





Джон Морган. «Жюри» (1861)

# Январь

01

Пн	1	8	15	22	29
Вт	2	9	16	23	30
Ср	3	10	17	24	31
Чт	4	11	18	25	
Пт	5	12	19	26	
Сб	6	13	20	27	
Вс	7	14	21	28	

Картина «Жюри» была написана Джоном Морганом в 1861 году. Это выразительное и оригинальное полотно сразу снискало ряд восторженных публикаций в прессе и принесло известность своему создателю.

Джон Морган был весьма успешным английским художником в период правления королевы Виктории. Он прославился написанием жанровых сцен. Особенно ему удавались зимние пейзажи, подростковые игры и детские портреты. Однако он берется за сюжет, отображающий неотъемлемую английскую традицию – суд присяжных. Жюри для англичан прочно стоит в одном ряду с монархией, Шекспиром, футболом, Стоунхенджем, флотом и чаепитием «five-o'clock»...

Англия всегда гордилась учреждением суда присяжных и представляла его как краеугольный камень своей политической свободы. Именно в силу участия присяжных, гласности, состязательности и открытости уголовного судопроизводства «Жюри» называют «витриной английского уголовного правосудия».

Перед нами 12 местных жителей города Эйлсбери (столица графства Бакингемшир, Юго-Западная Англия), временно призванных в суд для решения вопроса о виновности на основе своего жизненного опыта и чувства справедливости. При этом картина является документальным свидетельством о реальных личностях изображенных, поскольку их имена и род деятельности прямо указаны на прикрепленной к раме табличке.

В композиции «Жюри» нет ничего лишнего – деревянная скамья, где в два ряда расположены 12 джентльменов. По сути, это элементарный групповой портрет, участники которого связаны единым сюжетом – рассмотрением судебного дела. Однако простота композиции сполна компенсируется сложным многообразием чувств и эмоций присяжных, мастерски переданных художником. Их мимика, свидетельствующая о сложной гамме внутренних состояний, тонко разработана Д. Морганом. Зритель различает здесь разные эмоции: от выжидательной собранности и внимания, интереса к главному действию, являющемуся стержнем построения, до спокойного, а подчас и безразличного наблюдения за происходящим. Это уже выразительность почти словесного плана.

Джон Морган использует эффектный прием – взор портретируемых не встречается со зрителем. Между тем художник вовлекает нас в происходящее судебное разбирательство. Неожиданно зритель ощущает себя частью публики, находящейся в судебном зале... Но и здесь мастерски заложен момент двойственности, поскольку зритель все же ясно понимает, что не является активным участником процесса, не может, например, возразить, протестовать, бросить реплику... Составляя часть аудитории, мы играем лишь роль наблюдателя происходящего и не вызываем отклика реакций восседающих на скамье.

А это влечет за собой все новые и новые бесконечные вопросы: какое дело слушается? кто подсудимый? в какой стадии процесс? кто сейчас выступает и, самое главное, – каков вердикт?

Текст Д. В. Зотова



## СУДЕБНАЯ ВЛАСТЬ И УГОЛОВНЫЙ ПРОЦЕСС



Герард Давид. «Суд Камбиза»

# Февраль

02

Пн		5	12	19	26
Вт		6	13	20	27
Ср		7	14	21	28
Чт	1	8	15	22	
Пт	2	9	16	23	
Сб	3	10	17	24	
Вс	4	11	18	25	

Сизамн был одним из царских судей. За то, что Сизамн, подкупленный деньгами, вынес несправедливый приговор, царь Камбиз велел его казнить и содрать кожу. Кожу эту царь приказал выдубить, нарезать из нее ремней и затем обтянуть ими судейское кресло, на котором тот восседал в суде. Обтянув кресло, Камбиз назначил судьей вместо Сизамна его сына Отана, повелев ему помнить, на каком кресле, восседая, он судит.

Геродот. История. Книга 5, глава 25

Это античное предание запечатлено фламандско-нидерландским художником Герардом Давидом в картине-диптихе «Суд Камбиза», или «Сдираение кожи с продажного судьи». Картина была написана для зала судебных заседаний ратуши Брюгге как назидание светским властям о необходимости судить справедливо.

На полотнах запечатлено несколько фрагментов. Лишь внимательному глазу открываются четыре эпизода, сформированные уверенной рукой и терпеливым мастерством художника.

На заднем плане **левой** части диптиха, под правой аркой судебной лоджии, изображено крыльцо, на котором виден человек, подкупающий судью в красной мантии кошельком с деньгами. Большая часть полотна посвящена аресту несправедливого судьи Сизамна, уличенного в коррупции. Однако факт мздоимства не единственный – царь Камбиз, сдерживая гнев, перечисляет судье эти случаи, отсчитывая их по пальцам.

На **правой** картине изображено само «освеживание» – несколько палачей прилюдно, с хирургической точностью сдирают кожу с живого судьи. Под стол брошена кроваво-красная мантия как некогда атрибут авторитета судебной власти, ныне сочетающийся лишь с цветом продажной плоти приговоренного. Такое обилие реальных подробностей не случайно и заставляет расставить новые акценты в прочтении предложенной темы.

Герард Давид в традициях Северного Возрождения наглядно демонстрирует приоритет публичного над индивидуальным, где баланс общественных и личных интересов традиционно растворяется в корпоративном духе. Только равенство перед законом, сплоченность, чувство локтя, осознание единства способны противостоять любым порокам, в том числе и мерзкой жажде судьи нажиться на правосудии.

В перспективе второго полотна завершение истории – в галерее на судейском кресле, обтянутом кожей отца, осуществляет правосудие новый судья Отан... Каким будет правосудие Отана? Не уступит ли осязание кожи отца чувству мести за смерть родителя? Может ли страх наказания быть надежной гарантией справедливости и законности? Способна ли жестокость породить добродетель? Чем еще обеспечить беспристрастность и неподкупность человека в мантии? Есть ли пределы укрепления авторитета судебной власти и судейской независимости?..

Текст Д. В. Зотова



## СУДЕБНАЯ ВЛАСТЬ И УГОЛОВНЫЙ ПРОЦЕСС



В. Е. Маковский. «Оправданная» (1882)

# Март

03

Пн		5	12	19	26
Вт		6	13	20	27
Ср		7	14	21	28
Чт	1	8	15	22	29
Пт	2	9	16	23	30
Сб	3	10	17	24	31
Вс	4	11	18	25	

Художник В. Е. Маковский принадлежит к тем немногим счастливым живописцам, чье творчество еще при их жизни снискало любовь многочисленных зрителей. Трудно назвать более популярного художника, блестящего мастера бытового жанра, многие произведения которого нам известны еще со школьной скамьи. Полотна Мастера неизменно привлекают внимание зрителей, с интересом рассматривающих небольшие, но всегда занимательные, а часто остросодержательные работы, выполненные то с легким юмором, то с грустью, то с бичующей сатирой...

После вступления в 1872 г. В. Е. Маковского в члены Товарищества передвижных художественных выставок его творчество все сильнее пронизывается подлинным драматизмом, появляются работы яркой социальной направленности – среди них картина «Оправданная». «Светлый женский образ запечатлел художник в этой работе. На лице молодой женщины видны следы перенесенных тяжелых душевных переживаний, незаслуженной обиды. Еще не сняв арестантского халата, она в зале суда горячо и нежно прижимает к себе ребенка». Горе и страдание вытеснены неудержимой радостью свидания с сыном, ощущением обретенной, наконец, свободы. Вокруг близкие ей люди искренне радуются восторжествовавшей справедливости, особенно трогательна взирающая на нее с нежностью и любовью пожилая пара. Художник не скрывает сочувствия к своей героине, пережившей тяжелую душевную драму, он всецело на стороне пострадавшей женщины и своим творчеством протестует против готовой было совершиться несправедливости.

Картину следует воспринимать как символичное отражение результатов судебных преобразований 1864 года. Идеи судебной реформы стали доступными и наглядными для всех слоев общества настолько, что даже художники черпают вдохновение в ее значительных достижениях. Но главным итогом для всех является понимание того, что оправдание, как и осуждение, есть две подлинные и единственные стороны правосудия. Оправдание – естественная и органичная черта процесса, без которого судопроизводство превращается в расправу.

И еще о символизме этой картины. Единственным убранством казенного помещения зала судебного заседания является парадный портрет Государя. Различима лишь его богатая рама, но поскольку работа написана в 1882 году – это должен быть портрет нового императора Александра III. В. Е. Маковский своей работой фиксирует не только итоги свершившихся судебных преобразований, но и выражает надежды части общества на продолжение либеральных реформ Александра II – царя-освободителя, даровавшего такие чистые и глубокие принципы судебной реформы, как писали современники, «дальше коих и идти нечего». Однако этим чаяниям художника история не позволила уйти дальше его полотна... Так, может, сегодня настала пора прислушаться к В. Е. Маковскому, считавшему, что «правда и искренность – самое главное во всех родах искусства», а оправдание есть тот волшебный инструмент, который превращает рутинное судопроизводство в Искусство Правосудия?

Текст Д. В. Зотова



## СУДЕБНАЯ ВЛАСТЬ И УГОЛОВНЫЙ ПРОЦЕСС



Джеймс Энсор. «Мудрые судьи»

# Апрель

04

Пн	2	9	16	23/30	
Вт	3	10	17	24	
Ср	4	11	18	25	
Чт	5	12	19	26	
Пт	6	13	20	27	
Сб	7	14	21	28	
Вс	1	8	15	22	29

Едва ли можно назвать другого художника конца XIX в., чьи произведения были бы столь же разнообразны, причудливы и вызывающи, как работы бельгийского мастера Джеймса Энсора (1860–1949).

В своих работах Энсор часто обращал насмешливый взгляд на «элиту» общества, передразнивал ее, высмеивал лицемерие, глупость, невежество, бездушие. Юмор художника язвительный и злой, а порой даже революционный. Всем этим «эпитетам» сполна соответствуют его «Мудрые судьи».

Предположительно, что Энсор обращается к судебному делу двух фламандских рабочих (в центре нижнего ряда), приговоренных к казни за убийство, которого не совершали. Абсурдность ситуации состояла в том, что процесс шел на французском, официальном языке бельгийских судов, хотя обвиняемые на нем не говорили.

Работы Энсора сложно отнести к очевидной живописи. В них полно символов и ребусов, над которыми спорят уже десятилетия. Так кто же стоит за самими судьями? Помощники? Преемники? А зачем они там?

Любопытна трактовка этого ряда некоторыми критиками, видевшими в них существенные черты как права, так и правосудия. Крайний слева олицетворяет судебный догматизм, ведь его красный нос напоминает ту же зависимость от спиртного, что и связанность судьи нормой. Следующий за ним, будто сварливый школьный учитель, отражает воспитательное значение правосудия. В шапочке третьего героя виднеется птичье яйцо, фиксирующее связь с естественным правом. Прямо позади главного судьи расположился юрист, которого переполняет собственная значимость как идея верховенства закона. Голова пятого раздута, словно мыльный пузырь, и готова лопнуть от сложности всех процессуальных подоплек. Последний как символ готовности достижения истины любой ценой, вплоть до использования лженаучной френологии, позволяющей судить о личности на основе строения формы черепа.

Символичными выглядят за судейскими спинами обрезанное по ступни распятие и заросшие паутиной перекошенные весы Фемиды. Они – немые свидетели тщетности любых попыток найти справедливость и беспристрастность в подобном бюрократичном судилище. Но в то же время они напоминают о невозможности ухода от ответственности перед вечным Судьей как за совершенные преступления, так и за надлежащее их рассмотрение.

Однако было бы грустным считать эту работу Энсора знаком полного отчаяния. Хочется верить, что любое произведение искусства, заставляя переживать, пытается высечь в нас искру надежды...

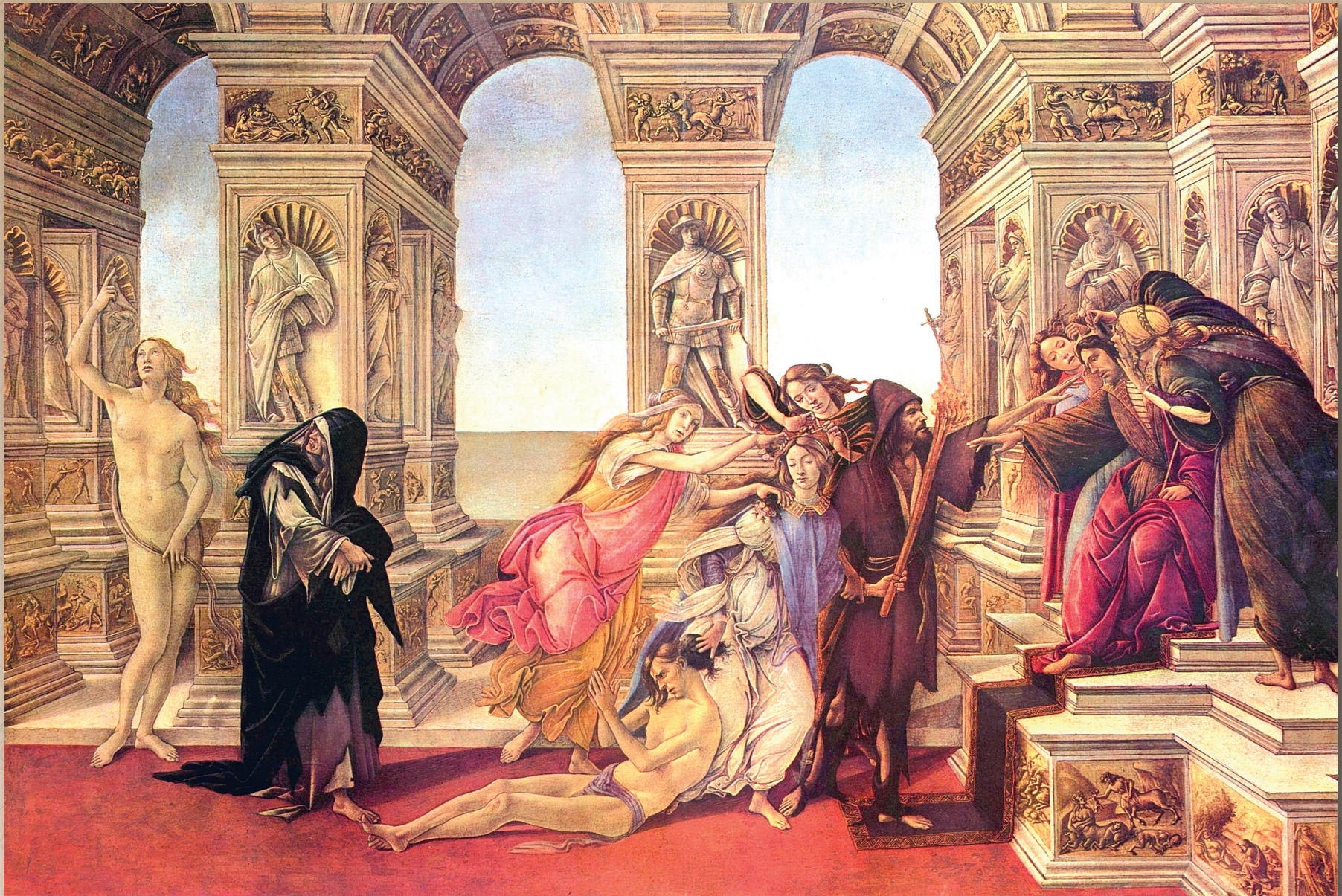
Суровые, мудрые судьи,  
Помните – все мы – люди  
И в чём-то виновны мы.  
Не осуждайте рьяно  
Фальшивое фортепьяно  
Нетрезвой страны...

(А. Ермолаев)

Текст Д. В. Зотова



## СУДЕБНАЯ ВЛАСТЬ И УГОЛОВНЫЙ ПРОЦЕСС



Сандро Боттичелли. «Клевета» (1495)

# Май

05

Пн		7	14	21	28
Вт	1	8	15	22	29
Ср	2	9	16	23	30
Чт	3	10	17	24	31
Пт	4	11	18	25	
Сб	5	12	19	26	
Вс	6	13	20	27	

Зал 10/14 в Уффици всегда переполнен. И это закономерно. Поскольку собранные именно здесь картины Сандро Боттичелли (1445–1510) выступают визитной карточкой прославленной флорентийской галереи. Взгляд посетителя «перепрыгивает» с хрестоматийной «Весны» на «Рождение Венеры», скользит по двум тондо Мадонн, на секунду сосредоточивается на автопортрете Мастера в «Поклонении волхвов» и снова хочет по-своему разгадать секрет Примаверы, как будто и не было пяти столетий бесконечных попыток раскрыть тайну шедевра великого Сандро. А впереди еще полсотни залов с работами гениев Возрождения. Однако туристу-юристу стоит все же перевести дух и задержаться, конечно, ненадолго у одной примечательной, но совершенно небольшой (62×91 см) работы художника. Название полотна – «Клевета» (1495). Характер живописи – традиционный для Боттичелли, его сложно с кем-то спутать: удлинено-плывущий силуэт фигур, точено-ангельские черты чуть вытянутых лиц, кропотливая детализация предметов и легкость форм на грани отсутствия земного притяжения...

Сюжетом для произведения послужила несохранившаяся работа греческого художника Апеллеса, описанная поэтом Лукианом так: живописец Антифил из зависти к необычайно одаренному Апеллесу обвинил его в заговоре против египетского царя Птолемея IV, при дворе которого работали оба художника. Апеллес был схвачен и посажен в темницу, пока наконец один из реальных заговорщиков не доказал его невиновность. Птолемей освободил живописца, а Антифила сделал его рабом. Апеллес, потрясенный несправедливостью по отношению к себе, написал картину, изображающую в аллегорической форме возведенную на него клевету.

Боттичелли создал «ремейк» на эту картину, следуя аллегорической традиции. Фабула ее такова. Восседающему на троне царю Мидасу с наслаждением нашепывают клевету в его ослиные уши две коварные фигуры – Невежество и Подозрение. Глаза царя опущены, он не видит того, что происходит вокруг. Неуверенно он протягивает руку к стоящему перед ним мужчине в темных одеждах. Это Ненависть, которая агрессивно простирает к царю руку с необычайно длинными кистями и буравит его своим жалящим взглядом. Правой рукой Ненависть тянет за собой Клевету. Клевета – красивая девушка в облике невинности; одной рукой она несет перед собой факел как символ распространяемой ею лжи, а другой – вцепилась мертвой хваткой в волосы своей жертвы, почти обнаженного юноши, молящего о пощаде, который олицетворяет Невиновность. Позади Клеветы ее неизменные спутницы – Коварство и Зависть. Они поддерживают и возвеличивают Клевету: одна осыпает цветами, другая вплетает жемчужную нить в волосы. Далее на некотором расстоянии следует Раскаяние в образе старухи-плакальщицы в «погребальных одеждах». Только ей одной дана опоздавшая возможность разглядеть Истину – обнаженную фигуру девушки, подобно античной богине, указывающей вверх на те силы, которые могут совершить последний суд. Фигура Истины полностью изолирована от остальных участников сцены, что демонстрирует ее абсолютность и неподкупность.



СУДЕБНАЯ ВЛАСТЬ  
И УГОЛОВНЫЙ ПРОЦЕСС

Текст Д. В. Зотова

ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Пн	4	11	18	25	
Вт	5	12	19	26	
Ср	6	13	20	27	
Чт	7	14	21	28	
Пт	1	8	15	22	29
Сб	2	9	16	23	30
Вс	3	10	17	24	



Джузеппе Арчимбольдо. «Юрист» (1566)



## СУДЕБНАЯ ВЛАСТЬ И УГОЛОВНЫЙ ПРОЦЕСС

Джузеппе Арчимбольдо (1527–1593) – итальянский живописец, родился в семье миланского художника. С юных лет он помогал отцу создавать церковные росписи, а также специализировался на выполнении эскизов гобеленов и витражей. Добившись известности и авторитета, был приглашен ко двору императора Священной Римской империи Максимилиана II в Вену, а далее служил его преемнику Рудольфу II в Праге. Сохранилось около двух десятков работ художника того периода – экстравагантных портретов и специфических картин, выполненных в виде необычного сочетания предметов, растений и животных.

Картина «Юрист» была написана в 1566 г. Кто изображен на полотне – достоверно не известно. Некоторые исследователи считают эту картину портретом Кальвина, который до церковной реформации активно занимался юриспруденцией. Но большинство говорит, что это – профессор правоведения, «оракул» права Ренессанса, выдающийся юрист Ульрих Цазий, которому, возможно, император Рудольф II подарил его портрет.

Современное восприятие облика «Юриста» не всегда доброжелательное – нередко попытки найти скрытые намерения Арчимбольдо через живописную сатиру показать пороки юридического сословия: «Это портрет убежденного ученого, все лицо которого съедено французской болезнью настолько, что фактически лишь несколько волосков остались на его подбородке. Живописец скомпоновал его лицо только из мяса и жареной рыбы, и получилась такая удачная картина, что каждый, кто на нее смотрит, тотчас же узнает настоящее лицо юриста!». Встречаются и такие рассуждения: «Это человеческое лицо действительно выглядит отвратительно, особенно глаз общипанного, но все еще живого цыпленка, который стал глазом и мужчиной на портрете. Несмотря на то что одет он в дорогой плащ, тело юриста состоит лишь из толстых книг и папок».

Искать скрытые смыслы в уникальном творчестве художника XVI в. – занятие увлекательное, но не плодотворное. Мы смотрим современным взглядом, уже впитавшем абстрактное искусство и сюрреализм, на события четырехсотлетней давности так, будто всюду должна быть интрига, подвох, тайная аллегория. Возможно, и так, если бы Джузеппе Арчимбольдо не был бы придворным художником, работы которого служили не императорскими дарами, а комическими карикатурами, высмеивающими нравы европейской жизни. Сложность оценки его деятельности и в том, что после смерти художника был утрачен интерес к его творчеству. Вероятно, оно было просто непонятно тому поколению, которое следовало за ним, ибо в нем нередко видели всего лишь «клоуна от искусства», писавшего странные, курьезные, фантастические картины, из которых лишь немногие дошли до нашего времени.

Тем не менее сегодня Арчимбольдо признается гением не столько благодаря тонкости и реалистичности имитации изображаемых предметов, сколько в силу блестящей и остроумной фантазии художника – через связь отдельных предметов показать суть явления. В свое время ему это удалось! Остается интересным только одно – как художник изобразил бы современного юриста?

Пн	2	9	16	23	30
Вт	3	10	17	24	31
Ср	4	11	18	25	
Чт	5	12	19	26	
Пт	6	13	20	27	
Сб	7	14	21	28	
Вс	1	8	15	22	29



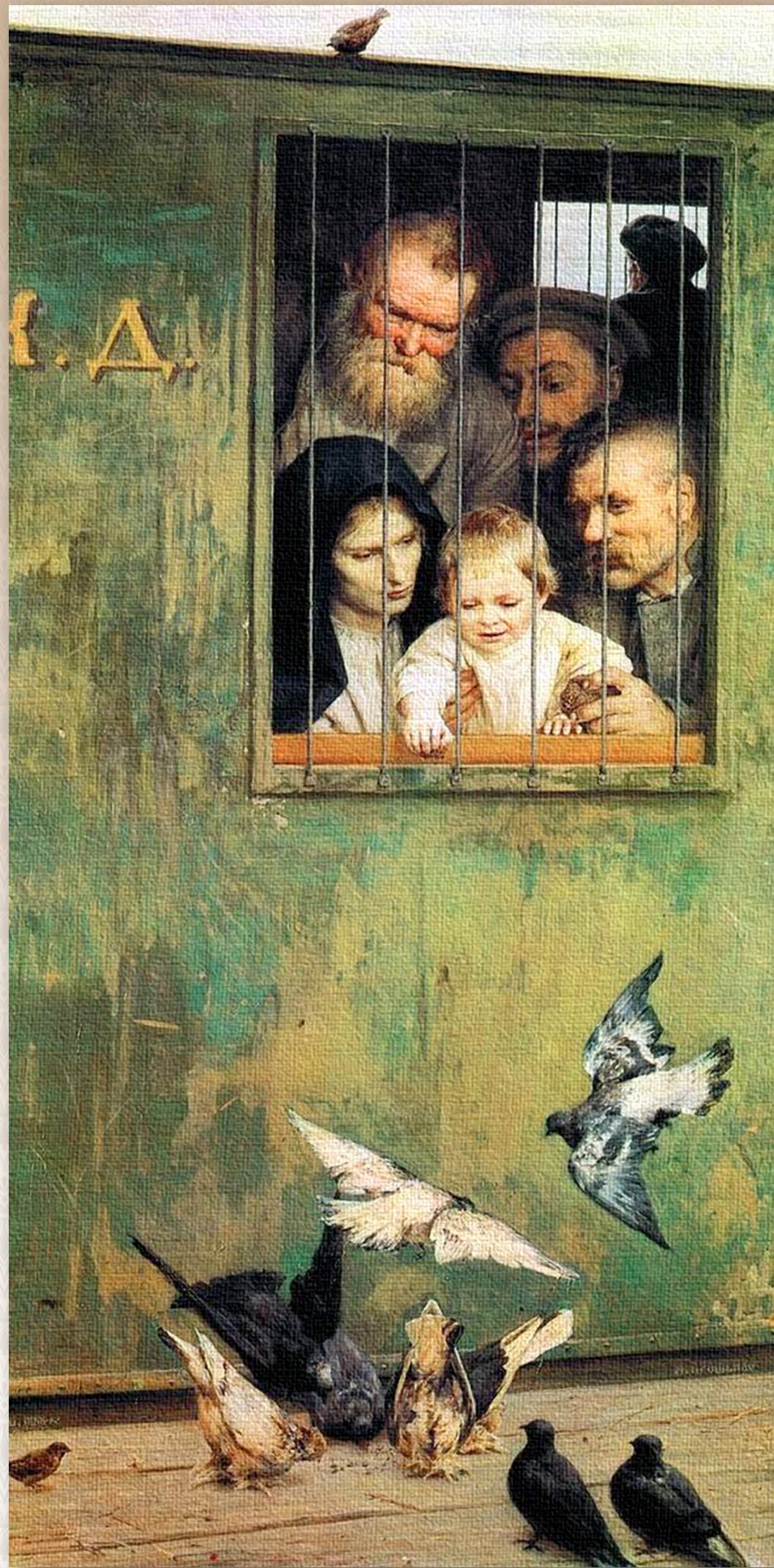
## СУДЕБНАЯ ВЛАСТЬ И УГОЛОВНЫЙ ПРОЦЕСС

**1888** год. 16-я выставка Товарищества передвижников. Тихо переговариваясь, зрители не спеша переходят от картины к картине. И вдруг в торце самого большого зала полная иллюзия открытого пространства: за узким высоким проемом – край платформы, за которой остановился арестантский поезд. Видна лишь небольшая часть обшарпанного зеленого вагона с зарешеченным окном. За окошком, в окружении нескольких мужчин, женщина с ребенком, который кормит вольных птиц. Это была новая картина Николая Александровича Ярошенко «Всюду жизнь».

Вопрос о преступлении и наказании занимает одно из центральных мест в искусстве той эпохи во многом благодаря Достоевскому. Вернувшись с каторги, автор «Записок из мертвого дома» рассказал о бессмысленности и бесчеловечности тюрьмы. Этому мотиву следует Ярошенко, рисуя горькую судьбу попавших под молот правосудия. Мы задаемся вопросами: кто арестанты, за какие грехи оказались в неволе? Но горечь беспросветности не полностью завладевает художником.

Картина не являет сцену тюремного быта со страстями отверженных. Пройдя круги ада и вынеся муки, сердца каторжан не ожесточились. Тихая радость и любовь озаряют их лица. Здесь угадываются уже просветленные и освещенные надеждой источники вдохновения Толстого.

Очевидно, что простые нравственные человеческие ценности превалируют в картине над вопросами юридической ответственности. Ярошенко ничем не обмолвился, что пересылаемые в тюремном вагоне не совершили никаких преступлений, что в юридическом смысле невиновны. Но мы остро чувствуем несправедливость в жизни всех этих людей. Несправедливость в том, что не могут люди с такими благообразными лицами быть преступниками. Радость, доброта, умиление при виде ребенка, кормящего птиц, – не исключительное, а обычное их душевное движение. Скорее преступен суд и строй, их осудившие. А нравственная красота – за теми, кто волею судьбы оказался по ту сторону решетки. И потому художнику не нужна иная красота: цвета, света, линий... Вагон грязно-зеленый, с облезшей краской. Внутри вагона темень. Деревянная платформа серая. Небо блеклое. Голуби тоже не блестят. Но даже в этом тусклом мире есть место чистым чувствам – той радости с которой узники кормят свободных птиц и невольно завидуют им.



Н. А. Ярошенко. «Всюду жизнь» (1888)

Текст Д. В. Зотова





# Август

08

Пн	6	13	20	27	
Вт	7	14	21	28	
Ср	1	8	15	22	29
Чт	2	9	16	23	30
Пт	3	10	17	24	31
Сб	4	11	18	25	
Вс	5	12	19	26	

В начале XVII в. в России стали продаваться эстампы – «немецкие потешные листы». Их печатали сначала на досках особого пиления, которые назывались луб. Позднее уже бумажные картинки сохранили свое название как лубок.

Широкую известность получил лубок «Шемякин суд», посвященный обличению судопроизводства. Его по праву можно отнести к первым отечественным художественным произведениям по критической оценке национальной судебной практики.

Лубок поочередно рассказывает об одновременно уморительных и грустных происшествиях, которые произошли с убогим крестьянином. Все начинается с того, что его богатый братец дает ему лошадь, но без хомута. Бедняк привязывает дровни к хвосту, и тот рвется. Богач, увидев искаленную лошадь, взял брата и отправился в город жаловаться судье Шемяке.

По дороге братья заночевали в доме попа, где приключилась новая беда. Голодный крестьянин, лежа на полотах, заглядевшись на ломившийся от кушаний стол, к которому его не позвали, свалился на колыбель с поповским сыном и задавил его насмерть. Теперь к судье отправились двое истцов – богатый брат и поп.

По дороге в суд главный герой в отчаянье решил свести счеты с жизнью и бросился с моста. И снова – неудача. Сам крестьянин не разбился, а зашиб старика, которого сын вез мыться в баню. Потерпевших уже трое!

Бедняк совсем пригорюнился, думая, что кары уже не избежать, подобрал на дороге увесистый камень, завернул его и сунул за пазуху. Каждый раз вместо ответа на обвинения подсудимый показывал судье Шемяке камень, завернутый в платок. Судья, думая, что это крупный «посул», решает все три дела очень своеобразно: лошадь должна остаться у бедняка до тех пор, пока у нее не вырастет хвост; поп отдает свою жену бедняку, чтобы от него у попады родился ребенок, а третий истец может отомстить бедняку точно таким же способом, которым последний убил его отца. Вполне естественно, что истцы не только отказываются исполнять решение, но и дают ответчику щедрое вознаграждение в виде отступного. Затем Шемяка отправляет своего писца получить от бедняка взятку, но, узнав, что последний показывал ему не деньги, а камень, предназначенный для «ушибленья» судьи в случае обвинительного приговора, — благодарит Бога за спасение жизни. Таким образом, все действующие лица повести остаются довольны исходом дела, окончившимся благополучно.

Повесть о шемякином суде – образец русской судебной сатиры, высмеивавшей пороки правосудия того времени. Ведь объективно герой повествования – преступник, однако ему при помощи нелепого судопроизводства удается избежать законной кары и остаться в выигрыше. И происходит это благодаря абсурдности законодательства XVII в., где уголовное наказание как бы повторяло преступление по принципу «око за око». Комизм ситуации в том, что судья Шемяка действует по «букве» закона, однако это приводит к неожиданному повороту – неприемлемости решения для жалобщиков и торжеству неуклюжего, но симпатичного крестьянина.

Имя судьи Шемяки стало нарицательным глупому, несправедливому суду, нелепым законам и продажным судьям, творящим беззаконие, соблюдая видимость законности.

Текст Д. В. Зотова



## СУДЕБНАЯ ВЛАСТЬ И УГОЛОВНЫЙ ПРОЦЕСС



Рембрандт Харменс ван Рейн. «Ночной дозор» (1642)

# Сентябрь

09

Пн	3	10	17	24	
Вт	4	11	18	25	
Ср	5	12	19	26	
Чт	6	13	20	27	
Пт	7	14	21	28	
Сб	1	8	15	22	29
Вс	2	9	16	23	30

Одной из традиций голландской милиции (городского ополчения) был заказ групповых портретов, которые затем вывешивались в зданиях стрелковых обществ. Вот и рота капитана Франса Баннинга Кока в 1642 г. решила заказать работу прославленному Рембрандту. От художника ждали традиционного, парадного портрета, на котором всех действующих лиц следовало изобразить в ряд, благодаря чему весь «дозор» кажется единым коллективом. Рембрандт отступил от канона статичного парадного портрета. «Ночной дозор» в буквальном смысле сломал карьеру Рембрандта – именно после этой картины постоянные богатые клиенты отвернулись от живописца, а манера его письма кардинально поменялась. Неудача «Дозора» была предопределена... Рембрандт написал совсем не ту картину, которую от него ждали. Слишком много новаторства, всё казалось непривычным, непонятым и, главное, расточительным!

О загадках самого именитого полотна Рембрандта опубликованы сотни научных и популярных исследований, написаны книги, сняты фильмы. Сложилась уже некая индустрия по раскрытию тайн шедевра голландского Мастера, по подсчетам искусствоведов, их число превышает сотню. Но к этим «сюрпризам» можно отнести и еще одно парадоксальное обстоятельство. По числу драматических событий «Ночной дозор» давно пора признать первой жертвой разнообразных преступных посягательств на произведения искусства.

Впервые работа Рембрандта становится «потерпевшим», когда ее совершенно варварски обрезали, чтобы уместить в новый зал Стрелкового общества, где она не помещалась на стене: справа был отрезан кусок барабана, слева – три сидевшие фигуры, сверху был также отрезан кусок полотна и поменьше внизу.

Следующее преступление – длящееся. Более 100 лет (с XVIII по XIX в.) полотно украшало один из залов амстердамской ратуши, где висело прямо напротив камина, отапливаемого торфяником. За эти годы картина так сильно потемнела от копоти, что фигуры стали едва различимы. Собственно поэтому уже к началу XIX в. за картиной прочно утвердилось название «Ночной дозор», поскольку все были уверены, что мастер изобразил именно темное время суток.

Третий случай. Летом 1912 г. с военного голландского корабля списали морского кока, который пошел из порта прямо в Рейксмузеум и напал на полотно с ножом. Но, к счастью, не сумел прорезать густую лакировку. После сложной реставрации картины судьба опять была недолго благосклонна к милиционерам. Опасность нацизма вынудила голландцев прятать знаменитую картину в разных местах, в том числе в подполье. От влажности картина снова пострадала.

В 1975 г. – очередное нападение на «Ночной дозор». Безработный учитель нанес 13 ударов по холсту ножом с зубринами. Последний (шестой!) раз картина вновь стала жертвой вандализма в 1990 г. Пациент психиатрической больницы, оказавшийся на свободе, выплеснул на творение Рембрандта серную кислоту.

В 2016 г. исполнилось 410 лет со дня рождения великого Рембрандта Харменса ван Рейна. Ни одному из его произведений не досталось столько критики, страданий, внимания, признания и славы, сколько «Ночному дозору». Искренне хочется надеяться, что череда невзгод, доставшаяся грандиозному шедевр, должна прекратиться. А иначе быть и не может. Его же охраняет сама голландская милиция!

Текст Д. В. Зотова



## СУДЕБНАЯ ВЛАСТЬ И УГОЛОВНЫЙ ПРОЦЕСС



Б. В. Йогансон. «Советский суд» (1928)

# Октябрь

# 10

Пн	1	8	15	22	29
Вт	2	9	16	23	30
Ср	3	10	17	24	31
Чт	4	11	18	25	
Пт	5	12	19	26	
Сб	6	13	20	27	
Вс	7	14	21	28	

Революция — это когда право перестает быть правом. Стабильность права в деле революции оказывается мифом, на смену которому приходит новый — о другом, хорошем, правильном праве. Любая революция, будь то французская, октябрьская или оранжевая, врывается в эпоху со всеми своими атрибутами: очередным независимым судом и люстрацией старорежимных судей, лозунгами о новой народной справедливости и подлинной состязательности, верой в народ (а не закон!) как основной источник судебной власти. Новому праву революции нужны новые великие идеи — ведь невеликих революций не бывает!? И без пропаганды здесь не обойтись — все искусство подчинено революционному ритму: музыка, театр, литература, архитектура и, конечно, живопись.

В ряду заметных художников-пропагандистов переломного Октября 1917 года, принявших революцию и прославивших ее плоды в своем творчестве, центральное место занимает Борис Владимирович Йогансон (1893–1973) — народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР, Герой Социалистического Труда, президент Академии художеств СССР.

Безусловное признание мастерства художника можно увидеть и в том, что его картины традиционно были вклейками для сочинений в советских школьных учебниках: «Допрос коммунистов», «На старом уральском заводе», «Рабфак идет», «Выступление В. И. Ленина на 3-м съезде комсомола» и др.

Новой советской действительности посвящена и картина «Советский суд» (1928). Это жанровая картина с замечательной композицией и простым сюжетом, который вряд ли требует пояснений. Судебное разбирательство об установлении отцовства и взыскании алиментов выписано такими художественными средствами, что становится очевидным то правосудное решение, которое вынесет «самый гуманный суд в мире». Художник не скрывает своих чувств ко всем персонажам, пишет их звучно, контрастно, полнокровным живописным языком, поскольку сам верит в советский быт и социалистическую мораль, утверждаемые пролетарским судом.

Картина удалась. В ней все отвечало искусству молодого социалистического общества — и мастерство художника, и щепетильный сюжет, и новые задачи народной власти. На основе «Советского суда» был создан лубок, который массовыми тиражами разошелся среди новых граждан новой Советской страны, с одной лишь особенностью — пропаганда нового социалистического права доводилась, как и при прежнем царском режиме, через рифму частушек:

Соблазнился кулачина  
На Акулькину красу.  
Родила батрачка сына. Пров не платит.  
Девка — в суд.

Вызван в суд и Пров Тимохин.  
Говорит — земли черней:  
«Врет Акуля! Все подвохи!  
Много хахалей у ней!».

Пров орет, напряжив шею,  
Злая ложь в его речах,  
Девка ж — клад, никто за нею  
Ничего не примечал.

Зря кулак наделал звону,  
Клевета для всех ясна.  
Ты заплатишь по закону  
Алименты все сполна.



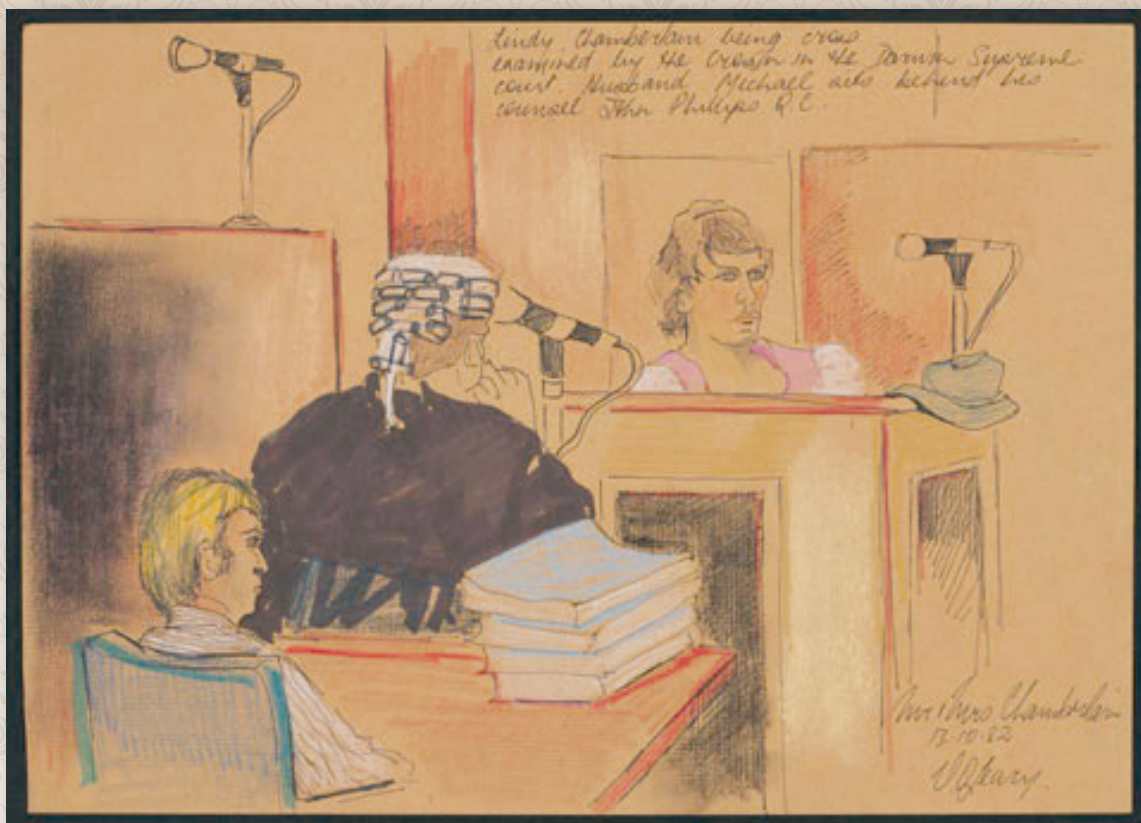
СУДЕБНАЯ ВЛАСТЬ  
И УГОЛОВНЫЙ ПРОЦЕСС

Текст Д. В. Зотова

Пн	5	12	19	26	
Вт	6	13	20	27	
Ср	7	14	21	28	
Чт	1	8	15	22	29
Пт	2	9	16	23	30
Сб	3	10	17	24	
Вс	4	11	18	25	



Джо Дарбишир. «Присяжные»



Вероника О'Лири. «Допрос Линды Чемберлен»



## СУДЕБНАЯ ВЛАСТЬ И УГОЛОВНЫЙ ПРОЦЕСС

Однажды в 1884 г. в зал судебного заседания вошел посторонний в шляпе, замешкался, будто не понимая куда попал, а затем поспешно вышел. На следующий день в прессе появились фотографии с этого «закрытого» процесса, в связи с чем стало ясно, что вошедший был фотографом со спрятанной в шляпе камерой. С тех пор правосудие многих стран (США, Великобритании, Австралии) отдает предпочтение судебным зарисовкам, а не фотоснимкам. Да и рисунки из зала суда нередко говорят больше, чем фотографии.

Судебные художники пользуются разной техникой: от карандашных набросков до акварели. С точки зрения жанров судебный рисунок тоже разнообразен: от портретов до бытовых сцен. Судебную живопись и судебное рисование объединяют не техники и жанровые нюансы, а обстоятельства рисования и определенным образом устроенный глаз, способный уловить и запечатлеть мимолетное. Материалы для зарисовок обусловлены традицией: бумага должна быть коричневатого цвета, рисунок выполняется пастелью, карандашом и углем. У опытного мастера на один «судебный скетч» уходит 2–3 минуты.

Если судебный процесс имел широкий общественный резонанс или юридическую ценность, то судебные зарисовки охотно покупают музеи. Например, Национальный музей Австралии приобрел серию судебных рисунков по делу Чемберлен, представленных работами художников Вероники О'Лири и Джо Дарбишира. В своих работах они пытались передать весь драматизм процесса, всколыхнувшего Австралию и вызвавшего новые размышления об истинности правосудия.

Семья Чемберленов отправилась на отдых на природу в северную область Австралии. Ночью 17 августа 1980 г. их двухмесячная дочь Азария пропала из палатки. Около палатки мать девочки Линда заметила собаку динго, которая что-то тащила. Поиски дочери ничего не дали. В отношении Линды Чемберлен было возбуждено уголовное дело в связи с подозрением в убийстве ребенка. Пытаясь доказать свою невиновность, Линда утверждала, что ее дочь утащила из палатки дикая собака динго, которая и загрызла малышку. Дело получило широкую огласку в СМИ. Большинство обывателей, наблюдая хладнокровную реакцию родителей, подозревало именно их. Обстоятельства усугублялись тем, что Чемберлены принадлежали к адвентистской религиозной общине, и слухи шли о ритуальном убийстве. К исследованию улик были привлечены ведущие мировые эксперты, которые представили присяжным доказательства того, что Линда могла отрезать голову своего ребенка ножницами. На найденном фрагменте одежды были обнаружены кровь и отпечатки пальцев. В октябре 1982 г. Линду Чемберлен признали виновной и осудили ее на пожизненное заключение. Виновным в пособничестве был признан и ее муж Майкл. Спустя три года, во время расследования другого преступления, полиции удалось найти еще один фрагмент одежды Азарии. В результате расследования по вновь открывшимся обстоятельствам суд, найдя много ошибок в производстве, признал Линду Чемберлен невиновной по всем пунктам. Версия о собаке динго была принята как официальная причина смерти ее дочери.

Текст Д. В. Зотова

Пн	3	10	17	24	
Вт	4	11	18	25	
Ср	5	12	19	26	
Чт	6	13	20	27	
Пт	7	14	21	28	
Сб	1	8	15	22	29
Вс	2	9	16	23	30/31



## СУДЕБНАЯ ВЛАСТЬ И УГОЛОВНЫЙ ПРОЦЕСС



Франсуа Мариус Гране. «Стелла в тюрьме» (1810)

Традиционно следственный эксперимент считается наиболее сложным и трудоемким процессуальным способом собирания доказательств. К нему обращаются в исключительных случаях, когда другие затраты тщетны в установлении истины. Но если уж эксперимент проведен, то его результаты становятся, пожалуй, самыми весомыми доказательствами на суде, которые сложно оспорить даже экспертизе. В искусстве же, наоборот, экспериментировать необходимо, без нового подхода не отыскать художественной правды. Эксперимент в искусстве расширяет горизонты в мастерстве художника и будит новые чувства у почитателей его таланта. Однако история и правосудия, и живописи знает примеры, когда одни и те же эксперименты верно служили целям этих искусств.

Французский живописец Жак Стелла (1596–1657) в 20-летнем возрасте решил перебраться в Италию – Мекку искусства: сначала отправляется во Флоренцию и работает при дворе Медичи, оттуда переезжает в Рим, где приобретает известность благодаря своим картинам и резным миниатюрам на меди и камне. Прожив десять лет в Риме, он получает приглашение от испанского короля Филиппа IV стать придворным художником в Мадриде. И здесь, казалось бы, в зените славы, случается репутационная неприятность – Жак Стелла становится жертвой ложного доноса, был обвинен в преступлении, которое не совершал, и заключен в тюрьму. При аресте он не имел при себе документов, поэтому не смог доказать, что он не тот, за кого его принимают. Находясь в заключении, Жак на стене камеры написал картину «Мадонна с младенцем», которая привела в восхищение и тюремщиков, и других заключенных. Талант художника, раскрывшийся в следственном эксперименте, помог установить его личность, освободиться из заключения и восторжествовать правосудию.

Двести лет спустя к этому сюжету обращается в своем творчестве другой выдающийся французский художник Франсуа Мариус Гране (1775–1849). Возможно, что идея написать картину о преступном оговоре собрата-художника связана со схожестью их судеб. Гране тоже француз, отправляется в Италию изучать выдающиеся художественные школы, а затем, как и Стелла, возвращается на родину в Париж, где успешно продолжает карьеру живописца. Гране называли французским Рембрандтом, поскольку господствующей чертой его таланта остается гармония между действующими лицами его произведений и средой, в которую он их ставил, а равно и забота о световых эффектах. Именно поэтому картина «Стелла в тюрьме» имела огромный успех в Риме, где была написана в 1810 г., затем отправлена в Париж, где также произвела впечатление, сегодня выставляется в Москве в ГМИИ имени А. С. Пушкина.

Текст Д. В. Зотова