, евангельский сюжет

‘SIGNS OF REQUIEM’: INTERPRETATION OF ICONOGRAPHIC  
FORMULAE IN PAINTINGS BY SOLOMON GERSHOV (1906–1989)

Irina G. Mamonova<sup>1</sup>

<sup>1</sup> St. Petersburg State University, 15, Vasilyevsky island 6th line, St. Petersburg, 199004, Russian Federation.

The article is concerned with works by Leningrad painter Solomon Moiseevich Gershov (1906–1989) and Requiem as a recurring theme of his late period. A number of Gershov's artworks of 1960-s — 1980-s are considered as a subjective interpretation of the Passion of Christ iconography. On the basis of established iconographic templates the artist developed his own enduring visual formulae, which in the article are conventionally called “Requiem signs”.

**Keywords:** Gershov, Requiem, New Testament iconography, interpretation

Отвечая на вопрос о своих учителях, ленинградский художник Соломон Гершов (вслед за И. Пэнном и А. Эберлингом, давшими ему профессиональную школу, вслед за М. Шагалом, П. Филоновым и К. Малевичем, от которых он получил «сознание художника»)<sup>1</sup> ука-

<sup>1</sup> Так считал «летописец» неофициальной ленинградской культуры Анатолий Басин: «С. Гершов, получивший сознание художника у Шагала, Фалька, Малевича, Филонова, Татлина и др.» [1, с. 305].

зывал Рублева, Дионисия, Чимабуэ, Веласкеса, Рембрандта, Сезанна, Врубеля, раннего Пикассо — т.е. всю историю классического искусства [2, с. 33]. Он называл себя «политеистом», а художник А. Эндер в 1960-е годы определил его так: Гершов мастер «стиля живописной импровизации, основанной на культуре своего опыта» [3, с. 1]. В самостоятельном творчестве Соломона Гершова искусство старых мастеров стало не источником цитирования, но органикой собственного изобразительного языка.

В экспозиции Мемориального кабинета истории отечественного хореографического образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой сегодня находится немало портретов работы Гершова. Он предстает в них мастером с узнаваемой, экспрессивной манерой, умеющим создать яркий сценический образ, сохранив при этом и оригинальное сходство с моделью. Эта сторона творчества художника всегда была хорошо известна зрителям, в отличие от произведений другого плана, которые позволили одному из участников творческой встречи с Гершовым во время его юбилейной персональной выставки в залах ЛОСХа<sup>2</sup> в 1987 году заметить: «Трагедийное начало является основой его творчества, основой его интересов» [4, с. 7].

Реквием был сквозной линией всего творчества Гершова конца 1950–80-х годов, подтекстом, вторым планом многих его работ на разные темы. Реквием как траурное посвящение в самом общем онтологическом смысле, реквием как изобразительный эквивалент музыки Моцарта и, наконец, собственно «Реквием» — цикл из ста работ, написанный в 1979 году на смерть жены, Веры Сергеевны Костровицкой — педагога Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой.

В живописной риторике Гершова тема реквиема выражалась целым рядом устойчивых визуальных формул, которые можно условно обозначить как «знаки реквиема». Это могли быть позы и жесты персонажей, группы повторяющихся фигур, но все они так или иначе связаны с сюжетами и образами «Страстей» — цикла событий, завершивших земную жизнь Христа, имевших богатую изобразительную традицию и разработанную иконографию как в европейском, так и в русском искусстве.

«Страстный цикл», согласно евангельскому повествованию, начинается с торжественного «Входа в Иерусалим», куда направляются Христос и ученики на празднование ветхозаветной Пасхи (праздник

<sup>2</sup> ЛОСХ — Ленинградский Союз художников.



Рис. 1. «Вход в Иерусалим». 1980-е. Бумага, смешанная техника

Песах). Описания этого сюжета существуют во всех канонических Евангелиях; на их основании сложилась его иконография: Христос въезжает в ворота Иерусалима на белой ослице, народ, видя в Иисусе Мессию, устилает дорогу перед ним одеждами и пальмовыми ветвями, восклицая: «Осанна сыну Давидову!». Возможно, именно эту сцену, от-

крывающую часть евангельской истории, которая его особенно волновала, художник отразил в одной из своих работ: длинноногая, рослая ослица, похожая, как в некоторых иконописных и фресковых изображениях, на лошадь; всадник, напоминающий Христа; вокруг апостолы и люди, приветствующие Мессию (см.: рис. 1).

«Возможно», потому что сам художник работу никак не назвал, осложнив исследовательскую задачу и открыв простор для неоднозначной интерпретации этого произведения. Отсутствие авторского комментария дает возможность двойного прочтения сюжета, с учетом двух обстоятельств (первое, того, что художник вырос в традиционной еврейской семье и, второе, был воспитан на христианских образах европейского и русского искусства). Как предполагает искусствовед А. В. Соколова, Гершов здесь имел ввиду сцену не из евангельской, а из ветхозаветной истории (а именно, из Книги Есфири), в которой говорится о том, что злодей Аман вынужденно воздал царские почести еврею Мордехая. Он вручил ему царское облачение, помог сесть на коня и проводил всадника по улицам города, восклицая, что так следует поступать с человеком, которого желает чествовать царь (Есф. 6: 7–11). Этот сюжет встречается в европейской живописи и графике под названием «Триумф Мордехая» (Мардохея). В пользу такого прочтения рисунка Гершова свидетельствуют его многочисленные обращения к празднику Пурим, посвященному памяти о событиях, описанных в Книге Есфири.

События, описанные в евангельских текстах после Входа в Иерусалим, Гершова почти не привлекали, хотя в его наследии и сохранился небольшой набросок, в котором можно предположить вариацию на известный сюжет «Изгнание торгующих из храма» — эпизод, описанный всеми евангелистами, и воплощенный многими кумирами художника (Джотто, Эль Греко, Рембрандтом). Даже сцена праздничной трапезы — Тайной вечери — осталась у художника в формате небольшого, хотя, как всегда виртуозного выразительного цветного рисунка, почти эскиза, так и не переросшего в большую картину. Зато следующему евангельскому событию — Молению о чаше в Гефсиманском саду — Гершов посвятил целый триптих, созданный под впечатлением от картины Эль Греко из музея Толедо<sup>3</sup>. По описаниям евангелистов<sup>4</sup>, после Тайной вечери Иисус, выйдя в Гефсиманский сад с Петром, Иаковом и Иоанном, просил их бодрствовать и молиться, «чтобы не впасть

<sup>3</sup> В 1987 году она была показана в Эрмитаже

<sup>4</sup> Этот сюжет описан евангелистами Марком, Матфеем, Лукой

в искушение» (Мф. 26.41). Сам же, отойдя от учеников, преклонил колени со словами: «Отче! О, если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо Меня!» (Лк. 22.42, 44).

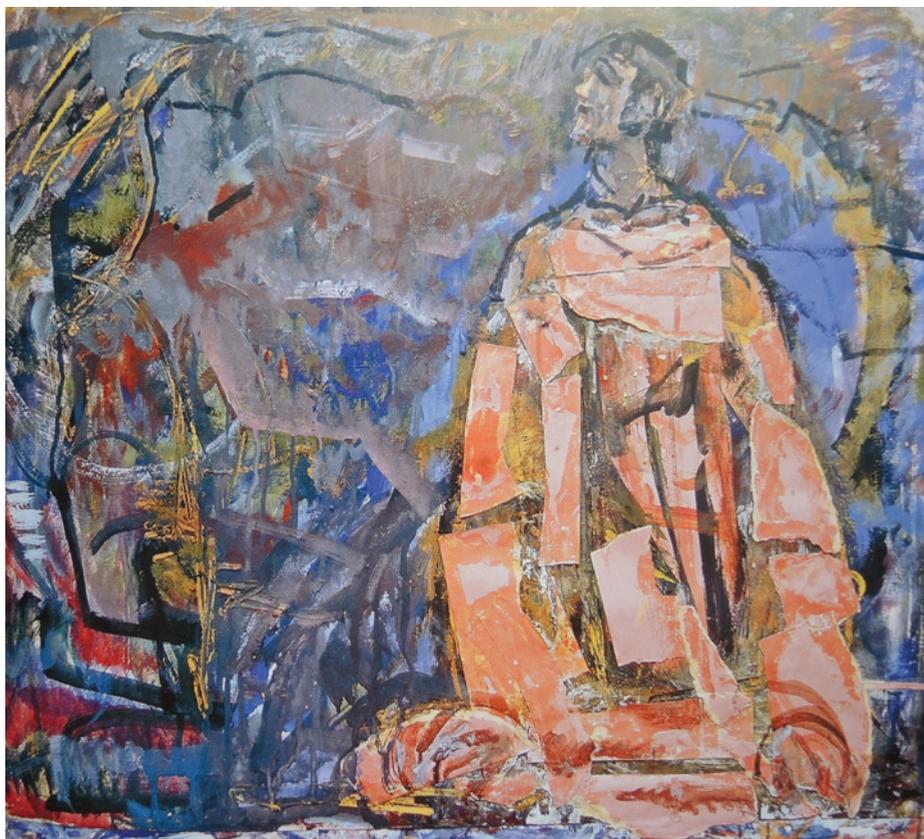


Рис. 2. «Моление о чаше. Под впечатлением Эль Греко в Эрмитаже». Центральная часть триптиха. 1987/88. Бумага, смешанная техника

Соломон Гершов в своей интерпретации Моления о чаше отошел и от трактовки испанского мастера, и от других известных вариантов иконографии этого сюжета. Выбрав форму триптиха, он на всех его частях крупным планом изобразил Христа и только Христа: в центре — Христос молящийся, слева — Христос, несущий крест, справа — лицо распятого Христа. Нет ни заснувших в отдалении учеников, ни приближающихся стражников, как в картине Эль Греко. Христос абсолютно одинок. В центральной части триптиха, в сцене Моления, его фигура асимметрично сдвинута вправо. В левой части, куда обращено лицо Иисуса, нет ни ангела, ни чаши; вместо луча, символизирующего Бога Отца — золотые всполохи (см. рис. 2).

О картине-первоисточнике напоминают лишь удлинённые пропорции фигуры Христа и традиционный красный цвет одеяния, которое Гершов, экспериментируя с техникой коллажа, выклеил равными кусками неровно окрашенной бумаги поверх сложного цвета «имприматуры»<sup>5</sup>, будто бы «сжигающей» фигуру изнутри. Синий цвет накидки у ног Христа, золото ангельских одежд, охра и зелень скал, написанные Эль Греко, преобразованы Гершовым в условный ландшафт, объединяющий землю и небеса. Этот взволнованный, «движущийся» пейзаж окружает статичную фигуру коленапреклоненного Иисуса: динамичен только разворот его головы. У Эль Греко Христос показан плавно опускающим руки, смиренно принимающим волю Бога Отца: «не Моя воля, но Твоя да будет» (Лк. 22.42). У Христа, написанного Гершовым, нет никакого молитвенного жеста: кисти непропорционально длинных рук прижаты к телу и, кажется, окутаны тканью одежд. Резко повернув голову, он выкрикивает слова, обращенные к Богу Отцу (или в пустоту небес?) как вызов или как приговор, не предполагающий возможности избежать страданий и выбрать иную судьбу.

После гефсиманского моления в евангельском повествовании следует, как известно, предательский «Поцелуй Иуды», позволивший «отряду воинов и служителей от первосвященников и фарисеев» (Ин. 18.3), опознать Иисуса, которого они обязаны были взять под стражу. Этому сюжету Соломон Гершов также посвятил одну из работ<sup>6</sup>, и также свободно интерпретировал существующую иконографию сюжета. В «Поцелуе», центральном эпизоде сцены ареста, Христос и Иуда изображаются, как правило, среди толпы: солдат, первосвященников и старейшин, затерявшихся в толпе апостолов. Иногда подробно очерчено место ареста — Гефсиманский сад. В композиции Гершова не определены ни место, ни время действия; нет ни солдат, ни толпы. Крупные фигуры предателя и жертвы размещены на первом плане, слева, в отдалении — четверо наблюдающих за происходящим людей. Подробно написан лишь первый из них. Движение его поднятой руки можно прочесть как жест отчаяния. Можно предположить, что это ученики Иисуса, а первый из них Петр. Его образ соответствует иконографической традиции: лысоватая голова, короткие волосы, борода с проседью. Как сообщают Евангелия,

<sup>5</sup> В классической живописи — цветная тонировка грунта. Просвечивая сквозь слою масляных красок, имприматура «настраивает» колорит картины.

<sup>6</sup> Автором она не датирована, но по характеру живописи может быть отнесена к 1960-м годам.

Петр последует за арестованным Христом во двор первосвященника Каиафы и в страхе перед собственным арестом трижды отречется от него, как и было предсказано Христом во время Тайной вечери<sup>7</sup>.

Акцент, смещенный в трактовке этого сюжета на взаимоотношения Учителя — учеников, был, как представляется, для Соломона Гершова не случаен. (Отметим, что наряду с многочисленными работами, восходящими к образам «Страстей», в его наследии обнаруживаются и несколько эскизов, посвященных апостолам). Ведь Гершов становился художником в Ленинграде 1920-х, когда художественные приоритеты определяли Учителя с большой буквы, почти пророки — П. Филонов, К. Малевич, К. Петров-Водкин. Их последователи, «обратившись в веру» того или иного учителя, становились почти апостолами. Те из них, кому повезло пережить и 1930-е, и годы войны, несли полученное знание-учение-откровение следующим поколениям. Ученики были разные — любимые, близкие, случайные. Были те, кто следовал слову учителя догматически, но предавал. Были и те, кто «менял веру» и уходил, сохраняя при этом преданность учителю<sup>8</sup>. Художественная жизнь послевоенного ленинградского андеграунда, со многими представителями которого Соломон Гершов был знаком лично, вероятно, добавила, свои нюансы к этим живым воспоминаниям. Уже с конца 1940-х годов в Ленинграде складывались неофициальные «школы», во главе которых вставали носители традиций авангарда 1920-х. Учителями, к которым также относились почти как к пророкам были В. Стерлигов, Я. Длугач, О. Сидлин. И самого Гершова в 1960–80-е годы начали воспринимать как живую легенду, ученика великих учителей, обладателя «истинного знания». «Этот человек достался нам в награду от тех прекрасных поколений, когда работали у нас Шагал, Филонов, Фальк, когда была школа супрематизма Малевича. Этих людей он непосредственно знал и вместе с ними творил» [4, с. 12]. Таким образом, можно предположить, что тема Учителя и учеников имела для художника очень личное, конкретное значение и, в проекции на евангельские образы, приобретала смысл общечеловеческий и вечный.

События, последовавшие вслед за взятием Христа под стражу, Гершов в своем «изложении» евангельской истории опустил. Лишь

<sup>7</sup> Об отречении Петра повествуют все четыре Евангелия.

<sup>8</sup> Так было и с самим Гершовым, изгнанным из коллектива Мастеров Аналитического Искусства за нежелание догматически следовать установкам П. Н. Филонова, но навсегда сохранившим к последнему уважение и чувство восхищения.

в одной из работ, входящих в цикл «„Реквием“». Посвящение В. Костровицкой» (1979), можно подметить отдаленное сходство с иконографией сцены «Бичевание Христа». Уходя от беспощадно реалистичных собственных зарисовок, сделанных во время болезни жены, в окончательном варианте «Реквиема» художник касался темы страданий умирающей через евангельские аллюзии.

Особое же его внимание было направлено к сюжету Несения креста. Именно этот эпизод он поместил в левой части триптиха «Моление о чаше» 1987/88 годов: Христос совершает свой путь к месту казни, неся на плечах предназначенное ему орудие мучений и смерти. По сравнению с насыщенным по колориту, «горящим», фактурным «Молением» в центре триптиха, о котором шла речь выше, этот лист беден и опустошен: черно-белая графика<sup>9</sup>, а не живопись, грубо, наскоро набросанный бесплотный контур лица, креста. Характер рисунка этой поздней работы художника отсылает не только к различным вариантам иконографии сюжета, но и к черно-белой печатной графике немецких экспрессионистов, К. Шмидта-Ротлуфа, например.

Образ Христа, несущего крест, впервые появился у Соломона Гершова в первой части живописного цикла «К Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича», написанного в конце 1950-х — начале 1960-х годов (см.: рис. 3).

Цикл, согласно комментариям автора, начинается с испанских событий, которым посвящены первые три листа. Последний из них — «Несение креста», решенное художником тонально, градациями черного, белого, серого цветов, — образует неожиданный контраст с колористической цветностью двух первых работ. (То есть позже, в триптихе «Моление о чаше», резко сопоставив черно-белое графическое «Несение креста» с цветным, фактурным живописным «Молением», он повторил найденный ранее ход). Слева — Христос, несущий крест. Персонаж справа, вероятно, — Симон Кириянин. Согласно Евангелиям от Марка, Луки и Матфея, он должен был помочь Христу, изнемогшему под тяжестью ноши, нести крест на Голгофу.

В 1980-е годы художник почти точно повторил ту же композицию «Несения креста» в небольшом рисунке карандашом и белилами.

---

<sup>9</sup> Все произведения, о которых идет речь, не являются живописью с точки зрения музейной классификации: они написаны не на холсте, а на бумаге; не маслом, а темперой, гуашью, акварелью, тушью и другими материалами, которые принято относить к графическим. Но в данном контексте «живописность» и «графичность» рассматриваются не с точки зрения технологии, а как способ и манера изображения.



*Рис. 3. «Несение креста».*

Из цикла «К Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича».

Конец 1950-х — начало 1960-х годов. Бумага, смешанная техника

Чрезвычайно характерно для Гершова, что камерный по размеру, воспринимающийся на первый взгляд предварительным эскизом, этот «набросок» является, в действительности, более поздним, вполне законченным, самоценным произведением — свидетельством не остывающего интереса художника к теме и новой трактовкой важного для

него сюжета. В маленьком рисунке, композиционно близком более ранней работе, появился существенный нюанс: оба изображенных прочитываются не как разные персонажи, а как дважды повторенная фигура Христа: слева — несущего крест, справа — упавшего под его тяжестью, сиющегося подняться и продолжить путь. Головы обеих фигур повернуты друг к другу, словно воплощая некий безмолвный диалог Христа с самим собой, в полном одиночестве среди подразумеваемой сюжетом, но не изображенной художником, толпы. Жизнь как Крестный путь, который человек, несмотря ни на что проходит до конца в одиночестве — эта христианская и экзистенциалистская метафора, быть может, не слишком уникальна. Но Соломон Гершов имел на нее право и, подводя в 1980-х годах не только творческие, но и жизненные итоги, вывел здесь евангельский сюжет почти как формулу собственной жизни<sup>10</sup>.

Распятие — частый мотив в живописи художника. Но лишь несколько его произведений имеют необычно подробное, развернутое название: «Распятие. Реквием Моцарта. Лакримоза. Триптих, левая часть. 14.07.78» — это варианты одной из частей триптиха, возможно, не полностью реализованного или не полностью сохранившегося (см.: рис. 4).

Точная дата, включенная в название, позволяет предположить, что художник, подобно музыканту, исполнял свой живописный «Реквием» как траурную мессу на смерть какого-то конкретного человека и делал это по принципу «двойной экспозиции» — через аллюзии к «Реквиему» Моцарта. На «Распятии» Гершова представлена не Голгофа, а крест со скульптурным изображением распятия, возможно, надгробный. Он смещен в правую часть листа, а слева на заднем плане обозначены низкий свод и лестница, напоминающие вход в полуподземное помещение, где происходит действие — склеп или крипта храма<sup>11</sup>. На первом плане — фигуры женщин, причем, при всей условности письма, траурное состояние каждой из них выражено очень ясно: сдерживая рыдания, склоняя головы, прижавшись друг к другу,

<sup>10</sup> На долю художника выпало немало испытаний, в том числе и два ареста, в 1932 и 1948 годах, восемь лет сталинских лагерей, потеря друзей и близких, а в плане творческом — почти полное исчезновение ранних работ. В возрасте 50-ти лет, после реабилитации в 1956 году он начал свой художнический путь заново, с «чистого листа».

<sup>11</sup> Низкий свод и лестница — особый, повторяющийся мотив С. Гершова. Он столь характерен, что позволяет предположить конкретный первоисточник: рельеф М. Антокольского «Нападение инквизиции на евреев в Испании во время тайного празднования ими Пасхи» (1869–1902).



Рис. 4. «Распятие. Реквием Моцарта. Лакримоза. Триптих, левая часть. 14.07.78». Бумага, Смешанная техника

пятеро «оплакивающих» покидают подземелье. Возможно, Гершов изобразил здесь чьи-то похороны или воображаемую сцену последнего прощания.



Рис. 5. «Реквием Моцарта. Лакримоза. Левая сторона. 14.07.78». Бумага, смешанная техника

В другом варианте левой части триптиха распятия нет: почти весь лист занимает огромная крылатая фигура, стремительно спускающаяся, «падающая» с небес. На первом плане различимы силуэты двух лю-

дей со склоненными головами. Им протягивает руку «Крылатый» (см.: рис. 5).

Пространство дальнего плана условно, но вполне опознаваемо как некий пейзаж с деревьями и холмами. Возможно, «Крылатый» — это Архангел Михаил. Он упоминается в тексте реквиема. Композиция, изображающая Архангела с двумя человеческими фигурами, вызывает ассоциации с иконографией «Изгнания из Рая»; отсылает к фрескам Мазаччо и Микеланджело, ксилографии Дюрера, другим знаменитым в истории искусства воплощениям этого сюжета (включая акварельный рисунок Н. Гончаровой, где грозный архистратиг, вооруженный мечом, изгоняет из Эдема рыдающих Адама и Еву). Но Соломон Гершов, едва обозначив иконографию «Изгнания», фактически переворачивает ее, пишет не изгнание, а возвращение — совсем иной сюжет, тот, что лейтмотивом звучит в молитвах реквиема об освобождении душ усопших от адских мук: «...дабы не поглотил их тартар, / и не пропали они во мгле: / Но предводитель святой Михаил / Да введет их в священный свет» [5]. И при этом намеком, сквозь очертания крылатой фигуры, ее расположение в пространстве листа, специфическую пластику тела отчетливо проступает иконография евангельской сцены «Снятия с креста».

«Снятие с креста», «Оплакивание», «Положение во гроб» — все эти скорбные мотивы Соломон Гершов включил в свой цикл «Реквием», написанный в 1979 году на смерть Веры Костровицкой. Ни креста, ни гроба, ни фигуры Христа в изображенных им сценах нет. Люди принимают на руки, бережно поддерживают тело женщины (причем, на одной из работ ее одежда напоминает даже балетный костюм — лиф с тонкими бретелями и юбку) (см.: рис. 6).

Но сами мизансцены, пластика тела, расположение персонажей, несомненно, восходит к многочисленным воплощениям этих самых траурных эпизодов евангельского повествования, в том числе — к эрмитажным образцам живописи Пуссена, Рубенса, Рембрандта (ко всем сразу, не каждому в отдельности, как и в других случаях обращения Гершова к классическому наследию). Здесь нет точных цитат, — скорее, намеки, «припоминания». Его личное горе, не утрачивая своей остроты, резонирует событиям евангельской истории. Произведение поднимается на более общий духовный уровень размышлений о жизни, смерти, посмертии.

Если моцартовский «Реквием», мифологизированный в русской культуре благодаря А. С. Пушкину, был для Соломона Гершова «реквиемом вообще», самым точным, пронзительным воплощением человеческого страдания и катарсиса, то квинтэссенцией реквиема была



Рис. 6. Из цикла «„Реквием“». Посвящение В. С. Костровицкой». 1979.  
Бумага, смешанная техника

для него «Лакримоза». *Lacrimosa* переводится обычно как «Слезная» или, по первым словам латинского текста, «Слезный день»: «Слезный будет тот день, когда восстанет из пепла человек, судимый за его грехи. Пощади же его, Боже»<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Перевод латинского текста реквиема приводится по [5].

Гершов неоднократно, как показывают рассмотренные выше варианты, пытался найти живописный эквивалент этой части «Реквиема», облечь ее робкие, смиренные, плачущие интонации в законченную изобразительную форму. В процессе создания «Реквиема» Костровицкой такая форма возникла: женская фигура с воздетыми руками, напоминающая иконографию Оранты (от лат. *orans* — молящийся) — древний образ души, предстоящей перед божеством. Образ, возникший в дохристианские времена, был воспринят затем христианским искусством; стал одним из иконографических типов изображения Богоматери в византийских и русских мозаиках, фресках, иконах. Поднятые руки Оранты — символ неустанной молитвы о прощении грешного человека, суть которой выражена строчками «Лакримозы»: «Так пощади его, Боже». В самых кульминационных работах из цикла «„Реквием“. Посвящение В. Костровицкой» Соломон Гершов несколько раз повторил особо значимый для него образ Оранты; неоднократно возвращался к нему затем и в других произведениях (см.: рис. 7).

Таким же устойчивым знаком, почти формулой стали для Гершова «оплакивающие» — группы женских фигур в длинных одеждах. Их головы склонены, руки закрывают лицо. Это жест скорби и сдерживаемого рыдания. Подобные фигуры (иногда написанные очень конкретно, иногда, едва проступающие сквозь сложную живописную фактуру) повторяются во многих работах художника, как и мотив траурной похоронной процессии, напоминающий о традиции изображения евангельских эпизодов, посвященных погребению Христа.

Страстной цикл традиционно включал в себя не только рассказ о страданиях, мучительной смерти и погребении Христа, но и сюжет «Воскресения». Именно этому событию было посвящено одно из произведений Соломона Гершова 1960-х годов. Авторского названия эта работа не имеет, но иконография изображенного эпизода со всей очевидностью восходит к сюжету «Воскресения», к моменту, когда Ангел возвестил женщинам, пришедшим ко гробу Христа с благовониями (миром) для умащения его тела по ритуальному обычаю: «...вы ищете Иисуса распятого; Его нет здесь — Он воскрес, как сказал...» (Мф. 28.5–6). Женщины сообщили об этом ученикам, и те, подойдя ко гробу, увидели «одни пелены лежащие»... (Ин. 20.6). «Явление Ангела женам-мироносицам» было самым ранним образом «Воскресения». Иногда эта сцена включала фигуры Христа и стражников, заснувших возле гроба, иногда совмещалось изображение гробницы с сидящим Ангелом и явление Христа Марии Магдалине. В композиции Гершова сохранена важнейшая для иконографии этого сюжета фигура Ангела



Рис. 7. «Реквием. Лакримоза. Моцарт». 1986. Бумага, смешанная техника

в сияющих белых одеждах с торжествующе распахнутыми крыльями и изображение опустевшего гроба с пеленами (см.: рис. 8). О облик Ангела, при этом, напоминает служителя католической церкви из-за белого одеяния-альбы и четок в руках.

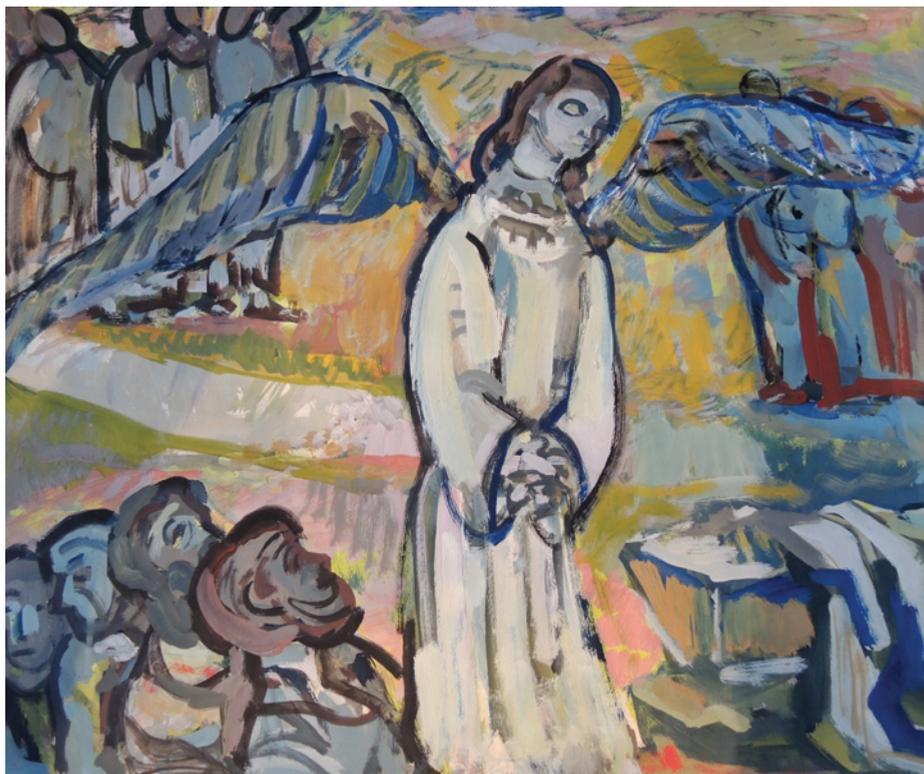


Рис. 8. «Воскресение». 1960-е. Бумага, смешанная техника

В правой группе людей на дальнем плане, перекрытом распахнутыми ангельскими крыльями, можно предположить изображение фигур жен-мироносиц. На первом плане, вероятнее всего, апостолы, и первый, судя по облику, – Петр. В этом произведении, написанном примерно в те же годы, что и «Поцелуй Иуды», Соломон Гершов также подчеркнул мотив взаимоотношений Учителя и учеников, хотя непостижимое чудо воскресения из мертвых осталось все-таки ее главным посылом.

Обращаясь к изобразительной традиции и богатой иконографии сюжетов «Страстного цикла» как к универсальному языку художественной культуры, Соломон Гершов не стремился создать серию «Страстей» как таковую, предъявить какую-то собственную оригинальную трактовку евангельской истории, но многие его произведения последних тридцати лет творчества, связанные размышлениями о собственной судьбе, о человеческой жизни, смерти, памяти об ушедших, закономерно образуют общность и последовательность, восходящую к определенному кругу евангельских сюжетов. Акценты, расставлен-

ные художником, очень субъективны: какие-то эпизоды художник опускал вовсе, другие лишь намечал; некоторым сюжетам и образам — придавал особое значение; разрабатывал те, в которых полнее всего мог высказаться о самых важных для него вопросах, доводя последние до законченных изобразительных формул.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Басин А.* Газаневщина. Иерусалим: Plates&Printing by ABUDALO, 1979. 348 с.
2. *Гершов С.* Воспоминания. Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 14. Витебск: б/, 2006. С. 26–38.
3. *Эндер А.* Заметка о выставке произведений Гершова // ОР ГРМ. Ф. 181. Ед. хр. 48.
4. Стенограмма творческой встречи с художником С. М. Гершовым // ЦГАЛИ. Ф. 78. Оп. 7. Д. 719.
5. Реквием Моцарта // Музыкальная литература зарубежных стран [Электронный ресурс] URL: <http://musike.ru/index.php?id=33> (дата обращения: 07.02.2019).

#### REFERENCES

1. *Basin A.* Gazanevshchina. Ierusalim: Plates&Printing by ABUDALO. 1979. 348 p.
2. *Gershov S.* Vospominaniya. Byulleten' Muzeya Marka Shagala. Vyp. 14. Vitebsk: b/i, 2006. P. 26–38.
3. *Ehnder A.* Zametka o vystavke proizvedenij Gershova // OR GRM. F. 181. Ed. hr. 48.
4. Stenogramma tvorcheskoj vstrechi s hudozhnikom S. M. Gershovym // CGALI F. 78. Op. 7. D. 719.
5. RekvieM Mocarta // Muzykal'naya literatura zarubezhnyh stran [Elektronnyj resurs] URL: <http://musike.ru/index.php?id=33> (data obrashchenija: 07.02.2019).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

И. Г. Мамонова — канд. искусствоведения, [ir.gori@yandex.ru](mailto:ir.gori@yandex.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Irina G. Mamonova — Cand. Sci. (Arts); [ir.gori@yandex.ru](mailto:ir.gori@yandex.ru)