





Государственная Третьяковская галерея

# **ТРЕТЬЯКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ**

## **2014**

**МАТЕРИАЛЫ  
ОТЧЕТНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

Москва  
2015

УДК 7.0(470+571)(063)

ББК 85.103(2)

Т66

Государственная Третьяковская галерея

Генеральный директор *Трегулова З.И.*

Заместитель генерального директора по научной работе *Т.Л. Карпова*

Заместитель генерального директора по просветительской  
и издательской деятельности *М.Э. Эльзессер*

Редакционная коллегия: *Л.И. Иовлева, Т.В. Юденкова*

Рецензенты: *А.Ю. Михайлова, А.С. Преображенский, А.И. Струкова*

Координация: *И.В. Лазебникова, А.В. Галицкая, О.В. Сейфетдинова*

Корректор *П.П. Суворова*, при участии *А.В. Бестужевой, О.А. Горгун,  
М.В. Суловой, Е.П. Филипповой*

Дизайн, верстка: *В.А. Коробейников*

Подготовка материалов для электронного приложения:

*Г.Б. Баранов, Е.А. Мисюченко*

Программная разработка электронного приложения:

*А.А. Артамонов*

**Третьяковские чтения. 2014**: материалы отчетной научной конференции / ред. кол. *Л.И. Иовлева, Т.В. Юденкова*. — М.: Гос. Третьяковская галерея, 2015. — 480 с.

ISBN 978-5-89580-082-9

Предлагаемый вниманию читателей сборник представляет собой публикацию материалов прошедшей в Третьяковской галерее в апреле 2014 года отчетной научной конференции. Статьи, написанные сотрудниками почти всех научных подразделений Галереи, распределены по хронологии истории русского искусства. Некоторые, наиболее опытные авторы участвуют в конференциях и пишут статьи почти постоянно, для других публикация в сборнике часто является первой. Тематика и жанр статей тоже весьма различны — от собственно научной разработки избранной темы до публикации архивов, новых атрибуций и т. п.

УДК 7.0(470+571)(063)

ББК 85.103(2)

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Э.К. Гусева</i> «Чудотворцева Одигитрия» — Перивлепта, византийская икона последней четверти XIV века (новая атрибуция) .....	8
<i>И.А. Кочетков</i> Две иконы праздничного чина раннего XV века из Звенигорода .....	19
<i>Д.Н. Суховерков</i> Икона «Рождество Христово» из Звенигорода. Результаты технико-технологических исследований .....	31
<i>Н.В. Зараменская</i> О ранних списках иконы Богоматери «Утоли моя печали» из московских храмов .....	49
<i>Е.В. Буренкова</i> Из истории комплектования фондов древнерусского искусства Третьяковской галереи .....	58
<i>Е.Б. Клементьева</i> Два портрета Ж.Л. Монье из собрания Третьяковской галереи .....	84
<i>С.В. Усачева</i> Букет императрицы. Семантические особенности цветочных мотивов в русской живописи конца XVIII — первой половины XIX века .....	96
<i>Е.Д. Евсеева</i> К вопросу о раннем московском периоде творчества А.Г. Венецианова .....	105
<i>С.С. Степанова</i> Нравственный кодекс Павла Федотова: этический идеализм и житейская реальность .....	115
<i>Е.В. Бехтиева</i> Карл Брюллов. Новое о художнике в контексте событий 2013 года .....	136
<i>Н.А. Мусянкова</i> Произведения В.А. Серова на зарубежных выставках 1896–1911 годов .....	145
<i>Е.И. Ядохина</i> Теоретическое наследие А.М. Васнецова (по материалам неопубликованной рукописи «Странствование для обретения правды-истины. Философия самосознания. Идеалистический материализм или философия самосознания. 1914–1932 гг.») .....	164

<i>Е.А. Теркель</i> Педагогическая деятельность Л.С. Бакста .....	175
<i>Г.Ю. Серова</i> Религиозные сюжеты Наталии Гончаровой и их иконографические источники .....	193
<i>И.А. Вакар</i> «Картины с картин» Михаила Ларионова.....	204
<i>И.Н. Седова</i> Пластическое и вербальное в русском символизме. Творческие параллели Анны Голубкиной, Алексея Ремизова и Митрофана Рукавишникова .....	216
<i>Н.Л. Адашкина</i> К.С. Петров-Водкин и его окружение. Петербург — Петроград. 1910-е годы .....	236
<i>Л.Л. Правоверова</i> Мир зеркал в произведениях Н.П. Ульянова .....	258
<i>М.В. Разгулина</i> Абстракция и бессознательное. Пит Мондриан.....	275
<i>Л.Р. Пчёлкина</i> Рукопись С.Б. Никритина «Тектоническое исследование живописи». История открытия и основные положения документа.....	283
<i>Л.В. Муратова</i> Реставрация рукописи С.Б. Никритина «Тектоническое исследование живописи».....	291
<i>Л.М. Бедретдинова</i> Истоки и жанровое своеобразие творчества С.Д. Лебедевой .....	295
<i>И.Г. Басова</i> О деятельности сотрудников музея-усадьбы «Ольгово» в 1920-е годы .....	307
<i>Е.В. Воронович</i> Америка — Россия. «Отстраненный» реализм конца 1920-х — начала 1940-х годов .....	319
<i>Е.Д. Толокнова</i> К творческой эволюции Петра Вильямса.....	325
<i>В.П. Головина</i> Театральные эскизы в творчестве художника Евгения Спасского.....	335
<i>О.М. Полянская</i> Татьяна Яблонская: год 1949-й .....	347

<i>Н.М. Юрасовская</i> Живопись армянских художников в собрании Третьяковской галереи .....	361
<i>Т.С. Кружкова</i> Живопись «сурового стиля» и советская кинематография рубежа 1950–1960-х годов. Стилистическое и образное решение произведений (на примере тем «современника» и «человека труда»).....	370
<i>С.С. Коткина</i> Новые поступления произведений художниц поколения «семидесятников» О.В. Булгаковой и И.А. Старженецкой в собрание Третьяковской галереи.....	385
<i>И.Е. Ломизе, Е.А. Любавская</i> Технологические исследования и атрибуция (на примере четырёх картин из собрания Третьяковской галереи) .....	395
<i>Л.И. Гладкова, И.В. Рустамова, Е.А. Воронина</i> Опыт выставочного экспонирования материалов исследований произведений из собрания Третьяковской галереи .....	403
<i>Е.А. Воронина</i> К вопросу о датировке одного «Автопортрета» М.Ф. Ларионова .....	416
<i>Н.В. Буянова</i> Деятельность А.В. Бакушинского по созданию новых методов экскурсионной работы.....	424
<i>З.П. Шергина</i> «Библиофил — собиратель и поэт книги». М.С. Базыкин и его библиотека.....	437
<i>Л.А. Маркина</i> Одна запись в трудовой книжке. К 90-летию со дня рождения И.М. Сахаровой.....	461
<i>А.Г. Осипова</i> Концепция создания мобильного приложения Третьяковской галереи как новой формы просветительской деятельности .....	468
Принятые сокращения.....	474
Сведения об авторах.....	478

*Э.К. Гусева*

**«Чудотворцева Одигитрия» — Перивлепта, византийская икона последней четверти XIV века (новая атрибуция)**

Находящаяся в собрании Государственной Третьяковской галереи икона (инв. 22943; 72 × 50) происходит из местного ряда иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря<sup>1</sup>. Согласно древнему преданию, она считается келейным образом прп. Кирилла Белозерского, основателя Успенского монастыря на Белом озере. «Чудотворцевой Одигитрией» икона именуется в монастырских описях и древних документах<sup>2</sup>.

Моление прп. Кирилла перед образом Богоматери Одигитрии изображено в одном из клейм его житийной иконы начала XVI века, атрибутируемой как произведение Дионисия и мастерской (ГРМ)<sup>3</sup>, а также в клейме подвесной шитой пелены того же времени к этой иконе (ГРМ)<sup>4</sup>. Оба произведения созданы для местного ряда иконостаса монастырского Успенского собора.

В сюжете иконного клейма отражено событие, произошедшее в Успенском Белозерском монастыре, когда преподобный молился о монахе Далмате, умершем без причастия, и оживил его для принятия Святых Даров. Сюжет клейма подвесной пелены — моление прп. Кирилла перед образом Одигитрии в келье московского Симонова монастыря, когда святому было явление Богоматери, призывавшей его на Белоозеро.

Дионисиевская икона является древнейшим произведением, в основу житийного цикла которой положена пространная редакция Жития прп. Кирилла, созданная Пахомием Сербом в середине XV века. Житийный цикл пелены также следует этому источнику, хотя подбор клейм несколько иной.

На основе этих двух изображений в клеймах иконы и пелены можно сделать вывод, что образ Богоматери Одигитрии находился в келье преподобного еще до ухода на Белоозеро, где им будет основан в 1397 году Успенский монастырь. Икона, по-видимому, сопровождала Кирилла в его долгом пути на Север и была помещена во вновь устроенной келье, где пребывала до его кончины в 1427 году и была позже перенесена в монастырский собор.

Датировка иконы 1397 годом или «около 1397 года» представляется поэтому не вполне правильной. Дальнейшее исследование памятника, как будет показано ниже, позволяет определить время его написания по крайней мере последней четвертью XIV века.

В 1991–1993 годах в Третьяковской галерее в процессе повторной реставрации, проведенной Е.А. Погребняк, при работе с применением бинокулярного микроскопа были удалены остатки записи, освободившие икону от поздних вкраплений и потемневшей олифы, что позволило выявить во всей полноте высочайшие живописные и образно-стилистические достоинства этого выдающегося произведения.

Икона ранее атрибутировалась как московская (В.И. Антонова, О.В. Лелекова, Э.С. Смирнова, Э.К. Гусева)<sup>5</sup>, но после последней реставрации в результате экспертного исследования реставраторами Т.М. Мосуновой и Д.Н. Суховерковым оказалось возможным более четко представить особенности ее живописного решения и определить икону как византийский памятник константинопольского происхождения.

Иконографический тип образа — один из вариантов Одигитрии, не менее древний, чем с фронтальным изображением персонажей. Иконы такого извода, когда Богоматерь склонена к Младенцу, а Он обращен к Ней, выделяются исследователями в особую группу. Некоторые из них надписываются «Н ПΕΡΙΒΛΕΠΤΟΣ» (Прекрасная), что объясняется связью с константинопольским монастырем Перивлептос (Прекрасный видом), посвященным Богоматери. Монастырь был построен императором Романом III Аргиром в 1031–1034 годах на триумфальном пути к Золотым воротам и был одним из самых больших и знаменитых в византийской столице.

После латинского разорения Константинополя в 1204 году монастырь Перивлептос восстановил император Михаил Палеолог в 1261–1282 годах<sup>6</sup>. Начался второй период процветания монастыря, и к этому времени относятся свидетельства паломников, в том числе и русских, о его святынях и реликвиях<sup>7</sup>. Иконы-списки, восходящие к почитаемому монастырскому богородичному образу, немногочисленны. Они атрибутируются как произведения византийских

константинопольских мастеров и датируются временем в пределах XIV века. Две ранние из них — замечательные иконы из церкви Св. Климента в Охриде<sup>8</sup>, три другие — в русских собраниях: Музеи Московского Кремля<sup>9</sup>, Сергиево-Посадский музей<sup>10</sup>, Государственный Русский музей<sup>11</sup>. Названные иконы обладают основными характерными иконографическими признаками, но разнятся незначительными расхождениями в деталях.

Мы находим возможным считать одним из более ранних списков-реплик 60-х годов XIII века одну из самых прекрасных икон в собрании Хиландарского монастыря на Афоне — Богоматерь Одигитрию, парную с поясным образом Христа Пантократора. Обе иконы — высокого византийского письма, как полагают, — императорский вклад в монастырь; они справедливо считаются образцами раннепалеологовской живописи (устная консультация О.С. Поповой, за что автор выражает ей сердечную благодарность). Хотя икона Богоматери представлена с Младенцем на правой руке (Декса, Дексиократуса), по основным своим иконографическим и образно-стилистическим элементам она сопоставима с названными выше списками, особенно с иконами из Охрида и Музеев Московского Кремля<sup>12</sup>.

На двух иконах, из Охрида и Сергиево-Посадского музея, сохранились первоначальные греческие именующие надписи: «Н ПЕРИΒΑΕΠΤΟΣ». Кроме того, о сергиево-посадской иконе известно, что она находилась в числе наиболее почитаемых икон в Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря вблизи раки с мощами прп. Сергия «подле северных дверей, в углу, в киоте образ пречистые богородица Одигитрия — письмо цареградское», согласно сведениям монастырской описи 1641 года (л. 26 об. — 27).

При сопоставлении келейного образа прп. Кирилла Белозерского с указанными выше византийскими иконами XIV века обнаруживается очевидная иконографическая общность, в основных элементах — почти тождество. При прямом положении полуфигуры Богоматери Ее голова слегка повернута к Младенцу и немного склонена, но взгляд обращен не к Нему, а на предстоящего. Край мафория над челом образует остроугольную складку, повторенную каймой. Полы мафория несколько ниже обычного открывают шею, создавая своими краями острый угол. Правая рука Богоматери традиционно изображена в молитвенном обращении к Сыну. Только на двух рассматриваемых иконах, на кремлевской и на охридской (Перивлепте), которые, по-видимому, несколько старше, но в пределах XIV века, правая рука Богоматери поднята почти вертикально.

Младенец, сидящий на левой руке Богоматери, обращен к Ней в трехчетвертном повороте, в прямом положении, как на келейной иконе, и несколько отклонившись назад, как на кремлевской и охридской. Правая Его рука в благословляющем двуперстном жесте поднята вертикально, левая со свернутым свитком опущена на колено. Ножки Младенца, согнутые в коленях, изображены касающимися линии луги и только на иконе Сергиево-Посадского музея изображены скрещенными (древнейшая особенность византийской иконографии). Гиматий Младенца теплого охристого тона с обильным золотым ассистом полностью драпирует фигуру, открывая шею низко запахнутыми полами под острым углом. Исключение составляет икона Сергиево-Посадского музея: гиматий Младенца спущен до колен, белый хитон украшен легким узором из мелких кружочков и уголков, двойной клав и пояс темно-зеленые с золотым ассистом.

Иконографическое единство рассматриваемых произведений согласуется с их общностью в образно-стилистическом плане и близким типажным сходством персонажей.

Органично вписываясь в круг названных произведений византийской живописи, икона Кирилло-Белозерского монастыря обладает основными и характерными особенностями иконографии и стиля этих памятников. Образ Богоматери отмечен чертами благородного достоинства, этической торжественности, монументальности. В овале лика соединились классическая правильность и красота черт с гармоничностью состояния возвышенной созерцательной молитвенности.

Современное состояние сохранности живописи лика не полностью передает характер личного письма. Неоднократные поновления и прописи, слои которых были выявлены в процессе реставрации и удалены до авторского красочного слоя, наряду с естественным обветшанием памятника привели к тому, что сейчас лик Богоматери выглядит немоделированным, как бы несколько плоским, но и при этом сохраняет особую выразительность произведения классического стиля XIV века.

С помощью макрофотографий, выполненных фотографом Третьяковской галереи А.В. Шароуховым, появилась возможность увидеть характерные особенности и приемы письма, позволяющие уточнить атрибуцию иконы, поскольку выявленные фрагменты многослойного тонкого охрения, яркой подрумянки на правой щеке Богоматери и правом крыле носа, исполненные кинovarью того же оттенка, что и на устах, но в меньшую силу, вызывают

в памяти приемы моделировки в ликах византийских икон и, прежде всего, Богоматери Пименовской (ГТГ), датируемой последней четвертью XIV века.

Образ Младенца, восседающего на левой руке Богоматери, соединяет черты царственного величия и характерных особенностей возрастного типа, восходящих к ранним Его образам высокой византийской классики. Он изображен со светлыми пышными волосами, пухлыми щеками, коротковатым носом. К сожалению, потертость красочной поверхности в личном письме, утрата моделирующих верхних слоев затрудняет полностью представить характер живописи лика. И лишь при просмотре в бинокулярный микроскоп по хорошо сохранившимся фрагментам оказывается возможным «реконструировать» целое. Как нам представляется, лик Младенца приближается к Его изображению в иконе Пименовской Богоматери и по образному содержанию, и по приемам письма.

Отчасти о личном письме можно составить представление, обратившись к изображению левой руки Младенца, сжимающей свиток. Удивительным образом, несмотря на поновительскую запись, удаленную при неоднократном реставрационном вмешательстве, живопись на этом участке сохранилась очень хорошо, демонстрируя энергичную моделировку объема. Яркий зеленый санкирь, оставленный непрокрытым в тенях, моделируется несколькими слоями в разную силу разбеленного охрения, сочетающегося с интенсивной поддурмянкой и живо, артистично положенными белильными движениями, подчеркивающими объем, группируясь по три параллельных коротких линии, или энергично изогнутыми по форме.

Есть еще одна важная примета, позволяющая включить белозерскую икону в круг византийских произведений середины — последней четверти XIV века, причем некоторые из них достаточно точно датированы и с хорошим происхождением. Речь идет о нечасто встречающейся на богородичных иконах кайме мафория вокруг лика в виде двух узких золотых параллельных линий. Более распространенной является декорировка края мафория охристой полосой разной ширины, украшенной обильным ассистом параллельными или диагональными линиями, иногда с узором.

Узкие золотые линии, как на мафории белозерской иконы, обрамляют лик Богоматери на иконе середины XIV века из ГМИИ, привезенной с Афона П.И. Севастьяновым<sup>13</sup>, на Феофановском деисусном образе из Благовещенского собора (90-е годы XIV века)<sup>14</sup>,

на иконе Высоцкого чина (между 1387 и 1395) в ГТГ<sup>15</sup>, на упомянутой выше иконе, привезенной митрополитом Пименом в 1381 или 1388 году (икону датируют второй половиной — последней четвертью XIV века)<sup>16</sup>. Все эти произведения являются образцами константинопольской живописи. Отметим, что среди ранних русских икон с такой декорировкой края мафория нам известна пока только одна — «Богоматерь Тихвинская» начала — первой половины XV века, происходящая из сформированного в значительно более позднее время пядничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля<sup>17</sup>. Это одна из самых прекрасных икон по образному содержанию и приемам письма московской живописи раннего XV века, во многом созвучная келейному образу прп. Кирилла Белозерского.

Определяя келейный образ как произведение византийского письма, по-видимому, константинопольского происхождения, приведем некоторые сведения исторического порядка, на основании которых можно вполне допустить возможность привоза иконы из византийской столицы в Москву в последней четверти XIV века. Это было время оживленных сношений Руси с Константинополем, время деятельности митрополита Киприана<sup>18</sup>, часто оказывающегося в центре непростых для русской церкви ситуаций, время многократных поездок по церковным делам видных представителей духовенства и высоких церковных иерархов. Пребывание их в Константинополе часто было длительным, что вполне располагало к приобретению икон.

Именно на последнее двадцатилетие XIV века приходится привоз упоминаемых выше икон Высоцкого чина и образа Пименовской Богоматери<sup>19</sup>. Обладатель «Одигитрии-Перивлепты» прп. Кирилл Белозерский, как известно, в Константинополе не был<sup>20</sup>. Но до ухода на Белоозеро он был постриженником и насельником московского Симонова монастыря, основанного племянником прп. Сергия Радонежского прп. Феодором, впоследствии архиепископом Ростовским<sup>21</sup>.

Кирилл происходил из боярского рода, воспитывался в доме своего родственника боярина Тимофея Вельяминова, против воли которого принял постриг. Проходя послушания в Симоновом монастыре, за свои добродетели был почтен прп. Сергием Радонежским, который удостаивал его беседы, что нашло отражение в клейме упоминаемой выше дионисиевской житийной иконы в собрании ГРМ<sup>22</sup>. Когда Феодор стал архиепископом Ростовским, Кирилл был возведен на его место, став игуменом Симонова монастыря (1390).

Возможно, к появлению Одигитрии-Перивлепты в монастыре был причастен Феодор, неоднократно бывавший в Константинополе по разному рода церковным делам. Феодор был тесно связан с митрополитом Киприаном, с которым начиная с 1374 года дипломатично сотрудничал и, пользуясь покровительством высокого церковного иерарха, оказывался с ним вместе в византийской столице. Находясь там с 1383 по конец 1384 года, симоновский игумен получает от константинопольского патриарха Нила чин архимандрита и грамоты, дававшие ему право подчиняться, минуя митрополита, патриарху.

Феодор был всесторонне образованным человеком, знал греческий язык, известен как талантливый переводчик литургических произведений, а также как иконописец, написавший «многие иконы» и образ своего дяди, прп. Сергия Радонежского, согласно «Сказанию о святых иконописцах». По-видимому, именно как иконописец Феодор, оказавшись в Константинополе, проявлял интерес к местному иконописанию, переживавшему в это время замечательный расцвет. Вполне вероятно, что им были привезены из Константинополя иконы, как это делали архиепископ Дионисий Суздальский, вместе с Феодором находящийся в византийской столице по делам управления русской митрополией и вывезший два списка чудотворной иконы Одигитрии, или митрополит Пимен, который в те же 80-е годы XIV века, находясь в столице, вывез, согласно преданию, замечательный образ Богоматери, названный Пименовской. Сопоставление его с келейной иконой Кирилла обнаруживает сходство в приемах письма, характере ассиста, а также созвучие образного содержания и типажное сходство.

Выше уже отмечалось, что долгое время икона Одигитрии-Перивлепты определялась как произведение московской живописи и не была предметом тщательного экспертного исследования современными методами.

В начале 2000-х годов экспертом Т.М. Мосуновой началось исследование памятника, и были определены фрагменты для макрофотографирования.

При визуальном обследовании доски было установлено, что она очень тщательно и в высшей степени профессионально обработана под живопись с прекрасно выполненной плавной лузгой. При размере 72 × 50 доска цельная (липа), без шпонки и не имеет прогиба. Позже доска была расширена обкладкой-рамой, крепившейся деревянными гвоздями (следы сохранились на левой боковой стороне). Видимо, расширение связано с устройством оклада.

При просмотре в бинокляр было установлено по мелким фрагментам красочного слоя, что на изображении было два слоя записи, оба сняты в процессе реставрации. Фон иконы записывался трижды, первоначальный был золотым, который соскоблили перед поновлением. Первая запись фона — желтый тон, который реставраторы оставили, как и красные монограммы на нем. Нимб был тоже золотым, золото утрачено. Вторая запись фона — голубая, следующая — темно-зеленая. Эти два слоя были сняты. На обводке нимба обнаружены остатки киновари. Реконструируя первоначальный вид, нетрудно убедиться, что он соответствовал характерному облику византийской богородичной иконы с золотом фона и нимба, что производило особый эффект в сочетании с мерцающим золотым ассистом одежды Младенца.

Пигменты личного письма — охра, сажа, киноварь. Охрение — то же, но больше охры и белил. Особую красоту иконе придавал драгоценный лазурит высокого качества (чепец и зарукавье).

Исследование иконы было продолжено в 2013–2014 годах реставратором Третьяковской галереи Д.Н. Суховерковым<sup>23</sup>. При осуществленной им съемке в инфракрасных лучах был выявлен авторский рисунок по грунту, предваряющий живопись. Рисунок уверенно лаконичный, обозначающий очень скупо основные элементы будущего изображения, и только в правом нижнем углу иконы, там, где рука Богоматери поддерживает сидящую фигуру Младенца со свитком в руке, лежащей на согнутом колене, рисунок более подробный.

Исследуя пигменты, Д.Н. Суховерков определил состав живописного слоя одежды Младенца: охра, уголь (сажа) и гематит, дающий ощутимый красноватый оттенок. Отмечено, что по сравнению с живописью русских икон пигменты очень мелко растерты, почти в пыль, например уголь.

Голубой свиток написан лазуритом с белилами в разную силу. Хорошо сохранившаяся живопись руки, держащей свиток, с характерной энергичной «палеологовской» лепкой формы по составу пигментов состоит из очень тонко тертых охры, киновари, белил, в смесь которых вкраплена сажа.

Мафорий Богоматери по составу пигментов — киноварь, сажа, возможно, тонко тертый гематит. Белильного приплекса по одежде нет, но на мафории, покрывающем голову Богоматери, просматриваются легкие лессирующие полосы жидкой охрой.

В одежде Младенца под ассистом обнаружена прокладка белил, по-видимому, использовались ее клеящие свойства.

Синий лазурит (чепец Богоматери) — разного помола, в нижнем слое, возможно, использован лазурит более зеленого тона или азурит.

Экспертные исследования «Одигитрии-Перивлепты», этого замечательного памятника, созданного, по-видимому, в Константинополе, должны быть продолжены; они позволяют точнее представить особенности живописи иконы и в сопоставлении с данными иконографии и стиля утвердиться во мнении, что «чудотворцева Одигитрия» — произведение византийское.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> После закрытия монастыря в 1920-х икона была вывезена экспедицией Центральных государственных реставрационных мастерских, в 1926 раскрыта от записей и в 1931 передана в Третьяковскую галерею. Реставрация завершена в 1991–1993 Е.А. Погребняк в ГТГ.

<sup>2</sup> *Варлаам, архим.* Описание историко-археологическое древностей и редких вещей, находящихся в Кирилло-Белозерском монастыре // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете (ЧОИДР). М., 1859. Июль–сент. Кн. 3, отд. 1. С. 6–7.

<sup>3</sup> Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М., 2002. Кат. 38 (Т.Б. Вилинбахова, И.Д. Соловьёва). См. клеймо 14.

<sup>4</sup> *Маясова Н.А.* Древнерусское шитье. М., 1971. С. 26, № 40. См. клеймо 5; *Лихачева Л.Д.* Древнерусское шитье XV — начала XVIII века в собрании Государственного Русского музея : каталог выставки. Л., 1980. № 25. Ил. на с. 56.

<sup>5</sup> *Антонова В.И.* Иконографический тип Перивлепты и русские иконы Богоматери в XIV веке // Из истории русского и западноевропейского искусства. М., 1960. С. 114. Ил. на с. 112; *Антонова В.И., Мнёва Н.Е.* Государственная Третьяковская галерея : каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII века. М., 1963. № 215; *Лелекова О.В.* О составе иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Сообщения ВЦНИЛКР. Вып. 26. М., 1971. С. 95, 96; *Смирнова Э.С.* Московская икона. Л., 1988. № 57. С. 16, 269; Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII — первой половины XV века : каталог выставки. М., 1991. № 57 (Э.К. Гусева). Далее — Византия. Балканы. Русь; Государственная Третьяковская галерея : каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X — начала XV века. М., 1995. № 66 (Э.К. Гусева).

<sup>6</sup> *Кондаков Н.П.* Византийские церкви и памятники Константинополя. Репр. изд. М., 2006. С. 80–81.

<sup>7</sup> *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери : в 2 т. Репр. воспроизв. изд. 1914–1915. М., 1998. Т. 2. С. 231–233.

<sup>8</sup> *Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев М., Радойчич С.* Иконы на Балканах. Синай. Греция. Болгария. Югославия. София; Белград, 1967. № 159, 171 (С. Радойчич).

<sup>9</sup> Византия. Балканы. Русь. № 42 (А.И. Яковлева); *Попова О.С.* Византийские иконы XIV — первой половины XV века // Византия. Балканы. Русь. С. 37–38; Византийские древности. Произведения искусства IV–XV веков в собрании Музеев Московского Кремля : каталог. М., 2013. № 81 (Е.Я. Осташенко).

<sup>10</sup> *Николаева Т.В.* Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977. № 98; *Пименова М.М.* Византийская икона «Богородица Перивлента» конца XIV в. // Древнерусское и народное искусство. Сообщения Загорского музея-заповедника. М., 1990. С. 17–27; Византия. Балканы. Русь. № 56 (Л.М. Воронцова); *Попова О.С.* Византийские иконы XIV — первой половины XV века // Византия. Балканы. Русь. С. 20, 21.

<sup>11</sup> *Антонова В.И.* Иконографический тип Перивленты и русские иконы Богоматери в XIV веке. С. 110, 114, 116; Византия. Балканы. Русь. № 58 (Т.Б. Вилинбахова). Происхождение иконы из суздальского Покровского монастыря побудило некоторых исследователей считать икону «суздальского письма»; существует мнение, что икона «московских писем» (свод мнений — в указанной каталожной статье Т.Б. Вилинбаховой). Некоторые исследователи отмечали в иконе элементы византийской живописи, а в последнее время икону атрибутируют как византийскую, но со знаком вопроса. В указанной статье Т.Б. Вилинбахова привела мнение реставратора ГРМ С.И. Голубева, определившего икону как работу византийского мастера на основании изучения техники ее исполнения. Автор настоящей статьи также считает икону византийской.

<sup>12</sup> *Попова О.* Византийские иконы VI–XV веков // История иконописи VI–XX веков. М., 2002. С. 21, ил. 44.

<sup>13</sup> Византия. Балканы. Русь. № 19 (О.Е. Этингоф).

<sup>14</sup> Там же. № 65/2 (Е.Я. Осташенко).

<sup>15</sup> Там же. № 51/2 (Л.И. Лифшиц).

<sup>16</sup> Там же. № 43 (О.А. Корина).

<sup>17</sup> *Щенникова Л.А.* Станковая живопись // *Качалова И.Я., Маясова Н.А., Щенникова Л.А.* Благовещенский собор Московского Кремля. М., 1990. С. 67, ил. 198, 199; *Она же.* Иконы-пядницы и иконы-таблетки придворной церкви // Благовещенский собор Московского Кремля : материалы и исследования. М., 1999. С. 145. Принимая датировку автора, не могу только согласиться со сближением иконы с «Богоматерью Владимирской» из Русского музея — там же. Нам видится близкое сходство «Богоматери Тихвинской» с образом 1408 года «Богоматерь Владимирская» из владимирского Успенского собора, устойчиво связываемым с именем прп. Андрея Рублева.

<sup>18</sup> *Прохоров Г.М.* Киприан // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). Ч. 1 : А–К. Л., 1988. С. 464–475; *Оболенский Д.Д.* Киприан, митрополит Киевский и Московский // Византийское содружество наций. Шесть византийских портретов. М., 1998. С. 527–545.

Э.К. ГУСЕВА

<sup>19</sup> См. прим. 13 и 14.

<sup>20</sup> Прохоров Г.М. Кирилл Белозерский // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Ч. 1 : А–К. С. 475–479.

<sup>21</sup> Дробленкова Н.Ф. Феодор // Там же. Ч. 2 : Л–Я. Л., 1989. С. 448–450.

<sup>22</sup> См. прим. 3.

<sup>23</sup> Автор статьи выражает сердечную благодарность Т.М. Мосуновой и Д.Н. Суховеркову, предоставившими возможность ознакомиться с результатами их исследований.

И.А. Кочетков

### Две иконы праздничного чина раннего XV века из Звенигорода\*

Иконы, о которых пойдет речь, находятся в собрании Третьяковской галереи. Одна из них, «Рождество Христово» (ил. 1–5), в каталоге определена как произведение первой четверти XV века школы Андрея Рублева. Сообщается, что она была найдена в Рождественской церкви Рождественской слободы в Звенигороде, среди икон, находившихся в рухлядной. Церковь не сохранилась, время ее основания не установлено. Икона обнаружена и вывезена Н.Н. Померанцевым. Раскрыта П.И. Юкиным в 1924 году в ЦГРМ и поступила оттуда в Галерею в 1934-м. Впервые экспонировалась на III Реставрационной выставке ЦГРМ в Москве в 1927 году, в 1960-м была на Юбилейной выставке Андрея Рублева<sup>1</sup>.

Вторую икону, «Вознесение» (ил. 6–10), каталог называет произведением московской школы первой половины XV века. Ее происхождение неизвестно. Она находилась в собрании С.П. Рябушинского, где была раскрыта А.В. Тюлиным в конце XIX — начале XX века. В 1911–1912 годах икона участвовала в выставке в честь Всероссийского съезда художников в Москве, а в 1913-м — в выставке в честь 300-летия царствования дома Романовых. Поступила в Галерею в 1930-м из ГИМ<sup>2</sup>.

Совместное рассмотрение икон «Рождество Христово» и «Вознесение» объясняется наличием в науке мнения об их происхождении из одного чина иконостаса. На сходство стиля этих двух икон первым обратил внимание М.В. Алпатов<sup>3</sup>. Позднее неоднократно высказывалось мнение об их происхождении из одного

\* Статьи И.А. Кочеткова и Д.Н. Суховеркова, посвященные одному и тому же памятнику — иконе «Рождество Христово» из собрания Третьяковской галереи, но с разными выводами и оценками, публикуются в дискуссионном порядке. — *Прим. ред.*

праздничного чина, о чем, помимо сходства стиля, свидетельствуют близкие размеры<sup>4</sup>. Это предположение удалось подкрепить некоторыми новыми наблюдениями, сделанными в ходе визуального изучения икон, предпринятого мною совместно с В.В. Барановым, заведующим отделом реставрации темперной живописи ГосНИИР.

Начнем со сравнения иконных щитов (ил. 2, 7). Оба состоят из двух («Рождество») или трех («Вознесение») липовых досок, скрепленных двумя врезными встречными липовыми шпонками. Верхние шпонки врезаны справа. Доски обработаны скобелем вдоль волокон древесины. Боковые стороны щитов имеют фаски (скошенные срезы) с двух сторон («Рождество») или только справа («Вознесение»). Шпонки узкие, плоские, с уступом на конце. В неизвестное время обе шпонки «Рождества» были грубо отесаны топором заподлицо с доской.

Названные признаки не являются редкими и потому не служат веским аргументом в пользу мнения о принадлежности икон к одному чину. Гораздо важнее наличие на их оборотах некоторых одинаковых и притом уникальных примет. По правому краю щита обеих икон над нижней шпонкой процарапаны одна над другой несколько коротких горизонтальных линий. На «Вознесении» их пять, на «Рождестве» — девять, причем здесь они увенчаны косым крестом, как будто завершающим счет (ил. 2). Обычно так метят очередность икон в иконостасе. В данном случае попытка расположить иконы неизвестного чина в соответствии с метками встречает непреодолимое препятствие. Если считать иконы со стороны алтаря, как обыкновенно бывает, то между «Рождеством Христовым» и «Вознесением» окажется всего три иконы, что слишком мало. Если же принять, что косая линия на обороте «Рождества» означает конец счета, то перед нами странный праздничный ряд, состоящий всего из девяти икон, с отсутствием ряда сюжетов. Такое возможно только при вторичном использовании икон разрозненного праздничного чина, подобно тому, как отдельные иконы деисусного чина собора Успения на Городке в Звенигороде были использованы в XVII веке в качестве местных икон, о чем мы скажем дальше. Во всяком случае, одинаковость меток свидетельствует о том, что когда-то обе иконы входили в состав одного комплекса.

Еще один общий признак иконных щитов — наличие пары крупных гвоздевых отверстий на обороте по бокам. На «Рождестве» они приходятся на концы верхней шпонки, на «Вознесении» — ниже. Вероятно, гвозди служили для подвески икон. Эта деталь позволяет продлить историю совместного существования двух икон:

сначала они стояли на тязле, где были поставлены метки счета, а затем были повешены на стену.

Обратимся теперь к лицевым сторонам икон. Здесь глубокий и крутой ковчег, следы от гвоздей оклада по лузге, границам фона и на торцах. Фон и поля золотые, с темно-коричневой опушкой на горизонтальных полях.

На обеих иконах первоначальная живопись сравнительно хорошей сохранности. Преимущественный вид утрат — мелкие выкрошки грунта и красочного слоя. Протокол раскрытия иконы «Рождество Христово» сохранился<sup>5</sup>. В нем говорится, что на фоне и полях лежали два слоя записи: нижняя — желтого, верхняя — голубого цвета. О записях на изображениях протокол не упоминает. Судя по фотографии, сделанной до реставрации, здесь лежала только потемневшая олифа. Сведения о реставрации иконы «Вознесение» отсутствуют. Известно только, что это была одна из первых икон, приобретенных С.П. Рябушинским для своей коллекции<sup>6</sup>. Раскрытие было проведено А.В. Тюлиным чисто, без повреждений. Тем не менее под микроскопом можно видеть незначительные остатки охряной записи фона, сохранившиеся по границе горок слева и на шляпках гвоздей оклада, что соответствует нижней записи фона на иконе «Рождество Христово».

На обеих иконах совпадают по составу не только красочные пигменты (киноварь, красная и желтая охра, натуральный азурит, глауконит, белила, уголь), но и их смеси<sup>7</sup>. Чрезвычайно сходны приемы написания отдельных элементов: волос и головных поясок ангелов, деревьев, горок. Одинакова техника личного письма: санкирь состоит из желтой охры с примесью глауконита, киновари и угля, вохрение ведется мелкими мазками по форме, подрумянка в виде лессировки киноварью, более густой по контуру носа и в ушных раковинах. Сходство приемов письма позволяет предполагать, что иконы написаны в одной мастерской, если не одним мастером (ср. *ил. 3 и 8, 4 и 9, 3 и 10*).

Естественно встают вопросы: когда написаны иконы и для какого храма? Начнем с датировки. «Рождество Христово» датировали по-разному в пределах первой половины XV века или несколько более поздним временем. Предложить более узкую датировку на основании одного только стиля едва ли возможно. Используем прием, примененный Л.В. Бетиным: построим сравнительную датировку икон на этот сюжет трех ранних московских иконостасов: Благовещенского собора Московского Кремля (конец XIV — начало XV века) (*ил. 11*), Троицкого собора Троице-Сергиевой

лавры (около 1425 года) (ил. 12) и неизвестного звенигородского храма, из которого происходит икона «Рождество Христово»<sup>8</sup>. Путем сравнения стиля и главным образом композиций трех икон Л.В. Бетин предложил такую хронологическую последовательность: благовещенская — троицкая — звенигородская и на этом основании датировал звенигородскую второй четвертью XV века. Троицкая икона, по его мнению, является результатом творческой переработки благовещенской, а звенигородская — продукт механического копирования троицкой.

По моему мнению, эта схема должна быть изменена. Сравнение показывает, что все три иконы имеют сходную композицию, в том числе расположение фигур, горок, деревьев, что свидетельствует о наличии между ними генетической связи. Благовещенская отличается от двух остальных как свободным построением целого, так и оригинальностью рисунка многих деталей. Перечислим их: рукав мафория Богоматери имеет острый конец; кисть левой руки ее не видна; под сидящим Иосифом нет подстилки; служанка у купели держит кувшин двумя руками, ее покрывало синего, а не красного цвета; поклоняющиеся Младенцу ангелы расположены более свободно, их нимбы образуют треугольник, а не дугу; пастухи расположены обособленно друг от друга, у правого на голове красная шапка, а в руках дубина; в правом верхнем углу расположено чепец ангела, а не три, левые два повернули головы назад; в группе скачущих волхвов средний приложил руку ко лбу.

Во всех этих деталях троицкая и звенигородская иконы не просто отличаются от благовещенской, но отличаются одинаково. Эти наблюдения показывают, что благовещенская икона является протографом двух остальных, а троицкую и звенигородскую иконы нельзя считать двумя ее самостоятельными копиями. Либо одна из них послужила протографом для другой, либо обе восходят к общему протографу, зависимому от благовещенской.

Как уже сказано, Л.В. Бетин считал, что звенигородская икона есть копия троицкой. Это мнение опровергается наличием на звенигородской некоторых черт, которые не могут восходить к троицкой. На звенигородской иконе старец, стоящий перед Иосифом, опирается на палку, у ног его группа овец. Эти детали есть на благовещенской, а на троицкой они были нарисованы, но по какой-то причине не раскрашены. На звенигородской иконе, как и на благовещенской, овцы у ног пастухов, принимающих благую весть, расположены по обе стороны дерева, на троицкой иконе на месте левой овцы изображен куст. Перед служанкой с кувшином на троицкой изображено одно дерево, а не два, как на благовещенской

и звенигородской. Только на троицкой отсутствуют: луч, исходящий с неба на Младенца, кусты по сторонам луча и под фигурами поклоняющихся ангелов.

Итак, троицкое «Рождество» не могло послужить протографом для звенигородского, скорее наоборот. Примем осторожное допущение, что обе они копируют с большей или меньшей точностью одну прорись, снятую с благовещенской иконы, и близки между собой по времени написания. Тогда звенигородскую икону следует датировать первой четвертью XV века.

Воспользовавшись тем же приемом, попробуем найти место иконе «Вознесение» из собрания С.П. Рябушинского среди ранних московских икон на этот сюжет. Здесь в нашем распоряжении не только иконы Благовещенского и Троицкого (ил. 14) иконостасов, но также икона 1408 года иконостаса Успенского собора во Владимире работы Даниила Черного и Андрея Рублева (ил. 13). Все четыре иконы весьма близки по рисунку. Благовещенская несколько отличается от остальных более свободным расположением стоящих ангелов и апостолов, а также тем, что в каждой группе апостолов изображено на одну ступню больше. Оригинальна она и по расцветке. Только на благовещенской и звенигородской изображена на всю высоту фигура крайнего справа апостола. Троицкая отличается от всех остальных ступенчатым контуром спадающей справа полы мафория Богоматери. Звенигородскую и владимирскую сближает одна деталь: нижние концы хитонов образуют здесь куполообразные складки, что отчасти наблюдается и на благовещенской.

Если попытаться построить генеалогию списков, то получится: благовещенская — звенигородская — владимирская — троицкая. Наиболее оригинальна благовещенская икона, в которой можно предполагать протограф. Как видим, вывод совпадает с тем, что был получен при анализе иконы «Рождество Христово». Звенигородская оказалась даже ближе к протографу, чем владимирская икона 1408 года! Это еще один аргумент в пользу ее датировки первой четвертью XV века. Все иконы достаточно точно копируют какую-то прорись. Это позволяет, в частности, реконструировать некоторые утраченные детали: кроны четырех деревьев над горками — в троицкой иконе, вертикально расположенные крылья летящих ангелов — на звенигородской.

Итак, есть основания полагать, что иконы «Рождество Христово» и «Вознесение», которые являются предметом исследования, предназначались для одного какого-то храма первой четверти

XV века. Логично искать его в Звенигороде, месте происхождения иконы «Рождество Христово». Поиски храма начнем с уточнения места ее обнаружения.

Как уже сказано, по сведениям каталога 1963 года, ее нашли в Рождественской церкви Рождественской слободы Звенигорода. В начале XX века слобода называлась Рождественской по названию каменной церкви Рождества Христова, построенной в 1805 году на месте сгоревшей деревянной, и Заречной слободкой, так как по отношению к городу она находилась на противоположном, правом берегу реки Москвы. Еще слободу именовали Верхним посадом, что никак не вяжется с ее местоположением на низком пойменном берегу реки. Название объясняют тем, что поселение на правом берегу было создано переселившимися сюда незадолго до 1778 года жителями Верхнего посада Звенигорода, располагавшегося с XV века в непосредственной близости от крепости с ее Успенским собором. Вместе с собою они перенесли и свою деревянную церковь «Рождества Христова Уского конца на посаде»<sup>9</sup>. Время ее появления на первоначальном месте неизвестно. Ясно, что она не могла возникнуть одновременно с каменным собором. Зато легко предположить, что после сооружения в соборе нового иконостаса в XVII веке какие-то иконы старого иконостаса могли оказаться в расположенной рядом посадской церкви.

Впрочем, существует и другое объяснение названий звенигородских посадов Верхним и Нижним: по отношению к Городку первый лежит выше, а второй — ниже по течению Москвы-реки<sup>10</sup>.

Версия о происхождении иконы «Рождество Христово» из Рождественской слободы также является не единственной. В протоколе реставрации иконы «Рождество Христово» в ЦГРМ говорится: «1924 года 19 марта возобновлена дальнейшая работа по раскрытию древней иконы Рождества Христова из церкви Слободки, что у Звенигородского Саввы Сторожевского монастыря Московской губернии, поступившая в мастерскую по реставрации Отдела по делам музеев Главнауки Наркомпроса 10 мая 1922 года по книге приходящих вещей Мастерской за № 94, дело реставрации № 124»<sup>11</sup>.

Некоторые сведения об этой церкви неожиданно обнаружили в Книге поступлений Звенигородского музея-заповедника. Здесь под номером 1855 от 29 декабря 1962 года есть такая запись: «Картина художника Рыбакова Алексея Сергеевича пейзаж “Саввинская слобода”. Деревянное строение, за ним была деревянная церковь XVIII века, в которой была обнаружена икона Рублева. Картина выполнена в 1919 году. Материал — картон, масло.

Размер 45 × 32 см, сохранность удовлетворительная. От Максимова». Картину эту подарил музею хранитель Звенигородского музея Максимова, который там работал в момент нахождения в нем иконы<sup>12</sup>.

В настоящее время картина А.С. Рыбакова хранится в фондах Звенигородского музея-заповедника. На заднем плане ее представлены две церкви: каменная и деревянная. По свидетельству Д.А. Седова, деревянная церковь — это церковь св. Николая, которая в полуразрушенном виде сохранялась до 2000 года, после чего была разобрана.

Как свидетельствует архимандрит Леонид, деревянная церковь в Саввинской подмонастырской, бывшей Стрелецкой, слободе построена в 1758 году. Согласно писцовой книге 1624 года, среди звенигородских церквей находилась церковь св. Николая «на Уском конце»<sup>13</sup>.

Сохранился документ под названием «Описи имущества Никольской церкви Саввинских монастырских слобод», датированный 1857 годом<sup>14</sup>. В нем есть такая запись: «Глава третья. Иконостасы и иконы в прочих местах храма... 64.2. За правым клиросом в киоте, окрашенном красною краскою, находятся иконы: Рождество Христово, мерою в вышину 15 вершок, в ширину 11 вершок, на ней риза медная высеребрена весом 8 фунтов. 65.3. Взятие Илии на небо, иконного письма, мерою в вышину 15, в ширину 11 вершок, на ней риза медная посеребренная, весом 9 фунтов». Размеры названных икон в сантиметрах — 67,5 × 49,5. Это на 3,5 см по высоте и ширине меньше иконы Третьяковской галереи, что препятствует уверенному отождествлению двух икон Рождества. Однако исключить возможность такого отождествления нельзя, если допустить возможность приблизительного измерения икон. Заметим, что две названные иконы не могли быть частью ни праздничного, ни местного ряда иконостаса.

Итак, нам не удалось точно установить, в каком именно храме была найдена икона «Рождество Христово». В любом случае она была найдена в непосредственной близости как от городского Успенского собора, так и от монастырского собора Рождества Богородицы. В одном из этих храмов находились первоначально, по всей вероятности, иконы, о которых идет речь. Но прежде, чем продолжить исследование, необходимо ответить на сомнение в подлинности икон, которое прозвучало в докладе Д.Н. Суховеркова на Третьяковских чтениях 2 апреля 2014 года.

Если считать доказанным, что иконы «Рождество Христово» и «Вознесение» являются произведениями единого замысла

и, возможно, одного автора, то предположение о поддельности первой из них заставляет признать подделкой и вторую. Складывается фантастическая картина: в конце XIX века или в начале XX некто изготавливает сразу две поддельные иконы в стиле XV века, почему-то всячески заботясь о том, чтобы они как можно больше походили друг на друга. После этого одна из них оказывается в частной коллекции, а другая — в деревенской церкви близ Звенигорода. Еще более непонятен мотив поддельщика, если им признать одного из реставраторов ЦГРМ, чего, кажется, не исключает докладчик.

Основным доказательством поддельности Д.Н. Суховерков считает наличие признаков механического переноса рисунка, которые он обнаружил на иконе «Рождество Христово» с помощью съемки в ИКЛ. Таковыми он считает ряды точек под некоторыми элементами рисунка, трактуемые как применение припороха или жидкой краски, наносимой поверх отверстий трафарета. Наше ознакомление со снимками в ИКЛ привело к другим выводам. Во-первых, точки редко выстраиваются в короткую линию, чаще они лежат россыпью и потому не могут служить для переноса рисунка. Во-вторых, ряды точек наблюдаются, как правило, на отдельных второстепенных участках рисунка, на контурных линиях они отсутствуют. В-третьих, «точки» не имеют одинаковой круглой формы, какими они бывают при использовании трафарета с проколотыми отверстиями. Здесь это пятна неправильной формы разного размера или короткие штрихи, нанесенные тонкой кистью, иногда не вдоль, а поперек линии рисунка. Главное, они встречаются редко и случайно, поэтому помочь иконописцу перенести рисунок не могут.

Названные точки имеют разное происхождение. Иногда они входят в замысел художника. Так, например, рядом с концами веток деревьев и кустов иконописец часто наносит короткие двойные штрихи. Ряды овальных светлых пятен лежат поверх веток и даже на шее среднего ангела в правом верхнем углу «Рождества». В других случаях наличие темных точек связано с техникой живописи. Так, например, темный наплыв краски может образоваться в конце линии. Возможны и другие объяснения. Несомненно только то, что снимки в ИКЛ не доказывают использования механического способа переноса рисунка, и тем самым отпадает главный аргумент в пользу новодельности икон.

Вывод из всего сказанного: иконы «Рождество Христово» и «Вознесение» являются частями одного праздничного чина иконостаса первой четверти XV века какой-то звенигородской церкви. Остается ответить на вопрос: это Успенский собор или собор

Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря? Ответ на этот вопрос связан с судьбой так называемого звенигородского чина и требует критического рассмотрения существующих мнений, что мы намерены сделать в следующей статье.

### ПРИЛОЖЕНИЕ

ОР ГТГ. Ф. 67. Ед. хр. 116.

«Протокол ЦГРМ о состоянии сохранности и расчистке иконы “Рождество Христово” из церкви Слободки в Звенигороде, фотографии с иконы»

На л. 1 надпись реставратора: «Икона Рождества Христова» из цер. Слободка из Звенигородского монастыря Московской губ.»

Л. 2. «Протокол состояния памятника — Иконы рождества Христова. По книге проходящих вещей № 94. Дело мастерской № 124.

1924 г. 19 марта возобновлена дальнейшая (зачеркнуто) работа по раскрытию древней иконы Рождества Христова из церкви Слободки что у Звенигородского Саввы Сторожевского монастыря, поступившая в Мастерскую по Реставрации Отдела по делам Музеев Главнауки Н.К.П. 10-го Мая 1922 г. по книге входящих вещей Мастерской за № 94, дело реставрации № 124.

Размер доски иконы: высота 72 сант. ширина 55 сант. толщина 2,07 сант. липового дерева. Склеена из двух досок, по склейке доски разошлись отчего по середине иконы образовалась трещина.

Шпоны липовыя врезныя с разных сторон на равном расстоянии, при ширине в концах  $3 \frac{3}{4}$  сант., в толщине шпоны понижены (состроганы) за подлицо доски, с торцов по трещине имеются две железные скобы формы П.

Л. 2 об. Лицевая сторона доски имеет впадину (ковчег) почему получают поля, боковые 4 сант., верхняя и нижняя 5 сант.

Левкас совершенно гладкой поверхности, лишь по нимбам имеет вздутия и трещины. В нижней части изображения Рождества Христова заметна вставка левкаса на протяжении всего нижнего поля у фигуры св. Иосифа. Слева от зрителя видна у ног его такая же левкасная вставка.

Живопись на поверхности всего изображения покрыта стусенной потемневшей олифой, местами имеются утраты до левкаса, на фигуре Богородицы, на ложе ея, на позументах покрывала, на черной пещере, на крыльях и контурах голов ангелов, на горах в пяти местах, на стволе дерева, в фигурах пастырей, на голове Иосифа и на волосах левого ангела, одетого в зеленую одежду.

Поля прописаны грязно-черным цветом с описью красно-мутного тона».

Л. 3. «Фон посеребрен (зачеркнуто) позолочен сусальным листовым серебром на олифе.

Нимбы прописаны охрой (см. фотографию №1)

Пробная расчистка (см. фотографию №2) начата рес. М.И. Тюлиным (вписано карандашом) на пространстве 22 см. в квадрате на изображении обливания младенца.

При дальнейшей расчистке обнаружено:

на левой стороне образа на голове первого волхва и на стволе дерева открыты небольшие утраты левкаса.

В группе ангелов в левом углу обнаружено при удалении желтой краски с нимбов, отверстия частью от гвоздей, частью от выпада левкаса, подобные же выпадки имеются на контурах гор. Кроме того на фоне в надписи тоже заметные выпадки левкаса, записанные житкой краской.

Заполнение нижнего поля опуши, левого поля и угла сделаны новым левкасом XVIII в.».

Л. 3 об. «По всей поверхности левой части поля и в нимбах видны гвозди от басмы.

От верхнего поля до изображения горы на расстоянии 8 см. длин. и 3/4 см. ширины виднеется новое заполнение левкаса по трещинам доски.

На правой стороне иконы при расчистке обнаружены новые вставки левкаса внизу образа, в части горы, в растительности, а также и на опуши.

Внизу образа, на изображении Иосифа при удалении вскипевшей олифы и желтой краски обнаружена вставка левкаса XVIII в. и гвозди от басмы».

Л. 4. «В правом углу иконы на контурах горы и под волхвами обнаружены выпадки живописи и заполнения их желтой краской.

На фоне сохранилась надпись: “Рождество Господа Нашего Иисуса Христа”, писанное киноварью.

Фон и поля образа были прописаны голубой краской, по снятии которой обнаружен желтый тон краски, а под нею золочение сусальным золотом.

Общее состояние живописи сравнительно хорошей сохранности.

Работа по реставрации иконы производилась по просьбе М.И. Тюлина (вписано сверху) художником П.И. Юкиным.

Пробная (зачеркнуто) Окончательная расчистка иконы начата и закончена 15/IV 24.

Л. 4 об. «При техническом раскрытии живописи пользовались следующими медикаментами;

- а) Ректифицированный спирт
- б) Метиловый
- в) Денатурированный
- г) Нашатырный
- д) Подсолнечное масло».

**ФОТОГРАФИИ:**

- 1. Получено от фот. Лядова ... апреля 1923  
Икона «Рождество Христово» до работ в Мастерской  
Дело реставрации № 124.  
Снимок № 315. (Общий вид до реставрации)  
Остальные надписи аналогичны.
- 2. Получено от фот. Лядова 22/VI/1923 (Деталь с пробной  
расчисткой).
- 3. № Фото по окончательной расчистке» «Снято и доставлено  
А.В. Лядовым.
- 4. «Деталь верха 1/4 правой стороны» «после раскрытия»
- 5. Деталь: верх, 1/4 левой стороны. После расчистки.
- 6. Деталь низа иконы 1/4. Лядов. 10/IV 24/».

**ПРИМЕЧАНИЯ**

<sup>1</sup> Антонова В.И., Мнёва Н.Е. Государственная Третьяковская галерея: каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII века. Опыт историко-художественной классификации : в 2 т. М., 1963. Т. 1. Кат. 231 (инв. 22952; 71 × 53).

<sup>2</sup> Там же. Кат. 252 (инв. 12766; 71 × 59).

<sup>3</sup> Алпатов М.В. Икона Вознесения бывш. собр. С.П. Рябушинского, ныне Исторического музея // Труды Этнографо-археологического музея ИМГУ. М., 1926. С. 23–27; Алпатов М.В. Икона «Вознесение» в Третьяковской галерее // Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства : в 2 т. М., 1967. Т. 1. С. 170–174.

<sup>4</sup> Лазарев В.Н. Московская школа иконописи. М., 1971. С. 28–29; Демина Н.А. Праздничный ряд иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря // Демина Н.А. Андрей Рублев и художники его круга. М., 1972. С. 93; Бетин Л.В. Иконостас Благовещенского собора и московская иконопись начала XV в. // Реставрация и исследования памятников культуры. Вып. 2. М., 1982. С. 32, 34–35 (далее — Бетин).

<sup>5</sup> ОР ГТГ. Ф. 67. Ед. хр. 116.

<sup>6</sup> Об этом рассказал А.А. Корзинкину реставратор С.П. Рябушинского А.В. Тюлин. По его словам, коллекционер заплатил за «Вознесение» «всего лишь» 500 рублей (А.А. Корзинкина — И.С. Остроухову. 27 июля 1917 // ОР ГТГ. Ф. 10. Ед. хр. 2950.

<sup>7</sup> Так, например, одинаковыми смесями написаны одежды малинового цвета апостола Павла в «Вознесении» и служанки с младенцем в «Рождестве»: это охра красная с киноварью (?) в основном тоне и азурит с белилами в высветлениях. Мафорий Богоматери на обеих иконах написан охрой красной с примесью угля.

<sup>8</sup> Бетин Л.В. С. 34–35.

<sup>9</sup> Возлинская В.М. Ансамбль города Звенигорода // ПКНО 1992. М., 1993. С. 400–416.

<sup>10</sup> Краснов Ю.А., Краснов Н.А. Топография древнего Звенигорода по археологическим данным // Советская археология. 1964. № 1. С. 113.

<sup>11</sup> ОР ГТГ. Ф. 167. Оп. 1. Ед. хр. 116. Л. 1–2.

<sup>12</sup> На этот источник указал Д.А. Седов, за что автор статьи приносит ему благодарность.

<sup>13</sup> Леонид (Кавелин), архим. Московский Звенигород и его уезд в церковно-археологическом отношении // Древности. Труды Московского археологического общества. Т. 7, вып. 2. М., 1877. С. 135.

<sup>14</sup> ЦИАМ. Ф. 203. Оп. 646. Д. 101. Л. 20. Автор статьи благодарит Д.А. Седова за указание на этот источник.

*Д.Н. Суховерков*

### **Икона «Рождество Христово» из Звенигорода. Результаты технико-технологических исследований**

Согласно данным каталога древнерусской живописи Третьяковской галереи 1963 года, икона «Рождество Христово» (71,0 × 53,0; инв. 22952) происходит из рухлядой Рождественской церкви Рождественской слободы в Звенигороде, откуда она в 1922 году была вывезена Н.Н. Померанцевым; церковь эта не сохранилась, и время ее основания не установлено<sup>1</sup>. Икона раскрылась в ЦГРМ П.И. Юкиным в 1924 году. Она была датирована еще при поступлении в ЦГРМ, и эта датировка подтверждена в каталоге Галереи 1963 года<sup>2</sup>. По общим стилистическим и иконографическим признакам икона была отнесена к началу XV века и связана с творчеством мастеров круга Андрея Рублева или даже с ним самим<sup>3</sup> (*ил. 1*). Однако сомнения в справедливости такого заключения в разное время высказывали такие специалисты, как Э.К. Гусева и Б.Н. Дудочкин. Исходя главным образом из стилистических признаков, они предлагают рассматривать икону как произведение мастерских «подстаринщиков» начала XX века<sup>4</sup>.

Летом 2011 года икона «Рождество Христово» была предложена в качестве одного из экспонатов для выставки русских икон во Флоренции. В соответствии с предварительными условиями организаторов выставки в ее каталоге должны были быть опубликованы полные результаты технико-технологических исследований представленных памятников. Во время предварительного осмотра нашей иконы в реставрационной мастерской Галереи с новой силой возобновилась дискуссия о возможности ее позднего изготовления. Реставраторы отметили, в частности, довольно объемные охрения и пробела на всех деталях композиции, причем положенные

пастозно, из-за чего на поверхности красочного слоя местами заметны следы, оставленные ворсом кисточек. Такой технический прием нанесения живописных слоев большинством сотрудников реставрационного отдела и отдела древнерусского искусства Галереи был отмечен как нетипичный для иконописи XV века<sup>5</sup>.

При дальнейших исследованиях иконы использовались традиционные неразрушающие методы, причем в данном случае было решено ограничиться визуальным наблюдением через бинокулярный микроскоп с последующей макро-и микрофотографией, исследованием люминесценции красочных и покровного слоев под воздействием ультрафиолетового излучения, а также детальным рассмотрением цифровой фотографии иконы в инфракрасном свете. Этих методов оказалось достаточно, чтобы сделать вполне определенные выводы.

Основа иконы состоит из двух досок, скрепленных между собой двумя врезными встречными шпонками (*ил. 2*). Липовые доски обработаны гладко: следы скобеля не прослеживаются. На обороте возле стыка досок видны многочисленные мелкие и узкие отщепы древесины. По всей видимости, доски перед установкой шпонок были обработаны рубанком. Узкие шпонки не сохранили своей первоначальной формы. Они грубо подтесаны топором или похожим приспособлением непосредственно на иконе; на это указывают соответствующие следы над верхней шпонкой. По периметру основы видны гвоздевые отверстия и следы крепления иконы в киоте или иконостасе. На первоначальное расположение иконы в церкви могут указывать и условные обозначения в виде параллельных и скрещенных царапин, оставленных на обороте в правой части правой доски. Девять горизонтальных линий следуют от нижней шпонки вверх и завершаются косым крестом. Еще одно процарапанное косое перекрестие нанесено левее, возле стыка досок. На краях верхней шпонки остались довольно крупные отверстия от шурупов (по два с каждого края). Возможно, это признаки иного, более позднего, способа крепления иконы, а именно ее подвески на стене. Скорее всего, именно при изменении способа крепления были частично стесаны шпонки, сильно отделившие икону от поверхности стены.

Многочисленные полностью или частично сохранившиеся бумажные ярлыки свидетельствуют о передвижениях памятника по собраниям и его участии в выставках. Помимо двух сильно поврежденных ярлыков Галереи в верхнем правом и в нижнем левом углах, следует отметить наклейку Музея изящных искусств в Бостоне<sup>6</sup> (*ил. 3*). Икона участвовала в знаменитой заграничной

передвижной выставке древнерусских икон Наркомпроса РСФСР в Берлине, Кёльне, Гамбурге, Мюнхене, Вене, Лондоне в 1929 году и в ряде городов США в 1930–1932 годах. Согласно данным каталогов, памятник был выдан на выставку из реставрационных мастерских (ЦГРМ), происходит из Звенигорода и датируется началом XV века<sup>7</sup>.

Визуальный осмотр лицевой стороны иконы выявил значительную разницу в сохранности золотого фона и остальной живописи. Сильные утраты позолоты и незначительная потертость красочного слоя соседствуют с идеальной сохранностью пробелов, которые выделяются яркостью тона. Весь красочный слой производит впечатление относительно новой живописи. Вместе с тем поверхность иконы покрыта развитым сетчатым кракелюром, который при обычном осмотре не кажется искусственным.

Как уже было отмечено, высветления горок и охрения в личном письме имеют характерный рельеф и следы мазков кисти (*ил. 4*). При детальном изучении красочного слоя через бинокулярный микроскоп<sup>8</sup> можно заметить, что охрения на всех ликах состоят из двух слоев, нижний из которых темнее, а верхний — светлее. Оба слоя наносились относительно густо замешанной краской, корпусными короткими мазками. Движки клали в один прием и очень толстым слоем. После высыхания такого корпусного движка в середине его оставалось углубление. Белок глаза на всех ликах отмечен рельефной каплей почти чистых белил. На многих пробелах можно видеть следы лопнувших воздушных пузырьков (*ил. 5, 6*). Отличная сохранность такого микрорельефа на пробелах и движках также послужила поводом для сомнения в ранней датировке живописного слоя. На некоторых деталях иконы, например, на изображении носа Богоматери верхний слой охрения почти полностью протерт, а движок положен уже поверх потертости и перекрывает одновременно оба слоя — и верхний, и нижний (*ил. 7*). Эта странная особенность, скорее всего, уже была замечена ранее, поэтому белильный мазок частично разрушен реставраторами или исследователями в поисках подходящих объяснений. Не исключено, что здесь была взята проба на анализ, но в доступной нам документации соответствующей записи обнаружить не удалось.

Исследования люминесценции красочного и покровного слоев, возникающей под воздействием ультрафиолетового света, выявили остатки олифы или лака по всей поверхности иконы. В местах реставрационных укреплений сохранились тончайшие

клеевые пленки и мелкие фрагменты тонкой реставрационной бумаги. По оттенку люминесценции на иконе удается различить остатки только двух покровных слоев. Люминесцирующие остатки олифы<sup>9</sup> в углублениях делают заметными графью на изображении мафория Богоматери (ил. 8), тонировки на изображении пещеры и каверны от лопнувших пузырьков в красочном слое на изображении горок. На некоторых участках сохранился довольно толстый слой первоначального покрытия, пронизанный сетью собственного мелкого кракелюра. Наличие такого кракелюра олифы или лака указывает на особый состав покрытия, который, скорее всего, был разработан специально для ускоренного образования трещин (ил. 9).

Исследования красочного слоя с использованием микроскопа также выявили наличие своеобразной тонкой сети кракелюра не только в оставленных слоях лакового покрытия или олифы (ил. 10), но и на поверхности красочного слоя. Пробега и белильные движки, нанесенные толстым слоем, пронизаны более мелкой сетью ярко выраженных трещин (ил. 11). По всей видимости, причину образования такого типа кракелюра следует искать и в составе связующего красочного слоя.

Пигментный состав красочных слоев — вполне традиционный для русской иконописи. Нанесенный относительно толстым слоем санкирь составлен из охры, киновари и глауконита теплого зеленого оттенка (ил. 12). Охрение получено смешением той же охры, мелко тертых белил, киновари и очень малого количества глауконита (ил. 13). Волосы ангелов, пастухов, служанок и одного из трех волхвов выполнены одинаковой смесью, составленной из гематита и сажи с примесью малого количества киновари. Для описи ликов и волос в эту смесь добавлено чуть больше сажи. В красочном слое мафория Богоматери присутствуют все те же компоненты, но сажи добавлено еще больше. Пигментная смесь для изображения красно-коричневых одежд одной из служанок, плаща старшего волхва и гиматия одного из ангелов в левой группе составлена из охры красного и желтого цветов с небольшим количеством свинцовых белил, киновари и сажи.

Все ярко-красные одежды и надписи выполнены киноварью разной измельченности, с включениями частиц сажи. Для написания зеленых одежд использована зеленая земля (глауконит) с примесью натурального малахита, свинцовых белил и сажи (ил. 14). Красочный слой сине-зеленых одежд составлен из натурального азурита с добавлением белил, сажи, зеленого глауконита (ил. 15). Азурит добавлен в пробега зеленых и красно-коричневых одежд,

а также в высветления лещадок гор в верхней части композиции. Зелень деревьев написана смесью охры и сажи (в этой смеси часто встречаются крупные комки охры). Различные оттенки желтого получены сочетанием в разных пропорциях ярко-желтой охры, киновари, малахита, белил и сажи.

В толще красочных слоев иногда встречаются остатки случайно попавших туда волокон ткани, ворса кистей и других мелких частиц. В частности, в красочном слое на шее осла обнаружен фрагмент окрашенного в красный цвет волокна, который в дальнейшем может стать источником полезной информации. Пока же эта находка позволяет сделать вывод о том, что рядом с рабочим местом иконописца находилась какая-то ткань ярко-красного цвета (ил. 16).

На поверхности красочного слоя в основной части композиции остатков записи не обнаружено. На сильно потертой позолоте нимбов, фона и полей встречаются многочисленные фрагменты только одного слоя записи, выполненного светлой охрой.

При исследовании иконы в инфракрасном свете вместе с подготовительным рисунком под красочным слоем обнаружены следы перенесения прориси на поверхность грунта (ил. 17, 18). Местами они выглядят как малозаметные точки, но в большинстве случаев эти следы очень хорошо видны на инфракрасных фотографиях как «дорожки» из довольно крупных пятен, повторяющие контуры фигур и следующие основным деталям композиции (ил. 19, 20). В некоторых утратах красочного слоя, обнажающих грунт, их можно рассмотреть в бинокулярный микроскоп (ил. 21). При увеличении хорошо видно, что перенос прориси и подготовительный рисунок выполнены чернилами одного состава, основным пигментом которых является сажа (ил. 22). Скорее всего, для переноса прориси использовалась бумага с проколотыми по контуру рисунка отверстиями, причем существующая форма пятен могла получиться только в случае использования жидких чернил, которые наносились на проколотую бумагу кистью, широким пером или тампоном (по типу трафарета).

Использование техники припороха впервые упоминается в известном труде Ченнино Ченнини «Книга об искусстве, или Трактат о живописи», который был написан в 1437 году<sup>10</sup>. Существует вполне обоснованная версия, что эта техника была привезена в Европу из Китая и тесно связана с ткацким ремеслом. Европейские и в первую очередь итальянские художники в эпоху поздней готики и раннего Ренессанса применяли ее для симметричного отображения, тиражирования и переноса тканевых узоров на

бумагу, грунт или живописную поверхность. Наиболее ранние произведения, где под красочными слоями удалось найти следы применения техники припороха, относятся к монументальной живописи XIV века. С середины XV века этот способ стал также использоваться для нанесения повторяющихся архитектурных деталей и геральдических эмблем. Несколько позже отдельные художники стали переносить припорохом рисунок лиц, рук и других сложных участков композиции<sup>11</sup>. При этом остальной подготовительный рисунок выполнялся ими от руки. Более широко этой техникой стали пользоваться с конца XV века в связи с развитием производства бумаги. Появление крупных листов позволило создавать обширные картоны и переводить целые фигуры, а иногда и всю композицию полностью.

В русских источниках сведения о способах изготовления прорисей и использования иконных образцов появляются со второй половины XVII века. По большей части в них описывается перевод рисунка «на отлип» чернилами, стертыми на чесночном соке или меде. Примерно к этому же времени относит первую русскую запись об использовании припороха Г.В. Маркелов. В своем двухтомном исследовании «Книга иконных образцов» он приводит (без ссылки на источник) цитату из рукописи XVII века: «А сколки хочешь снимать — липовые стружки жечь и тереть скалкой в горшке, и присыпать, наколовши, на бумаге — и будет знать, и потом пиши рашкулем»<sup>12</sup>.

По мнению З.П. Морозовой, первые упоминания об использовании техники припороха в русской иконописи относятся к началу XVIII века<sup>13</sup>. Согласно «Своду письменных источников по технике древнерусской живописи», составленному Ю.И. Гренбергом, самое раннее упоминание о технике припороха содержится в статье «Типика» сербского архиепископа Нектария, входящего в «Леопардовский сборник технических наставлений». «Типик» открывается орнаментированной заставкой поморского письма и ссылкой на оригинал 1599 года, но написан скорописью XVIII века: «...четвертое дело. Как вылевкасишь, и ты железом подчищай наглатко. И будет добро. И как вычистишь, знамени образец, набивай и росписывай чернилом. А чернило б было не густо, а не житко. И как роспишешь, и ты затенивай житким чернилом потом краскою крой и ин перевод»<sup>14</sup>. Еще одно упоминание этой техники присутствует в Никитском иконописном подлиннике третьей четверти XVIII века: «...выгрунтовать полотно натурально мелко утертым грунтом, не накрепко засушивать грунт. Потом припорошить, дабы рисунок зачил. И взяв значком медным

или натуральным деревянным, по грунту ризу печатать, какую фигурою травки или звезды, или чашуйчатая. Потом засушить накрепко и гунфарбить, и вызолотить»<sup>15</sup>.

Наиболее полное описание этого способа переноса прориси на будущую икону приведено в Куницинском иконописном подлиннике третьей четверти XIX века, где оно повторяется в двух сходных редакциях — пространной и краткой. В пространной редакции это описание выглядит следующим образом: «...ресунок накладывать на спатлевку. Спатлевку клеим житким проклеить, просушить и рисунок накладывать. Углю намять в тряпичку и скрость тряпички по дырочкам шаркать. Потом рисунок снять и по углю иглой очертить по спатлевки, по углю»<sup>16</sup>.

По устному замечанию З.П. Морозовой, до настоящего момента не найдено ни одного иконного образца, который был выполнен ранее XVII века. При этом самые древние наколотые по контурам рисунки или «сколки» датируются началом XVIII века, хотя большинство сохранившихся «сколков» относится уже к XIX столетию. Об отсутствии прорисей и отпечатков, созданных до XVII века, пишет и Г.В. Маркелов, отмечая, что «среди выявленных <...> переводов и прорисей с древних икон XV–XVII в[еков] оказались рисунки, выполненные на бумаге второй половины XIX — начала XX века»<sup>17</sup>.

База фотографий икон, выполненных в инфракрасном излучении, в настоящее время не столь велика, чтобы делать окончательные выводы. Но до сих пор ни на одном памятнике древнерусской живописи из собрания Галереи, независимо от датировки, следов перевода рисунка с помощью наколотой бумаги и чернил обнаружено не было. Единственным исключением является икона «Вознесение» (инв. 12766), поступившая в Галерею из собрания С.П. Рябушинского. Исследования подготовительного рисунка на иконах «Вознесение» и «Рождество Христово» в инфракрасном свете показали идентичный способ перевода рисунка с использованием «сколка» (ил. 23). Причем в обоих случаях отпечаток наносился не сухим угольным порошком, а чернилами, составленными из сажи и связующего (ил. 24).

Икона «Вознесение» ранее была исследована реставратором-экспертом Т.М. Мосуновой и сотрудником отдела древнерусской живописи Э.К. Гусевой, которые определили икону как новодел конца XIX века. Их совместное заключение записано в дневнике наблюдений, из которого мы приведем цитату:

«Икона “Вознесение” №12766

Основа состоит из трех досок, есть коробление. В среднике нет трещин левкаса по стыку досок. На изображении ноги левого ангела залевкашен перепад по уровню досок на месте стыка, но трещины нет. Скорее всего, левкас положен на иконе по уже покоробленным доскам.

На мандорле графья процарапана по живому, а не под ней.

На золотом фоне и нимбах остатки записи (охры), мелкие фрагменты записи встречаются на изображении летящих ангелов.

Зеленая лессировка горок не уходит под изображение фигур.

На лике апостола справа имитация вставки левкаса: тонировка выполнена в другой технике, но характер рисунка на “вставке” — авторский. Светлое пятно на живописи лба этого апостола — утрата тонированного покрытия.

На иконе встречаются фрагменты очень толстого, сильно растрескавшегося покрытия, в трещины которого втерта темная паста на основе угля.

На левкасе кракелюров значительно меньше, чем на красочном слое (видно в утратах красочного слоя). Возможно, кракелюры развивались от покрытия вниз к левкасу, тогда как в древней живописи — обычно от основы вверх.

В охрени видны кистевые мазки — не плавь и не штриховка. Все личное очерчено однообразной, жесткой линией. Личная живопись аппликативна, как на иконах XIX в[ека], например, правая рука Богоматери.

Неконструктивный ассист на кронах деревьев.

Стилизованная форма пещеры слева, нарочитая симметричность округлых линий фигур апостолов рядом с Богоматерью, а также ангелов в неустойчивом положении с вытянутой ногой — признаки искусства конца XIX века».

По устному сообщению Э.К. Гусевой, в ходе исследований Т.М. Мосунова отобрали несколько микропроб с иконы «Вознесение». По результатам химического анализа в составе грунта иконы был обнаружен большой избыток связующего (по мнению реставратора, связующее было добавлено в избытке специально для ускоренного образования кракелюра). При этом химический состав грунтов под основной композицией и на имитационных вставках оказался полностью идентичен.

Многие признаки фальсификации, отмеченные в цитируемом дневнике, присущи, с небольшими отличиями, и рассматриваемой иконе «Рождество Христово». По всей видимости, для двух икон были

использованы старые доски из одного комплекса. На это указывают сходство размеров основ по вертикали, одинаковая ширина полей, сходные параметры и способ врезки шпонок. Вместе с тем есть некоторая разница обработки оборотов и начертания условных знаков. Возможно, тот комплекс, из которого были взяты доски, формировался с некоторым временным промежутком.

При создании обеих икон использовался почти одинаковый набор пигментов. Одинаков и принцип применения графьи, очерчивающей нимбы, позолоченные детали и складки темных одежд. Очень похож в обеих иконах и способ образования кракелюра. Характерной особенностью является также сочетание плохой сохранности позолоты и относительно свежего состояния красочных слоев, описи и ассиста. Внимательное рассмотрение остатков записи на позолоте и грунтовых чинках оставляет впечатление имитации, а не следов реального бытования памятников. Имитационные записи нанесены поверх сильно потертой позолоты и перекрывают большие участки открывшегося грунта. Лаковая пленка между сохранившейся позолотой и записью или очень тонкая, или отсутствует вовсе. Если предположить, что икона подвергалась столь значительной расчистке, то красочный слой и особенно описи и ассист также должны быть сильно повреждены. При этом следует повторить, что на живописной поверхности иконы «Рождество Христово» не обнаружено никаких, даже микроскопических, остатков записей.

Небольшое различие технических приемов письма и художественных решений указывает на то, что иконы могли писать разные художники одной артели или один иконописец, но в разные периоды своей деятельности. На иконе «Рождество Христово» краска нанесена более толстым слоем, очень пастозно написаны охрение и пробела. Икона «Вознесение» написана немного тоньше. Охрение здесь строится более плавно, но такими же, как на «Рождестве», короткими рельефными мазками. По-разному на двух иконах высветлен мафорий Богоматери.

Подводя итог всем сделанным наблюдениям, следует заключить, что по ряду технико-технологических признаков икона «Рождество Христово» не может соответствовать своей первоначальной датировке. Основными аргументами тут следует назвать:

- 1) нетипичный для древних памятников способ нанесения охрений и пробелов;
- 2) наличие искусственного кракелюра красочных слоев, хорошо заметного на движках и пробелах;

3) сочетание сильной потертости позолоты (с остатками имитационной записи) с прекрасной сохранностью пробелов, охрений, движек и ассиста, причем без малейших остатков какой-либо записи;

4) использование для переноса рисунка всей композиции на колотого образца;

5) способ переноса жидкими чернилами по «сколку», который не упоминается в источниках по истории техники живописи или графики, но заимствован из метода перевода рисунка «припорохом»;

6) отсутствие свидетельств или материальных образцов, указывающих на непосредственное применение техники припороха в русской иконописи ранее XVII века.

Свидетельством позднего происхождения иконы также служит сохранившийся в архиве Галереи протокол ее раскрытия. Согласно описанию состояния сохранности, до начала расчистки слои записи закрывали только поля и позолоченный фон иконы. Поля были «прописаны грязно-черным цветом с опушью красно-мутного тона»<sup>18</sup>, а фон посеребрен на олифу тонким сусальным листом. На полях и фоне реставратором в процессе расчистки были обнаружены еще два слоя краски: голубого и охристого цветов. При этом живописная поверхность не поновлялась ни разу, а была покрыта толстым слоем пожелтевшей олифы. При внимательном рассмотрении фотографии иконы, сделанной до реставрации<sup>19</sup> (ил. 25), заметно, что олифа нанесена на живописную поверхность неровным слоем. Наличие такого «пятнистого» покрытия выдает как особый состав олифы, так и нетипичный способ ее нанесения. Сеть трещин «плывущего» кракелюра, заметная на сгустках этого покрытия, также свидетельствует о присутствии в составе олифы специальных добавок. Несмотря на заметные осыпи на темных участках композиции, весь прочий красочный слой под олифой лишен следов ранних расчисток. Все незначительные потертости ассиста выполнены искусственно, что особенно хорошо заметно на фотографии пробного раскрытия<sup>20</sup> (ил. 26). Сравнивая фотографии иконы до и после удаления записей и олифы, можно убедиться в том, что работа была выполнена без особых затруднений (ил. 27). Все это позволяет сделать вывод, что все видимые на фотографиях записи с якобы датирующими признаками носят безусловно имитационный характер и подтверждают предположение о сознательной фальсификации и намерении ввести в заблуждение довольно опытных специалистов.

Примечательно, что изменения состояния сохранности иконы продолжились и после ее раскрытия. Так, на фотографиях из реставрационного дела и на иллюстрации в американских каталогах отсутствует трещина грунта по стыку досок основы, хорошо заметная сегодня. Вне зависимости от природы возникновения этой трещины (перепады влажности или механическое воздействие), на древней иконе она появилась бы значительно раньше.

Ближайшей аналогией «Рождества Христова» из Третьяковской галереи является праздничный образ из иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, датированного 1497 годом<sup>21</sup> (ил. 28). Почти полностью совпадают их иконография и даже рисунок, похожи цвета одежд большинства фигур, одинаковы линии складок и форма пробелов. На обеих иконах присутствует и такая редкая деталь, как выступы позвоночных суставов на шее среднего ангела в верхней части композиции. Все эти совпадения позволяют предположить, что мастер, написавший исследуемую икону, был хорошо знаком с памятником из Кирилло-Белозерского монастыря.

Известно, что осенью 1918 года иконы Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря и окрестных церквей были изъяты из своих первоначальных мест хранения, частично укреплены, заклеены бумагой и перенесены в архиерейский дом. Работы проводились Комиссией по раскрытию памятников древнерусской живописи, в состав которой входили реставраторы П.И. Юкин, В.Е. Горохов и фотограф А.В. Лядов. Тогда за несколько месяцев под наблюдением А.И. Анисимова были частично раскрыты иконы «Успение» и «Преображение» из праздничного ряда иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, а также сделаны пробные раскрытия на многих других памятниках<sup>22</sup>. Очевидно, подробное знакомство с иконографией, рисунком и живописными особенностями кирилловского «Рождества» могло состояться только после описанных событий. Это позволяет ограничить время создания «Рождества» из Галереи промежутком между 1919 и 1922 годами, когда икона по документам уже поступила в ЦГРМ. При этом нельзя исключать, что старая доска, на которой исполнено «Рождество», действительно происходит из Звенигорода.

Определение автора иконы или артели «подстаринщиков», в которой она была исполнена, в настоящий момент кажется преждевременным, хотя некоторые ориентиры здесь дает сходство живописных приемов исследуемого памятника и уже упоминавшегося «Вознесения» из собрания С.П. Рябушинского.

Тем не менее этот вопрос может быть решен только после накопления достаточно большой базы технико-технологических данных по соответствующим памятникам. В дальнейшем для этого потребуются ряд дополнительных исследований, среди которых необходимо в первую очередь назвать определение максимально точного химического состава связующего грунта, красочных слоев и лакового покрытия.

Упоминание фотографа в составе Комиссии 1918 года позволяет объяснить, почему для перевода рисунка был использован «сколок», — он мог быть сделан с наколотой фотографии или листа бумаги, на которую проецировалось изображение с фотопластины. Таким способом можно быстро и точно трансформировать исходное изображение в строго выбранный формат — например, на соответствующую старую основу.

Еще одна, близкая по иконографии, икона «Рождества Христова» находилась в США, в собрании Джорджа Р. Ханна до 1980 года, когда она была выставлена на продажу аукционным домом Кристи. Ее местонахождение в настоящий момент выяснить не удалось. Сведения о ней скудны; известно только, что эта икона в числе других была приобретена в 1935 году в советской России. Многие из купленных тогда икон происходили из Третьяковской галереи, Румянцевского и Исторического музеев в Москве<sup>23</sup>. В своей книге «Иконы и фальшивки» В.М. Тетерятников вполне обоснованно подверг сомнению подлинность почти всей американской коллекции<sup>24</sup>. Тем не менее потребуются еще ряд дополнительных исследований и архивных поисков для определения истинного происхождения каждого из ее предметов, а, возможно, и для установления связи между появлением двух столь похожих икон<sup>25</sup>.

Обнаружение имитаций древних памятников живописи не должно восприниматься нами как что-то сенсационное или необычное. Как известно, эта проблема обсуждалась русскими учеными еще с середины XIX века<sup>26</sup>. Однако наибольшее количество стилизаций, имитаций и откровенных подделок было создано в конце XIX — начале XX столетия. Многие подражатели прекрасно владели своим мастерством и знали, как и какими красками писали в древности, так что их лучшие работы могли вводить в заблуждение очень опытных специалистов. Таким образом, в годы массового пополнения государственных музеев в их собрания из частных коллекций и даже церквей поступило немалое количество новоделов. Со временем в ходе пристального изучения собраний

специалистам приходится вновь поднимать вопросы датировки и авторства того или иного произведения. Существующие ныне технические возможности помогают им прояснить истинное положение дел.

Пока что мы не знаем, с какой целью и при каких обстоятельствах была изготовлена икона «Рождество Христово», хранящаяся ныне в коллекции Галереи. В любом случае подобные произведения старообрядческих иконописцев и более поздних коммерческих мастерских «подстаринщиков» являются частью нашего культурного наследия.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Антонова В.И., Мнёва Н.Е. Каталог древнерусской живописи. Государственная Третьяковская галерея : в 2 т. М., 1963. Т. 1. С. 291, прим. 2 (далее — Антонова, Мнёва). Утверждая, что «церковь не сохранилась» и «время ее основания не установлено», В.И. Антонова ссылается на книгу В. и Г. Холмогоровых «Город Звенигород. Исторический очерк» (М., 1884. С. 5). Между тем в другой работе Холмогоровых (*Холмогоров В., Холмогоров Г. Исторические материалы о церквях и селах XVI–XVIII столетий. Вып. 2: Звенигородская десятина. М., 1882. Гл. 3. С. 9.* Далее — *Холмогоровы*) есть сведения о Церкви Рождества Христова с приделом святителя Николая Чудотворца в городе Звенигороде, на посаде: согласно Приходной книге Патриаршего Казенного приказа, в 1642 «на той (Николаевской) земле по челобитью звенигородцев посадских людей <...> построена церковь Рождества Христова, дав приделе Николы чудотворца, Ускаго конца с церковным строением они построили». Еще одна запись об этом храме сохранилась в Переписных книгах от 1678: «Рождественская слобода в гор[оде] Звенигороде на посаде, а в ней посадских 26 дворов, людей в них 116 человек. Того же года на Рождественскую церковь, вместо старой, положено вновь дани 24 алтын 5 ден...» (Там же. С. 11). Несмотря на то что в этой работе посад назван нижним, сегодняшние историки именуют Рождественскую слободу верхним посадом (ориентируясь по течению реки). Каменная церковь Рождества Христова существует в верхнем посаде и в настоящее время; она была построена в 1805–1823 на месте полностью сгоревшей деревянной церкви 1642 и частично перестроена в 1905 (*ил. 29*). Если данные в каталоге Антонова, Мнёва точны, то именно из рухлядной этой каменной церкви Н.Н. Померанцев вывез икону «Рождество Христово». С другой стороны, согласно сохранившемуся в архиве Галереи протоколу раскрытия памятника, выполненного в ЦГРМ, икона происходит из «церкви слободки, что у Звенигородского Саввы Сторожевского Монастыря», и поступила в реставрационные мастерские 10 мая 1922 (ОР ГТГ. Ф. 67. Оп. 1. Ед. хр. 116.

Л. 1). В протоколе есть ссылки на «книгу проходящих вещей», где икона числится за № 94, и дело реставрационной мастерской № 124. Саввинская подмонастырная слобода (бывшая стрелецкая) с деревянной церковью Святого Николая Чудотворца упоминается в труде архимандрита Леониды «Московский Звенигород и его уезд». В первый раз он ссылается на запись в ландратской книге 1715, составленной по переписной книге 1678: «В подмонастырской слободе одна церковь св. Николая Чудотворца, Саввина монастыря Стрелецкой слободе. При ней поп Василий Степанов...» В примечании он добавляет: «И ныне церковь же, во имя св. Николая» (*Леонид (Кавелин), архим.* Московский Звенигород и его уезд в церковно-археологическом отношении. М., 1878. С. 23). В том же труде встречается еще одна заметка: «Саввинская подмонастырная слобода (бывшая стрелецкая) близ г. Звенигорода с деревянною церковью, построенною в 1758 г. По Писц. Книге 1624 г. упоминается в числе Звенигородских церквей “церковь Св. Николы Чудотворца, что в Уском конце”» (Там же. С. 44). Цитата писцовой книги 1624 вряд ли относится к церкви из Саввиной слободы, поскольку топоним «Уский конец» прочно связан с другой слободой — верхней, или Рождественской. Между тем в уже упомянутом очерке Холмогоровых также приводятся данные о церкви Святого Николая Чудотворца в Саввиной слободе. Авторы относят самое раннее упоминание об одноименной церкви в этом месте к 1677. Время построения этой церкви им неизвестно, а ее история прослеживается, по их данным, только до 1705 (*Холмогоровы.* С. 66–68). По неподтвержденной информации, построенная в 1758 деревянная церковь Святого Николая типа «восьмерик на четверике» к началу XX века сильно обветшала. В 1930-е ее кровля и венцы были обрушены. Нижний сруб просуществовал до начала 2000-х и был разобран перед постройкой нового храма (*ил. 30*).

<sup>2</sup> Антонова, Мнёва. С. 290–291. Кат. 231. Ил. 193.

<sup>3</sup> Дудочкин Б.Н. Андрей Рублев. Материалы к изучению биографии творчества. М., 2000; Дудочкин Б.Н. Андрей Рублев. Биография. Произведения. Источники. Литература // Художественная культура Москвы и Подмосковья XIV — начала XX века : материалы науч. конф. в честь Г.В. Попова «Художественные центры Подмосковья» (14–16 дек. 1999, Москва, Звенигород) / ЦМиАР. М., 2002. (Труды ЦМиАР. Т. 2.). С. 300–421.

<sup>4</sup> Доклад Э.К. Гусевой «Иконы из собрания С.П. Рябушинского в ГТГ и проблемы их атрибуции» на Вторых Зильберштейновских чтениях в Музее частных коллекций ГМИИ в 2010.

<sup>5</sup> Этот технический прием вообще нетипичен для русской иконописи вплоть до конца XIX века.

<sup>6</sup> Наклейка в форме удлинённого по горизонтали восьмигранника с двойной красной каймой и типографским текстом в верхней части наклейки: «Museum of Fine Arts». Надпись коричневыми чернилами под типографским текстом сильно повреждена. По фрагментам линий можно установить, что на ярлыке от руки был вписан номер, соответствующий описанию в каталоге: «Cat. № 38» (вторая цифра крайне плохо читается).

<sup>7</sup> Denkmäler altrussischer Malerei 1929/1A — Denkmäler altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom 12.–18. Jahrhundert. Ausstellung des Volksbildungskommissariats der RSFSR und der Deutschen Gesellschaft zum Studium Osteuropas in Berlin, Köln, Hamburg, Frankfurt a. M. Februar–Mai 1929. Berlin–Königsberg, 1929.

Denkmäler altrussischer Malerei 1929/1B — Denkmäler altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom 12.–18. Jahrhundert. Ausstellung des Volksbildungskommissariats der RSFSR und der Deutschen Gesellschaft zum Studium Osteuropas in Berlin, Köln, Hamburg, Frankfurt a. M. Februar–Mai 1929. [2. Auflage.] Berlin–Königsberg, 1929.

Denkmäler altrussischer Malerei 1929/1C — Denkmäler altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom 12.–18. Jahrhundert. Ausstellung des Volksbildungskommissariats der RSFSR und der Deutschen Gesellschaft zum Studium Osteuropas in Berlin, Köln, Hamburg, Frankfurt a. M., München. Februar–Mai 1929. 3. Auflage. Berlin–Königsberg, 1929.

Denkmäler altrussischer Malerei 1929/2 — Denkmäler altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom 12.–18. Jahrhundert. Ausstellung des Volksbildungskommissariats der RSFSR und der Deutschen Gesellschaft zum Studium Osteuropas im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln. 24. März bis 5. April 1929. Berlin–Königsberg, 1929.

Denkmäler altrussischer Malerei 1929/3 — Denkmäler altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom XII. bis XVIII. Jahrhundert. Ausstellung veranstaltet vom Volksbildungskommissariat der RSFSR, dem Künstlerbund Hagen, Wien, und der Österreichischen Gesellschaft zur Förderung der geistigen und wirtschaftlichen Beziehungen mit der UdSSR. September – Oktober 1929. In den Räumen des Hagenbundes, Wien I, Zedlitzgasse. Wien, 1929.

Ancient Russian Icons 1929A — Ancient Russian Icons. From the XIIth to the XIXth Centuries. Lent by the Government of the USSR to a British Committee and Exhibited by Permission at the Victoria and Albert Museum. South Kensington, 18th November to 14th December, 1929. London, 1929.

Ancient Russian Icons 1929B — Ancient Russian Icons. From the XIIth to the XIXth Centuries. Lent by the Government of the USSR to a British Committee and Exhibited by Permission at the Victoria and Albert Museum. South Kensington, 18th November to 14th December, 1929. (Second Edition). London, 1929.

Ancient Russian Icons 1929C — Ancient Russian Icons. From the XIIth to the XIXth Centuries. Lent by the Government of the USSR to a British Committee and Exhibited by Permission at the Victoria and Albert Museum. South Kensington, 18th November to 28th December, 1929. (Third Edition). London, 1929.

Russian Icons 1930 — Russian Icons. Museum of Fine Arts, Boston. Union of Soviet Socialist Republics loan exhibition. Boston, October 14 — December 14 1930. Boston, 1930.

Russian Icons 1931/1 — Russian Icons. The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Russian Icons received from the American Russian Institute for exhibition by Metropolitan Museum of Art. New York, January 12 — February 23, 1931. New York, 1931.

Russian Icons 1931/2 — Russian Icons. Worcester Art Museum. A Catalogue of Russian Icons received from the American Russian Institute for exhibition. Worcester, March 9 — April 5, 1931. Worcester, 1931.

Russian Icons 1931/3 — Russian Icons. Memorial Art Gallery. A Catalogue of Russian Icons received from the American Russian Institute for exhibition. Rochester, May 1931. Rochester, 1931.

Russian Icons 1931/4 — Russian Icons. Fine Arts Museums of San Francisco. A Catalogue of Russian Icons received from the American Russian Institute for exhibition by M.H. De Young Memorial Museum. San Francisco, July 1 — August 31, 1931. San Francisco, 1931.

Russian Icons 1931/5 — Russian Icons. St. Paul Gallery and School of Art. A Catalogue of Russian Icons received from the American Russian Institute for exhibition. Saint Paul, October 9 to November 9, 1931. Saint Paul (Minneapolis), 1931.

Russian Icons 1931/1932 — Russian Icons. The Art Institute of Chicago. Catalogue of Russian Icons lent by the American Russian Institute. Chicago, December 22, 1931 to January 17, 1932. Chicago, 1931.

Russian Icons 1932/1 — Russian Icons. Cleveland Museum of Art. A Catalogue of Russian Icons received from the American Russian Institute for exhibition. Cleveland. February 18 to March 20, 1932. Cleveland, 1931.

Russian Icons 1932/2 — Russian Icons. Cincinnati Art Museum. Exhibition of Russian Icons [lent by the American Russian Institute]. March 29, 1932 through April 24, 1932. Cincinnati, [1932].

Автор выражает благодарность Б.Н. Дудочкину за полный список каталогов выставок.

<sup>8</sup> Исследование проводилось с помощью микроскопа Nikon SMZ-1c увеличением 40–80х.

<sup>9</sup> Этот состав назван олифой условно; его химический анализ не проводился.

<sup>10</sup> Ченнини Ч. Книга об искусстве, или Трактат о живописи. СПб., 2008. Гл. IV, CXLI–CXLIИ. С. 39, 116–120.

<sup>11</sup> Underdrawings in Renaissance Paintings. National Gallery Company. London, 2002. P. 61–68.

<sup>12</sup> Маркелов Г.В. Книга иконных образцов 500 подлинных прорисей и переводов с русских икон XV–XIX веков. СПб., 2001. Т. 1. С. 13 (далее — Маркелов).

<sup>13</sup> Морозова З.П. Иконные образцы XVII — начала XIX века, серия «Из коллекции Государственного Исторического музея» / ГИМ. Москва, 1993. С. 4.

<sup>14</sup> Свод письменных источников по технике древнерусской живописи, книжного дела и художественного ремесла в списках XV–XIX вв. : в 2 т. / сост. Ю.И. Гренберг. СПб., 1995. Т. 1, кн. 1. С. 448.

<sup>15</sup> Там же. С. 204.

<sup>16</sup> Там же. С. 419.

<sup>17</sup> Маркелов. С. 18.

<sup>18</sup> ОР ГТГ. Ф. 67. Оп. 1. Ед. хр. 116. Л. 2.

<sup>19</sup> Там же. Л. 6.

<sup>20</sup> Проба на раскрытие выполнена, как приписано между строк в протоколе, М.И. Тюлиным в апреле 1923 (ОР ГТГ. Ф. 67. Оп. 1. Ед. хр. 116. Л. 3).

<sup>21</sup> Кирилло-Белозерский музей, инв. 318; 84,0 × 61,0. См: Лелекова О.В. Иконостас 1497 г. из Кирилло-Белозерского монастыря // ПКНО. 1976. М., 1977.

<sup>22</sup> Там же. С. 34.

<sup>23</sup> Avinoff. Russian icons and objects of ecclesiastical and decorative arts from the collection of George R. Hann, January 12th through February 22nd, 1944, Department of Fine Arts, Carnegie Institute. 1944. Introduction. P. 3. (Икона включена в каталог под номером 17, ее размер: 16 × 13 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> дюйма, т. е. 40,6 × 33,3 см.)

<sup>24</sup> Тетерятников В.М. Иконы и фальшивки. СПб., 2009.

<sup>25</sup> Данные, приведенные в работе В.М. Тетерятникова, позволили найти записи в книге поступлений Галереи, отражающие историю появления этой иконы в коллекции музея. Согласно акту поступления от 1930 (КП 5666/64), она была передана из ГИМ, где числилась под номером

Д.Н. СУХОВЕРКОВ

2580/183. В Галерее памятнику был присвоен инвентарный номер 14349. 17 сентября 1934 икона была осмотрена искусствоведом Е.С. Медведевой и датирована началом XVII века (размер иконы указан как 35,5 × 33,5). В инвентарной книге Третьяковской галереи есть запись о передаче иконы в Антиквариат со ссылкой на акт № 216 от 23 ноября 1935.

<sup>26</sup> *Сахаров И.Д.* Исследования о русском иконописании. СПб., 1849.

*Н.В. Зараменская*

### **О ранних списках иконы Богоматери «Утоли моя печали» из московских храмов**

О ранних иконах Богоматери «Утоли моя печали», происходящих из московских храмов, известно немного. Мы попытаемся проанализировать дошедшую информацию о них, выявим древнейшие из сохранившихся списков, уточним истоки основных этапов почитания образа в XVIII веке.

История возникновения и окончательного становления иконографии Богоматери «Утоли моя печали» загадочна. Н.П. Кондаков связывал появление образа с иконами, на которых Богородица изображена с полулежащим Младенцем на руках. Впоследствии, по мнению ученого, этот тип был переработан через посредство итало-критской иконописи<sup>1</sup>. Сегодня существует мнение, что истоки следует связывать с богородичной иконой из константинопольского монастыря Павсолипа (с греч. *pausolipa* — утоление, прекращение печали)<sup>2</sup>. О существовании в Константинополе этой обители писали Н.П. Кондаков<sup>3</sup>, Р. Жанен. Последний указал дату ее основания — около середины XIV века — и ктитора<sup>4</sup>. К сожалению, ни один из этих исследователей о храмовой богородичной иконе не упоминал. Сегодня в собрании Вселенской патриархии в Стамбуле хранится образ Богоматери «Павсолипа» второй половины XIV века<sup>5</sup>, но он не имеет ничего общего с изображениями на русских иконах «Утоли моя печали». Среди памятников данной иконографии, сохранившихся в известных музеях России, Украины и Белоруссии, самые ранние, по всей видимости, находятся в России<sup>6</sup>. Их протограф ни в византийском, ни в западноевропейском искусстве пока не найден.

Различные варианты предания, опубликованные в XIX веке<sup>7</sup>, свидетельствуют о том, что первая икона, появившаяся на Руси, была привезена в Москву в XVII столетии. Подтверждение тому находим в Московских епархиальных ведомостях 1869 года<sup>8</sup>, в «Путеводителе» архимандрита Иосифа 1882 года<sup>9</sup> и других дореволюционных изданиях, в которых повествуется об иконе «Утоли моя печали» из московской церкви свт. Николая Чудотворца «на Пупышах» (Смоленской Божией Матери) (упоминается в 1625 году, начали разрушать в 1931-м, снесли в конце 1950-х), почитавшейся в XVII веке. До нас дошла икона, происходящая из этого храма<sup>10</sup>, которую некоторые современные исследователи датируют второй половиной XVII века. О ней будет сказано ниже.

И.Ф. Токмаков, собиравший материал о чтимых образах Богоматери «Утоли моя печали», считал, что первая икона, привезенная в первопрестольную, была списком с иконы шкловского мужского Воскресенского монастыря<sup>11</sup>. К сожалению, это утверждение не имеет документального подтверждения; по свидетельству того же автора, в архиве монастыря сведений о почитаемой иконе не оказалось. Во второй половине XIX века в Воскресенской церкви Шклова<sup>12</sup> (после закрытия монастыря она стала приходской) был образ «Утоли моя печали», но документы о его происхождении в церковном архиве во второй половине XIX столетия найдены не были<sup>13</sup>. Появление списка в столице исследователь связывал с победой, одержанной русскими войсками над поляками под Шкловом в 1654 году. О том, в какой из московских храмов был вложен привезенный в том же году список, у исследователя существовало две версии. Согласно одной, его поместили в церковь Успения, что в Казачьей слободе (в XVI веке известна как Фроловская в Старой Коломенской слободе, с 1662 года восстановлена как Успенская<sup>14</sup>). Согласно другой, первый или второй список вложили в тот же Успенский в Казачьей слободе или в Никольский храм, что «на Пупышах». Сохранился ли привезенный список (или списки), автор не упомянул.

По сведениям И.М. Снегирева, который опирался на данные Книги первой ревизии, в 1722 году в Успенской церкви в Казачьей был придел, посвященный иконе «Утоли моя печали»<sup>15</sup>, но каких-либо данных о храмовом образе мы не нашли. Об иконе, которая почиталась здесь в XIX веке, известно, что она была довольно древней копией (длина — 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> вершка, ширина — 6<sup>1</sup>/<sub>2</sub> вершка (33 × 28,6). Отыскать ее нам не удалось.

В храме свт. Николая Чудотворца «на Пупышах» также почиталась икона Богоматери «Утоли моя печали». Сведения

о ней не сохранились, поскольку архив храма сгорел после чумы в Москве в 1771 году<sup>16</sup>. Как упоминалось выше, до нас дошла древняя икона, происходящая из этой церкви, но нет достаточных оснований утверждать, что она являлась первообразом для русских списков.

Во второй половине XIX века в Москве бытовала точка зрения, отличающаяся от мнения Токмакова; считалось, что подлинным и древнейшим списком со шкловской иконы является святыня московской церкви свт. Тихона Амафунтского (упоминается в 1618 году, разрушена в 1930-х)<sup>17</sup>. В Метрике церкви 1887 года приведены следующие данные о ней: «Храмовая, особенно чтимая икона Богоматери, именуемая “Утоли моя печали”, мерою в длину 1 аршин 6 вершков, ширина — 1 аршин 2 вершка (97,4 × 79,8). Древний, точный список, сделанный на месте, вскоре по явлении подлинной чудотворной иконы в Воскресенском монастыре г. Шклова Могилевской губ. (о сем сделана на иконе надпись славянскими буквами средневекового шрифта). Пошиб письма... XVI в.»<sup>18</sup>. В церковном архиве сведения об иконе не сохранились<sup>19</sup>. Высказать какое-либо мнение о ней сегодня сложно, поскольку местонахождение неизвестно. В некоторых современных изданиях упоминается о том, что перед разрушением храма образ был перенесен в московскую церковь Апостола Филиппа (Воскресения Словущего)<sup>20</sup>. К сожалению, сегодня ни иконы, ни сведений о ней в храме нет.

Исходя из вышесказанного, с большой долей вероятности мы можем предполагать, что первая икона Богоматери «Утоли моя печали» появилась на Руси в XVII веке. Точных сведений о том, откуда она была привезена в Москву и что собой представляло изображение, сегодня нет.

Принято считать, что единственной древнейшей из дошедших до нас икон «Утоли моя печали» является упоминаемый выше образ из Никольского храма «на Пупышах» (105 × 81)<sup>21</sup> (ил. 1). Современные исследователи датируют его по-разному: И.Л. Бусева-Давыдова, предположительно, второй половиной XVII — началом XVIII века, Н.И. Комашко — концом XVII столетия. По всей видимости, о нем писал Д.А. Ровинский как о списке со шкловской святыни<sup>22</sup>. Икона была чтимой, до нас дошли списки с нее, два из которых «в меру и подобие». Один находится в Петропавловской церкви у Яузских ворот в Москве. На его нижнем поле сохранилась надпись: «ИСТИННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ И МЕРА СВЯТОГО ЧЮДОТВОРНАГО ОБРАЗА ПРЕСТЫЯ БЦЫ ЧТО В ЦАРСТВУЮЩЕМЪ ГРАДЕ МОСКВЕ ЗАМОСКВОРЕЧЮ

В ЦЕРКВИ НИКОЛЫ ЧУДОТВОРЦА // ЧТО НАЗЫВАЕТСЯ НА ПУПЫШАХЪ НАПИСАСЯ СЕЙ СВ. ОБРАЗ В ЛЕТО **АѲОГ** [1773]. АВГУСТА К [20]. НАПИСА СЕЙ ОБР. В МОСКВЕ В СЕЛЕ ПОКРОВСКОМЪ ИКОНОПИС. ПРОКОФЬЕВ». Другой хранится в собрании Государственного исторического музея, на его нижнем поле также имеется сходная надпись, из которой известно, что он создан в 1790 году по заказу московского купца Андрея Михайлова сына Волокитина<sup>23</sup>.

Во время работы над данной темой выяснилось, что икона из Никольского храма является не единственным ранним памятником, в музее-заповеднике «Коломенское» нам удалось найти еще один — «Иоанн Предтеча и пророк Илия, предстоящие иконе «Богоматерь “Утоли моя печали”», происходящий из московской церкви Иоанна Воина на Якиманке<sup>24</sup> (ил. 2–3). Существуют разные точки зрения на дату создания, одни относят его к XVII веку, другие — к началу XVIII века<sup>25</sup>. Датировка иконы затруднена, поскольку часть ее находится под записью. Исходя из просматриваемой графы композиция не была изменена при поновлении. Судя по изображению, а также по сохранившимся фрагментам древней живописи, например, по лику пророка Илии<sup>26</sup> (ил. 4), создание иконы можно отнести к началу — первой трети XVIII века. Если сравнить эти два древних богородичных образа, можно заметить, что изображения фигур и отдельных деталей схожи. Некоторые общие иконографические черты, в частности, отсутствие у Девы Марии щепца, поднятая к лику рука, жест которой схож с благословляющим, свидетельствуют о явном западном влиянии.

На некоторых ранних иконах сохранились названия прославленного образа: «Утолимья», «Толимья иже утоляет от всякия печали», «Утолимшя печали», «Утолимья печали». Все они, вероятно, были связаны с богослужебными текстами. Близкие цитаты встречаются в «Каноне о распятии Господни и на плач Пресвятыя Богородицы» Симеона Логофета: «...Пречистая вопияше слезящи: воскресни и утоли мою болезнь и печаль...» (песнь 9). В Октоихе: «Утоли болезни многовоздыхающия души моя, утолившая всяку слезу от лица земли...» (понедельник вечер, на стиховне, глас 5). Не исключено и то, что наименования восходят к константинопольскому монастырю Павсолипа.

Образ Богоматери «Утоли моя печали» почитался в Москве уже в начале — первой трети XVIII века, если опираться на данные Снегирева о приделе в Успенском храме в Казачьей слободе и принять датировку памятника из музея-заповедника «Коломенское».

Помимо этого, об иконе «Утоли моя печали» упомянуто в сборнике «Солнце пресветлое» 1715–1716 годов, хранящемся в библиотеке МГУ: «Образ Пресвятыя Богородицы Амартиския чудотворный, глаголемы Утолимыя, явися в лето 6263 (1755) июля в 21 де в Палестинстей стране...»<sup>27</sup> В 1760-х годах она получила более широкую известность. Вероятно, это было связано с чудом, по преданию, произошедшим в Никольском храме «на Пупышах» 25 января 1760 года. В этом же году в Московское епархиальное управление поступило прошение от священника этой церкви «о дозволении построить придел в трапезе с левой стороны во имя Пр. Богородицы пречестнаго Ея Образа Утолимыя, для служения ранних литургий»<sup>28</sup>. Священнослужителю дана была храмозданная грамота. В 1764-м прихожане просили московского митрополита Тимофея освятить придел именно 25 января. В 1769 году вдова московского купца Екатерина Лазаревна Демидова подала прошение на имя митрополита Московского и Калужского Амвросия с просьбой устроить такой же придел в трапезной части храма свт. Николая Чудотворца в Толмачах. Поскольку в то время не дозволялось посвящать приделы богородичным образам, на средства вдовы был устроен Покровский придел<sup>29</sup>. Сохранилась икона Богоматери «Утоли моя печали» XVIII века<sup>30</sup> из иконостаса этого придела, которая предположительно была вложена Демидовой (ил. 5). К этому же десятилетию относятся следующие дошедшие до нас списки. Четырехчастная: «Утоли моя печали», «Взыскание погибших» «От бед страждущих», «Умягчение злых сердец» (вероятно, ок. 1762) из Николо-Богоявленского Морского собора в Санкт-Петербурге, «Богоматерь “Утоли моя печали”» (1763)<sup>31</sup> из Владимиро-Суздальского музея-заповедника; «Богоматерь “Утоли моя печали”» из церкви Вознесения в Петербурге, привезенная купцом Роговниковым в 1765 году из Москвы. Еще большее распространение образ получил во время и после эпидемии чумы в Москве в 1771-м. Свидетельством тому служат дошедшие до нас многочисленные отдельные иконы (упоминаемые выше списки 1773 и 1790 годов с пупышевского образа; «Богоматерь “Утоли моя печали”» (1786) П. Горшкова из Владимиро-Суздальского музея-заповедника<sup>32</sup>; «Богоматерь “Утоли моя печали”» (1796) Д. Самойлова<sup>33</sup>), своды («Спас Нерукотворный, со сводом икон Богоматери», конец XVIII века из церкви Благовещения с. Протасово Костромской области<sup>34</sup>), в состав которых входил образ, происходящие из разных уголков Российской империи.

Подводя итог, важно подчеркнуть, что первоначальный этап работы над данной темой позволяет сделать лишь предварительные выводы. Первая икона, появившаяся на русской почве, была принесена в Москву, вероятно, в XVII веке, но откуда, что это было за изображение — достоверно неизвестно. Древнейшими из дошедших до нас памятников являются иконы из московских церквей свт. Николая Чудотворца «на Пупышах» и Иоанна Воина на Якиманке. Начало почитания богородичного образа «Утоли моя печали», истоки двух его основных этапов в XVIII веке были связаны с древней столицей.

### Примечания

<sup>1</sup> Кондаков Н.П. Иконография Богоматери : в 2 т. Т. 2. СПб., 1915. С. 250–259.

<sup>2</sup> Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. СПб., 2008. Т. 9. С. 754–755.

<sup>3</sup> Кондаков Н.П. Иконография Богоматери : в 2 т. Т. 2. СПб., 1915. С. 42.

<sup>4</sup> Janin R. La Géographie ecclésiastique de l'empire Byzantin. Paris 1969, Т. 3. P. 217.

<sup>5</sup> Byzantium. Faith and Power (1261–1557). New York, 2004. N 90. Автор статьи благодарит А.С. Преображенского, указавшего на данный памятник.

<sup>6</sup> Вывод был сделан на основе информации о наличии и датировке икон Богоматери «Утоли моя печали», предоставленной нам сотрудниками следующих музеев: Государственного историко культурного музея-заповедника «Московский Кремль», Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, Государственного Исторического музея, Московского государственного объединенного художественного историко архитектурного и природно-ландшафтного музея-заповедника «Коломенское», Музея «Дом иконы», Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника; Государственного Владимиро-Суздальского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, Государственного Ростово Ярославского архитектурно-художественного музея-заповедника, Ярославского художественного музея, Ярославского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, Тверской областной картинной галереи, Государственного музейного объединения «Художественная культура русского Севера» (Архангельск), Национального художественного музея Республики Беларусь, Музея древнебелорусской культуры Академии наук Беларуси, Киевского национального музея русского искусства, Национального

художественного музея Украины, Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника.

<sup>7</sup> Слава Пресвятой Владычицы нашей Богородицы и Приснодевы Марии. М., 1853. Ч. 3. С. 70; Настольная книга для народа. СПб., 1887. С. 11; *Лазурский Ф.* Сказание об иконе Богоматери «Утоли моя печали» и празднование в честь ея в Полтавском Кафедральном соборе. Полтава, 1911. С. 1; Богоматерь. Полное иллюстрированное описание Ея земной жизни и посвященных Ея имени чудотворных икон / под ред. Е. Поселянина. Репр. изд. Киев, 1994. Ч 1. С. 132–137; *Снегирева С.* Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных Ее икон, чтимых православною церковью, на основании Священного писания и церковных преданий, с изображениями в тексте праздников и икон Божией Матери. Ярославль, 1998. С. 97–99.

<sup>8</sup> Московские епархиальные ведомости. 1869. № 11. С. 3.

<sup>9</sup> *Иосиф, архим.* Путеводитель к святыне и священным достопамятностям Москвы и ея окрестностей. М., 1882. С. 153.

<sup>10</sup> *Куликов А.* Журнал Московской патриархии. М., 1975. № 1. С. 24. Сегодня икона находится в московском храме св. Николая Чудотворца в Кузнецях.

<sup>11</sup> *Токмаков И.* Историко-археологическое и статистическое описание церкви Успения Пресвятой Богородицы, что в Казачей, на Полянке, в Москве. М., 1890. С. 19–22; *Он же.* Историко-археологическое описание церкви св. Николая Чудотворца, что на Пупышах, близ Краснохолмского моста, в Москве. М., 1893. С. 8.

<sup>12</sup> Воскресенский монастырь в Шклове реформирован в 1846. См.: *Зверинский В.В.* Преобразования старых и учреждение новых монастырей с 1764–1795 по 1 июля 1890 года. СПб., 1890. С. 124.

<sup>13</sup> *Токмаков И.Ф.* Историко-археологическое описание церкви св. Николая Чудотворца, что на Пупышах, близ Краснохолмского моста, в Москве. М., 1893. С. 6. По сведениям сотрудника Шкловского районного историко-краеведческого музея И.В. Гапеевой, в начале второй половины XX века храм был взорван, данных о чтимой иконе Богоматери «Утоли моя печали» в музее нет.

<sup>14</sup> Памятники архитектуры Москвы. Замоскворечье. М., 1994. С. 126.

<sup>15</sup> *Снегирев И.М.* Москва. Подробное историческое и археологическое описание города : в 2 т. М., 1875. Т. 1. С. 85.

<sup>16</sup> *Токмаков И.Ф.* Историко-археологическое описание церкви св. Николая Чудотворца, что на Пупышах, близ Краснохолмского моста, в Москве. М., 1892. С. 9–10.

<sup>17</sup> *Иосиф, архим.* Путеводитель к святыне и священным достопамятностям Москвы и ея окрестностей. М., 1882. С. 168. *Токмаков И.Ф.* Историко-археологическое описание церкви св. Николая Чудотворца, что на Пупышах, близ Краснохолмского моста, в Москве. М., 1893. С. 16.

<sup>18</sup> ЦИАМ. Ф. 454. Оп. 3. Д. 62. Л. 204 об.

<sup>19</sup> *Токмаков И.Ф.* Историко-археологическое описание церкви св. Николая Чудотворца, что на Пупышах, близ Краснохолмского моста, в Москве. М., 1893. С. 16.

<sup>20</sup> *Дурасов С.* Чудотворная икона Пресвятыя Богородицы «Утоли моя печали» // Церковь. 2000. Вып. 3. С. 29; О тебе радуется. М., 2008. С. 386.

<sup>21</sup> Эта икона реставрировалась в московском храме св. Николая Чудотворца в Кузнецях в 1988–1989 реставратором высшей категории И.В. Вагагиной (1924–2007), впоследствии профессором факультета Церковных искусств ПСТГУ. По воспоминаниям доцента ПСТГУ В.Ю. Карповой, ученицы И.В. Вагагиной, авторская живопись на ней хорошо сохранилась. Вагагина сняла потемневшую олифу, удалила поздние прописи с изображений, раскрыла записанный фон, сделала тонировки в местах утрат.

<sup>22</sup> *Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. Книга IV. СПб., 1881. С. 702.

<sup>23</sup> 108 × 82. ГИМ. Инв. 82847 И XVIII/3607.

<sup>24</sup> 129,5 × 78. Музей-заповедник «Коломенское». Инв. Ж-1964.

<sup>25</sup> Ранняя дата указана в реставрационной документации, поздняя — в научном паспорте памятника.

<sup>26</sup> Автор статьи сердечно благодарит за помощь в выявлении фрагментов древней живописи художника-реставратора 1-й категории музея-заповедника «Коломенское» А.В. Мелехову.

<sup>27</sup> НБ МГУ. № 293. Л. 30-а. По сведениям Н.А. Кобяк, изображения иконы в списках сборника «Солнце пресветлое» МГУ и ГИМ отсутствуют.

<sup>28</sup> *Розанов Н.* История Московского епархиального управления. М., 1870. Кн. 2, ч. 2. С. 81–82. Примечания.

<sup>29</sup> *Соловьев Ф.* Московская Николаевская в Толмачах церковь. Репр. воспроизведение изд. 1870 г. СПб., 1994. С. 7–8.

<sup>30</sup> Датировки этой иконы разнятся. Г.В. Сидоренко относит ее к первой половине XVIII века (см.: Третьяковская галерея. Путеводитель. Русское искусство XI — начала XX века. М., 2013. С. 249), И.Л. Бусева-Давыдова —

к третьей четверти XVIII века, Н.И. Комошко — ко второй половине XVIII века.

<sup>31</sup> *Чижикова Е.И.* Икона «Богоматерь “Утоли моя печали”» XVIII века и ее заказчики — Хметевские // Материалы исследований. Владимиро-Суздальский музей-заповедник. Владимир, 2008. Сб. № 14. С. 131–137; Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Подписные иконы XVII — начала XX в. в собрании Владимиро-Суздальского музея-заповедника : каталог. Владимир, 2009. С. 55–56.

<sup>32</sup> Инв. В-6300/272 Ц-2222.

<sup>33</sup> Иконопись эпохи династии Романовых. Собрание Виктора Бондаренко. М., 2008. С. 182–184.

<sup>34</sup> Костромская икона XIII–XIX веков. М., 2004. С. 611.

*Е.В. Буренкова*

### **Из истории комплектования фондов древнерусского искусства Третьяковской галереи**

В истории формирования коллекции древнерусского искусства в Третьяковской галерее важной вехой является 1929 год<sup>1</sup>. Основными источниками поступлений 1929-го — первой половины 1930-х годов становятся фонды ЦГРМ, ГИМ и МОНО (МООНО)<sup>2</sup>. Документы этого времени лаконичны по форме и представляют собой списки произведений, содержащие название, дату создания, размер и учетный номер организации, из которой происходила передача памятников. Информация о происхождении в учетных документах не указывалась, что привело к утрате истории бытования. В настоящее время в восстановлении этих сведений могут помочь номера фондов.

Поступления в Третьяковскую галерею из фонда МОНО можно разделить на две группы: непосредственно из закрываемых храмов и из фонда музейного подотдела. Если в первом случае мы имеем точно зафиксированное место происхождения, то во втором в книге поступлений отмечен только акт передачи (упоминания церквей, из которых памятник был изъят в фонд, единичны).

29 сентября 1930 года на основании распоряжения Научно-методического сектора МООНО был составлен акт о передаче Третьяковской галерее «произведений русской иконописи»<sup>3</sup>. Список включает 301 порядковый номер, однако реальное количество значительно превосходит это число, так как под одним номером мог быть указан, например, чин пророческий или чин праздничный, включающие по 12 икон каждый. Подобный акт можно рассматривать скорее как документ о договоренности между

МООНО и Галереей, поскольку одновременно перевезти такое количество памятников в Галерею не представлялось возможным. Поступление произведений из хранилища фонда на Рогожском кладбище продолжалось до конца 1933 года. Каждый раз составлялось «Дополнение к акту № 1953» с перечислением вывозимых предметов по номерам МОНО. В ЦГАМО нам удалось обнаружить описи «имущества, имеющего историко-художественное значение, и бытовое для передачи его в Государственное хранилище»<sup>4</sup>, составленные сотрудниками фонда при закрытии московских церквей, а также Книгу учета прихода и расхода ценностей для музеев Московской области<sup>5</sup>. Эти документы, дополняя друг друга, позволяют получить более полный перечень памятников, поступивших в фонд МОНО в конце 1920-х годов, а также проследить, куда они впоследствии были распределены<sup>6</sup>.

Соотнесение первичных учетных записей в актах при изъятии «предметов культа» и учетных документах Галереи позволило восстановить интересующие нас сведения об истории бытования памятников. Первые результаты публикуются в приведенном ниже списке. Произведения сгруппированы по месту происхождения. Название и датировка приводятся по инвентарной книге Третьяковской галереи. В случае отсутствия даты современная атрибуция не приводится.

#### **Иоанно-Предтеченский монастырь<sup>7</sup>**

1. Благовещение

XVIII век

Дерево, яичная темпера. 31 × 27

Поступила из МООНО 26.06.31

ГТГ. Инв. 20516

#### **Старообрядческая моленная Покрова Пресвятой Богородицы при доме Баулиных<sup>8</sup> (Таганская пл.)**

2. Дмитрий царевича

XIX век

Дерево, яичная темпера. 31 × 24,5

Поступила из МООНО 26.06.31

ГТГ. Инв. 20888

3. Архангел Михаил, попирающий дьявола, с 10 клеймами

XVIII век

Дерево, яичная темпера. 72 × 51  
Поступила из МООНО 23.10.31  
ГТГ. Инв. АРХ ДР-5

4. Сень надвратная с изображением Саваофа и Евхаристии  
Дерево, яичная темпера. 49 × 90  
Поступила из МООНО 06.11.33  
ГТГ. Инв. 27951

5. Архангел Гавриил (из Благовещения)<sup>9</sup>  
XVI век  
Дерево, яичная темпера. 38,5 × 31  
Поступила из МООНО 23.10.31  
ГТГ. Инв. 24461

6. Богоматерь (из Благовещения)<sup>10</sup>  
XVI век  
Дерево, яичная темпера. 38,6 × 31  
Поступила из МООНО 23.10.31  
ГТГ. Инв. 24460

7. Евангелист Иоанн с Прохором  
Дерево, яичная темпера. 41 × 31  
Поступила из МООНО 23.10.31  
ГТГ. Инв. АРХ ДР-26

8. Покров  
XVII век  
Дерево, яичная темпера. 32 × 27,5  
Поступила из фонда МООНО 23.10.31  
ГТГ. Инв. 17392

9. Собор (изображение иконостаса под соборными главами)  
Начало XIX века  
Дерево, яичная темпера. 35,5 × 30,5  
Поступила из МООНО 26.06.31  
ГТГ. Инв. 24415

10. Крест запрестольный. Распятие; евангельские сюжеты  
XIX век

Дерево, яичная темпера. 49 × 33  
Поступила из МООНО 23.10.31  
ГТГ. Инв. 20877

11. Спас Нерукотворный; Петр и Павел. Двусторонняя икона  
XIX век  
Дерево, яичная темпера. 26 × 19,5  
Поступила из МООНО 23.10.31  
ГТГ. Инв. 20875

12. Богоматерь Смоленская; Никола и Дионисий.  
Двусторонняя икона  
XIX век  
Дерево, яичная темпера. 26 × 19,5  
Поступила из МООНО 23.10.31  
ГТГ. Инв. 20876

13. Распятие  
XIX век  
Медь, дерево, литье, яичная темпера, эмаль. 27 × 22 (икона);  
23 × 15 (крест)  
Поступила из МООНО 26.06.31  
ГТГ. Инв. 28826

14. «О Тебе радуется»  
XVIII век  
Дерево, яичная темпера. 31 × 27  
Поступила из МООНО 26.06.31  
ГТГ. Инв. АРХ ДР-33

15. Возвращение из Египта  
XVIII век  
Дерево, яичная темпера. 31 × 26  
Поступила из МООНО 26.06.31  
ГТГ. Инв. 15026

**Церковь Трех Святителей на Кулишках<sup>11</sup>** (Малый  
Трёхсвятительский пер.)  
16. Страшный суд  
XVII век

Дерево, яичная темпера. 53 × 42,5  
Собрание Корзинкина (?)<sup>12</sup>  
Поступила из МООНО 06.11.33  
ГТГ. Инв. 20687

17. Флор и Лавр  
XIX век  
Дерево, яичная темпера. 72 × 54  
Поступила из МООНО 23.10.31  
ГТГ. Инв. 15254

18. Богоматерь Знамение со святыми на полях  
1796 год  
Дерево, яичная темпера. 69 × 52  
Поступила из МООНО 23.10.31  
ГТГ. Инв. АРХ ДР-44

**Страстной монастырь**<sup>13</sup>

19. Богоматерь Знамение, с предстоящими Николой  
и мученицей Христиной  
1758 год. Колачевский Иван  
Дерево, яичная темпера. 32 × 26  
Поступила из МООНО 26.06.31  
ГТГ. Инв. АРХ ДР-11

20. Воскресение Христово  
XVIII век  
Дерево, яичная темпера. 53 × 42  
Поступила из МООНО 06.11.33  
ГТГ. Инв. АРХ ДР-88

**Церковь Покрова Пресвятой Богородицы в Марфо-  
Мариинской обители**<sup>14</sup> (ул. Большая Ордынка)

21. Преподобный Сергей  
XIX век  
Дерево, яичная темпера. 44 × 34,5  
Поступила из МООНО 23.10.34  
ГТГ. Инв. 20501

22. Федоровская икона Богоматери с коленопреклоненными  
митрополитом Московским Алексием и преподобным  
Серафимом Саровским

1912 год. В. Гурьянов  
Дерево, яичная темпера. 27 × 22  
Поступила из МООНО 26.06.31  
ГТГ. Инв. 20886

23. Богоматерь, поясная<sup>15</sup>  
1912 год  
Дерево, яичная темпера. 66 × 49  
Поступила из МООНО 21.09.31  
ГТГ. Инв. 20878

**Церковь Спаса Всемилоственного, что в Чигасах<sup>16</sup>**  
(5-й Котельнический пер.)

24. Происхождение древ всемилоственного Спаса  
XVIII век  
Дерево, яичная темпера. 143 × 85  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 20475

25. Рождество Христово  
XVIII век  
Дерево, яичная темпера. 144 × 83  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 20481

26. Вознесение Христово  
XVIII век  
Дерево, яичная темпера. 35 × 29  
Поступила из МООНО 23.10.31  
ГТГ. Инв. 20502

27. Кирик и Улита в житии  
Начало XVII века  
Дерево, яичная темпера. 143 × 114  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 21441

28. Покров Богоматери  
Конец XVIII века  
Дерево, яичная темпера. 144 × 84,5  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 22361

29. Дмитрий Солунский и Иоанн Воин  
XVIII век  
Дерево, яичная темпера. 145 × 82  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 22720

30. Екатерина, с житием  
Вторая половина XVIII века  
Дерево, яичная темпера. 143 × 84  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 24505

31. Успение Богоматери  
XVIII век  
Дерево, яичная темпера. 144,5 × 84  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. АРХ ДР-63

**Церковь Покрова Пресвятой Богородицы Покровского  
монастыря<sup>17</sup>**

32. Преподобный Нил Столбенский  
Первая половина XVIII века  
Дерево, яичная темпера. 54,3 × 39  
Поступила из МООНО 23.10.31  
ГТГ. Инв. 28612

**Церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи<sup>18</sup>**

(ул. Малая Лубянка)  
33. Богоматерь «Жена, облеченная в солнце»  
Конец XVII — начало XVIII века  
Дерево, яичная темпера. 111 × 78  
Поступила из МООНО 21.09.31  
ГТГ. Инв. 28622

**Соборная церковь во имя Боголюбской иконы Божией  
Матери Высокопетровского монастыря<sup>19</sup>**

34. Никола, в рост  
XVII век

Дерево, яичная темпера. 145,5 × 78  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 20478

35. Иоанн Кущик, в рост  
Конец XVII — начало XVIII века  
Дерево, яичная темпера. 108 × 52  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 24377

36. Нил Столбенский, с видом монастыря  
XIX век  
Дерево, яичная темпера. 16 × 11,5  
Поступила из МООНО 23.10.31  
ГТГ. Инв. 20500

**Церковь Николая Чудотворца, что в Толмачах<sup>20</sup>**  
(Малый Толмачёвский пер.)

37. Воскресение, с праздниками  
XVIII век  
Кость, резьба. 31,5 × 26,3  
Поступила из МООНО<sup>21</sup> 14.11.31  
ГТГ. Инв. 15034

**Церковь Преображения Господня, что в Наливках<sup>22</sup>**  
(1-й Спасоналивковский пер.)

38. Вседержитель, поясной  
1708 год. Батурин Дмитрий Терентьев  
Дерево, яичная темпера. 119 × 84,5  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 20851

39. Богоматерь «Неопалимая купина»  
Начало XIX века  
Дерево, яичная темпера. 114,5 × 82  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 22362

40. Преображение  
XVII век  
Дерево, яичная темпера. 89 × 65  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 28603

41. Богоматерь «Всех скорбящих радость»

XVIII век

Дерево, яичная темпера. 100 × 69

Поступила из МООНО 29.09.30

ГТГ. Инв. АРХ ДР-78

42. Богоматерь «Почаевская»

1820 год

Дерево, яичная темпера. 37,8 × 30,2

Поступила из МООНО 28.06.31

ГТГ. Инв. АРХ ДР-125

**Церковь во имя Казанской иконы Божией Матери**<sup>23</sup>

(Калужская пл.)

43. Архангел Михаил, попирающий дьявола

Дерево, яичная темпера. 65 × 44

Поступила из МООНО 29.09.30

ГТГ. Инв. 28829

44. Воскресение — Сошествие во ад,

с 18 клеймами праздников

Начало XIX века. Палех

Дерево, яичная темпера. 52 × 43

Поступила из МООНО 23.10.31

ГТГ. Инв. АРХ ДР-7

**Церковь священномученика Антипия**<sup>24</sup> (Колымажный пер.)

45. Воскресение — Сошествие во ад

XVIII век

Дерево, яичная темпера. 78,3 × 62

Поступила из МООНО 23.10.31

ГТГ. Инв. 24440

46. Христос и самарянка

XVIII век

Дерево, яичная темпера. 47 × 89,5

Поступила из МООНО 26.06.31

ГТГ. Инв. 24611

**Церковь Вознесения Господня<sup>25</sup>** (Варсонофьевский пер.)

47. Введение во храм

XVIII век

Дерево, яичная темпера. 87 × 69,5

Поступила из МООНО 29.09.30

ГТГ. Инв. 24454

48. Собор архангела Михаила

XVIII век

Дерево, яичная темпера. 87,5 × 67

Поступила из МООНО 29.09.30

ГТГ. Инв. 19739

49. Богоматерь Казанская

XVIII век

Дерево, яичная темпера. 31 × 26

Поступила из МООНО 26.06.31

ГТГ. Инв. 20511

**Церковь Девяти мучеников Кизических<sup>26</sup>**

(Большой Девятинский пер.)

50. Святые Паисий и Алексей

Начало XVII века

Дерево, яичная темпера. 36 × 31

Поступила из МООНО 21.10.31

ГТГ. Инв. 20503

51. Воскресение, с праздниками

XVIII век. Палех

Дерево, яичная темпера. 54 × 43

Поступила из МООНО 23.10.31

ГТГ. Инв. 21373

52. Воскресение, с праздниками

Начало XIX века

Дерево, яичная темпера. 43,5 × 35

Поступила из МООНО 23.10.31

ГТГ. Инв. 24464

**Заиконоспасский монастырь**<sup>27</sup>

53. Воскресение  
Конец XVII века  
Дерево, яичная темпера. 160 × 82  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 22363

54. Богоматерь «Всех скорбящих радость»  
XVIII век  
Дерево, яичная темпера. 160 × 88  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 29553

55. Рождество Богородицы; Введение во храм  
XVIII век  
Дерево, яичная темпера. 98 × 78  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 21464

**Богоявленский монастырь**<sup>28</sup>

56. Спас оплечный  
XVII век  
Дерево, яичная темпера. 50 × 42  
Поступила из МООНО 26.06.31  
ГТГ. Инв. 20512

57. Богоматерь Тихвинская  
XVI век  
Дерево, яичная темпера. 35,5 × 29  
Поступила из МООНО 26.06.31  
ГТГ. Инв. 20857

58. «О Тебе радуется»  
XVIII век  
Дерево, яичная темпера. 130 × 89  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 21460

59. «Несение Креста»  
XVIII век  
Дерево, яичная темпера. 96 × 127  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 20477

60. Благовещение  
XVIII век  
Дерево, яичная темпера. 129 × 85  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 24378

61. Евангелие. 1904 год  
Бумага, ткань, дерево, серебро, чеканка, гравировка. 36 × 27,5  
Поступила из МООНО 26.11.33  
ГТГ. Инв. 30344

**Церковь Григория Богослова<sup>29</sup>** (Петровский пер.)

62. Преображение  
XVIII век  
Дерево, яичная темпера. 115 × 59,5  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. АРХ ДР-72

**Покровский монастырь<sup>30</sup>**

63. Николай Чудотворец  
Вторая половина XVIII века  
Дерево, яичная темпера. 53 × 43  
Поступила из МООНО 23.10.31  
ГТГ. Инв. 21381

64. Мария Египетская и Макарий  
XVII век  
Дерево, яичная темпера. 31 × 27  
Поступила из МООНО 26.06.31  
ГТГ. Инв. 20509

**Церковь Николая Чудотворца в Драчах<sup>31</sup>** (Трубная ул.)

65. Спаситель  
XIX век  
Дерево, яичная темпера. 18,8 × 15,5  
Поступила из МООНО 26.06.31  
ГТГ. Инв. 24465

**Церковь Илии Пророка<sup>32</sup>** (ул. Воронцово поле)

66. Спас Вседержитель в силах

XVII век. Москва

Дерево, яичная темпера. 115,5 × 78

Поступила из МООНО 29.09.30

ГТГ. Инв. 21444

67. Семь спящих отроков эфесских

XVII век

Дерево, яичная темпера. 31,5 × 27

Собрание А.М. Постникова<sup>33</sup>

Поступила из МООНО 26.06.31

ГТГ. Инв. 20514

**Церковь Николая Чудотворца<sup>34</sup> Никольско-Рогожской старообрядческой общины** (Андроньевская Малая ул.)

68. Чин из девяти частей

Конец XVI века

Дерево, яичная темпера. 31 × 23 (средник); 31 × 11,5

(размер каждой иконы чина)

Поступила из МООНО 21.09.31

ГТГ. Инв. 20096

69. Богоматерь, из чина

XVI век

Дерево, яичная темпера. 90,5 × 30,5

Поступила из МООНО 29.09.30

ГТГ. Инв. 24380

70. Иоанн Предтеча, из чина

XVI век

Дерево, яичная темпера. 89,7 × 31,3

Поступила из МООНО 29.09.30

ГТГ. Инв. 24382

71. Архангел Михаил, из чина

XVI век

Дерево, яичная темпера. 90,5 × 32,2

Поступила из МООНО 29.09.30

ГТГ. Инв. 24607

72. Никола, из чина  
XVI век  
Дерево, яичная темпера. 90 × 33  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 24379
73. Алексей Митрополит, из чина  
XVI век  
Дерево, яичная темпера. 89,5 × 36  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 24383
74. Даниил Столпник, из чина  
XVI век  
Дерево, яичная темпера. 90 × 27  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 24381
75. Петр митрополит, из чина  
XVII век  
Дерево, яичная темпера. 87 × 33,2  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 24384
76. Григорий Богослов, из чина  
XVII век  
Дерево, яичная темпера. 86,5 × 35,2  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 24385
77. Евангелист Матфей, из чина  
XVII век  
Дерево, яичная темпера. 81 × 38  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 24389
78. Апостол Андрей, из чина  
XVII век  
Дерево, яичная темпера. 93 × 38,5  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 24502

79. Распятие

Икона — XVIII век. Крест — XVI век

Дерево, яичная темпера, резьба. 39 × 32,5 (икона), 29 × 15 (крест)

Поступила из МООНО 26.06.31

ГТГ. Инв. 20507

80. Рождество Иоанна Предтечи

Первая половина XVII века

Дерево, яичная темпера. 32 × 27

Поступила из МООНО 26.06.31

ГТГ. Инв. 15020

81. Притча о мытаре и фарисее

Дерево, яичная темпера. 44,5 × 38

Поступила из МООНО 06.11.33

ГТГ. Инв. 28635

82. Преподобный Максим Грек

Конец XVII века

Дерево, яичная темпера. 31 × 27

Поступила из МООНО 26.06.31

ГТГ. Инв. 20887

83. Николай Чудотворец

Начало XVII века

Дерево, яичная темпера. 31 × 24

Поступила из МООНО 26.06.31

ГТГ. Инв. 20859

84. Сошествие во ад

XVII век

Дерево, яичная темпера. 32 × 26

Поступила из МООНО 26.06.31

ГТГ. Инв. 20515

85. Похвала Богоматери

XVII век

Дерево, яичная темпера. 30,9 × 25,5

Поступила из МООНО 26.06.31

ГТГ. Инв. 20510

86. Дмитрий Солунский

XVII век

Дерево, яичная темпера. 99 × 68,5

Поступила из МООНО 29.09.30

ГТГ. Инв. 21468

87. Борис и Глеб с Богоматерью Знамение в облаках

XVII век

Дерево, яичная темпера. 107 × 82

Поступила из МООНО 29.09.30

ГТГ. Инв. 20474

88. Спас Вседержитель с припадающими Иоанном

Крестителем и неизвестным святителем; на полях Борис,

Глеб, Анна (?) и Евдокия (?)

Конец XVII века (средник), XIX век (на полях)

Дерево, яичная темпера. 115 × 73

Поступила из МООНО 21.09.31

ГТГ. Инв. АРХ ДР-126

89 Даниил во рву львином, из чина

XVII век

Дерево, яичная темпера. 171 × 48

Поступила из МООНО 29.09.30

ГТГ. Инв. 24386

**Церковь Никиты Великомученика, что в Старых Толмачах<sup>35</sup>**

(ул. Новокузнецкая)

90. Богоматерь Страстная

XVIII век

Дерево, яичная темпера. 144,5 × 78

Поступила из МООНО 29.09.30

ГТГ. Инв. АРХ ДР-38

91. Сретение

XVIII век

Дерево, яичная темпера. 147 × 83

Поступила из МООНО 29.09.30

ГТГ. Инв. 21443

92. Спас Вседержитель, поясной  
Конец XVII века. Зиновьев Георгий  
Дерево, яичная темпера. 144,5 × 77  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 24390

93. Иоанн Богослов  
Конец XVII века  
Дерево, яичная темпера. 146 × 75,5  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 28769

**Церковь Святителя Алексия, митрополита Московского<sup>36</sup>**  
(ул. Станиславского)

94. София Премудрость Божия  
XVII век  
Дерево, яичная темпера. 192 × 148  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 19770

95. Триипостасное Божество  
XVII век  
Дерево, яичная темпера. 192 × 148  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 19777

**Церковь Преображения Господня, что на Песках<sup>37</sup>**  
(Большой Каретный пер.)

96. Богоматерь Знамение  
XVII век  
Дерево, яичная темпера. 144 × 95  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 20482

97. Мария Египетская, в житии в 16 клеймах  
Конец XVII — начало XVIII века  
Дерево, яичная темпера. 136 × 105  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 29551

98. Иоанн Богослов в молчании  
XIX век  
Дерево, яичная темпера. 142 × 85  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. АРХ ДР-14
99. Архидиакон Стефан. Дверь в жертвенник  
Конец XVII — начало XVIII века  
Дерево, яичная темпера. 265 × 80  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 19757
100. Архидиакон Лаврентий. Дверь в диаконник  
Конец XVII — начало XVIII века  
Дерево, яичная темпера. 265 × 80  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 19758
101. Святитель Дмитрий Ростовский  
Вторая половина XVIII века  
Дерево, яичная темпера. 104 × 84  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 28604
102. Моление о чаше в Гефсиманском саду  
Начало XIX века  
Дерево, масло. 117 × 66,5  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. АРХ ДР-12
103. Спас Нерукотворный  
XVIII век  
Дерево, яичная темпера. 80 × 68,5  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 20088
104. Евангелие. 1781 год  
Оклад. 1781 год. Москва  
Бумага, серебро, эмаль, чеканка. 45,6 × 30  
Поступила из МООНО 06.11.33<sup>38</sup>  
ГТГ. Инв. 23066

**Церковь во имя иконы Тихвинской Божией Матери  
Тихвинской старообрядческой общины<sup>39</sup>**

(ул. Серпуховский вал)

105. Распятие

Конец XIX века<sup>40</sup>. Брягин Евгений Иванович

Дерево, яичная темпера. 36 × 52

Поступила из МООНО 06.11.33

ГТГ. Инв. 20884

**Церковь во имя иконы Божией Матери «Неопалимая  
Купина»<sup>41</sup> (1-й Неопалимовский пер.)**

106. Архангел Михаил

1720 год. Фалеев Фёдор Семёнов

Дерево, яичная темпера. 32 × 26,6

Поступила из МООНО 26.06.31

ГТГ. Инв. 20092

107. Богоматерь Тихвинская

1828 год

Дерево, яичная темпера. 38 × 32

Поступила из МООНО 26.06.31

ГТГ. Инв. АРХ ДР-1

**Старообрядческая церковь Воскресения Христова  
и Покрова Богородицы<sup>42</sup> (Токмаков пер.)**

108. Митрополит Иона, из чина

XVII век

Дерево, яичная темпера. 229,5 × 78,5

Поступила из МООНО 29.09.30

ГТГ. Инв. 15049

109. Григорий Богослов, из чина

XVII век

Дерево, яичная темпера. 229,5 × 78,5

Поступила из МООНО 29.09.30

ГТГ. Инв. 15052

110. Леонтий Ростовский, из чина

XVII век

Дерево, яичная темпера. 229,5 × 78,5

Поступила из МООНО 29.09.30

ГТГ. Инв. 15050

111. Никола, из чина  
XVII век  
Дерево, яичная темпера. 229,5 × 78,5  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 15051

112. Троица Ветхозаветная  
Дерево, яичная темпера. 89,5 × 69,5  
Поступила из МООНО 26.06.31  
ГТГ. Инв. 24522

**Церковь святых Бориса и Глеба<sup>43</sup>** (Арбатская пл.)

113. Вход в Иерусалим  
XVIII век  
Дерево, яичная темпера. 69 × 61  
Поступила из МООНО 26.06.31  
ГТГ. Инв. 22368

114. Успение Богоматери  
XVIII век  
Дерево, яичная темпера. 80 × 59  
Поступила из МООНО 26.06.31  
ГТГ. Инв. 22369

**Старообрядческая Введенская церковь<sup>44</sup>**

(Электrozаводская ул.)

115. Богоматерь из Благовещения, евангелисты Матфей  
и Марк. Царские врата, правая створка

XVI век  
Дерево, яичная темпера. 194 × 44  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 20479

116. Ангел из Благовещения, евангелисты Иоанн и Лука.

Царские врата, левая створка  
XVI век  
Дерево, яичная темпера. 193 × 45  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 20480

117. Сень от царских врат  
XVII век  
Дерево, яичная темпера. 58 × 114  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 28605

118. Богоматерь Боголюбская  
1895 год  
Дерево, яичная темпера. 106 × 61  
Поступила из МООНО 14.09.31<sup>45</sup>  
ГТГ. Инв. АРХ ДР-36

**Старообрядческая моленная Введения Пресвятой Богородицы в доме В.Е. Быкова<sup>46</sup> (2-я Брестская ул.)**

119. Дмитрий Солунский  
XVI–XVII века  
Дерево, яичная темпера. 119 × 86,5  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 17313

120. Благоверный царевич Дмитрий Угличский  
Первая половина XVII века. Строгановские мастера  
Дерево, яичная темпера. 143 × 77,6  
Поступила из МООНО 21.09.31  
ГТГ. Инв. 24504

121. Спас Вседержитель, из чина  
XVII век  
Дерево, яичная темпера. 67 × 56,5  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. АРХ ДР-13

122. Апостол Петр, из чина  
XVII век  
Дерево, яичная темпера. 67 × 31  
Поступила из МООНО 06.11.33  
ГТГ. Инв. АРХ ДР-22

123. Преподобный Зосима, из чина  
XVII век  
Дерево, яичная темпера. 67 × 31  
Поступила из МООНО 06.11.33  
ГТГ. Инв. АРХ ДР-23

124. Иоанн Златоуст, из чина  
XVII век  
Дерево, яичная темпера. 67 × 31  
Поступила из МООНО 06.11.33  
ГТГ. Инв. АРХ ДР-24

125. Никита Новгородский  
XVII век  
Дерево, яичная темпера. 67 × 31  
Поступила из МООНО 06.11.33  
ГТГ. Инв. АРХ ДР-57

126. Преподобный Савватий, из чина  
XVII век  
Дерево, яичная темпера. 67 × 31  
Поступила из МООНО 06.11.33  
ГТГ. Инв. АРХ ДР-58

127. Апостол Павел  
XVII век  
Дерево, яичная темпера. 67 × 31  
Поступила из МООНО 06.11.33  
ГТГ. Инв. АРХ ДР-59

128. Федор Стратилат и Параскева  
Конец XVI века  
Дерево, яичная темпера. 71,5 × 49,4  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 24462

129. Рождество Богоматери  
Начало XVII века  
Дерево, яичная темпера. 85 × 55,5  
Поступила из МООНО 29.09.30  
ГТГ. Инв. 24388

130. Явление Богоматери и Николы пономарю Юрышу  
Первая четверть XVII века  
Дерево, яичная темпера. 32 × 26  
Поступила из МООНО 26.06.31  
ГТГ. Инв. 20858

131. Складень-триптих. В кузове — икона архангела Михаила, сверху — Отечество. Левая створка — Архангел Гавриил из Благовещения, Рождество Иоанна Предтечи и 4 святых. Правая створка — Богоматерь, Покров и 4 святых  
XVII век («Отечество»), XIX век  
Дерево, яичная темпера. 69 × 45 (кузов); 69 × 22,5 (створки)  
Поступил из МООНО 23.10.31  
ГТГ. Инв. 20860

**Церковь Покрова Пресвятой Богородицы, что в Левшине<sup>47</sup>**  
(Большой Лёвшинский пер.)

132. Евангелие. 1681 год  
Оклад. Конец XVII — начало XVIII века. Москва  
Бумага, ткань, серебро, чеканка, гравировка, золочение. 46 × 30  
Поступило из МООНО 06.11.33  
ГТГ. Инв. 22999

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Подробнее см.: *Гладышева Е.В.* Основные направления деятельности отдела древнерусского искусства Третьяковской галереи в 1930-е годы // История собирания, хранения и реставрации памятников древнерусского искусства : сб. ст. по материалам научной конференции (25–28 мая 2010 года). М., 2012. С. 495–535.

<sup>2</sup> На основании постановления СНК РСФСР от 15 сентября 1925 Губмузей был реорганизован из Секции Губполитпросвета в самостоятельный подотдел МОНО, но фактически работа началась только после утверждения положения о музейном подотделе Президиумом Моссовета в мае 1926. В 1929 МОНО реорганизован в МООНО. Однако до 1931, когда Москва была выделена в самостоятельную административно-хозяйственную единицу, аббревиатура МОНО продолжает употребляться наравне с МООНО, что нашло отражение и в книгах поступлений Галереи.

<sup>3</sup> ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Ед. хр. 83. Л. 43–50 об.

<sup>4</sup> ЦГАМО. Ф. 966. Оп. 4. Д. 1059. Акты поступлений предметов в фонд музеев.

<sup>5</sup> ЦГАМО. Ф. 4341. Оп. 2. Д. 16.

<sup>6</sup> В книгу учета внесены сведения с № 1 по № 3422 включительно, т.е. запись заканчивается предметами, поступившими в фонд МОНО из Музея Древней обороны 6 июня 1929; Подборка же актов охватывает более длительный период с ноября 1926 по апрель 1930, но имеет пропуски.

<sup>7</sup> Акт № 7 от 4 мая 1927 // ЦГАМО. Ф. 966. Оп. 4. Д. 1059. Л. 28 об.

<sup>8</sup> Акт № 16 от 30 марта 1928 // Там же. Л. 58–61. Церковь не сохранилась. Заведующим музеем Рогожского кладбища А. Глазуновым «предметы, значащиеся под №№: 1–89 с их расшифровкой, препровождены в фонд Музейного п/отдела МОНО. Все остальные предметы перевезены в Музей Старообрядчества на Рогожском Кладбище, а иконостас № 90 сдан по акту № 35-а в деревню Сталбуново, Егорьевского уезда» // Там же. Л. 61.

<sup>9</sup> Изображение располагалось в верхней части царских врат.

<sup>10</sup> См. прим. 9.

<sup>11</sup> Акт № 19 от 12 мая 1928 года // ЦГАМО. Ф. 966. Оп. 4. Д. 1059. Л. 80.

<sup>12</sup> Запись от руки сделана в акте приема ГТГ.

<sup>13</sup> Акт № 21 от 29 июня 1928 года // ЦГАМО. Ф. 966. Оп. 4. Д. 1059. Л. 82–83.

Монастырь не сохранился.

<sup>14</sup> Акт № 23 от 28 августа 1928 года // Там же. Л. 85–86.

<sup>15</sup> Богоматерь «Радость всех радостей» («Серафимово умиление»), опубл. в кн.: Чудотворный образ. Иконы Богоматери в Третьяковской галерее / авт.-сост. А.М. Лидов, Г.В. Сидоренко. М., 1999. С. 88–89.

<sup>16</sup> Акт № 29 от 4 января 1929 года // ЦГАМО. Ф. 966. Оп. 4. Д. 1059. Л. 107–107 об. Церковь не сохранилась.

<sup>17</sup> Акт № 48 от 22 мая 1929 года // Там же. Л. 135, 136.

<sup>18</sup> Акт № 53 от 18 июня 1929 года // Там же. Л. 142. Церковь не сохранилась.

<sup>19</sup> Акт № 54 от 20 июня 1929 года // Там же. Л. 144–145.

<sup>20</sup> Акт № 56 от 3 июля 1929 года // Там же. Л. 147–147 об.

<sup>21</sup> В книге поступлений ГТГ записано, что икона поступила из Рогожско-Симоновского монастыря. Эта неточность вызвана тем, что в монастыре располагался склад МОНО, откуда икона и поступила в ГТГ.

<sup>22</sup> Акт № 60 от 31 июля 1929 // ЦГАМО. Ф. 966. Оп. 4. Д. 1059. Л. 152. Церковь не сохранилась.

<sup>23</sup> Акт № 64 от 24 августа 1929 // Там же. Л. 156. Церковь не сохранилась.

- <sup>24</sup> Акт № 67 от 14 октября 1929 // Там же. Л. 159.
- <sup>25</sup> Акт № 68 от 30 августа 1929 // Там же. Л. 160–160 об. Церковь не сохранилась.
- <sup>26</sup> Акт № 69 от 9 сентября 1929 // Там же. Л. 161.
- <sup>27</sup> Акт № 70 от 12 сентября 1929 // Там же. Л. 162–162 об.
- <sup>28</sup> Акт № 73 от 12 октября 1929 // Там же. Л. 166–167.
- <sup>29</sup> Акт № 74 от 22 октября 1929 // Там же. Л. 168. Церковь не сохранилась.
- <sup>30</sup> Акт № 83 от 7 ноября 1929 // Там же. Л. 179–179 об.
- <sup>31</sup> Акт № 88 от 20 ноября 1929 // Там же. Л. 185. Церковь не сохранилась.
- <sup>32</sup> Акт № 90 от 24 ноября 1929 // Там же. Л. 187–187 об.
- <sup>33</sup> На обороте имеется надпись, что ранее икона находилась в коллекции А.М. Постникова.
- <sup>34</sup> Акт № 93 (исправлено с «акт № 136») от 11 декабря 1929 // ЦГАМО. Ф. 966. Оп. 4. Д. 1059. Л. 191–193 об.
- <sup>35</sup> Акт № 100 от 10 февраля 1930 // Там же. Л. 207. Церковь не сохранилась.
- <sup>36</sup> Акт № 103 от 25 января 1930 // Там же. Л. 214–214 об.
- <sup>37</sup> Акт № 104 от 15 февраля 1930 // Там же. Л. 215–215 об. Церковь не сохранилась.
- <sup>38</sup> См. прим. 21.
- <sup>39</sup> Акт № 110 от 12 февраля 1930 // Там же. Л. 222–222 об.
- <sup>40</sup> В описи МООНО икона датирована 1912-м, в акте приема ГТГ — 1914-м.
- <sup>41</sup> Акт № 113 от 11 марта 1930 // ЦГАМО. Ф. 966. Оп. 4. Д. 1059. Л. 225–225 об. Номера МООНО не проставлены, восстановлены по нумерации следующего акта. Церковь не сохранилась.
- <sup>42</sup> Акт № 114 от 13 марта 1930 // Там же. Л. 226–226 об.
- <sup>43</sup> Акт № 116 от 9 марта 1930 // Там же. Л. 228–228 об. Церковь не сохранилась.
- <sup>44</sup> Акт № 119 от 19 марта 1930 // Там же. Л. 231–231 об. Церковь не сохранилась.

<sup>45</sup> См. прим. 21.

<sup>46</sup> Акт № 122 от 28 марта 1930 // Там же. Л. 234–234 об. Церковь не сохранилась.

<sup>47</sup> Акт № 125 от 4 апреля 1930 // Там же. Л. 237. Церковь не сохранилась.

*Е.Б. Клементьева*

## **Два портрета Ж.Л. Монье из собрания Третьяковской галереи**

В последней четверти XVIII — начале XIX столетий произведения портретиста Ж.Л. Монье пользовались большим успехом у современников. Судьба мастера сложилась так, что ему довелось жить и работать во многих странах: Франции, Англии, Германии, России. В настоящее время его произведения украшают музейные и частные собрания разных государств. Два произведения Монье — портрет герцога Фридриха Карла Людвига Гольштейн-Бека (немецкого периода) и портрет императрицы Елизаветы Алексеевны (русского периода) хранятся в фондах Третьяковской галереи. Предпринятое исследование позволяет расширить представление о творчестве незаурядного французского живописца.

Монье родился в Париже в 1743 или в 1744 году. В 1766-м в Академии святого Луки (Париж) он получил звание художника. В молодые годы Монье больше работал как миниатюрист, но с годами все чаще принимал заказы на станковые произведения. Широкое признание пришло к мастеру в середине 1770-х, после исполнения миниатюрного портрета королевы Марии-Антуанетты, супруги Людовика XVI. В 1786 году Монье стал назначенным в Королевскую Академию живописи и скульптуры, а спустя два года был избран ее действительным членом.

Во время революции роялист Монье эмигрировал в Лондон, где прожил около шести лет. В Англии его портреты пользовались успехом у местной знати. Монье поселился неподалеку от резиденции Джошуа Рейнольдса, который гостеприимно отнесся к приезду французского коллеги. С 1791 по 1796 год Монье экспонировал свои портреты в стенах Лондонской Академии художеств. «Из Англии он привез в своей живописи особые английские оттенки, горячие краски,

широту мазка, которые в соединении с традиционным искусством композиции дают его портретам своеобразие и прелесть», — писал об этом периоде творчества мастера А.М. Эфрос<sup>1</sup>.

В 1796 или 1797 году Монье переехал в Германию и обосновался в Гамбурге — крупнейшем торговом порту, популярном у французских эмигрантов. В Гамбурге, как и в Париже и Лондоне, Монье работал главным образом в области репрезентableного светского портрета. В одном из немецких изданий 1801 года можно прочесть следующее: «Несколько художников работали в Гамбурге с большим успехом и постоянными заказами, например Монье, который здесь был четыре года»<sup>2</sup>. С творчеством Монье был знаком Филипп Отто Рунге. Появление у него пейзажных фонов было отнесено немецкими исследователями к возможному влиянию французского мастера<sup>3</sup>. Среди заказчиков Монье в Германии — герцог Ольденбургский, принц Луи Фердинанд Прусский, поэтесса Кристина Вестфален и др.

В 1798 году Монье выполнил портрет Фридриха Карла Людвиг Гольштейн-Бека. Заказчик портрета — представитель знатного немецкого рода, потомки которого также занимали самое высокое положение в обществе. Например, герцог является прадедом принцессы Дагмары (императрицы Марии Федоровны) — жены российского императора Александра III, а другая его правнучка, Александра Датская, в свою очередь приходится прабабушкой царствующей в настоящее время королевы Англии Елизаветы II.

Фридрих Карл Людвиг родился в 1757 году. В двухлетнем возрасте он потерял отца и воспитывался в семье деда — герцога Петра Августа Фридриха (1696–1775), генерал-фельдмаршала, который в 1761–1762 годах занимал должность губернатора Санкт-Петербурга. В 1762-м мальчик получил чин премьер-майора в Голштинском полку Петра III. В 1777-м молодой герцог Гольштейн-Бек поступил на прусскую военную службу. Спустя три года он женился на Фридерике Амалии фон Шлибен, в браке с которой имел сына и двух дочерей. В 1790 году герцог сформировал полк «Гольштейн», с которым участвовал в военных действиях Пруссии.

В 1797-м, после выхода в отставку, Фридрих Карл Людвиг был приглашен Павлом I в Россию, где получил чин генерал-лейтенанта и должность коменданта Гатчины и Павловска. В 1798 году Гольштейн-Бек вернулся в Германию, в 1804-м он состоял на военной службе в Дании (в звании генерал-лейтенанта). После битвы при Прейсиш-Эйлау (1807) находился в составе делегации от Восточной Пруссии при генерале Л.Л. Бенигсене, а в июле того же года

в Тильзите — в качестве советника прусской королевы Луизы при ее встрече с Наполеоном. В дальнейшем он примыкал к Тугенбунду (тайному политическому обществу, созданному в 1808–1810 годах с целью возрождения «национального духа» после поражения в антинаполеоновской кампании). Когда Тугенбунд был расформирован, герцог возглавил Шлезвиг-Гольштейнское патриотическое общество.

Монье написал портрет Гольштейн-Бека (ГТГ) в год его возвращения из Санкт-Петербурга. Литератор и мемуарист Ф. Головкин, занимавший должность церемониймейстера при дворе Павла I, упомянул о пребывании герцога в России следующим образом: «Герцог Гольштейн-Бек выкинул довольно пикантную штучку. Это был маленький человечек, довольно дурного тона, живший раньше очень скромно в Кенигсберге с женой и с детьми, любивший братья за все, даже за агрономию и писательство. Когда император Павел взшел на престол, герцог состоял на прусской службе генерал-майором. Он был приглашен в Петербург, поехал туда и удостоился великолепного приема, хотя от него до упаду несло табаком и пивом. Его сразу произвели в генерал-лейтенанты, назначили Павловским и Гатчинским комендантом и командиром одного из лучших гвардейских полков. Император почувствовал к нему такое расположение, что не мог обойтись без этого «принца моей крови». Но этот принц крови требовал прежде всего побольше денег на уплату своих долгов и желал обеспечить за своими детьми пенсию, так как у него не было собственных средств и одна из его дочерей даже была вынуждена выйти замуж за одного силезского генерала, барона Рихтгофена. Видя, что его обнадеживают одними только обещаниями и что ему предстоят одни почести и труды, он испросил себе шестинедельный отпуск, чтобы навестить жену. Но как только он переехал через прусскую границу, он послал Павлу отказ от своих должностей, обращаясь при этом к нему, как к равному. Император был обижен, но не мог ему отомстить»<sup>4</sup>. Характеристика, как мы видим, не самая лестная. Впрочем, следует иметь в виду, что и самого Головкина современники нередко обвиняли в некоторой «колкости» суждений.

На портрете Монье герцог в первую очередь предстает как человек деятельный, инициативный и увлеченный. К его образу приложимы строки Н.Н. Врангеля: «Люди Монье всегда думают о том, что портреты пишут не только для себя, но и для потомства. Приятнее иметь дедушку и бабушку красивых, нарядных и изящных, чем растерзанных и растрепанных, в неряшливом костюме.

Когда глядишь теперь на столь разные по лицам людей, представленных художником, то все же видишь, что, несмотря на индивидуальность каждого, все они принадлежат к одному обществу, и все одинаково хорошо одеты и воспитаны»<sup>5</sup>.

Гольштейн-Бек в изображен в кабинете; на его военные заслуги указывают звезда с лентой ордена Св. Александра Невского и большой крест прусского ордена Красного орла. В то же время Монье показывает свою модель не столько в военном, сколько в гражданском амплуа. На столе лежат деловые бумаги — предмет размышлений герцога. Возможно, это карта местности с некими конструкциями на полях, где еле заметный голубой пунктир очерчивает границы или, может быть, обозначает реку. Также известно, что Гольштейн-Бек интересовался науками, в особенности физикой, химией и математикой, ради изучения которых он после возвращения из России много времени проводил в Лейпциге.

Динамику в композицию вносит энергичный ракурс, в котором запечатлен Гольштейн-Бек. Интерес к сложным поворотам и ракурсам характерен для творческого метода Монье, особенно в его мужских изображениях. Можно вспомнить портрет миниатюриста Г. Виоллье или автопортрет художника (ГЭ). Живой взгляд, направленный в сторону невидимого собеседника, порывистая поза, жест — все помогает выявить темперамент герцога. Светом акцентировано его волевое и решительное лицо. Точка зрения снизу усиливает впечатление монументальности образа. Портрет, несомненно, отличается стремление к репрезентативности и эффектности образа. Как и во многих полотнах, в данном изображении живописец подчеркивает длинные аристократические пальцы и кисти рук модели, напоминающие о стиле Ван Дейка, с творчеством которого Монье был хорошо знаком. Структура портрета выдержана в ясных, четких, выверенных линиях рисунка, отличается точно продуманной логикой построения и рациональностью, свойственной многим полотнам Монье. По выражению В.С. Турчина, Монье обладал «строгой и верной кистью»<sup>6</sup>. В 1801 году портрет был гравирован знаменитым немецким мастером И.Ф. Баузе.

В 1800-м, спустя два года после Монье, немецкий живописец, профессор Лейпцигской Академии художеств И.Ф.А. Тишбейн написал небольшой погрудный портрет Ф.К.Л. Гольштейн-Бека на фоне облачного неба. Но хотя Тишбейн так же, как и Монье, стремился придать облику модели некоторую возвышенность, его трактовка образа Гольштейн-Бека в большей степени несет в себе оттенок сентиментальной чувствительности, характерной

для немецкого классицизма. В дореволюционное время оба портрета находились в усадьбе «Марьино» Курской губернии, которой владели родственники герцога Гольштейн-Бека князя Бяратинские (тетя герцога Фридриха Карла Людвига принцесса Катарина Гольштейн-Бек, в русской среде именовавшаяся Екатериной Петровной, была женой князя И.С. Бяратинского).

Но вернемся к Монье. В Гамбурге в числе заказчиков художника был министр-резидент И.М. Муравьев-Апостол. Возможно, это знакомство повлияло на решение Монье переехать в Санкт-Петербург, куда он и прибыл вместе со своей семьей в июле 1802 года. Когда художник покинул территорию Германии, ему было уже около 60 лет. Он имел солидный багаж знаний, обладал прочной репутацией высокопрофессионального мастера, живописца французской королевской семьи. Уже в год своего приезда в Петербург Монье «по большинству баллов» стал действительным членом Императорской Академии художеств.

Хранящийся в собрании Третьяковской галереи портрет императрицы Елизаветы Алексеевны был написан Монье в 1802 году и является одной из первых его работ в России. Этот портрет по праву считается одним из самых изысканных произведений, созданных на рубеже XVIII–XIX столетий. «Прекрасная Психея с волосами пепельно-русыми — императрица Елизавета Алексеевна. Последний портрет, быть может, лучшее из изображений государыни и очень красивая по краскам картина», — отзывался о данном произведении тонкий ценитель прекрасного барон Н.Н. Врангель<sup>7</sup>. Известный коллекционер и знаток гравированных портретов Д. Ровинский также упоминал о произведении весьма положительно: «Недурен портрет, писанный Лебрён в 1799 г. с Елизаветы Алексеевны, с которой она была в большой приязни; однако же и по сходству, и в художественном отношении портрет Елизаветы Алексеевны, писанный Монье в 1805 г. несравненно выше как Лебрёновского портрета, так и портрета, писанного Кюгельхеном в 1802 г.»<sup>8</sup>.

О молодой императрице Елизавете Алексеевне, урожденной принцессе Баден-Дурлахской, сохранилось много восторженных отзывов современников: «Трудно представить всю прелесть лица императрицы. Черты лица ее чрезвычайно тонки и правильны, греческий профиль, большие голубые глаза, правильное овальное очертание лица и волосы прелестного белокурого цвета. Фигура ее изыскана и величественна, а походка чисто воздушна. Словом, императрица, кажется, одна из самых красивых женщин в мире.

Характер ее должен соответствовать этой прелестной наружности...»<sup>9</sup>

Известно, что помпезности и пышности Елизавета Алексеевна предпочитала простоту и изящество. Она много занималась благотворительной деятельностью, изучала иностранные языки, интересовалась науками, покровительствовала деятелям искусства и культуры. Монье представил супругу императора Александра I стоящей у зеркала, в белом платье с дорогой золотистой шалью, окаймленной тонкой линией антиклизированного орнамента. Голову императрицы венчает изящное украшение: две нити крупного жемчуга, скрепленные изысканным фермуаром в виде античной камеи в бриллиантовой оправе. Другая камея украшает пояс государыни.

Кончиками пальцев Елизавета Алексеевна прикасается к садовой фиалке<sup>10</sup>. Как известно, цветы были весьма распространенным мотивом портретов рубежа столетий и в ряде случаев несли семантическую нагрузку. Согласно травнику начала XIX века трехцветная садовая фиалка могла соответствовать выражению «я беспрестанно думаю о тебе»<sup>11</sup>. Одним из толкований самого букета в начале XIX века было «Токмо отечество мое мне нравится»<sup>12</sup>. В букете заметны розы, гвоздика, пеларгония. Слева внизу вне вазы положен гибискус.

Букет находится в дорогой вазе из яшмы, декорированной золоченой бронзой. Пара подобных ваз была представлена на аукционе «Сотбис»<sup>13</sup> (Лондон, 2011), еще две находятся в коллекции екатерининского корпуса «Монплезира» в Петергофе. Бронзовые детали вазы, скорее всего, были выполнены с участием французского бронзовщика Франсуа Ремона, одного из любимых мастеров Марии-Антуанетты. Условно прописанный Монье центральный фриз на вазе восходит к терракотовым рельефам французского скульптора Клодиона.

Рядом с вазой Монье помещает бронзовую декоративную масляную лампу. Она украшена женской статуэткой читальщицы, представляющей собой аллегория учения. Модель лампы была сделана по проекту известного французского скульптора С.-Л. Буазо. С 1765 по 1770 год он работал в Риме, где внимательно изучал античное искусство. В 1773 году Буазо возглавил Севрскую фарфоровую мануфактуру, а спустя пять лет был избран действительным членом королевской Академии живописи и скульптуры. Его модели в бисквитной технике «аллегория учения» и близкая по композиции «аллегория философии», где схожим образом

представлена мужская фигура, относятся к 1780 году. Обе скульптуры получили признание и около 1785-го в мастерской П.Ф. Томира их выпустили в бронзе. Использовал данную модель и Ф. Ремон. В России французская бронза ценилась высоко и стоила чрезвычайно дорого. Произведения из нее считались эталонами хорошего вкуса и подчеркивали общественный статус заказчика.

Особую эффектность композиции Монье придает зеркало, в котором отражается профиль юной государыни. Зеркальная тема, хотя и достаточно редко, но встречается в живописной практике того времени. Можно вспомнить, что Монье уже однажды обращался к этому решению в своей авторской реплике миниатюрного портрета герцогини де Фитц-Джеймс (время создания неизвестно, Лувр)<sup>14</sup>. Нарядная модель сидит за столиком у зеркала, в котором отражается ее профиль. Впрочем, в миниатюре еще не чувствуется той антиквизации, которая столь явно проявит себя в портрете Елизаветы Алексеевны.

Весьма интересно в связи с изучением портрета Монье коронационное полотно датского живописца Вигилиуса Эриксона «Портрет Екатерины II перед зеркалом» (1760-е, ГЭ), которое в начале XIX века находилось в собрании Зимнего дворца и, скорее всего, было знакомо французскому живописцу. Эриксен представил государыню в аналогичном трехчетвертном повороте у зеркала, в котором отражается ее профиль. В правой руке Екатерина II изящно держит веер, перед зеркалом положены царские регалии. В зеркале у Эриксона не отображаются никакие дополнительные предметы. Строгий профиль монархини в его интерпретации словно «отчеканен», как на античной монете. У Монье профиль модели не столь «статичен» и официозен, как у ее предшественницы: красивое лицо юной императрицы с нежным румянцем показано живописцем на светлом зеленовато-голубом фоне. Отраженные в зеркале цветы, бронзовые детали вазы, золотистая шаль, ювелирные украшения усиливают декоративный эффект и в то же время придают оттенок торжественности, свойственный стилю ампира.

В портрете Монье в полной мере отразились эстетические представления художников эпохи классицизма, черпающих вдохновение в ясных и гармоничных линиях античного искусства. Это увлечение подчеркивают аксессуары: произведения декоративно-прикладного творчества, «ампирное» платье Елизаветы Алексеевны, камеи. Характерной особенностью данного изображения является типичная для классицизма подчеркнутая пластичность форм, когда модель уподобляется ожившей скульптуре. Но хотя данное

произведение и решено в соответствии с канонами классицизма, в то же время возвышенно-одухотворенный образ Елизаветы Алексеевны, отраженное в зеркале облачное небо и внимание, уделяемое мастером живописным эффектам, позволяют почувствовать приближение эпохи романтизма.

Портрет был пожалован графу С.Р. Воронцову, о чем свидетельствует надпись на обороте<sup>15</sup>. Граф Семен Романович Воронцов долгие годы успешно возглавлял посольство в Лондоне, однако в конце правления Павла I впал в немилость и был отставлен от службы. После вступления на престол Александр I возвратил ему пост посла в Англии и отменил указ о лишении дипломата его владений в России. В 1802 году Воронцов был любезно принят императорской четой в Петербурге и сопровождал государыню, навещавшую летом в Швеции сестру королеву Фредерику.

В следующем году с портрета Елизаветы Алексеевны было сделано авторское повторение, о котором свидетельствует письмо Д. Бутурлина, адресованное графу С.Р. Воронцову (1803). Бутурлин сообщает, что господин Монье трудился над портретом Ее Величества в Эрмитаже, сеанс длился в продолжение трех часов, и впоследствии императрица еще трижды позировала. По его словам, во время сеансов присутствовало только трое: модель, художник и сам Бутурлин. Созданное произведение представляет собой повторение портрета императрицы 1802 года. Оба изображения (портрет 1802 года и портрет-повторение 1803 года. — *Е.К.*) некоторое время находились вместе. Бутурлин также сообщает опасения Монье по поводу перемещения вновь написанного портрета куда-либо, так как один из фрагментов — отражающийся в зеркале профиль императрицы был закончен недавно и нуждался в усиленном закреплении на холсте<sup>16</sup>.

Первым известным нам владельцем портрета 1803 года был британский дипломат и генерал Уильям Шоу Кэткерт, 1-й граф Кэткерт (1755–1843). Затем произведение, скорее всего, находилось у его потомков. 26 февраля 1975 года портрет был выставлен на торги аукционного дома «Сотбис» (Лондон)<sup>17</sup>.

Известно также, что в 1805 году в Лондоне Чарльз Тёрнер выполнил с портрета Елизаветы Алексеевны 1803 года гравюру<sup>18</sup>. Исходя из времени ее создания можно предположить, что портрет-повторение был вывезен в Лондон в период с 1803 по 1805 год. Выпускник Лондонской королевской Академии художеств 1795 года, Чарльз Тёрнер прославился мастерским репродуцированием произведений лучших художников-современников. Императрица

Мария Федоровна, получив от С.Р. Воронцова экземпляр гравюры, похвалила работу Тёрнера, отметив, впрочем, что живописец Монье «не передал всю нежность выражения лица ее невестки»<sup>19</sup>.

Портрет императрицы Елизаветы Алексеевны работы Монье, возможно, оказал воздействие на других мастеров. Не исключено, что он был знаком И.Ф.А. Тишбейну, который в 1806–1808 годах работал в России. В отличие от Монье он запечатлел Елизавету Алексеевну на фоне облачного неба, но в похожем повороте головы и с идентичной прической, украшенной, как и у Монье, жемчужной повязкой с фермуаром в виде камеи (ГРМ). В ГРМ находится миниатюрный портрет Елизаветы Алексеевны работы Д. Евреинова (1804), в основе которого, по мнению Г.Н. Комеловой, лежит видоизмененный оригинал Монье<sup>20</sup>. Во Всероссийском музее А.С. Пушкина имеется миниатюрное изображение императрицы Елизаветы Алексеевны (время создания неизвестно). Однако упрощенная трактовка и художественные особенности произведения позволяют атрибутировать данную миниатюру лишь как копию неизвестного мастера с портрета Елизаветы Алексеевны 1802 года. Использование других цветов (например, в миниатюре ваза не коричнево-охристая, как у Монье, а синяя, драпировка — оранжеватая вместо темно-зеленой) заставляет предположить, что мастеру не был знаком живописный оригинал и он использовал гравюру.

Монье исполнил несколько портретов супруги Александра I. Известный французский искусствовед Дени Рош даже назвал Монье «живописцем Елизаветы Алексеевны»<sup>21</sup>. В 1805 году мастер выполнил масштабный портрет императрицы, который считается одним из лучших образцов парадного изображения в стиле ампир (ЧОКГ). В 1807-м Монье написал поясной портрет супруги Александра I и сделал его авторское повторение (ГРМ и НГХМ). Эти работы в свою очередь имели резонанс в русской художественной среде и периодически копировались.

Среди широкой иконографии императрицы (а ее писали такие мастера, как В.Л. Боровиковский, М.Э.Л. Виге-Лебрен, Дж. Доу и др.) произведения Монье выделяются своей классицистической направленностью, репрезентативностью, эффектностью. В настоящее время публикуется много исторических и художественных произведений и журнальных статей, посвященных александровской эпохе, в которых в качестве иллюстраций выбираются портреты Елизаветы Алексеевны кисти Монье. Можно в полной мере констатировать, что в портретной галерее образов императрицы произведения французского мастера прочно заняли одно из ведущих мест.

Монье проработал в Петербурге шесть лет — недолго, но плодотворно, заслужив уважение придворных и академических кругов российской столицы<sup>22</sup>. Монье скончался в Петербурге в 1808 году. Конференц-секретарь Академии художеств А.Ф. Лабзин, выступая в Совете (Монье совместно с С.С. Шукиным возглавлял портретный класс), сообщил, что «сей почтенный художник, за час до смерти, внезапно его поразившей, занимался еще со своими учениками и рассуждал о пользе их...»<sup>23</sup>

Портретная живопись Монье на протяжении двух столетий удостоивалась различных оценок. Однако трудно не согласиться с Н.Н. Врангелем в том, что Монье являлся «характернейшим представителем хорошей традиции восемнадцатого века»<sup>24</sup>. Глядя на представленные в собрании Третьяковской галереи произведения, можно понять, почему искусство этого мастера столь высоко ценили современники. У Монье мы видим уверенный рисунок и изысканный колорит, который основан на тонкой гармонии насыщенных цветов. Мастер умело использует предметное окружение, призванное раскрыть натуру и интересы модели. И портрет герцога Гольштейн-Бека, и портрет императрицы Елизаветы Алексеевны, выполненные на базе крепкой академической школы, в полной мере отражают стилистические и эстетические представления своей эпохи.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Эфрос А.М. Два века русского искусства. М., 1969. С. 134.

<sup>2</sup> Marlier G. Der Hamburger Aufenthalt des porträtmalers Gean Laurent Mosnier // Weltkunst. München, 1967. № 9. P. 384.

<sup>3</sup> Runge in seiner Zeit. München, 1977. S. 233.

<sup>4</sup> Головкин Ф. Двор и царствование Павла I. Портреты, воспоминания. М., 2003. С. 170. В примеч. на с. 400 вместо Ф.К.Л. Гольштейн-Бека ошибочно приводятся биографические данные П.А.Ф. Гольштейн-Бека.

<sup>5</sup> Врангель Н.Н. Иностранцы в России // Старые годы. 1911. Июль–сент. С. 30 (далее — Врангель).

<sup>6</sup> Турчин В.С. Орест Кипренский. М., 1977. С. 17.

<sup>7</sup> Врангель. С. 30.

<sup>8</sup> Ровинский имеет в виду портрет Елизаветы Алексеевны 1802 (ГТГ). См.: Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов :

в 4 т. — СПб., 1886–1889 (далее — *Ровинский*); *Николай Михайлович, вел. кн. Императрица Елизавета Алексеевна, супруга Александра I* : в 3 т. Т. 2. СПб., 1909. С. 7.

<sup>9</sup> Записки секретаря саксонского посланника Розенцвейга // Там же. С. 7.

<sup>10</sup> В России этот цветок часто называют «анютины глазки».

<sup>11</sup> Язык цветов. Русский травник / под ред. В.П. Бутромеева. М., 2006. С. 27.

<sup>12</sup> *Максимович-Амбодик Н.М.* Емвлемы и символы. СПб., 1811. С. 78. № 608.

<sup>13</sup> Sotheby's, Лондон, 6 июля 2011, лот 21.

<sup>14</sup> Данное произведение экспонировалось на выставке в Парижской национальной библиотеке в 1906 (№ 365) как портрет герцогини де Шольней. В настоящее время в Лувре хранится еще один миниатюрный портрет герцогини де Фитц-Джеймс (1781), написанный Монье, со схожей композицией, но без зеркала.

<sup>15</sup> В надписи на обороте говорится: «Портретъ сей писанъ живописцемъ Мунье по повелѣнію Императрицы Елизаветы Алексѣвны и пожалован Ея Величествомъ графу Семену Романовичу Воронцову». Ниже: «Ce portrait a été promis par S.M. l'Imperatrice au C<sup>te</sup> Woronzow le 16 bre 1802». См.: Государственная Третьяковская галерея : каталог собрания. Серия Живопись XVIII–XX веков. Т. 2 : Живопись XVIII века. М., 1998. С. 176.

<sup>16</sup> Архив князя Воронцова : в 40 т. Т.32. М., 1886. С. 337, 346, 347; *Врангель*. С. 30, 31.

<sup>17</sup> Sotheby's. Catalogue of fine eighteenth, nineteenth and twentieth century continental paintings. London, 1975. P. 116; The dictionary of art in 34 v. / ed. by J. Turner. Vol. 22. L., N.-Y., 1996. С. 191.

<sup>18</sup> Published by the Proprietor, London, 1805. Гравированные Тернером портреты императрицы Елизаветы хранятся в отделе эстампов РНБ, ГМИИ и др. См. также *Ровинский Д.А.* Т. 2. 1887. С. 919.

<sup>19</sup> *Ровинский*. С. 919.

<sup>20</sup> Там же. С. 211.

<sup>21</sup> Roche D. J.L. Mosnier et ses portraits // Renaissance de l'art française et des industries de Luxe. 1921. P. 176.

<sup>22</sup> В России Монье исполнил портреты императора Александра I , императрицы-матери Марии Федоровны, великой княжны Марии Павловны, представителей фамилий Строгановых, Юсуповых, Нарышкиных и др.

<sup>23</sup> Описание публичного собрания Императорской Академии художеств первого сентября 1808 г. СПб., 1809. С. 7.

<sup>24</sup> *Врангель*. С. 29.

*С.В. Усачева*

### **Букет императрицы. Семантические особенности цветочных мотивов в русской живописи конца XVIII — первой половины XIX века**

Символика цветочных мотивов в русской живописи конца XVIII — первой половины XIX столетия не часто становится предметом особого изучения. Возможно, причиной тому являются изначальное положение натюрморта в отечественном академическом искусстве как одного из «малых» жанров и преимущественное внимание к его декоративным задачам. Между тем важность подобной проблематики очевидна. Справедливо замечено, что «XVIII — начало XIX века — последняя эпоха в развитии иконологической науки», цель которой, как говорилось в одном из лексиконов, — «научить ум, что означают те или иные образы и где употребить их возможно... На рубеже веков было предпринято несколько десятков переизданий и новых изданий лексиконов по аллегориям, символам и эмблемам»<sup>1</sup>. В настоящем сообщении хотелось бы коснуться содержательных аспектов цветочных мотивов в русской живописи эпохи романтизма и отчасти бидермайера, в частности затронуть вопрос взаимодействия литературных и изобразительных источников, бытовавших в едином стилевом и культурном контексте времени.

Важное место среди эмблематических изданий первой половины XIX века заняли так называемые цветочные оракулы, или алфавиты Флоры. Подобные руководства предназначались для овладения символическим языком, в котором названия цветов соответствовали иносказательным значениям. Сочетая в себе свойства ботанических справочников и аллегорических сборников, «цветочные оракулы» отразили тесную связь научной и художественной сторон восприятия окружающего мира, характерную для романтического

мировоззрения. В популярном изложении основ физики, химии и ботаники французского литератора Эме Мартена, вышедшем в свет в 1810 году, говорилось, что приметы подлинной жизни растений позволяют ощутить в них смысловые значения, уподобленные тайному языку: «Самые незаметные движения цветов наблюдатель может истолковать как предсказание... они способны по-особому выразить самые хрупкие чувства; они желанны знатоку, радуют влюбленных, которые пользуются их языком»<sup>2</sup>.

Несколько «алфавитов Флоры» было опубликовано в Петербурге на протяжении первой половины XIX века. Как правило, они следовали французским и немецким образцам рубежа XVIII — XIX столетий. Наиболее полным из отечественных цветочных лексиконов можно считать «Селам, или Язык цветов», изданный в 1830 году поэтом и переводчиком Д.П. Ознобишиным. Автор, по собственному признанию, использовал при составлении лексикона немецкие оригиналы начала века<sup>3</sup>. Подобные эмблематические словари являются наиболее адекватными источниками для истолкования символики цветочных мотивов в картинах эпохи романтизма и бидермайера.

Цветы присутствуют в ряде работ О.А. Кипренского, созданных в конце 1810-х — начале 1820-х годов. Современник художника отмечал, что тот внимательно относился к мотивам такого рода и писал их с натуры<sup>4</sup>. Произведения, большинство из которых исполнены в первый период пребывания Кипренского в Италии, отличаются типологической неоднозначностью, балансируя на грани портретов и жанровых «головок». Эту неоднозначность подчеркивают изображенные в картинах растения. Заключенные в них эмблематические значения в начале XIX века приобрели новые смысловые оттенки, отразившие установки романтического искусства. Так, «Цыганка» Кипренского представлена с веткой мирта, или мирты, в руке<sup>5</sup>. Именно эта деталь превращает натуральный портрет в изобразительную метафору. Конференц-секретарь Академии художеств В.И. Григорович, описывая картину Кипренского на академической выставке, отметил мирту как «говорящий» атрибут модели: «Цыганка, предлагающая с коварной улыбкой мирту (грудной портрет), имеет выражение сильное, весьма много говорящее»<sup>6</sup>. В античной мифологии миртовое дерево являлось одним из атрибутов Венеры. Эмблема сохранилась в искусстве Нового времени, но в эпоху романтизма приобрела характер многозначного поэтического символа. По мнению В.С. Турчина, мирт в руках цыганки намекает на тему продажной любви<sup>7</sup>. Однако в цветочных лексиконах

того времени мирт, как правило, обозначает постоянство любовного чувства. В журнале «Кабинет Аспазии», куда был включен небольшой «цветочный оракул» из французского первоисточника, эмблематическое описание мирта сопровождалось стихотворением, в котором поэт обращался к дереву, в буквальном и переносном смысле хранившем на себе следы сердечных признаний:

Не говори об милой Лизе!  
Изгладь обманчивые буквы,  
Сердца те время разлучило!  
Которы съединяешь ты<sup>8</sup>.

В словаре Ознобишина мирт соответствовал выражению «Будь постоянен; сладостна награда любви»<sup>9</sup>.

Еще в одной картине Кипренского скромный цветочек в руке героини подчеркивает литературное происхождение образа. Картина, получившая название «Бедная Лиза», не случайно связывается с одноименным произведением Н.М. Карамзина<sup>10</sup>. Простонародная русская этимология, заменяющая латинское название «кореопсис» (*coreopsis*), включает выражения «ленок», «кареглазок» или «девичьи глазки» и буквально соответствует внешней и внутренней наивности кареглазой героини портрета.

Определенную эволюцию смысловых оттенков, заключенных в аналогичных цветочных мотивах, можно проследить, сопоставив портрет балерины Е.А. Телешовой кисти Кипренского и портрет М.И. Лопухиной работы В.Л. Боровиковского. В обеих картинах присутствуют васильки и пшеничные колосья. Взаимосвязь этих растений была отмечена в эмблематических сборниках и в XVIII, и в XIX столетии. Олицетворявший верность, искренность и простоту василек нередко соседствовал в лексиконах с хлебным колосом, который символизировал богатство и процветание. При этом если в портрете Лопухиной васильки, растущие между колосьев, воспринимаются как аллегория чистоты и природной подлинности чувств, то в портрете балерины они отражают ее театральное амплуа. Телешова изображена в роли Зелии в мини-балете А. Кавоса «Приключения на охоте» (1818), и предьявляемый зрителю букетик является частью сценического образа прекрасной поселанки.

Кстати, о букетах. В.С. Турчин, обращая внимание на роль цветочных мотивов в портретах начала XIX века, подчеркивал их индивидуальный, единичный характер и считал, что «романтизм не осознал, что такое букет»<sup>11</sup>. Думается, что подобное утверждение

нуждается в некоторой корректировке. Именно в начале XIX столетия в светский обиход вошли так называемые селамные послания, т. е. букеты, в которых значения цветов складывались в зашифрованные тексты. «Говорящие» букеты стали важной частью художественной и бытовой культуры, включая альбомы и дневники, при этом предполагая не столько эмблематическое, сколько ассоциативное истолкование вложенного смысла. Причем смысл этот мог меняться в зависимости от взаимного сочетания и даже расположения растений.

Подобная романтическая интерпретация символики цветов является весьма существенной для понимания образа, созданного Ж.Л. Монье в портрете императрицы Елизаветы Алексеевны<sup>12</sup>. Включенный в портрет цветочный натюрморт является композиционным и содержательным центром полотна. Общая иконографическая схема букета сохраняет традиции натюрмортов XVII века с присущей им иерархией пространственных зон и расположением цветов. Как известно, в классических изображениях, внизу, у подножия вазы, располагались сломанные или увядшие растения, символизировавшие бренность. В самом букете цветки, воплощавшие душевную скромность и чистоту, были окружены пышными распустившимися цветами, олицетворявшими недолговечность жизни. Венчал композицию цветок, напоминавший о добродетели и духовном совершенстве. По наблюдениям литературоведа К.И. Шарафадиной, классические натюрмортные схемы активно использовались в альбомной графике пушкинской эпохи<sup>13</sup>.

Если общая семантика букета отражает эмблематические традиции XVII–XVIII столетий, то значения отдельных цветов складываются в своего рода интертекст, характерный именно для эпохи романтизма. Очевидно, что его автором стала сама императрица, по личному заказу которой был исполнен портрет, а источниками для него, по всей видимости, послужили литературные произведения и ботанические лексиконы конца XVIII — начала XIX века. По свидетельству Е.П. Гречаной, исследовавшей сохранившиеся дневники и письма Елизаветы Алексеевны, бывшая немецкая принцесса прекрасно знала современную европейскую литературу и «всегда внимательно следила за всеми книжными новинками, появлявшимися во Франции»<sup>14</sup>. В частности, в круг чтения императрицы входили романы Бернарден де Сент-Пьера, мадам де Жанлис, баронессы Крюденер. Эти и другие европейские авторы сыграли особую роль в формировании новой романтической мифологии цветочного этикета. В их произведениях символика царства

Флоры отражала чувства и мысли героев, а также любовные перипетии их отношений.

Закономерно предположить, что адресат цветочного послания Елизаветы Алексеевны — ее супруг, Александр I. Здесь уместно вспомнить, что в начале XIX века в европейском светском обществе приобрел популярность селамный букет из цветов, первые буквы немецких названий которых составляли имя русского императора. Об этом упоминает в своих «Записках» С.П. Жихарев. «В память пребывания его [Александра I] в Берлине дамы ввели в моду носить букеты под названием Александровских... Без этих букетов ни одна порядочная женщина не смеет показаться в общество, ни в театр, ни на гулянье». В александровский букет входили анемон, лилия, желуди, амарант, акация, гвоздика, трехцветная фиалка, именуемая «веселые глазки», плющ и роза<sup>15</sup>. В букет, который демонстрирует зрителю Елизавета Алексеевна, входят гвоздики, розы и трехцветные фиалки. Но александровским его назвать нельзя, поскольку названия других цветов не складываются в имя императора. Зато их толкования в современных изображениях эмблематических лексиконах превращают портрет императрицы в поистине романтическую новеллу.

Помимо роз и гвоздик разных оттенков в букете Елизаветы Алексеевны соседствуют аконитум, разновидности которого являются борец и волчье лыко, и шалфей. Иносказательные смыслы этих растений в «Языке цветов» Ознобишина таковы: «Меня томит к тебе любовь» и «как я могу забыть тебя» (гвоздики), «не отвергай меня» (роза), «мои мечты улетели» (*Aconitum lycoctonum*, или борец), «вместе улетят наши души; вместе они должны быть и навеки» (*Aconitum napellus*, или волчье лыко), «только мысль о тебе сохраняет мое бедное сердце» (шалфей). У подножия вазы лежит сломанный гибискус. В XIX веке этот цветок назывался проскурняк, или мушкатный цвет, и в лексиконе означал: «Если есть на земле рай, он там, где ты»<sup>16</sup>. При этом само положение цветка подсказывает, что земной рай для героини портрета утрачен. Венчает же букет стебель с цветками крокосмии. С латинского это название переводится как «запах шафрана». Шафран, иначе безвременный цвет, говорил: «Любовь моя вечна»<sup>17</sup>. Важно отметить, что характер изображения цветов в портрете не позволяет точно указать их ботанические разновидности, поэтому приписываемые им символические значения неоднозначны. Благодаря этому послание, зашифрованное в букете, оказывается сродни дневниковой записи,

в которой интимные чувства выражены лишь намеками и до конца недоступны.

Безусловно, главной героиней букета является скромная фиалка. Касаясь ее, Елизавета обращает на цветок особое внимание зрителя. Фиалка трехцветная (*Viola tricolor*) в первой половине XIX века стала одним из любимых мотивов в профессиональной ботанической иллюстрации и любительских альбомных рисунках. Варианты ее названий оказались тесно связанными с литературным и бытовым этикетным контекстом эпохи. Хорошо известное нам словосочетание «анютины глазки» появилось уже в начале 1830-х годов и навеяно литературными ассоциациями. Считается, что его распространению способствовала популярность повести Антония Погорельского (Перовского) «Монастырка» и имя его главной героини, молодой дворянки Анюты, воспитанницы Смольного монастыря. В начале же XIX века трехцветная фиалка именовалась «веселыми глазками», тройким цветом или, по ассоциации с формой и окраской, мотыльком<sup>18</sup>. Разнообразными были и смысловые оттенки, вкладываемые в изображения растения. В сборниках XVIII века трехцветная фиалка являлась эмблемой скрытых достоинств<sup>19</sup>. Подобную семантику она отчасти сохранила в период романтизма. В частности, эмблемой скромности и дружбы трехцветная фиалка названа в журнале «Кабинет Аспазии». Однако к этим ставшим уже традиционными значениям добавилась тема памяти о сердечных чувствах. Так, в одном из лексиконов цветок символизировал воспоминания и означал: «Я разделяю ваши чувства»<sup>20</sup>. В «Языке цветов» Ознобишина смысловые значения «веселых глазок» соответствовали их ботаническим разновидностям. В одном случае трехцветная фиалка вопрошала: «От чего радуешься ты терзаниям моего сердца?» В другом мечтала: «Если б это было для меня». В третьем говорила: «Я безпрестанно о тебе думаю»<sup>21</sup>.

Иносказательное содержание всего «текста», вложенного в букет императрицы, скорее отвечает последнему смысловому концепту, зафиксированному в лексиконе, — «Я безпрестанно о тебе думаю». Таким образом, скромный цветок превращается в главную тему цветочного послания — тему любви, над которой не властно время. О ней же говорит и положение фиалок в букете. Изображенные цветами вверх, «веселые глазки» призывали помнить об авторе цветочного «письма», а перевернутые вниз просили забыть<sup>22</sup>.

Тема сердечной памяти продолжена еще в одном букете императрицы. Портрет Елизаветы Алексеевны, написанный

П.В. Басиным в 1831 году по заказу ее близкой подруги, графини С.В. Строгановой, долгое время находилась в имении Строгановых Марьино Новгородской губернии. В настоящее время полотно хранится в собрании Государственного Эрмитажа<sup>23</sup>. На портрете Елизавета Алексеевна изображена в трауре. Императрица сидит у стола, на котором находятся портрет Александра I и цветы в стеклянной вазе. В букете собраны трехцветные фиалки, незабудки и садовые маки. В лексиконе Ознобишина мак садовый значил: «Воспоминания о тебе со мною будут навсегда неразлучны, и в счастье, и в злополучии». Незабудки, наиболее традиционный символ памяти, сопровождалась выражением: «Пусть мой образ навсегда обитает в твоём сердце»<sup>24</sup>. Сходство символических значений цветов в букете усиливает общий мемориальный характер портрета. Созданный через несколько лет после смерти государыни, он посвящен ее памяти и одновременно заключает воспоминания, дорогие ей самой. При этом, как и в портрете кисти Монье, эмблематический язык цветов оказывается здесь сродни литературным цитатам, заполнявшим альбомы и дневники императрицы и женщин ее окружения и служившим «для выражения того, о чем напрямую не говорится»<sup>25</sup>. Являясь частью репрезентативных портретных образов, не претендующих на эмоциональные откровения, цветочный шифр придает им характер «тайного» послания, предназначенного посвященным.

Примечательно, что аналогичные по типу парадные изображения, принадлежащие уже к искусству бидермайера, практически не обладают подобными адресными свойствами. В «Портрете жены» Ф.Г. Торопова, появление которого, вероятно, связано с женитьбой художника, героиня представлена с букетом цветов в зимнем саду<sup>26</sup>. Несмотря на натуралистическую стилистику живописного решения произведения, изображения цветов в нем отличаются ботанической невняtnостью и не дают возможности для подробного семантического «прочтения». Узнаваемы в букете только розы и виноградная лоза, издавна являвшиеся символами счастливых супружеских уз. И еще одна примечательная деталь: молодая женщина позирует на фоне экзотических оранжерейных растений Нового Света. В европейские ботанические справочники они попали только в середине XIX века, а потому не успели войти в «алфавиты Флоры», оставшиеся выразительной приметой культуры романтической эпохи<sup>27</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Турчин В.С. Основные проблемы западноевропейского и русского искусства конца XVIII — начала XIX века : дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1989. С. 20.

<sup>2</sup> Цит. по: Шарафадина К.И. «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи. Источники, семантика, формы. СПб., 2008. С. 66 (далее — Шарафадина).

<sup>3</sup> Ознобишин Д.П. Селам, или Язык цветов. СПб., 1830 (далее — Ознобишин).

<sup>4</sup> См.: Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX века : очерки. М., 1981. С. 236 (далее — Турчин. Очерки).

<sup>5</sup> О.А. Кипренский. Цыганка с веткой мирта в руке. 1819. Дерево, масло. 49 × 34. ГТГ. Инв. 25382.

<sup>6</sup> Цит. по: Орест Адамович Кипренский. К 200-летию со дня рождения. Живопись : каталог по материалам выставок в Ленинграде, Москве и Киеве (1982–1983). Л., 1988. С. 151.

<sup>7</sup> Турчин. Очерки. С. 257.

<sup>8</sup> Кабинет Аспазии. 1815. Кн. 5. С. 91–92.

<sup>9</sup> Ознобишин. С. 86.

<sup>10</sup> О.А. Кипренский. Бедная Лиза. 1827. Холст, масло. 45 × 39. ГТГ. Инв. 26777.

<sup>11</sup> Турчин. Очерки. С. 236.

<sup>12</sup> Ж.Л. Монье. Портрет императрицы Елизаветы Алексеевны. 1802. Холст, масло. 130,5 × 99. ГТГ. Инв. 20789.

<sup>13</sup> Шарафадина. С. 85.

<sup>14</sup> Гречаная Е.П. Между молчанием и признанием. Язык рукописей императрицы Елизаветы Алексеевны и ее женского окружения // Языки рукописей. СПб., 2000. С. 68.

<sup>15</sup> Жихарев С.П. Записки современника. Воспоминания старого театрала: в 2 т. Л., 1989. Т. 1. С. 149.

<sup>16</sup> Ознобишин. С. 65, 66, 88, 97, 106, 108.

<sup>17</sup> Там же. С. 73.

<sup>18</sup> Шарафадина. С. 87.

<sup>19</sup> Там же. С. 254.

<sup>20</sup> Изъяснение эмблем, изображающих известных и вымышленных животных, и растения, посвященные баснословным богам. М., 1820. С. 53. На фр. и рос. яз.

<sup>21</sup> Ознобишин. С. 68, 99, 104.

<sup>22</sup> Шарафадина. С. 202.

<sup>23</sup> П.В. Басин. Портрет вдовствующей императрицы Елизаветы Алексеевны. 1831. Холст, масло. 209,5 × 161. ГЭ.

<sup>24</sup> Ознобишин. С. 84, 89.

<sup>25</sup> Гречаная Е.П. Между молчанием и признанием... С. 72.

<sup>26</sup> Ф.Г. Торопов. Потрет Е.К. Тороповой. Середина 1840-х. Холст, масло. 137 × 100. ГТГ. Инв. Ж-920.

<sup>27</sup> Автор благодарит за консультации и предоставленные материалы научного сотрудника ОИРК ГЭ Ю.Ю. Гудыменко, профессора географического факультета МГУ А.В. Боброва и доцента биологического факультета МГУ С.А. Баландина.

*Е.Д. Евсеева*

### **К вопросу о раннем московском периоде творчества А.Г. Венецианова**

«О Венецианове известно и много, и в то же время недостаточно», — писала в своей монографии о художнике А.М. Амшинская<sup>1</sup>. Это суждение особенно актуально в отношении начального периода творчества живописца. Между тем для мастеров внеакадемического круга, к которым принадлежит Венецианов, восстановление штрихов его ранней биографии представляется особенно важным. Предметом нашего рассмотрения явился ранний московский период жизни Венецианова, который завершился в 1802 году, когда художник уехал в Петербург.

Благодаря исповедальным ведомостям церкви Воскресения за Таганскими воротами известно, что художник родился в 1780 году и вырос в Москве<sup>2</sup>. Его родителями были московский купец второй гильдии Гавриил Юрьевич Венецианов<sup>3</sup> и купеческая дочь Анна Лукинична (в девичестве Калашникова)<sup>4</sup>. Другим источником сведений о московском периоде Венецианова явились воспоминания его двоюродного племянника Николая Павловича Венецианова о встрече со знаменитым дядюшкой, который рассказывал 13-летнему мальчику о своем детстве и юности. Следует заметить, что еще А.М. Эфрос, опубликовавший эти записки, предостерегал по поводу «шаткостей, противоречивостей, невероятностей в хронологических утверждениях» мемуариста, который «с именами и датами не в очень большом ладу»<sup>5</sup>. И наконец, источником информации о художнике могут послужить воспоминания его старшей дочери Александры, где интересующему нас периоду посвящена одна фраза: «По окончании воспитания в Москве в пансионе он поступил на службу в Петербург по почтовому ведомству»<sup>6</sup>. Сам Венецианов

о годах, проведенных в Москве, никогда не вспоминал. Из произведений этого времени известен лишь портрет А.Л. Венециановой, матери художника (1801, ГРМ). Задача настоящего сообщения — ввести в научный оборот некоторые новые материалы, позволяющие уточнить отдельные детали биографии художника московского периода.

К концу XVIII века в купеческой среде получила широкое распространение практика подачи объявлений в газету с рекламой своего товара. Так, например, в 1790-е годы отец художника постоянно помещал в «Московских ведомостях» свои объявления (по нашим подсчетам, им подано более десятка объявлений различного содержания, причем каждое печаталось троекратно). Некоторые из этих текстов стали хрестоматийными и цитируются во всех книжках о Венецианове как свидетельства той обстановки, которая окружала будущего художника. Например, объявления о продаже картин, а также о торговле яблоневыми и грушевыми деревьями, кустами белой смородины, голландскими луковицами тюльпанов. Принято считать, что этот патриархально-поэтический мир сформировал Венецианова. Однако можно предположить, что на него оказывала воздействие и еще одна сфера деятельности отца, оставшаяся без внимания исследователей, — торговля крепостными. «Мальчик 18 лет... собою недурен и годен в рекруты»<sup>7</sup>, «в 40 лет баба за сходную цену»<sup>8</sup>, «девка 15 лет, сложения здорового и ко всякой черной работе весьма способная»<sup>9</sup>, «дворовой человек 35 лет, одним глазом крив» и его «жена 30 лет... ко всякой деревенской черной работе способная»<sup>10</sup>, — возможно, подобные сюжеты не прошли мимо впечатлительного мальчика и до некоторой степени определили его художественное видение.

Так или иначе, «Ведомости» в доме Венециановых были, газету читали и пользовались ее возможностями. Неслучайно на одной из ранних пастелей Венецианова изображен купец с газетой «Санкт-Петербургские ведомости» (1807, ГРМ)<sup>11</sup>. В поле зрения исследователей попало и собственное объявление художника, поданное им в петербургскую газету в конце мая 1802 года: «Недавно приехавший сюда живописец Венециано, списывающий предметы с натуры пастелем в три часа, живет у Каменного моста в Рижском кофейном доме»<sup>12</sup>. Известно и петербургское объявление 1825 года, в котором Венецианов, будучи уже академиком, предлагает услуги портретиста<sup>13</sup>.

Многие художники, особенно недавно приехавшие и не имеющие рекомендаций и знакомств, подавали такие объявления.

В процессе изучения корпуса объявлений с предложением художественных услуг в «Московских» и «Санкт-Петербургских ведомостях» за 1780–1830-е годы нами были обнаружены еще три объявления, которые связаны с Венециановым. Прежде всего, это еще одно петербургское объявление за сентябрь 1802 года: «Живописец Венециано, который пишет пастелем с натуры портреты в 3 часа, живет ныне на Вознесенской улице в доме купца Аладова»<sup>14</sup>. Сравнение двух объявлений позволяет задуматься об их различии — «предметы»<sup>15</sup> и «портреты». На страницах газеты случались и опечатки. Вместе с тем в газетах того времени встречается и предложение писания сухими красками «фруктов, цветов, птиц и зверков»<sup>16</sup>. В остальном тексты схожи и вполне совпадают со стереотипными объявлениями тех лет. Однако два петербургских объявления Венецианова 1802 года имеют специфическое свойство. Это слова художника о том, что он пишет портреты «в три часа». Анализ содержания других газетных объявлений показывает, что художники редко указывали конкретное время исполнения заказа<sup>17</sup>. Иногда встречается лишь обещание исполнить графический портрет с трех раз, с пояснением, что каждый из них составляет полчаса<sup>18</sup>. Таким образом, словосочетание «в три часа» связано с индивидуальной волей художника.

Исследовав всю совокупность объявлений художников за полвека, мы обнаружили лишь два анонимных текста, также содержащих формулировку «в три часа». Оба напечатаны в «Московских ведомостях»: одно — в ноябре 1800 года, другое, на французском языке, — в январе 1802 года. Сопоставление текстов анонимных московских объявлений с петербургскими объявлениями Венецианова 1802 года демонстрирует их почти полное сходство: свои услуги предлагает художник, который «пишет портреты с натуры в три часа» пастелью. На этом основании можно предположить, что и объявления в московской газете принадлежат Венецианову.

То, что объявление 1802 года на французском языке, не должно смущать при определении личности подателя: он не обязательно был иностранцем, по его желанию редакция газеты нередко публиковала объявление на французском языке ввиду его распространенности в столичной культуре. Кстати, еще один из первых биографов Венецианова, П.Н. Петров, отмечал, что художник в записке правильно цитирует французские заглавия, «что дает право заключить о знакомстве его с французским языком»<sup>19</sup>. В конце объявления указан адрес: Таганская часть, Воронцовская улица, дом

№ 259. На Воронцовской улице жили Венециановы. И именно этот адрес дается в одном из торговых объявлений Гавриила Юрьевича Венецианова за 1798 год<sup>20</sup>. Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что именно Венецианов в январе 1802 года подал объявление об исполнении пастельных портретов. Французский язык объявления, возможно, был призван сбить с толку излишне догадливых горожан — клиентов купца Гавриила Венецианова.

Несколько сложнее обстоит дело с объявлением 1800 года. Следуя традиции заезжих мастеров, охотно сообщавших в газетных объявлениях о своей принадлежности к той или иной художественной культуре и для того называющих свою национальность (немец, француз, итальянец и т. д.) или город, откуда они приехали («из Парижа», «из Дрездена» и т. д.), податель объявления подчеркивает, что он «из греков». Гавриил Юрьевич Венецианов был нежинским греком: его дед приехал в Россию из Греции и поселился в Нежине, откуда отец художника в конце 1770-х годов перебрался в Москву. Так что указание «из греков» свидетельствует в пользу принадлежности этого объявления Венецианову. Но в конце потенциальному заказчику предлагают обратиться в Константинопольскую лавку Михайлы Псалиды.

Михаил Петрович Псалида тоже был московским купцом и так же, как и Венецианов, принадлежал к колонии нежинских греков (Псалида — русифицированный вариант фамилии Псалидас). Согласно архивным документам, в конце 1794 года он выехал из Нежина и в 1796-м вступил в Москве в купеческую гильдию<sup>21</sup>. Михаил Псалида постоянно проживал в Москве, что подтверждает более трех десятков газетных объявлений, связанных с его торговой деятельностью. В течение второй половины 1790-х годов Псалида торговал индийскими и турецкими шалями и тканями, благодаря которым его лавка приобрела особую известность. Он снабжал горожан и другими товарами, преимущественно выписываемыми из Турции, а также Индии, — янтарем, бриллиантами, кофе, розовым маслом, вином, табаком и прочим. Лавка Псалиды в 1796 году находилась на Малой Ильинке, в доме священника<sup>22</sup>, в 1797-м — в доме купца Аралова на той же улице<sup>23</sup>, в 1798–1800 годах — в доме князя А.И. Маврокордато на Сретенке, а также, на момент публикации объявления о пастельных портретах, в доме купца Плотникова на Ильинке<sup>24</sup>. Помимо рекламы своей торговли, Михаил Псалида в 1800 году предлагал услуги золотых дел мастера, которого специально «выписал из чужих краев»<sup>25</sup>, в 1805-м он продавал билеты для обозрения полетов

на воздушном шаре, в 1809-м рекомендовал «управляющего домом или вотчинами»<sup>26</sup>. Псалида неоднократно был вовлечен в дела, связанные с вексельными претензиями<sup>27</sup>. В 1809 году он значился владельцем дома на Лубянке, против Сретенского монастыря, где имел магазин<sup>28</sup>. В 1811–1812 годах сдавал часть покоев дома внаем<sup>29</sup>. В объявлениях, поданных Псалидой в конце 1800-х — начале 1810-х, упоминаются шалевые платки, левантский и яффский кофе, турецкий курительный табак и другие товары<sup>30</sup>. Псалида умер примерно в конце 1838 года, и среди его имущества оставалась часть товара, такого как «дамское умыванье, под названьем серальский косметик»<sup>31</sup>.

Гавриил Венецианов и Михаил Псалида были не только московскими купцами и «нежинскими греками», их объединяли и общие греческие корни: в одном из объявлений Михаил Псалида указан как «иперской грек», т. е. выходец из греческой провинции Эпир, в то время как прадед Венецианова был также родом из «Эпирского местечка — города Богдари»<sup>32</sup>. Таким образом, можно с уверенностью сказать, что Михаил Петрович и Гавриил Юрьевич принадлежали к одному кругу и, скорее всего, были хорошо знакомы.

Похоже, что Михаил Псалида был не чужд и занятий искусством. Сохранился архивный документ 1823 года — прошение цехового живописца И.Е. Смирнова о принятии его на службу учителем рисования в приходское училище. В соответствии с шаблоном он сообщает, у кого учился своему искусству: у лучших живописцев Москвы — у академика Н.И. Аргунова, а также у «грека Псалиды»<sup>33</sup>. Поскольку иного грека Псалиды в Москве 1800–1810-х годов обнаружить не удалось, можно с большой долей вероятности предполагать, что речь идет о Михаиле Петровиче. Обратимся теперь к «Запискам» Николая Павловича Венецианова, племянника художника, в которых он вспоминает рассказы дяди. В них имеется следующее указание: «Бывало, по целым дням пропадал по воскресеньям у одного живописца Пахомыча». Друг и покровитель юного Венецианова, «Пахомыч» не давал ему специальных уроков за плату, но помогал освоить живопись и рисунок и принимал в его судьбе живое участие. «Пахомыч» ли? Спустя несколько строчек Николай Венецианов называет «Пахомыча» уже Прохоровичем<sup>34</sup>. А может быть, он был Петрович? Не был ли Псалида тем самым первым наставником юного Венецианова, который хвалил его первые опыты и просил Гавриила Юрьевича отдать сына «к хорошему мастеру по рисованию»?<sup>35</sup> Но отец воспротивился художественным занятиям юноши, и тот мог воспользоваться посредничеством,

а также, что не исключено, и денежной поддержкой Псалиды. Имя Псалиды было известно горожанам, что также могло быть одной из причин, почему Венецианов в объявлении адресовал к нему.

Не противоречит этой гипотезе и упоминание в воспоминаниях племянника о том, что у «Пахомыча было много знакомых, которые хорошо рисовали во дворце, были царские и боярские художники»<sup>36</sup>. В конце 1790-х — начале 1800-х годов лавка Псалиды на Ильинке находилась совсем недалеко от Кремлевской дворцовой экспедиции и Оружейной палаты, где действительно работали живописцы и архитекторы, которых можно назвать «царскими и боярскими художниками». В 1810-е годы Псалида продавал серию из 12 гравюр, известную как «Следствия достопамятнейших побед», выполненную по рисункам Доменико Скотти (1814)<sup>37</sup>. Псалида же пожертвовал такие листы Московскому коммерческому училищу, за что был занесен в его книгу благотворителей<sup>38</sup>. Эти обстоятельства заставляют предположить, что Псалида мог получать гравюры от самого Скотти — в прошлом одного из «царских и боярских художников» Москвы, служившего до 1813 года в Московском дворцовом архитектурном училище<sup>39</sup>.

Возвращаясь к объявлению 1800 года, следует признать, что его подателем, предлагающим писать портреты «с натуры в три часа», мог быть и сам Псалида. В этом случае ученичество у него Венецианова, трижды почти дословно повторившего текст его объявления, оказывается бесспорным.

Так или иначе, атрибуция двух московских объявлений Венецианова (одно с вопросом) дает примерный ответ на вопрос о степени самостоятельности и уровне качества работ молодого художника, который ручался перед заказчиками за результат и скорость исполнения своей работы. Кроме того, множественность объявлений свидетельствует о том, что его неизвестные ныне пастельные портреты московского периода имели успех, иначе он вряд ли стал бы оплачивать последующие публикации объявлений<sup>40</sup>.

Попутно возникает вопрос о том, чем занимался Венецианов в Москве после окончания обучения в пансионе, т. е. как раз в то время, когда в газете печатались рассматриваемые объявления. Сведения племянника о службе чертежником не находят подтверждения. Документы свидетельствуют, что вплоть до 1814 года А.Г. Венецианов значился в ревизских сказках московским купцом третьей гильдии Кадашевской слободы<sup>41</sup>. Своего капитала он не имел, а был записан в капитале отца. Скорее всего,

Гавриил Юрьевич безуспешно пытался пристроить старшего сына к семейному делу. Об этом косвенно свидетельствуют сохранившиеся в архиве материалы о долгах А.Г. Венецианова разным лицам по распискам 1800, 1801 и 1802 годов<sup>42</sup>. Лишь к 1814 году эти вопросы были улажены, и живописец смог продать принадлежавшие ему две каменные лавки с двумя палатками, находившиеся в Большом Ветошном ряду<sup>43</sup>. Для решения этих вопросов он приехал в Москву; в торгово-финансовых документах Венецианов значился как академик Императорской Академии художеств, проживавший в городской части Москвы. В феврале 1815 года лавки были проданы одному из московских купцов, и А.Г. Венецианов тут же уехал в Петербург<sup>44</sup>. Там он смог заняться покупкой села Сафонково в Тверской губернии, а затем оставить службу и навсегда переехать в свою деревню.

Газетные объявления и выдержки из архивных документов, свидетельствующие о долгах и недвижимости художника, являются нам образ «малого» Венецианова, воспитанного купеческой средой и художниками, работавшими по заказу горожан. Есть что-то наивное в словосочетании «живописец из греков», подражающем газетной рекламе других мастеров, писавших о том, что они «из немцев» или «из Парижа». Этой наивности художественного примитива, простиупающей в самом мышлении «живописца из греков», так же как и в своего купеческого прошлого, Венецианов явно стыдился и в автобиографической записке умалчивал о событиях, происходивших в его жизни до 1807 года. Однако в основе новаторства жанровых картин и педагогического метода Венецианова лежат уроки, данные московской практикой частного заказа, культивировавшей то самое внимание к натуре без обращения к слепку, которое было характерно для зрелого периода творчества художника. Да и в том непосредственном деятельном участии, которое Венецианов принимал в своих учениках, возможно, проросло покровительство «Пахомыча», некогда поддержавшего начинающего художника.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Амишинская А.М.* Алексей Гаврилович Венецианов. М., 1980. С. 4 (далее — *Амишинская*).

<sup>2</sup> Выписка из исповедальных ведомостей церкви Воскресения за Таганскими воротами. ИРЛИ. Ф. 265. Оп. 2. Ед. хр. 413. Л. 50–51 // Венецианов.

Л., 1980. С. 364–365.

<sup>3</sup> В конце 1785 Г.Ю. Венецианов (1749–1833) был избран в городовые старосты. См.: ЦИАМ. Ф. 32. Оп. 3. Ед. хр. 1773. Л. 1.

<sup>4</sup> В одном из документов девичья фамилия А.Л. Калашниковой неоднократно указывается как Калинина. См.: ЦИАМ. Ф. 32. Оп. 4. Ед. хр. 39. Л. 1–7.

<sup>5</sup> Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. М.; Л., 1931. С. 17.

<sup>6</sup> Там же. С. 215.

<sup>7</sup> Московские ведомости. 1791. № 10.

<sup>8</sup> Там же. 1791. № 9.

<sup>9</sup> Там же. 1792. № 2.

<sup>10</sup> Там же. 1798. № 88.

<sup>11</sup> Портрет неизвестного с газетой «Санкт-Петербургские ведомости». Бумага, пастель. 58,5 × 42,5. Справа внизу чернилами подпись и дата: «Писалъ Венециановъ 1807 года 31 января С. Петербургъ». На газете, которую изображенный держит в руке, надпись: «ПЕТЕРБУРГСКІЕ ВѢДОМОСТИ». 31 января 1807 император Александр I издал приказ, которым изъявил «высочайшее благоволение жертвователям на составление и вооружение земского войска». В последующих номерах газеты были опубликованы списки жертвователей — дворян, чиновников, офицеров, мещан и купцов, среди которых, вероятно, стоит имя портретированного Венециановым.

<sup>12</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1802. № 43. Впервые опубликовано: Алексей Гаврилович Венецианов. К 200-летию со дня рождения : каталог. Л., 1983. С. 11.

<sup>13</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1825. № 46.

<sup>14</sup> Там же. 1802. № 70.

<sup>15</sup> Исследователи по-разному пытались представить значение этого слова. Высказывалось предположение, что художник подразумевал техническое рисование (см.: *Амиинская*. С. 9). На наш взгляд, газетные объявления XVIII века содержат иную лексику, когда речь идет об услугах чертежников и землемеров. Кроме того, в текстах последних не упоминается скорость исполнения планов, межевых работ и др.

<sup>16</sup> Московские ведомости. 1795. № 4.

<sup>17</sup> Подробнее о «каноне» и индивидуальных особенностях газетных объявлений художников см.: *Евсеева Е.Д.* «Малые» русские портретисты конца XVIII — первой четверти XIX века и проблема работы по частному заказу : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. Глава «Предложение художественных услуг в конце XVIII — первой четверти XIX века (по страницам газет „Санкт-Петербургские ведомости“ и „Московские ведомости“)».

<sup>18</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1805. № 85.

<sup>19</sup> *Петров П.Н.* Алексей Гаврилович Венецианов, отец русской бытовой живописи // Русская старина. 1878. № 10. С. 273.

<sup>20</sup> Московские ведомости. 1798. № 40. Основной номер дома Г.Ю. Венецианова в эти годы — 262; дом под № 259, по-видимому, был его флигелем. Известно, что Венецианов жил в нем и около 1793. См.: Указатель Москвы, показывающий по азбучному порядку имена владельцев всех домов сей столицы... М., 1793. Ч. 1. С. 133.

<sup>21</sup> ЦИАМ. Ф. 32. Оп. 4. Ед. хр. 4301. Л. 1–4.

<sup>22</sup> Московские ведомости. 1796. № 13.

<sup>23</sup> Там же. 1797. № 32.

<sup>24</sup> Там же. 1800. № 73.

<sup>25</sup> Там же. № 7.

<sup>26</sup> Там же. 1809. № 14.

<sup>27</sup> ЦИАМ. Ф. 16. Оп. 6. Ед. хр. 5129. Л. 159–178; Ф. 54. Оп. 175. Ед. хр. 1437. Л. 1–5.

<sup>28</sup> Московские ведомости. 1809. № 14.

<sup>29</sup> Там же. 1811. № 46.

<sup>30</sup> Там же. 1808. № 92–94; 1819. № 14–15; № 25–27 и др. В это время М. Псагида перестал торговать тканями и шальями.

<sup>31</sup> Там же. 1839. № 12.

<sup>32</sup> Алексей Гаврилович Венецианов : Статьи. Письма. Современники о художнике. Л., 1980. С. 3.

<sup>33</sup> ЦИАМ. Ф. 418. Оп. 73. Ед. хр. 4004. Л. 2.

<sup>34</sup> Неоднократно высказываемое исследователями суждение о том, что Пахомыч был крепостным, поскольку позволял Венецианову так себя называть, не имеет существенных оснований. Возможно, Николай

Павлович Венецианов не помнил имени «Пахомыча», с которым не был лично знаком.

<sup>35</sup> Венецианов в письмах художника... С. 30.

<sup>36</sup> Там же. Исследователи высказывали мнение, что среди этих художников мог быть И.П. Аргунов (см.: *Амшинская*. С. 26).

<sup>37</sup> Московские ведомости. 1819. № 25.

<sup>38</sup> Там же. 1817. № 17. Этот факт представляется важным: Псалида имел в разные годы несколько комплектов оттисков, т. е. данный товар не был случайным.

<sup>39</sup> Доменико (Дементий Карлович) Скотти (ок. 1780–1825). В 1805 художник переехал из Петербурга в Москву, что исключает вероятность того, что он был среди московских знакомых Венецианова в его юношеские годы. Однако существует прецедент возможного знакомства М. Псалиды с Д. Скотти.

<sup>40</sup> Пастельная техника была востребована у москвичей. Помимо Венецианова, «сухими красками» работали в Москве и его старшие современники — Иван Лигоцкий, Степан Яснопольский и др.

<sup>41</sup> ЦИАМ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 1–3.

<sup>42</sup> ЦИАМ. Ф. 54. Оп. 9. Ед. хр. 1996. Л. 1–3.

<sup>43</sup> ЦИАМ. Ф. 32. Оп. 10. Ед. хр. 4134. Ныне Ветошный переулок.

<sup>44</sup> ЦИАМ. Ф. 334. Оп. 4. Ед. хр. 449. Л. 1–2.

*С.С. Степанова*

### **Нравственный кодекс Павла Федотова: этический идеализм и житейская реальность**

Способность к живописи, может, и не дальняя,  
но совесть гениальная.

*Запись П.А. Федотова в тетради заметок*

С момента первых публикаций о художнике авторы воспоминаний о нем и исследователи его творчества отмечали не только яркий художественный дар, но и чрезвычайно привлекательные человеческие качества Павла Федотова, его выдающийся ум и благородство души. «Бывает, что произведения иных художников и литераторов гораздо замечательнее и интереснее их личности <...> Другие же наоборот, выказывают в своих произведениях только часть тех нравственных и умственных сокровищ, которыми наделила их природа. Этих сокровищ так много, что они не могут вылить их все в своих произведениях, и большая доля их внутреннего богатства остается в них самих и выражается только в их жизни, в их действиях и разговорах, в их ежедневных сношениях с людьми»<sup>1</sup>.

Цель творчества, как ее определял для себя художник — практическая: назидать, исправлять, исцелять. После выставки в Академии художеств 1849 года за дружеским обедом он говорил о том, что каждое его произведение должно содействовать исправлению нравов. Так, в «Последствиях пирушки» («Свежий кавалер», 1846, ГТГ) зритель усмотрит вред от нерасчетливой жизни, от дурных сообщников, а «Сватовство майора» (1848, ГТГ) вызовет мысль об униженном положении праздного человека, ищущего поправки обстоятельств посредством нелепого брака. Завязалась

дискуссия, поскольку многие были против такой теории, считая, что подобные нравственные сентенции способен высказать любой писака, даже бездарный, тогда как сила искусства — в поучении через зрелище изящного. Как писал И.С. Тургенев в рецензии на пьесу А.Н. Островского «Бедная невеста», «тайна “возводить в перл создания” даже самую пошлость не всякому дается»<sup>2</sup>. Однако специфика личности Федотова в том и заключалась, что искусство для него было не столько эстетическим удовольствием, сколько действенным средством нравственных уроков. Другое дело, что этическую проповедь он облачал в художественно отточенную форму: «...его реализм никогда не впадал в житейскую посредственность и облагораживался чистотой нравственных намерений, которые равносильны вкусу, и истинно фламандским исполнением...»<sup>3</sup> Это замечание издателя П.А. Булгакова — о чистоте нравственных намерений, равносильных вкусу, акцентирует одно из ключевых качеств федотовского искусства — чувство меры и художественный вкус в интерпретации малоприглядных сторон и свойств человеческой природы. Его художественное кредо (как ни у кого из современных ему жанристов) было тесно связано с личной нравственной позицией. В стихотворном сочинительстве, в биографических дневниковых заметках он четко зафиксировал свои морально-этические приоритеты и принципы, которые питали его изобразительное творчество. Поэтому в аспекте предложенной темы литературные сочинения Федотова представляют особый интерес, поскольку они составляли не менее сильную, чем рисование, душевную потребность художника, хотя и сохраняли сугубо любительские формы. К публикации своих стихов и басен он совсем не стремился, но их общественное звучание совершенно очевидно, как и исповедальный характер этих текстов, отражающих душевное состояние автора. Построенные на несложных рифмах, простые по ритмической структуре, они порой грешат неправильностью формы. Но меткость и образность выражений, искренность чувств искупают несовершенство стиля. Многие стихи были созданы не ради поэтического воспевания чувств, природных объектов или событий, а как форма выражения нравственных, этических суждений. Тетради, дневники и разрозненные записи Федотова, хранящиеся в отделе рукописей ГРМ, воссоздают хотя и обрывочные, но яркие черты человека душевно ранимого, размышляющего о жизни, о ее светлых и трагических сторонах, о месте художника в этом мире, о горечи несправедливой судьбы и смирении перед неизбежно-

стью конца. Порой наивная по простоте высказывания, философия Федотова несет в себе зерна светлого разума и обретенной в непростых обстоятельствах мудрости. Некоторые стихотворные сочинения имеют отношение к его картинам, другие интересны в автобиографическом плане. Так, басня «Два цветка»<sup>4</sup> соотносится с замыслом картины «Посещение Николаем I Патриотического института», хотя и была написана чуть раньше, чем появился графический эскиз этого нереализованного сюжета. Поэтически описывая судьбы двух одинаковых семечек цветка, из которых одно поместили в оранжерею, а другое — в саду, Федотов подводит читателя к выводу, что уход и забота в тепличных условиях дает возможность цветку пышно расцвести и снискать удачную участь — стать украшением бального наряда невесты: «Конечно, всем известно: / В оранжерее душно, тесно, / Но только в непогоды там / Цветкам чудесно... / Чуть ветер с севера сердито / Подуй на сад, / В саду цветок уж недоволен; / Подуй еще — цветок уж болен; / Уж пострадал его и блеск, и аромат <...> / Неопытный не знал тогда про непогоду / Когда хвалил свободу / И от нее ж погиб! А незнакомый с ней / Тепличный расцветал милей все и милей... / Садовник наградил красу его как мог. / И очутился мой цветок / Уж для цветка в почетном самом месте — / Как избранный попал / На пышный бал / И там красавице невесте / Он с гордостью грудь младую украшал»<sup>5</sup>. Однако мораль басни автор выводит в том, что «в прелести цветка Садовник виноват» (под садовником подразумевается царь). А в сочинении «К моим читателям, стихов моих разбирателям» художник иронически описывает обстоятельства своей судьбы, препятствовавшие развитию его стихотворного дара: «Меня судьба, отец да мать / Назначили маршировать...»<sup>6</sup> Эта тема продолжается в баснях «Пчела и цветок», «Тень и солнце», где уже без юмора, а с грустью повествуется об участи не облаканного судьбой таланта. Хилый цветок в ответ на укоры пчелы в лени уныло отвечает: «Окно на север здесь, любезная, взгляни! / Насупротив — стена. И я всю жизнь в тени! / В тени... Меж тем порой изящества начало / В душе про сладкое про что-то мне шептало, / А вместе с радостью, тогда казалось мне, / Что что-то здесь в моем окне / Тот сладкий шопот заглушало, / И мне чего-то здесь в тени недоставало <...> Я жажду солнца, но оно / В мое не жалует окно!.. / Желанья пылкие «желаньями» остались <...> Талант, молись, чтоб счастья солнце / В твое оконце взглянуло иногда! / Иначе, как цветку, в тени — тебе беда!»<sup>7</sup> Вспоминая, как актер Ленский читал его стихи, Л.М. Жемчужников писал: «Я хорошо видел, как г. Ленский...

ощущал дрожь, и слезы выступали у него на глазах. Почему это? Да потому, что талантливый г. Ленский чувствовал в этом Цветке что-то себе сродственное... Признаюсь, я теперь, спустя сорок лет, не в состоянии при посторонних людях прочесть эту басню... читая ее один у себя в комнате, прерываю чтение, и слезы, горькие слезы, прерывают чтение»<sup>8</sup>. Тема несправедливости судьбы находит своеобразную форму и в басне «Тень и солнце». Небесное светило в ответ на поступившую к богам на него жалобу «что будто бы оно / Не греет всех равно» и «на земле цветки иные не от лени / Цветсти не могут, а от тени», стало разбираться, существует ли такое свойство — «тень»: «Тень, сказано, лежит всегда за тем предметом, / Который озарится светом. / Давай исследуем, свалим любой предмет, / Да коли сзади тени нет, / Так боги подшутили. / И тот же час предмет для опыта свалили. / Глядь! Подлинно, за ним светло...»<sup>9</sup> Тем самым жалоба земная потеряла для Солнца смысл. Так Федотов интерпретировал проблему непонимания нужд людей со стороны правителей — «светил».

Пробуждение его таланта пришлось на годы службы в лейб-гвардии Финляндском полку (1834–1844). Но дневниковые записи 1835 года сводятся к незначительным происшествиям и создают довольно типичный образ молодого офицера, не обремененного ни глубокими интеллектуальными интересами, ни какими-либо серьезными занятиями, кроме рутинной службы, беспорядочного чтения, любительского увлечения музыкой и рисованием. Из дневника 1835 года: «Дома играл на гитаре и еще с собакой»<sup>10</sup>; «Часу в 7-м пошел бродить и зашел ко всенощной; стоял в алтаре и пересмеивался с юнкерами; вышел, недостоявши...»<sup>11</sup>; «Отправился в Новую Деревню — в караул, в лабораторию. На плоту дожидались Лермантова (он идет в караул). Тут пили воду, пиво, трогали лягушек и выходящих из лодок девушек. Развелись (дежурного по караулу не было). В карауле спал, гулял, чертил канву. И все»<sup>12</sup>. Надо полагать, что этот пост караула был из разряда «спячек» — офицеры делили караулы на «спячки» и «горячки». Боевые походы лейб-гвардии Финляндского полка были в прошлом. Федотов застал только мирную жизнь, заключающуюся в караулах, учениях, маневрах и парадах. Причем показная сторона имела самое существенное значение — парады, сложные ружейные приемы, строевой шаг нескольких видов, построения, караулы и разводы с церемониями поглощали все силы солдат и офицеров. Масса мелочей и формальностей, точное исполнение которых должно было свидетельствовать о дисциплине, заполняли жизнь

военнослужащего. Велики были и строгости. За малейшую ошибку, например потерю дистанции на церемониальном марше, офицера ждали выговор, лишние дежурства или арест. Даже вне службы он вынужден был наблюдать за собою самым мелочным образом, если не хотел подвергнуться взысканиям или неприятностям. Федотов служил исправно, но без фанатизма, и вряд ли совершал проступки, караемые серьезно, — к дисциплине его приучил отец, да и забота о благополучии семьи не позволяла ему вести себя разгульно. Чрезвычайная строгость на службе поддерживалась и во внеслужебной обстановке. «Гвардейские офицеры, из которых и сюда назначаются караульные, вообще люди образованные по-светски, жалуются на пустоту и ничтожество своей службы. Впрочем, они не страдают обилием идей: немножко больше свободы во фронте, немного меньше грубостей со стороны главных начальников и немного больше времени для танцев — вот все их понятия о лучшем»<sup>13</sup>. Какое же сильное стремление к высокому искусству должно было пробудиться в Федотове, чтобы преодолеть однообразную, скучную, но вполне сносную полковую жизнь ради туманного будущего «свободного художника»? Однако именно годы службы развили в нем чувство дружбы, внушили ему мысль о чести и достоинстве военного мундира: «А посмотришь, все цари / И у нас и в целом мире / Отчего всегда в мундире? / Знать, в мундире что-то есть, / Что ему такая честь!»<sup>14</sup> В поэме «Поправка обстоятельства» автор пространно рассуждает о русских военных как защитниках отечества и охранителях мира и спокойствия не только для россиян, но и для других народов. Эта поэма, написанная Федотовым как своего рода «предисловие» к картине «Сватовство майора» и подробно повествующая о незадачливой судьбе главного героя, решившего поправить свои материальные обстоятельства женитьбой на купчихе, нередко трактовалась как критика армейского устройства николаевской России (тем более что к изданию поэма была запрещена и расходилась во множестве списков). Да, насмешка над мелочным контролем по службе присутствует в поэме. Но основной акцент в тексте сделан на личности самого майора, его нескладности, неумении и огрехах по службе. «Вот майором десять лет, / А надежды нет как нет / В подполковники подняться: / Всё смотрят мне не клеятся, / Всё робею на смотрах... / На покой, чего тут ждать?.. / Чтобы каждый смотр обидно / Перед фронтом срам глотать? / А устав мудрен! Мне, видно, / Нечего большого ждать, / Генералом не бывать!..»<sup>15</sup> Но и к статской службе он непригоден: «А как дел-то сам не знаешь /

Да в законах не смекаешь, / Не подскажет важный чин, // И, не справившись один, / Поневоле всякой мошке / Поклонись чернильной в ножки, / А не то тебя под суд / Эти мошки упекут»<sup>16</sup>. Иными словами, общественная бесполезность, никчемность человека толкает его к мезальянсу. Как и тщеславие, расчет со стороны купца, ищущего для дочери выгодный брак для повышения собственного социального статуса: «Раз при мне один купец, / Мужа дочери смекая, / Как заботливый отец, / Все сословия сличая, / Вот что вывел наконец: «Выдать за купца не худо, / Да не худо, как покуда / Хорошо дела идут; / Но беда подчас и тут <...> То ли дело дворянин! / По умухоть будь не годеи / И душой неблагороден, / Всё себе он господин, / Хочет — спит, а хочет — служит / И об детушках не тужит — / Хочет — воспитает сам, / Нет... раздаст по корпусам...»<sup>17</sup>

Любительский период творчества, когда художник руководствовался лишь своим эмоциональным порывом, своим импульсивным побуждением к рисованию, наложил отпечаток на весь дальнейший характер федотовского искусства. Это проявилось в особой, органической форме «проживания» придуманных сюжетных ситуаций, рождаемых и обусловленных глубоко личным представлением о положительных и отрицательных сторонах социальной и частной жизни. Примечательно, что моральные сентенции Федотов излагает в форме, близкой по духу народным прибауткам и поговоркам. Художнику были интересны народный язык и народная мудрость, что следует из его текстов и воспоминаний о нем современников: «Он выражался чрезвычайно просто, даже употреблял простонародные выражения и обороты, но всегда так кстати, так всегда метки и бойки и определительны были его краткие выражения»<sup>18</sup>. Окрашивание словесной ткани народным говором характерно для многих литераторов той поры, но особенно ярко это выражено в пьесах А.Н. Островского. Как и Островский, Федотов нередко прибегает к пословицам или словосочетаниям, похожим на поговорки, например, давая названия своим произведениям: «Не в пору гость» («Завтрак аристократа»). В письме к сестре, вышедшей замуж, он пишет: «Делай-ка все по-вашему, и, вправду сказать, теперь осталась бы — чистый гребень, да веник, да алтын денег; осталась бы набело — ухват да помело, да ветер в беззаботной головушке»<sup>19</sup>. Иначе говоря, использует известную пословицу «Приданого гребень, да веник, да алтын денег» (которую, в свою очередь, приводит Пушкин в «Капитанской дочке»). Попутно заметим, что ритмическая структура поэмы «Поправка обстоятельств» совпадает с ритмом и размером стихов

сказки Ершова «Конек-горбунок» (напечатана в 1834 году). Народный говор звучит в стихах и баснях Федотова с их, как правило, нехитрой и ясной моралью, но при этом содержащих личностный подтекст, важный для художника. Так, басня «Усердная хавронья», где высмеивается недалекая горничная-Хавронья, от излишнего усердия уничтожившая вместе с колючками всю растительность в саду, заканчивается ремаркой, придающей тексту актуальный сатирический оттенок: «Колотья нечем!.. Бабе честь!.. / Зато понюхать иль поесть / В саду бывало прежде густо, / А нынче — пусто!.. — / И так у нас в натуре: / Мигни только цензуре»<sup>20</sup>. Тема цензуры особенно активно разрабатывается в сочинениях и записях 1850–1851 года, когда художник в своей частной творческой жизни стал испытывать ее гнет, вызванный ужесточением цензурного контроля в период революционных волнений в Европе. Причем сожаление Федотов испытывает из-за того, что эти цензурные меры препятствовали главной цели его творчества — исправлению нравов: «Много бы народ научил, да цензура мешает, век недоверчива»<sup>21</sup>.

Из чего же складывалась нравственно-этическая «картина мира» Федотова? В немного наивных, но искренних строчках «Бог взамен великих сумм / Дал мне благо чистых дум...»<sup>22</sup> он утверждает, что главное богатство в мире — не золото, по наследству полученное, а мысль, талант и труд как своего рода нравственная формула жизни: «Вековечней этот дар, / Чем все золото гордых бар, / Без труда, с наследством... / Попроси у богача, / Скажет: не найду ключа, / В деньгах он откажет. / Мысль — свеча, от ней зажечь / Можно миллионы свеч, — / Пламя не убудет»<sup>23</sup>. В записях Федотова есть разные (и разрозненные) варианты этих строк, опубликованных Лещинским, например: «Мысли, злату, всюду честь — зависть, поклоненье, лесть <...> Но богатству есть конец <...> Но богатству дорог льстец <...> Он, заметь — чужой ларец в свой переливает <...> На монетах золотых / Не напишут имя их в память для потомков <...> Такая честь одним царям, / Да талантливым трудам — / Имя их навеки»<sup>24</sup>. Труд был для Федотова чем-то священным. «Я знаю, что человек без занятий, в душе своей, враг каждому трудящемуся человеку!»<sup>25</sup> В стихотворении «Со вчерашнего дня ее нет для меня», рассуждая о том, что же пленило молодую девушку в нем, Федотов пишет, что «тема жизни» его «Из любви спрядена, / Добротой заткана / И трудом скреплена». Для него, не имевшего наследственных капиталов, достоинство честного труда составляло главную нравственную опору. С держание тезиса «любовь — добро — труд» он раскрывает в следующих строчках вышеназванных стихов: «Что любовь та, что там, /

Не к минутным вещам. / Что добро то, что там, / Раздается людям /  
 Не в мешках золотых, / А в идеях простых, / На основах святых. /  
 И что труд тот, что там, / Добровольно я сам / Предпринял для  
 людей / Без корыстных идей...»<sup>26</sup> В стихотворном послании к На-  
 дежде Семеновне Шишмаревой Федотов, описывая произведен-  
 ный им фурор в Москве, отстаивает преимущество честного труда  
 и творчества перед всеми другими благами. «Меня всегда условия  
 света / Своею мелкой суетой / И безутешной пустотой / Пугали.  
 К благородной цели / Я шел в тиши. Достиг <...> Хоть потихонь-  
 ку, год от году / Мое уж имя по народу / Разносится с хвалой.  
 Ужель / Бедна, бледна такая цель? / А я детей не слыл как гений, /  
 Все жертвой светских наслаждений, / Презренье к свету все ку-  
 пил / То, чем теперь я людям мил. / Меж тем теперь не раз княгини /  
 Мне говорили: “Если б в сыне / Могло развиваться все, как в вас”. — /  
 “Коль есть талант, то в добрый час! — Я отвечал. — Дары приро-  
 ды / Не любят только света моды, / Пускай отдаст их ваш сынок /  
 За скромный тихий уголок, / За мысль: что высшее стремление, /  
 Души прямое назначение — развитие лучших свойств ее, / Что вот  
 что истинно свое. / Чинам в беде — грозит солдатство. / Невзгоды  
 есть и для богатства, / И связи — прах: сегодня князь, / А завтра, смо-  
 тришь, втоптан в грязь. / Все — случай. Но талант развитый, / Как  
 монумент из меди литый. / Зарой хоть в землю! Сто веков / Там проле-  
 жит. Откройте, — нов! / И снова — людям утешенье — / Он хоршеет  
 от гоненья”»<sup>27</sup>. Мысль о вредном воздействии света для творческой  
 натуры появляется неоднократно: «Светский человек — мелочная  
 лавка»<sup>28</sup>, «что такое мир, свет — толкучий рынок <...> где всякий ста-  
 рается сбить с рук что ему не нужно»<sup>29</sup>.

Одна из важнейших ценностей жизни для Федотова — друж-  
 ба. Дурные связи, безнравственность в выборе приятелей чреваты  
 искажением природного (или воспитанного) нравственного чув-  
 ства, утратой душевной чистоплотности. В стихотворении «Где за-  
 велась дурная связь...», продолжающем тему «Утро чиновника...»,  
 художник разворачивает историю такого нравственного падения  
 человека, который сначала подлаживается к морали безнравствен-  
 ных приятелей и чуждается людей порядочных, а затем принимает  
 их принципы как должное, нормальное и уже враждебно относится  
 к прежним друзьям. «Где завелась дурная связь, / Людей порядочных  
 стыдясь, / Там их как можно избегают, / Друзей под масть уж под-  
 бирают: / Друзья под масть лишь потакают; / За снисходительность  
 же их / Хозяин также должен в них / Оправдывать их заблужденья: /  
 За снисхожденье — снисхожденье. / Потом, боясь их оскорбить, / Он

не откажет разделить / И с ними то, что им по нраву, / И так он нехотя отраву / Сначала морщась будет пить, / Потом, привыкнув находить / Что этот яд не так опасен, / Что ропот на него напрасен, / И, наконец, что знал за грязь / Уже полюбит, с ним сроднясь...» Заканчивается стихотворение словами: «Победу празднует порок / Нахально носит свой венок / И если встретит вдруг презренье, / Уж не раскаянье, а мщенье / В душе порочной закипит: / К злодейству шаг, коль совесть спит»<sup>30</sup>. Душевная нечистоплотность ассоциируется для Федотова с беспорядком и хаосом жизни: «Опрятность дома вокруг себя есть как бы знак самоуважения. От опрятности вещественной в параллель требуется и опрятность нравственная»<sup>31</sup>. Поэтому в сепии «Свежий кавалер» переизбыток житейского мусора, изломанных вещей, разорванных тканей и побитой посуды олицетворяет цинизм героя, его душевную расхристанность.

Яд, разъедающий человеческие отношения, — это корысть, будь то корысть в службе или в дружбе. Упрекая О.П. Жданович за деньги, присланные ему за работу, Федотов пишет: «Клянусь вам честью, что все, что я для вас по силам моим делаю, делаю просто из дружбы; меня ваша присылка беспокоит очень, потому что я вижу, может быть, лучше, нежели вы полагаете, что вы и в самых безгрешных тратах часто себе так отказываете, как у других недостало бы и силы. То, что я делаю со своей стороны, это, делая приятное вам <...> вместе удовлетворяет и внутренней моей потребности; это — мое наслаждение, моя жизнь, а не отступление, не жертва; и потому я боюсь, чтобы с вашей стороны плата не отзывалась усиленными лишениями. Но, во всяком случае, она ясный знак дружбы вашей, за которую я искренне благодарю вас и которая, я надеюсь, не потерпит ущерба от того, что вы ее не будете переплавлять в деньги, — она чистая, право, дороже»<sup>32</sup>. Столичные светские нравы способны лишить людей простоты и искренности в дружбе и любви, а Федотов, несмотря на долгую жизнь в Петербурге, чувствовал свою «неуглаженность» светом: «Столица поглотила пять лет моей лучшей молодости. — Цвет опал с дерева, не взлелеянный солнцем для плода, а подточенный червем пустых ожиданий. Нет цвета нет и плода от него. — Цвет без аромата, болезненный — один обман, ряд сладких теплых надежд — при холоде настоящего. В столице где те бескорыстные, которые выгоды свои предпочли бы безвозмездной дружбе? Где любовь та полная, совершенная — не страдающая от расчетных выгод физических и от нравственных. Где любовь, где дружба, там только двое — третий уже мешает. Где все люди связаны одними приличиями

и правилами света, как отделиться от третьих, которых бесчисленное множество. Для любви и дружбы — нужны в глуши, в простоте. Столичная любовь, как лихорадка — свои пароксизмы имеет, кидая зараженного попеременно то в жар, то в холод. Пока в столице — успокойся сердцем, не жди и не обманись!<sup>33</sup>

В поэме «Поправка обстоятельств», когда майор собирается отправить своего слугу к свахе и предлагает ему позаимствовать приличную одежду, чтобы произвести должное впечатление, читаем: «Надо лгать, а так ведется, / Что смелее франтам врется / И скорее верят... Да»<sup>34</sup>. Ложь — самый распространенный порок, принимающий разные формы: то вполне безобидные, как в случае с переодеванием засаленного слуги майора или с девицей, давшей слово двум молодым людям, оказавшимся друзьями (рисунок «Неосторожная невеста», 1849–1851, ГРМ), то постыдные, как в сепии «Первое утро обманутого молодого» (1844, ГТГ), то устрашающие, как в позднем рисунке «Домашний вор (мужвор)» (1851, ГТГ). Лживые чувства демонстрируют герои «Разборчивой невесты» (1847, ГТГ), ложным стыдом охвачен федотовский «аристократ» («Завтрак аристократа», 1849–1850, ГТГ). О положении таких никчемных, но наделенных огромной амбицией обитателей столицы писали многие, в частности, И.С. Тургенев в пьесе «Безденежье (Сцены из петербургской жизни молодого дворянина)», вышедшей в 1846 году<sup>35</sup>, герой которой, некто Жазиков, «на службе не состоит, а в Питере живет да деньги тратит». Этой теме, ставшей одной из излюбленных в литературе «натуральной школы», посвятили свои произведения И.А. Гончаров («Обыкновенная история»), Я.П. Бутков («Кредиторы, любовь и заглавия»), «Невский проспект, или Путешествие Нестора Залетаева»), Д.В. Григорович («Похождения Накатова, или Недолгое богатство», «Свистулькин»). Однако образ, ставший бытовым и литературным стереотипом, обретает в «Завтраке аристократа» абсолютную художественную убедительность благодаря жизненности характера и умно подобранной обстановке. В пьесе Тургенева чередой проходят кредиторы, пытающиеся получить с молодого человека долги, в том числе немец и русский мебельщик. Эта ситуация отчасти напоминает мизансцену одной из федотовских сепий — «Офицерская передняя», где в глубине дома офицеры веселятся с дамами, а на первом плане происходят сценки и перебранка с разного рода кредиторами, среди которых — «осторожны немцы», спешащие уйти «подобру-поздорову». Неспособность к какой-либо деятельности по лености ума и непривычке к труду отличает целый

ряд персонажей русской драматургии и литературы. Причем герой упоминавшейся пьесы Тургенева даже пытается что-то писать, приниматься за работу, но все время откладывает. Столь неодобрительное качество свойственно и некоторым персонажам Федотова. Художник на рисунке «Что же вы, господин Пряжкин, выкупите ложки — альнет?» (1849–1851, ГРМ), вступая в диалог со служгой, так отвечает на его вопрос: «А за фатеру те? Худ. Вот напишу картину — будут деньги. Отда[м] Да вы все гуляете — а картины те и неначато — Где она у вас — худ. Болван братец — вот где» (показывает на голову)<sup>36</sup>.

В своем стремлении запечатлеть в искусстве те стороны будничной жизни, которые нуждаются в моральной оценке и исправлении, Федотов выносил на суд зрителей не конкретного человека, несмотря на яркий индивидуализм и живость типажей, а слабости и страсти человеческие, искажающие нравственную природу личности. Если перечислить основные пороки, обличаемые художником, то среди них окажутся: мздоимство и воровство, лживость и лицемерие, лукавство и пьянство. Лицемерие чувств — подтекст «Разборчивой невесты». Обман и притворство — состояние, разлитое в обществе, ставшее для него привычным: «Коль любезен, коли франт, / Коли ловок в обращении, / Тороват на угощенье, / Так зачем другой талант — / Просят все о посещенье»<sup>37</sup>. Это то, что Н.А. Добролюбов назовет «религиею лицемерства». Однако искусственность и фальшь эмоций, которые демонстрируют друг перед другом разборчивая невеста и ее жених, дополняются вполне искренней радостью отца и матери героини. Так в назидательность сцены вкрапливается доля человечности, что придает смысловой объем банальной житейской ситуации. Осуждая разборчивость и жеманство, Федотов не казнит саму героиню, а, возможно, даже сочувствует ее положению. В басне «Стихи и бальное платье (поэзия и наряды)» есть такие слова: «Мы едем к зрелой барышне. А ей на что стихи? / На что поэзия? Ей чай давно в постели / Все поэтические скорби надоели. / Ей нужны женихи! В ней, горемычной, год от года / Сильней все требует законный долг природа. / А этот кредитор, — / Он и чистейшим девицам не должен быть в укор. / Он действует по божьему веленью, / Не безнаказанно склониться к снисхожденью...»<sup>38</sup> Хотя разборчивая невеста и имеет некие расчеты по поводу будущего брака, скорее это расчет на союз двух одиноких существ, нежели на улучшение материального благополучия. А искренне уверовав в свои неискренние чувства, герои вполне могут прожить в согласии долгие годы.

Людская вздорность и мелочность — синонимы никудышности и внутренней пустоты, заставляющие человека «делать из мухи слона», подобно героине сепий «Кончина Фидельки» и «Следствие кончины Фидельки» (1844, обе — ГТГ). Вздорность жен, изводящих мужей своим недовольством и придирками («Семейная сцена», 1848–1850, ГТГ; «Важная дама», 1848–1850, ГРМ), проявляется в их капризах и транжирстве («Магазин», 1844, ГТГ; «Покупка цепочки», 1849–1851, ГРМ): «Сколько злато / злата из ребра Адама вышло в свет», — делает Федотов замечку каламбурного характера<sup>39</sup>. Но эта слабость нередко сопряжена с простительным кокетством, над которым художник лишь мягко иронизирует. Женская тема, тема брака были ему безразличны. Пространный текст о том, что свет — это «толкучий рынок», заканчивается следующим рассуждением: «Что такое жениться? — покупать на этом рынке готовое платье — где коротко, натянут, а широкое — сумеют уверить, что сядет — как свыкнется-слюбится. Кажется все в пору, все хорошо, а пришли домой — и увидите, что купили ворованное — с заплатами, которые <...> были заглажены, зачищены. Прошла неделя, и вы плачетесь своею покупкою. Не хвастайтесь умением выбрать жену — нет, такого умения не существует. Молитесь только, чтобы попасть вам на честного продавца толкучего рынка»<sup>40</sup>. Пьянство, как и лживость, принимает разные формы и разную степень катастрофичности в рисунках Федотова. Если в карикатурном рисунке «Бельведерский торс» (1841, ГТГ) высмеивается пристрастие академистов к спиртному, а в рисунке «Пятница — опасный день» (1830-е, ГРМ) — соблазны молодого офицера, то в акварели «Господа!.. Женитесь — пригодится!» (1842–1843, ГТГ) или «Крестины» (1847, ГРМ) ирония по поводу винопития носит уже горький привкус, поскольку пьянство героя оказывается тяжелым бременем для семьи. Как представлял художник недоступное ему семейное счастье, видно из описания одного из нереализованных сюжетов: «Возвратившийся с маневров в пыли, небритый воин. Жена обнимает, денщик обирает шарф, ребенок несет трубку, нянька с ребенком»<sup>41</sup>.

Один из наиболее живучих социальных пороков — мздоимство, воровство. Уже в первой акварели нравственно-критического рода «Передняя частного пристава накануне большого праздника» (1837, ГТГ) Федотов обращается к сюжету, обыгранному не только в «Ревизоре» Гоголя, но и в целом ряде других литературных сочинений эпохи. В сепии «Магазин» представлен целый набор житейских пороков, в том числе

и мелкое воровство. О мздоимстве чиновников, о присвоении казенных денег художник пишет в поэме «Поправка обстоятельств», осуждая как взяточников, так и тех, кто государственную казну считает за свою: «И бессовестно иной / Вслух кричит: “Казна богата! / Грех обидеть ближних, брата, / У казны ж не грех украсть, / Есть кому ее накласть; / Коль казны и не достанет, / Так министр кой-как натянет: / Министерский ум глубок, / Он из камня выжмет сок — / И казна опять богата!” / Так забывши всё, что свято, / Рассуждается у нас. / Только, если в добрый час / Совесть как-нибудь разбудишь, / Вовсе иначе рассудишь / И увидишь, что казна / Не для кражи собрана. / Сборы все и приношенья / На благие учрежденья / С нас правительство берет...»<sup>42</sup>

Деньги — их наличие или отсутствие, оказывается самым сильным фактором влияния на человеческий характер и взаимоотношения не только в служебных, но и в семейных делах. Вокруг этой проблемы закручиваются многие сюжеты драматургии 1840-х годов. Острые строки федотовской поэмы «Поправка обстоятельств» задевают и корыстных церковных служителей, выполняющих требы с той степенью усердия, которую определяет денежная сумма: «Всюду деньги! Даже в рай / Хочешь — тоже денег дай, / Хоть умри без покаянья. / Но когда есть состоянье, / Лишь пожертвуй в церковь вклад, / Да побольше... Что тут ад! — Нипочем! / Весь век молиться / Будет пастырь за тебя. / А без денег за себя / Сам молись. Беда, коль грянет / Невзначай последний час / И застанет средь проказ! Бедный! Кто тогда предстанет / Пред судьей на небесах / Выручать тебя в грехах? / Кто врата otvorит рая? / Чья молитва? Отпевая, / Пастырь, сам как бы стыдись / Бога за тебя, свой глас / Не возвысит в песни сладкой, / А как будто бы украдкой / Он сквозь зубы над тобой “Со святыми упокой” / Проворчит в скороговорку / И в червивую каморку / Не проводит бедняка, / ... “Вишь от церкви далека”. / С громкой, стройною мольбою / Над богатым к небесам / Из кадила фимиам / Вьется пышною, густою / Ароматною волной. / Бедным фимиам иной. / Им, посмотришь, и кадило / Только-только бы чадило. / Деньги, деньги, счастья ключ!»<sup>43</sup> Сам же художник с достоинством претерпевал материальные лишения, не обременяя друзей нравственными переживаниями на этот счет. «Федотов не был фанатиком нищеты, подобно знаменитому германцу (Жан-Полю<sup>44</sup>. — С.С.) (как и он, выносившему на своих плечах существование дорогих ему людей), взгляд его в этом случае имел разумную двойственность, охватывавшую вопрос с каждой стороны. Глядя на эскиз Федотова “Старость художника”, можно подумать, что твердый дух его часто изнемогал под бременем нужды. Такое

заключение будет едва ли справедливо: Павел Андреич изучал фазисы нищеты так, как изучал он в натуре лица трактирных героев, не делаясь через то трактирным посетителем. Несомненно то, что до своего знакомства с Брюлловым он не был совершенно уверен в своих силах и видел по временам перед собой печальную старость; но мысль его об этом предмете была не более, как мыслью полководца о возможности быть убитым в сражении»<sup>45</sup>. Интересно, что и Тургенев (по словам П.В. Анненкова) в 1840-е годы также «представлял из себя какое-то подобие гордого нищего, хотя и сознававшегося в затруднительности своего положения, но никогда не показывавшего приятелям границ, до которых доходили его лишения»<sup>46</sup>.

Для писателей «натуральной школы» среда, место существования человека во многом определяли характер героя, они как бы «держали ответ» за его привычки, его судьбу. У Федотова акцент делается на личный выбор, личные качества, личное безволие перед грехом или искушением. «При анализе творчества Федотова также необходимо учитывать вопрос о “вине героев”»<sup>47</sup>, — справедливо заметил известный ученый. «Гоголь и Федотов обличают зло, пошлость, чванство, между которыми как бы снуют люди, задевая за них и все больше мараясь в сутолоке так скверно устроенного, “поглупевшего” мира»<sup>48</sup>. Однако следует уточнить, что при всех несовершенствах социальной жизни «зло» для Федотова — не абстрактная социальная среда «поглупевшего мира», а свойство, присущее самому человеку, он — его носитель. У героев федотовских картин, рисунков и литературных текстов был выбор, независимо от общественной ситуации, — поступать честно, отдавать предпочтение людям порядочным, не бездельничать, не лукавить. И если свет, его обычаи и условности — это социальная среда, не способствующая нравственности человека, его творческому развитию, то ее следует избегать или ограничить общение с ней. Уединение — необходимое для развития таланта условие: «Вдали от света и людей на мой чердак, как к домоседу, приходят в гости тьмы идей в уединенную беседу»<sup>49</sup>. В упоминавшемся послании к Шишмаревой художник писал: «И мне ли / Теперь опять в чаду побед / В оставленный с презреньем свет / С повинной головой вернуться! / Перед обычаями гнуться / Мне, победившему, рабом! / Нет, нет! В успехе я моем / Тому лишь только и обязан, / Что я со светом не был связан. Запаса божеских даров / Не растерял там средь пиров / Иль мелочной визитной гонки — / Итоги этих дел не звонки; / Я ж время, как алмаз, берег — / И звонче вышел мой итог»<sup>50</sup>. В другом варианте та же мысль звучит

так: «А время — капитал весь мой, / Другого золотистой средства / Мне не досталось в наследство»<sup>51</sup>. В басне «Садовники» он говорит о плодотворности неуглаженного светом существования: «Не унывай, артист, / Что все в тебе для общества шершаво; / Зато подчас за твой талант / Тебе и самый модный фронт, / Завидуя, воскликнет: “Браво!”»<sup>52</sup>. Современники отмечали, что знакомых у Федотова было очень много, особенно после выставки 1849 года; он охотно знакомился с новыми людьми. Но, побывав в новых домах два-три раза, наглядевшись на новые лица, возвращался к своим обычным занятиям и развлечениям, поскольку частые приглашения его тяготили, а разгульных компаний он избегал. Эта исключительная сосредоточенность на работе не способствовала сохранению здоровья. Знакомые художника вспоминали, что какой-то врач даже советовал ему иногда предаваться разгулу для психической разрядки. Примечательно, что в тот период, когда начинает формироваться богеменность художественной среды (в лице Карла Брюллова и его друзей), Федотов отстаивает целостность и ценность упорного труда и нравственных устоев творческой личности: «Старый пред-рассудок о том, что всякий человек, посвятивший себя служению изящного, есть непременно гуляка, истребляется с каждым днем, а между тем некоторая часть из нашего художнического круга буд-то нарочно вызывает на себя оуждение (так! — С.С.)! В некоторых из нас еще таится несчастная, на беду к нам заброшенная идея о том, что отклонение от приличий идет рядом с гениальностью. Есть еще до сих пор художники, зараженные этой мыслью до того, что всякий тихий, трезвый, осмотнительный труд кажется им “достойнством бабьим”. Они хотят жить и работать скачками, не зная меры в труде увеселении: все у них порывисто, ярко и буйно. Беда в том, что, сотворив пять или шесть скачков, они изнуряются, впадают в апатию и всю страсть берегут для одних увеселений. Нет! мое мнение всегда будет в пользу ежеминутного труда и жизни самой воздержанной, самой спокойной: если б я мог перелить это убеждение в души многих молодых людей, своих сверстников по искусству!»<sup>53</sup> В воспоминаниях Андрея Ивановича Сомова есть эпизод, где Федотов, говоря о Брюллове, называет его «недосягаемым» и «своим благодетелем», но при этом сожалеет, что «такой большой мастер работал недовольно усидчиво и слишком невоздержанной жизнью расстроил свое здоровье»<sup>54</sup>. Хорошо знавший художника Александр Дружинин считал, что главной причиной душевного спокойствия, которым отличался Федотов до начала душевной болезни, был его здравый, практический взгляд на радостные и пе-

чальные обстоятельства жизни. Это помогало ему сберечь силы для творчества. «Он любил красоту женщин, веселие пиров, изучал страсти как артист <...> но ему была решительно незнакома язва талантов нашего времени, именно: жажда сильных ощущений»<sup>55</sup>.

В стихотворении «Душечка» («Идеал») основной лейтмотив — это выбор между любовью и славой. Он повторяется многократно как рефрен: «Но уже предан искусству до страсти я / В нем мне натурой дано искать счастья, / Слава манит впереди, / Слава манит впереди... / Прочь мечта брака, мечта всем доступная, / Если желать, так уж что-нибудь крупное, — / Славы искать впереди!»<sup>56</sup> Однако за этим стремлением стояло отнюдь не банальное тщеславие и самолюбование, а то художническое честолюбие, которое добивается общественного признания своего таланта ради реализации своих идей и высоких творческих целей. «...В его славе было много трогательного и высокого; она оказывалась дорогим оружием, вырванным у врага после тяжелой битвы. А не щегольским раззолоченным трофеем, годным на украшение красивого кабинета! Художник наш вполне знал ей цену. Он не прикидывался скромником: мысль, что его знает Петербург и скоро будет знать вся Россия, приводила его в восхищение <...> на печатные себе похвалы глядел он с совершенным равнодушием, — а впоследствии даже не читал их никогда <...> изустная похвала казалось ему живее и правдивее»<sup>57</sup>. В записях Федотова есть наброски рифмованных строк, выражающих мысль о том, что если богат «посредством полного ларца» может купить себе льстеца, то он, художник, эту лесть снискал себе сам: «Мне тоже льстят, но льстят все даром, / Но эту лесть достал я правом»<sup>58</sup>. В черновике письма к покупателю своих картин (очевидно — Ф.И. Прянишникову) он подчеркивает, отстаивая достоинство художника перед богачом: «Между нами вот разница — что не я узнал о вас, а вы про меня»<sup>59</sup>.

В конце своей короткой жизни Федотов, точно устав давать уроки морали, пробует себя в сюжетах, имевших иной характер. Насмешник над людскими слабостями и пороками становился философом. «Как часто слышишь — я провел время. Нет, господа, его не проведешь, оно скорей нас проведет»<sup>60</sup>, — делает он заметку в записной книжке, все острее переживая быстротечность времени и его безвозвратность. Категория времени обретает нравственный смысл. Честолюбие, жажда успеха и признания подвигали Федотова на самоотверженный труд, но лишали душевного равновесия и спокойствия. Изменяла сила духа, которая помогла бы преодолеть внутренний разлад, оградить свою личность от разрушительного недовольства собой, от погони за общественным признанием.

«Наша известность требует, чтобы о ней чаще толковали: знаете сравнение “слава — дым”. Надо чаще подпускать этого дыма; не то он разойдется по воздуху»<sup>61</sup>. Мир стал открываться хрупкой психике художника с жестокой стороны, неподвластной наивным моральным сентенциям: «Не беззаконничает только лишь природа, / А у людей и у царей / Хозяйкой совести, дай Бог, когда лишь мода, / А чаще иль корысть или туман страстей...»<sup>62</sup> В житейской борьбе между творческими порывами и жесткой необходимостью материально поддерживать семью Федотов-художник был побежден Федотовым-человеком как носителем нравственного закона. Он изнемог в этой борьбе, его сознание не выдержало конфликта между долгом перед родными и долгом перед искусством. Возможно, продлилась жизнь автора «Сватовства майора», он оказался бы в ряду «великих печальников» земли русской, приносивших в отечественную культуру свое личное переживание судеб людей и глубокое осмысление характера народа в драматизме его бытия. Или — в ряду тех беспощадных обличителей порочных нравов, кто показал миру, что жестокость объективного порядка вещей куда более тягостна, чем дурная воля отдельного человека. «Счастлив тот, кто может свое случайное создание (всякое создание отдельной личности случайно) возвести до исторической необходимости, означить им одну из эпох общественного развития <...> Одно лишь настоящее, могущественно выраженное характерами или талантами, становится неумирающим прошедшим», — писал Тургенев в 1845 году<sup>63</sup>. Нравственную суть своих, в общем-то, незатейливых сюжетов и моральных сентенций художник облакал в поэтическую и утонченную художественную форму, что и выводит его творчество из сферы моральных поучений к высокому искусству. Уже на пороге безумия он пишет своему другу А.Е. Бейдемону, лихорадочно пытаюсь сохранить крупницы своих высказываний, дорогих его душе мыслей: «Сашинька, друг, присядь с карандашом к бумаге, не поленись прислать мне копию с того, что я писал к тебе — эти святые минуты жизни должны быть сбережены на всю жизнь. Не поленись, дружок — этот ущерб художественный откроет новый ключ, разольется рекой, расширится озером, морем в груди твоей, морем огня, который пережжет в душе твоей все плотское, житейское. Затеплится лишь сердце — перед Богом, во имя изящества, которого Он центр и источник»<sup>64</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> А.О. Несколько слов о Федотове // *Булгаков Ф.И.* Павел Андреевич Федотов и его произведения художественные и литературные. СПб., 1893. С. 25 (далее — *Булгаков*). Под инициалами А.О. скрывается, возможно, Амелий Очкин или А. Оже.

<sup>2</sup> *Тургенев И.С.* Несколько слов о новой комедии г. Островского «Бедная невеста» // *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М., 1980. Т. 4. С. 493.

<sup>3</sup> Цит. по: *Булгаков*. С. 3.

<sup>4</sup> Авторское посвящение звучит так: «Басенка моим новым знакомым смолянкам. Цветки садовый и оранжерейный». Дата написания — 17 февраля 1849 (ОР ГРМ. Ф. 9. Ед. хр. 3).

<sup>5</sup> Там же. Л. 1 об. — Л. 2.

<sup>6</sup> Цит. по: *Лецинский Я.Д.* Павел Андреевич Федотов: художник и поэт. М. ; Л., 1946. С. 144 (далее — *Лецинский*).

<sup>7</sup> Там же. С. 172–173. Авторская дата — 10/VI 1849.

<sup>8</sup> *Л.М. Жемчужников* [Воспоминания о П.А.Федотове] // *Лецинский*. С. 218.

<sup>9</sup> Цит. по: *Лецинский*. С. 169.

<sup>10</sup> Из дневника 1835, 13 марта // *Лецинский*. С. 105.

<sup>11</sup> Дневник Федотова. 30 марта 1835. Лазарева суббота // *Лецинский*. С. 106.

<sup>12</sup> Дневник Федотова. 1 марта 1835 // *Лецинский*. С. 102.

<sup>13</sup> Цит. по: *Никитенко А.В.* Записки и дневник : в 3 т. М., 2004. Т. 1: 1835. С. 351. 20, 21 и 22 декабря.

<sup>14</sup> Цит. по: *Лецинский*. С. 146. И хотя эти слова вложены в уста купца, рассуждающего о том, какой зять лучше, Федотов, безусловно, высказывает общепринятое суждение.

<sup>15</sup> Цит. по: *Лецинский*. С. 146.

<sup>16</sup> Цит. по: *Лецинский*. С. 149–150.

<sup>17</sup> Цит. по: *Лецинский*. С. 153. Авторская рукопись поэмы датируется 1848 (ОР ГРМ. Ф. 9. Ед. хр. 12). Однако в ней нет текста от имени купца, где он рассуждает о разных вариантах брака для дочери, и текста от имени некоего поручика, дающего язвительные характеристики девице Кульковой.

Эти фрагменты присутствуют в списках, появившихся уже после смерти художника, и в публикации Лещинского. Авторские варианты разнятся в незначительных деталях. Помимо поэмы, Федотовым была сочинена и «рацея» с описанием самой картины, которую художник читал на публике при демонстрации полотна. Есть переработка федотовской «рацеи», сделанная Александром Тимофеевичем Евреиновым и подаренная Павлу Васильевичу Дмитриеву в 1864 (ОР РНБ. Ф. 100. Оп. 2. Ед. хр. 461).

<sup>18</sup> А.О. Несколько слов о Федотове // Павел Федотов. К 175-летию со дня рождения : каталог. СПб., 1993. С. 26.

<sup>19</sup> Цит. по: *Лещинский*. С. 124.

<sup>20</sup> Цит. по: *Лещинский*. С. 124.

<sup>21</sup> Цит. по: ОР ГРМ. Ф. 9. Ед. хр. 35. Л. 12 об. У Лещинского: «Многому бы народ научил...» (*Лещинский*. С. 120).

<sup>22</sup> См.: *Лещинский*. С. 164. В одной из записей Федотова эта строка звучит так: «Бог взамен монетных сумм дал мне благо чистых дум» (ОР ГРМ. Ф. 9. Ед. хр. 26. Л. 1 об.).

<sup>23</sup> Цит. по: *Лещинский*. С. 164.

<sup>24</sup> ОР ГРМ. Ф. 9. Ед. хр. 26. Л. 1–1 об.

<sup>25</sup> Из воспоминаний А.В. Дружинина о П.А. Федотове. 1853 // *Булгаков*. С. 14.

<sup>26</sup> Цит. по: *Жерве В.* Павел Андреевич Федотов. Биографический очерк. К 50-летию со дня его кончины // Военный сборник. 1902. С. 245. (далее — *Жерве*).

<sup>27</sup> Цит. по: *Лещинский*. С. 164–166.

<sup>28</sup> ОР ГРМ. Ф. 9. Ед. хр. 35. Л. 12 об.

<sup>29</sup> Там же. Ед. хр. 25. Л. 1.

<sup>30</sup> Цит. по: *Жерве*. С. 244.

<sup>31</sup> Из записных книжек // *Лещинский*. С. 119.

<sup>32</sup> П.А. Федотов — О.П. Жданович // *Лещинский*. С. 125.

<sup>33</sup> ОР ГРМ. Ф. 9. Ед. хр. 2. Л. 10.

<sup>34</sup> Цит. по: *Лещинский*. С. 156.

<sup>35</sup> Отечественные записки. 1846. № 10. С. 249–270.

<sup>36</sup> См.: Павел Федотов. К 175-летию со дня рождения : каталог. СПб., 1993. № 188.

<sup>37</sup> ОР ГРМ. Ф. 9. Ед. хр. 31. Л. 2.

<sup>38</sup> Цит. по: *Лецинский*. С. 175.

<sup>39</sup> ОР ГРМ. Ф. 9. Ед. хр. 35. Л. 9.

<sup>40</sup> Там же. Ед. хр. 25. Л. 1.

<sup>41</sup> Там же. Ед. хр. 35. Л. 7 об.

<sup>42</sup> Цит. по: *Лецинский*. С. 151.

<sup>43</sup> Там же. С. 151–152.

<sup>44</sup> Жан Поль, настоящее имя Иоганн Пауль Фридрих Рихтер (1763–1825) — немецкий писатель, автор сатирических сочинений, эстетик и публицист. В юности претерпел лишения из-за бедности. Ему принадлежит ставшее знаменитым выражение «мировая скорбь». Переводы его сочинений печатались в «Современнике» (1838. № 12; 1841. № 22), «Антология из Ж.-П. Рихтера» вышла в 1844 (СПб.).

<sup>45</sup> *Дружинин А.* [Воспоминание о русском художнике Федотове] // *Булгаков*. С. 12 (далее — *Дружинин*).

<sup>46</sup> *Анненков П.В.* Молодость И.С. Тургенева. 1840–1856 // *Литературные воспоминания*. М., 1960. С. 384.

<sup>47</sup> *Сарабьянов Д.В.* П.А. Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века. М., 1973. С. 123.

<sup>48</sup> Там же. С. 102.

<sup>49</sup> Из записных книжек // *Лецинский*. С. 116.

<sup>50</sup> Цит. по: *Лецинский*. С.164–165.

<sup>51</sup> Цит. по: *Азадовский М.* Дневник художника. Неизданный альбом Федотова. П., 1916. С. 18.

<sup>52</sup> Цит. по: *Лецинский*. С. 169.

<sup>53</sup> Цит. по: *Дружинин*. С. 13.

<sup>54</sup> *Сомов А.И.* [Воспоминания о П.А. Федотове] // *Лецинский*. С. 209.

<sup>55</sup> *Дружинин*. С. 13.

<sup>56</sup> Цит. по: *Булгаков*. С. 47.

<sup>57</sup> *Дружинин*. С. 14.

<sup>58</sup> ОР ГРМ. Ф. 9. Ед. хр. 6. Л. 2.

<sup>59</sup> См.: Там же.

<sup>60</sup> Цит. по: *Леонтьева Г.К.* Павел Андреевич Федотов. М., 1961. С. 102.

<sup>61</sup> *Дружинин*. С. 23.

<sup>62</sup> Цит. по: *Лецинский*. С. 120.

<sup>63</sup> *Тургенев И.С.* Собр. соч. : в 12 т. Т. 1. М., 1979. С. 219.

<sup>64</sup> ОР ГРМ. Ф. 9. Ед. хр. 42. Л. 1–1 об.

*Е.В. Бехтиева*

### **Карл Брюллов. Новое о художнике в контексте событий 2013 года**

2013 — начало 2014 года были отмечены рядом событий, показавших, что в творческом наследии выдающегося художника эпохи романтизма Карла Брюллова за последние 20 лет открыты новые страницы.

Привлечь к ним внимание слушателей «Третьяковских чтений» стоит еще и потому, что произведения художника всегда находились в поле зрения создателя национальной галереи. Достаточно упомянуть о стараниях, приложенных П.М. Третьяковым для покупки в Риме еще в первые годы собирательской деятельности, в 1860 году, портрета Микеланджело Ланчи, и о брюлловской «Всаднице», приобретенной в 1893-м и внесенной Павлом Михайловичем в собрание Галереи уже после передачи ее в дар Москве. Сегодня коллекция произведений Карла Брюллова в нашем музее насчитывает 50 живописных и 211 графических работ.

Рамки доклада позволяют лишь прикоснуться к тому новому материалу, которым прошедший год одарил брюллововедов, знатоков и любителей русского искусства.

С 26 февраля по 12 мая 2013 года в Москве, в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, проходила выставка «Знаменитый и неизвестный Карл Брюллов». В одном пространстве сходились как знакомые, так и неведомые публике графические работы художника, относящиеся к итальянскому периоду творчества 1820–1830-х годов и представляющие собой жанровые композиции и натурные штудии. Помимо принимающей стороны — ГМИИ им. А.С. Пушкина — экспонентами выставки были Государственный Русский музей и Фонд художественных ценностей «Атланта Арт».

Пушкинский музей показывал исполненные иронии и жизненлюбя бытовые сцены, как-то: «Итальянка с ребенком у окна», «Сон молодой девушки перед рассветом», «Отдыхающие путники».

Русский музей экспонировал признанные шедевры, такие как «Итальянская семья (В ожидании ребенка)» (повторение акварели «Семья итальянца» 1830 года из собрания Третьяковской галереи), «Мать, просыпающаяся от плача ребенка», «Первый поцелуй». Наряду с ними впервые была представлена в Москве серия «Итальянские натурщики в национальных костюмах» (ил. 1–4), которую научный руководитель Русского музея Е.Н. Петрова относит к «одной из таинственных страниц в трактовке творчества гениального художника»<sup>1</sup>.

Атрибутированная в 1920 году А.Н. Бенуа и П.И. Нерадовским, поступившая в Русский музей из Государственного музейного фонда, эта серия (ранее называлась «Итальянские народные костюмы») несколько десятилетий не давала покоя музейному миру. Не углубляясь сейчас в полемику, назову два авторитетных имени. Э.Н. Ацаркина, сотрудник Третьяковской галереи, автор самой полной монографии о Карле Брюллове, отрицала принадлежность этих рисунков художнику, не включив их в список его работ, а поместив лишь в раздел «Произведения неизвестных художников, приписываемых Брюллову»<sup>2</sup>. Е.И. Гаврилова, сотрудник Русского музея, известный специалист по русской графике XVIII — первой половины XIX века, напротив, последовательно защищала. «Эти листы не просто штудии, — писала она, — но яркий и сильный образный ряд, воплощение индивидуальных характеров, некий “типажный отбор”. Монументально трактованные натурные постановки воспринимаются как образы-типы, а конкретный, иногда тщательно проработанный антураж вносит отчетливый элемент жанровости в эти работы»<sup>3</sup>. По результатам стилистических и графологических исследований сотрудник Русского музея смогла утвердить справедливость традиционной атрибуции всех 13 рисунков серии, не оставляя сомнений в авторстве К.П. Брюллова.

Составители выставочного каталога 2013 года — специалисты Русского музея и кураторы выставки полагают, что появление «Итальянских натурщиков» отчасти было обусловлено востребованностью произведений «итальянского жанра», которые Брюллов во множестве писал на заказ<sup>4</sup>, русской аристократией. А в основе успеха этой милой, своего рода сувенирной продукции (по образному выражению О.А. Алленовой), рожденной виртуозным мастерством, лежали тщательная подготовка и постоянное штудирование.

В 1994 году прокатилась новая волна научных споров по графическому наследию «великого Карла». Она была вызвана

обнаружением в Англии у потомков семьи Витгенштейн тогда еще неизвестного в России «Итальянского альбома» Карла Брюллова (ил. 5–7), состоящего из 33 отдельных листов разного размера с рисунками карандашом, акварелью и сепией.

Название «Итальянский альбом» было условным, поскольку листы не составляли собственно альбома, заполненного рукой художника. Они, как предполагают исследователи, собирались годами, были вклеены в альбом и пронумерованы рукой владельца. Но то, что по крайней мере один или несколько рисунков сам Карл Брюллов подарил графине Стефании Витгенштейн, сомнений не вызывает. Свидетельство тому — титульный лист, сложенный вдвое и, видимо, служивший обложкой. На нем имена, место и дата подношения (Рим, 3 апреля 1832 года).

Автор московского, собственно, первого издания этого альбома<sup>5</sup> Н.А. Борисовская в качестве доказательной аргументации подлинности сопоставляла вновь обнаруженные произведения с брюлловскими рисунками серии «Итальянские натурщики в национальных костюмах» из собрания Русского музея. Многие изображения объединяла не только манера исполнения, но и общность тем, типажей, технических и композиционных приемов. В качестве примера назовем два рисунка «Итальянка из Неттуно», запечатлевших по сути одну и ту же модель — немолодую усталую женщину с грубоватыми чертами лица, жительницу римской окрестности региона Лацио. Листы «Итальянка, греющая руки у огня» и «Две девочки с соевой» роднят рисунок драпировок, разработка фона и теней (ил. 8–11).

Проводились аналогии с работами из других музейных собраний и, конечно, Третьяковской галереи. «Пилигрим, опустившийся на колено» вполне мог быть персонажем картины «Пилигримы в дверях Латеранской базилики», а «Охотник» (этот брюлловский персонаж в выставочном каталоге 2013 года именуется как «Разбойник») по экспрессии образа и композиционному строю перекликается с сепией «Горные охотники» (ил. 12–15).

Показ листов «Итальянского альбома», принадлежащего фонду «Атланта Арт», и серии «Итальянские натурщики в национальных костюмах» из собрания Русского музея как раз и стал эксклюзивом московской выставки в ГМИИ им. А.С. Пушкина, существенно пополнившей наши знания о графическом наследии художника. И каким бы «прагматиком», бесстрастно фиксирующим итальянские типажи, ни воспринимался многими поначалу в этих натуральных студиях «великий Карл», воздадим должное пытливым наблюдательности художника, его ин-

тересу к различным сторонам итальянской действительности, способности воспламениться от будничного мотива, упорству в оттачивании мастерства и, несомненно, его достижению. Ведь, по собственному признанию Карла Брюллова, впервые отправляющегося в Рим, он ехал в Италию «не за вдохновением, а за усовершенствованием».

Заметным событием художественной жизни России стала выставка «Карл Брюллов. Из частных коллекций Москвы и Санкт-Петербурга», которая проходила в Государственном Русском музее (Михайловский дворец) с 28 августа 2013 по 10 февраля 2014 года. На ней экспонировались обнаруженные за последние 20 лет произведения художника, исполненные в технике масляной живописи, как неизвестные ранее, так и те, о местонахождении которых раньше не знали даже специалисты. Все десять работ подверглись разностороннему исследованию в Русском музее и являются абсолютно достоверными произведениями К.П. Брюллова. Замечательно и то, что представленные работы хронологически охватывают чуть ли не весь творческий путь художника начиная с 1824 года («Портрет Е.П. Гагариной с сыновьями») и заканчивая 1852-м («Портрет А.Н. Демидова на коне», малый вариант, который набросал Брюллов, а завершал Керубино Корньенти).

Обратимся к «Портрету графини Стефании Витгенштейн» (ил. 16), которой Карл Павлович 3 апреля 1832 года подарил в Риме свои рисунки; там же, в Италии, он трудился над увековечением ее хрупкой красоты. Урожденная княжна Радзивилл — потомок польского аристократического рода, наследница огромного состояния. В четыре года, оставшись сиротой, воспитывалась при русском дворе под покровительством вдовствующей императрицы Марии Федоровны, училась в Екатерининском институте. Счастливице вышла замуж за графа Льва Петровича Витгенштейна, имела двоих детей, портрет которых Брюллов писал тоже в Италии в 1832 году<sup>6</sup>. Флорентийские доктора диагностировали у Стефании чахотку, приведшую к летальному исходу.

Портрет графини — яркое напоминание о ней, отклик на ее трагическую судьбу. Это весьма характерный для Брюллова блистательный светский портрет, сочетающий аристократическое достоинство изображенной с ее человеческими добродетелями, являющийся безупречное владение маэстро всей роскошью женских аксессуаров. Здесь восторгающие зрителя шелк и кружево платья, мех накидки, лайка перчатки, золото браслета и эффектное страусовое перо на широкополой бирюзовой шляпке. Все это составляет дивный контраст подвижному огненному фону.

Портрет приобретен в 2012 году на аукционе Sotheby's и ранее не был известен, не числился ни в одном из списков работ К.П. Брюллова — такие сведения даны в каталоге выставки<sup>7</sup>. Позвольте не согласиться с Русским музеем и в рамках «Третьяковских чтений» заметить, что портрет графини Стефании Витгенштейн упоминается в списке работ Брюллова, составленном Аполлоном Мокрицким<sup>8</sup>.

Неоспоримое искусствоведческой наукой заключение, что вряд ли есть другой русский художник XIX века, написавший столько автопортретов, сколько в разных материалах и техниках создал Карл Брюллов, вновь нашло подтверждение на выставке. Там экспонировались сразу два автопортрета художника, до недавнего времени не числившиеся в реестрах произведений прославленного живописца. Особый акцент исследователи делают на ранний, незавершенный автопортрет (*ил. 17*), который принадлежит петербургскому коллекционеру А.Л. Каткову (отдаленному потомку Брюллова) и приблизительно датируется началом 1830-х годов.

Куратор выставки Г.Н. Голдовский констатирует: «Это были годы завершения главного произведения жизни — “Последнего дня Помпеи”, годы активной душевной работы, время осознания своих возможностей, жизненных задач и приоритетов. Не случайно себя в образе художника Брюллов запечатлел в “Помпее”. Весьма правдоподобно, что именно в качестве подготовительного эскиза к своей главной картине, завершавшейся с необычайным вдохновением и в предельном эмоциональном напряжении, был создан автопортрет — безусловный шедевр<sup>9</sup>. С технологической точки зрения портрет не завершен, как и многие другие работы художника, в совершенстве владевшего приемом «нон-финито». При этом создан впечатляющий образ романтического героя, художника с пронизывающим времена и пространства взором, со сложным и глубоким внутренним миром. Очень искренняя работа, чуждая каких-либо эффектов, написана не для публики, а для себя.

Другое открытое выставкой произведение — «Портрет молодой женщины у фортепьяно». Ранее был известен лишь эскиз к портрету из собрания Русского музея (*ил. 18–19*). Многим он наверняка памятен как экспонат юбилейной выставки Брюллова 2000 года в Третьяковской галерее. Вновь обращаемся к авторитету Э.Н. Ацаркиной и ее обоснованному мнению, что на эскизе изображена супруга художника Эмилия Тимм, дочь губернатора Риги. В 17 лет она приехала в Петербург к брату Василию, вольноприходящему ученику Академии художеств из круга знакомых Брюллова. По собственному признанию Карла Павловича, он страстно влю-

бился и 27 января 1839 года сочетался с Эмилией Тимм законным браком. А уже в мартовских письмах 1839 года шефу жандармов А.Х. Бенкендорфу и министру императорского двора князю П.М. Волконскому художник, считая себя «жертвой самого безнравственного обмана», просил о разводе. История неудачной женитьбы Брюллова широко обсуждалась в свете.

Среди существенных недавних открытий «брюллововедения» — «Взятие пророка Илии на небо», законченный эскиз одной из композиций для плафона Исаакиевского собора (ил. 20). Мечтая «расписать небо» и чувствуя в себе силы осуществить это, Брюллов трудился в Исаакиевском соборе пять лет, с 1843 по 1847 год, но большую часть сюжетов художнику осуществить не довелось. Они остались в эскизах и картонах.

Высочайше апробированные, законченные по трактовке сюжета эскизные сочинения Брюллова и в музейных коллекциях встречаются нечасто. Вероятно, многие из них погибли, а некоторые считаются работами неизвестных художников, как ранее определяли эскиз «Взятие пророка Илии на небо» (практически законченная картина!), который недавно обнаружился в петербургском частном собрании.

Невероятно богата фактура картины: изображение кажется необычайно объемным, выпуклым, пластичным. Такая же виртуозность в работе со светом и цветом: белила, изумрудная зелень, киноварь, краплак, ультрамарин, охра! Очевидно, что природный гений Брюллова диктовал ему выбор живописных приемов и средств с учетом особенностей восприятия монументальной композиции со значительного расстояния. Глядя на «Взятие пророка Илии на небо» и вспоминая картоны с образами евангелистов для парусов Исаакиевского собора, фрагменты плафона, понимаешь дерзновенность творческих замыслов Брюллова-монументалиста, признававшегося, что «в последнее время гений Микеланджело стал ему «всего родственнее в целой живописи»<sup>10</sup>.

Из позднего, итальянского периода творчества художника на выставке была представлена всплывшая из небытия «Месса в соборе Санта-Мария Маджоре по случаю возвращения в Рим папы Пия IX» — большой незавершенный эскиз, ранее известный по литографии и только в 2013 году воочию явленный широкой публике (ил. 21). Картина приобретена московским собирателем С.А. Подстаницким на аукционе Christie's в Лондоне в 2005 году. Работа упоминалась В.В. Стасовым в письме к редактору «Отчетственных записок» 31 июля 1852 года в числе других произведений, оставшихся в Риме после смерти К.П. Брюллова. Автор письма

высказывал предположение, что «эта картина» могла быть сделана в большом виде, потому что Брюллов серьезно думал о ней, судя по многочисленным этюдам карандашом и гуашью, которые Стасов видел у представителей семьи Титтони, друзей художника.

Предметом рассмотрения в докладе стали не все представленные на выставке в Русском музее живописные произведения Карла Брюллова. Корреспондируем интересующихся к содержательному и прекрасно иллюстрированному выставочному каталогу, знакомящему с другими работами: еще одним вариантом знаменитого брюлловского «Автопортрета» (на этот раз — 1849 года) и «Портретом великой княгини Елены Павловны» (в черном траурном платке).

Выставки, прошедшие в 2013 году в Москве и Петербурге, не только порадовали публику эстетической зрелищностью брюлловских произведений, дали возможность коллекционерам показать шедевры своих частных собраний в крупнейших государственных музеях, а специалистам — аккумулировать атрибуционный опыт, но и убедить всех в вероятности новых находок и научных открытий.

Убедительным аргументом непреходящего интереса к «великому Карлу» стал факт открытия памятника художнику за рубежом. Он установлен на португальском острове Мадейра, где в 1849–1850 годах лечился К.П. Брюллов и где создал «ряд произведений, не уступающих цветущей поре его деятельности»<sup>11</sup>. Из них в собрании Третьяковской галереи находятся акварели «Прогулка», «Портрет русского посланника в Португалии С.Г. Ломоносова», «Всадники» и исполненные в технике масляной живописи «Портрет княгини А.А. Багратион», пейзаж «Вид форта Пику на острове Мадейра» (ил. 22–26).

Многотрудная история приобретения этой картины Третьяковской галереей в 2003 году памятна в Министерстве иностранных дел по сей день, а потому на открытие памятника художнику в Португалию были приглашены генеральный директор Третьяковской галереи и автор доклада как непосредственный исполнитель, радевший за обретение Россией брюлловского раритета.

Так, мне довелось вернуться на Мадейру и 20 сентября 2013 года принять участие в открытии памятника Карлу Брюллову (ил. 27) в центральном парке города Фуншала — столицы Мадейры, вновь встретиться с Маргаридой Лемуш Гомеш, последней португальской владелицей картины Брюллова. Нашему дружескому, беспроблемному языковому общению содействовал представитель «Россотрудничества» в Португалии Владимир Шаталин, имя которого я сознательно называю. Стараниями этого человека, когда-то

впечатлившегося историей поступления в Третьяковскую галерею «Форта Пику», его добрыми отношениями с португальским бизнесменом Силвиу Сантуш была обеспечена возможность установления памятника Брюллову на Мадейре. Все расходы взяла на себя португальская сторона. Торжественное мероприятие прошло под эгидой мэрии г. Фуншала и главы этого ведомства господина Мигеле Албукерке, а также посла России в Португалии О.Н. Белоуса.

У постамента памятника развевались флаги России, Португалии, Мадейры и Фуншала, а военный оркестр исполнял гимны двух стран. И под эту духоподъемную музыку думалось, что все мы вместе, говоря словами Брюллова, «в состоянии прославить свое Отечество»! Наше единое чувство национальной гордости торжествовало: Брюллов стал первым русским, кому установили памятник в Португалии!

И пусть это не внушительный монумент, а всего лишь бронзовый бюст, памятник получился очень достойный. Автору, местному скульптору Луишу Пайшау, удалось создать убедительный художественный образ, воплотить в произведении и одухотворенное величие живописца, и приметы его угасающих жизненных сил. Не случайно, что за основу изображения скульптор принял «Автопортрет» К.П. Брюллова 1848 года из собрания Третьяковской галереи, созданный, как известно, в период его длительной болезни и незадолго до отъезда на Мадейру. Пользуясь искусствоведческой терминологией, отметим, что с 2013 года в иконографию выдающегося русского художника Карла Павловича Брюллова вписан еще один образ — на этот раз в виде скульптурного портрета.

В заключение доклада напомним, что 10 февраля 2014 года исполнилось десять лет с того дня, как картина Карла Брюллова «Вид форта Пику на острове Мадейра», приобретенная Третьяковской галереей на средства резервного фонда Президента России, прошедшая длительную реставрацию в музейной мастерской, заняла свое достойное место в экспозиции брюлловского зала. Автор доклада выражает глубокую благодарность всем, кто этому содействовал (*ил.* 28).

Полагаю, что наши старания опосредованно получили одобрение самого Третьякова. Цитирую отрывок из письма Павла Михайловича Вере Николаевне от 6 ноября 1886 года, в котором он делится португальскими впечатлениями: «Лиссабон — город чрезвычайно интересный, я очень рад, что попал в него: оригинальный, чрезвычайно комфортабельный, веселый, приятный во всех отношениях. Памятников никаких, потому, что 130 лет назад город был совершенно разрушен землетрясением <...> Город начинается от

залива и разбросан по нескольку холмам чрезвычайно живописно, весь отличный вымощен или шоссирован, везде прекрасные мозаичные гладкие или с рисунком тротуары; дома окрашены в разные, светлые колера или же сплошь обложены фаянсом; много зелени. Нужно идя постоянно оглядываться, впереди — прекрасная панорама, а обернешься — еще лучше! Можно сотни написать таких этюдииков, как брюлловские»<sup>12</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Петрова Е.Н. Знаем ли мы Брюллова-рисовальщика? // Знаменитый и неизвестный Карл Брюллов : каталог выставки / ГРМ. СПб., 2013. С. 7.

<sup>2</sup> Ацаркина Э.Н. Карл Павлович Брюллов. Жизнь и творчество. М., 1963. С. 494–495.

<sup>3</sup> Гаврилова Е.И. Реатрибуция и уточнение датировки двух групп работ К.П. Брюллова // Русская графика XVIII — первой половины XIX века. Л., 1984. С. 150.

<sup>4</sup> Соломатина Н.Н., Антонов О.Н. Знаменитый и неизвестный Карл Брюллов // Третьяковская галерея. 2013. № 2. С. 81.

<sup>5</sup> Борисовская Н.А., Семенова Н.Ю. Карл Брюллов. Итальянский альбом. Из собрания банка «Столичный». М., 1994.

<sup>6</sup> Портрет детей графа Льва Петровича Витгенштейна с няней-итальянкой (холст, масло, 146,5 × 188,7) находится в семейном собрании замка Гогенлоэ-Шиллингсфюрст, Бавария.

<sup>7</sup> Голдовский Г.Н. Карл Брюллов. Из частных коллекций Москвы и Санкт-Петербурга : каталог выставки / ГРМ. СПб., 2013. С. 36.

<sup>8</sup> Мокрицкий А.Н. Воспоминание о Брюллове // Отечественные записки. 1855. № 12. С. 184.

<sup>9</sup> Голдовский Г.Н. Карл Брюллов... С. 10.

<sup>10</sup> Стасов В.В. Последние дни К.П. Брюллова и оставшиеся в Риме после него произведения // Стасов В.В. Избр. соч. Т. 1. М.; Л., 1937. С. 696.

<sup>11</sup> Сомов А.И. Карл Павлович Брюллов и его значение в русском искусстве. СПб., 1899. С. 20.

<sup>12</sup> П.М. Третьяков — В.Н. Третьяковой. 6/18 ноября 1886 // ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 6017.

*Н.А. Мусянкова*

### **Произведения В.А. Серова на зарубежных выставках 1896–1911 годов**

Полномасштабное изучение отзывов зарубежной критики о произведениях В.А. Серова до сих пор не было предметом отдельного исследования, поскольку многие статьи из европейских газет и журналов в кратких пересказах были опубликованы на русском языке еще при жизни художника и в виде цитат включены в научный оборот в работах И.Э. Грабаря, Д.В. Сарабьянова, В.П. Лапшина, В.Н. Лянина, собрания И.С. Зильберштейном и Н.А. Самковым в комментариях к письмам художника и к воспоминаниям о нем.

Изучением экспонирования работ В.А. Серова на выставках во Франции занимался А.В. Толстой. Однако остался корпус не отрефлексированных высказываний различных авторов в европейских изданиях. В частности, в РГАЛИ хранится папка с вырезками из французских, немецких, итальянских, английских газет за 1906 год, в которой содержатся отзывы о выставке русского искусства, организованной С.П. Дягилевым в Париже, Берлине и Венеции. Кроме того, ранее малодоступные российским исследователям иностранные периодические издания в отсканированном виде размещены в сети Интернет. Обобщение этих не затронутых предыдущими исследователями материалов и послужило отправной точкой для написания данной статьи. Однако разрозненные высказывания западных критиков потребовали контекстного сопоставления с движением русской художественной мысли.

Русское искусство в рассматриваемый период 1896–1911 годов начинает победное шествие по странам Западной Европы. Большую роль сыграли в этом Всемирные выставки, где с 1862-го обязательной составной частью становится художественный раздел.

Отечественная живопись постепенно завоевывает свое место среди европейских школ, достигая своеобразного триумфа в упоминаемой уже дягилевской выставке 1906 года. Но, несмотря на значительное расширение информации о русских художниках на Западе в целом, имя Валентина Александровича Серова не было там широко известно. Распространению славы этого выдающегося мастера не способствовали даже членство в Мюнхенском (1899) и Венском сецессионах (1908), получение Гран-при на Всемирной выставке в Париже (1900) и персональная экспозиция на Всемирной выставке в Риме (1911), осуществленная за полгода до его смерти. На это было две причины: с одной стороны, характеру Серова претила какая-либо «дешевая» популярность<sup>1</sup>, и он, как мог, избегал ее в своей жизни, а с другой — его искусство воспринималось западным художественным сообществом как несколько старомодное и слишком «славянское». В рецензии авторитетного журнала *Die Kunst* на книгу Мари Коваленской о творчестве Серова, вышедшей в 1914 году на французском языке, отмечено, что «на европейском Западе его работы были представлены малой долей, и публика почти ничего не знала об этом художнике, изобретшем свой собственный импрессионизм, великом портретисте и мастеровитом авторе...»<sup>2</sup> На наш взгляд, его творчество до сих пор продолжает оставаться недооцененным западной публикой, о чем говорит отсутствие крупных персональных выставок В.А. Серова в западных музеях за последние годы.

### **1896–1899 годы. Участие в выставках Мюнхенского Сецессиона**

Появление произведений В.А. Серова за рубежом происходило на выставках сецессионов — объединений немецких, а позже австрийских художников, представлявших новые течения в искусстве, возникшие на почве оппозиции официально признанному академизму и недовольства существующей выставочной политикой. В составе русских разделов имя В.А. Серова стояло в одном ряду с именами молодых художников нового поколения: И.И. Левитана, К.А. Коровина, М.В. Нестерова, Н.К. Рериха, Ф.А. Малявина, которых объединяли поиски национального самовыражения в искусстве. Впервые картины В.А. Серова были показаны на международной выставке Мюнхенского Сецессиона<sup>3</sup> в 1896 году благодаря протекции Александра Бенуа, бывшего комиссаром русского отдела. Во время подготовительной работы к ней и состоялось их знакомство, впоследствии переросшее в продолжительную дружбу и тесное сотрудничество в журнале и в организации выставок объединения «Мир искусства». Отметив работы В.А. Серова на

XXIV передвижной выставке в Петербурге<sup>4</sup>, А. Бенуа пригласил его к себе домой для обстоятельного разговора о предложении доктора Адольфа Паулюса, уполномоченного представителя сецессиона. Он был очень удивлен и разочарован негативной реакцией В.А. Серова на это перспективное с его точки зрения предприятие. Более того, при первом знакомстве ему больше понравился веселый и благодушный В.В. Переплетчиков, с которым пришел неразговорчивый и хмурый В.А. Серов. Но все-таки Бенуа удалось уговорить предоставить на мюнхенскую выставку свои вещи кроме В.В. Переплетчикова и В.А. Серова еще А.М. Васнецова и И.И. Левитана.

Однако именно произведения В.А. Серова заметно выделились на состоявшейся в Мюнхене выставке. Об этом писал Сергей Дягилев в ее обзоре: «Лучше других вышел Серов с сильным портретом девушки в белом и с северным пейзажем с оленями, приобретенными принцем-регентом»<sup>5</sup>. В каталоге значатся два произведения В.А. Серова — «Портрет мадам Л.» (№ 348) и «Лапландская деревня» (№ 349)<sup>6</sup>. Вероятно, речь идет о портрете М.Я. Львовой (1895, Музей Орсе), урожденной Симонович, двоюродной сестры художника, ранее позировавшей ему для картины «Девушка, освещенная солнцем» (1888, ГТГ). Пейзаж, о котором упоминает С.П. Дягилев, в списке И.Э. Грабаря<sup>7</sup> значился под названием «В Лапландии. Олень» (1894) и находился в коллекции баварского принца-регента Луитпольда в Мюнхене. О программном характере этой первой критической статьи С.П. Дягилева писали отечественные и зарубежные исследователи. Именно в ней будущий лидер «Мира искусства», в целом негативно оценивая этот опыт экспозиции картин русских художников среди произведений зарубежных коллег, намечает характер дальнейших действий по популяризации отечественного искусства за границей: «Если Европа и нуждается в русском искусстве, то она нуждается в его молодости и в его непосредственности. И этого не поняли наши художники. <...> Нам надо давить той гигантской мощью, которая так присуща русскому таланту. <...> Но чтобы быть победителями на этом блестящем европейском турнире, нужны глубокая подготовка и самоуверенная смелость. Надо идти напролом. Надо поражать и не бояться этого, надо выступать сразу, показать себя целиком со всеми качествами и недостатками своей национальности. И бояться этих недостатков, значит скрывать качества»<sup>8</sup>. Возможно, что разочарование, проскальзывающее в статье С.П. Дягилева, было вызвано отсутствием реакции крупных немецких журналов на появление на выставке сецессиона произведений русских авторов. В обзоре вы-

ставки для журнала Die Kunst известный живописец и архитектор Пауль Шульце-Наумбург, подробно разбирая работы немецких коллег, нигде не упомянул о картинах русских художников<sup>9</sup>. Свои мысли С.П. Дягилев вскоре начнет воплощать в организуемых им выставках, а позже и в балетной антрепризе, оказавшей огромное влияние на взаимоотношения русского и западного искусства в целом.

Уже в следующем, 1897 году, началось расширение контактов с западными мастерами. В рамках проведения совместной выставки русских и финских художников С.П. Дягилев при финансовой поддержке С.И. Мамонтова организовал приезд ведущего европейского портретиста Андерса Цорна (1860–1920), а также пригласил финских и норвежских пейзажистов. В письме Дягилев сообщает Бенуа, что «на днях жду к себе Zorn'a, Thaulow и Edelfelt. Представь себе, первые два останутся у меня! Княгиня [Тенишева] заказала Zorn'у портрет»<sup>10</sup>. Приезд А. Цорна в Москву и Петербург стал главным событием года и оставил заметный след в русском искусстве. Русские художники восхищались быстрой и стремительной «цорновской» манерой письма, его длинным мазком широкой кистью, ограниченной палитрой красок серых и черных тонов; многие стали подражать его приемам и заимствовать элементы композиции. Критик Б. Терновец видел заметное влияние цорновской живописи в серовских портретах Н.А. Римского-Корсакова, И.С. Остроухова. Отклики на манеру А. Цорна исследователи находят также в произведениях К. Коровина Ф. Малявина, С.И. Иванова, С. Малютина, Б. Кустодиева, А. Архипова, К. Сомова.

В январе следующего, 1898 года, Комитет 5-й выставки Мюнхенского Сецессиона обратился к С.П. Дягилеву как к организатору русско-финской выставки с предложением показать ее в Германии. С 1 мая по 1 июля «Выставка картин русских и финляндских художников» была открыта в Мюнхене, а затем показана в Дюссельдорфе, Кёльне и Берлине. Комитет выставки принял все произведения, без отбора жюри. Планы Дягилева были весьма честолюбивы: «Я хочу выхолить русскую живопись, вычистить ее и, главное, поднести ее Западу, возвеличить ее на Западе...»<sup>11</sup> В русском отделе выставки было представлено 120 произведений 18 авторов. Это были: А. Васнецов, В. Серов, К. Сомов, И. Левитан, М. Нестеров, К. Коровин, В. Переплётчиков, А. Бенуа, М. Якунчикова, В. Пурвит, Я. Ционглинский, Л. Бакст, Н. Малютин; Финляндию представляли: П. Бломстед, Э. Ярнефельт, А. Галлен-Калелла, А. Эдельфельт, Т. Энкель, Б. Лагерстам. В.А. Серов выставил 15 работ, среди ко-

торых были «Девочка с персиками» (1887, ГТГ), «Портрет великого князя Павла Александровича» (1897, ГТГ), пейзажи «Заросший пруд. Домотканово» (1888, ГТГ), «Октябрь. Домотканово» (1895, ГТГ) и композиция «В деревне. Баба с лошадыю» (1898, ГТГ).

Немецкие искусствоведы писали о работах Серова и Левитана как о «вновь доставивших наибольшую радость»<sup>12</sup>. За русскими художниками признается право следовать собственным методам работы, отличным от приоритетных западных течений: «Быть может, колорит русских предельно обобщен, напротив, их рисунок достаточно твердый или очень мягкий, так как они не следуют нашим современным идеям и опираются на уровень старой живописи, сильно заглушенный у нас, — но они держатся твердо, и их произведения впечатляют нас замечательной красотой мотива и таинственной прелестью меланхолии»<sup>13</sup>.

Отзывы немецкой печати о выставке русских и финляндских художников были обобщены в статье С.П. Дягилева, опубликованной в иллюстрированном приложении к консервативной газете «Новое время»<sup>14</sup>, где он вынужден был выступить анонимно. Дягилев с удовлетворением цитировал отзыв газеты *Münchener Neueste Nachrichten*: «Русские и финские художники еще ни разу не были так цельно и столь блестяще представлены, как нынче». Как он и предвидел, европейскую публику пленили типично «русские» черты: меланхолия Левитана, мастерская простота портретов Серова, заснеженные пейзажи, орнаментальные крестьянские узоры, религиозные «русские типажи» Нестерова. В журнале *Kunst für Alle* читаем: «Из заграничных художников у нас особенно выделились русские. И главным образом в качестве пейзажистов. Эти последние имена имеют для нас существенное значение в смысле обогащения наших представлений о России. Мы знаем из книг и понаслышке, какие там встречаются сильные и роскошные по краскам эффекты, но только нынче пришлось нам впервые увидеть эти красоты, выраженные в форме, способной доставить наслаждение. Особенно Серов и Левитан, как и подобает им, приобрели много поклонников»<sup>15</sup>. Автор заметки в *Münchener neueste Nachrichten* отметил мотив уединенного лесного пейзажа<sup>16</sup> в картине Серова «Заросший пруд. Домотканово» (1888, ГТГ).

Дягилев цитирует также одобрительный отзыв мюнхенской *Ausburger Zeitung*, в которой признавалось значение русской выставки как «целого события» и отмечалось национальное своеобразие русского искусства: «Благодаря своей самодостаточности русские могут в истинно национальном искусстве выразить свою

народность и свою страну, что редко удается художникам других наций. Не рабское подражание природе обеспечивает этим произведениям серьезный успех, а сильно выраженная в них любовь художников к их стране»<sup>17</sup>.

Летом эта выставка была показана в Дюссельдорфе, Кёльне и Берлине, где имела такой же успех, как и в Мюнхене. *Düsseldorfer neueste Nachrichten* в подробном отчете с выставки провела параллель между русской литературой, музыкой и живописью и отметила «специфически русский характер выставленных работ»<sup>18</sup>. Крайне обстоятельную оценку творчества Серова дает дюссельдорфский журнал *General Anzeiger*: «Особенного внимания заслуживают три портрета Серова, отличающиеся отсутствием всякой условности и поражающие зрителя своею непосредственностью, жизненностью и ясной характеристикой. В их смелой трактовке чувствуются необыкновенная уверенность и поразительная техника, шутя преодолевающая все препятствия. Как просты средства, которыми художник достигает блеска золотой кирасы, и как эффектно отделяется от фона сильно нарисованная фигура<sup>19</sup>. Как естественно и непринужденно изображена юная девочка с яблоком (ошибка автора, надо с персиком. — Н.М.) и как отлично передано освещение, падающее из окна на фигуру<sup>20</sup>. Ту же ловкую трактовку мотива мы замечаем и в пейзажах Серова, и особенно в его “Заросшем пруде”<sup>21</sup>, причем опять-таки поражает простота средств, которыми художник передает предметы»<sup>22</sup>.

Газета *Kölnische Zeitung* также высоко оценила пейзажи русских художников: «Северные пейзажисты очень смелы в своей простоте и не боятся изображать явления природы так, как они им представляются... Художники эти отнюдь не манерны. Они не шарлатаны, желающие во что бы то ни стало казаться гениальными, и их нельзя назвать общей кличкой “модников”. Они представляют нечто особенное, они дети своей страны, они творят национальное искусство и любя воспринимают природу на свой национальный лад. Это-то в них и интересно и важно для их оценки»<sup>23</sup>.

Европейская пресса наконец признала, что в России создаются произведения изобразительного искусства, не уступающие по уровню ее великой литературе и замечательной музыке. В июне 1898 года Нестеров с ликованием писал своему давнему другу: «В Мюнхене мы, русские, имеем шумный успех, мы злоба дня, нас называют “гениальной провинцией” <...> портрет Серова может смело поддержать соседство любого немца, испанца, итальянца»<sup>24</sup>.

Статья Дягилева появилась в ответ на заметку В.В. Стасова, в которой утверждалось, что в «Мюнхен было отправлено всего только несколько плачевных созданий русских декадентов... обезьянствующих с плохой Европы»<sup>25</sup>. Возмущенный однобокостью позиции С.П. Дягилева, В.В. Стасов продолжил полемику и выступил в печати со статьей «Правда и неправда о мюнхенской выставке»<sup>26</sup>, в которой, тем не менее, положительно оценивает работы В. А. Серова. Эта единодушное положительное мнение двух идейных врагов, какими были В.В. Стасов и С.П. Дягилев, в оценке произведений Серова заключало в себе определенное антиномичное противоречие. Проявившись в отзывах о зарубежном показе произведений художника, оно не было преодолено и в последующие годы. В нем кроется, на наш взгляд, не только недопонимание современниками значения творчества В.А. Серова, но и одна из причин его внутреннего творческого кризиса, который, проявившись после январских событий 1905 года, нарастал к 1910–1911 годам и выплеснулся в демонстративном выходе из состава преподавателей МУЖВЗ.

После успеха русско-финской выставки В.А. Серов участвует в 7-й выставке Мюнхенского Сецессиона с портретом Мары Константиновны Олив (1895, ГРМ), в котором немецкий критик Карл Фолл обнаружил влияние французской живописи<sup>27</sup>.

Лидер Московского товарищества художников Фёдор Рерберг в своем дневнике оставил воспоминания о посещении этой выставки, где он увидел полотна Бёклина, пастели Бенара, пейзажи Таулоу, портреты Цорна и смог сопоставить их с картинами И.И. Левитана и В.А. Серова. В оценке Рерберга соседствующих портретов М. Либермана кисти А. Цорна и М.К. Олив работы В.А. Серова отразились представления русских живописцев о предназначении искусства: «Цорновский портрет сразу очень поразил меня. Он написан почти гальсовским маслом с изумительной уверенностью и мастерством. Но, взглядываясь в портрет, я не нашел внемнина настоящего колорита, ни живого человека. И портрет Серова в этом отношении много выше цорновского. С холста Серова глядит живое, человеческое лицо»<sup>28</sup>. Различие смысловых акцентов в картине было «камнем преткновения» во взаимопонимании русских и западных живописцев. Бессодержательность западной живописи раздражала многих художников, в особенности передвижников, в то время как программное наличие смысла в картинах русских художников на Западе воспринималось как дидактическая навязчивость и характерная славянская черта.

### 1900 год. Всемирная выставка в Париже

Всемирная выставка в Париже в 1900 года была интереснейшим явлением своего времени. Она обобщила итоги художественной жизни не только последнего десятилетия, но и столетия в целом, стала площадкой для широкой демонстрации стиля модерн во всех видах искусства. Генеральным комиссаром русского отдела был назначен князь В.Н. Тенишев, супруга которого, М.К. Тенишева, оказывала значительную финансовую поддержку журналу «Мир искусства» и художникам, входившим в его круг. В числе других своих произведений В.А. Серов экспонировал на выставке «Портрет великого князя Павла Александровича» (1897, ГТГ), «Портрет С.М. Боткиной» (1899, ГРМ), «Девочку с персиками» (1887, ГТГ) и раннюю картину «Воль» (1885, ГТГ). Его успех на Всемирной выставке был блистательным: по отделу живописи за портрет великого князя Павла Александровича ему единогласно — сорока пятью голосами — была присуждена высшая награда — почетная медаль. Участники выставки К.А. Коровин и Ф.А. Малявин получили золотые медали. Французский искусствовед Денни Рош обратил внимание на то, что добившиеся на выставке наибольшего успеха Серов и Малявин — оба ученики И.Е. Репина, известного и популярного во Франции мастера<sup>29</sup>. Реакционно настроенный В.В. Стасов отреагировал на эту победу отрицательно: «А наши декаденты все в гору идут — вот-то притча!! На днях Серов расхвастался одному общему знакомому: “А что, говорил он, ведь это наша теперь взяла! В Париже все нам надавали наград, а не прежним. Вон — Владимиру Маковскому, да и другим, никак бронзовые медали хотели надавать!..”»<sup>30</sup>

Оценивая русский художественный отдел, иностранная и российская критика часто придерживалась противоположных взглядов, однако, мнения многих обозревателей по поводу работ В.А. Серова совпадали. В частности, это касалось «Портрета С.М. Боткиной» (1899, ГРМ), о котором хранитель Люксембургского музея Леонс Бенедит писал, что он «особенно замечателен». «Это произведение отличается удивительно мягкостью и, в то же время, блеском»<sup>31</sup>. По мнению Л. Бенедита, в двух громадных помещениях не было ничего, стоящего внимания, все интересное было сосредоточено в зале, где висело 18 полотен молодых русских художников, которые «...предсказывают этой великой нации в области искусства такую будущность, которой никак нельзя было предполагать по предыдущим выставкам»<sup>32</sup>.

Итогом парижской выставки стали переговоры представителя русского отдела Ф.В. Дорлиака с Леонсом Бенедитом о приобретении произведений русских художников в коллекцию формирующегося Люксембургского музея<sup>33</sup>. «Необходимо, — писал Л. Бенедит Ф.В. Дорлиаку, — чтобы г.г. Репин, Серов, Коровин, Малявин и вообще русские мастера продолжали выставлять у нас. Я их не потеряю из виду, я вас уверяю, и мы этого добьемся, может быть, не так быстро, но определенно»<sup>34</sup>. Из картин, бывших на Всемирной выставке в Париже в 1900 году, музей приобрел два произведения русских художников: «Студенты перед экзаменами» (1895) Л.О. Пастернака и «Ранним утром» (середина 1890-х) К.А. Коровина. Произведений В.А. Серова во Франции после выставки не осталось. «Портрет М.Я. Львовой» (1895), был подарен Музею д'Орсе двоюродным племянником художника нобелевским лауреатом Андре Львовым в 1980-х годах.

### **1903–1910 годы. Выставки в Европе**

В этот период контакты русской художественной общественности с художниками Западной Европы уже стали достаточно прочными. Так, в письме к В.А. Серову его друг Д.В. Философов сообщает о просьбе руководителя Берлинского сецессиона, представителя немецкого импрессионизма и влиятельного критика Макса Либермана, дать на выставку «крупные русские вещи». Из письма<sup>35</sup> следует, что в Берлин предполагается взять серовский «Портрет княгини З.Н. Юсуповой» (1900–1902, ГРМ) и «Демона» (1901–1902, ГТГ) М.А. Врубеля; последний туда так и не был отправлен. После переговоров на 7-й Международной выставке Берлинского сецессиона в 1903 году были представлены работы В.А. Серова, К.А. Сомова и Ф.А. Малявина. Если Мюнхенский Сецессион ориентировался на историзм и символизм как основные новые течения современного искусства, то в Берлинском аналогичном сообществе преобладала тенденция к объединению достижений импрессионизма с глубокой реалистической традицией. Высоко оценивая работы русских художников, немецкий театральный и художественный критик Ханс Розенхаген писал, что «дерзкий Серов стал по-парижски элегантен»<sup>36</sup>. Видя сходство в «Портрете З.Н. Юсуповой» (1900–1902, ГРМ) с произведениями Сарджента, он находил его менее удачным, чем работу «Крестьянский двор» («Финляндский дворик», 1902, ГТГ), в которой его привлекло колористическое богатство желтых, красных и черных тонов. На этой выставке был экспонирован серовский «Портрет Николая II

в форме Шотландского королевского драгунского полка» (1902, The Royal Scots Dragoon Guards Museum, Edinburgh Castle). По словам И.Э. Грабаря, в Берлине «в художественных кругах признали, что такого качества официальных портретов в Европе еще не видели»<sup>37</sup>. В целом о русских художниках в этот период пишут как о равных европейским по масштабу творческих идей, в обзорах их произведениям уделяют достаточно внимания.

Однако участие в «Русской художественной выставке», устроенной С. Дягилевым в период проведения знаменитого Осеннего салона 1906 года в Париже, принесло В.А. Серову разочарование. Восторженные отзывы французской печати о выставке, представившей развитие русского искусства в ретроспективе от икон до новых течений, были объединены в подборке, составленной поэтом и художественным критиком К.А. Сюннебергом, писавшим под псевдонимом Конст. С.<sup>38</sup> Из числа современных художников были отмечены К. Сомов, М. Врубель, А. Бенуа, Л. Бакст, Ф. Малявин, П. Трубецкой. Свидетельством триумфа выставки явилось избрание в почетные члены Осеннего салона С.П. Дягилева, А.П. и С.С. Боткиных, Г.Л. и В.О. Гиршман, И.А. Морозова и в члены салона — Л. Бакста, А. Бенуа, К. Богаевского, М. Врубеля, И. Грабаря, П. Кузнецова, М. Ларионова, Н. Милиоти, А. Остроумовой-Лебедевой, Н. Рериха и К. Юона. Но имя В.А. Серова из списков в члены Салона было вычеркнуто жюри.

По свидетельству И.Э. Грабаря, В.А. Серова крайне встревожил неуспех на парижском Осеннем салоне 1906 года, «заправила которого, крайние французские модернисты, высоко расценивая картинку своих русских подражателей, ни во что не ставили Серова. В беседах с ним я часто улавливал чувство боли от этой явно несправедливой недооценки и замечал нотки колебания. Мучительно переживая обиду, он стал задумываться над вопросом, не стареет ли он в своем искусстве?»<sup>39</sup> Мучительно переживая обиду, В.А. Серов объяснял свою неудачу тем, что в современном искусстве он выглядел, как ему казалось, «старым»<sup>40</sup>. Положительный отклик первого учителя рисования К. Кёппинга в этой ситуации воспринимается как знак дружеской поддержки: «Я хотел сказать Вам, как они понравились мне, а также и другим берлинским художникам, как большие портреты, так и маленькие вещи, особенно три восхитительные гуаши, изображающие исторические охотничьи выезды. Хотя я с большим опозданием выражаю свою радость по поводу Вашей выставки, но делаю это от всего сердца»<sup>41</sup>.

Если французские критики часто сравнивали портреты В.А. Серова с работами Сарджента, то после переезда выставки в Берлин в печати чаще появляются отзывы, говорящие об индивидуальности метода художника. Восхищаясь портретом Николая II в форме шотландского королевского полка (1902, The Royal Scots Dragoon Guards Museum, Edinburgh Castle), корреспондент *Kölnische Zeitung* сравнивает светоносный красный цвет мундира русского царя с бриллиантом<sup>42</sup>. В отзыве *Westminster gazette* содержится твердое убеждение, что этот портрет Серова является «жизненной частью модернизма»<sup>43</sup>, а в заметке другой лондонской газеты говорится о способности художника дать психологическую характеристику несчастному самодержцу, угнетенному тяжелой ношей своей судьбы<sup>44</sup>.

На VII Международной выставке в Венеции в 1907 году вновь экспонировались серовские портреты К.А. Коровина (1891, ГТГ) и графа Ф.Ф. Сумарокова-Эльстона (1903, ГРМ), а также портрет Николая II в форме шотландского королевского полка (1902, The Royal Scots Dragoon Guards Museum, Edinburgh Castle). По мнению историка искусства из Вены Карла Кузмани, Россия впервые на этой выставке выступила как художественная сверхдержава, а серовский портрет царя, «написанный под английским влиянием, наполнен народной силой»<sup>45</sup>.

В этом же году произведения Серова более подробно рассматривались в двух статьях начинающего критика и будущего коллекционера Павла Эттингера о современном русском искусстве в журналах *Die Kunst* и *Die Kunst für Alle*<sup>46</sup>, издававшихся в Мюнхене. В 1914 году П. Эттингер поместит монографический очерк о творчестве Серова в *Die Kunst*<sup>47</sup>. Можно утверждать, что лишь в статьях русских авторов — Павла Эттингера и Игоря Грабаря — творчество В.А. Серова ставится на достойный уровень, именно в них впервые появляется пример вдумчивого, глубокого отношения к его произведениям.

Между тем репутация В.А. Серова на международной художественной сцене продолжает укрепляться. В январе 1908 года он принимает участие в Первой коллективной выставке произведений русских художников, организованной в Вене, в помещении сецессиона. Вместе с Н.К. Рерихом и Б.М. Кустодиевым Серов избран действительным членом Венского сецессиона. 31 июля 1910 года он получает заказ от Министерства народного просвещения Италии на автопортрет для Галереи Уффици во Флоренции, который так и не был исполнен. Авторитетный английский журнал по искус-

ству The Studio в кратком обзоре художественной жизни России за 1910 год отметил портрет Елены Павловны Олив (1909, ГРМ), урожденной Харитоненко, показанный на 7-й выставке «Союза русских художников». Выделяя имя Серова среди других портретистов, автор заметки отмечал «жизненную схваченность» образа, в котором «помимо выразительной головы, интерес представляют превосходная голубого цвета, шаль, накинутая на плечи», также «сочетание серого и белого...»<sup>48</sup>

### **1911 год. Международная выставка в Риме**

Выставка в Риме была последним международным мероприятием, в котором Серов принял участие, и явилась новым триумфом для него и для русского искусства. В.А. Серову и И.Е. Репину были отведены отдельные залы для персональных экспозиций на первом этаже неоклассического павильона, выстроенного по проекту В.А. Шуко. Помня свой неуспех на парижской выставке 1906 года, В.А. Серов почти полностью обновил состав своей персональной экспозиции. С «прошлой» выставки остались только портреты Ф. Таманьо (1891, ГТГ), М.А. Морозова (1902, ГТГ) и охотничьи сцены: «Петр I на псовой охоте» (1902, ГРМ), «Петр II и цесаревна Елизавета на псовой охоте» (1900, ГРМ), «Выезд Екатерины II на соколиную охоту» (1902, ГРМ). Представленные в Риме новые работы 1907–1911 года свидетельствовали о значительных изменениях в творчестве В.А. Серова в сторону модерна. Надо отдать должное смелости этого мастера, не боявшегося сравнений с известными западными художниками Зулоагой, Лейбелем, Ленбахом, Менцелем, Сегантини, Синьяком, Тауловым, Уистлером, Фортунни, Цорном, работы которых экспонировались в соседних павильонах. Серов надеялся «взять реванш» после неудачного выступления на парижском Осеннем салоне в 1906 году. И.Э. Грабарь и С.П. Яремич обращали внимание на то, что «несколько старомодный язык его искусства заслонял в глазах модернистов подлинную художественную ценность этого мастера», он оказался «теплично хрупким» и «остался здесь не понятым»<sup>49</sup>.

В обзоре выставки Я.А. Тугендхольд «с патриотическим удовлетворением» констатировал, что «Серову должна быть выдана пальма первенства среди всех портретистов современности. Рядом с Сарджентом, Бенаром, Левери, Цорном, Либерманом он кажется самым правдивым, самым проникновенным художником человеческого лица. Правда, и он не колорист <...> Но у него такая острота зрения, такая магическая сила выявления чужой души, — что

жутко становится в этой маленькой серовской зале, где со всех стен глядят на посетителя самые противоположные человеческие лица-души <...> Правдивость Серова, его отношение к краскам как к второстепенной «прикрасе», его грубоватая честность — явление чисто русское, разве не так же скромны были Глеб Успенский, Чехов, Толстой?»<sup>50</sup>

В рецензии А.Н. Бенуа также содержится мысль «оправдать» непопулярность творчества Серова в западном художественном сообществе: «До сих пор Серов не был как-то по заслугам оценен на Западе. Его все принимали за “трезвого реалиста”, за “продолжателя Репина”, за “русского Цорна”. <...> Серов есть Серов, один и особенный художник. Если уж короновать кого-либо на Капитолии за нынешнюю выставку, так это именно его и только его»<sup>51</sup>. Английский журнал *The Studio* в обзоре экспонентов римской выставки выделяет два произведения В.А. Серова — «старшего» из мастеров «Мира искусства»: портреты В.О. Гиршмана и С.Н. Муромцева, чьи «выражения и жесты были счастливо пойманы живописцем», однако огорчает однообразный темно-коричневый фон этих произведений<sup>52</sup>.

Из итальянских критиков наиболее важные мысли были высказаны известным историком искусства Уго Ойетти. Его статья была опубликована в пересказе корреспондента «Русских ведомостей»: «действительно недурно знающий Россию, с особым сочувствием остановился на портретах Серова и в особенности отмечал портрет Иды Рубинштейн (1910, ГРМ), нагое, нервное, художавое, почти стальное тело которой с кольцами, украшающими пальцы рук и ног, невольно привлекает внимание выставочной публики уже по одному тому, что знаменитая танцовщица скоро должна выступить в Риме в новой мистерии д'Аннунцио “Святой Себастьян”»<sup>53</sup>. Портрет Иды Рубинштейн (1910, ГРМ) вызвал волну обсуждения и в отечественной критике. Искусствовед и критик Сергей Голоушев так высказался о портрете: «Это портрет, над которым приходится очень задуматься. Если бы этот портрет поставили перед вами без подписи и вы ничего не слыхали бы раньше о нем, серовский он или нет, — то можно побиться об заклад, что едва бы многие из нас, перебрав ряд имен, угадали бы в авторе его — Серова. Разве только в лице есть что-то привычное Серову, но во всем остальном, в этом гладком одноцветном, коричнево-сером тоне, в этой синей, однотонно написанной драпировке, на которой сидит женщина <...> в этом упрощенном до последней степени рисунке я чувствовал, что все это гораздо дальше от Цорна или Сарджента,

на которого Серов иногда походил, — и — увы — гораздо ближе уже к Матиссу. Что же это такое? Почему Серова тянуло к этим странным вещам?»<sup>54</sup> Непонимание этой работы выразил и И.Е. Репин, назвавший модель «гальванизированным трупом». В том же году другой участник выставки, М.В. Нестеров, писал после ее посещения: «Наш отдел большой, но не сильный. Лучше других Серов, он занимал особый зал. Итальянцы его не поняли»<sup>55</sup>. Еще более резко высказался Ф.И. Рерберг: «Серов уж не так меня очаровывает. Все-таки он рисовальщик под большим “?” и живописец не перво-классный»<sup>56</sup>.

Портрет княгини О.К. Орловой (1911, ГРМ), экспонировавшийся на Международной выставке в Риме, а затем на выставке «Мира искусства» в 1911 году, остался в тени, так как был показан одновременно с портретом Иды Рубинштейн, возбудившем различные толки. Среди немногочисленных отзывов о портрете Орловой выделяется высказывание русского журналиста, видевшего его в Академии художеств: «Русская живопись имеет неотъемлемое право гордиться этим новым созданием г. Серова, так как такие произведения, как последний портрет, являются как бы историческими вехами, отмечающими моменты высшего подъема национального творчества»<sup>57</sup>. Далее автор заключал, что благодаря произведению Серова на Международной выставке в Риме русское искусство «не будет посрамлено и займет почетное место»<sup>58</sup>.

Тема данного исследования может быть углублена и продолжена в сторону более детального анализа и сравнения с восприятием на Западе произведений других русских авторов — Репина, Левитана, Малявина, Сомова. В этом тексте впервые была проведена систематизация в хронологической последовательности отзывов иностранной прессы о произведениях В.А. Серова. В нашем кратком обзоре видно, как на протяжении времени менялось отношение зарубежной критики к его работам. Позже появились более глубокие исследования о творчестве В.А. Серова, среди которых следует назвать в первую очередь монографию Э.К. Валкениер<sup>59</sup>, а также отдельные главы в исследованиях Л. Рео, Р. Жиро, А. Хилтон, Дж. Боулта, Дж. П. Вейсберга. Однако первые отклики художественной критики на произведения выдающегося мастера В.А. Серова продолжают оставаться интересными и сегодня.

В период расцвета символизма, фовизма и экспрессионизма приверженность В.А. Серова традициям реалистического отображения действительности казалась ретроградным явлением. Но сам он был не в силах противодействовать своей натуре, внутреннему

чутью художника и непоколебимым принципам в искусстве. Серов ищет свою индивидуальную манеру, в которой богатая художественная традиция находилась бы в состоянии, адекватном современному восприятию. Серов остается мастером переломной эпохи, и в его произведениях отразились все те противоречия, которые выливались в широкие публичные диспуты и жаркие споры между представителями культурного сообщества. Эволюция его творчества показывает, как стремительно менялось искусство в тот период, как быстро происходила переоценка художественных направлений, как едва возникшее новое течение моментально обрастало последователями и эпигонами и устаревало. Это перманентное стремление к новому было главной линией творчества Серова.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Характерен в этом отношении факт, рассказанный журналистом Д. Варапаевым: «Серов не любил шумихи вокруг своего имени. Этот большой мастер был необычайно скромным. Мне случилось быть у В.А. незадолго до его смерти, в октябре. <...> Я сказал В.А., что в «Студии» предложено дать ряд монографий художников и что одной из первых желательнее бы поместить его монографию. «Видите, — сказал мне В.А., — меня не так давно исповедовал И. Грабарь, он пишет обо мне для издания Кнебеля, да еще в журнале у вас напишут: не слишком ли это много? Дайте лучше короткую заметку» (Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников : в 2 т. / ред.-сост., авторы вступ. ст., очерков и коммент. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. Л., 1971. Т. 2. С. 454–455. Далее — Серов в воспоминаниях).

<sup>2</sup> Die Kunst. 1914. № 29. S. 262.

<sup>3</sup> Мюнхенский Сецессион (1892–1938), от лат. secession — отход, отделение, обособление. Основателем был Франц фон Ленбах (1836–1904), первым председателем — Франц фон Штук (1863–1928), с 1897 — Фриц фон Уде (1848–1911).

<sup>4</sup> XXIV выставка Товарищества передвижных художественных выставок проходила с 11 февраля по 17 марта в С.-Петербурге, а с 25 марта по 21 мая — в Москве.

<sup>5</sup> Дягилев С.Н. Европейские выставки и русские художники // Серов в воспоминаниях. Т. 1. С. 501.

<sup>6</sup> В каталоге «Валентин Серов. К 125-летию со дня рождения» (Л., 1991. С. 106) ошибочно указано, что на выставке в Мюнхене экспонировалась работа «Октябрь. Домотканово» (1895, ГТГ).

<sup>7</sup> *Грабарь И.Э.* Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911. М., 1965. С 407 (далее — *Грабарь*).

<sup>8</sup> *Дягилев С.П.* Европейские выставки и русские художники // Серов в воспоминаниях. Т. 1. С. 501–502.

<sup>9</sup> *Schulze-Naumburg P.* Die Internationale Ausstellung 1896 der Seession in München [Электронный ресурс] // Die Kunst. 1896. N 11. S. 305–309. URL: [http://spkkunstbibliothek-cdm.gbv.de/cdm-kunst/item\\_viewer.php?CISOROOT=%2Fkunst&CISOPTR=7864&DMS-SCALE=50&DMWIDTH=800&DMHEIGHT=800&DMODE=viewer&DMFULL=0&DMX=210&DMY=210&DMTEXT=%25201896%2520se-cession&DMTHUMB=1&REC=10&DMROTATE=0&x=287&y=515](http://spkkunstbibliothek-cdm.gbv.de/cdm-kunst/item_viewer.php?CISOROOT=%2Fkunst&CISOPTR=7864&DMS-SCALE=50&DMWIDTH=800&DMHEIGHT=800&DMODE=viewer&DMFULL=0&DMX=210&DMY=210&DMTEXT=%25201896%2520se-cession&DMTHUMB=1&REC=10&DMROTATE=0&x=287&y=515) (датаобращения: 5.04.2014).

<sup>10</sup> Цит. по: Александр Николаевич Бенуа и Сергей Павлович Дягилев. Переписка. 1893–1928 / сост., подгот. текста и коммент. И.И. Выдрина. СПб., 2003. С. 35.

<sup>11</sup> Там же. С. 32.

<sup>12</sup> *Doll K., dr. Die V. Internationale Kunstausstellung “Munchener Seession”* [Электронный ресурс] //13. 1898. S. 290. Arthistoricum.net Virtuelle Fachbibliothek Kunstgeschichte. Content dm Collection: Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek. URL: [http://spkkunstbibliothek-cdm.gbv.de/cdm-kunst/item\\_viewer.php?CISOROOT=%2Fkunst&CISOPTR=8827&DMSCALE=50&DMWIDTH=800&DMHEIGHT=800&DMODE=viewer&DMFULL=0&DMX=194&DMY=194&DMTEXT=%2520seroff&DMTHUMB=0&REC=2&DMROTATE=0&x=641&y=534](http://spkkunstbibliothek-cdm.gbv.de/cdm-kunst/item_viewer.php?CISOROOT=%2Fkunst&CISOPTR=8827&DMSCALE=50&DMWIDTH=800&DMHEIGHT=800&DMODE=viewer&DMFULL=0&DMX=194&DMY=194&DMTEXT=%2520seroff&DMTHUMB=0&REC=2&DMROTATE=0&x=641&y=534) (дата обращения: 31.01. 2014)

<sup>13</sup> Там же. Перевод автора статьи.

<sup>14</sup> *Немецкая печать о русских художниках* // Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве : в 2 т. / сост., авт. вступ. ст. и коммент. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. М., 1982. Т. 1. С. 77–78 (далее — Дягилев и русское искусство).

<sup>15</sup> Цит. по: Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 77.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же. С. 78.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> В.А. Серов. Портрет великого князя Павла Александровича. 1897. ГТГ. Инв. 15697.

<sup>20</sup> В.А. Серов. Девочка с персиками. 1887. ГТГ. Инв. 13011.

<sup>21</sup> В.А. Серов. Заросший пруд, Домотканово. 1888. ГТГ. Инв. 5343.

<sup>22</sup> Цит. по: Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 77.

<sup>23</sup> Там же. С. 79.

<sup>24</sup> М.В. Нестеров — А.А. Турыгину // Серов в воспоминаниях. Т. 2. С. 51.

<sup>25</sup> *Стасов В.В.* С берлинской выставки // Новости и биржевая газета. 1898. 4 авг. № 212.

<sup>26</sup> *Стасов В.В.* Правда и неправда о русской выставке в Мюнхене // Искусство и художественная промышленность. 1898. № 1–2. С. 135–136.

<sup>27</sup> *Voll K.* Die VII. Internationale Kunstausstellung der Münchener Secession // Die Kunst für Alle. 1898–1899. Heft 21. S. 324.

<sup>28</sup> РГАЛИ. Ф. 2443. Ед. хр. 115. Тетрадь 8. С. 138.

<sup>29</sup> *Roshe D.* I.E. Repin // Revue illustrée. Paris. 1900. № 12.

<sup>30</sup> В.В. Стасов — Е.М. Бем. 5 августа 1900 // *Стасов В.В.* Письма к деятелям русской культуры. Т. 1. М., 1962. С. 190.

<sup>31</sup> *Бенедит Л.* Всемирная выставка в Париже // Мир искусства. 1900. № 4, № 23–24. С. 240.

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> Серов в воспоминаниях. Т. 1. С. 293. Прим. 42.

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> Д.В. Философов — В.А. Серову. 1903, Петербург // Валентин Александрович Серов (1865–1911). Переписка (1884–1911) / вступ. ст. и прим. Н. Соколовой. М.-Л., 1937. С. 342–343. Письмо № 237.

<sup>36</sup> *Rosenhagen H.* Die Siebente Kunstausstellung der Berliner Secession // Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur. 1903. Heft 17. 1 Juni. S. 418.

<sup>37</sup> *Грабарь*. С. 182.

<sup>38</sup> *Конст.* С. Парижские газеты о русской выставке // Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 406.

<sup>39</sup> *Грабарь*. С. 233.

<sup>40</sup> «Говорят, что ты считаешь себя “старым” — это смешно..» (Л.С. Бакст — В.А. Серову. 1 декабря 1906 // Валентин Серов в переписке, документах и интервью / сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. М., 1985. Т. 1. С. 80.

<sup>41</sup> К. Кёппинг — В.А. Серову. 13 (26) октября 1907 // *Серова В.С.* Как рос мой сын. Л., 1968. С. 186.

<sup>42</sup> Заметки о художественных выставках за рубежом с участием В.А. Серова // РГАЛИ. Ф. 832. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 20.

<sup>43</sup> Там же. Л. 18.

<sup>44</sup> Там же. Л. 16.

<sup>45</sup> *Kuzmany K.M.* Die VII. Internationale Kunstausstellung der Stadt Venedig // “Die Kunst”, München, 1907. S. 475.

<sup>46</sup> *Ettinger P.* Moderne russische Malerei // Die Kunst für Alle. München, 1907. Heft 12. S. 273–285; *Ettinger P.* Moderne russische Malerei // Die Kunst. München, 1907. S. 276.

<sup>47</sup> *Ettinger P.* Valentin Alexandrowitsch Ssjerow // Die Kunst. Heft 9. Juni. München, 1907. S. 385–398.

<sup>48</sup> Цит. по: Серов в воспоминаниях. Т. 1. С. 471.

<sup>49</sup> Цит. по: *Лапшин В.П.* Валентин Серов. Последний год жизни. М., 1995. С. 145.

<sup>50</sup> *Тугендхольд Я.* Международная выставка в Риме // Валентин Серов в переписке, документах и интервью. М., 1985. Т. 2. С. 293.

<sup>51</sup> *Бенуа А.Н.* Выставка современного искусства в Риме // Серов в воспоминаниях. Т. 1. 1971. С. 411.

<sup>52</sup> The highest Awards at all International Exhibitions [Электронный ресурс] // The Studio. 1911. 15 June. Vol. 53. N 219. P. 336. URL: [https://archive.org/stream/lartemondialerom00pica/lartemondialerom00pica\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/lartemondialerom00pica/lartemondialerom00pica_djvu.txt) (дата обращения: 12.03.2014).

<sup>53</sup> *Осоргин М.* [Ильин М.А.] Русская неделя в Риме // *Лапшин В.П.* Вален-

тин Серов. Последний год жизни. М., 1995. С. 149.

<sup>54</sup> *Голоушев С.С.* Художественная личность Серова // Серов в воспоминаниях. Т. 2. С. 18.

<sup>55</sup> Цит. по: *Лапшин В.П.* Валентин Серов... С. 149.

<sup>56</sup> Там же.

<sup>57</sup> *Камышников А.* Русское искусство в Риме // Серов в воспоминаниях. Т. 2. С. 43.

<sup>58</sup> Там же. С. 44.

<sup>59</sup> *Valkenier E.K.* Valentin Serov: Portraits of Russia's Silver Age. Northwestern University Press. Evanston, Illinois, 2001.

*Е.И. Ядохина*

**Теоретическое наследие А.М. Васнецова (по материалам неопубликованной рукописи «Странствование для обретения правды-истины. Философия самосознания. Идеалистический материализм или философия самосознания. 1914–1932 гг.»)**

Традиции и новации в искусстве, поиски путей создания нового искусства, синтез искусств, поиск художественного выражения духовной гармонии личности, самосознание творческой личности и ценностных ориентаций определяли художественное сознание эпохи конца XIX — начала XX столетия — яркой, самобытной и переломной не только в истории искусства России, но и всего мира.

Многие разноплановые художники, крупнейшие мастера русского искусства, в начале XX века обращались к теоретическим обоснованиям собственных представлений о путях его дальнейшего развития, отстаивая свои во многом обусловленные временем эстетические воззрения и установки.

Достойное место среди художников начала XX века, которых волновали вопросы теории искусства, занимает и творческое наследие Аполлинария Михайловича Васнецова (1856–1933). Его теоретические воззрения известны в истории искусствознания по книге «Художество. Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи», изданной в 1908 году в России, а затем переизданной в 1909 году в Вене по предложению немецкого издателя К. Китайбля. В 1915 году Васнецовым была написана статья «Происхождение красоты», в связи с событиями Первой мировой войны и революцией в России опубликованная только в 1923 году в Харькове.

В этих теоретических исследованиях были обозначены актуальные проблемы искусства первой трети XX века: о природе искусства, его целях, месте и значении в жизни людей; проблемы художественного образа и символа в искусстве, проблема красоты и т. п. Большое внимание в своих статьях Васнецов отводил роли сознания человека в эстетическом восприятии произведений искусства, считая, что только развитому сознанию раскрываются их глубины и сущность образной мысли творца. Поэтому ключевое, значимое место в жизни человека он отводил эстетике. Проблему эстетического воспитания и развития нации художник считал наиважнейшей.

Помимо вышеуказанных работ существует неопубликованная, неизвестная рукопись А.М. Васнецова, которая бережно хранилась в семье потомков художника, переданная в дар Государственной Третьяковской галерее по завещанию в 1997 году. Двухтомная рукопись «Странствование для обретения правды-истины. Философия самосознания. Идеалистический материализм или философия самосознания» была создана в период с 1914 по 1932 год. Рукопись состоит из двух объемистых тетрадей и включает более 1200 страниц, мелко исписанных автором фиолетовыми чернилами, с вклеенными в них печатными материалами.

Целью написания двухтомного труда, как отмечал сам художник в предисловии, была попытка «изложить в стройной системе [свое] мировоззрение»<sup>1</sup>. В рукописи Васнецов попробовал осмыслить волнующие его проблемы: философские, религиозные, эстетические; выразить свои взгляды на искусство (теорию красоты, теорию формы), затронуть вопросы о человеке и жизни, личности и обществе, государственном устройстве, добре и зле, счастье и т. п. На протяжении 18 лет он вел записи, многие из которых представляют собой или беглые замечания, или более глубокие и продуманные наблюдения и размышления о жизни, а также попытки осмыслить историю и сущность специфически русского национального самосознания.

В данной статье не представляется возможным рассмотреть все теоретические проблемы, поставленные А.М. Васнецовым; их слишком много. Мне хотелось бы затронуть лишь некоторые из них: о сущности и природе искусства, о художественном образе, о художественном символе и т. п. Васнецов обосновывал свою художественную практику теоретическими исследованиями. Творчество и теоретическая мысль развивались параллельно в жизненном опыте Васнецова, но иногда теоретические идеи, концепции обобщали и закрепляли его художественную практику.

На воззрения А. Васнецова огромное влияние оказала немецкая классическая философия. Художник базируется на известных работах Иммануила Канта и Георга Вильгельма Фридриха Гегеля, хотя многие их положения в собственном труде он интерпретирует по-своему. «Гегель считал эстетику философией искусства и фактически посвятил свои “Лекции по эстетике” всестороннему изучению этого феномена. Для него “царство художественного творчества есть царство абсолютного духа”, и, соответственно, искусство понималось им как одна из существенных форм самораскрытия абсолютного духа в акте художественной деятельности. Главную цель искусства он видел в выражении истины, которая на данном уровне актуализации духа практически отождествлялась им с прекрасным. Прекрасное же осмысливалось как “чувственное явление, чувственная видимость идеи”<sup>2</sup>. Гегель считал, что “искусство должно доставить чувству и созерцанию наслаждение тем великолепием благородного, вечного и истинного, всем тем существенным и возвышенным, чем дух обладает в своем мышлении и в идее”<sup>3</sup>.

В истории эстетики Гегель первым обозначил проблему образа при анализе поэтического искусства, его понимания и изучения. «В целом, — пишет Гегель, — мы можем обозначить поэтическое представление как представление образное, поскольку оно являет нашему взору не абстрактную сущность, а конкретную ее действительность, не случайное существование, а такое явление, в котором непосредственно через само внешнее и его индивидуальность мы в нераздельном единстве с ним познаем субстанциальное, а тем самым перед нами оказывается во внутреннем мире представления в качестве одной и той же целостности как понятие предмета, так и его внешнее бытие. В этом отношении существует большое различие между тем, что дает нам образное представление и что становится нам ясным благодаря иным способам выражения»<sup>4</sup>. Эти идеи «составили фундамент эстетического понимания образа в искусстве, претерпевая на тех или иных этапах развития эстетической мысли определенные преобразования, дополнения, изменения»<sup>5</sup>, что нашло свое отражение и в творчестве А. Васнецова.

Вслед за Кантом он не представляет эстетических отношений без субъекта и объекта. «Специфика эстетического суждения, по Канту, состоит в том, что при определении, «прекрасно ли нечто или нет, мы соотносим представления не с объектом посредством рассудка ради познания, а с субъектом и его чувством удоволь-

ствия или неудовольствия посредством воображения (быть может, «в связи с рассудком»). <...> Ибо при эстетической оценке предмета или его представления оно соотносится и сопоставляется не с понятиями о нем, а со всей способностью представлений, ощущение которой является одним из важнейших состояний души человека»<sup>6</sup>.

Прекрасное — это совершенство, связанное с формой. У Канта прекрасное выступает как символ «нравственно доброго». Васнецов в своем исследовании развивает идеи Гегеля и Канта, дополняя их достижениями науки начала XX века в области физиологии и психологии, но в отличие от своих современников эстетику считает самостоятельной наукой.

Теоретические взгляды художника на природу искусства основывались на следующих традициях:

1. Аполлиарий Васнецов был человеком глубоко верующим. Библейские и евангельские заповеди, мораль представляли основу его миропонимания. Он почитал Бога высшим художником, «создателем форм» бытия. Сотворение мира рассматривалось им как акт творческого процесса. Мир, созданный Богом, прекрасен. Идея красоты рассматривалась как всеобъемлющий фактор в искусстве и в жизни.

2. Васнецов утверждал, что цель искусства — дарить людям радость, эстетическое наслаждение, и художник должен стремиться создавать прекрасные произведения искусства. Прекрасное — неперемнное качество истинного произведения искусства. Чувство красоты выявляется только в акте эстетического восприятия зрителем произведения искусства, которое дарит радость и эстетическое наслаждение и возводит «дух» реципиента на новый духовный уровень бытия.

Художник осваивает мир и его явления по законам красоты, неизбежно оценивает их с позиции гуманистических идеалов — достижения счастья человека на земле, стремления к высшим идеалам — Красоты, Любви, Добра, Милосердия, Блага. Искусство возвращает человеку целостность мира и явлений; воссоздавая жизнь в художественных произведениях, оно тем самым углубляет реальный опыт человека.

Особое место в творческом процессе А. Васнецов отводил художнику, писал о его «особой миссии». Огромное значение при создании образов имеют личность художника, его интеллект. В художественном образе запечатлевается личность художника. Чем она талантливее и ярче, тем значительнее ее творение.

Самобытность художника обусловлена его мироощущением и творческой индивидуальностью.

3. Вопрос творчества — центральный в эстетической концепции Васнецова. Творчество понималось им как открытие нового, усовершенствованного в работе (в искусстве, литературе, музыке), где в полной мере проявляются гений и талант мастера. Творчество — как великое счастье, переживание, доступное немногим людям на земле. Творчество — как процесс сотворчества, происходящего в душе художника, наделенного даром от Бога, и умение выразить свои чувства, духовные переживания в произведении. Это великий дар видения мира душой художника, создание им новых форм в искусстве и открытие их для зрителя.

Рассмотрим конкретно вопрос о природе искусства. В понимании А. Васнецова оно выступает как средство познания мира и определения места человека в нем. В рукописи «Странствование для обретения правды-истины. Философия самознания» четыре тезиса определяют сущность искусства: впечатление, представление, внутренний художественный образ, красота. Основное определение искусства Васнецов отражает в следующей схеме, имеющей форму квадрата<sup>7</sup>.

#### Внутренний художественный образ



Первым этапом художественного творчества является «впечатление» от окружающей жизни или «внешней реальной сущности», от формы, цвета и т. п.

Вторым этапом Васнецов считает «представление», которому отводится значительное место в творчестве: «Орудие самопознания в руках художника, вообще изображающего, есть представление <...> Представление внешней формы предметов есть проявление сознания, чтобы представить какой-нибудь предмет, для этого

нужно осознать его, усвоить. Потому-то оно и является таким могущественным выразителем познающей способности человека»<sup>8</sup>.

Впечатление и представление — это сложный психический акт, это реальность, данная «нам в ощущениях» и отображенная в понятиях. «Искусства изобразительные: живопись, скульптура или, как принято называть, “изящные пластические искусства”, вытекают из видимости предметов. Потому-то зрительное впечатление есть основа их. Объект производит на зрителя известное воздействие зрительными впечатлениями (ощущениями); волевой импульс заставляет фиксировать это впечатление в виде изображений — таков процесс художественных воспроизведений действительности»<sup>9</sup>. (Васнецов основывается здесь на труде И.М. Сеченова «Рефлексы головного мозга».) Далее, отмечает художник, впечатление и представление в этом процессе ни на минуту не оставляют друг друга. Насколько впечатление предмета фиксируется в памяти, настолько же представление его отвлеченнее от действительной реальности, становится достоянием воспринявшего его человека, т. е. субъективным представлением. Безразлично при этом, имеется ли изображаемый предмет непосредственно перед глазами, т. е. когда пишется или рисуется с натуры (этюд), или вспоминается — суть одна и та же. Художник, пишущий предмет непосредственно с натуры, так же, в сущности, воспроизводит только свое личное представление о нем, как и тот, который пишет «от себя», то есть по чистому представлению.

По Васнецову, художественное творчество есть только «повышенная способность к представлениям»; скопление и комбинации ощущений и чувствований дают возможность образования «обособленной формы познания мира» — «представления», оно не что иное, как созидание цельного внутреннего образа действительности — объекта в субъекте, здесь уже начинается область творчества, субъект познания делается способным творить свой мир в полном значении слова. В области искусства отсутствие представления уничтожает само понятие искусства, в котором, считает Васнецов, воображение играет исключительную роль — это способность давать художнику образы.

Представить более или менее цельный образ всего сущего значит приблизиться к истине, но бывают, считает Васнецов, ложные представления и умозаключения. Критерием оценки выступает разум. Логически выверенные разумом «идеи-образы» получают свою завершенность. Концепция художественного произведения, его содержание складываются из объективированных в образе

представлений и идей. По Васнецову, представление есть проявление интеллекта человека, цель искусства; «так как любовь, и вследствие» любви проникновенность в окружающие явления «есть та дверь», которая ведет к чистому представлению образов. «Венецианов, Брейгель, старые фламандцы и голландцы, прерафаэлиты, благодаря своей любви к объекту и вследствие этого *проникновенности* в него, стали разительными примерами того, как со скромными средствами, но с любовью к правде, они сделались истинными художниками»<sup>10</sup>.

Внутренний художественный образ характеризуется как широкий круг понятий. Это все то, что выходит за рамки представления (чисто зрительного), т. е. внешнего физического ощущения цвета, формы, света и т. п. Это, собственно, содержание, это результат опосредования художником явлений, событий, реалий жизни, внешнюю, видимую сторону которой составляет «представление».

Единство «внутреннего художественного образа» и представления, с одной стороны, и впечатления — с другой, создает, соответственно, художественный образ в искусстве. Переработанный из впечатления и представления бытия субъективный образ художник переносит на произведение искусства (картину, скульптуру, поэму, музыку), делая его объектом впечатления уже для других людей. «Образ, созданный творческой силой художника, — есть обособленный мир, независимый»<sup>11</sup>.

Васнецов утверждает единство формы и содержания: «...единство внешнего образа и внутреннего (содержания) в произведениях до того слито, что отделить одно от другого не представляется возможным, так как одно обуславливает другое. Внешний образ можно сравнить с сосудом и внутренний — с содержимой в нем жидкостью: разбился сосуд — разлилась влага. Распалось великое существо частиц, образующих человека — улетел дух, скывывавший эти частицы жизни»<sup>12</sup>. Так и в искусстве: только в ясно выраженных формах заключается одухотворенность художественного произведения, тогда только это будет истинным произведением искусства, когда оно отвечает прежде всего «духовной стороне человека». В этом Васнецов видит главную миссию искусства.

Искусство посредством образов выражает реальность. Поэтому художественный образ — это основная общая форма выражения в искусстве, способ художественного мышления, бытия произведений искусства. Миметический принцип в искусстве наиболее полно осуществляется художником с помощью

художественных образов, и, как следствие, художественный образ в искусстве занимает основное место.

Художественный образ, реализуемый во всей своей полноте, — это сложный процесс художественного освоения мира.

Для создания художественного образа необходимо как красивое, прекрасное в природе и в жизни, так и безобразное. В карикатурах, шаржах подчеркнутость отрицательных сторон объекта стоит на первом месте, а изображение безобразных лиц, карликов, уродцев в живописи Веласкеса, уточняет Васнецов, это изображения человека или людей, которые заинтересовали художника своим внутренним обликом, характером.

Для полной реализации художественного образа очень важно, отмечает Васнецов, чтобы произведение было художественным, т. е. вызывало эстетические чувства — красоты, наслаждения, радости у зрителя (субъекта восприятия), которые и являются показателем вхождения субъекта восприятия на новый уровень истинного духовного бытия. Прекрасное — неперемнное качество истинного произведения искусства. Художник осваивает мир и его явления по законам красоты.

Существенной разновидностью художественного образа, его духовной сущностной компонентой является художественный символ, который, по мнению Васнецова, направляет дух субъекта познания (зрителя) к духовной реальности, не содержащейся в самом произведении искусства. При помощи чисто художественных средств образ разворачивается в художественный символ, завершая глубину образа, его сущностное художественное содержание, которое, как считает Васнецов, говорит о гениальности произведения, его высокой художественной значимости, о большом мастерстве и таланте создавшего его художника.

В качестве гениальных произведений Васнецов в духе и вкусах времени приводит работы Арнольда Бёклина «Остров мертвых», «Вилла», «Сон» и др. — эти символы-картины «решают вопросы Духа».

Васнецов в своих исследованиях разделяет понятия символа и аллегории. Аллегория в произведениях искусства ограничена абстрактной идеей, преобладающей над образом, в то время как в художественном образе — наоборот. Аллегория ориентирована на чисто рассудочное восприятие.

Истинное произведение искусства должно быть прекрасным. Идея красоты близка, в понимании Васнецова, к гармонии, которая непосредственно выражается в настроении; в чувстве «гармонии»,

«в возвышенном состоянии духа», в восторге, в любви, в очаровании и т. д. Это внутреннее чувство душевного настроения обусловлено состоянием духа. Красота целого возникает на основе гармонического единства противоположных составляющих элементов (в частности, прекрасных и безобразных элементов). Структурными принципами чувственно воспринимаемой красоты являются формы — ритм, порядок, равенство, симметрия, пропорция, равновесие, подобие, контраст и главенствующий над ними принцип единства. Красота — «гармонически упорядоченное единство» — понималась Васнецовым в русле классической традиции философии искусства как совершенство. Большое значение в жизни и в искусстве (внутри художественного произведения) Васнецов уделял антитезам, противоположностям, контрастам и диссонансам. Он создал свое оригинальное видение по данной проблеме, вобрав предыдущий опыт мыслителей. Противоположности рассматривались им как «проявление гребня волны безбрежного океана бытия — вал и интервал. Антитезы — всюду и во всем, мудрое равновесие и единство. Различия наиболее определяют форму, когда она наиболее радикальна, т. е. в противоположностях. На противоположностях главным образом и базируется различимость, переходя в дальнейшем в простые свойства форм <...>. В дальнейшем, свойства становятся безразличными по отношению к какому бы то ни было противоположению»<sup>13</sup>. Абсолютные антитезы и крайне различны, но находятся в постоянном взаимодействии. В красивых формах, особенно в искусстве, когда образующие элементы «рельефные до контрастности», предмет достигает идеальной красоты.

Проводя обзор мировой эстетической мысли в отношении понимания красоты, Васнецов выделяет следующие ее различные характеристики: гармония, совершенство, мера, порядок, соразмерность, «золотое деление», конкретные пропорции, типы линий (S-образная линия), свет, цветовые отношения, музыкальные созвучия. Искусство всегда было ориентировано прежде всего на выражение или созидание красоты.

Красота выявляется только в акте эстетического восприятия, где все выражается в непередаваемом духовном (эстетическом) наслаждении. По Васнецову, ключевым в понимании «Прекрасного» и «Красоты» в искусстве является эстетическое ощущение (чувство). Ощущение употребляется Васнецовым как синоним слова «чувство». Чувство — в физиологии и психологии результат возбуждения нервных центров коры головного мозга, которое, как

правило, вызывается раздражением чувствительного нерва. Обычно единичное ощущение выступает как часть сложного комплекса ощущений. Как только сложное ощущение переступает порог сознания, оно становится частью образа и частью восприятия. Мозг «создает» ощущение представления, чувства, образа, способен вызывать радость, страх, любовь, а не только обрабатывает информацию на сознательном (бессознательном) уровне.

Познание мира — развитие ощущения.

Все истинные произведения искусства и культуры, отмечал Васнецов, создавались и существовали в истории человечества только «под знаком Духа», пробуждали духовный мир человека и вели его к духовной реальности, к истинному познанию бытия, вызывая чувства радости, восторга, красоты. И только так они вошли в вечность.

Таким образом, введение в научный оборот теоретического наследия Аполлинария Михайловича Васнецова позволяет создать более объективную картину развития русского искусства первой трети XX столетия, восстановить историческую справедливость и отдать должное человеку, внесшему существенный вклад в его развитие. Теоретические воззрения А. Васнецова представляют интерес для современного исследования.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Васнецов А.М.* Странствование для обретения правды-истины. Философия самосознания. Идеалистический материализм или философия самосознания. 1914–1932 гг. // Архив мемориального музея-квартиры А.М. Васнецова. Инв. 1073–1074. Т. 1. Л. 5 (далее — *Васнецов. Странствование*).

<sup>2</sup> *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2002. С. 252–253.

<sup>3</sup> *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика : в 4 т. Т. 1. М., 1968. С. 52.

<sup>4</sup> Там же. Т. 3. С. 384–385.

<sup>5</sup> *Бычков В.В.* Эстетика. С. 267.

<sup>6</sup> *Афасижев М.Н.* Эстетика Канта. М., 1975. С. 19.

<sup>7</sup> *Васнецов.* Странствование. Т. 2. Л. 73–75.

<sup>8</sup> *Васнецов А.* Художество. Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи. М., 1908. С. 6–7.

Е.И. Ядохина

<sup>9</sup> Там же. С. 9.

<sup>10</sup> Там же. С. 50.

<sup>11</sup> Там же. С. 27.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> *Васнецов*. Странствование. Т. 1. Л. 209.

*Е.А. Теркель*

### **Педагогическая деятельность Л.С. Бакста**

Педагогическая деятельность Л.С. Бакста никогда не была предметом серьезного исследования. Между тем она непосредственно связана не только с художественными взглядами Льва Самойловича, но и с теми особенностями его творчества, которые сделали имя Бакста известным во всем мире. Свои представления о теории и истории искусства, о том, чего не хватает современной живописи и в чем состоят ее перспективы, Бакст-педагог стремился воплотить в жизнь, воздействуя на молодое поколение художников.

1890–1900-е годы во всем мире, в том числе в России, характеризовались упадком академического преподавания и расцветом различных школ и студий. Собственно, упадок начался еще раньше, и биография Бакста — тому живое свидетельство. Получивший всемирную известность художник не смог окончить императорскую Академию художеств из-за неакадемической трактовки дипломного сюжета, о чем впоследствии сам он вспоминал: «Но настоящий удар поразил меня в тот день, когда проходил конкурс работ на евангельский сюжет “Святая Дева оплакивает тело Христа”. Я принес в Академию художеств в Санкт-Петербурге только что написанную большую картину, где был изображен сырой тусклый склеп, в котором обезумевшая старая мать льет слезы скорби. Ее глаза покраснели, седые волосы растрепаны, она рвет на себе одежду от горя. Старая мать держит в своих руках изувеченное, подвергнутое страшной пытке тело своего сына. На следующий день собралось жюри, и я смотрел на немногих избранных, выходящих из-за закрытой двери, которые пока держали в секрете наш успех или наш крах. Я чувствовал на себе пристальные взгляды, то любопытные, то полные ненависти.

Я понял, что ничего хорошего меня не ждет. Но то, что я увидел, когда вошел, запомнится мне до конца жизни. Пока мои товарищи искали свои работы, чтобы увидеть надпись “медаль” на клочке бумаги, приколотом на нижней части рамы, вокруг моей картины собралась толпа. Работа была перечеркнута двумя диагональными линиями, проведенными по свежей краске, и прямо на картине было написано следующее: “Академия художеств строго осуждает такую манеру живописи”<sup>1</sup>.

Многие русские художники, неудовлетворенные системой преподавания, ехали учиться за границу. Особенно популярны были школы и студии Парижа и Мюнхена. Бакст не стал исключением, занимаясь в Париже сначала в студии Ж.-Л. Жерома, а затем в Академии Жюльена. Для студий (некоторые из них назывались «академиями») было характерно то, что вокруг художника группировались ученики, работавшие совместно в просторном помещении, где ставилась натура.

В России интерес культурного сообщества к преподаванию рисования и живописи в конце XIX века сильно вырос. Об этом свидетельствует постоянное обсуждение вопроса на страницах печати. Реформа в Академии художеств, сдвинув дело с мертвой точки, не принесла удовлетворения. Продолжались постоянные размышления о том, как надо и как не надо учить живописи, что является необходимым, а что губит таланты. Противоположными полюсами казались свобода самовыражения молодого художника и рутинная обучения ремеслу посредством срисовывания или копирования. Достаточно привести названия статей, публиковавшихся в таких разных по направлению изданиях, как «Мир искусства» и «Искусство и художественная промышленность»: А.Н. Бенуа «Академии и техника живописи»<sup>2</sup>, «Чему учит Академия художеств»<sup>3</sup>; Франц Ленбах «Академия художеств»<sup>4</sup>; Герман Гельферих «Выставки в рисовальных школах»<sup>5</sup>; А. Ростиславов «Ученическая выставка в Академии»<sup>6</sup>; В.М. Васнецов «Мнение о проекте положения о художественно-промышленном образовании»<sup>7</sup>; Д.А. Пахомов «Художественное образование»<sup>8</sup>; Н.И. Мурашко «О новых веяниях в педагогике искусства»<sup>9</sup>; С.Г. Недлер «О рисовании в художественно-промышленных школах»<sup>10</sup>; Е.М. Маковский «Тормозы преподавания искусств в наших учебных заведениях и меры к их устранению»<sup>11</sup>. Если не вдаваться в нюансы, авторы всех статей призывали менять систему преподавания, больше внимания уделяя индивидуальности учащегося.

Бакст не остался в стороне от обсуждаемой темы. Его позиция наиболее четко изложена в статье «Пути классицизма в искусстве». Обучение трактуется им не просто как усвоение техники рисунка и живописи, а как нечто большее. Это и творчество, и мастерство, передающееся из поколения в поколение, когда ученик с детства привыкал видеть, как рядом работает мастер (художник, скульптор, чеканщик и т. п.). Ученик, освоив приемы учителя, сам становился мастером, внося что-то свое, новое в хорошо знакомую работу, совершенствуясь с годами. Его ученик, повторяя путь, усваивал его приемы, добавляя от себя что-то новое. Так рождалась школа высокого искусства. По мнению Бакста, такая преемственность прервалась в XIX веке, когда индивидуализм привел к тому, что художник стал оберегать секреты своего мастерства, боясь, что талантливый ученик опередит учителя. Лев Самойлович писал: «Мне хочется вспомнить факт из моей собственной жизни, факт, который сразу осветил мне сущность истинной школы и полное отсутствие ее в поколении художников девятнадцатого века. Однажды я написал заказную картину на стекле (довольно больших размеров). Картина эта потребовала массу времени, труда и терпения. Окончив работу, я заметил, что ставень, куда стекло предназначалось, был слишком узок. Пришлось подрезать края картины. Легко представить мое волнение, когда рекомендованный мне стекольный мастер, пожилой человек крестьянской складки, нарезав алмазом контур, принялся отщипывать плоскогубцами края картины. Когда операция была благополучно приведена к концу, я рассказал мастеру свою тревогу за исход его работы. Но он молча улыбнулся и, взяв длинный кусок стекла, провел по нему алмазом волнообразную линию сверху до низу и, выждав секунд пять, провел параллельную уже сделанной, вторую линию, затем отщипнул лишние куски и подал мне стеклянную волнообразную ленту, идеально параллельную во всех своих изгибах. Пораженный, я сказал мастеру, что его всему в мастерской научили, а меня в академии ничему. Для меня этот стекольный мастер — настоящий большой художник своего искусства, человек, помимо своих способностей, воспринявший все уменье, всю традицию своей школы»<sup>12</sup>.

Считая, что на данном этапе традиции такой школы утрачены, Бакст видел в этом не только минусы, но и плюсы. Это давало возможность в чем-то начать с чистого листа, не отвергая опыта предшественников, но и не ориентируясь на него целиком. Лев Самойлович писал: «Все ждут дружных усилий, бодрой, сильной душой и здоровьем школы <...> Мы все вместе толкнем искусство

вперед. Чего не договорю я, доскажет другой. Наши дети будут боги»<sup>13</sup>. В вышедшей в 1904 году книге «Русская школа живописи» А.Н. Бенуа также отмечал: «Школы как цельной системы, или как программы, больше нет. Индивидуализм... находится как раз теперь в моменте своего крайнего развития, своих крайних выводов. Сколько художников — столько направлений, столько школ. <...> Лишь самоцельное, но объединенное для общей цели искусство, лишь школа (школа как в технике, так и в идеях) может дать ныне такие плоды, которые будут иметь одинаковое значение с плодами знаменитых прошлых «школ», а может быть, даже и превзойдут их по питательности и прелести»<sup>14</sup>.

Характерно, что никто из мирискусников, кроме Бакста, не занялся всерьез педагогической деятельностью, несмотря на огромное желание художественно образовывать общество. Возможно, есть доля правды в замечании Сергея Маковского: «Был еще и оттенок презрительного снобизма по отношению к инакомыслящим и “непосвященным”, и нежелание снизойти до толпы, заняться популяризацией новых идей, пожертвовать временем на “малых сих” <...> Россия чутка к сердечности учительства. Снобизм не одного “Мир искусства”, но и всего русского новаторства только отдалил от него и без того далеких, а в самой среде новаторов обострил самолюбия и личные притязания»<sup>15</sup>. Лев Самойлович несколько иначе смотрел на вещи. Как отмечала его ученица по школе Званцевой Юлия Оболенская, «на теоретические положения Бенуа Бакст ответил практически: попыткой создать новую школу. В стенах школы он совершенно не касался этих теорий, и в его задачи не входило воспитывать маленьких теоретиков»<sup>16</sup>.

Система преподавания Бакста основывалась на его понимании путей развития искусства (живописи), а следовательно, и того, что необходимо художнику на современном этапе. Анализируя искания молодых коллег, Бакст обратил внимание на интересный факт: «Скажем еще об одном источнике вдохновения новой живописи, о странной, на первый взгляд, подражательности и подчиненности молодых вожаков живописи детским рисункам, детскому пониманию формы, детской манере трактовать живописные сюжеты. Что притягивает, что восхищает и, скажу даже, умиляет нас в детском рисунке? <...> Искренность, движение и яркий, чистый цвет, окраска. Эти качества — именно те, которые современная живопись успела постепенно растерять, отказываясь от совместной работы, от общности умения, от атмосферы искусства, создающейся только при дружной работе в одном направлении

искателей-художников»<sup>17</sup>. Интересно, что Бакст перечисляет качества, присущие его собственному творчеству, которые, собственно, и принесли ему успех как художнику. В этом высказывании заслуживают внимания два положения, которые имеют отношение к системе воспитания и обучения рисованию и живописи. Первое — внимание к детскому рисунку, детской непосредственности, важности этого этапа развития личности. Второе — внимание к необходимости совместной работы искателей-художников в одном направлении (это положение стало реализовываться им при преподавании в школе Званцевой).

Рассмотрим первое. Бакст читал важным эстетическое развитие ребенка с раннего детства. В собственной семье он проводил эту мысль в жизнь, готовя сына к художественному творчеству. Ученик Бакста Павел Андреев вспоминал: «Своего Андрюшу он обожал и надеялся, что он непременно будет художником. В детской между прочим подбор игрушек был цветной: кубики, планки, окрашенные яркими тонами, чтобы приучать глаз к дополнительным тонам»<sup>18</sup>. Интересно, что именно раннее детское творчество Бакст считал заслуживающим внимание. Далее с 12–13 лет, по мнению художника, наступает «мертвая полоса, полоса бездарности, как я ее называю; она отвечает пробуждающемуся сознательному отношению ребенка к окружающему и уже губительному примеру “хороших” картин и “хорошего” вкуса, влияющая на ребенка»<sup>19</sup>.

Конечно, бывают исключения, и Бакст не совсем прав, считая рисунок подростков не самостоятельными, лишенными непосредственности и искренности. Однако нельзя обвинить художника в полном незнании предмета. Так сложилось, что его первым опытом преподавательской деятельности было обучение рисованию детей президента Императорской Академии художеств великого князя Владимира Александровича. В великокняжескую семью Бакста ввел Дмитрий Александрович Бенкендорф, художник-любитель, близкий к императорским кругам. Он тоже как бы брал уроки акварели у Бакста, под видом уроков заставляя молодого художника дорисовывать (править) свои работы, которые затем продавал светским знакомым. Бенкендорф был своим человеком в доме Владимира Александровича и Марии Павловны, благодаря его помощи Бакст без труда получил место преподавателя и стал учить рисованию младших детей великокняжеской четы — 14-летнего Бориса и 11-летнюю Елену. Конечно, это трудно сравнить с уроками в обычной школе, но художник сталкивался с типичными проблемами: непоседливостью, нежеланием преодолеть

трудности, незаинтересованностью предметом в целом. Будучи человеком доброжелательным и приятным в общении, Бакст находил с учениками общий язык, но особого энтузиазма преподавание у него не вызывало, поскольку удовлетворительных результатов приходилось добиваться с трудом. Сам художник так вспоминал уроки великой княжне: «У меня педагогическое лицо; не отвечая, я поправляю ее ошибки в рисунке, с удовольствием стирая резинкой неверные линии, и, недовольный наклоном и шириною штрихов, зажимаю три пальца ученицы в свою руку и, водя ею по бумаге, покрываю рисунок смелыми, разгонистыми линиями. Она удивленно смотрит на неважные штрихи, и на свою руку в тисках, вскидывает на меня глаза, где дрожит аффектация и смех. — Отчего Вы пожимаете мою рояльную руку? — Это так неожиданно — что я начинаю смеяться, дисциплина урока разрушена...»<sup>20</sup> Возможно, именно этот неудачный опыт позволил художнику сделать однозначный вывод о возрастной границе детского творчества, о котором стоит рассуждать. «Нас интересуют рисунки детей моложе 12 лет, после чего перелом в сторону взрослого рисунка слишком очевиден. Искренность детского рисунка и есть умиляющее, трогательное, чему в тайне просто завидуют зрелые художники. Композиция рисунка с сюжетом всегда неожиданна и безусловна; размещение пятен продиктовано наивным вкусом, а не рутинной <...> Смешно писать, а между тем бесспорно, что добрые две трети картин художников не имеют никакого подлинного прикосновения к их сердцу и воображению и продиктованы они соображениями ума, а не вдохновением, то есть не искренним, внутренним императивом»<sup>21</sup>. Бакст приводит в пример Матисса, который пошел за художественным творчеством ребенка «в позах своих моделей, и в упрощенной краске, вернее окраске, и в наивничаящих сюжетах. <...> Заним потянулись другие, и, каюсь, я чувствовал, что медленно глупею вместе с Матиссом и его последователями... Зато цвет, чистый, свежий цвет в некоторых его вещах бодрит и радует»<sup>22</sup>. Как мастер-колорист Бакст позитивно реагирует на цветовую палитру Матисса, несмотря на то что это несколько расходится с привычными идеалами мирискусников. Ученица Бакста Юлия Оболенская писала впоследствии: «Никому не приходит в голову, что под руководством Бакста молодежь воспитывалась на принципах совершенно противоположных основам “Мира Искусства”, противопоставляя его ретроспективизму — наивный глаз дикаря; его стилизации — непосредственность детского рисунка; его графичности — буйную, яркую “кашу” живописи; и наконец, его индивидуализму — сознательный коллективизм»<sup>23</sup>.

Применить свои взгляды на преподавание, на необходимость создания «школы» как определенной институции Бакст смог в середине 1900-х годов, когда его пригласили в частную художественную школу Елизаветы Николаевны Званцевой. Будучи художницей, одной из любимых учениц И.Е. Репина, Елизавета Николаевна последовала совету Ильи Ефимовича, писавшего ей: «Во всяком случае, Вам надобно попасть теперь на какую-нибудь серьезную деятельность, которая поглотила бы Вас и дала бы Вам самостоятельное общественное положение. Теперь Вы все способны одолеть: время еще не ушло. Думайте, ищите, Вам видней. В Москве или в Петербурге <...> Право, это серьезно: при Вашем гордом, самостоятельном характере Вам все тяжелее и тяжелее будет становиться жизнь»<sup>24</sup>. Званцева решила на свои средства устроить частную художественную школу, открывшуюся в 1899 году в Москве. Для преподавания были приглашены такие мастера, как К.А. Коровин, В.А. Серов, Н.П. Ульянов. Это учебное заведение просуществовало до 1906 года. После переезда в столицу Званцева решила открыть школу в Петербурге. Поселившись в знаменитом «доме с башней» на Таврической, 25, она попала в самый центр художественной жизни столицы. На «Башне», в квартире Вячеслава Иванова, собирался весь художественно-литературный Петербург, включая Бакста и Сомова, давнего друга Званцевой, который и стал инициатором приглашения Бакста и Добужинского в качестве преподавателей. В августе 1906 года Сомов писал Елизавете Николаевне: «Вчера еще только мы говорили с Бакстом о Вас и о Вашей школе и удивлялись, что от Вас ни слуха, ни духа. Не мешкайте! Бакст не изменил своего решения быть у Вас профессором и имеет уже для школы 6–7 человек учеников среди своих знакомых; я тоже имею человека 2, которые жаждут поступить к Вам. Да и у Вас было человек 5? Видите, сразу у Вас будет человек 10–12! Вчера я был в одном доме на Таврической... <...> где отдаются две квартиры, я их не видел, но, говорят, в одной большой — круглая зала. В этом доме живет Вячеслав Иванов, № 25. Как приедете, тотчас пойдите посмотреть этот дом. Может быть, квартиры подойдут. Один из моих кандидатов — молодой, очень талантливый поэт, Сергей Городецкий. Но, увы, кажется, не талантливый художник.

<...> Досадно только, что Бакст уедет 28 августа на месяц в Париж, где ему поручено устраивать декоративную часть русской выставки. Но, в сущности, это ничего, если Ваша школа откроется и 1 октября, не будет поздно. Потребность в хорошей школе, по-

видимому, большая в Петербурге, Бакст собирается Вам писать, и я ему сегодня посылаю Ваш адрес. Если Вам нужен помощник, не хотите ли Добужинского? У него есть имя, некоторая популярность, он отличный рисовальщик, прошел солидную школу в Мюнхене, очень милый человек и не избалованный избытком материальных средств; так что, я думаю, не откажется от преподавательства. Главное, не откладывайте»<sup>25</sup>.

В ноябре 1906 года Бакст сообщал жене о посещении «дома с башней» Ивановых: «Под ними в доме поселились Волошин с Собашниковой — в одной квартире (подчеркнуто авт. — *Е.Т.*) со Званцевой!»<sup>26</sup> В этой квартире Бакст стал бывать довольно часто, о чем свидетельствуют его письма. 28 ноября он рассказывает, как ходил «к Званцевой, где у меня было rendez-vous с Костей Сомовым <...> Там мы смотрели работы моих будущих учеников — недурно пока, но и только»<sup>27</sup>. Днем раньше Лев Самойлович «познакомился с Собашниковой, которая мне сказала, что поступает в ученицы ко мне в школу»<sup>28</sup>. Через день — снова: «Сегодня был у Званцевой, сговаривались, как вести преподавание с Добужинским. Я буду занят 1 раз в неделю и увижу уже работы, оконченные за неделю. По моему предложению переменили всю систему преподавания. Посмотрим, что из этого всего выйдет»<sup>29</sup>.

В чем заключались перемены и какова была сама система, мы знаем из воспоминаний и писем учеников, а также из статьи Бакста к выставке их работ в редакции журнала «Аполлон». Через четыре года преподавания художник мог сказать: ««Мечта моей жизни все более и более воплощается. Четыре года совместной работы с учениками начинают, наконец, создавать ту атмосферу мастерской-храма, которая всегда волновала мое воображение; как спириты искренно убеждены, что совместное сидение в сосредоточенном молчании вокруг столика помогает выявлению духа, так и мне кажется, что собрание усердных работников этой школы создает тот флюид подлинного, волнующего искусства, который гонит от себя все рутинное, мертвое, манерное и хлесткое. Совместная работа школы была всегда моим принципом. Я сказал бы, что за 4 года в школе эту писался одной общей рукою, несмотря на все разнообразие манер, исходящих от природных особенностей каждого ученика. И этот эту постепенно совершенствовался и совершенствуется, одушевленный одним стремлением, одной задачей, понятой всеми учениками»<sup>30</sup>.

А задачу Бакст поставил перед учениками архисложную: писать так, чтобы написанное выглядело «живым», а не засушенным, безжизненным слепком с натуры. Ученики шли ощу-

пью, порой не понимая, что требовал от них взыскательный мастер. Юлия Оболенская вспоминала: «Мы начали писать дикие вещи, в которые сами не верили, записывая в классе критику Бакста, чтобы разобраться в ней после урока. Иные из таких очень схематичных записей сохранились до сего времени. Человеку, прошедшему школу, их смысл, конечно, ясен, но тогда они были немы, иероглифы. Бакст учил так, как иногда учили плавать, бросая в воду и предоставляя выкарабкаться самому. Он умышленно не давал никаких готовых образцов для подражания, никаких вспомогательных теорий. В конце концов непрерывные усилия сорвать с своих глаз повязку — возымели свое действие. Этот период посчастливилось начать мне. В предыдущем этюде Бакст говорил мне, судя по записи: три тона очень хороших на предплечье — а тут чего-то испугались. Они бы заиграли, если бы тут были верные полутона. Внизу цвет “задымлен” — много раз переписано. Лучше не технически добиваться впечатления, а верно взять отношения красок, подмеченных в живой натуре. Пусть будет маленький кусок, но живой. Это гораздо интереснее, чем стремиться написать приличный и даже недурной этюд. Разве неверно?»<sup>31</sup> Сам Лев Самойлович вначале буквально воевал с учениками, пытаясь добиться понимания или, скорее, даже вчувствования в предмет. Сложность заключалась в том, что для каждого методы и пути достижения правдивости, «живости» изображаемого были разными, и Бакст пытался развивать именно индивидуальные способности ученика. Письма художника говорят о его бескомпромиссности и нацеленности на результат: «Послезавтра боевой день в школе, первые плоды реформ, задуманных мной. Быть буре!»<sup>32</sup>; «Сегодня разнес всех в школе — Бог знает что делают, хотя надо сознаться, задал им трудностей. Посмотрим, как пойдет»<sup>33</sup>. Однако ученики высоко ценили новаторские методы своего «маэстро», как они звали между собой Льва Самойловича. В 1909 году один из них писал другому: «Школа Бакста дает Вам этюды настоящие — свежие и в силу — может быть, первый раз во всей истории живописи этот принцип является, как школа»<sup>34</sup>.

Постепенно выработался определенный распорядок учебного процесса, зафиксированный в воспоминаниях Оболенской: «Время нашей работы, согласно объявлению распределялось так: занятия от 10 до 3-х ч., рисунок на 2 дня, 3-й день на память; этюд на 2 дня — 3-й день же на память. В действительности работа на память прививалась не очень успешно. Рисовали 2 дня; в среду приходил Добужинский. В этот же день начинали этюд. В пятницу

приходил Бакст, а по субботам бывали наброски»<sup>35</sup>. На лето ученики разъезжались писать этюды. Званцева не располагала большими средствами, поэтому школа каждый сезон начинала работу в новом помещении, о чем сама Елизавета Николаевна извещала учеников<sup>36</sup>. Пятничные уроки самого Льва Самойловича ценились чрезвычайно высоко, о чем свидетельствует переписка учеников: «В школу я думаю прийти вероятно в четверг или прямо к “Баксту” <...> да здравствует школа Бакста!!!»<sup>37</sup>

Как и в собственном творчестве, в преподавании Бакст делал акцент на двух важных составляющих: линии и цвете. Свое кредо художник высказал в одном из интервью: «Место — форме и “прекрасной линии”! Да здравствует здоровое, богатое ярко-красною и горячею кровью, новое искусство! И мы счастливы видеть в совсем молодых ростках, в талантах, всюду теперь пробивающихся, как цветы после обильного дождя, это неудержимое стремление к простейшей форме, к мастерской “совершенной линии”, которою так мощно владело античное искусство и которого секрет, раз поднятый и блестяще развитый Ренессансом, вновь исчез, чтобы теперь воскреснуть с новою и неожиданною силою!»<sup>38</sup> Именно эти формы и линии ставились во главу угла в школе Званцевой. Преподававший вместе с Львом Самойловичем Мстислав Валерианович Добужинский писал: «Бакст как отличный рисовальщик давал ученикам чрезвычайно много ценного, требуя прежде всего ясной и твердой линии (эта “линия” была его излюбленным “коньком”, что вызывало часто горячие споры с друзьями)...»<sup>39</sup> Это преклонение перед «линией» встречается во многих статьях и интервью Бакста; оно, собственно, характеризует все творческое наследие художника. Важность этого понятия он методично раскрывал ученикам. Павел Андреев писал: «Помню, один раз он даже сам взял у меня уголь и провел линию спины натурщицы, заметив при этом: “Смотрите, как у японцев. Делайте все время так, чтобы проходить углем по всей линии сразу, а не склеивать ее из кусочков. Чтобы линия лилась. Проводите ее всю одним сильным движением»<sup>40</sup>. Юлия Оболенская вспоминала: «В отношении формы и рисунка мы занимались поисками упрощенного (но не огрубленного) силуэта с выделением в немногих простых линиях наиболее характерных черт натуры. Бойкость, хлесткость, манерность считались недопустимыми. В *nature morte*, состоявших из грубых и простых вещей, в каждой вещи отыскивалась “типичная кривуля”. — Форма рассматривалась не как объем, а как легкий рельеф, заполняющий пространство между линиями контура.

Во время наших экскурсий в Эрмитаже Бакст удивительно давал почувствовать это занимавшее его “дыхание жизни”, проводя пальцами вдоль руки одной из Египетских статуй, очерченной почти двумя параллельными и все же полной жизни, благодаря совершенно незаметным уклонам этих параллельных»<sup>41</sup>. Сам Бакст признавался: «Свои чувства я выражаю как через линию, так и через цвет. <...> Мой метод состоит главным образом в том, чтобы, выбрав простой мотив, бесконечно варьировать его, создавая таким образом гармонию цвета и линии»<sup>42</sup>.

Второй составляющей художник считал цвет. Судя по воспоминаниям учеников, в школе Е.Н. Званцевой этому уделялось огромное внимание. Уникальными были постоянные задания на поиски гармонии красок. Интересно замечание Оболенской: «Искали прежде всего абсолютного сочетания цветов, разговор и даже спор между цветами. И только когда в одном из моих этюдов спор этот был доведен до разногласицы, Бакст заметил: ну, а тут у Вас не спор, а прямо драка»<sup>43</sup>. «Эскизы задавались сперва на свободные темы напр. “Весна”. Задавались чисто цветная и темы для плакатов на сочетание цветов, напр.: синее, красное и песочное; желтое, синее и оранжевое и пр. Ввиду разнообразного восприятия отдельных цветов различными художниками, Бакст впоследствии стал выдавать всему классу кусочки одной и той же цветной бумаги. Это был заданный цвет. Остальные два давались на словах и предоставлялось их так уравновесить, чтобы они согласовались и с заданным цветом, и между собой. Умение сопоставлять контрастные цвета, уравновесившая их взаимное друг на друга влияние и воплощать их в простейшие формы особенно помогло тем из нас, кому пришлось впоследствии иметь дело со стеной живописью»<sup>44</sup>. Другой ученик, П.В. Андреев, писал в воспоминаниях: «Два тона в идеальном отношении друг к другу — вот альфа и омега системы Бакста. Вот чему учились в школе Званцевой под руководством Леона Бакста! <...> Художественный подход — вот чего добивался от учеников Бакст. Равнодушие к цвету считалось немислимым для живописца. Как-нибудь и чем-нибудь, лишь было бы приблизительно похоже — вот что было совершенно неприемлемым для школы. Ни в цвете, ни в рисунке приблизительность не допускалась. Художник должен быть прежде всего мастером, а мастер не потерпит “как-нибудь”»<sup>45</sup>.

Через три года преподавания Бакст решил, что ученики достигли многого и стоит устроить выставку их работ. Сами будущие экспоненты не верили в успех подобного мероприятия.

А.А. Зилоти писал Ю.Л. Оболенской: «Насчет выставки 1910 смеяться, сколько Вам угодно, только что совсем не смешно, хотя почему-то я сам улыбаюсь; но вот увидим!»<sup>46</sup> Однако, несмотря на сомнения, выставка открылась 20 апреля в помещении редакции журнала «Аполлон». Ровно 100 работ были выставлены анонимно, в каталоге значились лишь названия картин под номерами. Художественная ценность должна была определяться не фамилией художника, а лишь самой картиной. В рецензии на выставку С.К. Маковский писал: «Здесь нет имен, нет отдельных самолюбий, нет маленьких тщеславий <...> Здесь только ученики, школьники, ремесленники Аполлона, забывающие о своих личных “успехах” во имя большого, общего дела. Здесь — художническое послушание и смирение перед великой красотой мира...»<sup>47</sup> Сохранился рисунок одной из учениц, Магды Нахман, на котором изображена развеска произведений по номерам и указано, кто был автором какой работы. Таким образом, можно идентифицировать некоторые произведения. Эта развеска описана и в воспоминаниях Оболенской, которая писала о неудовлетворенности выставкой большинства учеников: «Выставочный сезон кончился, и публики не было: унылые экспоненты бродили по комнатам в чайные посетителей, но в залах, пожимая плечами, удалялся с цилиндром в руке старичок Прахов, бурей пронесся, сыпля ругательствами, Репин; доброжелательный критик “Речи” — Ростиславов в одиночестве усердно изучал вещи, безнадежно взывая к безымянному каталогу»<sup>48</sup>. Не дождавшись открытия выставки, Бакст, отобрав экспонаты, уехал в Париж, где его ждал блестящий театральный сезон. Больше в школе Званцевой он не преподавал.

Возникает вопрос: почему столь резко художник закончил свою педагогическую деятельность, когда он только начал достигать задуманного результата и появились первые успехи? Как мог Бакст оставить преподавание, одновременно говоря такое: «Я считал бы грехом, положив в основание этой школы принцип совместной работы, впоследствии распустить их, заявив учащимся, что они всему уже научились»<sup>49</sup>.

Как правило, в немногочисленных попытках объяснить уход Бакста присутствует только один момент: в 1910 году после парижской премьеры «Шехеразады» художник становится всемирно известным и знаменитым, и у него не остается времени на школу. Для учеников это было тяжелым ударом, о чем свидетельствует их переписка: «А вот не будет ли скандала с нашей школой, как Вы думаете? Ведь наш maitre чуть в Америку не уехал (\*Вспомнив

о своих лучших ученицах, он решил не ехать), но кажется останется в Париже до декабря. Что будет делать Званцева, ведь будут требовать профессора, да что хочешь, то и делай. Надо надеяться, что Бакст может быть случайно раньше приедет, а то как бы все не разъехалось в смысле подмастерьев (кажется, так?) Аполлона»<sup>50</sup>.

Однако Бакст не бросил на произвол судьбы своих учеников. Покидая их, как он думал, на год, Лев Самойлович подыскал себе временную замену, о чем сообщал жене: «Школа моя в этом году должна обойтись без меня — рекомендую вместо меня только Петрова-Водкина — он охотно пойдет. Я же занят этот год по горло, до будущей зимы 1911–1912 года»<sup>51</sup>. Однако он продолжал считать школу Званцевой своим детищем, о чем свидетельствуют более поздние строки: «Еще раз утверждаю, что моя школа стоит одна (подчеркнуто авт. — *Е.Т.*) в Европе на верном (подчеркнуто авт. — *Е.Т.*) пути, и дай ей Бог продолжать так же. Если бы мой сын был бы у меня в школе, он скоро знал бы своего отца, который столько извивался прежде, чем попасть на верный путь»<sup>52</sup>. В декабре 1910 года Бакст приехал из-за границы в Петербург с намерением навестить своих учеников, но не сделал этого. В школе Званцевой после его отъезда дела шли неблагоприятно. По словам Оболенской, «произошел временный раскол дружной группы, сопровождавшийся обменом резких писем. Часть продолжала работать с Водкиным, часть осталась верна Баксту и возмущалась изменением»<sup>53</sup>. Считая себя не вправе вмешиваться в преподавание нового учителя и все же недовольный внесенными изменениями, Лев Самойлович решил не подливать масла в огонь. Из письма родственницы маэстро и матери одного из учеников узнаем: «Бакст здесь был и уехал в Милан; в Школу он не захотел идти из “товарищеских отношений” по отношению к Петрову-Водкину. Вышло, что Званцева обманывала молодежь, что Бакст, мол, будет в январе. Школа распадается, при последнем издыхании. Трое учеников устроили себе мастерскую отдельно и работают одни и не пускают никого в свою компанию»<sup>54</sup>. Надо отметить, что Петров-Водкин с энтузиазмом отнесся к преподаванию в школе Званцевой, о чем свидетельствуют его письма: «Поздравляйте меня с профессурой. Сегодня был в мастерской, познакомился с работами учеников, а в пятницу мой первый урок. Правда, заработок небольшой, но дело очень меня интересует и к тому же даст положение. Время у меня возьмет мало — раз в неделю <...> 1 октября <...> Сегодня был мой первый урок в академии. Я и не думал, что это такая уютная штука, особенно когда с интересом относишься к делу»<sup>55</sup>. Постепенно Кузьма Сергеевич смог завоевать доверие учеников,

и школа продолжала работать, но уже без Бакста. Лев Самойлович живо интересовался своим детищем, о чем его родственник А.А. Зилоти<sup>56</sup>, уехавший вслед за «маэстро» в Париж, сообщал бывшей соученице Ю.Л. Оболенской: «Бакста вижу почти каждое воскресенье — он очень много спрашивает о Вас и других “учениках” и “учениках”, — между прочим, говорил, что “неужели они еще не выставили? это ужасно”, — что это задерживает развитие художника — мне по чувству это кажется тоже верным»<sup>57</sup>. При этом Лев Самойлович запретил племяннику давать свой адрес однокашникам<sup>58</sup>.

О последней встрече с учителем Оболенская пишет в воспоминаниях: «Это было в 1912 году 24 октября и случилось следующим образом; накануне я встретила Бакста в концерте Зилоти. В результате нашего разговора он предложил придти посмотреть мои или наши вещи ко мне или в школу, куда я назначу. Я назначила школу, подчеркивая этим сохранение его прежнего значения для нас. Петров-В. отсутствовал, недовольный тем, что соглашение состоялось помимо него, — но потребовал от меня “стенографического” отчета о всех словах Бакста»<sup>59</sup>. Лев Самойлович был недоволен изменениями в работе и результатами учеников, но, как всегда, был корректен и доброжелателен. Скорее грусть сквозила в его профессиональной критике. После этого опыта художник уже никогда не пытался создать своей школы.

Желание помочь молодежи своими советами не покидало его. Были единичные выступления с лекциями, периодические занятия со студентами. В 1918 году Лев Самойлович преподавал в студии рисунка при Академии живописи (Academie de Peinture) в Ницце<sup>60</sup>. В 1922 году художник прочел несколько лекций и провел практические занятия со студентами по дизайну тканей в Мэрилендском художественном институте (Maryland Institute of Fine and Practical Art)<sup>61</sup>. Подробности подобных примеров преподавания иностранным учащимся пока выяснить не удалось.

Таким образом, педагогическая деятельность Бакста, начавшись в 1890-е годы, продолжалась с перерывами всю его жизнь. Кульминацией стало преподавание в школе Е.Н. Званцевой, где художник пытался воплотить на практике свое понимание «высокой школы искусства». Ученики на всю жизнь сохранили память о днях, проведенных в «школе Бакста»; некоторые так и не смогли после этого обрести себя, другие продолжали двигаться вперед. Бакст остался для них одновременно и непререкаемым авторитетом, и просто добрым, немного забавным человеком, любовно называемым «Левушкой»<sup>62</sup>. Атмосфера творческого со-

дружества, сложившаяся в школе, на много лет стала опорой для молодых художников, что подтверждает позднейшая переписка. Введенная Бакстом система преподавания в 1900-е годы не имела аналогов в России, где лишь после 1917 года всевозможные «свободные мастерские», а впоследствии Вхутемас-Вхутеин стали культивировать подобный подход к художественному образованию.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Bakst Léon. Notes autobiographiques // Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. NAF 14688. P. 31–32.*

<sup>2</sup> Мир искусства. 1899. № 6.

<sup>3</sup> Там же. 1904. № 8–9.

<sup>4</sup> Там же. 1899. № 6.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же. 1904. № 10.

<sup>7</sup> Там же. 1901. № 8–9.

<sup>8</sup> Искусство и художественная промышленность. 1899. № 11.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же. 1900. № 25.

<sup>11</sup> Там же. № 27.

<sup>12</sup> *Бакст Л.С. Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 2. С. 66.*

<sup>13</sup> Там же. № 3. С. 46.

<sup>14</sup> *Бенуа А.Н. Русская школа живописи. М., 1997. С. 101–102.*

<sup>15</sup> *Маковский С.К. Силуэты русских художников. М., 1999. С. 30.*

<sup>16</sup> *Оболенская Ю. В школе Званцевой под руководством Л. Бакста и М. Добужинского (1906–1910) // ОР ГТГ. Ф. 5. Ед. хр. 75. Л. 26 (далее — Оболенская).*

<sup>17</sup> *Бакст Л.С. Пути классицизма в искусстве // Бакст Л.С. Моя душа открыта : в 2 т. М., 2012. Т. 1. С. 66–67 (далее — Бакст. Т. 1).*

<sup>18</sup> *Андреев П.В. Мои воспоминания о Баксте // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 2619. Л. 14 (далее — Андреев).*

- <sup>19</sup> Бакст Л.С. Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 3. С. 54.
- <sup>20</sup> Бакст Л.С. Жестокая первая любовь // Бакст. Т. 1. С. 256.
- <sup>21</sup> Бакст Л.С. Пути классицизма в искусстве // Там же. С. 67–68.
- <sup>22</sup> Там же. С. 69.
- <sup>23</sup> Оболенская. Л. 2.
- <sup>24</sup> И.Е. Репин — Е.Н. Званцевой. 12 мая 1889 // Мир искусств : альманах. Вып. 4. 2001. С. 679.
- <sup>25</sup> К.А. Сомов — Е.Н. Званцевой. 14 августа 1906 // Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников / сост., вступ. ст. и примеч. Ю.Н. Подкопаевой и А.Н. Свешниковой. М., 1979. С. 96.
- <sup>26</sup> Л.С. Бакст — Л.П. Бакст. 26 ноября [1906] // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 214. Л. 2.
- <sup>27</sup> Л.С. Бакст — Л.П. Бакст. 28 ноября [1906] // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 216. Л. 1 об. – 2.
- <sup>28</sup> Л.С. Бакст — Л.П. Гриценко-Бакст. 27 ноября [1906] // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 215. Л. 1.
- <sup>29</sup> Л.С. Бакст — Л.П. Бакст. 29 ноября [1906] // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 217. Л. 1 об.
- <sup>30</sup> Бакст Л.С. Выставка в редакции «Аполлона» // Аполлон. 1910. № 8. С. 45.
- <sup>31</sup> Оболенская. Л. 9.
- <sup>32</sup> Л.С. Бакст — Л.П. Гриценко-Бакст. 6 декабря [1906] // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 224. Л. 2 об.
- <sup>33</sup> Л.С. Бакст — Л.П. Гриценко-Бакст. 8 декабря [1906] // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 226. Л. 1.
- <sup>34</sup> А.А. Зилоти — Ю.Л. Оболенской. 3 июня 1909 // РГАЛИ. Ф. 2080. Оп. 1. Ед. хр. 28. Л. 12 об.
- <sup>35</sup> Оболенская. Л. 11.
- <sup>36</sup> См., например: Е.Н. Званцева — Ю.Л. Оболенской. 25 августа 1908 // РГАЛИ. Ф. 2080. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 2–3.
- <sup>37</sup> А.А. Зилоти — Ю.Л. Оболенской. 14 апреля 1909 // РГАЛИ. Ф. 2080. Оп. 1. Ед. хр. 28. Л. 7.
- <sup>38</sup> У Л.С. Бакста // Бакст. Т. 1. С. 60–61.

- <sup>39</sup> Добужинский М.В. Воспоминания. М., 1987. С. 297.
- <sup>40</sup> Андреев. Л. 10.
- <sup>41</sup> Оболенская. Л. 13.
- <sup>42</sup> Леон Бакст о современном балете (из интервью) [1915] // *Бакст*. Т. 1. С. 98.
- <sup>43</sup> Оболенская. Л. 12.
- <sup>44</sup> Там же. Л. 14.
- <sup>45</sup> Андреев. Л. 7.
- <sup>46</sup> А.А. Зилоти — Ю.Л. Оболенской. 9 мая 1909 // РГАЛИ. Ф. 2080. Оп. 1. Ед. хр. 28. Л. 9.
- <sup>47</sup> Маковский С.К. Выставка в редакции «Аполлона» // *Аполлон*. 1910. № 8. С. 44.
- <sup>48</sup> Оболенская. Л. 32.
- <sup>49</sup> *Бакст Л.С.* Выставка в редакции «Аполлона». С. 45.
- <sup>50</sup> А.А. Зилоти — Ю.Л. Оболенской. 6 августа 1910 // РГАЛИ. Ф. 2080. Оп. 1. Ед. хр. 28. Л. 41.
- <sup>51</sup> Л.С. Бакст — Л.П. Гриценко-Бакст. 28 августа 1910 // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 364. Л. 1 об.
- <sup>52</sup> Л.С. Бакст — Л.П. Гриценко-Бакст. 21 октября 1910 // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 372. Л. 2.
- <sup>53</sup> Оболенская. Л. 36.
- <sup>54</sup> В.П. Зилоти — А.П. Боткиной. 28 декабря 1910 // ОР ГТГ. Ф. 125. Ед. хр. 3021. Л. 3.
- <sup>55</sup> К.С. Петров-Водкин – А.П. Петровой-Водкиной. 27 сентября — 1 октября 1910 // *Петров-Водкин К.С.* Письма. Статьи. Выступления. Документы / сост. сб., вступ. ст. и коммент. Е.Н. Селизаровой. М., 1991. С. 135.
- <sup>56</sup> Александр Александрович Зилоти (1887–1950) — племянник жены Л.С. Бакста Л.П. Гриценко-Бакст (урожденной Третьяковой), сын известного музыканта А.И. Зилоти и старшей дочери П.М. Третьякова Веры.
- <sup>57</sup> А.А. Зилоти — Ю.Л. Оболенской. 15 февраля 1912 // РГАЛИ. Ф. 2080. Оп. 1. Ед. хр. 28. Л. 47–47 об.

Е.А. ТЕРКЕЛЬ

<sup>58</sup> См.: Л.С. Бакст — Л.П. Гриценко-Бакст, 20 апреля 1911 // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 390. Л. 2 об.

<sup>59</sup> *Оболенская*. Л. 39.

<sup>60</sup> См.: Письмо из Академии живописи в Ницце к Л.С. Баксту от 19 октября 1918 // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 2480. Л. 1.

<sup>61</sup> URL: [http://www.mica.edu/About\\_MICA/Facts\\_and\\_History/1905-1960\\_A\\_Fresh\\_Start%E2%80%94Rise\\_of\\_Mount\\_Royal\\_Campus.html](http://www.mica.edu/About_MICA/Facts_and_History/1905-1960_A_Fresh_Start%E2%80%94Rise_of_Mount_Royal_Campus.html) (дата обращения: 25.09.2014).

<sup>62</sup> Н.П. Грекова назвала Левушкой выкормленного птенца кобчика, жившего впоследствии в ее саду. См.: Н.П. Грекова — Ю.Л. Оболенской. 3 июля 1914 // РГАЛИ. Ф. 2080. Оп. 1. Ед. хр. 24. Л. 49.

*Г.Ю. Серова*

### **Религиозные сюжеты Наталии Гончаровой и их иконографические источники**

Выставка «Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом» 2013 года представила зрителям одного из самых ярких живописцев русского авангарда. На протяжении многолетнего художественного пути Наталии Гончаровой в ее творчестве неоднократно появляются христианские религиозные сюжеты, более того, подобию (имитации) церковных произведений. Они есть практически во всех сферах ее деятельности: в станковой картине, в графике, в оформлении книги, в сценографии для театра. Сохранились документы и эскизы, свидетельствующие о заказах Н. Гончаровой на храмовые росписи.

Реакция на религиозные композиции Н. Гончаровой сегодня не менее многообразна, чем на выставках 1911–1914 годов: от восхищения убедительностью и силой ее образов до неприятия «нарочитой» экспрессии в иконных сюжетах. Сама Наталия Гончарова называет религиозное искусство самым совершенным видом творческой деятельности человека, наряду с государственным, в котором художник твердо знал, что он изображает и зачем он изображает: благодаря этому мысль его была ясна и определена; для нее оставалось только подыскать столь же ясную и определенную форму<sup>1</sup>. Можно говорить о том, что особый интерес Гончаровой к церковному искусству связан с обилием и многообразием в нем формы, при определенной, ясной мысли, заданной иконографией. Отсюда столь широкий круг произведений, который рассматривает художница в поисках своей собственной современной формы. «Всёчеловечество» не только по отношению ко всей мировой культуре, но и внутри одного вида и темы изобразительного искусства. «Эклектизм? Я этого не понимаю. Эклектизм — одеяло из лоскутов, сплошные

швы. Раз шва нет — мое. Влияние иконы? Персидской миниатюры? Ассирии? Я не слепая. Не для того я смотрела, чтобы забыть. <...> Я человека вольна помнить, а икону — нет?» — говорит она М.И. Цветаевой в 1929 году<sup>2</sup>. Эли Эганбюри (Илья Зданевич), первый исследователь творчества и соратник Гончаровой, называя наиболее значимые для ее становления имена: Александр Иванов из русских живописцев, тречентисты, «Сезанн, Гоген, Эль Греко, Пикассо, да Брейгель старший», далее пишет: «Все развитие ее живописи относится к влиянию русских каменных баб, старинных деревянных изображений Спасителя, русского бронзового литья», «Знакомство с русскими изразцами также не прошло бесследно, но так как все это пересоздавалось, то попутно перемешивалось с новейшими способами и приемами», «Но более всего ее тянуло к примитивам-лубкам, иконам, миниатюрам», «Религиозные композиции носят следы влияния византийской мозаики, но в особенности русской иконы и фрески... переиначенных в сторону иной декоративности и духовного подъема»<sup>3</sup>.

Особое внимание на религиозные композиции Гончаровой обращали и другие художественные критики — современники художницы: Я. Тугенхольд, М. Волошин<sup>4</sup>, А. Бенуа. «Очень хорошо, что для Госпожи Гончаровой понятие лубка не является синонимом грубости, как это часто бывает в наши дни; наоборот, она вкладывает в свои работы много чувства и знаний, почерпнутых из древних рукописей и икон...»<sup>5</sup>

Множество исследований, посвященных творчеству Н. Гончаровой и в том числе ее религиозным композициям, появляется с начала 1990-х годов, когда становится доступным Парижское наследие Ларионова и Гончаровой. Г.Г. Поспелов в книге «Бубновый валет» связывает ее подходы к мотивам с «моделью Гогена» — обращением к самым архаическим пластам примитива. Он выделяет особый «гончаровский вкус» к конкретным образцам на религиозные темы, которые дают интонацию патетической суровости, настоящей «дикости» или даже «истовости» мироощущения<sup>6</sup>. Д.В. Сарабьянов называет иконографические прототипы для некоторых работ и описывает живописно-пластические проблемы, «возникавшие в результате ориентации на традиции иконописи, они почти отождествлялись с особенностями стилевого развития Гончаровой... Гончарова едва ли не ближе всех подходит к пониманию сущности иконописи»<sup>7</sup>. Е.В. Баснер дает аннотацию к циклу эскизов 1911 года на библейскую тему<sup>8</sup>. А.Г. Луканова сопоставляет сцены цикла «Жатва» с текстами Откровения Иоанна Богослова

и предлагает версии расположения картин циклов «Жатва» и «Сбор винограда»<sup>9</sup>. О «женском прочтении» апокалипсиса в религиозно-примитивистском творчестве Н. Гончаровой времени Первой мировой войны пишет Николетта Мислер, подробно анализируя альбом литографий «Мистические образы войны»<sup>10</sup>. Н. Гурьянова сравнивает апокалиптические военные циклы Н. Гончаровой и О. Розановой<sup>11</sup>. Реакцию цензуры, публики и художественных кругов на ретроспективную выставку 1914 года с множеством религиозных композиций исследует Джейн А. Шарп, отметившая тот факт, что «Гончарова была первой женщиной, получившей религиозный заказ»<sup>12</sup>. Е.Б. Овсянникова посвящает свое исследование выставкам лубков, которые организовывали М. Ларионов и Н. Виноградов, где были представлены и «современные лубки» Гончаровой, а из традиционных «главным «гвоздем» представлялись старообрядческие картинки религиозного содержания, с которых недавно было снято цензурное запрещение»<sup>13</sup>. Историю постановки фантастического балета-мистерии «Литургии» описывает Е.А. Илюхина<sup>14</sup>. Вопросы датировки альбома пошуаров «Литургия» ставятся И.А. Шумановой<sup>15</sup>. С.В. Колузаков публикует переписку, документы и эскизы для церкви Святой Троицы в Кугурештах, а также описывает возможные причины, побудившие архитектора А.В. Щусева пригласить для росписей Н. Гончарову<sup>16</sup>. Наконец, А.В. Марков рассматривает богословский контекст религиозной живописи в статье «“Троица” Н. Гончаровой. Почему Дух закрывает лицо?»<sup>17</sup>. Остались в эскизах и пока не проанализированы иллюстрации к изданию Апокалипсиса, Библии, исполненные художницей в середине 1920-х годов, неизвестно назначение гуашевых эскизов конца 1920-х — начала 1930-х годов, изображающих ангелов с орудиями страстей. Загадочны сведения о заказе на росписи собора и об эскизах панно в 1950–1951 годах<sup>18</sup>. Религиозные композиции Н. Гончаровой в упомянутых исследованиях рассматриваются как часть авангардного проекта 1910-х годов.

Одним из интереснейших остается вопрос об иконографических источниках, образцах, к которым обращается художница. Ибо все ее основные иконные вещи уже были написаны к 1913 году, когда в феврале была открыта Московская выставка древнерусского искусства, устроенная по случаю 300-летнего юбилея дома Романовых. Первая выставка русской иконописи, имевшая широкий резонанс в обществе как выставка *художественная* (курсив мой. — Г.С.)<sup>19</sup>.

Библиотека М. Ларионова и Н. Гончаровой, их переписка говорят об особом интересе художников к средневековому искусству

с начала 1900-х годов. Они посещают музеи древностей. В переписке упоминаются иконы и прикладные церковные изделия, выставленные в Румянцевском и Историческом музеях Москвы. Они знакомы с И.С. Остроуховым и его древнерусской коллекцией<sup>20</sup>. М. Ларионов сам коллекционирует вместе с лубками иконописные подлинники. Ими собраны научные и альбомные издания ведущих исследователей церковного искусства XIX — начала XX века: Ф.И. Буслаева, В.А. Прохорова, Д.В. Айналова, Н.П. Кондакова, Д.А. Ровинского, Н.В. Покровского, В.Т. Георгиевского, А.И. Успенского и других. Не случайно в 1929 году, когда в Праге готовилось издание «Русская икона» Н.П. Кондакова, к знаменитой Н.С. Гончаровой обратились с просьбой создать для него обложку<sup>21</sup>.

До реставрационных открытий 1910-х годов даже знатоки иконной живописи определяют ее как «неразвитую, закоснелую, примитивную... недостаток красоты которой искупается оригинальностью древнейшего стиля христианского искусства»<sup>22</sup>. В обществе ученых конца XIX века открыто посмеиваются над тягой Н.П. Кондакова к изучению «уродов»<sup>23</sup>. Однако, по мнению Эли Эганбюри, именно этот «недостаток», «уродство» Гончарова и Ларионов воспринимают как великие достоинства во многом благодаря влиянию французских живописцев. В конце 1911 года, в преддверии Всероссийского съезда художников, в интервью газете «Против течения» Наталия Гончарова замечала: «Если рассмотреть внимательно в произведениях современных французоз, начиная с Сезанна, Гогена и Ван Гога, и в русскую старинную живопись, если вдуматься, то станет ясно, что задачи той и другой совпадают. Это — единственно верная и неизменная задача в искусстве. Задача декоративности при сохранении различия философского, религиозного и литературного содержания»<sup>24</sup>.

Образцами для живописных работ, имитирующих иконопись, Н. Гончарова часто избирает не только иконы, но и прикладные изделия, а также копии и фотографии фресок. Из малых форм образцов рождаются монументальные композиции.

Так, в трехчастном произведении «Венчание Богоматери» повторена композиция одного из лубков<sup>25</sup> (Венчание Пресвятой Богородицы. Лубок. 1830–1850<sup>26</sup>). Обнаружил это сходство исследователь творчества М. Ларионова и Н. Гончаровой Г.Г. Поспелов. «В. Кандинский и М. Ларионов дружили. Вместе ходили по московским базарам покупать лубки. К слову, и коллекция Кандинского, и коллекция Ларионова складывались, как карты при раздаче: лист туда, лист сюда. Есть один лубок, который остался

в коллекции Кандинского в Мюнхене, а Гончарова его еще в московскую бытность скопировала и превратила в картину размером со стену — «Коронавание Богородицы»<sup>27</sup>. «...Одновременно в этой работе слышны отзвуки западных образцов — например, картин Эль Греко»<sup>28</sup>.

Одно из лучших произведений цикла религиозных композиций — «Богоматерь с Младенцем» 1911 года. В нем «почти точно повторен извод “Богоматери страстной” (“испуганный” поворот фигуры Младенца, изображение ангелов по бокам головы Богородицы) — за исключением одной детали: ангелы не несут в руках орудия страстей. Эти небольшие отступления от образцов довольно типичны для Гончаровой»<sup>29</sup>. Есть еще одно, но существенное отступление — плат на голове Младенца, необычный для изображений Христа. «Богоматерь с младенцем» Натальи Гончаровой почти буквально повторяет литой маленький складень XIX века (Россия. Частное собрание). Повторены не только жесты, одежды, но и орнамент на нимбе Богоматери, и узоры справа и слева от фигур. Такие «меднолитые иконы и складни с образом Богоматери Страстной получили широкое распространение в XVII–XIX веках»<sup>30</sup>. Известно, что в коллекции Ларионова были литые складни. По всей видимости, подобный складень и был образцом для картины. Можно только предположить, что, не зная писаной иконы, Гончарова литое изображение волос младенца в пластике, стертое, полированное временем, приняла за плат. Одежания Богоматери и Младенца благодаря яркому звучному золотисто-желтому цвету уподоблены окладу. На картине не только не изображены орудия страстей, но и отсутствуют надписания, обязательные для иконы. Художница дает напряженную экспрессию, которой могут помешать детали. Образ становится более обобщенным и монументальным.

Полотна четырехчастного цикла-тетраптиха «Евангелисты» — самые крупные монументальные произведения Гончаровой 1911 года, в которых она, как и в «Жатве», достигает «наиболее полной реализации “русской”, или “восточной”, тенденции своего искусства»<sup>31</sup>. В рецензии 1914 года В.А. Денисов дал циклам художницы следующую характеристику: у Гончаровой «все лежит на поверхности, не уводя глаза в глубину, в какие-то тайники картины, куда можно погружаться все дальше и дальше. Все рассчитано для того, чтобы ударить сразу, овладеть с первого мгновения. Но зато такая вещь сразу же и отдает себя всю... Поэтому мы и не будем смотреть на ее работы с точки зрения картины. Требованиям последней они не удовлетворяют: они не выдерживают долгого рассматривания, с ними нельзя жить

в одной комнате, они нуждаются в известной обстановке. Их назначение служить чему-то, а не существовать самостоятельно». Далее В.А. Денисов сравнивает композиции с вывесками, плакатами, театральными декорациями, «...где кратковременность воздействия должна восполняться его интенсивностью с первого же момента»<sup>32</sup>. Однако если композиции Гончаровой рассматривать с точки зрения церковного искусства, то наиболее близкие аналогии будут со средневековыми фресками. Можно еще раз вспомнить слова Эли Эганбюри, написанные в том же 1914 году: «Религиозные композиции носят следы влияния византийской мозаики, но в особенности русской иконы и фрески... переиначенных в сторону иной декоративности и духовного подъема»<sup>33</sup>.

Как пишет Г.И. Вздорнов в исследовании, посвященном истории открытия и реставрации древнерусского искусства, большая часть подлинных фресок средневековых храмов России в конце XIX века подверглась поновлению. Лишь два храма к 1910 году оставались нетронутыми — Собор Рождества Богородицы в Феррапонтовом монастыре и новгородский Храм Спаса на Нередице. Особенно известны были фрески XII века Спаса на Нередице благодаря научным копиям XIX века, которые и спасли их от записи. Эти копии выставлялись на Парижской всемирной выставке еще в 1867 году, висели в экспозиции Исторического музея, были в декабре 1911 года представлены на Всероссийском съезде художников. Раньше, в 1910 году, было издано небольшое по формату учебное пособие А.И. Успенского с уникальными 150 фотографиями с росписи. Еще раньше они были опубликованы в Париже (1906). И еще раньше часть этих фотографий была опубликована в 6-м томе издания «Русские древности в памятниках искусства» Н.П. Кондакова (1899)<sup>34</sup>.

Есть определенная перекличка фотографий архаичных фресок с «Евангелистами» Гончаровой<sup>35</sup>. Образы евангелистов в тетраптихе Н. Гончаровой — стилизованная, преображенная и гиперболизированная имитация архаичных фресок или, еще точнее, их фотографий и копий.

«Евангелист в синем» Наталии Гончаровой перекликается с образом Матфея на одном из парусов барабана. Необычный жест евангелиста на фреске — указательный палец у лба, как зримый образ слышания, повторен художницей зеркально. Возможно, евангелист Матфей на фреске и дал общее название тетраптиху. «Евангелист в красном» — он похож на Иоанна в сцене распятия на фреске. Характерен иконографический жест скорби, опять же

зеркально повторенный Гончаровой. «Евангелисты в сером и зеленом» напоминают образы пророков Исая и Аарона, а также апостолов Петра и Филиппа в сцене Вознесения в барабане. Гончарова, которая могла видеть лишь копии фресок и маленькие фотографии в альбомах храма, укрупняет, еще более обобщает и монументализирует, гиперболизирует и намеренно огрубляет фигуры, их руки и ноги. Экспрессивно запрокинута голова евангелиста в сером. Гончарова превращает лица евангелистов в русские крестьянские, упрощает одежды. Жесты становятся еще более определенными, указующими по сравнению с фресками. Особая выразительность маленьких черно-белых фотографий альбома перерождается у Гончаровой в контрастную почти черно-белую гамму монументального цикла. Отсюда же и сияющая белизна свитков, на которых в реальных фресках надписания стерты от времени. На полотнах же «Четырех евангелистов» стертые тексты заменяются пустотой, преобразуются в тайну присутствия невидимого Божественного Слова. Образ, символически прямо противоположный белому пятну «Пустоты», абстрактной работы Гончаровой 1914 года. Художница намеренно нагнетает спиритуалистическое, метафизическое начало в изображении апостолов.

Возможно, впечатления от копий и фотографий фресок Нередицы сказались и в девятичастном полиптихе «Жатва». Сцена страшного суда фресок Нередицы «переиначена в сторону иной декоративности»<sup>36</sup> и в «Деве на звере», и в «Пророке» со змеем, и в ангелах, метящих камни. «Дева на звере» была повторена художницей с обратным поворотом фигуры и чашей в руке в 1914 году в альбоме «Мистические образы войны»<sup>37</sup>. В литографии она еще ближе к древнему образу на стене храма. Фигура царя с державой в руке на эскизе для несохранившейся картины из цикла<sup>38</sup> зеркально напоминает фигуру князя во фреске «Князь Ярослав подносит храм Христу»<sup>39</sup>. Насыщенная, светоносная цветовая композиция всех девяти полотен в «Жатве» построена на рассекающих синее пространство мощных желтых, оранжевых и густых красно-коричневых пятнах цвета. Подобный же колорит у акварельных копий фресок Нередицкого храма.

«Свободно трактованная традиционность» Натальи Гончаровой оказывается особым путем художественного изучения церковного искусства предшествующего времени, его многообразия. Художница выделяет в качестве образцов произведения, близкие к народному ремеслу или наиболее архаичные, а потом обновляет, преобразует их на языке искусства XX века.

Подобные авангардные решения, осмысление церковного искусства на основе синтеза, взаимодействия архаической традиции и современности в творчестве выдающихся современников Н. Гончаровой не остались отвлеченными станковыми медитациями, а были воплощены в декорировании храмов. К. Петров-Водкин расписывает Васильевскую церковь XII века в Овруче, в ходе ее реконструкции А. В. Щусевым в 1910 году. Ж. Руо, Ж. Брак, Ж. Липшиц, А. Матисс, Ф. Леже совместно продумывают авангардный храм Нотр-Дам-де-Тут-Грасс на плато Асси в 1937–1946 годах<sup>40</sup>. А. Матисс строит Капеллу четок в Вансе в 1949–1951 годы. М. Шагал изготавливает витражи для средневековых готических соборов и синагог после Второй мировой войны. О храмовых росписях мечтала и Н. Гончарова. В письме архитектору А.В. Щусеву по поводу заказа на росписи наружных стен в церкви села Кугурешты она пишет также о строящейся церкви святителя Николая Чудотворца в Бари: «Эта работа меня очень интересует, и я бы с удовольствием занялась ее оформлением, если Вы мне ее поручите»<sup>41</sup>.

Ряд иконописцев XX века исполняют церковные работы в манере, продолжающей стиль Н. Гончаровой. Представители русской эмиграции: иконописец и исполнитель фресок инок Григорий Круг (друг и ученик М. Ларионова и Н. Гончаровой)<sup>42</sup>; монахиня Мария (Скобцова), инокиня Иоанна Рейтлингер, хорошо знавшие творчество Наталии Гончаровой по выставкам 1910-х годов. М. Мария исполняет шитье «Тайная вечеря», обращаясь, как и Гончарова, к альбому фресок Храма Спаса на Нередице<sup>43</sup>. Иоанна Рейтлингер в своих работах, дневниках и переписке с о. Сергием Булгаковым развивает понятие иконной живописи применительно к церковному искусству<sup>44</sup>. Во второй половине XX века в подобной манере работает польский художник-иконописец Ежи Новосельский. На рубеже XX–XXI веков московские художники и скульпторы Ирина Старженецкая и Анатолий Комелин обращаются к архаическим примитивам в храмовых работах<sup>45</sup>, Сергей Антонов скульптурные иконные рельефы уподобляет древнерусской экспрессии<sup>46</sup>.

Религиозные сюжеты — тема, в которой есть еще множество вопросов и направлений для исследования творчества Наталии Гончаровой.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: *Эганбюри* Э. Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. М., 1913. С. 18–19 (далее — *Эганбюри*).

<sup>2</sup> *Цветаева М.И.* Наталия Гончарова // Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. Воспоминания современников / сост. Г.Ф. Коваленко. М., 1995. С. 17.

<sup>3</sup> *Эганбюри*. С. 19–20.

<sup>4</sup> Михаил Ларионов — Наталия Гончарова. Шедевры из парижского наследия. Живопись : каталог выставки. М., 1999. С. 82 (далее — Михаил Ларионов — Наталия Гончарова).

<sup>5</sup> *Тугенхольд Я.А.* Московские выставки // Аполлон. 1913. № 3. С. 58–59.

<sup>6</sup> *Поспелов Г.Г.* Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 2008. С. 42–58.

<sup>7</sup> Михаил Ларионов — Наталия Гончарова. С. 81–83.

<sup>8</sup> Наталия Гончарова. Годы в России : каталог выставки. СПб., 2002. С. 186.

<sup>9</sup> Михаил Ларионов — Наталия Гончарова. С. 174–176.

<sup>10</sup> Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов : исследования и публикации. М., 2003. С. 31–42 (далее — Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов).

<sup>11</sup> *Гурьянова Н.* Военные графические циклы Н. Гончаровой и О. Розановой. URL: <http://www.raruss.ru/avant-garde/2414-goncharovawar.html> (дата обращения: 12.10.2014).

<sup>12</sup> Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов. С. 43–53.

<sup>13</sup> Там же. С. 55–70.

<sup>14</sup> *Илюхина Е.А.* История создания балета «Литургия» // Третьяковские чтения. 2010–2011 : Материалы отчетных научных конференций. М., 2012. С. 235–243.

<sup>15</sup> Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов. С. 132–143.

<sup>16</sup> *Колузаков С.В.* Церковь Святой Троицы в Кугурештах // Третьяковская галерея. 2014. № 1 (42). С. 56–73.

<sup>17</sup> *Марков А.* «Троица» Н. Гончаровой. Почему Дух закрывает лицо? URL: [http://articult.rshuh.ru/binary/2630605\\_64.1391261604.42511.pdf](http://articult.rshuh.ru/binary/2630605_64.1391261604.42511.pdf) (дата обращения: 12.10.2014).

<sup>18</sup> Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом : каталог выставки. М., 2013. С. 414 (далее — Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом).

<sup>19</sup> *Вздорнов Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986. С. 204–205 (далее — *Вздорнов.* 1986).

<sup>20</sup> *Вздорнов Г.И.* Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М., 2006. С. 19–20 (далее — *Вздорнов.* 2006).

<sup>21</sup> Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом. С. 406.

<sup>22</sup> *Вздорнов.* 1986. С. 92–93.

<sup>23</sup> Там же. С. 223.

<sup>24</sup> Цит. по: *Шевеленко И.* «Суздальские богомазы», «новгородское кватроченто» и русский авангард // НЛЮ. 2013. № 124.

<sup>25</sup> Михаил Ларионов — Наталия Гончарова. С. 81.

<sup>26</sup> Там же. С. 171.

<sup>27</sup> *Поспелов Г.Г.* Пространство живописи русского авангарда / беседала Е. Черемных // Русский мир. URL: <http://www.russskiymir.ru/magazines/> (дата обращения: 12.10.2014).

<sup>28</sup> Михаил Ларионов — Наталия Гончарова. С. 81.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> *Гнутова С.В., Зотова Е.Я.* Кресты, иконы, складни. Медное художественное литье XI — начала XX века. Из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева : альбом. М., 2000.

<sup>31</sup> Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом. С. 19.

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> *Эганбюри.* С. 20.

<sup>34</sup> *Вздорнов.* 2006. С. 11–52.

<sup>35</sup> *Успенский А.И.* Очерки по истории русского искусства. Из лекций, читанных в Московском археологическом институте в 1908–1909 академическом году / фот. И.Ф. Чистякова. М., 1910.

<sup>36</sup> См.: *Эганбюри.* С. 20.

<sup>37</sup> *Гурьянова Н.* Военные графические циклы...

<sup>38</sup> Михаил Ларионов — Наталия Гончарова. С. 174.

<sup>39</sup> *Пивоварова Н.В.* Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде : Иконографическая программа росписи. СПб., 2002.

<sup>40</sup> *Мамедова Л.А.* Проблемы развития религиозного искусства Франции в 1920–1950 е гг. Ансамбль церкви Нотр-Дам-де-Тут-Грас в Асси: автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2003.

<sup>41</sup> *Колузаков С.В.* Церковь Святой Троицы... С. 60.

<sup>42</sup> *Сергеев В.Н.* Иконопись Русского Зарубежья: «Парижская школа», 1920–1980 гг. // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2000. № 3. С. 226–248.

<sup>43</sup> *Кривошеина К.И.* Красота спасающая. Мать Мария (Скобцова). Живопись, графика, вышивка. СПб., 2004; *Серова Г.Ю.* Церковное шитье русской диаспоры первой половины XX века // Покров: сб. науч. ст. по материалам конф. «Традиции древнерусского шитья и современное образование». СПб., 2005. Вып. 1.

<sup>44</sup> Художественное наследие сестры Иоанны (Ю.Н. Рейтлингер) : альбом. М. ; Париж, 2006.

<sup>45</sup> *Старженецкая И., Комелин А.* Двое в лодке. URL: <http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=28700> (дата обращения: 12.10.2014).

<sup>46</sup> *Ратнер Л.Н.* Ирина Зарон и Сергей Антонов. URL: <http://www.art-sobor.ru/archives/2037> (дата обращения: 12.10.2014).

*И.А. Вакар*

### **«Картины с картин» Михаила Ларионова**

Настоящая статья является продолжением работы по теме, которую можно было бы озаглавить: «Ларионов и его современники: творческие параллели». В предыдущей статье<sup>1</sup> речь шла о картинах, выполненных Ларионовым и его коллегами одновременно с одного и того же мотива. Однако наследие художника демонстрирует примеры и более сложного взаимодействия с произведениями современного ему искусства.

В 1913 году Ларионов выдвинул теоретическое положение, ставшее важным эстетическим принципом искусства авангарда. Оно известно в двух редакциях: «...копии нет в таком смысле, как это пока понимается. Есть художественное произведение, точкой отправления которому послужила гравюра, картина, природа и т. д.»<sup>2</sup>; «Мы заявляем, что копии никогда не было, и рекомендуем писать картины с картин, написанных до нашего времени»<sup>3</sup>.

Повторенный в разных изданиях трижды<sup>4</sup>, этот тезис был воспринят в свое время как манифест, взрывающий традиционное понимание творческого процесса, как формула нового отношения к «чужому» искусству, позволяющего свободно распоряжаться любыми визуальными источниками, не заботясь о соблюдении «авторских прав» и на практике осуществляя отрицание художественного «индивидуализма». Именно так понимал это высказывание Ларионова, например, его последователь и младший друг Сергей Романович: «...искусство современное и прошлое делается материалом для творчества наряду с самой жизнью. Все, что вдохновляет живописца, может быть им использовано; разумеется, только в этом смысле копии не существует. <...> Всякий объект, пусть это будет явление жизни или что-либо созданное рукой человека... способен вызвать творческий импульс у художника и может быть

принят им как точка отправления для создания своего собственного произведения. Восхищение Делакруа фотографией, Курбе, написавший по фотографии центральную обнаженную фигуру в своей Мастерской, Сезанн, писавший по картинкам журнала, Утрилло, пользовавшийся открытками и фотографиями, и больше всего Винсент Ван Гог, создавший свои копии с гравюр Милле, Доре, Делакруа и Рембрандта как невиданные новые шедевры, — все они оправдывают этот тезис...»<sup>5</sup>

Можно ли, однако, поставить в этот ряд самого Ларионова? Он прибегал к цитатам, стилистическим и иным заимствованиям, но в его наследии трудно отыскать образец «картины с картины», то есть вольную копию или версию «чужого» произведения. Тем не менее такие работы существуют. Три небольшие новеллы в этой статье посвящены трем картинам Ларионова разных лет.

### **Ларионов и Гоген**

В начале 1909 года на выставке «Золотое руно» Ларионов выступил с серией работ, непохожих на его прежнюю живопись. Среди них были такие известные полотна, как «Сквозь сети» и «Закат после дождя» из Третьяковской галереи, «Груши» из Русского музея, «Ресторан на берегу моря», «Головы купальщиц» и «Раковины» из частных собраний, а также работы, которые сегодня трудно идентифицировать по названиям, например «Марина», «Морской берег» или «Этюд».

Яркость цвета, свободный рисунок, экстравагантность приемов заставили говорить о влиянии новейшей французской живописи, показанной годом раньше, в 1908-м, на первой выставке «Салон “Золотого руна”». На ней, как известно, преобладали фовисты, чье творчество демонстрировало последнее слово в области колористических исканий. Их влияние на Ларионова отметил, в частности, Игорь Грабарь: «На стену Ларионова смотришь с удовольствием и радуешься, что этот “француз” не хуже рядом висящих “матиссят”»<sup>6</sup>.

Но один из рецензентов выставки 1909 года, характеризуя Ларионова, указывает другой источник: «...талантливый анархист художественной мысли, в то же время, по недоразумению, подражающий Гогену...»<sup>7</sup>.

Это замечание, вероятно, так и осталось бы труднообъяснимым, если бы не недавнее появление<sup>8</sup> картины Ларионова, ранее известной только по черно-белой репродукции (она воспроизведена в каталоге выставки Ларионова и Гончаровой в Лондоне 1961 года

под названием «Две купальщицы на берегу»). Скорее всего, эта работа фигурировала на выставке 1909 года под названием «Морской берег», а позднее была переименована автором в «Морские камни»<sup>9</sup>.

Хотя картина не вызывает сомнений в подлинности, увидев ее, нельзя не почувствовать удивления. Отдельные детали написаны совершенно по-ларионовски — скажем, фигурки купальщиц или ветка в верхней части полотна. Но в целом и композиция, и живописное решение кажутся несколько искусственными, сочиненными, словно художник прикладывает усилия, чтобы преодолеть привычное художественное мышление — точнее, свое натурное видение. Объяснение состоит в том, что «Морской берег» является парафразом картины Поля Гогена «Красный берег» (ее современное название — «Волна», 1888, частное собрание), экспонировавшейся на «Салоне “Золотого руна”» 1908 года<sup>10</sup> и затем воспроизведенной в журнале «Золотое руно» (1908. № 7–9. С. 55).

К сожалению, я не имела возможности видеть «Волну» в оригинале и не могу судить о качестве цвета на приводимой иллюстрации; вряд ли он передан точно. Но для нашей темы это и не столь важно. В любом случае очевидно, что Ларионов не стремится копировать цветовое решение оригинала — он находит свое. (Можно даже подумать, что Ларионов писал свой пейзаж, держа в памяти не подлинник, а черно-белую репродукцию в журнале.) Похоже другое: мотив, точка зрения сверху, динамический строй композиции (правда, Ларионов «разворачивает» ритм волн в противоположную по сравнению с первоисточником сторону).

К 1908 году творчество Гогена было хорошо известно Ларионову: уже в 1903-м он знал его картины в собрании С.И. Шукина, а будучи в Париже осенью 1906 года, видел там большую посмертную выставку мастера. Ларионов даже попытался написать женскую фигуру по типу таитянок<sup>11</sup> (такие попытки, заметим, делали и его однокашники А. Куприн и Р. Фальк). Позднее, в 1910–1911 годах, он слегка пародировал гогеновских персонажей, о чем писал Г.Г. Поспелов. Но в данном случае его привлек «нетипичный» Гоген, Гоген до Таити. Чем же именно?

В первую очередь пространственным решением; необычностью композиции, общей ориентацией на японский стиль. Ларионов и раньше увлекался японцами, что отмечали окружающие; композиция с поднятым горизонтом встречается уже в его серии «Рыб» 1906–1907 годов. Но там художник, уничтожая линию горизонта и помещая предметы на «покатую» плоскость, все же не разрушал иллюзии реальности. Здесь же изображение откровенно

вымышлено, условно, и это качество, думается, Ларионов напрямую взял у Гогена. Интересно, что на той же выставке Ларионов показал картину «Сквозь сети», принадлежащую ГТГ (традиционно датируется 1905 годом, в книге Э. Партона — 1908-м<sup>12</sup>), построенную по сходному принципу, но гораздо более органичную для Ларионова и по колориту, и по художественному языку в целом. А сильный контраст дополнительных цветов, ощутимый у Гогена, Ларионов использовал в зелено-красных композициях того же 1908 года («Голубы купальщицы»).

1908 год был чрезвычайно важен для творчества Ларионова, — это было время перелома. «С явно затянувшейся импрессионистической стадией было покончено»<sup>13</sup>, — замечает В.В. Поляков. Но, чтобы «оторваться» от природы, к которой Ларионов был органически привязан, требовались творческие стимулы, поддержка тех, кто шел впереди. Хотя Ларионов никогда не признавался, как Гончарова: «В начале своего пути я больше всего училась у современных французов», — он не меньше своей спутницы был способен к учебе. В данном случае Ларионов явно усваивает урок нового композиционного мышления, который преподавал ему Гоген.

### **Ларионов и Боннар**

Вторая картина, о которой пойдет речь, относится к парижскому периоду творчества Ларионова и находится в Третьяковской галерее. Она имеет два названия, причем оба принадлежат А.К. Ларионовой-Томилиной: на обороте холста и на подрамнике ею сделаны надписи: «Натюрморт с фотографией» и «Натюрморт с зеркалом». Датировка, как и следовало ожидать, крайне неопределенна: Томилина датировала картину 1910 годом, сотрудники Галереи — 1920-ми годами.

Работа имеет легко читаемый источник — картину Пьера Боннара «Зеркало над умывальником» (1908, ГМИИ им. А.С. Пушкина). Ларионов, конечно, знал ее по московскому собранию И.А. Морозова (приобретена в 1908-м), кроме того, черно-белая репродукция этой картины была помещена в журнале «Аполлон» (1912). Однако более десяти лет в связи с политическими потрясениями и экономической разрухой московская коллекция новой французской живописи не показывалась на выставках и не воспроизводилась в печати. Ларионов мог увидеть репродукцию с картины Боннара не ранее 1928 года, когда «Зеркало над умывальником» было опубликовано в каталоге ГМНЗИ, изданном в Москве Б.Н. Терновцом. В 1920-е годы Терновец подолгу жил в Париже и не раз встречался

с Ларионовым, в последний раз в 1927 году. У них было много общих интересов. Ларионов внимательно следил за формированием коллекции ГМНЗИ, помогал в установлении контактов, был одним из инициаторов знаменитой выставки «Современное французское искусство», прошедшей в 1928 году в Москве. В июне 1928-го в Париж прибыла заместитель Терновца по ГМНЗИ Клавдия Алексеевна Зеленина; в письме Ларионову Лев Жегин просил помочь ей познакомиться с парижской художественной жизнью<sup>14</sup>. Вероятнее всего, именно Зеленина привезла в подарок художнику каталог музея (экземпляр этой книги из коллекции Ларионова сейчас находится в библиотеке ГТГ). Можно предположить, что вскоре возникла и ларионовская версия боннаровского «Зеркала»<sup>15</sup>.

Думается, она создана без установки на соперничество, равенства на шедевр. Скорее, это некий спонтанный отклик на давнее художественное впечатление и в то же время — проба, опыт «для себя», заметка на будущее. «Натюрморт» (будем называть его так) сильно уступает первоисточнику в композиционной и образной сложности. У французского мастера картина включает интерьер, натюрморт, портрет и ню; пространство играет ближним и дальним — зеркальным — измерениями. Как заметил А.Г. Костеневич, «картина... как бы копирует обстановку дома художника, чуть ли не “протоколирует” некоторые особенности его быта. Ее можно назвать автобиографической...»<sup>16</sup>

Работа Ларионова, напротив, лишена обаяния среды, она более условна и скупа на детали; пространство уплощено. Взгляд художника не дает возможности погрузиться в подробности быта: мы видим, по существу, только часть комода и стены (к ней, как и у Боннара, прикреплена картинка); так же мало информативно и отражение в зеркале — нелегко даже разобрать, чей фрагментированный торс попал в «кадр» (возможно, это часто встречающаяся у Ларионова женская модель). Кроме вазы, исключено все, что украшало бы обстановку и одновременно сообщало бы картине элемент декоративности.

Любопытно, что эти особенности, удаляя Ларионова от Боннара 1908 года, сближают его с Боннаром более позднего времени. В интерьерах французского художника конца 1910–1920-х годов можно встретить и большую, чем в 1908-м, конструктивность, и угловатые, часто фрагментированные фигуры обнаженных. А «случайный» характер кадрирования, при котором попавшая в поле зрения форма не сразу опознается глазом и вызывает парадоксальное ощущение странности реального, увиденного в натуре

объекта, заставляет вспомнить о том, какое внимание Боннар уделял фотографии как подсобному средству в своей работе живописца. И хотя у нас нет сведений об особом интересе к фотографии Ларионова, но начинает казаться, что одно из названий его картины, предложенных Томилиной, не столь уж абсурдно.

Ларионов и Боннар — тема, заслуживающая специального рассмотрения (к сожалению, она выходит за рамки настоящей статьи). Русский художник издавна знал и ценил живопись французского мастера, использовал некоторые его композиционные приемы. Их многое сближало: особое пластическое чувство и колористическая тонкость, отношение к натуре, в котором чувствуется сочетание нежности и юмора, особенно в изображении детей и животных. Но как раз в 1908–1909 годах приоритеты Ларионова изменились — он выбрал иной, авангардный путь. В конце 1910-х, поселившись в Париже, Ларионов мог наблюдать «смену веж»: по мере завершения эпохи кубизма возрастал художественный авторитет Боннара. Его персональные выставки следовали одна за другой<sup>17</sup>, вышло несколько монографий<sup>18</sup>. На Осеннем салоне 1925 года, по словам Константина Сомова (известного своим отвращением к новому искусству), гвоздем выставки стали «мерзкий портрет Ван Донгена и “Дама в ванне” Боннара. И обе дрянь»<sup>19</sup>.

Какое-то время Ларионов колебался в выборе стилевых ориентиров. Приехавший в Париж в 1928 году Фальк вспоминал, как Ларионов стыдливо показывал ему хранившиеся под диваном чудесные натурные этюды, уверяя, что это пустяки, а писать надо в условной новейшей манере<sup>20</sup>. А Фальк твердил ему: «У Вас глаз Боннара! Почему Вы этим не пользуетесь?»<sup>21</sup>

И Ларионов в этот период, видимо, заново осмысливает творчество французского живописца, противопоставляя его рациональному тренду современного искусства. В поздних записях он четко формулирует свои взгляды: «Группа кубистов во главе с Пикассо является якобы вдохновительницей и выражением эпохи»<sup>22</sup>. Лишь немногие в живописи, по его мнению, сохранили чувство «жизни», богатство непосредственно ощущаемой реальности: «Матисс и Боннар... останутся лучшими и более близкими и жизни и искусству первой половины двадцатого века»<sup>23</sup>. Оценка Ларионова и, думается, само его восприятие живописи Боннара близки к отзыву о Поле Синьяке: «...жизнь тут выражена даже сильнее, чем в картинах, написанных с натуры... Все это сделано по воспоминанию, по воспоминанию того, что художник хорошо знает. И это так нарядно, живо и так непринужденно...»<sup>24</sup>

Ларионов в парижский период работает в основном в тех же жанрах, что и Боннар: интерьер, натюрморт в интерьере, пейзаж, иногда с фигурами, обнаженная натура. Обращается он и к изображению зеркала — разновидности мотива «картина в картине». В его «Мастерской с зеркалом» (ГТГ), вероятно, написанной также в конце 1920-х годов, возникают почти боннаровское ощущение сложных пространственных связей, интрига «угадывания» изображенного персонажа, оттенок игры, даже мистификации: в зеркале отражается сам Ларионов, пишущий картину, но не 50-летний, а совсем юный. На выставках он экспонировал эту картину с датой «1906».

### **Ларионов в роли Дягилева**

Третий сюжет этой статьи посвящен картине Ларионова из Третьяковской галереи, получившей при поступлении интригующее название «Автопортрет с Н.С. Гончаровой»<sup>25</sup>. Оно не восходит к А.К. Ларионовой-Томилиной: в отличие от большинства принадлежавших ей холстов, на обороте этой работы нет надписей, сделанных ее рукой. Как ни странно, работа никогда не привлекала внимание исследователей, не публиковалась и не показывалась на выставках.

Если бы название соответствовало изображению, мы имели бы программное полотно, столь же важное для истории русского искусства, как «Автопортрет и портрет Петра Кончаловского» Ильи Машкова или двойной портрет Александра Яковлева и Василия Шухаева, тем более редкий, что Ларионов и Гончарова никогда не писали себя вместе. Но, увы, это не так.

Если главный персонаж — действительно Ларионов, то сидящая на втором плане веселая толстуха с пышными кудрями никак не может претендовать на сходство с Гончаровой, облик и манера держаться которой хорошо известны. Вместе с тем можно понять происхождение такой версии. Дело происходит в спальне, что придает сцене оттенок семейной интимности. Кого, кроме жены, мог Ларионов изобразить уютно, по-домашнему расположившейся на кровати, среди подушек? (Заметим, что худосочные ларионовские обнаженные, распластанные на постели, для которых обычно позировала Александра Томила, подобных ассоциаций не вызывают.)

Ответ заключается в композиции картины, точнее, в аллюзии, на которую она явно рассчитана. Это знаменитый «Портрет С.П. Дягилева с няней» работы Льва Бакста 1906 года. Ларионов мог видеть его на двух выставках, организованных Дягилевым,

в которых сам принимал участие: петербургской выставке «Мира искусства» весной 1906-го и «Русской выставке» в Париже осенью того же года. Хотя отношение к Баксту (да и вообще к мирискусникам) у Ларионова было прохладным, это произведение не могло не привлекать его точной и выразительной характеристикой человека, которого Ларионов считал гениальным и глубоко почитал. Любопытно, что, пытаясь после смерти Дягилева создать его литературную биографию, художник обращается и к образу его няни, бывшей для знаменитого импрессарио одним из самых близких людей.

В картине Ларионова, о которой идет речь, неизвестная играет роль той самой няни. Правда, обстановка мало соответствует «прообразу»: кроме картины на стене ничто не напоминает о профессиональных интересах героя. Непонятным остается и сам авторский замысел. Может быть, Ларионов хочет уподобить себя Дягилеву, сравняться со своим кумиром и подобно актеру «входит в роль», принимая его позу? Нечто похожее отметила Е.А. Илюхина в литературных записях Ларионова о Дягилеве: «Порой кажется, что читаешь какую-то раздваивающуюся биографию, что жизнь Дягилева — зеркальное отражение ларионовской. Ларионов как бы примеряет на себя дягилевский образ, ту самую многократно повторенную маску дягилевского лица, которую он без устали воспроизводит на страницах своих блокнотов»<sup>26</sup>.

Но в данном случае образы явно не совпадают — ни сам художник, ни его окружение недостаточно импозантны. Если Дягилев позирует с полной непринужденностью, демонстрируя привычную уверенность в себе, то в фигуре Ларионова ощутимо напряжение, его поза кажется не столь естественной, и одет он проще — в жилете, хоть и в галстуке. Прозаичность сквозит даже в манере письма, лишенной бакстовской «шикарной» маэстрии, наглядно передающей характер модели. Эти очевидные различия не случайны — в них и кроется замысел художника.

Ключ к его разгадке, на мой взгляд, содержится в воспоминаниях Валентины Ходасевич. В сентябре 1924 года она побывала в Париже и навестила Ларионова и Гончарову в их квартире на rue de Seine. Вот как она описывает первую встречу: «...очень низкая железная, как в госпитале, кровать, на ней — Михаил Федорович, немного раздобревший, но очень, очень похожий, милый, дорогой! Глазки — веселые щелочки, носик слегка кверху, стриженный или облысел? <...> Бросаюсь целоваться, внезапно вскрик, падает навзничь с перекошенным от боли лицом и стонет:

— Сейчас, сейчас, подождите, отойдет...  
Вот бедняга! Стоим в растерянности — не знаем, что? Чем помочь?  
<...>

И сразу веселый голос:

— Как здорово! Вот неожиданно! <...>

Спрашиваю, что с ним.

— Говорят разное, уже три недели вот так лежу. Сегодня лучше, вчера купили мне лошадиное лекарство, не смейтесь — такое же человеческое не помогло, а этим намазался — и вот уже легче»<sup>27</sup>. В этом отрывке важны свидетельство о болезни Ларионова и особенно описание его внешнего вида. На портрете он обрит — и это, насколько мне известно, единственное подобное изображение художника. (Почему, кстати, он обрился? Не по примеру ли Маяковского, с которым Ларионов встречался в 1922 году во время его приезда в Париж?) Можно предположить, что картина, о которой идет речь, написана в период выздоровления: боль еще дает о себе знать, но художник уже воспринимает свою негнушущую спину как предлог для шутки. Такой живописной шуткой и является это произведение, которое следовало бы назвать «Портрет Ларионова с няней» или «Портрет Ларионова в образе Дягилева» и датировать 1924 годом. Обстоятельствами создания работы объясняются, очевидно, редкие у Ларионова бытовизм и суховатая манера письма, придающие картине характер автобиографического документа. А непосредственным поводом для ее создания послужило появление сиделки (или медицинской сестры, а может быть, просто соседки), «няни», личность которой, вероятно, уже не удастся установить. Рассмотренные картины, несмотря на внешние различия, имеют в основе нечто общее. Ларионов берет чужую композиционную схему и заполняет ее собственной живописью, не похожей на первоисточник, преследуя достаточно частные, как правило, формальные цели. Все эти работы не принадлежат к программным полотнам художника, не совсем типичны для него и располагаются где-то на периферии его творчества.

Что же в таком случае означали ларионовское отрицание копии и призыв писать «картины с картин», почему эта декларация приобрела в эстетике авангарда существенное значение?

Обычно цитировавшиеся фразы трактуются как проявление ларионовского «эстетического нигилизма» и одновременно — как выступление за коллективное начало в искусстве в противовес «художественному индивидуализму». Но личная позиция Ларионова в этом вопросе не была однозначной.

Вспомним контекст его заявления. Впервые оно было сделано в предисловии к выставке лубков (1913) и, по существу, выражало протест против расхожего представления о «копийности» иконописи, народного прикладного и в целом канонического искусства («лубка в широком смысле»), иными словами — против ложного отождествления копии и канона. «Такое чудо живописного мастерства и одухотворенности, как иконы Смоленской Богоматери XII века и Архангел Михаил на выставке древнерусского искусства, — пишет далее Ларионов, — не лишены того, что называется копией и лубочностью»<sup>28</sup>. Он считал, что каноническое искусство ничего не теряет в художественной силе, поскольку канон не мешает проявлению авторского видения, индивидуальному творческому подходу. Таким образом, Ларионов теоретически защищал традицию, которой на практике следовала Гончарова, но не он сам. Сам же Ларионов, несмотря на отдельные попытки «канонизировать»<sup>29</sup> свои «идеограммы» — образцы так называемого инфантильного примитивизма 1912 года, — в целом не пошел по этому пути. Он мог использовать отдельные приемы лубка или вывески, но его отношение к традиции отличалось свободой, в нем присутствовал момент игры, а то и пародии (например, в серии «Венер»).

Значит ли это, что в своем отношении к чуждому искусству Ларионов оставался западным художником?

Нет, и его «картины с картин» это доказывают. Сравнивая их с «римейками», которые в разные годы создавали В. Ван Гог, П. Пикассо или С. Дали, можно заметить принципиальное различие. Перечисленные мастера вступают в диалог, спорят, а порой и состязаются с великими предшественниками, переосмысливая их мотивы и образы, как бы настаивая на собственной трактовке темы. Этот пафос утверждения величия индивидуального гения — прошлого и настоящего — чужд Ларионову. Поэтому такое скромное место занимают его «картины с картин» в общей картине русского искусства.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Вакар И.А. О датировке некоторых ранних картин М.Ф. Ларионова // Третьяковские чтения. 2012 : Материалы отчетной научной конференции. М., 2013. С. 177–186.

<sup>2</sup> Ларионов М. Вступление // 1-я выставка лубков. Организована Д.Н. [Н.Д.] Виноградовым. 19–24 февр. М., 1913.

<sup>3</sup> [Ларионов М.Ф.] Лучисты и будущники // Ослиный хвост и Мишень : сб. М., 1913.

<sup>4</sup> «Копии нет в таком смысле, как это пока понимается, есть художественное произведение, точкою отправною которому послужило либо другое художественное произведение, либо натура» (Ларионов М. Лучистая живопись // Ослиный хвост и Мишень).

<sup>5</sup> Романович С.М. Каким его сохранила память // Ковалев А.Е. Михаил Ларионов в России. 1881–1915. М., 2005. С. 529–530.

<sup>6</sup> Цит. по: Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор) : в 3 т. Т. 1, кн. 1. М., 2010. С. 144.

<sup>7</sup> Там же. С. 138.

<sup>8</sup> Картина была представлена на предаукционном показе Дома «Сотбис» в Москве и затем на Антикварном салоне.

<sup>9</sup> Название «Морские камни» фигурирует в каталоге Однодневной выставки Ларионова 8 декабря 1911 в Москве (№ 36) и в монографии Э. Эганбюри (*Эганбюри Э.* Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. М., 1913. С. XVIII), в обоих случаях с датировкой «1905».

<sup>10</sup> Всего на выставке экспонировалось три картины П. Гогена (по каталогу № 68–70): «Пейзаж (Мартиника)», «Красный берег» и «Натюрморт (плоды)» (названия даны по-французски).

<sup>11</sup> Такой мотив угадывается — живопись сильно руинирована — на обороте одной из картин Ларионова 1900-х (ГТГ). В каталоге выставки «Михаил Ларионов — Наталия Гончарова. Шедевры из парижского наследия. Живопись» (М., 1999. № 4) картина была названа «Абрикосовый сад» и датирована 1903–1904, хотя в комментарии составитель А.Г. Луканова предположила возможность ее создания в 1906. В действительности эта работа является вариантом картины «Розы» и должна, на наш взгляд, датироваться 1906–1907.

<sup>12</sup> *Parton Anthony.* Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde. London, 1993. Plate 3.

<sup>13</sup> Поляков В.В. Книги русского кубофутуризма. 2-е изд., испр. и доп. М., 2007. С. 37.

<sup>14</sup> Л.Ф. Жегин — М.Ф. Ларионову. 5 июня 1928 // ОР ГТГ. Ф. 180. Оп. IV. Ед. хр. 6273.

<sup>15</sup> Данный мотив неоднократно варьировался Боннардом. Наиболее близкий вариант картины из ГМИИ (1908. Холст, масло. 52 × 45; воспр. в изд.: *R. Gellér Katalin.* Bonnard. Budapest, 1975. № 24) находится в Париже, по-

этому нельзя исключить, что Ларионов мог видеть его на выставках. Однако версия «московского происхождения» ларионовского полотна представляется все же более вероятной.

<sup>16</sup> *Костеневич А.Г.* Боннар и художники группы Наби. СПб., 1996. С. 62.

<sup>17</sup> См.: *Яворская Н.В.* Пьер Боннар. М., 1972. С. 81.

<sup>18</sup> *Werth Léon.* Bonnard. Paris, 1919; Paris, 1923; *Coquirot Gustave.* Bonnard. Paris, 1922; *Terrasse Charles.* Bonnard. Paris, 1927.

<sup>19</sup> К.А. Сомов — А.А. Михайловой. 13 октября 1925 // Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников / сост., вступ. ст. и примеч. Ю.Н. Подкопаевой и А.Н. Свешниковой. М., 1979. С. 288.

<sup>20</sup> *Фальк Р.Р.* Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике / сост. и примеч. А.В. Щекин-Кротовой. М., 1981. С. 68–69.

<sup>21</sup> *Parton Anthony.* Mikhail Larionov... P. 201.

<sup>22</sup> *Ларионов М.Ф.* Заметки. После 1950 [машинопись] // ОР ГТГ. Ф. 180. Оп. 2. Ед. хр. 3105.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Цит. по: *Яворская Н.В.* Пьер Боннар. С. 79.

<sup>25</sup> Под таким названием она значится в списке произведений, находящихся в научной обработке, в каталоге выставки «Михаил Ларионов — Наталья Гончарова. Шедевры из парижского наследия. Живопись» (с. 208).

<sup>26</sup> *Илюхина Е.А.* Михаил Ларионов: Жизнь в балете // История «Русского балета», реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографии из архива Михаила Ларионова. М., 2009. С. 37.

<sup>27</sup> *Ходасевич В.М.* Наталья Гончарова и Михаил Ларионов // Наталья Гончарова. Михаил Ларионов. Воспоминания современников / сост. Г.Ф. Коваленко. М., 1995. С. 125–126.

<sup>28</sup> *Ларионов М.* Вступление. С. 7.

<sup>29</sup> Наряду с попытками интерпретации сложившегося канона (например, церковно-иконописного), которые предпринимала Гончарова, в живописи авангарда существовал и другой путь, наиболее характерный для творчества К. Малевича, — путь создания «нового канона», который затем разрабатывался его школой.

*И.Н. Седова*

**Пластическое и вербальное в русском символизме.  
Творческие параллели Анны Голубкиной,  
Алексея Ремизова и Митрофана Рукавишника**

Когда речь заходит о традиции московской скульптурной школы, нужно всегда помнить, что сама по себе традиция передается не только и не столько благодаря непрерывному существованию во времени определенных учебных заведений (институций). Традиция — это прежде всего люди, мастера пластики, чей творческий опыт становился залогом непрерывного развития обретенных открытий в области скульптуры. В этом русле мы вполне закономерно можем рассматривать династическую профессиональную преемственность как одну из основополагающих составляющих при анализе проблемы сохранения традиции.

В связи с этим представляется важным провести анализ взаимодействия родоначальника одной из крупнейших скульптурных династий — Митрофана Сергеевича Рукавишника как с основоположниками новой московской пластической школы рубежа XIX–XX веков, так и с той культурной средой, внутри которой разворачивалась их творческая деятельность. Хорошо известно, что Митрофан Рукавишников был отцом Иулиана Рукавишникова, одного из выдающихся скульпторов советского периода, и, следовательно, дедом Александра Рукавишникова. Последний, в свою очередь, известен не только как крупнейший скульптор-монументалист современности и мастер, активно работающий в области станковой скульптуры, но и как преподаватель МГАХИ им. Сурикова — одного из ведущих художественных вузов страны, считающего себя преемником МУЖВЗ, учебного заведения, где формировались основы московской скульптурной школы. Тем более что разнообразное по

жанрам и тематике творчество А. Рукавишника является одним из знаковых явлений современной отечественной пластики, а активная преподавательская деятельность скульптора на протяжении почти уже четверти века свидетельствует о накопленном немалом опыте передачи определенной скульптурной традиции.

Как уже говорилось, родоначальником скульптурной династии Рукавишниковых явился Митрофан Сергеевич Рукавишников, родившийся в 1887 году в Нижнем Новгороде в семье известного новгородского купца Сергея Михайловича Рукавишника. В 1907 году он оканчивает Нижегородский дворянский институт императора Александра II. В свое время его выпускниками стали люди, составившие славу русской науки и искусства: композитор, пианист, дирижер, глава «Могучей кучки» Милий Алексеевич Балакирев; историк, один из основоположников отечественной школы источниковедения Константин Николаевич Бестужев-Рюмин; русский советский скульптор-монументалист, график, художник-иллюстратор Андрей Викторович Кикин и др. Во время учебы в институте Митрофан не проявляет особых способностей к наукам. Однако после окончания учебы он еще колеблется в выборе дальнейшего пути. Объяснение этому факту мы находим в его автобиографии: «В годы первого сознательного пробуждения в жизнь, в юношеские, гимназические годы, полюбив все виды искусства и в особенности синтезирующие их формы, я считал свои первые творческие опыты перед лицом предчувствуемой громады единого искусства дилетантизмом и решил идти по пути точных наук»<sup>1</sup>. Особенно важно для темы нашего исследования упоминание самим скульптором о своих «первых творческих опытах». Были ли они целиком самостоятельными или он имел каких-либо учителей, остается пока невыясненным. Несомненно одно — будучи еще, по сути, гимназистом<sup>2</sup>, Митрофан Рукавишников уже грезил большим искусством и пытался пробовать свои силы в различных его областях.

Тем не менее, невзирая на столь сильную тягу к творчеству, он делает попытку связать свою жизнь с юридическими науками<sup>3</sup> и в 1909 году оказывается в числе студентов юридического факультета Императорского Московского университета. Однако такой путь, как пишет сам скульптор, вызвал в нем «внутренний разлад», конец которому положила «сильная дружественная рука». Эдвард Гордон Крэг, английский актер, театральный и оперный режиссер, крупнейший представитель символизма в искусстве европейского театра рубежной эпохи, стал в жизни Митрофана Рукавишника

первой знаковой фигурой на пути к искусству. Крэг, близкий друг Айседоры Дункан, познакомившей его с К.С. Станиславским, был приглашен в МХТ на постановку шекспировского «Гамлета». Так с 1908 года начались его посещения Москвы, где, вероятнее всего, и произошла встреча режиссера и будущего художника. Это знакомство было достаточно близким, так как Митрофан Сергеевич пишет о «встречах и беседах» со знаменитым режиссером; соответственно, они провели вместе достаточное количество времени, чтобы Эдвард Гордон мог рассматриваться как личность, повлиявшая не только на мировоззрение М. Рукавишника, но и своим художественным авторитетом в определенном смысле изменившая его жизненный путь. Из воспоминаний М.С. Рукавишника: «Первый учитель и друг — мощный, бурный, честный, — он вывел меня на путь искусства...»<sup>4</sup>

Воззрения Крэга, режиссера-символиста, на искусство были созвучны устремлениям тогда еще юного Митрофана, мечтавшего о синтезе всех видов искусств: «Он [Крэг] всю свою долгую жизнь грезил об идеальном театре будущего, где правда навечно соединится с красотой, о театре, таящем в себе огромные духовные силы, оказывающем магнетическое воздействие на зрителей, о театре, в котором все искусства, управляемые волей демиурга-режиссера, сольются в одно нерасторжимое целое, достигнув новаторского по своей природе синтеза»<sup>5</sup>. Встреча с Крэгом, результатом которой стал «конец внутреннего разлада» Митрофана, повлекла за собой достаточно скорое его расставание с университетом: Рукавишников «как не внесший части платы (в пользу преподавателей) в осеннем полугодии 1909 года из Московского университета был уволен»<sup>6</sup>.

С этого момента начинается сознательный путь Митрофана Рукавишника в искусстве, где первым и мощным шагом стало поступление в ученики к Сергею Тимофеевичу Конёнкову, выпускнику МУЖВЗ, т. е. к одному из тех, кто стоял у истоков московской скульптурной школы и принадлежал тому поколению художников, которое, как пишет О. Калугина, «совершит подлинный переворот в искусстве скульптуры»<sup>7</sup>. Характерно, что М.С. Рукавишников выбирает для обучения ваянию именно московскую школу (в лице С.Т. Конёнкова), сумевшую к тому времени соединить в себе, с одной стороны, серьезную профессиональную выучку, а с другой — ориентированную на поиск индивидуального «авторского почерка» творческую подготовку скульптора. Одновременно Митрофан Сергеевич реализует характерную для рубежа XIX–XX веков

программу получения художественного образования, включавшую в себя достаточно гибкую стратегию, выражавшуюся в самостоятельном выборе руководителей, а также в стажировках в различных творческих мастерских<sup>8</sup>. О сознательном выборе такого пути свидетельствуют его собственные слова: «В период разлагавшейся царской академии, разбившей конёнковского Самсона, я был тогда всецело, по юношески, охвачен идеей учителя и ученика»<sup>9</sup>.

Примерно с 1907 по 1911 год С. Конёнков занимал мастерскую в Нижнем Кисловском переулке в Москве. Занятия Конёнкова и Рукавишника пришлись как раз на тот период, когда Сергей Тимофеевич увлекся работой по дереву и, как он сам выражался, «пошел на зов природы». Скульптор ощущал этот совершенно новый поворот в своем творчестве сродни снизошедшему на него просветлению: «Спала пелена с глаз, и обнаружило себя внутреннее зрение»<sup>10</sup>. За короткое время появляется целый ряд его работ, которые Сергей Глаголь<sup>11</sup> характеризует как образы ожившей древней славянской мифологии: «Старенький старичок», «Великосил», «Стрибог», «Старичок-полевичок». При этом названия работ, которые М. Рукавишников перечислил в своей автобиографии как созданные им в период учебы у С. Конёнкова с 1909 по 1911 год, говорят сами за себя: «Голова слепого певца», «Голова ведьмы», «Свист-голова» (все — дерево), «Луна» (мрамор), «Домовой». Новое творческое направление, захватившее Конёнкова, напрямую оказало мощнейшее влияние на Митрофана Рукавишника. Многие работы сделаны им тоже из дерева. Очарование этого материала, который с такой любовью и знанием использовал в своих работах С. Конёнков, подействовало и на ученика. Он сумел прочувствовать дерево, сполна использовав его природные качества для отражения образной специфики своих персонажей.

Во-первых, необходимо отметить, что проникновенное отношение к дереву как скульптурному материалу не являлось на тот момент чем-то неожиданным. Об этом, рассматривая пути формирования московской скульптурной школы, пишет О. Калугина: «... работа в дереве имела в творчестве молодых ваятелей новой школы важное значение, поскольку, как правило, была связана с поиском поистине своеобразных решений, не известных ранее практике русского, а порой и европейского ваяния в целом»<sup>12</sup>. Дерево в работе скульпторов Серебряного века приобретает самостоятельность. Сам характер материала, ассоциирующийся с национальной традицией, а также оригинальные возможности обработки поверхности дерева позволяли скульпторам смело выражать свое творческое

видение, в том числе и в контексте мифологической образности Древней Руси. «Юношей, поглощенным дремучей прелестью конёнковской сказки»<sup>13</sup>, называет себя в тот период сам М. Рукавишников.

Во-вторых, тема, раскрывающая образы древнеславянской мифологии, оказалась близка и Митрофану; в ней он реализовал себя достаточно убедительно, создав ярких, внутренне близких конёнковским, но тем не менее не похожих на них сказочно-мифологических персонажей. Не вызывает сомнений, что учеба у Конёнкова не только развила чисто профессиональные навыки М. Рукавишникова, но и под воздействием этого гения формировалось символическое мировосприятие молодого художника, начало которого было заложено Эдвардом Гордоном Крэггом.

Однако, безусловно, не только две эти фигуры оказывали влияние на Митрофана Рукавишникова, но и вся та культурная среда, внутри которой он существовал в эти годы. Мы вполне можем допустить, что Митрофан Сергеевич встречался и с Анной Семёновной Голубкиной. Дело в том, что абсолютно новые по своему образно-пластическому строю скульптуры были показаны С. Конёнковым в 1910 году на рождественской выставке Союза русских художников, открывшейся в залах Исторического музея.

Митрофан Рукавишников, находясь в Москве и обучаясь у Конёнкова, вряд ли мог пропустить такое яркое событие в художественной жизни Москвы. Мы допускаем вероятность его встречи на этой выставке с А.С. Голубкиной, которая не просто была на вернисаже, а являлась участницей экспозиции<sup>14</sup> и восхищалась конёнковским «Старичком-полевичком». Вскоре, спустя несколько дней после открытия, Анна Семёновна посетила мастерскую С. Конёнкова на Нижней Кисловке. Вот как описывал этот визит Голубкиной сам Сергей Тимофеевич:

« — Конёнков, — едва переступив порог, ласково окая, начала она своим певучим голосом, — хороши у вас скульптуры из дерева. Хороши! А можно мне попытать счастья?

— Пожалуйста, Анна Семеновна, — говорю я.

— Так я посижу у вас. Понаблюдаю, как вы работаете.

И молча уселась в сторонке»<sup>15</sup>.

Такие посещения Конёнкова Голубкиной были нередки. «В Конёнкове Голубкина видела гениального человека <...> В минуту сомнений или большой радости она говорила: “Пойдемте к Конёнкову” или: “Позовем его сюда”. Конёнков с глубоким уважением относился к Анне Семеновне»<sup>16</sup>. Мы также с большой долей вероятности можем предположить, что в моменты таких встреч

в мастерской Конёнкова присутствовал и Митрофан. И, конечно, не вызывает сомнения, что он был знаком с работами Анны Семёновны, которые также вполне могли оказать довольно сильное влияние на молодого скульптора, в том числе и в плане формирования символического мировосприятия. Тем более что к тому времени большинство ее скульптур «мифологической серии»<sup>17</sup> были уже созданы, и главное — установлен «Пловец»<sup>18</sup> над входом в МХТ.

В связи с этим мы хотели бы остановиться на одной из работ М. Рукавишникова, которая заметно отличается от созданных им в период учебы у С. Конёнкова и по образному строю и по материалу. На наш взгляд, она могла быть создана под впечатлением от одной из скульптур А.С. Голубкиной — вазы «Туман». Вероятнее всего, Митрофану Сергеевичу и понадобился здесь иной материал, так как он существенно отошел от сказочно-мифологической идеи и воплотил чисто символистский образ<sup>19</sup>. Работа М. Рукавишникова «Луна», созданная им в 1909–1911 годы, представляет собой голову слепого старца, вписанного в нарочито необработанный массив мрамора. Как характерный для эпохи модерна прием используется контраст фактур — грубо обработанный камень обрамления головы старца и его лик, решенный текучестью и плавностью «мраморных волн», ассоциирующийся с холодным блеском ночного светила.

Разница фактур призвана не только оттенить одна другую, но и работает на создаваемый скульптором образ, на основную идею, рождая ощущение оппозиции земного и небесного, грубого и нежного, струящегося, невесомого. Обращение М. Рукавишникова к образу луны и ночного пространства лежит исключительно в плоскости эстетики символизма: «"Метаморфозная" сущность символистской природы, основанная на стремлении увидеть за внешним покровом телесности эфирный сверхчувственный пласт бытия, неизбежно обращала внимание художников на те архетипы вневременной и вместе с тем живой одухотворенной силы, которые наглядно раскрываются в атмосферных образах пространства — в воде, небе, свете <...> И в метафорическом, и в буквальном смысле художники-символисты всматривались в небо напряженно и длительно»<sup>20</sup>. Образ луны антропоморфизируется скульптором, вмеща в себя и божество в образе человека, которому, возможно, поклонялись наши предки, и само представление о луне как о таинственном ночном светиле, обладающем магической силой. Благодаря такой трактовке в скульптуре «Луна» проявляются мотивы двойничества, которые так характерны для символизма вообще и творчества А.С. Голубкиной в частности.

На тот момент современникам А. Голубкиной уже была хорошо известна одна из ее знаковых символистских работ — ваза «Туман» (вариант в гипсе — ок. 1899 года; в мраморе — ок. 1908 года). Эту скульптуру мы причисляем к работам мифологической тематики, где тоже ярко претворяется мотив двойничества. Но если в большинстве работ художница реализует бинарную оппозицию человек/природа («Земля», «Кустики», «Кочка», «Лужица», «Горгона»), то «Туман» по типологии образности, безусловно, выбивается из этого ряда, так как здесь бинарная оппозиция приобретает новую интерпретацию: не человек/природа, а человек/небесная стихия. Образная бинарность подчеркивается бинарностью в подаче материала, а именно в столкновении двух прямо противоположных способов обработки мрамора, а изначально — гипса: выглаженной поверхности лиц персонажей и взрыхленных клубящихся форм фактуры, символизирующей воздушную стихию. Близкий по смыслу голубкинскому прием использует в «Луне» М. Рукавишников. Вполне вероятно, что скульптор мог видеть вазу «Туман» на одной из выставок<sup>21</sup>, в которых принимала участие Анна Семёновна. Диалог этих двух скульптур, как нам представляется, не случаен. «Луна» достаточно сильно выделяется из ряда так называемых сказочных работ, созданных Митрофаном Рукавишниковым в 1909–1911 годы. В «Луне» явно ощущаются влияния, не связанные со сказочно-мифологическими реминисценциями конёнковских персонажей из дерева. Такого рода образность, если говорить о скульпторах рассматриваемого периода, мы встречаем лишь у Голубкиной.

Помимо вышеперечисленных аспектов, обнажающих двойническую природу созданного образа, абсолютно явственно и пластически естественно в «Луне» выступает характерная для эпохи модерна тема волны, а точнее, ее «мотивный агент, мотиватор»<sup>22</sup>: это волнообразная борода слепца и контур мраморной массы, сделанный в форме волны. Семантику мотива волны в искусстве модерна подробно рассматривала Н. Злыднева. По сути своей структура волны как изобразительного мотива, «с одной стороны, реализует принцип спонтанности в произвольности формообразовательных механизмов, а с другой — несет в себе начало регулярности в идее периодического повторения»<sup>23</sup>, т. е. уже внутри своей структуры волна обладает признаками двойственности. Это ее качество проявляется и в том, что, с одной стороны, волна внефигуративна, с другой — «эксплицирует конкретный объект изображения»<sup>24</sup>, а также в том, что «волна совмещает в себе... два принципа

расположения формы в пространстве — горизонталь и вертикаль»<sup>25</sup>. Эти качества мотива позволяют нам рассматривать волну как один из аспектов двойничества. Двойственность, заключенная в мотиве волны, дает возможность внутренними, неявными, глубинными средствами передавать и двойническую сущность образа.

Мотив волны в творчестве А.С. Голубкиной проявил себя ярко и мощно, и не только в работах мифологической тематики. Она смело пользовалась этим приемом в некоторых из созданных ею портретов, выявляя с помощью пластики внутренне скрытую сущность модели, ее неподвластную беглому бытовому взгляду сложную природу. Таковы портреты Лидии Ивановны Сидоровой (Бюст. 1906. Мрамор. 42 × 30 × 21,5. ГТГ. Инв. 4037); Андрея Белого (Голова. 1907. Гипс тонированный. 43 × 40 × 37,5. ММГ. Инв. СК-132. ММГ. КП 132); Алексея Ремизова (Бюст. 1911. Гипс тонированный. 62 × 54 × 33. ММГ. Инв. СК-82. ММГ. КП 82); Льва Толстого (Полуфигура. 1926. Гипс. 70 × 100 × 92. ММГ. Инв. СК-117; ММГ. КП 117).

Волна в качестве своих «мотиваторов» присутствует также в некоторых работах мифологической тематики, созданных М. Рукавишниковым в период учебы у С. Конёнкова. В скульптуре «Свист-голова» (1910–1911, дерево) борода волнообразно закручена вокруг сказочного персонажа наподобие корней дерева. В работе «Дерево-демон»<sup>26</sup> (1910–1911, гипс) борода и волосы персонажа имеют волнообразную поверхность. К тому же здесь скульптор делает недвусмысленный акцент на складчатости кожи, что, согласно Н. Злыдневой, тоже имеет непосредственное отношение к мотиву волны: «Помимо собственно водных коннотаций волна допускает и ряд более частных прочтений, позволяющих наметить дополнительные — антропологические изменения мотива. А именно мотив волны имеет ясно очерченную сферу отсылок к человеческой телесности. Так, складчатость пространства, которую волна имплицитно, можно — по законам метафоры и метонимии — перенести и на складчатость кожи»<sup>27</sup>.

В описываемых скульптурах интересны сами названия — через дефис: «Свист-голова» и «Дерево-демон», что уже предполагает их изначальную неоднозначность, двойственную природу. Автор явно чувствует, что работа вышла по внутреннему наполнению сложнее, чем ее внешнее воплощение. Любопытно, что у скульптуры «Дерево-демон» есть и второе название — «Леший». В этом случае вспоминается опыт А.С. Голубкиной, когда она не могла точно определиться с названиями своих работ: «Сирень» как альтернатива «Портрета Никифоровой» (1909); «Раб» — «Ломовика»

(1909); «Старая» — «Парки» (1903); «Пловец» — «Моря житейского» (1902). Это отнюдь не случайность, так как Голубкина была в абсолютной мере человеком своего времени и очень тонко чувствовала и умела воспроизвести в пластике суть символистской природы художественного произведения, которая заключается в том, что истинный символ не имеет однозначной трактовки, он содержит в себе мощную обобщающую структуру. О. Калугина рассматривает в качестве ключевой особенности работ А. Голубкиной «способность в исключительно конкретной, глубоко индивидуальной форме выразить идею большого обобщающего смысла»<sup>28</sup>. М. Рукавишников, испытавший непосредственное влияние двух крупнейших личностей, связанных с миром символистов — Э.Г. Крэга и С. Конёнкова, обладая сам тонкой творческой и поэтической натурой, безусловно, пережил символизм как глубоко личностное, близкое своему внутреннему «я» явление.

Все эти тонкие, эмоционально-творческие взаимовлияния в художественной среде рубежа веков выводят нас еще на одну параллель, которая прослеживается в жизни обоих художников — М. Рукавишникова и А. Голубкиной. Это фигура писателя-символиста, одной из самых загадочных личностей той эпохи — Алексея Ремизова. Оба скульптора были хорошо с ним знакомы, и в творческой судьбе обоих он сыграл определенную роль. Как известно, А.С. Голубкина в 1911 году исполняет портреты А. Ремизова — сначала в гипсе (ММГ), а затем и в дереве (ГТГ). Вероятно, показанные Конёнковым на открывшейся в залах Исторического музея рождественской выставке СРХ 1910 года, скульптуры из дерева, где он воплотил фантазийные образы языческой природы, и впрямь произвели на Анну Семёновну сильное впечатление, так как именно 1911 год стал для нее наиболее плодотворным в плане создания ею работ именно из этого материала. Выше мы приводили также свидетельство современника<sup>29</sup> о том, как Голубкина смотрела на работу Конёнкова по дереву в его мастерской.

Портрет А. Ремизова стал одной из лучших работ скульптора в этом жанре, а значит, было что-то, что сильно привлекало и задевало Анну Семёновну в образе писателя. В одном из своих автобиографических произведений Алексей Михайлович оставил достаточно характерную запись об этом портрете: «Анна Семеновна Голубкина представила меня деревянным лесовиком — по моей “Посолони” — в Третьяковской галерее пугаю любопытных обозревателей русского искусства»<sup>30</sup>. «Посолонь» — книга так называемых сказок А. Ремизова, написанных на основе русской народной

мифологии — богатейшего материала, почерпнутого автором из обрядов, примет, пословиц, заговоров, апокрифов и т. д. Отдельные рассказы появлялись в периодической печати<sup>31</sup>, а сама книга целиком вышла в 1907 году в издательстве «Золотое руно». Несомненно, А.С. Голубкина была знакома с этим (и не только с этим) произведением А. Ремизова, так как она внимательно следила за литературными новинками и в ее библиотеке всегда были журналы, публикующие произведения писателей и поэтов-символистов. В самом подходе к мифу как своему исконному наследию, которое надо сберечь, Голубкина и Ремизов были очень близки. Образность голубкинских работ, связанных непосредственно с обращением к мифологическим мотивам, таких как ваза «Нежить», ваза «Туман», горельеф и ваза с одноименным названием «Кочка», композиции «Огонь», «Земля», «Кустики», «Лужица», «Кариатиды» и некоторых других, перекликалась с впечатлениями от сказок, мифов и легенд, услышанных ею в детстве. Эти сказания были пропитаны отголосками древней языческой Руси, еще жившими во второй половине XIX века в народной среде, когда люди мыслили себя как единое целое с окружающим миром. Анна Семёновна, подобно им, во многом воспринимала природу как свое, создавая собственное мифологическое пространство, и именно так воплощала эти образы в творчестве.

Сходные биографические мотивы мы можем наблюдать и в творчестве А. Ремизова. В автобиографии он пишет: «У меня было две няньки: первая нянька — тульская... вторая — зарайская... От них-то я впервые и услышал чистый русский говор, от них я узнал русские сказки...»<sup>32</sup> Нельзя не обратить внимания на эти кажущиеся на первый взгляд случайными совпадения, на самом деле проливающие свет на истоки внутренней близости двух художников, которыми питалась впоследствии их творческая фантазия. Нянька из Зарайска у Ремизова и родина Голубкиной — город Зарайск. Сказки, услышанные обоими в детстве, чистота и своеобразие русского языка, за которые ратовал в своем творчестве Ремизов и от которых, будучи уже взрослой, не хотела отказываться Голубкина, — тоже общие. Ее подруга А.А. Хотяинцева вспоминает: «...все у нее было по-своему! Даже говорила по-своему, по-рязански.

— Я знаю, что плохо говорю. Конечно, могу выучиться говорить по-вашему, да не хочу, пусть! Как говорила, так и буду говорить!»<sup>33</sup> — отвечала на это Голубкина. «В речи она часто любила приводить народные пословицы и поговорки»<sup>34</sup>.

«В своем программном “Письме в редакцию”<sup>35</sup> Ремизов предлагал обратиться к народному мифу, который артикулирует архаические формы социальной и культурной жизни, “воссоздать” его полный “текст”, реконструировав утраченные фрагменты по сохранившимся фольклорным и этнографическим материалам, а затем ввести в актуальный культурный оборот, восстановив тем самым связь современности с традицией»<sup>36</sup>. Цикл литературных сказок «Посолонь», которые сам Ремизов называет своим «литературным родословием»<sup>37</sup>, среди прочих воспроизводит множество образов мифологии Древней языческой Руси. Это прослеживается не только в текстах, но уже в самих названиях ремизовских сказок. Например, в основу сказки «Борода» лег древний жатвенный языческий обряд «Завивание бороды» Велесу (Волосу), Спасу Илье, Николе или Козлу, совершавшийся в последний день жатвы, называемый дожинками, зажинками, обжинками<sup>38</sup>. «Ведогонь» навеяна древнеславянским поверьем, встречающимся у сербов, черногорцев и поляков<sup>39</sup>. Есть сказка, рассказывающая о Костроме — одном из многочисленных языческих божеств. У древних славян известен обряд «Похороны Костромы», представляющий как отголосок когда-то приносимой природным силам человеческой жертвы. Встречающиеся в литературном цикле А. Ремизова Мокуша, Мавки, наконец, само название цикла «Посолонь»<sup>40</sup> — понятия того же ряда. Писатель был, что называется, «пропитан насказью» отголосками языческой мифологии и этим, как нам представляется, очень близок А.С. Голубкиной. Созданный ею портрет произвел на него, судя по всему, сильное впечатление, так как он возвращается к разговору о нем еще в одной своей автобиографической книге «Иверень»: «А.С. Голубкина представила меня лесовым, который леший подслеповато высматривает из своего дупла: людям жутко, а для детей сказки»<sup>41</sup>.

В портрете Алексея Ремизова мотив волны с его потенциальной двойнической структуры проявляет себя достаточно зримо. Голубкина словно погружает писателя в пучину волны, внутри которой бездна, — так она трактует воротник его пальто. Из бездны вырастает немного подслеповатый, тщедушный, но притягивающий к себе глубиной и остротой взгляда образ писателя. Волна выступает в качестве символа мощи духа Ремизова; бездна, образуемая условно водной стихией, — знаком того ужаса, который таился в недрах его писательской фантазии. Голубкина воплощает несколько уровней личности А. Ремизова, накладывая их один на другой и обозначая метафорически в пластическом эквиваленте.

О том, что ей удалось осуществить визуально-смысловую полифонию в портрете Ремизова, говорит отзыв об этой работе М. Волошина: «...в первый момент бюст Голубкиной удивляет своим несходством, но потом невольно соглашаешься, что именно это и есть настоящее лицо Ремизова и в нем разгадка всех противоречий его творчества»<sup>42</sup>.

Портрет А. Ремизова Голубкина создавала в 1911 году, когда Митрофан Рукавишников находился в Москве, обучаясь у С. Конёнкова. Он мог видеть и этот портрет, создаваемый скульптором, и общаться с Ремизовым. О контактах Митрофана Сергеевича и Алексея Михайловича с большой долей вероятности можно говорить, основываясь на известном факте: отец Ремизова был владельцем нескольких крупнейших галантерейных лавок в Москве и Нижнем Новгороде<sup>43</sup>. А, как известно, династия купцов Рукавишниковых родом из Нижнего Новгорода. Соответственно, связь их семей, пусть даже на уровне торгово-деловых отношений, вполне вероятна. О тесных и дружеских взаимоотношениях Ремизова и семьи Рукавишниковых также свидетельствует обнаруженное в архиве коллекционера Моисея Семёновича Лесмана письмо А. Ремизова от 20 июня 1918 года к начальнику Петроградского историко-революционного архива П.Е. Щёголеву с просьбой откомандировать его (Ремизова) в Нижний Новгород «для устройства музея»<sup>44</sup>. Речь идет о музее, который устраивали братья Иван (известный поэт-символист) и Митрофан Рукавишниковы в своем нижегородском доме, полученном по наследству и переданном ими государству в «народное пользование». В основу коллекции музея легло собрание произведений искусства, принадлежавшее семье Рукавишниковых. Это событие вызвало деятельный интерес А. Ремизова, так как он упомянул о нем даже в одном из своих произведений — рассказе «Жизнь бессмертная»: «И сейчас же ответ в Петербург дали, да еще и с указанием, что и музей устраивается»<sup>45</sup>. Далее цитируем по примечанию к рассказу: «...музей устраивается... — этот мотив рассказа напрямую соотнесен с личностью и деятельностью Ивана Сергеевича Рукавишникова — поэта, прозаика и главы московского Дома Искусств в 1919–1920 гг., который вместе со своим младшим братом, художником Митрофаном Сергеевичем Рукавишниковым, в Нижнем Новгороде, в доме, полученном по наследству, устроил музей и передал его в “народное пользование”»<sup>46</sup>. Да и в Доме (во Дворце) Искусств братьев Рукавишниковых в Москве Ремизов появлялся неоднократно. Из воспоминаний Марины Ивановны Миллиоти<sup>47</sup>: «...писатель Алексей Ремизов.

Вот он, маленький, согнутый, весь сказочный, весь в стиле своего письма»<sup>48</sup>. Все эти факты подтверждают: общение Алексея Ремизова с братьями Митрофаном и Иваном Рукавишниковыми было достаточно тесным и, что немаловажно, длительным, по всей вероятности, вплоть до отбытия Ремизова за границу в 1921 году.

После отъезда из Москвы в 1911 году Митрофан Рукавишников дважды бывал за границей с целью «изучения теории искусства... рисунка и формы»<sup>49</sup>, для чего в 1913 году он стал вольнослушателем Римского университета. В Риме Митрофан Сергеевич продолжает свои опыты, связанные с идеей синтеза искусств, завладевшей им еще в гимназические годы. «К этому времени, — пишет он, — относятся мои композиционные рисунки и картоны по анатомии хорео движений, как живой скульптуры танца (курсив мой. — И.С.) и театрального движения вообще в применении к монументально-синтетическому театру»<sup>50</sup>. Характерно, что, углубляясь в изучение движения применительно к театру, Митрофан Рукавишников и здесь мыслит как скульптор. Он словно пытается оживлять застывшие изваяния для некоего впечатляющего действия. Затем, пройдя в качестве бойца армии Временного правительства Юго-западный фронт, он возвращается в конце 1916 — начале 1917 года на свою историческую родину — в Нижний Новгород, где и организует вместе с братом вышеназванный музей.

Впоследствии, обосновавшись в Москве, в 1920-е годы Рукавишников начинает работу над проектами монументальных театральных постановок, где он дает «как изобразительные и литературные части, так и сливающие все в одно целое литературные указания музыке и режиссуре»<sup>51</sup>. Таких работ было всего четыре, и одной из них стал проект постановки по пьесе А. Ремизова «Царь Максимилиан»<sup>52</sup>. Характерно, что из всех пьес писателя М. Рукавишников для воплощения своих замыслов выбирает именно эту. В основу «Царя Максимилиана» легла народная драма с одноименным названием, возникшая на Руси в начале XVII века и построенная целиком на фольклорном материале. «В своих выступлениях и статьях начала 20-х годов Ремизов настойчиво повторял, что «Царь Максимилиан» стоит «отдельно» от других его театральных опытов, что он создан целиком по фольклорным записям»<sup>53</sup>. Мастерски созданный Ремизовым так называемый художественный пересказ истории о борьбе язычника Максимилиана и христианина Адольфа эхом отозвался в душе Митрофана Сергеевича, в свое время, в бытность учебы у С. Конёнкова, создавшего скульптурную галерею языческо-мифологических персонажей.

К сожалению, сохранилась лишь небольшая часть рисунков М. Рукавишникова к предполагаемым монументальным постановкам. Но даже они демонстрируют нам яркий, многогранный талант Митрофана Сергеевича. Он безупречно владеет линией, и это проявляется в точно найденном характерном движении, передающем внутреннюю суть персонажа настолько убедительно, что рисунок воспринимается как готовый эскиз для воплощения образа в каком-либо из скульптурных материалов. В этих эскизах Рукавишников продемонстрировал также талант архитектора, который даст о себе знать впоследствии в его многочисленных архитектурных проектах, большинство из которых так и не будет воплощено в жизнь. Столь печальная судьба постигла и его монументально-театральные, а также многие скульптурные проекты, что стало одной из драматических страниц жизни этого незаурядного художника. Эта мысль ясно выражена в воспоминаниях живописца Николая Ефимовича Кузнецова, работавшего с Митрофаном Рукавишниковым в 1920–1930-е годы в Москве: «К сожалению, многие его проекты, осуществленные в прекрасных макетах, остались невыполненными в натуре, а жизнь ему мелкие бездарные сошки отравляли»<sup>54</sup>.

Эпоха символизма, на которую пришлось формирование мировоззрения М. Рукавишникова, с ее знаковыми личностями наложила глубокий отпечаток на его творчество. И несмотря на то что в дальнейшем он посвятил себя жанру в основном исторического портрета в скульптуре, обращаясь в большинстве работ к классическим нормам пластического языка<sup>55</sup>, тем не менее временами мир образов символизма и соответствовавшая ему характерная манера работы с материалом давала себя знать. Таков «Портрет Карла Маркса» (вторая половина 1920-х годов, местонахождение неизвестно), где Рукавишников прибегает к тому же способу обработки мрамора и сопоставления антропоморфного начала со вздыбленной необработанной массой материала, что и в скульптуре «Луна». Совершенно неожиданной для этого периода его творчества (конца 1920-х — начала 1930-х годов) становится работа «Зеркало» (местонахождение неизвестно), где возникает образ двойника, столь популярный в эпоху символизма. Или скульптура «Девушка с попугаями»<sup>56</sup> (1932), вызывающая своей пластикой ассоциации с мифологическим образом женщины-птицы и отсылающая к прообразам языческих богинь.

Важно отметить, что символическое мировосприятие было неотъемлемой частью творческой природы Митрофана Сергеевича. Поэтому и создаваемые им скульптурные портреты, невзирая на

классическую подоснову пластических приемов, несут в себе дух символистской эпохи. В этом отношении М. Рукавишников — продолжатель традиций московской скульптурной школы, у истоков которой стояла А. Голубкина. Будучи абсолютно, что называется, человеком своего времени, символистом по духу, Анна Семёновна в то же время вполне реалистично воспринимала окружающую действительность. И при этом она была тонким психологом, что позволяло ей глубоко проникать в потаенные миры людей, портреты которых она создавала. Голубкина сумела соединить два полюса: психологизм, свойственный русскому реалистическому искусству, и символ как аккумуляцию смыслов и подтекстов. Она говорила: «Вы смотрите на человека, какой он каждый день, а это не важно, Вы смотрите, в чем суть его»<sup>57</sup>. Скульптор наставляла своих «учеников и учениц», что «надо быть умелым и свободным, чтобы брать у природы целиком то, что у нее есть только в возможности»<sup>58</sup>.

Вот это умение «брать у природы то, что есть только в возможности» и есть способность мастера к созданию символа, где участвуют все необходимые для этого пластические средства: утрировки, фактура, внутреннее или внешнее движение, вариативность подхода в области формообразования, авторские решения относительно свето-цветовых нюансов и т. д. Так выявляется невидимая, скрытая от взора внутренняя сущность модели, из которой рождается скульптурный образ. О даре «двойного зрения» как о способности «видеть за феноменальным ноуменальное, за явлениями повседневности — сущности духовного порядка, о котором Вяч. Иванов говорил как об обязательном свойстве художника символизма...»<sup>59</sup>, пишет Т.В. Галина, характеризуя творческий метод Голубкиной. И парадокс заключается в том, что психологизм реализма и символизм в творчестве мастера настолько переплелись, что «на свет появилось» нечто третье, «гибридный» стилиевой феномен, объединяющий два этих понятия и обладающий чертами обоих направлений. Вот как свои художнические задачи в этом отношении представляла сама Анна Семёновна: «Выявление идеи сущности посредством воссоздания главного во всей полноте и игнорирование деталей реальной повседневности, конечно, не есть ложь, а высший реализм»<sup>60</sup>. И как оказалось, с понятием «высшего реализма по-голубкински» способен справиться только символ. Эта новая стилистика, сплавленная из двух полюсов, стала определяющим вектором в развитии московской скульптурной школы. Вслед за Голубкиной по этому пути пойдут С.Т. Конёнков, Н.А. Андреев, А.Т. Матвеев, В.Н. Домогацкий и др. Не стал исключением

в этом смысле и Митрофан Рукавишников, создав ряд выдающихся, выходящих за рамки банального портретирования, образов, в которых скульптор пытался воссоздать дух той или иной эпохи, избирая в качестве символа конкретную историческую личность.

Есть основания предполагать, что Митрофан Сергеевич имел у себя в мастерской один из отливов портрета Карла Маркса работы А.С. Голубкиной<sup>61</sup>. Это только подтверждает высказанное нами предположение о том, что их общение имело место. Остается невыясненным, был ли бюст Маркса приобретен самим М. Рукавишниковым или подарен ему кем-либо. Однако, учитывая особенности личности этого серьезного, чуткого и, безусловно, очень талантливого художника, можно с уверенностью говорить, что наличие этого портрета среди его работ в мастерской отнюдь не случайно. Этот факт — еще одно доказательство того, что скульптура Голубкиной была М. Рукавишникову не просто знакома, а волновала его, вызывая определенного рода художественную реакцию.

Мы можем сделать вывод, что та специфическая культурная среда, в которой формировалась московская скульптурная школа, была полностью «освоена» Митрофаном Рукавишниковым. А принципы и приемы скульпторов, определивших векторы новой пластики московской скульптурной школы, он воспринял и применил в большой мере в собственном творчестве. Таким образом, рассматривая поэтапно становление и развитие столь мощной скульптурной династии, как династия Рукавишниковых, мы можем делать выводы об одной из линий эволюции московской скульптурной школы на протяжении столетия.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Творческая автобиография советских художников. Художник-скульптор М.С. Рукавишников. Архив семьи Рукавишниковых. С. 2 (далее — Творческая автобиография).

<sup>2</sup> До 1844 Дворянский институт был Благородным пансионом при Нижегородской гимназии.

<sup>3</sup> Такое решение М.С. Рукавишников, возможно, мог принять по совету одного из старших братьев — Николая, который был юристом по образованию.

<sup>4</sup> Творческая автобиография. С. 2.

<sup>5</sup> *Образцова А.Г.* Творческое наследие Эдварда Гордона Крэга. URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Craig/vosp/#\\_Тос336608764](http://teatr-lib.ru/Library/Craig/vosp/#_Тос336608764) (дата обращения: 25.04.2014).

<sup>6</sup> Выписка из «Аттестата зрелости» Митрофана Рукавишника от 1 декабря 1911; приписка, датирована тем же числом (архив семьи Рукавишниковых). Разница в два года между уходом М. Рукавишника из университета и датировкой, по-видимому, связана с его отъездом за границу в 1911. Вероятно, ему необходимо было уточнить сведения об образовании и получить на руки соответствующий документ.

<sup>7</sup> *Калугина О.В.* Русская скульптура Серебряного века. Путешествие из Петербурга в Москву. М., 2013. С. 45 (далее — *Калугина*).

<sup>8</sup> Подробно о получении художественного образования в России на рубеже XIX–XX веков см.: *Калугина*. С. 24–36.

<sup>9</sup> Творческая автобиография. С. 3.

<sup>10</sup> *Конёнков С.Т.* Мой век: воспоминания. М., 1988. С. 158.

<sup>11</sup> Сергей Глаголь — псевдоним Сергея Сергеевича Голоушева (1855–1920), художника, а также художественного и театрального критика.

<sup>12</sup> *Калугина*. С. 227.

<sup>13</sup> Творческая автобиография. С. 3.

<sup>14</sup> У А.С. Голубкиной на VII выставке СРХ была показана работа «Девочка. (Манька)» (Голова. 1904. Мрамор).

<sup>15</sup> *Конёнков С.Т.* Мой век: воспоминания. С. 162.

<sup>16</sup> А.С. Голубкина. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М., 1983. С. 333 (далее — *Голубкина*).

<sup>17</sup> Кувшин с изображением растений и шести детских обнаженных фигур («Нежить»). 1899. Гипс; Горгона. 1899. Гипс; Ваза «Гуман». 1899. Гипс; Женская и мужская фигуры для камина «Огонь». 1900. Гипс тонированный; Пловец. Горельеф. 1903. Гипс тонированный; Земля. Бюст. 1904. Гипс; Кочка. Группа. Горельеф. 1904. Гипс тонированный; Ваза «Кочка». Композиция. 1904. Гипс тонированный; Волна (композиция из двух фигур). Этюд. 1905. Гипс; Кустики. Композиция. 1908. Гипс; Лужица. Композиция. 1908. Гипс тонированный.

<sup>18</sup> Пловец. Известен также под названиями «Волна», «В волнах», «Море житейское». Горельеф. Гипс. 300 × 380 × 100.

<sup>19</sup> Не секрет, что образ луны волновал многих представителей поэзии Серебряного века. Среди них А. Ахматова, М. Волошин, Г. Иванов, И. Бунин, Б. Садовской, О. Мандельштам и др.

<sup>20</sup> Давыдова О.С. Эстетическая топография модерна // Символизм как художественное направление: Взгляд из XXI века. М., 2013. С. 188 (далее — Символизм).

<sup>21</sup> Ваза «Туман» до 1909 экспонировалась на следующих выставках: XIX МОЛХ, 1899–1900; «Мир искусства», 1900, 1902, Санкт-Петербург.

<sup>22</sup> Злыднева Н.В. Мотив волны в искусстве модерна // Европейский символизм : сб. ст. / отв. ред. Е.И. Светлов. СПб., 2006. С. 426.

<sup>23</sup> Там же. С. 424.

<sup>24</sup> Там же. С. 425.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Скульптура «Дерево-демон», по версии семьи Рукавишниковых, датирована 1920-ми, однако мы склоняемся к версии иной датировки — 1910–1911, так как по тематике и манере исполнения скульптура соответствует именно этому периоду.

<sup>27</sup> Злыднева Н.В. Мотив волны... С. 428.

<sup>28</sup> Калугина О.В. Скульптор Анна Голубкина. Опыт комплексного исследования творческой судьбы. М., 2006. С. 107.

<sup>29</sup> Имеется в виду свидетельство Зинаиды Дмитриевны Клобуковой (1889–1968; скульптор, занималась в мастерской А.С. Голубкиной).

<sup>30</sup> Ремизов А.М. Петербургский буерак // Собр. соч. : в 10 т. Т. 10. М., 2003. С. 198.

<sup>31</sup> Золотое руно. 1906. № 7–10; 1908. № 1.

<sup>32</sup> Ремизов А.М. Автобиографии // Собр. соч. Т. 4. М., 2001. С. 457.

<sup>33</sup> Голубкина. С. 194.

<sup>34</sup> Там же. С. 154.

<sup>35</sup> См.: Золотое руно. 1909. № 7–9. С. 145–148.

<sup>36</sup> Данилова И.Ф. О сказках Алексея Ремизова // Ремизов А.М. Собр. соч. Т. 2. М., 2000. С. 612.

<sup>37</sup> Ремизов А.М. Книга // Собр. соч. Т. 8. М., 2000. С. 127.

<sup>38</sup> Примечания, сделанные самим А.М. Ремизовым к своим сказкам. См.: URL: [http://modernlib.ru/books/remizov\\_aleksey\\_mihaylovich/posolon/read\\_11](http://modernlib.ru/books/remizov_aleksey_mihaylovich/posolon/read_11) (дата обращения: 25.03.2014).

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> «По солнцу, по течению солнца, как ходит колесо года — с весны на зиму». Примечания, сделанные самим А.М. Ремизовым к своим сказкам. См.: [Электронный ресурс]. URL: [http://modernlib.ru/books/remizov\\_aleksey\\_mihaylovich/posolon/read\\_11](http://modernlib.ru/books/remizov_aleksey_mihaylovich/posolon/read_11) (дата обращения: 25.03.2014). В самом образе Посолони, а также в построении цикла сказок А. Ремизов использовал принцип так называемого народного календаря, предполагающий отсутствие времени исторического и наличие времени мифологического, т. е. идущего по кругу, «закольцованного».

<sup>41</sup> Ремизов А.М. Иверень. Загогулины моей памяти // Собр. соч. Т. 8. С. 383.

<sup>42</sup> Цит. по: Алёшина Л.С., Стернин Г.Ю. Образы и люди Серебряного века. М., 2005. С. 106.

<sup>43</sup> Гречишкин С.С. Архив А.М. Ремизова // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома. 1975. Л., 1977. С. 21.

<sup>44</sup> Письмо А. Ремизова к П. Щёголеву опубликовано в виде фотографии в журнале «Наше наследие». См.: Князева Н. Каждый день и всю жизнь // Наше наследие. 1990. № 13. С. 32.

<sup>45</sup> Ремизов А.М. Жизнь бессмертная // Собр. соч. Т. 3. М., 2000. С. 394.

<sup>46</sup> Там же. С. 650–651.

<sup>47</sup> Марина Ивановна Миллиоти (1900–1971) — актриса. Посещала Дворец искусств в 1920.

<sup>48</sup> Евстигнеева А.Л. Особняк на Поварской: Из истории московского Дворца Искусств // Встречи с прошлым. М., 1996. Вып. 8. С. 130.

<sup>49</sup> Творческая автобиография. С. 9.

<sup>50</sup> Там же. С. 11.

<sup>51</sup> Там же. С. 13.

<sup>52</sup> «Имеются сведения лишь об одной постановке пьесы в 1920 г. самодеятельным театром петроградских железнодорожников в Доме просвещения. Другие намечавшиеся постановки осуществлены не были». Цит. по: Розанов Ю.В. Опыт реставрации народной драмы // Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века / Ю.В. Розанов [Электронный ресурс]. URL: <http://www.booksite.ru/fulltext/dis/ser/tac/dissertacii/rozanov/5.htm> (дата обращения: 25.03.2014).

<sup>53</sup> Там же.

<sup>54</sup> Воспоминания Н.Е. Кузнецова о М.С. Рукавишникове. 14.IV.1965 [машинописная копия] // ОР ГТГ. Ф. 122. Ед. хр. 160. С. 8.

<sup>55</sup> Вероятно, сказалось влияние Рима и его школы в процессе выбора М.С. Рукавишниковым стратегии получения образования.

<sup>56</sup> В семье Рукавишниковых находится, по всей видимости, повтор скульптуры «Девушка с попугаями», так как он имеет некоторые отличия от одноименной работы, изображение которой обнаружено в личном фотоархиве Митрофана Рукавишникова. Повтор является авторским, так как на работе стоят характерные инициалы скульптора «М.Р.».

<sup>57</sup> Голубкина. С. 371.

<sup>58</sup> Там же. С. 116.

<sup>59</sup> Галина Т.В. Символизм в творчестве А.С. Голубкиной // Символизм. С. 234.

<sup>60</sup> Голубкина. С. 118.

<sup>61</sup> Среди фотографий работ М.С. Рукавишникова, сделанных в его мастерской, обнаружена и фотография портрета Карла Маркса, автором которого является А.С. Голубкина (архив семьи Рукавишниковых).

*Н.Л. Адаскина*

### **К.С. Петров-Водкин и его окружение. Петербург — Петроград. 1910-е годы**

«Удручающим было возвращение в Россию» — этими словами открывается публикация третьей автобиографической книги художника<sup>1</sup>. В них слились и реальное воспоминание Петрова-Водкина о моменте растерянности и одиночестве первых месяцев пребывания в Петербурге, и разочарованность художественной жизнью столицы. Последнее, по-видимому, следует воспринимать с определенной поправкой на время написания текста — восхищаться искусством тех лет в начале 1930-х уже не полагалось.

С юных лет Петров-Водкин сам устраивал свою судьбу. В этом убеждает история его обращения за помощью к меценатам в 1895 году после смерти Бурова<sup>2</sup>. Оказавшись в Петербурге в конце октября, Кузьма Сергеевич начал искать возможность организовать выставку, о чем мечтал еще в Париже. Уже к началу декабря ему удалось достичь договоренности с благотворительным обществом «Синий крест» о спонсировании выставки<sup>3</sup>.

Настойчиво искал Петров-Водкин путь для вхождения в «художественные круги». Желая завязать деловые отношения, он направился к Бенуа, с которым не был знаком. Но мэтр его не принял. Прослышав про выставку «Салон», на которой предполагалось участие художников из формирующегося «Мира искусства», Петров-Водкин явился к С.К. Маковскому. Оказанный ему прием — «комедия снобизма», по его словам, — «обозлил» молодого автора. Но визит Маковского в мастерскую соискателя и отбор произведений для экспозиции вернул ему уверенность в себе и породил большие надежды.

После выставки в меншиковских залах Петров-Водкин в течение долгих десятилетий постоянно участвовал в событиях, происходящих

в культурной жизни России. «На “Салоне” я познакомился с ядром “Мира искусства”, — свидетельствовал художник. С этого момента он стал чувствовать себя полноправным участником художественной жизни Петербурга, где ближе других ему были члены общества «Мир искусства». Бенуа внимательно следил за его развитием и поддерживал в обширных рецензиях — «художественных письмах», дававших публике установку на понимание экспонированных произведений. «С этими “письмами” в руках, — вспоминал Петров-Водкин, — обходили посетители... выставку»<sup>4</sup>. Дружеские контакты складывались со многими членами кружка. Об этом свидетельствуют письма художника жене, уехавшей в Париж: «Мы втроем [автор, Добужинский, Лансере] были на выставках»; «Я у Лансере, где собрались все наши знакомые...»; «Добужинская, Гауш, Лансере и даже м-м Бенуа, как и их мужья, тебе кланяются»<sup>5</sup> и т. п.

Добужинский и Бакст<sup>6</sup> рекомендовали его для преподавания в школу Званцевой, работа в которой сыграла значительную роль в жизни художника.

Важным эпизодом в начале петербургской поры было участие Петрова-Водкина в 1909 году в постановке пьесы Леонида Андреева «Черные маски». Написанная в 1908 году и пронизанная туманной символикой двойничества, маскарада, амбивалентности божественного и дьявольского, она сразу привлекла внимание театров<sup>7</sup>. П.П. Гайдебуров, ранее ставивший в своем театре пьесу Петрова-Водкина «Жертвенные»<sup>8</sup>, привлек его к работе над спектаклем в Передвижном театре.

Действие пьесы Андреева происходит в средневековом замке. Художник по подробному авторскому описанию создал образ грандиозного пространства зала. Пристрастие к организации на сцене обширного пространства характерно едва ли не для всех театральных работ Петрова-Водкина<sup>9</sup>. Здесь же мы видим и двухъярусное членение стены с гобеленом-картиной, повторенное им позднее и в «Орлеанской деве», и в «Женитьбе Фигаро». Костюмы по его эскизам были выполнены в филиале мастерских Лейфертов в Киеве. Спектакль впервые был показан в Полтаве 9 марта 1909 года<sup>10</sup>.

По-видимому, эта работа и познакомила Петрова-Водкина с Леонидом Андреевым. Их дружеские отношения подтверждаются сведениями о визитах Кузьмы Сергеевича на знаменитую дачу писателя. Он ездил туда дважды: в начале апреля 1911 года и 6–8 апреля 1913-го — и каждый раз с удовольствием сообщал матери о поездках и беседах («наболтался вовсю»)<sup>11</sup>.

Творчество обоих убеждает в неслучайности этих контактов — оба они сочетали такие полюсные принципы, как абстрактный символизм и социальные темы, воплощенные в реалистических формах. Причем Петров-Водкин в те годы еще не очень далеко ушел и от своих юношеских литературных произведений. Гайдебуров, самый внимательный читатель его пьес, много лет спустя говорил о «Жертвенных», «что при вполне реалистических приемах ее построения пьеса отличалась острым своеобразием языка, отсутствием сюжетности и внешнего действия <...> По существу “Жертвенные” были лирической пьесой с социально-философской тематикой <...> Петров-Водкин с прозорливостью подлинного художника почувствовал в своей пьесе необходимость и спасительность <...> революционной стихии... <...> придал ей обобщенный, мало конкретный образ разразившейся грозы и ливня»<sup>12</sup>. По автобиографическим повестям и письмам хорошо известен интерес художника к необычным, ярким проявлениям природы: затмениям, извержениям вулкана, землетрясениям... Современники вспоминали и о восторгах Андреева при переживании гроз и бурь.

Об Андрееве его внимательный критик Корней Чуковский писал: «...в том-то и заключалась особенность его писательской личности, что он, — плохо ли, хорошо ли, — всегда в своих книгах касался извечных вопросов, трансцендентных, метафизических тем. <...> Та литературная группа, среди которой он случайно оказался в начале своего писательского поприща — Бунин, Вересаев, Чириков, Телешов, Гусев-Оренбургский, Серафимович, Скиталец, — была внутренне чужда Леониду Андрееву. <...> Весь его экстатический, эффектный, чисто театральный талант, влекущий к грандиозным, преувеличенным формам, был лучше приспособлен для метафизико-трагических тем»<sup>13</sup>.

Творчество Андреева привлекало художника. В 1922 году он охотно откликнулся на предложение режиссера Г.Г. Ге оформить спектакль по пьесе «Дневник Сатаны»<sup>14</sup>. Сохранились интересные эскизы оформления этого спектакля. Среди них привлекает внимание образ Сатаны — могучего «супермена», в чем-то предвосхитившего образы будущих киновоевиков. В эскизе сцены железнодорожной катастрофы Петров-Водкин передал впечатление от реального события, взволнованным очевидцем которого ему довелось быть в 1915 году.

Бросается в глаза и близость личных судеб художника и писателя — происхождение из мещанской среды, недостаток образования. Тот же Чуковский отмечал в Андрееве примитивность

полученного им воспитания, которое он обозначал как «провинциальность». «Его “провинциальность”, — замечает мемуарист, — особенно сильно бросалась в глаза, когда ему случалось встречаться с такими людьми, как, например, Серов, Александр Бенуа или Блок, перед которыми он странно робел: слишком уж различны были их “культурные уровни”»<sup>15</sup>. Стоит отметить, что в отличие от Андреева Петров-Водкин никогда не робел в среде коллег, превосходивших его воспитанием и образованностью. В искусстве Петрова-Водкина меньше заметна тяга к трагическому; его идеал — гармония, но стремление к возвышенному и метафизическому присутствует безусловно.

На этом фоне вполне понятной видится их взаимное тяготение. В годы Первой мировой войны оба пережили патриотический подъем. В этом они, разумеется, не были одиноки. Но если Петров-Водкин после мобилизации стряхнул с себя эти настроения, то Андреев держался своего шовинизма до конца. Картина «На линии огня» была начата художником при одном отношении к войне, а закончена при противоположном. Андреев горячо откликнулся на ее появление статьей: «Есть в этой картине, в этом дивном лице и другое: правдивое, глубокое и чистое разрешение вопроса о нашем, русском отношении к войне...»<sup>16</sup>

Бенуа весьма ехидно заметил в дневнике: «Полная потеха вышла с военным цензором, который, уже было, повелел удалить “Войну” Петрова-Водкина, но, разумеется, не за ее плохое качество, а за то что, он узрел в ней “проповедь пацифизма”. Все же потом смилостивился и оставил. Еще забавнее, как этот афронт принял сам автор картины, писавший ее <...> в самом боевом настроении, а ныне, томясь в солдатской шинели и рискуя попасть в окопы, приглашает видеть в ней же совершенно иные чувства. Потому что он “обвинение” в пацифизме принял за высшую похвалу. Истоковать же сюжет можно действительно на обе стороны»<sup>17</sup>.

В 1909–1911 годах ширился круг знакомств Петрова-Водкина среди русской художественной интеллигенции. Помимо круга «Мира искусства» были творческие контакты с молодыми «левыми» художниками, а также с литературной и музыкальной средой. «Одним из первых встреченных мной по приезде в Петербург был Кульбин, доктор Кульбин, Николай Иванович»<sup>18</sup>. <...> Не было новшества, мысли самой дичайшей по искусству не было, которую бы не подхватывал бы Николай Иванович, а назавтра на серой оберточной бумаге уже печатались основы нового кружка “наинových” живописцев <...> Кульбин тогда как раз создавал

и организовывал выставку «Треугольник», — писал Петров-Водкин<sup>19</sup>. «Треугольник» — одна из первых авангардных художественных групп. «Н. Кульбин, через три-четыре года подводя итоги деятельности своей группы, утверждал, что «Треугольник» привнес в Россию неоимпрессионизм и собственные измышления, которые впоследствии легли в основу футуризма»<sup>20</sup>.

Жена Петрова-Водкина Мария Фёдоровна вспоминала о событиях весны 1910 года: «Вскоре из Москвы приехал художник Петр Кончаловский<sup>21</sup>, сестра которого была замужем за скульптором Ясиновским. Кончаловский свез нас в Гатчину к своему другу граверу Манганари, который познакомил нас с писателем Куприным. <...> (Далее идет рассказ о посещении Куприных. — Н.А.). Была масленица. Пришло много молодых людей, и наконец появились последние гости — это был композитор Гречанинов в сопровождении двух дам. Все уселись за стол <...> После обеда мы перешли в гостиную. Гречанинов сел за рояль и стал импровизировать <...> В заключение концерта молодые писатели читали отрывки из своих новых произведений»<sup>22</sup>.

Широкую известность, как мы знаем, принесли Петрову-Водкину картина «Сон» 1910 года и грандиозная «всероссийская» дискуссия по ее поводу, продолжавшаяся полтора года. Естественно, что в конце декабря 1911 года Петров-Водкин принимал участие в работе Всероссийского съезда художников, заседавшего в Петербурге, слушал доклад В.В. Кандинского «О духовности в искусстве»<sup>23</sup>.

Был он принят и у Сологуба... 20 января 1915 года Блок записал: «Я у Сологуба до 6 ч. утра (Л. Андреев, Петров-Водкин, Верховский, Тиняков, Щеголевы)»<sup>24</sup>.

Важным обстоятельством, укреплявшим популярность художника, были преподавательская деятельность сначала на художественных курсах Общества взаимного вспомоществования русских художников и затем, с осени 1910 года, — в частной художественной школе Е.Н. Званцевой и его публичные лекции. Преподавательская деятельность Петрова-Водкина, продолжавшаяся до конца 1920-х годов (с 1918 года уже в Академии художеств), — большая тема, требующая отдельного разговора.

Но о лекциях в данном аспекте сказать необходимо. Петров-Водкин не случайно так ярко вспоминал много лет спустя о знакомстве с Кульбиным. Они неоднократно оба оказывались участниками художественных собраний. В феврале 1912 года Петров-Водкин принял участие в организованном Художественно-артистической

ассоциацией диспуте по поводу состояния современного искусства. Главным докладчиком был доктор Н.И. Кульбин, который проповедовал примитивизм и иллюстрировал свое выступление показом народных игрушек. О Петрове-Водкине критик написал: «Он интересно характеризовал отсутствие у нас направлений вследствие отсутствия элементарных знаний (в академии и у передвижников), а также “вину”, едва ли действительную, “Мира искусства”, “не дававшего твердой почвы для молодежи”, и совершенно определенно выдвинул на первый план значение для молодежи школы (в смысле понимания и передачи тайн цвета и формы), изучения ремесла прежде всего»<sup>25</sup>. По-видимому, вечер был повторен еще раз в начале апреля. И снова выступление Петрова-Водкина освещалось в газетном отчете.

25 февраля в школе Званцевой состоялась беседа Петрова-Водкина с учащимися школы, которая также имела отклик в печати. «Недавно в школе г-жи Званцевой (кстати сказать, почти единственной у нас серьезной школе, где сейчас действительно учатся под руководством Петрова-Водкина, столь твердого и определенно выработавшего себя художника) состоялась очень интересная беседа, предложенная руководством школы. В сообщении К.С. Петрова-Водкина были затронуты животрепещущие темы современного искусства — значение цвета и формы, совершенно новой концепции художественных произведений. Наполнявшую помещение публику, среди которой преобладала молодежь, соборение живо заинтересовало и вызвало обмен разнообразных мнений. Думается, подобная беседа в виду интереса к современному искусству и трудности его понимания была бы желательна в обширной аудитории»<sup>26</sup>.

«25-го февраля была моя лекция об искусстве, — писал художник матери, — которую меня просят повторить публично. Волновался я, говорят, очень, но успех был большой...»<sup>27</sup> 29 апреля К.С. Петров-Водкин прочитал лекцию «Живопись будущего». Выступление было организовано Художественно-артистической ассоциацией в помещении Тенишевского концертного зала на Моховой. Были изданы афиша и тезисы лекции<sup>28</sup>. Про популярную в Петербурге аудиторию Тенишевского училища Мандельштам написал в «Шуме времени»: «Амфитеатр с откидными партами, разбитый удобными дорожками на секторы, с сильным верхним светом, в большие дни брался с бою, и вся Моховая кипела, наводненная полицией и интеллигентской толпой. <...> Главным съемщиком тенишевской аудитории был Литературный фонд...»<sup>29</sup>

В этих публичных выступлениях Петров-Водкин подытоживал и теоретически формулировал опыт, накопленный в процессе творческой работы и преподавания. Во время чтения лекций он приобретал единомышленников. В архиве Мейерхольда сохранилась запись, сделанная им на лекции Петрова-Водкина «Живопись будущего». А в 1918 году режиссер пригласил художника преподавать на организованных им курсах по обучению мастерству сценических постановок и в дальнейшем пытался привлечь его к работе в своем театре.

Театр на всю жизнь оставался для Петрова-Водкина своеобразным магнитом. Хотя он и признавался, что переход от живописной работы к театральной для него всегда труден, художник брался за нее охотно. И многие годы мечтал ставить свои пьесы. На этой почве строились его отношения с Гайдебуровым. В 1922 году он вел с ним переговоры о возможности новой постановки «Жертвенных» и впервые — «Дьявола»<sup>30</sup>.

4 апреля 1939 года на вечере памяти художника Гайдебуров высоко оценивал целеустремленность мастера в поисках «органической связи между отличительными чертами своей творческой индивидуальности и богатством мировой культуры, в определении своего места в борьбе человечества “за право быть божественным”»<sup>31</sup>.

1910-е годы — время яркого расцвета творчества Петрова-Водкина. Начало этого периода озаглавлено картиной «Сон». Далее один за другим создавались знаменитые полотна: «Купание красного коня», «Мать», «Девушки на Волге», замечательные портреты и интересные монументальные росписи. Появление его произведений на выставках неизменно вызывало бурную реакцию — восторг одних, критику и возмущение других. Последние годы десятилетия завершились чередой признанных шедевров мастера: «Утро. Купальщицы», «Лето. Полдень», «Автопортрет», «1918 год в Петрограде».

В первые месяцы 1917 года художественная жизнь в России шла своим размеренным ходом. Прошли очередные выставки «Мира искусства» в Москве и в Петрограде, на последней экспонировалась картина Петрова-Водкина «На линии огня». Затем все резко изменилось.

27 февраля свершилась Февральская буржуазно-демократическая революция. «Обо всем потом целые книги напишутся, — писал художник матери через несколько дней, — дети в школах изучать будут каждый из прошедших дней Великого Переворота, а нам покуда трудно разглядеть все свершившееся, — так

оно крупно и так стройно, что не верится <...> Поверь мне, чудесная жизнь ожидает нашу родину, и неузнаваемо хорош станет народ — хозяин земли русской... События... открыли поле работы для всех»<sup>32</sup>.

В первые дни и месяцы революции Петров-Водкин полон энтузиазма. Главным местом приложения сил художника вначале была «комиссия Горького» и, соответственно, здесь был и круг его общения весной — летом 1917 года. 4 марта он принял участие в совещании представителей различных видов искусств, устроенном М. Горьким на его квартире (Кронверкский проспект). В «Дневнике» А.Н. Бенуа от 4 марта мы читаем: «Рано утром телефон от Кузьмы Петрова-Водкина. Приглашает меня сегодня к Горькому: он-де, Кузьма, был вчера вечером у Алексея Максимовича, и они нашли, что теперь самое время соединиться художникам, обсудить общее дело и (поразительная конкретность и быстрота) наметить кандидата в министры искусства. Даже все уже согласились на том, что министром должен быть Дягилев»<sup>33</sup>. На совещании обсуждался вопрос об охране памятников искусства. Присутствовало более 50 человек. Была избрана Комиссия по делам искусств. В нее вошли: А. Бенуа, М. Горький, М. Добужинский, К. Петров-Водкин, Н. Рерих, И. Фомин, Ф. Шаляпин. Комиссии поручили вести переговоры с Временным правительством по всем вопросам, связанным с охраной памятников искусства и старины, которые начались уже на следующий день.

Мы не будем останавливаться на подробностях взаимоотношений самодеятельной «комиссии» и Временного правительства, подчеркнем лишь, что Петров-Водкин играл в работе всевозможных комиссий, комитетов и «особых совещаний» самую активную роль. Здесь он сотрудничал с многими знакомыми, окружавшими его в то десятилетие. Заботы по организации Министерства искусства об единяли и художников, и людей театра, таких как старый знакомый — постановщик «Черных масок» Г.Г. Ге<sup>34</sup>, и многих других.

Петров-Водкин занимался охраной памятников и подготовкой реформы художественного образования. В марте он выезжал в пригороды Петрограда для осмотра состояния загородных дворцов. В результате из Петергофского дворца была удалена занявшая его помещение военная охрана, а в ораниенбаумских дворцах, где были попорчены и расхищены произведения искусства, было решено составить опись наиболее ценного, часть вещей увезти в одно из государственных учреждений и т. д.<sup>35</sup>

27 июля Петров-Водкин был назначен членом комиссии по реформе Академии художеств, Высшего художественного училища

и подведомственных академии провинциальных художественных школ. Бурные споры по поводу реформы, начатые летом 1917 года, продолжались до января 1918 года<sup>36</sup>.

Не забудем при этом, что именно летом 1917 года были написаны шедевры мастера «Утро. Купальщицы» и «Полдень. Лето».

В отличие от Петрова-Водкина Бенуа с самого начала был весьма осторожно и критически настроен в оценке переворота: «Очень выдающийся в моей личной жизни день, — писал он в тот день, 4 марта. — Я покинул свою “хату с краю” и “пущен в коловорот”! Вытащили меня Гржебин, Добужинский, Петров-Водкин и больше всего сам Горький»<sup>37</sup>. С едкой иронией и в то время очень информативно он запечатлел в «Дневнике» детали и атмосферу первого собрания с участием, помимо названных выше, В. Маяковского и С. Маковского, М. Андреевой, К. Сомова и др.

В мае — июне в газете «Дело народа» Петров-Водкин опубликовал цикл статей «На рубеже искусства». Он писал: «...крылья народа — есть его искусство. Нет больших задач у Искусства, как проникновение в тайники души человеческой и равнение ее на тайники мироздания. <...> И вот на этом искусство наших дней было застигнуто великим испытанием человеческого духа и тела — ужасом европейской войны. <...> Это было первое предостережение художнику. Второе и последнее предостережение — это переворот: он вызывает на просмотр не только сделанное человеком, но и самый механизм структуры человека, и большая, поистине большая требовательность будет предъявлена к художнику»<sup>38</sup>.

Его сближение летом 1917 года с интеллигенцией левоэсеровской ориентации было абсолютно закономерным. Левые эсеры — наследники народников 1860–1870-х годов. И Гайдебуров, и Петров-Водкин сотрудничали в то лето в газете «Воля народа» и позднее — в 1922 году — в сборнике «Искусство и народ». Художник всегда помнил о своем простонародном происхождении, но в то же время, презирая пошлость мещанской стихии, с юных лет стремился над ней подняться. Получив диплом об окончании Училища живописи, он написал матери: «Все-таки приятно выбраться из мещан»<sup>39</sup>. Потратив много усилий на восхождение на более высокую ступень социальной и культурной лестницы, в год революции Петров-Водкин по-новому оценил свое положение. Бенуа, как всегда, иронично заметил: «...последний пущи прежнего теперь щеголяет, что он из мужиков»<sup>40</sup>. Заметим, однако, что эти наблюдения делались не только в атмосфере общественных мероприятий, но и в тесной домашней обстановке — за чайным столом у Бенуа.

Кузьме Сергеевичу не могли не импонировать убеждения игравшего важную роль в эсеровской печати Иванова-Разумника, который полагал, что всю историю послепетровской России «сопровождает конфликт интеллигенции и мещанства», где интеллигенция несет в жизнь «творчество новых форм и идеалов», а «мещанство — это... уость формы, плоскость содержания и безличность духа»<sup>41</sup>. Эти идеи изложены им в книге «История русской общественной мысли. Индивидуализм и мещанство в русской литературе и жизни XIX века»<sup>42</sup>.

Петров-Водкин впервые соприкоснулся с деятелями эсеровского движения в 1914 году, когда опубликовал в разделе «Текущая жизнь» 5-го номера журнала «Заветы»<sup>43</sup> свою статью «Письма об искусстве. Письмо первое». Журнал издавался при ближайшем участии Р.В. Иванова-Разумника и С.Д. Мстиславского. В дальнейшем они стали его близкими друзьями на многие годы. В 1917 году вышел из печати альманах «Скифы»<sup>44</sup> (сб. 1), обложку и издательскую марку которого выполнил Петров-Водкин. Литературно-критический и общественно-политический сборник, задуманный в августе 1916 года, был общим начинанием А. Белого и Р.В. Иванова-Разумника. Среди инициаторов этого издания был также С. Мстиславский, а среди авторов, помимо названных, — С. Есенин, Н. Клюев, В. Брюсов, М. Пришвин, А. Ремизов. Название сборника, в восприятии читателей связанное с именем А. Блока, появилось раньше, чем его стихотворение «Скифы», датированное 29–30 января 1918 года. Сборник «Скифы» вышел в середине 1917-го, еще до Октябрьской революции. В нем было напечатано стихотворение Брюсова «Скифы», по желанию редакции, посчитавшей его «мало подходящим к духу сборника», переименованное в «Древних скифов»<sup>45</sup>. К названию альманаха причастен и Иванов-Разумник — еще в 1912 году он подписывался псевдонимом Скиф.

Обложка Петрова-Водкина стала символическим обобщением размышлений художника о судьбах цивилизации и уроках истории. На первый взгляд, он трактовал тему буквально. Дикие скифы — полуобнаженные мужчина с луком и мальчик — зачарованы зрелищем горящего византийского города-храма. Гибель одного мира усталой красоты, старой мудрости и пороков и пришествие другого, варварского, свежего, начинающего все сначала... Но в рисунке ясна символика повторения в истории грандиозного слова эпох — тема «вечных скифов».

Знакомство Петрова-Водкина с Ивановым-Разумником заняло важное место в его жизни. Кратковременный арест Кузьмы

Сергеевича в январе 1919 года объяснялся «раскрытием эсеровского заговора». «В пять часов утра, — как я потом узнал, — пишет Иванов-Разумник, — ряд автомобилей с чекистами подъезжали в разных частях города к домам, где жили мои знакомые, адреса которых я имел неосторожность занести в свою записную книжку (с этих пор никогда больше я этого не делал). Были арестованы и отвезены на Гороховую, 2: поэт Александр Блок с набережной Пряжки, писатель Алексей Ремизов, художник Петров-Водкин <...> писатель Евгений Замятин — с Моховой; профессор С. Венгеров — с Загородного проспекта, — еще и еще со всех концов Петербурга, где только ни жили мои знакомые»<sup>46</sup>. А вот запись А. Блока от 15 января: «...вести об аресте Штейнберга, Петрова-Водкина, Эрберга. Вечером после прогулки застаю у себя комиссара Булацала и конвойного. Обыск и арест. Ночь в компании в ожидании допроса на Гороховой»<sup>47</sup>.

Впоследствии Петров-Водкин и Иванов-Разумник тесно общались, будучи соседями в Детском селе. На Кузьму Сергеевича, по-видимому, повлияло восприятие Ивановым-Разумником свершившейся в феврале революции. «Мы по-разному, но согласны верили в грядущую революцию, — писал последний о днях после февральского переворота, — зная, что политическая переидет в социальную и веря, что социальная дойдет до духовной»<sup>48</sup>. В то же время он предчувствовал временность и непрочность революционного единения тех дней. Об этом его статья «Вольга и Микула», на которую Петров-Водкин откликнулся через полтора года своим панно.

В «Автопортрете» 1918 года художник чрезвычайно точно выразил основной пафос своего восприятия революционных событий и плеяды людей, близких ему по жизненным позициям и судьбе, — приятие действительности без обманной идеализации ее, приятие мужественное и трезвое, с сознанием неизбежности самопожертвования и готовности к нему. Для нашего мастера основой такого отношения был продуманный, выношенный, программный демократизм его искусства 1910-х годов, поддержанный сотрудничеством с левыми эсерами — наследниками народников XIX века. Свободой от эгоистической окраски его отношение к революции родственно блоковскому. Не случайно знакомые в течение нескольких лет Блок и Петров-Водкин именно в 1918–1920 годах контактировали наиболее активно и на общественной арене, и лично. Для них обоих это была единственная достойная русского интеллигента позиция.

«Автопортрет» 1918 года резко меняет звучание портретных образов Петрова-Водкина и едва ли не общую концепцию человека в его творчестве. Исчезли зачарованность, завороченность причастностью к иным мирам, иным, нездешним законам бытия, присутствующие до сих пор множеству персонажей художника. Этот холст почти буквально передает «вдвинутость», включенность человека в реальность сегодняшних событий. В портрете можно почувствовать созвучие словам Блока, в январе 1918 года написавшего свою поэму: «Во время и после окончания “Двенадцати” я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный, вероятно, шум от крушения старого мира»<sup>49</sup>. Андрей Белый, прочитавший эти слова на вечери памяти поэта, заметил: «Здесь характерна эта физиологичность, эта органистичность восприятия, это ощущение стихий, почти физическое»<sup>50</sup>.

При этом психологическое пространство портрета не ограничено сиюминутностью реального окружения, оно включает в себя всю ширь зелено-голубых сфер мироздания, духа, истории... Но именно к реальности сегодняшнего дня так напряженно прикован внимательный взгляд художника, к ней обращены его вопросы, его понимание и сомнения. Помимо этого важнейшего исповедального смысла автопортрет важен для нас и как документ времени — исторический тип человека 1918 года, и как живописный эквивалент контрастного соединения аскетической скудности быта и высокого накала эмоционально-духовной жизни людей.

Мы уже заметили, что в те годы Петрову-Водкину много пришлось соприкасаться с Блоком. Такие отношения продолжились впоследствии в рамках Вольной философской ассоциации (Вольфилы), но никогда не переходили в статус дружеских отношений. А соприкосновение с Андреем Белым в дальнейшем перешло в дружбу, чему способствовало помимо идейной близости и соседство в Детском Селе.

В конце 1917 — первые месяцы 1918 года художественная интеллигенция еще пыталась продолжать свою реформаторскую, организационную деятельность, начатую в марте. Но к годовщине Октября все изменилось. Советская власть энергично диктовала свои условия. Ярким проявлением новых веяний стало массовое участие художников в оформлении октябрьских празднеств. Хотелось бы добавить некоторые штрихи в хорошо известную картину украшения Петровым-Водкиным Театральной площади в Петрограде.

21 октября он был приглашен в число членов Художественно-декоративной секции при Центральном бюро по организации

празднеств Октябрьской революции 7 ноября 1918 года и осуществил оформление площади Мариинского театра (Театральной). В работе ему помогали ученики — студенты академии. Известно, что среди них был будущий известный театральный художник В.В. Дмитриев. Было сделано четыре огромных (8,5 × 15 м) панно. Их разместили с двух сторон — около Мариинского театра и у консерватории; убранство площади дополняли гирлянды из белых и красных флагов.

Русь предстала на праздничных панно Петрова-Водкина уже не нежными образами материнства и женственности, но в своей мужской, мужицкой ипостаси — богатырской силой, буйством характеров и способностью к авантюрному единоборству с судьбой, несущему героям русских легенд и удачу, и гибель, и славу. Как в эскизах панно, так и в еще большей степени в этюдах-портретах персонажей передал художник свои переживания: и долю сомнения, и свою тревогу за судьбы народа, бросившегося в пучину революции. В Микуле Селяниновиче — сдержанность и напряжение, может быть, покорное ожидание грядущего, в чем-то родственное всаднику на красном коне, в Стеньке Разине — открытый драматизм героя-авантюриста, равно готового и к победе, и к гибели.

Известны эскизы этих панно: «Степан Разин» (ГРМ), «Жар-птица» (ГТГ), «Царевна-лягушка» (Бердянский художественный музей им. И.И. Бродского)<sup>51</sup>, «Микула Селянинович» (Псковский музей-заповедник). В Русском музее хранятся эскизы еще нескольких панно, в том числе «Искусство». На этом листе любопытная карандашная надпись рукой Бенуа: «Прорись к эскизу К.С. Петрова-Водкина для плаката гигантской величины на Театральной площади по случаю 1-й годовщины Октябрьской революции»<sup>52</sup>. Судя по этой надписи, можно предположить, что был план привлечь Бенуа к работе над панно, что, по всей видимости, не было реализовано. Сам факт обращает на себя внимание своеобразной перемены ролей. Маститый, авторитетный Бенуа делает прорись с рисунка Петрова-Водкина, которого он открывал для публики девять лет назад.

Существует версия, что на площади было большое панно, символизирующее искусства. Историкам не удалось установить, где оно располагалось<sup>53</sup>. Если же судить по собственному плану художника, записанному на одном из эскизов (ГРМ), и по многочисленным свидетельствам современников, нигде не оставивших упоминаний о таком панно, приходишь к убеждению, что оно вообще не было осуществлено. Рисунок, спровоцировавший версию

большого панно «Искусства», был предназначен для оборотной стороны щитов и не был реализован, так же как и остальные задуманные для этого эскизы. О замысле декорации площади мы знаем, во-первых, из эскиза площади, сохранившегося в репродукции<sup>54</sup>, и, во-вторых, из записи автора.

На одном из эскизов (ГРМ) под изображением рукой автора надпись: «7 сажень панно обратной стороны щитов 8 разных вариаций». Справа: «Театральная площадь. 4 картины 1) Микула Селянинович 2) Стенька Разин 3) Иванушка, Жар-птица и Иван-Царевич 4) Василиса Премудрая и 8 панно с декоративными сюжетами»<sup>55</sup>. Некоторое количество нереализованных эскизов для оборотной стороны основных панно, неизвестных ранее, находятся в частном собрании.

Уже упоминалось выше о преподавании Петровым-Водкиным рисунка на курсах по обучению мастерству сценических постановок, организованных Вс. Мейерхольдом в Петрограде в 1918 году. Эти курсы были продолжением и развитием «Студии на Бородинской», созданной режиссером в 1913 году, как лаборатории изучения и экспериментальных опытов возрождения сценической культуры народного и старинного театра.

В конце 1918 года зародилась идея организации Вольной философской академии, затем переименованной в Ассоциацию. В январе 1919 года в Петрограде состоялось заседание учредителей, присутствовали: А. Блок, Р. Иванов-Разумник, Андрей Белый, К. Петров-Водкин, К. Эрберг, А. Штейнберг и др. Вольная философская ассоциация (Вольфила) была основана, как указано в ее Уставе, «с целью исследования и разработки в духе философии и социализма вопросов культурного творчества». Председателем совета ассоциации стал А. Белый. Иванов-Разумник — товарищ председателя. В отчете о работе Вольфила за 1919–1920 годы сказано: «От обычного типа философских обществ, какие существуют за границей и существовали до недавнего времени и у нас, Вольная философская ассоциация отличается прежде всего тем, что философию она не отделяет от живой, конкретной общечеловеческой общественности и общественность эту мыслит не иначе, как в свете всепроникающего творческого начала беспредельной вольности...»<sup>56</sup>

В январе 1919 года Петров-Водкин ездил в Царское Село на заседание Вольной философской ассоциации. А. Блок записал: «В Царское — к Р.В. Иванову и Б.Н. Бугаеву: заседание Вольной философской Академии; в поезде с Петровым-Водкиным (“Наука видеть”»<sup>57</sup>.

В 1918 году помимо автопортрета художник писал только натюрморты. Стремясь понять, почему это было именно так и что принципиально новое нашел он в натюрмортных работах того года, мы пытаемся проникнуть во внутренний мир мастера. Почему после весьма редких прежде обращений к натюрморту в 1918 году этот жанр стал для него главным? Можно предположить, что в связи с резким изменением привычного течения жизни и — как следствие — нарушением прежних контактов с действительностью для Петрова-Водкина стало невозможным воплощение своего мировидения в сюжетно развернутых картинных композициях, предполагающих необходимую стабильность жизни и общезначимость смыслов.

Видимо, пропала уверенность в соответствии найденных ранее сюжетно-образных метафор правде и «музыке» времени, а новые еще не возникли. Неслучайно позднее художник говорил, описывая свое состояние того времени: «Мои противоречия прекратились (а они были у меня между внешним миром и моими переживаниями)»<sup>58</sup>, и связывал этот перелом со временем окончания работы над монументальными панно, т. е. с концом 1918 года.

Из этого состояния «противоречий» и появилась острая потребность в «беседах с натурой», причем «беседах» не о сугубо профессиональных ремесленных проблемах, а по вопросам всеобщим, философским. Петров-Водкин писал то, что можно положить или поставить перед собой: цветы, плоды, стаканы, самовар, скрипку. Оказавшись за городом, он написал цветы на фоне сосен, дачный стол. По сравнению с программно-декоративными натюрмортами прежних лет («Астры», 1912, «Скрипка», 1916, «Цветы в горшке», 1916, «Яблоки на красном фоне», 1917) работы 1918 года последовательно скромны и хотят выглядеть естественными. В них художник вглядывается в жизнь, в сегодняшнюю действительность.

Вдумываясь в смысл этих произведений, переживая их эмоционально-духовный строй, начинаешь понимать отношение Петрова-Водкина к непрекращавшемуся потоку событий тех первых послереволюционных дней и месяцев. Рассеялась романтическая дымка, мир обнажился, приблизился, стал реальным, тревожным, опасным, но притягательно звучным и красочным. Слетела пелена оцепенелости с форм, плоскостей, пятен, в которые укладывается восприятие мастера. Глубинное, природное движение пронизывает мирозданье и микромир домашних вещей. Оно абсолютно и не мотивировано близлежащими, непосредственными физическими причинами — действительность вообще такова.

Но эта стремительно приближившаяся реальность препятствует тому, чтобы ее познавали. Знакомые предметы, увиденные стереоскопически четко и точно, тем не менее ведут себя на холсте независимо, отстаивают свою самобытность и непроницаемость. Вся натура, казалась бы, такая проясненная и выпуклая, продолжает охранять от художника свои тайны и смыслы.

Однако в новом восприятии Петрова-Водкина, запечатленном в натюрмортах 1918 года, тревоге и нестабильности картины мира сопутствуют и открытая радость, и предчувствие гармонии и счастья. Мы ощущаем это в напряженно-ликующей колористической гамме «Селедки», в хрустальной чистоте и звонкости цветовых отношений и в живом равновесии предметных форм «Розового натюрморта». В серии работ 1918 года им совершен прорыв к постижению натуры средствами более свободными и живыми, чем культивированные им ранее приемы. Натура предстала в новых холстах в неисчерпаемом богатстве свойств и оттенков, бесконечно значительная в самых будничных своих проявлениях.

20 апреля 1919 года в 50-м (пасхальном) номере журнала «Пламя»<sup>59</sup> в качестве иллюстраций к рассказу В. Мужейла «Нищий Ахитофил» опубликован цикл рисунков Петрова-Водкина «Страстная ночь»<sup>60</sup>. Помимо рисунка (ГРМ), опубликованного в журнале «Пламя», где сцена распятия помещена на фоне пейзажных далей, эта тема варьировалась художником в довольно многочисленных графических листах и живописных этюдах, основой которых было лицо Христа. В таких работах не форсирована атрибутивная сторона сюжета: тема распятия и креста, как правило, дается лишь легким композиционным намеком.

В этот период и многочисленные графические автопортреты мастера (перовые и кистевые рисунки) в свою очередь приобретали черты, говорящие о сознательной, искренней жертвенности, начинали сближаться с темой «распятия» и искупления. В них находило свое выражение достаточно распространенное в те годы среди интеллигенции настроение поисков смысла переживаемых физических и духовных лишений и невзгод — поисков смысла всеобщего «хождения по мукам».

В следующем году была написана картина «1918 год в Петрограде», названная художником в письме «Мадонной Петрограда», воплотившая его надежду и веру в будущее умиротворение. Интеллигенции, в том числе и художественным кругам, к которым принадлежал Петров-Водкин, было чрезвычайно сложно сохранить стойкость духа и разумный оптимизм в условиях полной ломки

всех привычных условий жизни и работы. Многие из этих людей одновременно испытывали тяготы с двух сторон. Приняв революцию, они подвергались и эксцессам революционного времени, и нападкам со стороны ее противников, воспринимавших их как предателей.

Такие переживания были свойственны участникам Вольфи-лы, где шли дискуссии о «пролетарской культуре», о философии Достоевского, где философ А.А. Мейер развивал идею «мистериальной жертвенности»<sup>61</sup>. Эта идея витала в атмосфере Вольфи-лы. «...В покорности судьбе И[ванова]-Р[азумника] в общей нашей готовности нести крест и ответить за него, в этой *облегченности* духа и плоти, есть нечто от завета Достоевского...» — писал Е. Лундберг в 1922 году<sup>62</sup>.

Настроения утраченных иллюзий и горечи утрат нашли яркое выражение в LXXXIII открытом заседании Вольфи-лы 28 августа 1921 года, посвященном памяти Александра Блока. «...Как это случилось, — сформулировал мучивший всех вопрос Иванов-Разумник, — что поэт революции не пережил революции». И ответил, выразив общее ощущение: «Мы знаем теперь: не душа Блока изменилась — изменилась душа революции; ни от чего Блок не отрекся, но он задохся, когда исторический воздух, очищенный стихийным взрывом, снова ожесточился и сгустился»<sup>63</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Петров-Водкин К.С.* Конец уютам (главы из третьей, незаконченной книги) / публ. и коммент. В.И. Ракитина // *Панорама искусств.* 1977. М., 1978. С. 188.

<sup>2</sup> Об этом см.: *Адаскина Н.Л.* «Автопортрет художника в юности...» Дневник К.С. Петрова-Водкина 1890-х годов // *Третьяковские чтения.* 2010–2011 : Материалы отчетных научных конференций. М., 2012. С. 162–163.

<sup>3</sup> Об этом художник сообщил матери в письме от 7 декабря 1908 (РГАЛИ. Ф. 2010. Оп. 2. Ед. хр. 47. Л. 58).

<sup>4</sup> *Петров-Водкин К.С.* Конец уютам... С. 192.

<sup>5</sup> РГАЛИ. Ф. 2010. Оп. 2. Ед. хр. 47. Л. 84, 86, 87. Март 1911.

<sup>6</sup> Л.С. Бакст писал жене: «Школа моя в этом году должна обойтись без меня — рекомендую вместо меня только Петрова-Водкина — он охотно пойдет». Цит. по: *Русаков Ю.А.* Петров-Водкин. Л., 1975. С. 127; Кузьма Петров-

Водкин: Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство / авт. ст. и ил. ряда Ю.А. Рукавов. Л., 1986. С. 241.

<sup>7</sup> Помимо Передвижного театра, для которого работал Петров-Водкин, «Черные маски» готовили и в театре Комиссаржевской с художником Н.К. Колмаковым. Об этом см.: *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор) : в 3 т. Т. 1, кн. 1. М., 2010. С. 126.

<sup>8</sup> 24 марта 1906 в Петербурге состоялась премьера спектакля по пьесе К.С. Петрова-Водкина «Жертвенные», поставленного П.П. Гайдебуровым в Передвижном театре. Первые спектакли шли в Петербурге в помещении Лиговского народного дома, где зимой играл Общедоступный театр. «Жертвенные» были в репертуаре театра два сезона. Спектакль имел отзывы в прессе, в которых его в целом высоко оценивали, отдавая должное таланту молодого драматурга, но порицали за декадентскую невнятность и символистскую напыщенность. См.: *Л. Вас-ий.* Новые пьесы. «Жертвенные» К. Петрова, «Блаженны алчущие» О. Миртова и «Не возвращайтесь» О. Дымова // Речь. 1906. 28 марта; [Б.а.] Передвижной театр П.П. Гайдебурова // Слово. 1906. 28 марта; *Вель.* Отголоски // С.-Петербургские ведомости. 1906. 30 марта/12 апр.

<sup>9</sup> Об этом на примере эскизов (1923) к постановке «Бориса Годунова» в Большом Драматическом театре, по свидетельству Вс. Воинова, беседовал с К.С. Петровым-Водкиным Б.М. Кустодиев. Из записи этого разговора нам известно, что стремление «выявить всю грандиозность истории в мировом масштабе» художник выражал с помощью прямого приема: «Келья, например, задумана... грандиозно... Я ее закатываю во всю сцену!» Возражение Кустодиева, что келья — всегда маленькая, он отверг категорически: «...чепуха! Это быт! Нам решительно наплевать, как там было на самом деле! Важна идея!» Однако замечание Кустодиева о том, что «в грандиозной келье два действующих лица покажутся букашками и ничего грандиозного не получится...», заставило его задуматься и согласиться. См.: *Кустодиев Б.М.* Письма. Статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым (из дневников Вс. Воинова). Воспоминания о художнике / сост.-ред. Б.А. Капралов. Л., 1967. С. 252.

<sup>10</sup> См.: *Гайдебуров П.П.* Литературное наследие. Воспоминания. Статьи. Режиссерские экспликации. Выступления. М., 1977. С. 174, 406.

<sup>11</sup> Об этом он сообщал матери в письмах. См.: *Петров-Водкин К.С.* Письма. Статьи. Выступления. Документы / сост. сб., вступ. ст. и коммент. Е.Н. Селизаровой. М., 1991. С. 143, 161. Возможно, его сопровождала Мария Фёдоровна, но сведений об этом в письмах нет.

<sup>12</sup> Текст выступления П.П. Гайдебурова на вечере памяти К.С. Петрова-Водкина. Апрель 1939 [черновик] // РГАЛИ. Ф. 991. Оп. 1. Ед. хр. 253. Л. 1–2.

<sup>13</sup> Чуковский К. Из воспоминаний. М., 1959. С. 264.

<sup>14</sup> Спектакль был поставлен в 1923 в Государственном академическом театре в Петрограде, успеха не имел, шел два сезона.

<sup>15</sup> Чуковский К. Из воспоминаний. С. 265.

<sup>16</sup> Андреев Л. Картина Петрова-Водкина (Мир искусства) // Русская воля. 1917. 23 февр.

<sup>17</sup> Бенуа А.Н. Мой дневник. 1916–1917–1918. М., 2003. С. 108 (далее — Бенуа).

<sup>18</sup> В 1909 в Петербурге состоялась выставка авангардистов «Импрессионисты», участниками которой были Н.И. Кульбин, М.В. Матюшин, Е.Г. Гуро. Николай Иванович Кульбин (1868–1917) — статский советник и приват-доцент Военно-медицинской академии; врач, художник, теоретик искусства, лектор, художественный деятель 1910-х.

<sup>19</sup> Петров-Водкин К.С. Конец уютам... С. 195.

<sup>20</sup> Крусанов А.В. Русский авангард... Т. 1. С. 233.

<sup>21</sup> Знакомство с П.П. Кончаловским, возможно, состоялось еще в Париже, на XVIII выставке Société Nationale des Beaux-Arts в апреле 1908.

<sup>22</sup> Петрова-Водкина М.Ф. Мой великий русский муж : К 130-летию со дня рождения К.С. Петрова-Водкина. Саратов, 2008. С. 22–23.

<sup>23</sup> Доклад в отсутствие автора прочитал Н.И. Кульбин. Работа съезда сопровождалась показом Выставки древнерусских икон и художественной старины.

<sup>24</sup> Блок А.А. Записные книжки. 1901–1920. М., 1965. С. 254 (далее — Блок).

Юрий Никандрович Верховский (1878–1956) — литератор; Александр Иванович Тиняков (1886–1934) — поэт, прозаик, литературный критик; Павел Елисеевич Щёголев (1877–1931) — литературовед, историк, пушкинист, писатель.

<sup>25</sup> Ростиславов А. Вечер Художественно-артистической ассоциации // Речь. 1912. 24 февр.

<sup>26</sup> Хроника // Речь. 1912. 28 февр.

<sup>27</sup> К.С. Петров-Водкин — А.П. Петровой-Водкиной. 28 февраля // РГАЛИ. Ф. 2010. Оп. 2. Ед. хр. 47. Л. 26 об.

<sup>28</sup> Экземпляр тезисов сохранился и в архиве В.В. Маяковского (РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 6. Л. 4–5).

<sup>29</sup> *Мандельштам О.Э.* Четвертая проза. М., 1991. С. 71.

<sup>30</sup> Об этом см.: *Гайдебуров П.П.* Литературное наследие... С. 179.

<sup>31</sup> РГАЛИ. Ф. 991. Оп. 1. Ед. хр. 253. Л. 4.

<sup>32</sup> К.С. Петров-Водкин — А.П. Петровой-Водкиной. 25/26 марта 1917 // ОР ГРМ. Ф. 105. Ед. хр. 4. Л. 84–85; также см.: *Петров-Водкин К.С.* Письма. Статьи. Выступления... С. 197.

<sup>33</sup> *Бенуа.* С. 137.

<sup>34</sup> Там же. С. 160–161.

<sup>35</sup> См.: *Лапишин В.П.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М., 1983. С. 83–85.

<sup>36</sup> *Бенуа.* С. 212, 402.

<sup>37</sup> Там же. С. 136–137.

<sup>38</sup> *Петров-Водкин К.С.* На рубеже искусства // Дело народа. 1917. 20 мая (2 июня). № 54.

<sup>39</sup> *Петров-Водкин К.С.* Письма. Статьи. Выступления... С. 71.

<sup>40</sup> *Бенуа.* С. 350.

<sup>41</sup> Об этом см.: *Белоус В.Г.* Испытание духовным максимализмом // *Иванов-Разумник.* Писательские судьбы. Тюремь и ссылки. М., 2000. С. 7.

<sup>42</sup> *Иванов-Разумник.* История русской общественной мысли: Индивидуализм и мещанство в русской литературе и жизни XIX века. 2-е изд., доп. СПб., 1908.

<sup>43</sup> «Заветы» — ежемесячный журнал, издававшийся при ближайшем участии Р.В. Иванова-Разумника, А.И. Иванчина-Писарева, С.Д. Мстиславского, С.П. Постникова, В.М. Чернова.

<sup>44</sup> Редакция: А.И. Иванчин-Писарев, Р.В. Иванов-Разумник, С.Д. Мстиславский.

<sup>45</sup> Об этом см.: Памяти Александра Блока. Вольная философская ассоциация. LXXXIII открытое заседание 28 августа 1921 / Андрей Белый, Р.В. Иванов-Разумник, А.З. Штейнберг. Репринт издания 1922. Томск, 1996. С. 84.

<sup>46</sup> *Иванов-Разумник*. Писательские судьбы... С. 128.

<sup>47</sup> *Блок*. С. 449. См. также прим. на с. 590.

<sup>48</sup> *Иванов-Разумник*. Писательские судьбы... С. 421.

<sup>49</sup> Памяти Александра Блока... С. 18.

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> М.Ф. Петрова-Водкина называет как четыре сюжета следующие: «Степан Разин», «Василиса Прекрасная», «Ковер-самолет» и «Царевна-лягушка»; три последние относятся к сюжету «Царевна-лягушка», так как на эскизе из Бердянского музея изображен и «ковер-самолет», а Василиса и была по сюжету сказки «царевной-лягушкой». См.: *Петрова-Водкина М.Ф.* Мой великий русский муж... С. 43.

<sup>52</sup> См.: Агитационно-массовое искусство первых лет Октябрьской революции : каталог выставки. М., 1967. С. 47; *Ростовцева И.* Участие художников в организации и проведении праздников 1 Мая и 7 ноября в Петрограде в 1918 году // Агитационно-массовое искусство первых лет Октября : Материалы и исследования. М., 1971. С. 17–18 (ил. 3, 4).

<sup>53</sup> *Ростовцева И.* Участие художников в организации... С. 17.

<sup>54</sup> Воспроизведен в кн.: Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М. ; Л., 1933. В дальнейшем неоднократно перепечатывался из этого издания. См.: *Бибикова И.М., Левченко Н.И., Толстой В.П.* Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. Советское декоративное искусство : Материалы и документы. М., 1984. Табл. 54.

<sup>55</sup> См.: Агитационно-массовое искусство первых лет... С. 47.

<sup>56</sup> Цит. по: *Иванова В.И.* Беседа о пролетарской культуре // *De visu*. 1993. № 7 (8). С. 5.

<sup>57</sup> *Блок*. С. 447.

<sup>58</sup> Выступление на творческом вечере. 25 мая 1933 // РГАЛИ. Ф. 2010. Оп. 2. Ед. хр. 44. Л. 22. Цит. по: *Петрова-Водкина М.Ф.* Мой великий русский муж... С. 43. Контрадикции (здесь) — противоречия.

<sup>59</sup> «Пламя» — еженедельный общедоступный научно-литературный и художественно-иллюстрированный журнал, издание Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов, под редакцией А.В. Луначарского.

<sup>60</sup> См.: *Рисунки Петрова-Водкина : альбом / авт. вступ. ст. и сост. Ю.А. Русаков.* М., 1978. С. 17.

<sup>61</sup> Подробнее о значении Вольфилы для творчества Петрова-Водкина см.: *Грибоносова-Гребнева Е.В.* К.С. Петров-Водкин и Петроградская Вольфила: о некоторых философских аспектах творчества художника // Костинские чтения. Наедине с совестью. Статьи об искусстве. М., 2002. Статья включена в кн.: *Грибоносова-Гребнева Е.В.* Творчество К.С. Петрова-Водкина и западноевропейские «реализмы» 1920–1930-х. М., 2010.

<sup>62</sup> *Лундберг Е.* Записки писателя. Берлин, 1922. С. 204–205. Цит. по: *Иванов-Разумник.* Тюрьмы и ссылки / публ. В. Белоуса // *Вопр. лит.* 1991. Ноябрь. – дек. С. 252.

<sup>63</sup> Стенограмма заседания была издана в 1922. См.: Памяти Александра Блока... С. 80–81.

*Л.Л. Правозерова*

### **Мир зеркал в произведениях Н.П. Ульянова**

Загадочный мир отражений издавна будоражил воображение людей, порождая многочисленные мифы, которые передавались из поколения в поколение. По сей день популярна повесть о Нарциссе, ставшем жертвой встречи с собственным отражением. Истории древнегреческого юноши почти не уступают в известности мифологизированные варианты космологии, согласно которым мир есть отражение Бога, нетождественное ему, но являющееся его подобием. Так Данте, перемещаясь по кругам рая, увидел, что материализация божественного начала осуществляется через его девятикратное отражение в ангельских кругах, порождая под конец «случайное и дряхлеющее мало»<sup>1</sup>.

В истории русского искусства трудно найти время, которое можно сравнить с первой третью XX века по частоте обращений деятелей культуры к означенной теме. Художники, писатели и философы находили все новые и новые грани в ее традиционных интерпретациях. Столетие начиналось публикацией «Симфоний» А. Белого, на страницах которых в действие постоянно включаются отражения в рукотворных зеркалах и на поверхности водоемов, то демонстрируя появление двойников у персонажей, то превращаясь в грань, разделяющую параллельные миры. Герой одной из «Симфоний» во время прогулки по озеру «установился на колышаемую зеркальность. <...> Берега кольцом охватили воздушно-синий пролет, казавшийся озером. Но это не было озеро — зеркало, отражающее небо... Хандриков воскликнул: „Иван Иванович, не это ли граница?“»<sup>2</sup>

Первоначально живописцы были более «осторожны» в своих прозрениях, и В.Э. Борисов-Мусатов увидел в сияющем отражении неба в пруду лишь смутный намек на присутствие мира горнего

в мире дольнем («Водоем», 1902–1903, ГТГ). В дальнейшем спектр интерпретаций темы расширяется. На картине В.В. Кандинского «Озеро» (1910, ГТГ) в гигантской водной глади отразилось небо с бурными вспышками света, вызвавшими у некоторых ученых ассоциации с взрывом, у других — с видением грозного солнца. А может быть, огненный всплеск должен был нести современникам художника весть о том, что мир приближается к грани, которая отделяет настоящий момент от грядущего, когда произойдет преобразование самой сущности человека и наступит «царство духовного». При такой трактовке образного ряда картины «природное» зеркало трансформирует не только пространственную, но и временную компоненту хронотопа, как если бы ладьи с гребцами скользили по «границе времен», становясь метафорой вечного странствия рода людского между прошлым и будущим.

Но лишь два художника — К.С. Петров-Водкин и Н.П. Ульянов — сделали зеркало одной из важнейших тем своего искусства. Первого из них в равной мере занимали и проблема зазеркалья, и мысль о том, что с помощью отражений можно в окружающем мире уловить отзвуки космического движения. Жанром, удобным для «лабораторных» опытов, он избрал натюрморт, так как в нем предметы охватываются «одним углом зрения, что же касается пейзажных и городских объемов, в них эти явления обретают еще больший кинетический смысл»<sup>3</sup>. Во многих композициях 1910–1920-х годов главной для художника становилась задача передать ощущение, которое испытывает житель Земли, невольный пассажир корабля, мчащегося в бескрайней вселенной<sup>4</sup>.

Ульянов прошел мимо космологических идей современников, и даже когда он обращался к изображению «природных зеркал», то отказывал им в способности улавливать отзвуки «мира иного». Не отличается особой глубиной и его интерпретация темы Нарцисса в произведениях цикла «Античное», над которыми художник работал в 1910-е годы<sup>5</sup>. В картине и рисунках «Нарцисс и Эхо» нет и намек на трагедию героя, волею судеб оказавшегося между двух отражений: с одной стороны — нимфа, способная лишь повторять чужой голос, с другой — поверхность водоема, зачаровавшая юношу. В трактовке живописца герои мифа предстают как два хрупких безликих существа, чьи фигурки почти сливаются с бутфорскими скалами.

Строго говоря, количество произведений Ульянова, посвященных тайне зеркальных отражений, не очень велико, однако они помогают выявить эволюцию его мироощущения и творческого метода.

Обращение живописца к данной теме почти всегда совпадало с рождением новых пластических идей, созвучных исканиям современников. Именно этот аспект представляется особенно важным, так как об Ульянове сложилось мнение, будто он «не примыкал к художественным группировкам и держался в стороне от новаторских путей в живописи», и что «его дар — дар не открывателя, но продолжателя и хранителя»<sup>6</sup>. И в самом деле, в дореволюционные годы Ульянов входил в «Мир искусства» и Союз русских художников, членов которых вряд ли можно заподозрить в увлечении радикальными новациями, однако близко знавший его Б.А. Грифцов был убежден, что с этими группами живописец «не сливается. Та и другая, по сравнению с ним, оказывается более традиционной»<sup>7</sup>.

Первое произведение, где Ульянов обыграл эффект отражения в зеркале («Зеркало, мороз и розы»<sup>8</sup>), еще нельзя назвать новаторским в строгом смысле слова. Оно выполнено всецело в русле идей московских символистов, в круг которых художник вошел в 1900-е годы. Этому немало способствовала Школа живописи и рисунка для взрослых и детей, которую Ульянов открыл в 1902 году<sup>9</sup>. Очень скоро она превратилась в «место дружеского общения», где, по свидетельству П.П. Муратова, «с утра до вечера толпился народ: ученики и ученицы, которых за десять лет целые сотни прошли мимо... из Москвы полубогемной, полусерьезной, дилетантствующей в деле художника и все же любящей это дело. Вечером — новые друзья, „декаденты“, поэты, чудачки романтики всех видов, милые „оргиасты“ тех наивных, в общем, времен. Царит Бальмонт, навещает С.И. Мамонтов, появляется и читает первые свои стихи Андрей Белый в студенческом сюртуке, Мейерхольд кажет свою спиритуалистическую маску»<sup>10</sup>.

В дальнейшем отношения Ульянова с символистами от простого общения перешли к более тесному сотрудничеству: будучи членом художественного отдела «Золотого руна», он участвовал в оформлении отдельных его номеров. Возможно, опыт книжного иллюстрирования стал одним из побудительных стимулов обращения мастера к технике рисунка пером, в которой работали многие из художников, создававших для журнала виньетки и заставки<sup>11</sup>. Так, упомянутая графическая композиция Ульянова сохраняет явную генетическую связь с произведениями, выполненными им для «Золотого руна»: трактовка морозных узоров, затянувших полукруглое мансардное окно, кажется, повторяет обрамление стихотворения К.Д. Бальмонта «Декабрь»<sup>12</sup>. Ульянов обратился к мотиву, который любили современники, увлеченно соединявшие

отражения в зеркалах с изображениями анфилад за открытыми дверями и уголков сада за распахнутыми окнами<sup>13</sup>, но существенно расширил его смысловое наполнение, создав многозначный образ. Замерзшие оконные стекла, подобно опущенному занавесу, отгораживают интерьер от внешнего мира, а в нем, как на сцене, идет бесконечный диалог настоящего и прошлого: в зеркале отражается полутемный интерьер, в его глубине, как «эхо прошедшего времени»<sup>14</sup>, виден портрет юной красавицы, а на полу возникает тень согбенной старушки. Соседство оконного стекла в морозных узорах и живых цветов рифмуется с отражением, позволяя предположить в замысле рисунка не только оппозицию времен года — зимы и лета, но и шире: ассоциируясь с возрастными этапами человека, оно наводит на размышления о быстротечности жизни и вечности красоты, царящей в природе. Почти десятилетием ранее М.В. Якунчикова-Вебер в картине «Отражение интимного мира» (1894) очень похоже сопоставила реальное и мнимое пространства. Первое из них ограничено подоконником, на котором стоит букет цветов, и лишь в стекле «отражается легким блеском внутренность комнаты: горящая лампа с прозрачным колпаком и тонкий овал щеки молодой девушки»<sup>15</sup>. Но «зазеркалье» художницы не отделено от мира за окном, за которым видны огни вечернего Парижа. Можно согласиться с мнением М.А. Волошина, что при рождении замысла в нем «литературность... предшествовала зрительному впечатлению»<sup>16</sup>, на что поэт не преминул попенять автору. Ульянов, напротив, перевел игру символами в подтекст, заставляя зрителя переходить от видимого мира к зазеркалью как месту пересечения прошлого с настоящим.

Вскоре этот аспект интерпретации зеркальных отражений на время отступил перед иным вариантом их истолкования. Художника все больше занимает тема двойничества, о которой много размышляли и современники-символисты, и их кумир Э.Т.А. Гофман. Но в данном случае была еще одна причина обращения к этой идее: вмешательство двойников часто усложняло жизнь не только персонажей рассказов немецкого романтика, но и самого художника. В очерке «Как меня принимали за Ленина» он поведал о цепи трагикомических нелепостей, порожденных существованием однофамильцев. Так, в 1906 году возникла угроза ареста совершенно аполитичного художника по подозрению в революционной деятельности. Годом позже, направляясь вместе с П.П. и Е.В. Муратовыми в Италию, он был вынужден поспешно покинуть Вену из-за пристального внимания австрийской полиции. И, наконец,

в 1909 году Ульянову сократили срок пребывания в Париже, фактически выслали без объяснения причин. Смысл неурядиц открылся художнику лишь в 1917-м, когда он увидел на революционном воззвании подпись вождя большевиков: «Николай Ленин и Владимир Ульянов — одно лицо. <...> Я Николай Ульянов. <...> А тут еще месяц моего рождения — апрель... (подчеркнуто Ульяновым. — Л.П.)»<sup>17</sup>.

Но был и другой двойник: Николай Семенович Ульянов (1867–1924 ?), соученик по МУЖВЗ и друг В.Э. Борисова-Мусатова. Его присутствие в жизни Николая Павловича проявлялось не столь драматично, но внесло немало путаницы в судьбу творческого наследия. Примечательно, что и упомянутое произведение Ульянова можно считать одним из ее примеров. Лист существует в двух вариантах. Один из них хранится в ГЦТМ. Второй, как уже упоминалось, в музее в Калуге, где он носит название «Как хороши, как свежи были розы», не имеет даты и считается произведением Николая Семеновича, хотя лист подписной, и подпись, безусловно, выполнена рукой Ульянова-Елецкого (воспользуемся приставкой, которую придумали организаторы ученических выставок в МУЖВЗ, чтобы различить однофамильцев и тезок).

Вслед за Гофманом Ульянов осознал, что принцип двойничества реализуется не только в жизни индивидуумов, но и в урбанизированной среде обитания, театрализуя ее, так как «механизация жизни — тоже лицедейство в своем роде, подделка человеческого образа <...> умелое, искусственное их имитирование»<sup>18</sup>. В известной мере формированию подобного взгляда на мир способствовало участие художника в эксперименте К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда. Сотрудничая с ними в Театре-студии на Поварской (1905)<sup>19</sup>, он впервые ощутил себя не просто живописцем, но всесильным демиургом и даже прокламировал изменившуюся самооценку в стихотворении «Актриса» (1906), где воспроизвел гипотетический диалог с заглянувшей в его мастерскую любопытной красавицей: «Как Бог, я один. Я занят Вселенной. / Над бездной раскинул небесный я свод. / Сегодня день первый творенья. <...> Я дам / Все что хотите — дам небо. / Как Бог, его брошу я к Вашим ногам»<sup>20</sup>.

В будущем Ульянову не часто приходилось работать в реальном театре. И все же вопреки обстоятельствам он смог визуализировать декларированный в стихотворении «призыв к творчеству как призыв к творчеству жизни»<sup>21</sup>, создав «иной мир, иное бытие, иную жизнь»<sup>22</sup> не на сцене, а в картинах. Под кистью художника родился образ города, узнаваемого, конкретного и в то же время

условного. На его улицах все подвержено трансформациям, все зыбко. Здесь всё и все лицедействуют, как бы подтверждая максимуму, что «мир — театр», но «актерами» оказываются не люди, ибо горожане в большинстве своем безлики и пассивны, а рукотворные объекты, агрессивно вытесняющие своих создателей.

В работах циклов «Город» и «Париж» Ульянов суммировал образы хорошо знакомой и привычной Москвы и впечатления, вывезенные из странствий по Европе. Сохранились рисунки, датированные еще 1901–1902 годами, на которых художник фиксировал наблюдения над тем, какие странные, почти гофмановские метаморфозы происходят с людьми под влиянием среды. Например, стул на голове разносчика способен превратиться в клетку, предвосхищая фантазии А.Г. Тышлера. Не менее важной приметой больших городов оказывается безучастность обывателей к происходящему на их глазах. В произведениях живописца с завидной регулярностью возникают изображения улиц, где «всякий бежал неизвестно куда и зачем, боясь смотреть в глаза правде»<sup>23</sup>. Никто из прохожих, кроме самого художника, был не способен увидеть что-то курьезное в том, что пассажиром пролетки оказываются городские часы, что фигурка щеголя над входом в магазин почти не отличается от маляра, красящего соседнюю крышу («Улица Москвы», 1910-е, Самарский областной художественный музей). Меняется и пластический язык произведений, он становится все более экспрессивным, звучным, сближаясь с эстетикой французских фовистов, чьи произведения Ульянов видел на выставках «Золотого руна»<sup>24</sup>.

В 1909 году художник смог наконец побывать в Париже. «Мекка для художников» заставила его задуматься о будущем культуры. В эссе «Современность и живопись»<sup>25</sup> он и обобщил впечатления, полученные во Франции: «Достаточно проехать по городам Европы и увидеть ее витраж»<sup>26</sup>, чтобы понять, чем живо современное человечество. <...> Громогласные рекламы на улицах, разноцветные днем и огненные ночью, вызовут также различные отношения: зазывающие письма нашей утилитарной повседневности не у каждого пробудят чувства смущения или похожего на тревогу. Многие ответно подадут голос во славу грядущего, начертавшего свои знаки на нашей зыбкой реальности»<sup>27</sup>.

Изображения упомянутого «витража» раньше всего появляются на страницах записных книжек и в альбомах, которые Ульянов вел во время путешествия. Итогом стали два варианта картины «Парижская витрина» (1909–1911), где плоскости зеркал, выстраивающих ниши витрин, дробят отражения города, как бы намекая:

реальный мир — вовсе не то, за что он себя выдает, и лишь зеркало способно сдернуть с него маску. Жизнь улицы, которая видна лишь в отражении, уподобляется театральному действию, в которое вовлечены против воли горожане. Вслед за Гофманом художник напоминает, что «человек — сценическое явление, прежде всего он входит в состав зрелища, повинуюсь требованиям его»<sup>28</sup>.

В варианте из Государственного музея искусств имени И.В. Савицкого в Нукусе художник ограничился изображением витрины, где на пестром фоне возникают, подобно призракам, безликие манекены. На одноименной картине из Третьяковской галереи появляются реальные персонажи: по узкой полоске тротуара перемещается пара, готовая выскользнуть за пределы холста, почти теряющаяся на агрессивном фоне отражения. Кажется, их имел в виду художник, когда рассуждал о трансформациях, которые претерпела личность в урбанистическом мире: «...Есть люди утомленные, боящиеся света; сливаясь с серыми стенами домов, они печально и робко широко раскрытыми глазами вопрошительно смотрят на проходящих мимо бодрых людей»<sup>29</sup>.

Роль последних Ульянов отвел манекенам, застывшим на страже мира, сформированного зеркальными плоскостями. Он не без иронии придал их облику сходство с древнегреческими корами: вот она, красота, в понимании человека нового века, для которого «замена высокого — средним, дорогого — дешевым, величавого — обывательски „изящным“ или вызывающе крикливым уже давно создала особого рода почти неисправимую потребность обходиться без всего такого, в чем нуждались бы не только художники, но и простые непросвещенные люди»<sup>30</sup>.

Ульянов не был одинок в своей трактовке трансформаций, которым подвергается среда обитания в «больших городах». Эта тема, впервые затронутая в искусстве импрессионистов, к началу XX века была подхвачена экспрессионистами и футуристами<sup>31</sup> как европейскими, так и российскими. Поэтому нет ничего странного, что наиболее интересные параллели у произведений Ульянова возникают с работами немецкого «любителя витрин» — А. Макке, который в последние годы своей короткой жизни создал ряд картин с изображениями дам, зачарованно любующихся выставленными за стеклом шляпками. Некоторые из них кажутся чуть ли не парафразами ульяновских картин и рисунков. Но в большинстве случаев Макке, в отличие от Ульянова, не занимают эффекты зеркальных отражений. Его витрины скорее напоминают вольеры, а головные уборы уподобляются птицам, привольно

расположившимся на ветках, и лишь в «Большой освещенной витрине» (1912) есть намек на участие зеркального отражения в трансформации образа окружающей среды, но он лишь едва обозначен. Футуристическая деформация гораздо более интенсивно «дробит» объекты, сосредоточенные за стеклом, чем это происходит в ульяновской композиции.

Вряд ли следует искать подтверждение возможному взаимовлиянию русского и немецкого художников, хотя они и могли видеть какие-то из произведений друг друга. Картины Ульянова были созданы фактически в конце 1900-х, экспонировались преимущественно в России на выставках «Мира искусства», СРХ и МТХ и вряд ли могли быть известны Макке, если только он не видел их на Международной выставке в Риме в 1911 году. В свою очередь, работы Макке экспонировались в Москве в 1912 году на выставке «Бубновый валет», но это были композиции и изображения обнаженной натуры — «Витрины» возникли годом позже.

Причина явного сходства работ весьма далеких друг от друга живописцев скорее всего заключалась в том, что информация о происходящем в культурных центрах Европы распространялась со все возрастающей скоростью. Художники, казалось бы, принадлежавшие к разным национальным школам, вовлекались в единый процесс поисков нового языка искусства. И Ульянов, и Макке пережили увлечение творчеством французских фовистов, которые сделали ставку на форсированную декоративность: плоскостность, обобщенность рисунка, красочность. Макке, по мнению некоторых ученых, даже «преуспел... в объединении традиций французского и немецкого искусства. [Ему] удалось перевести язык французского искусства на язык немецкого, как не удавалось ни одному из экспрессионистов»<sup>32</sup>. Что касается Ульянова, то создается впечатление, что во время краткого пребывания в «Мекке для художников» он либо не нашел времени, либо у него не было желания глубже познакомиться с современными тенденциями в искусстве. В его записных книжках нет упоминаний о властителях дум бубнововалетцев. Возможно, сделать это помешала уже упоминавшаяся высылка из Франции. Однако не следует забывать, что сотрудничество с «Золотым руном» несколько компенсировало эту «утрату»: на выставках, устраиваемых редакцией журнала, экспонировались работы и фовистов, и даже кубистов.

Общность в выборе ориентиров в современном искусстве явно ощущается в произведениях Ульянова и Макке. В первую очередь обоих привлекали схожие версии экспрессионизма, что не

могло не сказаться на поэтике их искусства. Эта близость сказывалась и на текстах художников, в которых они пытались осмыслить задачи нового искусства<sup>33</sup>. Макке пришел к выводу, что «картина — это притча, это мысль, собственная мысль человека, песня красоты вещей, картина — это благородное многогранное выражение человека. <...> Картина — это наше знание, наше удивление от сути вещей»<sup>34</sup>. Ульянов почти вторил ему, когда утверждал: «В видимой природе хорош только скрытый глагол вещей, познаваемый творческим пафосом»<sup>35</sup>. Совпадали и выводы, к которым пришли художники. Макке полагал, что «ритмическое в картине подобно ритмическому в самой природе»<sup>36</sup>. Ульянов увидел «первейшую задачу художника» в том, чтобы «познать мировой ритм, почувствовать то величавое в нем, синтезировать зрительное чудо в разрозненных явлениях всяческой жизни, даже признать присутствие чуда в уклонях от „нормы“»<sup>37</sup>.

Не только в «Витринах», но и в других композициях оба мастера использовали метафорический язык, но их склонность к иносказаниям лишена даже минимальной доли мистицизма. «Уклоны от нормы» оба художника искали в уголках городов, хорошо знакомых каждому их обитателю: обоих привлекали улицы, парки, но у русского художника урбанистический мир более драматичен. Макке в картине «Канатный плясун» (1914), написанной теплыми, горящими красками с использованием сложного линейного построения, передает ощущение праздника. Ульянов в многочисленных версиях «Качелей» подчеркивает динамизм, присущий русским городским забавам: по холмам, как детские кубики, бегут домики, взлетает в небо доска с парнями и девками в разноцветных развевающихся юбках. Создается впечатление, что и художник смотрит на мир, находясь рядом с «деревенскими воздухоплатателями»<sup>38</sup>, но при этом он прекрасно понимает, что прорыв в небо ограничен размахом качелей.

Оба художника прибегают к остранению реальности, но используют для этого разные приемы. Макке усиливает эффекты примитивизации с помощью элементов кубизма, а затем и орфизма. В пластических решениях картин Ульянова легко угадываются отголоски языка примитива, языка городской вывески. В трактовке пейзажа московского пригорода<sup>39</sup>, в его подчеркнутой геометризации явно проглядывают те же черты раннего варианта кубизма, что и в композициях Макке.

Подтверждением тому, что некоторые из произведений Ульянова воспринимались как пример пластического эксперимента, созвучного исканиям раннего европейского авангарда, может по-

служить факт, редко обсуждающийся наукой. Вариант картины «Качели» (1909, ГРМ) экспонировался на выставке в Риме в 1911 году и привлек внимание Т. Маринетти, который увидел в авторе футуриста и пригласил к сотрудничеству. Ульянов ответил уклончиво: «Мы, русские, не любим помпы и почти не верим красивым словам, а тем более таким, которые нужно защищать кулаками»<sup>40</sup>. Присоединяясь «ко всем ищущим Эльдorado, Обетованную страну и Царство Живых в искусстве», он хотел «одного: чтобы в делах искусства были найдены наиболее ясные и интимные способы воздействия на людей»<sup>41</sup>.

И поскольку манифест футуристов «не раскрыва[л] всех тайн грядущего творчества», Ульянов увидел путь к их постижению в соединении новаций и традиции, причем традиции недавней, так как, по его убеждению, «во многих отношениях мы не дети наших предков, а только родных отцов, чье поле искусств должны возделывать и послушно хранить»<sup>42</sup>. По этому пути он и пошел, когда создал картину «Кафе» (1917–1918, ГТГ), где парадоксально процитировал композицию «Бар в “Фоли-Бержер”» (1882) Э. Мане, создав ее зеркальное повторение. У Мане барменша реальна, она становится смысловой доминантой в композиции, а иллюзорно все происходящее в зале, наполненном нарядной толпой, и даже собеседник усталой красавицы возникает лишь в зеркале. Ульянов переместил обезличенную фигурку женщины в отражение. Она замерла перед листами газет, которые сидят вдоль стены и отгородились от мира листами газет. Зеркало висит наклонно, и создается впечатление, что в кафе все неустойчиво. Мебель скользит по полу, посетитель, направляющийся к выходу, повис в воздухе наподобие марионетки, которую кукловод собирается убрать со сцены. Язык произведения подчеркнуто геометризирован, передний план выполнен плотными темными красками, отражение высветлено.

Позднее в записной книжке, формулируя взгляды на суть искусства живописи и на современный его этап развития, Ульянов признался, что «Кафе» имеет «прямое отношение к супрематизму. И потому должно нагляднее выразить его принцип. Фигуры должны быть связаны этим принципом с отражением в зеркале. Тональность одинаковая как в зеркале, так и в предметах отражающихся. Преобладание контура, скрещение линий, разбег»<sup>43</sup>. Безусловно, слова Ульянова о супрематизме скорее выдают желаемое за действительное, тем более что он даже попытался в рукописи зачеркнуть название цитируемого метода. В его картине нет ни утопических прозрений, ни апелляции к космосу, которые

присущи произведениям и трактатам К.С. Малевича. Как и более ранние композиции, она скорее близка экспрессионизму, однако, несмотря на частые обращения к приемам этого метода, вряд ли возможно считать Ульянова его последовательным адептом. Он одновременно работал над несколькими циклами произведений, и для каждого из них искал и находил свой, индивидуальный язык. Рядом с экспрессивными «Витринами» или «Кафе» из серий «Город» и «Париж» рождались образы античности, российские или итальянские пейзажи, исполненные почти классической ясности. Сам Ульянов так расценивал эту черту своего дарования: «Многие находят во мне драматурга и лирика. Эта двойственность моей натуры может привести в недоумение всякого критика, формально относящегося к вещам и недоумевающего, когда в его руках оказывается материал, принадлежащий как будто не одному, а двум несхожим личностям»<sup>44</sup>. Не эту ли свою «многоликость» художник имел в виду, когда писал одно из самых известных своих произведений — «Автопортрет с парикмахером» (1914–1923, ГТГ). Его замысел был навеян реальными событиями. Летом 1913 года Ульянов «жил в Тарусе, ходил к убогому парикмахеру, в чьем лице сквозила сладостная тревога»<sup>45</sup>.

На графическом листе 1919 года возникает своеобразный диалог художника с парикмахером, склоняющимся над головой клиента подобно некоему «духу», и трудно понять, какой таинственный обряд он вершит в этот, казалось бы, прозаический момент. В картине главным «действующим лицом» становится зеркало. Композиция почти «дословно» воспроизводит сцену из повести А. Белого «Возврат», когда обычное зеркало в парикмахерской, бесконечно повторяя реальное пространство, внушает герою мысль: «Может быть, где-то в иных вселенных отражаюсь я, и там живет Хандриков, подобный мне. И каждая вселенная заключает в себе Хандрикова»<sup>46</sup>. Ульянов переставляет акценты: зазеркалье предстает не как грань между мирами, а как хранилище образов всех людей, чей облик когда-либо отражался в нем, и царит здесь чудодей-парикмахер, дирижирующий тенями, выведывающий их тайны, завораживающий их.

Свойство отражающей поверхности сталкивать в едином пространстве несколько временных пластов, на которое Ульянов только намекнул в рисунке «Зеркало, мороз и розы», здесь обрело характер развернутой метафоры. Как это часто случалось с художником, тема автопортрета долгие годы не оставляла его, и, завершив работу над ее визуальным воплощением, он вновь и вновь обращал-

ся ней в стихах. Самое позднее из них датируется 1930 годом. В нем живописец, оказавшись в числе «жертв» парикмахера, просит, почти заклиная его: «О всем, что выведал, подслушал ты, ни слова. / Я бросаю зов в окно твоих зеркал, / Где царств незбываемый провал, / Где пробуждаясь, кружит снова / Личин угасших карнавал. // Яви могущество, искусство обновленья, / Земным твоим закланьям я — предлог. / Не ты ль мой образ подстерег? / Вернись ли с ним без отраженья, / Последним будет твой порог»<sup>47</sup>.

В начале 1920-х годов в искусстве Ульянова наблюдается очередной перелом. Подобно многим современникам, художник убедился, что мир обрел небывалый ранее динамизм. Попытки понять природу отражений, соединяющих разнохарактерные пространства и времена, обретают иную форму в графической серии «Капризы перспективы». На рисунках Ульянова возникают лестничные пролеты, умножаемые отражениями в зеркалах («Лестница», 1923), балконы, кажется, взлетают в небо вместе со стоящими на них людьми («На балконе», 1922). Трамвай медленно ползет в гору, и дома за его окном как бы теряют устойчивость («Трамвай. В гору», 1923, ГТГ). Изображения «гримас» города утрачивают былую критическую окраску, художник скорее любит неожиданными трансформациями, которые свершаются в обновляющемся мире. Но в отличие, скажем, от произведений Петрова-Водкина ульяновский динамизм имманентен обновленной урбанистической среде и не несет в себе отзвуков движения Земли в космическом пространстве.

Однако этот период экспериментов оказался весьма кратким. Уже со второй половины 1920-х Ульянов все более последовательно возвращается к традиционной реалистической живописи. Тема зеркал возникает в его творчестве лишь однажды, в 1937 году, когда он создает картину «А.С. Пушкин и Н.Н. Пушкина перед зеркалом на придворном балу» (ИРЛИ РАН). Это произведение производит странное впечатление. Приуроченное к пушкинским торжествам, оно не вступает в противоречие с общими тенденциями в трактовке обстоятельств трагической гибели поэта. Художник уверен, что Пушкин пал жертвой заговора «светских бездельников», которых раздражали неординарность его личности и внутренняя свобода, при этом он не окончательно отказывается от игры смыслов, которая присуща его ранним произведениям, посвященным миру отражений. Плоскость зеркала кажется поднявшимся театральным занавесом, открывшим зрителю зрелище «придворной комедии», смысл которой внятен поэту и живописцу, но не Наталии Никола-

евне, зачарованной внешним блеском бала и не способной уловить таящуюся в нем угрозу. И все же нельзя не видеть, что это лишь отголоски былой метафоризации сюжета. На сей раз художник спокойно, добросовестно пересказывает событие. В картине нет загадочности, ее идея легко прочитывается любым, кто хотя бы поверхностно знаком с перипетиями последних дней жизни поэта, а ее язык мало напоминает о периоде пластических экспериментов, наиболее эффектно реализованных в ранних композициях с зеркалами.

Экспрессионизм Ульянова остался скорее эпизодом, точнее, одним из вариантов языка живописи, который казался ему удобным при работе над циклами произведений, посвященных теме большого города, где зеркала должны были усиливать черты гофманианы, присущей урбанистической культуре. Это был кратковременный и не вполне последовательный эксперимент, тем не менее его можно рассматривать как одну из самых значимых линий творчества Ульянова. Художник не только сумел уловить важнейшее направление поисков нового пластического языка, но и создал собственный его вариант. Однако он не распространил результаты исканий на весь тематический спектр своего творчества. Отчасти такая «многоликость» мастера была вынужденной. Подобно своему учителю, В.А. Серову, Ульянов страдал от необходимости много сил отдавать работе над заказными портретами, и вынужденные уступки вкусам моделей из привилегированных слоев общества не позволяли использовать в этих произведениях слишком острые пластические решения. Вольно или невольно художнику приходилось постоянно делать выбор в пользу традиционной реалистической живописи, а исторические события 1920-х облегчили отказ от поисков нового языка искусства, которые увлекали мастера в годы его молодости.

Постепенно отходя от экспериментов, Ульянов шаг за шагом превращался в «продолжателя и хранителя»<sup>48</sup>. Впрочем, такой вариант творческой эволюции был скорее правилом, чем исключением для многих его сверстников и современников. Похвальным считалось преодолеть «влияние декадентских течений». М.П. Сокольников, готовивший к первому изданию литературное наследие Ульянова, утверждал, что мастер смог вернуться к «большим задачам искусства», лишь выйдя «из плена очарования романтикой Гофмана, что отразилось на трактовке им цикла композиций „Города“»<sup>49</sup>. Но вряд ли с ним согласился бы сам художник. Время от времени возвращаясь в записных книжках к своему про-

шлому, он позволял себе откровенно признаваться, что тоскует по былой свободе творчества. И может быть, пора услышать и признать справедливой горькую самооценку художника, заметившего в конце 1920-х годов: «Кто-то из моих друзей считает меня чудачком романтиком (в наши дни, когда нет места романтизму). По всей вероятности, я последний романтик на той меже, где заканчивается некий период живописи и откуда начинается новый, в котором я назовусь уже первым романтиком»<sup>50</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Данте Алигьери*. Божественная комедия. Новая жизнь. Стихотворения, написанные в изгнании. Пир. М., 2001. С. 378. Строго говоря, у Данте вся вселенная построена на законе отражений. Троицная природа Бога актуализируется как «три равномкных круга, разных светом. / Один другим, казалось, отражен, / Как бы Ирида от Ириды встала; / А третий — пламень, и от них рожден» (Там же. С. 472).

<sup>2</sup> *Белый А.* Возврат // *Белый А.* Симфонии. Л., 1991. С. 246 (далее — *Белый*. 1991). При публикации «Возврат» получил подзаголовок «Повесть», однако 9 апреля 1903 автор сообщал Э.К. Метнеру: «„Грифы“ <...> просили напечатать мою 3-ю симфонию — „Возврат“, к изданию которой приступят осенью» (*Белый*. 1991. С. 515).

<sup>3</sup> *Петров-Водкин К.С.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970. С. 482.

<sup>4</sup> Подробнее см.: *Правоверова Л.Л.* Отражения мира и мир отражений в искусстве К.С. Петрова-Водкина и его современников // *К.С. Петров-Водкин и мы: искусство на сломе эпох* : сб. ст. Саратов, 2014. С. 101–117.

<sup>5</sup> Известны живописные и графические варианты одноименной композиции, отличающиеся лишь техникой исполнения. В Третьяковской галерее хранится вариант: «Нарцисс и Эхо» (1921. Картон, масло. 47 × 35).

<sup>6</sup> Русская живопись. Николай Павлович Ульянов. URL: <http://artsait.ru/art/u/ulynov/main.htm> (дата обращения: 17.03.2014).

<sup>7</sup> *Муратов П., Грифцов Б.* Николай Павлович Ульянов. М. ; Л., 1925. С. 60 (далее — *Муратов, Грифцов*).

<sup>8</sup> В дальнейшем будем использовать авторское название рисунка, которое приводится в издании: *Муратов, Грифцов*. С. 97. Там же упоминается и местонахождение произведения — провинциальный музей. Очевидно, речь идет о варианте рисунка, принадлежащем Калужскому областному художественному музею.

<sup>9</sup> Первоначально организаторами школы были Н.П. Ульянов и А.С. Голубкина, но очень скоро Ульянов стал ее единоличным владельцем. Сам он преподавал рисунок, а его жена, А.С. Глаголева, вела занятия живописью. Просуществовала школа до 1907.

<sup>10</sup> *Муратов, Грифцов*. С. 23–24.

<sup>11</sup> С «Золотым руном» сотрудничали Н.П. Теофилактов, С.Ю. Судейкин, И.А. Кнабе и др.

<sup>12</sup> См.: Золотое руно. 1908. № 11–12. С. 48.

<sup>13</sup> Таковы композиции К.А. Сомова, С.Ю. Жуковского, М.В. Якунчиковой-Вебер и др.

<sup>14</sup> Такое название дал своей работе К.А. Сомов (Эхо прошедшего времени. Echo du Temps Passé. 1903. Бумага на картоне, акварель, гуашь. ГТГ).

<sup>15</sup> *Волошин М.А.* Творчество М. Якунчиковой // *Весы*. 1905. № 1. С. 32.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же. С. 70.

<sup>18</sup> *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 496.

<sup>19</sup> В документах и в современной прессе театр фигурировал под названием «Студия». Позднее за ним закрепилось название «Театр-студия на Поварской».

<sup>20</sup> *Ульянов Н.П.* Актриса. 1906 // *Ульянов Н.П.* Рифмованные этюды. Рукопись. Частное собрание, Москва.

<sup>21</sup> *Белый А.* Театр и современная драма // *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 155.

<sup>22</sup> Воспользуемся выражением Н.А. Бердяева. См.: *Бердяев Н.А.* Смысл творчества // *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 236.

<sup>23</sup> *Белый А.* Симфония (2-я, драматическая) // *Белый*. 1991. С. 90.

<sup>24</sup> В 1908 на выставке «Салон Золотого руна» экспонировались произведения французских живописцев, представлявшие весьма широкий спектр пластических исканий от импрессионизма до фовизма: П. Боннара, Ж. Брака, Э. Дега, О. Ренуара, П. Сезанна, Э. Кросса, М. Дени, А. Дерена, А. Ле Фоконье и др.

<sup>25</sup> После смерти Н.П. Ульянова (1949) несколько рукописных вариантов эссе «Современность и живопись», его машинописный экземпляр, а также многочисленные наброски отдельных глав хранились в собрании его

вдовы, В.Е. Ульяновой-Луниной. В 1968 по ее завещанию были переданы ученице художника, К.А. Киселёвой, где и находились до начала 1980-х. В 1983 были переданы Киселёвой в частное собрание в Москве для их публикации. Даты работы отмечены над текстом Н.П. Ульяновым на титульных листах рукописей: 1908, 1909 и 1914.

<sup>26</sup> Н.П. Ульянов использует термин «витраж» в расширительном смысле как обозначение совокупности застекленных поверхностей на здании, в первую очередь витрин.

<sup>27</sup> *Ульянов Н.П.* Люди эпохи сумерек. М., 2004. С. 340.

<sup>28</sup> *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. С. 494.

<sup>29</sup> Там же. С. 363.

<sup>30</sup> Там же. С. 341.

<sup>31</sup> В России сосуществовали различные варианты визуализации темы: предложенные импрессионистом К.А. Коровиным, любующимся самой атмосферой «большого города», трагические картины урбанизированного мира в композициях мирискусника М.В. Добужинского, близкие европейскому экспрессионизму произведения М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой.

<sup>32</sup> *Вольф Н.* Экспрессионизм. М., 2006. С. 66.

<sup>33</sup> Свое отношение к разного рода манифестам Ульянов высказывал неоднократно в набросках статей, но в отличие от современников он не предлагал рецептов обновления языка искусства, а хотел поделиться наблюдениями над происходящим в культуре. Ульянов полагал, что «редко кто из художников согласился бы в наши дни посвятить все свое творчество только себе, совершенно не претендуя быть действующим лицом в современной суетной обстановке. <...> Все пишут манифесты, периодически отрекаются от них, а также и от себя. <...> [Художник] должен быть оригинален, но не иначе, как только в том смысле, в каком его эпоха наметила линию этой оригинальности». При жизни художника статьи не были опубликованы. См.: *Ульянов Н.П.* Искусство с манифестом и искусство без манифеста // *Ульянов.* С. 369, 372.

<sup>34</sup> Цит. по: *Кадышев Б.* Август Макке. Он погиб так рано, но сделал так много... // Партнер. 2007. № 7 (118). URL: <http://www.partner-inform.de/partner/detail/2007/7/236/2476> (дата обращения: 17.03.2014).

<sup>35</sup> *Ульянов.* С. 491.

<sup>36</sup> См. прим. 34.

<sup>37</sup> *Ульянов.* С. 491.

<sup>38</sup> Муратов, Грифцов. С. 32.

<sup>39</sup> Муратов писал про «Качели»: «Такова одна из излюбленных композиций Ульянова, возникшая в 1908 из впечатлений деревенской ярмаркив Щелково, осуществленная во множестве рисунков и ряде картин» (Муратов, Грифцов. С. 31).

<sup>40</sup> Ульянов. С. 387. Во Втором манифесте художников-футуристов, опубликованном 11 апреля 1910, есть такие строки: «Мы объяснялись <...> почти столько же ударами кулака, сколько и идеями, чтобы защитить от роковой гибели гений итальянского искусства». Текст дается в переводе Н.П. Ульянова (Рукопись. Частное собрание, Москва).

<sup>41</sup> Ульянов. С. 389.

<sup>42</sup> Там же. С. 343.

<sup>43</sup> Там же. С. 505.

<sup>44</sup> Там же. С. 498.

<sup>45</sup> Муратов, Грифцов. С. 34.

<sup>46</sup> Белый. 1991. С. 220.

<sup>47</sup> Ульянов Н.П. Парикмахеру. 1930 // Ульянов Н.П. Рифмованные этюды. Рукопись. Частное собрание, Москва.

<sup>48</sup> См. прим. 6.

<sup>49</sup> Сокольников М.П. Н.П. Ульянов и его воспоминания // Ульянов Н.П. Мои встречи. М., 1959. С. 4.

<sup>50</sup> Ульянов. С. 505.

*М.В. Разгулина*

### **Абстракция и бессознательное. Пит Мондриан**

Цель этой статьи — попытаться совместить разговор о теории искусства и художественной практике и проиллюстрировать теоретические концепции, связанные с применением психоанализа в качестве метода в теории искусства, с вполне конкретным материалом, а именно — с произведениями Пита Мондриана, выставка которого прошла осенью 2013 года в Третьяковской галерее. Выставка была замечательно названа: «Путь к абстракции», и в нашей статье мы попытаемся этот путь проследить еще раз, но посмотреть на него под другим углом, с позиции теоретика. Бытует представление о том, что теория искусства — нечто весьма отвлеченное и от художественной практики бесконечно далекое. Однако это не всегда так.

В качестве теоретической базы мы возьмем один из вариантов довольно популярного сейчас междисциплинарного подхода. Идея заключается в том, что две гуманитарные дисциплины вполне могут друг с другом сосуществовать в рамках одной методологии. При этом они не просто существуют, но друг друга дополняют и взаимно обогащают. Теория искусства всегда была тесно связана с психологией по той простой причине, что в искусстве крайне важны человеческая составляющая, антропологическая инстанция. Искусство создается людьми и ими же воспринимается. И, конечно, в XX веке, когда психоанализ уже не только возникает как самостоятельная дисциплина, но и распространяет свой влияние на другие области гуманитарного знания, теория искусства обогащается целым рядом концепций, связанных, как правило, с двумя важными процессами — процессом художественного творчества и проблемой зрительского восприятия.

Мы будем говорить о первом из них, о художественном творчестве как о психическом феномене. Психоанализ, если попытаться дать краткое определение, — это теория и практика структурного подхода к человеческой психике. И, конечно, одно из проявлений нашей психики, нашей души — сама способность к творчеству. Поэтому уже Зигмунд Фрейд искусством очень пристально занимается, и все знакомы с его очерком 1910 года «Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве»<sup>1</sup>, и это тоже породило ряд мифов. Миф первый: для психоаналитика искусство — это просто еще один симптом душевной болезни. И миф второй: все искусство выходит из сферы бессознательного. Наша статья поэтому немного провокационно названа, на самом деле процесс творчества, конечно же, связан не только с бессознательным.

Если говорить о Фрейде (и тут надо скорее называть не «Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве», а эссе «Художник и фантазирование»<sup>2</sup> 1907 года и «Толкование сновидений»<sup>3</sup> 1899 года) и о его последователе Эрнсте Крисе<sup>4</sup>, который был одновременно теоретиком искусства и практикующим психоаналитиком, то у них рождается традиционная для психоанализа концепция художественного творчества. Согласно ей, когда речь идет о фигуративном искусстве, процесс творчества напоминает работу нашей психики в момент сновидения. Сновидение — это продукт взаимодействия сознания, которое является поставщиком образов, и глубинных сфер нашей души, бессознательного, обычно сознанием контролируемого и подавляемого. Для бессознательного не существует пространственно-временных связей. Но сознание в сновидении пытается навязать некую логику, некий сюжет. В результате возникают четыре механизма, по которым строится сновидение: это *сгущение*, когда образы нагнетаются в каком-то фрагменте сновидения, *смещение*, напоминающее метафору, *символизация*, т. е. наделение образов наглядностью и, наконец, *вторичная обработка*, связывающая все это в единый сюжет. И художник, по Фрейду, действует почти как сознание в момент сновидения: он свои фантазии, мечты, которые позволяют получить обманчивое удовлетворение наших потребностей, перерабатывает. И, соответственно, образы сгущает, смещает, символизирует и подвергает вторичной обработке.

Но то фигуративное искусство. А что же с абстрактным искусством? Как оно создается? С какими процессами и функциями психики это связано? Почему Пит Мондриан занимается сначала фигуративным искусством и изображает, к примеру, мельницы

и деревья, а потом вдруг переходит к беспредметной абстрактной живописи? Что с ним происходит в этот момент, и как такой переход вообще мог состояться?

Один из столпов искусствознания, Эрнст Гомбрих, заметил как-то, что абстракция, к которой обращается современное искусство, имеет сходство со слабой способностью ребенка различать реальность<sup>5</sup>. И когда Пикассо уподобляет фигуру быка простому знаку, он поступает так же, как ребенок с его синкретичным видением мира, который превращает палку в игрушечного коня, или пьяный, вежливо снимающий шляпу перед фонарным столбом. Это было сказано в 1963 году.

Развил его мысль Антон Эрэнцвейг, искусствовед австрийского происхождения, эмигрировавший в Великобританию в 1938 году после присоединения Австрии к Германии, автор двух важных монографий о связи психоанализа и художественного творчества — «Психоанализ художественного видения и слышания»<sup>6</sup> 1953 года и «Скрытый порядок искусства»<sup>7</sup> 1967 года. В последней Эрэнцвейг напоминает, что психоаналитическая концепция сублимации в творчестве предполагает, что зачастую наивысшие достижения искусства напрямую связаны с глубинными сферами нашей психики, с исконным в нас, с бессознательным. Это не означает, что психоанализ сводит искусство к примитивным инстинктам. Но в процессе создания произведения, абстрактного в том числе, эта инстанция психики оказывается задействованной. В абстракции же удивительным образом совмещаются вполне сознательный подход, интеллект, любовь к геометрии, с одной стороны, и отсутствие дифференциации предметов, характерное для бессознательного, — с другой.

В то же время кажущаяся пустота абстрактного искусства — это отсутствие образов, а не структуры. По-настоящему пустой абстракция стала бы, если бы была освобождена от матрицы бессознательного и превратилась бы в таком случае в простое обобщение. Для Антона Эрэнцвейга первыми образцами абстрактного искусства становятся таким образом узоры на керамике эпохи неолита. Здесь можно вспомнить еще одного исследователя, занимавшегося вопросом связи психоанализа и теории искусства, Эриха Нойманна. Нойманн обращался прежде всего к теориям Юнга, и в своей монографии 1954 года «Искусство и творческое бессознательное»<sup>8</sup> делит всю историю искусства на три периода, выделяя их по принципу отношения искусства к коллективному бессознательному. Среди этих трех типов культуры — архаического, ренессансного

и современного — именно архаический характеризуется преобладанием в искусстве коллективного бессознательного.

Эренцвейг, однако, приходит и к другой неожиданной мысли касательно причин возникновения абстрактного искусства. Бриганский критик искусства Адриан Стоукс, испытывавший влияние Мелани Кляйн<sup>9</sup>, говорил о том, что именно длительное наблюдение природы ведет к отходу от конкретной реальности<sup>10</sup>. И с точки зрения Эренцвейга, дегуманизация западного искусства началась с предпочтения пейзажа изображению человеческого тела. Недифференцированный фон поглотил персонажи и вышел на первый план. С этого момента оставался всего один маленький шаг к абстрактному искусству.

Здесь мы проиллюстрируем эту концепцию Эренцвейга работами Пита Мондриана, выставка произведений которого в Третьяковской галерее была замечательна именно тем, что дала возможность увидеть путь, который он прошел в своем творчестве.

Мондриан — плоть от плоти голландской живописи. Он начинает с пейзажа, классического голландского пейзажа с низкой линией горизонта и плотной живописной текстурой. Эти ранние вещи — они абсолютно примыкают к традиции, с одной стороны, и при этом протоабстрактны — с другой. Например, в «Пейзаже польдера с поездом и маленькой ветряной мельницей на горизонте» 1907 года из Музея Орсе, так обстоятельно и трогательно подробно названном, все эти детали читаются — и поезд, и маленькая мельница. Все это любовно выписано. Но уже здесь пейзаж превращается в пару столь любимых впоследствии Мондрианом прямоугольников. И в этом проявляется удивительная способность замечать главное; всматриваясь, видеть структуру вещей.

Можно даже заметить, как одни и те же мотивы кочуют в творчестве Мондриана, и он смотрит на них под разным углом, чтобы потом окончательно отречься от фигуративности и отображать одну лишь структуру. Так, плоская голландская равнина начнет члениться на ромбы в «Пейзаже с дюнами» 1911 года из Муниципального музея Гааги, а затем останутся только они, как например, в уже абстрактной «Ромбовидной композиции с красным, черным, синим и желтым» 1925 года из частной коллекции.

Еще один типичный для голландской традиции мотив появляется в творчестве Мондриана и позволяет проследить его эволюцию. «Мельница вечером» 1905 года читается силуэтом на фоне светлого неба. В 1908 году он увидит ее пронзительно-красной на закате («Мельница, освещенная солнцем. Мельница Винкель»,

Муниципальный музей Гааги). Потом все вторичное окончательно уйдет в композицию 1911 года. Останется один маленький шаг к абстракции («Цветная композиция А», 1917). Можно выстроить и другие изобразительные ряды, чтобы убедиться, что все остальные элементы пейзажа — деревья или сельские церкви — предельно схематизируются и присутствуют в поздней абстрактной живописи Мондриана уже только в виде структуры. Можно даже сопоставить раннюю работу с поздней и убедиться в том, что «Речной пейзаж с лодкой» 1910 года из Государственного музея в Амстердаме и «Композиция № 2» 1922 года из Музея Соломона Гугенхайма поразительно похожи несмотря на кажущуюся пропасть, пролегающую между ними.

Дело в том, что и в ранних вещах Мондриана деталей практически нет, а все привычные предметы предстают очищенными от наших привычных о них представлений. Понятно, что это еще не абстрактное искусство, вовсе нет, но именно внимательное и тщательное наблюдение за природой приводит его к тому, что грань уже пересечена. Иными словами, путь к абстракции начинается с объективизации видения — объективизации в прямом смысле: художник смотрит на объект, а не позволяет своим стереотипным представлениям о нем взять верх. И только при сравнении его ранних работ с абстрактными можно понять суть позднего Мондриана. Если в искусстве форма — это и содержание, то содержание остается прежним. Те же плотная живописная фактура, абсолютная выверенность пропорций, тот же приглушенный эмоциональный строй. И хотя искусство это уже беспредметно, по сути своей оно не трансформируется. Мондриан не изменяет себе, он приходит к логическому завершению своих поисков.

Но что происходит в этот момент перехода от пусть уже условно фигуративной живописи к абстракции? Дело в том, что недостаток ясно определенных образов — это отчасти следствие того, что четко сфокусированное сознание не может «переварить» громадное количество образов. Они вступают в противоречие друг с другом, и концентрация, которой мы добиваемся при помощи сознательного усилия, теряется.

Это примерно то же, что происходит, когда мы пытаемся восстановить в памяти содержание собственного сновидения. Мы помним, что все образы были четкими и ясными. Но если в момент перехода от сна к бодрствованию мы пытались удержать это впечатление, то на первый план выступали противоречия. Мы чувствовали, что в этом сне слишком сочетались несочетаемые вещи

и что после пробуждения их нельзя уже было совместить в одной картинке.

И точно так же, если мы будем пытаться сфокусироваться на размытой картинке, со временем она окончательно превратится для нас в туман. Однако если мы позволим себе хоть на время ослабить внимание и лишь ненадолго сфокусируемся, то потом образ вернется, и даже немного более четкий, но снова исчезнет, как только мы попытаемся его удержать.

Если прибегнуть к классическому для психоанализа примеру — образу сновидения, то известно, что иногда в момент пробуждения от сна остается только эмоциональное состояние, а образы, четкие во сне, теряются. Похожий процесс лежит в основе абстрактного искусства. Предметы исчезают, а структура и эмоциональное содержание остаются.

Возвращаясь к Антону Эрнцвейгу, отметим его замечание о том, что абстрактное искусство потенциально содержит в себе богатства, раскрытие которых зависит от эго творца. Проявления сознательной мысли могут заставить абстракцию вернуться к матрице бессознательного и найти связь с другими идеями.

Если проводить параллель с наукой, можно вспомнить о корпускулярно-волновом дуализме в теории света в физике. Это пример того, как абстрактное видение позволяет соединить противоречивые образы. Традиционно существуют две теории, одна из которых объясняет свет как поток корпускул, т. е. частиц, тогда как вторая сводит его к электромагнитной волне. Способность к абстрактному мышлению позволяет представить, что свет не является ни потоком частиц, ни электромагнитной волной, но и тем, и другим одновременно. Если же мы не обладаем способностью к абстрактному мышлению, сама идея о том, что что-то может быть одновременно и волной, т. е. колебанием среды в пространстве, и телом (частицами), кажется нам такой же странной, как не поддающийся дифференциации мир в восприятии ребенка.

Есть расхожее представление о том, что абстракцией можно считать детские рисунки. Но так ли это на самом деле? Способен ли ребенок к абстрактному мышлению? Обычно считается, что он не может осознавать абстрактные понятия, поэтому математике детей учат только начиная с определенного возраста. Но это не совсем правильно, и ребенок воспринимает абстрактные символы так же, как и вполне реальные и конкретные объекты. И то, что в детском рисунке кажется абстрактным, для самого ребенка вполне конкретно. Круговая линия вполне может оказаться

портретом матери. Только развитие аналитического мышления в возрасте семи-восьми лет дает возможность воспринимать обобщенные понятия, и это — что очень важно — приводит к спаду интереса к конкретным объектам. Иначе говоря, дальше в большей степени будут развиваться схемы восприятия, когда мы видим не сам предмет, но наше знание о нем, что в искусстве выражается в стремлении к реалистичности — реалистичности в кавычках — изображения.

В абстракции же есть два аспекта. Первое — это «оно», уводящее нас от конкретных объектов. Второй — это эго, сознательная инстанция, которая даже в абстрактном искусстве осуществляет дифференциацию объектов, пусть они лишены своей привычной индивидуальности и границ и сливаются с другими образами. Это прямо противоположно синкретизму, который всегда ищет какие-то типичные физиономические особенности, пытается подобрать ключи и исключает нехарактерные черты, свойственные и другим предметам. Вот почему сходство и различия в абстрактных формах не имеют значения для ребенка. Однако это само по себе противоположно принципам портретного жанра, когда интерес к конкретным, отдельным формам лишает образ характерной индивидуальности, уловить которую стремится портретист.

Эренцвейг проводит параллель между этой концепцией изменений в видении ребенка и историей искусства, подвергая таким образом ревизии понимание искусства Ренессанса как обращения к реальности. Интерес к конкретному и реальному присутствует в египетском искусстве с его локальным цветом, характерным для предмета, или с искажением пропорций, когда разные части тела могут оказаться одинакового размера просто потому, что художник уделяет им одинаковое внимание. Художники итальянского Ренессанса, наоборот, предлагают нам своего рода нарциссическую интроспекцию, определяемую их субъективными чувствами. Свойства отдельно взятого объекта не имеют значения, а перспектива предполагает видение с одной точки зрения (художника). Объекты утрачивают свойственный им цвет, поскольку появляются блики, рефлексы и тени. И, наконец, импрессионизм в XIX веке окончательно лишил объекты их цвета, сделав выбор в пользу свободной игры с ним и растворив все ясно различимые границы между предметами. И если традиционно (и в том числе с точки зрения психоанализа) самый интересный объект для человека — это другой человек, то путь к абстракции начинается как раз с пренебрежения портретом и интереса к пейзажу.

Произведения Пита Мондриана — пример того, как интерес прежде всего к пейзажу приводит к объективизации видения, и постепенно внимание художника переносится с вещей на их структуру. Как следствие, абстрактное искусство становится свободным от образов, но не структуры. Именно отсутствие дифференциации объектов — это то, что, согласно психоаналитической концепции, характерно для бессознательного, которое, будучи ключевой инстанцией человеческой психики, неизбежно участвует в процессе художественного творчества.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Фрейд З.* Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве. СПб., 2007.

<sup>2</sup> *Фрейд З.* Художник и фантазирование // Эстетика и теория искусства XX века. М., 2007.

<sup>3</sup> *Фрейд З.* Толкование сновидений. М., 2005.

<sup>4</sup> Эрнст Крис (1900–1957) — психоаналитик и историк искусства. Родился в Вене, учился в Венском университете. Увлекался психоанализом. Входил в Венское общество психоанализа, по просьбе Фрейда стал главным редактором журнала «Имаго». В 1938 эмигрировал в Великобританию, а затем и в США, где преподавал в Нью-Йоркском институте психоанализа. В 1952 была опубликована его работа «Психоаналитические исследования искусства».

<sup>5</sup> *Gombrich E.H.* Meditations on a Hobby Horse. London, 1963.

<sup>6</sup> *Ehrenzweig A.* The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing. New York, 1953.

<sup>7</sup> *Ehrenzweig A.* The Hidden Order of Art. Berkeley and Los Angeles, 1967.

<sup>8</sup> *Neumann E.* Kunst und Schöpferisches Unbewusstes. Zurich, 1954.

<sup>9</sup> Мелани Кляйн (1882–1960) — британский психоаналитик, родоначальник детского психоанализа, игровой терапии и теории объектных отношений.

<sup>10</sup> *Stokes A.* Form in Art // New Directions in Psychoanalysis. London, 1955.

Л.Р. Пчелкина

### **Рукопись С.Б. Никритина «Тектоническое исследование живописи». История открытия и основные положения документа**

С.Б. Никритин в основном известен как живописец и график, хотя в арсенале его творчества — театральная, педагогическая, искусствоведческая и даже поэтическая деятельность. Большинство зрителей знает его как автора картины «Суд народа» (1934), которая давно находится в постоянной экспозиции Третьяковской галереи. Между тем Никритин — один из очень плодотворных художников постреволюционной эпохи. Он представитель плеяды мастеров 1920-х годов, которая мыслила свою творческую деятельность как активное созидание новой культуры. После себя Соломон Борисович оставил не только интереснейшие живописные и графические работы, но также экспериментальные исследования, рукописи, свидетельствующие о проделанной им серьезной аналитической работе для создания «новой живописи». Именно эта его исследовательская деятельность практически неизвестна специалистам.

В начале 1920-х годов, в период расцвета в среде живописцев множества течений, группировок, Никритин стал основателем такого направления, как проекционизм. Этимология слова связана с «projectus» (брошенный вперед. — *лат.*), что в контексте размышлений художника приобретает значение «направленный в будущее». Основа теории проекционизма сложилась у мастера под влиянием популярных в 1920-е идеи ученого и философа А.А. Богданова<sup>1</sup>, который указывал на то, что в мире, кроме двух составляющих — энергии и вещества, существует наличие третьей нематериальной сущности — организованности. Он утверждал, что любое явление есть система, в том числе и художественный процесс, т. е. при

одинаковых затратах энергии и материалов можно создать гениальную картину, скульптуру, конструкцию или «ничемное изделие». И эта колоссальная разница зависит от уровня организации составляющих (материала). Богданов выстроил научную теорию, которую назвал «Тектология»<sup>2</sup> (от греч. *τέλος* — строение, структура) — Всеобщая организационная наука. Законы анализа, изложенные в работе ученого, могли применяться к любому объекту исследования, как теоретическому, так и практическому. Никритин увидел в этом путь к новому содержанию искусства и сформулировал свой контраргумент на заявление конструктивистов о нецелесообразности существования живописи как таковой в новых исторических условиях организации быта: «Художник — не производитель законченных вещей потребления, а создатель индивидуальных проекций»<sup>3</sup>, — напишет он в манифесте проекционизма.

В своих поисках Никритин выдвигает на первый план материал, фактуру, колорит, пластическое решение — все то, что неотделимо от изобретения художником своего индивидуального метода (художественной системы). Он стал лидером группы проекционистов, куда входили его товарищи по Вхутемасу — С.А. Лучишкин, К.Н. Редько, А.Г. Тышлер, М.М. Плаксин и некоторые другие. Это интереснейший пример направления, в котором группу объединяло не единство взглядов и методов, а именно их различие. Общей была установка на развитие искусства в экспериментально-аналитическом ключе и приятие взаимосвязи классического и современного мирового искусства.

С 1921 по 1926 год проекционист Никритин практически оставляет занятия живописью для разработки новой аналитической методики изучения искусства, которую назвал «Тектоника». В 1922-м он становится сотрудником Музея живописной культуры<sup>4</sup>, где предлагает руководству музея выстроить деятельность, основываясь на разработках его новой теории, и получает возможность проведения любых исследований в области живописи. Именно в это время Никритин сформировал методику тектонического анализа, но никаких публикаций о содержании этого метода им не было издано.

Лишь один опубликованный источник указывал на то, что эта система все-таки была представлена публике. На «1-й Дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства» 1924 года, где участвовало множество художественных объединений самых разных направлений, группа проекционистов демонстрировала кроме станковых полотен свои аналитические

достижения в изучении искусства в виде таблиц, графиков, чертежей. В каталоге выставки сказано, что работа Никритина называлась «Тектоническое исследование: текст, фотография, чертежи, рельеф, объемное сооружение». Там же по пунктам перечислялось содержание экспоната: «что такое тектоника; об ее основаниях, об орудиях, объекте и методе тектонического исследования; об универсальном метре измерения; об универсальных законах тектоники; о принципах применения этих законов при организации материалов и работы»<sup>5</sup>. Из воспоминаний Сергея Лучишкина известно, что Никритин выполнил этот экспонат как огромный плакат с текстом, наклеенным на холст. Рядом большими буквами было написано: «ХОЧЕШЬ ОЗНАКОМИТЬСЯ С ЧЕРТЕЖАМИ? ЗАТРАТЬ НА НИХ ЧАСА 2». Чтобы зрители могли все прочитать, рядом была приставлена стремянка... Те немногие исследователи, которые сталкивались с рукописями Соломона Борисовича, знают, что его язык теоретика очень не прост, и этот экспонат, задуманный как объяснение передовых идей для широкой публики, мог бы быть ключом ко многим вопросам. Но его судьба до недавнего времени оставалась неизвестной.

Архив С.Б. Никритина был передан в Третьяковскую галерею его вдовой Д.И. Каждан-Никритиной в 1976 году, но многие документы оставались не изученными. Было очевидно, что такой необычный трактат наверняка имеет нестандартный формат. В результате тщательного просмотра материалов архива в 2012-м была найдена необычная рукопись, разрезанная волнообразно на восемь прямоугольных частей, каждая из которых представляла собой текст на бумаге (средний размер 40 × 60), наклеенный на холст (ил. 1–2). Все восемь фрагментов были пронумерованы как листы. Текст в каждом листе расположен строго колонками сверху вниз с буквенным указателем (А, В, С и т. д.). В первом «техническом» разделе объясняется, «что означают буквы и цифры на чертежах»<sup>6</sup>. Во втором «методологическом» Никритин дает определение тектоники — «новая наука об универсальном выражении метода организации всех вещей и явлений действительности, в том числе и в организации художественного»<sup>7</sup>. Исследование остальных листов и совпадение их содержания с темами, представленными в каталоге (об объекте, методе, универсальном метре измерения и т. д.), позволило предположить, что перед нами и есть тот самый теоретический трактат о методе тектонического исследования — «Тектоническое исследование живописи». Сложив, как пазлы, все части рукописи в единое целое, мы получили документ размером

148 × 100 см, по материалу и содержанию соответствующий описанию экспоната Никритина, выставленного на выставке 1924 года с одной поправкой: волнообразно обрезанная крайняя левая сторона и переклеенная позже часть текста говорят о том, что левая часть его была отрезана самим художником. После исследования документа на предмет его завершенности и подтверждения того, что он представляет законченный текст, возникла версия, что отрезана та часть, на которой было еще что-то размещено (например, фотография и чертежи), или, возможно, этот текст художник представлял как отдельный самостоятельный текст уже после выставки. Учитывая то, что Никритин жил в очень стесненных условиях (места в комнатке на Мясницкой не хватало для размещения и хозяев, и картин), не удивительно, что мастер решил хранить этот важный для себя экспонат именно в таком разрезанном виде, в каком он был передан вдовой художника в архив Третьяковской галереи.

Холст, на который наклеен текст, также вызвал большой интерес, так как на нем была обнаружена живопись. Увидеть ее полностью изначально было невозможно. Состояние экспоната было крайне тяжелым. Соприкосновение между собой бумаги, клея и красочного слоя холста повлекло целый ряд разрушений. Около года рукопись находилась в работе у реставраторов Третьяковской галереи. Только огромное мастерство специалистов<sup>8</sup> позволило отделить бумагу с текстом от холста, сильно поврежденного силикатным клеем, укрепить ее на уже новом холсте, не утратив ни буквы этого уникального документа.

В результате стала доступна для исследования и живопись на холсте. Ее содержание пока остается не ясным. Большая часть покрыта асфальтовой краской, в центре можно увидеть полуабстрактное изображение, напоминающее какого-то зверька. Настоящая расчистка и детальное изучение этого «объекта» еще впереди. Полотно находится сейчас в стадии реставрационного исследования и соединения отдельных частей в целый экспонат.

Вернемся к содержанию рукописи Никритина «Тектоническое исследование живописи». Это важный документ, излагающий методический подход художника к творческому процессу и, что важно для нас, объясняющий некоторые особенности живописи самого Никритина. Текст рукописи является неким концентратом вычислений и размышлений художника периода 1922–1924 годов. В данной статье мы лишь тезисно рассмотрим основные идеи этого исследования, концептуально и с иллюстрациями представленного Никритиным в данном экспонате.

Первая идея — о разработке универсального модуля.

«Совершенно очевидно, — пишет Никритин, — что все, все тела и явления, познаются нами постольку, поскольку мы в состоянии выделить их из всего прочего, поскольку они представляют собою замкнутое целое и одновременно состоят из частей. <...> Именно в связывании, в сборке этих частей в замкнутое целое (т. е. в монтаже) и в разделении, в разборке замкнуто собранного (т. е. в демонтаже) проявляется всякая мыслимая работа»<sup>9</sup>. Чтобы из разрозненных частей составить организованную, замкнутую, цельную вещь или работу, — считает Никритин, — она должна, кроме своего отличия от всякой другой вещи или работы, обладать еще некоторой собственной единицей измерения; будь то единица измерения материала (его упругости, плотности, веса, объема, окраски, его звучания, его запахов, его поверхности и, наконец, его вкуса); единица измерения конструкции — вещи (картины). Следовательно, — делает вывод художник, — надо отыскать некоторую «замкнутую фигуру», которая при рассечении на множество частей не теряла бы своих основных качеств, могла бы стать нужной единицей измерения и помогла бы решить задачи тектоники. «Чем яснее, очевиднее будет единица измерения некоторой замкнутой фигуры, тем быстрее и легче можно будет разобраться в ее слагаемых»<sup>10</sup>, — пишет он.

Далее Никритин утверждает, что для изучения замкнутого пространства «идеального» организационного качества необходим квадрат. Анализ такой фигуры, по мнению художника, равномерно рассеченной на множество частей (без нарушения этого качества), есть ключ к решению задач тектоники<sup>11</sup>. Далее рассказывается, как построить такой совершенный квадрат (величиной в 9 кв. вершков<sup>12</sup>), иллюстрации показывают, как создать равномерно и неравномерно рассеченный квадрат. Никритин методично объясняет, что необходимо исследовать характер слагаемых этого квадрата (т. е. соотношение компонентов внутри него, характер «разрывов» и т. д.). Текст наполнен вычислениями и выведением формул. Художник говорит о «напряжении» и «паузе», о «единой ритмической энергии», о «принципе равновесия».

Все это еще предстоит изучить более тщательно, но теперь мы можем яснее представить, какие задачи были целью графических листов Никритина в серии «Тектоника» (1922–1924), которые относятся к сериям-исследованиям<sup>13</sup>, а также ответить на вопрос — почему большая часть работ периода 1920-х годов имеет в основании расчерченные квадраты и тяготеет к квадратному формату (ил. 3–5)?

В следующем разделе документа речь идет о новом, необычном для живописи термине, созданном Никритиным, — о статико-динамических колебаниях. «Все, что мы знаем и чувствуем, — объясняет мастер, — результат статико-динамических колебаний центральной нервной системы и всех систем организма (сосудисто-секреторной, мускульной, слуховой, зрительной, осязательной, обонятельной, вкусовой и т. д.). Но что такое статико-динамические колебания? — спрашивает Никритин у зрителя и объясняет. — Все возможные определения мы можем делать только по отношению к нашему одному и другому замкнутому восприятию. Из чего складывается это замкнутое восприятие? Из одной или другой системы контрастов, из одной или другой системы различий. Контрасты — это раздражение нашей периферийной или центральной нервной системы.

Для зрения: красный цвет по контрасту с синим (желтым и т. д.).

Для слуха: звук “до” по контрасту с “ре” (ми, фа и т. д.).

Для мускульного чувства: “легкое” воспринимается по контрасту с “тяжелым”.

Для сознания: мы воспринимаем число “2”, потому, что оно контрастно со всяким другим числом, что было непосредственно ОПЫТНО установлено.

Наконец мы воспринимаем 1-ю группу (2–4) и 2-ю группу (3–5) потому, что системы их контрастов различны: в первой группе система контрастов четных чисел, во второй — нечетных, потому что различны их единицы измерения (2 и 1)<sup>14</sup>.

Никритин приводит пример с колесом из двух спиц. Одна из них окрашена в красный цвет. Поперек красной спицы протянуты тонкие шнуры. «С увеличением скорости движения эта спица в 1 единицу времени будет разрывать большее количество нитей. Схематически это можно выразить так: разное количество материальных разрывов на протяжении единицы пространства в продолжении единицы времени — определяет различие или контраст скорости»<sup>15</sup>. Так художник иллюстрирует выведенную им систему контрастов, которую он считает основой восприятия живописи. Найденные в архиве другие его рукописи указывают на то, что задумывался целый цикл лабораторных исследований, связанный с изучением системы контрастов в мировой живописи.

В настоящей статье мы не ставили задачу разобрать все тонкости тектонического метода Никритина — найденный трактат является лишь неким концентратом вычислений и размышлений, но с его помощью мы смогли сделать основные выводы, важные

для дальнейшего исследования теоретических разработок мастера. Измерение контрастов цветового восприятия подсказало художнику идею членения картины в процессе ее изучения на основные цветовые слагаемые; использование расчлененного квадрата в измерительной сетке картины определило метод изучения ритма формальной конструкции картины.

Имея главной целью донести суть своей теории до зрителя, Никритин абсолютно последователен как проекционист. Подход художника к созданию этого экспоната полностью соответствует его концепции об индивидуальном методе — он воплощает свою теорию в технике станкового искусства. Для мастера оформление идеи — процесс не менее важный, чем сама идея. Таким образом, этот документ-произведение, помимо всего, мы можем назвать одним из первых артефактов концептуального искусства в России XX века.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Александр Александрович Богданов (наст. фам. Малиновский; 1873–1928) — основатель Пролеткульта. Врач, экономист, философ, политический деятель, ученый-естествоиспытатель. Предвосхитил некоторые положения кибернетики.

<sup>2</sup> *Богданов А.А.* Всеобщая организационная наука (тектология) : в 3 ч. СПб., 1913–1917.

<sup>3</sup> 1-я Дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства: каталог. М., 1924. С. 9.

<sup>4</sup> Музей был создан в 1918 как первый пролетарский музей современного искусства нового типа, собирающий и изучающий материал новейших художественных направлений. Созданный самими художниками, он был призван выработать принципиально иной подход к задачам искусства и пониманию его зрителем.

<sup>5</sup> 1-я Дискуссионная выставка... С. 10–11.

<sup>6</sup> Замечание о том, что текст сделан к чертежам, позволяет практически утверждать, что это экспонат со знаменательной 1-й Дискуссионной выставки объединений активного революционного искусства (1924).

<sup>7</sup> *Никритин С.Б.* Тектоническое исследование живописи // ОР ГТГ. Ф. 141. Оп. 1. Ед. хр. 200. Л. 1 (далее — *Никритин*).

<sup>8</sup> Группа сотрудников отдела научной реставрации графики XVIII–XX веков сектора реставрации архивных документов и фотографий

Л.Р. ПЧЕЛКИНА

Третьяковской галереи в составе Л.В. Муратовой, А.А. Кушаевой, А.И. Муратовой.

<sup>9</sup> *Никритин. Л. 1.*

<sup>10</sup> Там же. Л. 2.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> 1 вершок равен 4,44500 см.

<sup>13</sup> Серия «Тектоника» (1921–1924, ГТГ) С.Б. Никритина включает восемь листов.

<sup>14</sup> *Никритин. Л. 3.*

<sup>15</sup> Там же.

*Л.В. Муратова*

### **Реставрация рукописи С.Б. Никритина «Тектоническое исследование живописи»**

Из отдела рукописей Третьяковской галереи в сектор реставрации архивных документов и фотографий поступила рукопись С.Б. Никритина «Тектоническое исследование живописи», состоящая из восьми частей. Листы рукописи были наклеены на полотно с живописью автора и разрезаны им на восемь фрагментов. На реставрационном совете от 19 февраля 2013 года (протокол № 30) было высказано пожелание: по возможности отделить рукопись от живописи, на которую был наклеен документ, сохранив таким образом как саму рукопись, так и находящееся под ней неизвестное произведение Никритина. То, что под листами рукописи находится разрезанная на части картина, показалось не случайным. Никритин был не только художником, но и теоретиком, и в своем труде он упоминает некую замкнутую фигуру, которая при рассечении на несколько частей не теряла бы своих основных качеств. Здесь восемь прямоугольных фрагментов, которые при их сложении дают тот же прямоугольник, только большего размера, примерно с тем же соотношением сторон. То, что восемь частей разрезаны неровно, даже волнообразно, дает основание предположить, что это также не случайно, поскольку упрощает их сборку в единое целое.

Физическое состояние рукописи было крайне тяжелым. Основа рукописи — потемневшая от времени, тонкая, хрупкая и ломкая бумага с содержанием древесной массы, разлинованная в клетку типографским способом. Верхний край и углы рукописи наклеены на лицевую сторону холста с красочным слоем глиятиновым и силикатным клеями. При этом красочный слой живописи частично проступил на лицевую сторону листа. Непосредственное

соприкосновение бумаги и красочного слоя повлекло за собой целый ряд разрушений и деструкцию бумажной основы, так как сама по себе масляная живопись для бумаги является достаточно химически агрессивной средой.

В местах нанесения силикатного клея бумага сильно деформирована, клей выступил на лицевую сторону рукописи и образовал жесткую белую пленку. Пятна различного происхождения наблюдались с обеих сторон по всей поверхности документа. Силикатный клей обесцветил бумагу и повредил красочный слой на холсте.

В результате небрежной склейки химически агрессивными клеями рукопись со временем сильно деформировалась. Наблюдались многочисленные разрывы, утраты, сгибы, заломы по всем сторонам листа, а также изломы, переходящие в разрывы. Края рукописи неровные — листы были нарезаны вручную без разметки. Документ сильно загрязнен и запылен с обеих сторон, по всей поверхности листа множественные затеки. Края заломаны и завернуты внутрь, с многочисленными разрывами и утратами основы. Рукописный текст выполнен черными чернилами, красным и синим цветными карандашами, а также химическим карандашом.

Памятники на бумажной основе по ряду своих физико-химических свойств очень уязвимы перед разрушающим воздействием окружающей среды, но еще больший вред могут нанести неправильное обращение и использование. Прежде всего было необходимо отделить бумажную основу от холста с красочным слоем. Так как рукопись выполнена нестойкими к водной обработке чернилами и химическим карандашом, пришлось исключить применение водной обработки. Документ частично приклеен на силикатный клей, который также не терпит попадания влаги. Демонтаж рукописи производился всухую. Механически с помощью скальпеля и тefлонового шпателя документ был отделен от холста. В местах склейки с холстом клей потянул краску, и живописный слой частично перешел на бумагу на оборотной стороне. От масляной краски лист очищался механически — скальпелем. Поверхностные загрязнения с лицевой стороны в межстрочном пространстве и с оборота были удалены с помощью резиновой крошки, ластика-клячка, ластика и ватного тампона. Следы силикатного клея также удалены механически, а следы глютинового клея — с помощью компрессов метилцеллюлозы. Дальнейшая очистка проводилась туго отжатыми ватными тампонами, которые сменялись по мере

их загрязнения. Проверить водостойкость позволил метод копирования, выявивший нестойкость чернил и карандашных помет к водной обработке. Поля документа и межстрочное пространство были несколько раз промыты туго отжатым ватным тампоном раствора спирта и воды. Для восполнения утрат подобрана реставрационная бумага, сходная по толщине, цвету и фактуре с реставрируемым документом. Разрывы сведены и подклеены, заломы распрямлены. Утраты основы восполнены. Сгибы и края документа укреплены заточенными полосками реставрационной бумаги разных видов. В подклейке применялась паста из пшеничного крахмала необходимой концентрации. Сильно поврежденные места бумажной основы сначала укреплялись тонкой японской бумагой, а сборка отдельных фрагментов происходила путем их наклейки на японскую бумагу с дальнейшим монтажом на рукопись. После чего укрепление и восполнение утрат производилось при помощи реставрационной бумаги комбината «Правда», подобранной по цвету, толщине и фактуре. В местах утрат основа восполнялась бумагой в два слоя.

Для устранения деформации бумажной основы было произведено промежуточное увлажнение и прессование. Отдаленное увлажнение производилось между листами гортекса и холитекса. Прессование выполнено в сукнах, между листами картона, после чего для стабилизации листа документ несколько дней находился в прессе между листами картона.

Листы документа сдублированы на равнопрочную реставрационную японскую бумагу (Japico 34 г), отпрессованы в сукнах, так как основа сильно повреждена и деформирована, а реставрационная хлопковая японская бумага служит как бы буфером, т. е. нейтрализует излишнюю кислотность основы рукописи. Для дальнейшего просушивания и окончательного удаления деформации документ находился в прессе десять суток между листами картона. Для восстановления целостности восприятия документа были выполнены тонировки по местам разрывов и изломов. Изготовлено двойное бумажное паспарту и общая папка для хранения всех листов из бескислотного материала.

Чтобы избежать пагубного влияния слоя масляной живописи на бумажную основу и последующих разрушений памятника, демонтаж бумажной основы с холста был необходимой мерой.

В конечном итоге рукопись приобрела механическую прочность и появилась возможность пользоваться ею как источником информации и объектом для экспонирования.

Л.В. МУРАТОВА

Появилась также возможность открыть неизвестное живописное полотно Никритина для дальнейшего изучения, реставрации и экспонирования.

В работе принимали участие реставраторы Третьяковской галереи из отдела научной реставрации графики XVIII–XX веков, сектора реставрации архивных документов и фотографий: Л.В. Муратова, А.А. Кушаева, А.И. Муратова. Руководитель работ Л.В. Муратова.

*Л.М. Бедретдинова*

### **Истоки и жанровое своеобразие творчества С.Д. Лебедевой**

Сарра Дмитриевна Лебедева (1892–1967) — прежде всего выдающийся портретист, хотя понемногу она работала почти во всех жанрах. Определяя особенности произведений мастера, обычно пишут о реализме, о реалистической основе ее мировосприятия, правдивости, естественности, объективизме, отсутствии экспрессивности или идеализации. Термин «реализм» достаточно расплывчат, реалистическими можно назвать работы и В.Н. Домогацкого, и Н.А. Андреева, и В.И. Мухиной, и многих других, задача данного сообщения конкретизировать это понятие в отношении творчества Лебедевой, определить некоторые составляющие ее стиля, особенности пластического языка.

Дарование скульптора проявилось по преимуществу в камерных формах. И в монументальных проектах Лебедева создает образы, чаще рассчитанные на восприятие в границах небольшого пространства<sup>1</sup>. Тяготение к камерности было как проявлением склонностей творческого темперамента, так и результатом особенностей формирования художницы. С 1910 года Сарра Дмитриевна занималась рисунком и живописью в частной школе М.Д. Бернштейна в Санкт-Петербурге, в 1912-м перешла в находившуюся рядом скульптурную мастерскую Л.В. Шервуда, где училась до 1914 года, затем сделала неудавшуюся попытку поступить в Академию художеств. К этому периоду относится работа Лебедевой в монументально-декоративной мастерской скульптора В.В. Кузнецова, которому она помогала в создании барельефов и масок для Юсуповского дворца.

С 1915 года она обзавелась собственной мастерской и начала работать самостоятельно.

Пребывание Лебедевой в школе Шервуда длилось всего около двух лет, маловероятно, что за это время она успела получить серьезные профессиональные навыки в работе с большой формой. Художница начала самостоятельную работу даже не с бюстов, а с портретных голов. К 1918 году относится ее первое участие в выставках. В период Гражданской войны как скульптор она почти не работала из-за отсутствия мастерской и трудностей с материалами. По плану монументальной пропаганды ею были выполнены два бюста — Ж. Дантона и К. Маркса — и три барельефа<sup>2</sup>. Видимо, попытку вернуться к скульптуре в 1922–1923 годы представляла лепка моделей для Государственного фарфорового завода. В 1925-м Лебедева переехала в Москву, здесь она по-прежнему не имела мастерской, а в жилой комнате с трудом можно было поместить небольшой станок, это снова заставляло ограничиваться работой в камерных формах.

Влияние Шервуда на становление Лебедевой как скульптора было значительным, но проявилось оно не сразу. Леонид Владимирович, будучи в 1899 году в Париже, получил несколько уроков у О. Родена и вплоть до середины 1920-х оставался верен импрессионизму. Известно, что во время пребывания в Петербурге П.П. Трубецкой бывал в мастерской Л.В. Шервуда и выполнил там несколько работ. О сильном впечатлении, которое произвели на Лебедеву произведения Трубецкого, упоминает в каталоге выставки 1977 года И.М. Блянова<sup>3</sup>. По способу работы она была, как это типично для большинства скульпторов-импрессионистов, не ваятелем, а лепщиком, любимым ее материалом являлась глина, из которой произведения переводились в гипс и бронзу, обращалась она также к пластилину, в творческом наследии мастера практически нет работ, выполненных в камне или дереве. Количественно преобладают произведения тех жанров, которые были излюбленными для скульптурного импрессионизма — портрет и статуэтка. Среди небольших фигурок можно выделить три основные группы: обнаженную натуру, портретные изображения в рост и несколько моделей памятников. Статуэтки портретно-бытового характера в духе импрессионизма были созданы в 1943–1945 годы (В.Е. Татлин, Е.В. Пастернак, А.Б. Мариенгоф, Г.А. Шульц, М.П. Холодная), интерес к которым в значительной мере был продиктован пластическими задачами памятника А.П. Чехову. Известно, что импрессионисты избегали лепить обнаженную натуру. Лебедева, напротив, работала с натурщицами почти ежедневно и часть статуэток экспонировала на выставках. К изображению обнаженной фигуры она

относилась так же, как к портретной статуэтке, т. е. следовала натурным впечатлениям, добиваясь сходства с конкретной моделью. Она предоставляла натурщицам свободу движения, порождаящую естественность поз и жестов, и не стремилась привести композицию к известным иконографическим схемам. Свои этюды натурщиц Лебедева часто создавала сериями, и в них хорошо опознается та или иная натурщица (часто в описывающих позу названиях статуэток в скобках указывала имя натурщицы — Стася, Зоя, Лена и так далее).

Как отметил В.С. Турчин, творчество скульпторов-импрессионистов портретно по сути, независимо от того, к какому жанру обращается художник, это вытекало из особенностей подхода к натуре, который предполагал воплощение натуральных наблюдений без их значительной трансформации. «Я уверена, что только непредвзятый взгляд на природу обогащает художника, и природа становится неисчерпаемым кладом искусства»<sup>4</sup>, — подобное высказывание Лебедевой вполне могло бы прозвучать из уст правоверного импрессиониста. Не случайно она отказывалась создавать портреты по фотографиям, в частности, остановила работу над портретом В.П. Чкалова после гибели летчика, оставив его незавершенным, и в таком виде отлила в бронзе.

Преданность натуре выразилась и в стремлении, запечатлев своеобразие формы, схватить в ней самое характерное, что тоже роднит Лебедеву с импрессионизмом. Очевидно, что больше других скульпторов-современников она тяготела к передаче характерности, связанной с внешними природными данными. Ей позируют модели разных возрастов — у нее есть портрет полугодовалого младенца<sup>5</sup>, бюсты подростков<sup>6</sup>, людей пожилого возраста<sup>7</sup>. Лебедеву чем-то привлекал монголоидный тип и интересовали расовые различия в типе лица<sup>8</sup>. В 1935 году она выполнила гипсовые модели для резиновых игрушек — европеец, монгольчик и негртеночек<sup>9</sup>.

Стремление запечатлеть присущее природе богатство форм порождает удивительное разнообразие характеристик, которые иногда оказываются на грани гротеска<sup>10</sup>. Такой подход к модели не отвечал тенденциям официального искусства, требованию зафиксировать в облике современников прежде всего типическое, что так удавалось Мухиной. А.А. Фёдоров-Давыдов в рецензии на выставку ОРСа сопоставил два бюста: «Портрет А.А. Солнца — это обычный рядовой портрет, хороший как все, что делает Лебедева, но безыдейный; только портрет человека, а не типа. Возможно, что

он очень похож, но это ли старческое обрюзгшее лицо — портрет большевика? И рядом героизированный, идеализированный портрет критика-эстета А. Эфроса. Внутреннее содержание обывательской “души” этого эстета родственно скульптору, он с любовью делает портрет, вкладывает в него сложные мысли и чувства...»<sup>11</sup> Не очень внимательному зрителю, возможно, покажется, что индивидуальное в портретах Лебедевой заслоняет, скрывает типичское. Но то, что ярче, притягательнее для глаза и воспринимается в первую очередь. Разглядеть то, что объединяет того или иного персонажа с другими современниками, нужно через неприглаженное, лишенное идеализации индивидуальное. Портреты Лебедевой показывают, что внешность бывает обманчива, что темперамент, следы возраста на лице, особенности его строения — это лишь одна сторона облика, а характер личности, ее воля и интеллект, своеобразие духовного склада, просвечивающие сквозь телесную оболочку, данную природой, — это другая сторона, и одно вполне может сочетаться с другим, а пренебрежение той или другой гранью обеднит образ.

Использование Лебедевой в решении скульптурного портрета светотеневых, иллюзорных эффектов живописного или графического характера также имеет импрессионистическое происхождение. В изображении многих моделей скульптор ориентируется при обработке поверхности на восприятие эффектов света и тени. Например, такова трактовка густых темных бровей в «Портрете Циты Волиной»<sup>12</sup>, они обозначены отсутствием объема — прорезьями. Или прием передачи глаза глубокой щелью без изображения глазного яблока<sup>13</sup>. Процарапанная линия разной ширины и глубины также дает светотеневой эффект той или иной силы и часто используется Лебедевой в изображении морщин на лбу, бровей, прически. В трактовке прядей волос в «Портрете Вани Бруни» используется как выпуклый, так и вогнутый рельеф. Достаточно часто сочетанием рельефных линий, параллельных или пересекающихся, передается фактура одежды, рисунок на ткани, из которой она сделана<sup>14</sup>. Такая нескульптурная деталь как глаз трактуется Лебедевой в очень широком спектре приемов. Помимо передачи глаза одним теневым пятном, традиционно изображается глазное яблоко со зрачком и радужной оболочкой. В бюсте Н.А. Удалыцовой акцент сделан именно на темной радужной оболочке, которая передана углублением в виде колонки-цилиндра, внутри нее еще одно углубление меньшего диаметра, имитирующее зрачок; сам глаз почти круглой формы прикрывают выступающие веки,

в сочетании с выемкой, передающей слезник, создается необычайно богатая нюансами игра рельефа. В портретах А.С. Пушкина, Б.Д. Грекова, С.И. Токарева возникает эффект светлого цвета глаз; небольшим углублением обозначена радужная оболочка, ее край трактуется то более четко и пластично, превращаясь в правильную окружность, то более расплывчато и живописно. В портрете С.М. Михоэлса зрачки вовсе не обозначены, а радужная оболочка как бы выступает над поверхностью глазного яблока. В арсенале Лебедевой есть и другие интересные приемы изображения глаз. В единстве с формой глазницы и века они придают лицу ярко индивидуальные черты (в портрете Ф.Э. Дзержинского, например, выступающие верхние веки и припухлости под глазами составляют очертания почти правильного круга).

Но в том, как скульптором используются светотеневые эффекты, коренится и расхождение с импрессионизмом. Игра света и тени ограничена поверхностью формы и не уходит глубоко в объем, сочетается с четким выявлением костяка формы, ясностью контуров, не нарушает их цельности. Видимо, в выработке такого соотношения оптических и пластических эффектов сыграли роль уроки в живописной студии Бернштейна. Он обращал внимание учеников, увлеченных импрессионизмом, на светотеневые эффекты как на нечто изменчивое по отношению к структуре, конструкции формы и давал задания изобразить одну и ту же натуру при разном освещении, чтобы ученики концентрировали усилия на передаче структуры, а не увлекались случайной игрой светов и теней.

Большая свобода обращения с поверхностью объемов не дает у С.Д. Лебедевой ощущения текучести материала как стихийной массы, из которой лишь постепенно вырисовывается форма, как можно видеть у А.С. Голубкиной. В импрессионистической скульптуре поверхность далека от академической заглаженности, многие мастера предпочитали лепить руками, обходясь без помощи инструментов. Вместе с тем фактура у них, будучи живой и подвижной, часто была более однородна, сглаживалось различие, например, между трактовкой волос и лица, головы и элементов одежды. Однородность фактуры и текучесть формы придавали цельность образу. Этого почти не встречается у Лебедевой, у которой разнообразие фактур скорее дробит поверхность.

Таким образом, можно констатировать, что в типе скульптурного мышления Лебедевой много от импрессионизма. Тем не менее при таком обилии точек соприкосновения ее творчество в целом имеет иную, реалистическую направленность. Ранние

работы конца 1910 — начала 1920-х годов выполнены в другой, неимпрессионистической манере, их отличает гладкая фактура, замкнутость силуэтов, иногда некоторая граненость формы, стилизация в трактовке волос<sup>15</sup>. Когда Лебедева обращается к станковой статуе или полуфигуре<sup>16</sup>, ее творческая манера становится совсем чуждой импрессионизму. В монументальных произведениях<sup>17</sup> отход от импрессионизма вполне естественен. Наиболее существенное расхождение с импрессионизмом коренится в характере восприятия природы и понимании композиции. «Традиционные понятия тектоники масс, тяжести, конструкции обесценились»<sup>18</sup>, — писал Турчин об особенностях формообразования в импрессионистической пластике.

В 1935 году в выступлении на конференции МОССХ, посвященной портрету, Лебедева сформулировала совсем иное творческое кредо: «Мне кажется, помимо отношения к характеру (особенности формы), помимо обобщений при внимательном наблюдении над движением формы, *главное* — это ясное отношение весов, их направленность в пространстве и друг по отношению к другу. Это — отношение одной формы к другой, зависимости одного движения от другого. <...>

Если считать (думаю, что это бесспорно), что основная особенность пространственного искусства есть организация пространства, то в современном портрете (впрочем, не только в портрете) вопрос этот очень затуманен. Часто бывает так: портрет хороший, наблюдательный, выразительный, убедительный, а места этому *предмету* в жизни нет, разве что в музее (музеи все терпят, да и ставят в уголок, чтобы не мешало). Мне кажется, беда не только в том, что портрет, если так можно выразиться, фрагментарен — это следствие, — но что причина кроется в том, что он не утерял своего места — пространства, а потому и форму — организатора пространства, а часто причина становится следствием, а следствие — причиной. Эта задача трудная, и не только скульптурная, но и архитектурная»<sup>19</sup>.

В проблемах композиции можно выделить два аспекта. Один из них связан с архитектуроникой скульптурного произведения, другой касается особенностей жанра портрета. Скульптура есть предмет, ориентированный в пространстве, у которого имеется верх, имеются объемы, служащие опорой, хотя формы могут развиваться в любом направлении и иметь разный художественный эффект, но как предмет скульптура устойчива и не падает, и все ее объемы, массы, формы, с точки зрения Лебедевой, должны художественно выявлять тектоническую гармонию целого.

Тип этих взаимосвязей скульптор выясняет из наблюдений над натурой. Характером движения действительно задаются определенные особенности формы: в портрете В.В. Иванова они словно надуваются, в бюсте А.А. Сольца<sup>20</sup> формы как бы оплывают и оседают. В изображении А.М. Эфроса<sup>21</sup>, наоборот, вытягиваются и стремятся к вертикалям.

В понимании Лебедевой, важное свойство произведения — целостность и законченность композиции, которая предполагает известную замкнутость формы. Б.Н. Терновец приводит мнение мастера о собственной работе «Голова младенца», на которую она потратила около месяца. Художница говорила: «что она “не подана”, что она остается фрагментом, что в ней нет необходимой замкнутости»<sup>22</sup>.

В силу фрагментарности портрета как части фигуры важными композиционными проблемами являются форма среза торса, форма постамента и их связь, способы их соединения в общее целое. Лебедева использует вполне традиционные типы. Но у мастера есть также свой интересный прием объединения скульптуры и ее основания в единую композицию. Основание тоже лепится, подчеркивается его рукотворность (например бюсты Бруни, Михоэлса, Пришвина). В портрете А.Б. Гольденвейзера<sup>23</sup> акцентируется боковой ракурс, аморфно текущие массы создают сквозную вертикаль. В творческом наследии скульптора мало портретов, где в качестве основания используется не бронза, а какой-либо камень.

Импрессионистическое начало проявляется у Лебедевой в станковом портрете, который больше ориентирован на выявление характера, на фиксацию определенного психологического состояния. Композиционная целостность небольших статуэток основывается на выявлении ритма, на поисках ритмической согласованности.

Этот принцип Лебедева переняла у Шервуда, который, в свою очередь, воспринял его от Родена. В выступлении на конференции МОССХ, посвященной портрету, в 1935 году она обобщала свой опыт: «Мне кажется, что самое главное — это движение, как движение фигур, так и движение лиц (в просторечии — это выражение лица). <...> Эти бесконечно сложные изменения формы, многие движения, рождающие новые формы, и есть материал, который, проходя через фильтр художественного восприятия и обобщения, и создает представление — образ — ритм»<sup>24</sup>. О том же Лебедева писала в автобиографическом очерке, помещенном в каталоге групповой выставки 1944-го: «В скульптуре, будь это портрет или

фигура, я слежу за движением форм, переходом одной формы в другую, за взаимодействием их. Движение я ищу не в жесте или позе, а в ритме, присущем данному объекту; отсюда может родиться и жест, и поза, но не наоборот. Для меня это закон пластики»<sup>25</sup>. Эти высказывания достаточно сравнить с воспоминаниями Шервуда об обучении у Родена, которые описываются в книге «Путь скульптора»: «Первый незабываемый урок заключался в том, что Роден открыл нам закон ритма и гармонии человеческого тела»<sup>26</sup>. Далее он описал конкретную ситуацию работы с натуры в мастерской, когда ученики сами выбрали позу для натурщицы: «Роден разъяснил нам, что постановкой мы испортили натуру, что надо идти от характера головы, искать ритмы таких же параллельных масс. И, поставив ее прямо, на обе ноги, он выявил всю силу и простоту этой модели. Работая впоследствии портретные фигуры, я видел подтверждение этого большого закона — ритма живых форм, живых объемов, идущих от головы»<sup>27</sup>.

Видимо, подобное понимание задач композиции, ее целостности и замкнутости, формировалось у Лебедевой благодаря постоянному изучению художественного наследия в музеях. Высказывалось даже мнение, что учителя ей почти ничего не дали, и в своем становлении она чуть ли не целиком обязана музеям, в которых поначалу ее больше привлекала живопись. Полученные впечатления от классического и современного искусства переплавились и иногда проявлялись на уровне каких-либо формальных приемов. По словам Терновца, «более всего она любила египетскую скульптуру, ее спокойствие, строгость, построенность, простоту»<sup>28</sup>. В портретах Лебедевой внимательное изучение древнеегипетских памятников заметно в ранний период творчества, в 1920-е годы. Можно указать на отдельные приемы, которые восходят к древнеегипетскому искусству. Скульптурные заготовки для портретов (например, голова Нефертити, найденная в мастерской Тутмеса в Амарне), которые дошли до нас с углублениями на месте бровей и глаз, предназначенными для инкрустации камнем или заполнения эмалевыми массами, остались незавершенными. Лебедева использовала подобные углубления в объеме как полноценный элемент в законченном произведении. Различные варианты характеристики бровей углубленным рельефом можно встретить в нескольких ее работах («Мужской портрет», «Голова монгола», «Девочка с бабочкой» и др.). Такой прием доведен до логического завершения в «Портрете Циты Волиной»: густая тень, изображающая брови, создана сквозными отверстиями, т. е. полным отсутствием объема.

Кроме того, произведения Лебедевой порождают классические ассоциации иного рода, которые не связаны с заимствованием каких-либо формальных приемов или наличием элементов стилизации. Иногда возникает сходство образных смыслов, производимых художественных эффектов, которые достигаются, однако, с помощью различных приемов и средств. Например, «Портрет М.М. Пришвина» вызывает в памяти сходное решение в бюсте К.В. Глюка работы Ж.-А. Гудона<sup>29</sup>. Глаза пластически почти не акцентируются, живописная фактура самого лица, сплошь покрытого морщинами, сливается с трактовкой костюма, кубовидное основание своим ритмом штрихов встраивается в общую фактурную композицию. Гудон, чтобы отвлечь внимание от дефектов лица композитора, рябого после перенесенной оспы, но остаться верным натуре, изобразил его в камзоле, поверхность которого испещрена насечками, имитирующими рельеф тяжелой ткани. Таким образом, мастер нашел объединяющий элемент для лица и одежды. Собственно, тот же принцип лежит в основе портрета Пришвина.

В портрете Удальцовой подход к модели, безжалостность объективного наблюдателя, фиксирующего особенности старческого женского лица — лоб, пересеченный глубокими морщинами, обвисающие щеки, неприветливое выражение, аналогичны тому, как видит свою модель А. Дюрер в рисунке «Портрет матери»<sup>30</sup>.

В пластике монументальной парковой скульптуры «Девочка с бабочкой» можно увидеть сплав, возникший у Лебедевой под впечатлением от произведений разных эпох. В трактовке тела — плотных, несколько преувеличенных в своей массивности форм, в которых анатомия и мускулатура остается мало выявленной, поскольку изображена детская фигурка, а также в передаче характера движения — бодрого шага и уверенного жеста, вместе с тем осторожного (мотивированного здесь нежеланием спугнуть бабочку) — во всем этом улавливается нечто общее с древнегреческими статуями курсов архаического периода, которым присуща внутренняя энергия и одновременно скованность из-за того, что мастера были еще ограничены в способах передачи движения. В иконографии идущей фигуры в рост «Девочка с бабочкой» перекликается со статуей Родена «Иоанн Креститель».

Пластический язык Лебедевой строится на взаимодействии двух принципов: с одной стороны, нежелания упустить ни одной особенности, ни одной своеобразной детали, наблюдаемой в натуре, запечатлеть все ее богатство, а с другой стороны, стремления привести это многообразие к цельности и обобщенности

формы, к гармонической ясности. Никакие разговоры критики о необходимости заботиться прежде всего о выявлении типического не сбивали художницу с ее пути. Пробуждение серьезного интереса скульптора к работе с обнаженной натурой приходится на конец 1920-х — начало 1930-х годов, самое неподходящее время для экспонирования результатов этой работы на выставках. В произведениях Лебедевой родился своеобразный сплав. Она опирается на классическое понимание скульптурной формы и одновременно осваивает и встраивает в свою образную систему многие открытия скульптурного импрессионизма. Существует определенная соотношенность жанра и стилистических приемов. В портретном бюсте или голове, портретной статуэтке в рост связи с импрессионизмом особенно ощутимы; имеющие импрессионистические истоки приемы позволяют добиться большей остроты впечатления, живости и жизненности. Тогда как станковая или монументально-декоративная статуя, многочисленные этюды обнаженной природы, не превышающие размеры статуэтки, тяготеют к классической скульптурной традиции.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Например: проект памятника А.С. Пушкину для Государственного мемориального историко-литературного и природно-ландшафтного музея-заповедника А.С. Пушкина «Михайловское». 1937–1938; памятник А.П. Чехову для Москвы. 1944–1945.

<sup>2</sup> А.И. Герцен. 1919–1920. Гипс. Местонахождение неизвестно; М. Робеспьер. 1919–1920. Гипс. ГРМ; К. Маркс. 1920. Гипс. Местонахождение неизвестно. См.: *Терновец Б.Н.* Сарра Лебедева. М., 1940. С. 37 (далее — *Терновец*).

<sup>3</sup> А.В. Куприн, С.Д. Лебедева, Н.П. Ульянов : каталог. Л., 1977. С. 65.

<sup>4</sup> *Лебедева С.Д.* Автобиографический очерк // С. Герасимов, А. Дейнека, П. Кончаловский, С. Лебедева, В. Мухина, Д.А. Шмаринов : каталог. М., 1944. С. 42 (далее — *Лебедева*).

<sup>5</sup> Голова младенца. 1924. Воск. ГТГ.

<sup>6</sup> Портрет Вани Бруни. 1934; Девочка с косичками (*Лена Красина*). 1936; *Нюрка*. 1936 (все — гипс. ГТГ).

<sup>7</sup> Портрет М.М. Пришвина. 1949; Портрет Н.А. Удальцовой. 1953 (оба — гипс, бронза. ГТГ).

<sup>8</sup> Например: Голова китайца. 1918. Гипс, бронза. ГТГ; Голова монгола. 1925. Гипс, бронза. ГТГ; Японец. 1931. Гипс. ГРМ.

<sup>9</sup> *Терновец*, С. 42.

<sup>10</sup> Портрет В.В. Иванова. 1925; Портрет С.М. Михоэлса. 1939 (оба — гипс, бронза. ГТГ).

<sup>11</sup> *Фёдоров-Давыдов А.А.* Арабы под пальмами // Бригада художников. 1931. № 5–6. С. 25.

<sup>12</sup> 1925. Бронза. ГТГ.

<sup>13</sup> Например: Портрет Ф.Э. Дзержинского. 1925; Портрет В.В. Иванова. 1925; Портрет О.Л. Книппер-Чеховой. 1940 (все — гипс, бронза. ГТГ).

<sup>14</sup> Например, в портретах В. Буни (1934); Е.Б. Ауэрбах (1956); Н.С. Сухоцкой (1958); М.А. Полторацкого (1954); в статуе «Девочка с бабочкой» (1936).

<sup>15</sup> Например: Женская голова (Портрет О.М.). 1918. Гипс, бронза; Мужской портрет. 1925. Гипс, бронза; Голова монгола. 1925. Гипс, бронза; Автопортрет. 1925. Бронза; Женский портрет (Цита Волина). 1928. Бронза (все — ГТГ).

<sup>16</sup> Лена (Девушка с поднятыми руками); Лена (Девушка со сложенными руками) (обе — гипс, бронза. ГТГ); Лена Трубкина — первая ударница «Пестроткани». 1931. Терракота. ГТГ.

<sup>17</sup> Девочка с бабочкой. 1936. Бронза; Шахтер. 1937. Гипс, бронза (обе — ГТГ).

<sup>18</sup> *Турчин В.С.* Импрессионизм в скульптуре // Советская скульптура '75. М., 1977. С. 161.

<sup>19</sup> Цит. по: *Терновец*, С. 36.

<sup>20</sup> 1931. Гипс, бронза. ГТГ.

<sup>21</sup> 1928. Гипс. ГРМ.

<sup>22</sup> *Терновец*, С. 12.

<sup>23</sup> 1943. Гипс, бронза. ГТГ.

<sup>24</sup> *Терновец*, С. 36.

<sup>25</sup> *Лебедева*, С. 42.

<sup>26</sup> *Шервуд Л.* Путь скульптора. М., 1937. С. 34.

Л.М. БЕДРЕТДИНОВА

<sup>27</sup> Там же. С. 35.

<sup>28</sup> Там же. С. 7.

<sup>29</sup> 1775. Мрамор не сохранился, известно несколько экземпляров в гипсе и терракоте.

<sup>30</sup> 1514. Бумага, уголь. Берлинский гравюрный кабинет.

*И.Г. Басова*

### **О деятельности сотрудников музея-усадьбы «Ольгово» в 1920-е годы**

В настоящее время очень популярна тема становления музейного дела в первые годы Советской власти. В этой связи интересным представляется рассмотреть деятельность сотрудников музея, созданного в 1919 году в усадьбе Ольгово Дмитровского района Московской области. Это имение на протяжении почти двух веков принадлежало роду Апраксиных. Незадолго до Октябрьской революции 1917 года Ольгово стало собственностью А.А. Игнатьева, приходившегося внучатым племянником последнему представителю рода — В.В. Апраксину, умершему бездетным. Игнатьев перешел на службу Советской власти<sup>1</sup>. Возможно, это сыграло свою роль в спасении усадьбы от немедленного разграбления. Охранная грамота на усадьбу Ольгово была выдана Коллегией по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса управляющему имением Э.Г. Сарновскому 23 сентября 1918-го<sup>2</sup>. Для всеобщего посещения музей в усадьбе открылся в 1919 году и просуществовал всего девять лет.

Среди посетителей музея-усадьбы «Ольгово» примерно половину составляли пионеры детского дома, учителя и школьники окрестных школ, другая половина приходилась на рабочих суконной Яхромской фабрики и местных крестьян и примерно такого же количества дачников и прочих приезжих. С целью увеличения посещаемости с 1925 года организованные экскурсии освобождались от платы. С 1925-го, после выхода книги-путеводителя «Ольгово. Дубровицы» Ю.П. Анисимова, в отчете музея отмечен прилив посетителей из Москвы, которых прошло до 200 человек<sup>3</sup>. Большая часть посещений приходилась на три летних месяца.

Персонал музея состоял всего из трех человек: заведующего, коменданта и уборщицы. Сотрудники жили в нижнем полуподвальной этаже усадебного дома, где не было музейных комнат. Заведующий занимал комнату площадью 13,5 кв. сажень (примерно 61,2 кв. м)<sup>4</sup>. Он руководил экскурсионной, научной, хранительской и административной работой музея. До 1925 года эту должность занимал С.И. Дараган. Главной обязанностью коменданта была охрана помещений музея.

К изучению судьбы музея-усадьбы «Ольгово» обращалась Н.В. Волкова, посвятившая этой проблеме фундаментальную статью<sup>5</sup>. Автор исследования, основанного на архивных документах, главный акцент в повествовании сделала на хозяйственной деятельности музея. В сфере ее внимания попали отчеты о ежегодных ремонтных работах, описание статей дохода музея и еще ряд подобных вопросов. Несмотря на ежегодный ремонт, Волкова отмечает постоянно ухудшающееся состояние зданий поместья. Большое внимание она уделяет также распределению коллекций по различным собраниям после расформирования музея-усадьбы. Однако исследовательница практически не касается научной и научно-просветительской деятельности сотрудников, которая была довольно интенсивной. Нам бы хотелось восполнить этот пробел и отметить значение музея-усадьбы «Ольгово» в воспитании и просвещении публики того времени. Изучая годовые отчеты, хранящиеся в ОПИ ГИМ, нам удалось ознакомиться с научной деятельностью сотрудников музея, направленной на поиск непростых решений, которые бы помогли избежать закрытия музея. Полемика о роли музея в жизни общества была так же актуальна в то время, как и в наши дни. И хотя сложно провести прямые параллели между 20-ми годами XX века и настоящим временем, на наш взгляд, представляется интересным изучение методов, к которым прибегали сотрудники, чтобы сохранить музей как центр формирования художественного вкуса, источник знаний по искусству, культуре и истории края. Не менее остро стоял вопрос о принципе экспонирования музейных предметов.

Довольно полное представление об экспозиции музея-усадьбы «Ольгово», высоком художественном уровне и историко-бытовой ценности экспонатов дает вышедшая в 1925 году книга-путеводитель, составленная Ю.П. Анисимовым<sup>6</sup>. Существенно дополняют сведения о коллекции хранящиеся в ОПИ ГИМ описи, составленные в августе 1919-го комиссией Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса<sup>7</sup>, а также описания

предметов усадьбы, сделанные сотрудницей Третьяковской галереи С.И. Битюцкой<sup>8</sup> и, чуть позже, И.А. Смирновым<sup>9</sup>.

Первая экспозиция музея была создана членами вышеупомянутой комиссии в составе Ю.П. Анисимова, В.М. Грабарь, Ф.А. Диатроптова и А.Н. Михневича. Они же составили первую опись сохранившихся предметов. В основу экспозиции были положены коллекции Апраксиных, собиравшиеся на протяжении XVIII–XIX веков. Наиболее полным было собрание живописных и графических портретов. В усадьбе находилось порядка тридцати изображений владельцев и их родственников. Эта часть портретной галереи состояла по большей части из оригинальных произведений хорошего качества. Три портрета кисти М.-Л.-Э. Виже-Лебрен, Ф.С. Рокотова и В.Л. Боровиковского, как наиболее ценные, в 1919 году были вывезены Отделом по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса в Третьяковскую галерею. Позже их передали в МЗДК. Один портрет кисти А.Ф. Ризенера был передан в Эрмитаж. Была вывезена папка архитектурных чертежей с 73 листами и папка экслибрисов для передачи в Национальный музейный фонд<sup>10</sup>. Акварельный портрет С.С. Щербатовой, находящийся сейчас в Третьяковской галерее, происходит изначально из собрания Апраксиных. В Ольгове остались произведения А.П. Антропова, П. Ротари, И.Б. Лампи-старшего, Б.Ш. Митуара, а также много акварелей П.Ф. Соколова.

Наиболее ранние портреты были выполнены в середине XVIII века. На них представлен фельдмаршал С.Ф. Апраксин и его супруга А.Л. Апраксина. Заканчивается семейная портретная галерея изображением последнего представителя рода, В.В. Апраксина, созданным во второй половине XIX века. На высокую художественную ценность произведений из усадьбы Ольгово указывает тот факт, что многие из них участвовали в крупных выставках начала XX века: Таврической (1905) и «Ломоносов и елизаветинское время» (1911).

Всего в портретную галерею Ольгова входило более 100 полотен. На них были представлены русские императоры, а также знаменитые военные и государственные деятели России. Эта часть галереи состояла из копий, многие из которых, по замечанию Смирнова, были «совсем не дурны»<sup>11</sup>. Копии создавались на рубеже XVIII–XIX веков. Копиисты использовали в качестве оригиналов портреты работы Л. Токке, Г.-Х. Гроота, А. Рослина, Ж.-Б. Реньо.

Хранилось в музее несколько картин других жанров, принадлежащих кисти Ж. Верне и ряду неизвестных иностранных

художников. Что касается русской школы, в описи 1919 года упомянуто по одной картине И.И. Шишкина и И.К. Айвазовского.

Кроме картин, судя по докладу заместителя директора Третьяковской галереи А.М. Скворцова, сделанному им в 1920 году, в усадьбе находилось большое количество превосходных старинных пустых рам. Ввиду недостатка рам в Галерее был поднят вопрос о получении их для ГТГ<sup>12</sup>. В описи 1919-го фигурирует огромное количество медалей и орденов, серебряной, фарфоровой и фаянсовой посуды. Кроме того, представители рода Апраксиных, почти сплошь военные, имели уникальную коллекцию старинного оружия. Она насчитывала более 100 экспонатов и была предметом гордости владельцев<sup>13</sup>. Туда входило русское, немецкое, английское, испанское, итальянское, шведское и турецкое оружие. Для его хранения на территории Ольгова существовал специальный арсенал, расположенный недалеко от главного дома. Коллекция военных мундиров также представляла большой интерес. Одним из самых ценных экспонатов в ней был мундир А.Ф. Талызина, в который была одета Екатерина II в ночь ее восшествия на престол. В усадьбе хранилось изрядное количество мебели. Даже если судить по упомянутой описи 1919 года, там находились бюро, ширмы и столики из красного дерева, шкафы, кровать, диваны и кресла, каминный экран карельской березы, множество столов, украшенных в технике маркетри. Битюцкая также отмечает высокого качества мебельные гарнитуры из карельской березы, кресла карельской березы с лебедями, покрытые ручным гобеленом тонкой крепостной работы, дорогие французские наборные комоды, итальянские мозаичные столы. Она же упоминает кресло золоченое с резьбой, сделанное специально для Екатерины II в ожидании посещения ею имения Ольгово<sup>14</sup>.

Первая экспозиция Ольгова строилась исходя из художественно-бытовой типологии музея. Как следует из приведенного выше описания коллекции, в усадьбе находилось много предметов, имеющих высокую художественную ценность. Однако центральное место в экспозиции устроители отвели изделиям крепостных мастеров, например тканям, коврам, мебели, кустарным поделкам, а также работам крепостных живописцев. При этом был нарушен принцип организации усадебного ансамбля, взятый за основу создателями. Владелец, судя по акварелям XIX века, основную роль в убранстве парадных помещений отводил архитектуре, включив в интерьер только несколько портретов и оставив много пустого пространства. Создатели первой экспозиции

в Ольгове развесили портреты без всякого учета какого-либо общего первоначального замысла, организовав что-то типа фотоальбома на стене и загромоздив беспорядочной развеской все стены. Возможно, это было связано с ограниченным количеством помещений, которые использовались для размещения экспонатов. Ценные предметы приходилось переносить из ветшавших зданий усадьбы, уплотняя развеску картин.

Новые принципы построения музейных экспозиций в Советском Союзе были сформулированы Ф.И. Шмитом в книге, опубликованной в 1929 году. В качестве приоритетного вида деятельности любого музея было признано привлечение масс и просвещение их «в нужном направлении». «Дело музееведа — так расположить выставленные в музее предметы, чтобы они не галдели каждая свое, а стройным хором возвещали то нужное и ценное, ради чего народ приглашается в музей»<sup>15</sup>. Сотрудники Ольгова основную свою задачу видели в том, чтобы ознакомить посетителей с историей родного края. Как сказано в отчете 1925 года, заведующий давал «посетителям музея разъяснения и исторические справки в виде бесед о прошлом усадьбы и формах помещичьего хозяйства и быта»<sup>16</sup>. Читались для посетителей и лекции, которые, по-видимому, пользовались популярностью и вызвали живой интерес у слушателей. В том же отчете указано, что посетители «интересуются хозяйственной стороной барской жизни и их затеями (псовая охота, пиры, театр)»<sup>17</sup>. В силу идеологических причин основное внимание уделялось взаимоотношениям «прежних владельцев и их дворян и крепостных», а также «применению крепостного труда в обстановке старого барского дома». Несмотря на это, заведующий пишет в отчете, что посещение усадьбы, кроме наглядного знакомства с русской историей XVIII–XIX веков, давало возможность воспитания художественного вкуса.

Просветительская работа музея не ограничивалась одними экскурсиями и лекциями. Дараган, первый заведующий музеем, просматривал книги из богатой библиотеки Апраксиных, отбирая наиболее интересные из них, главным образом касающиеся истории усадьбы, и передавал их местной избе-читальне. В 1925 году было выдано до 370 томов.

В 1923 году за музеем утвердили владение приусадебным парком на пространстве 43 десятин земли (примерно 47 га). Надо заметить, что уникальный пейзажный парк в Ольгове был разбит в конце XVIII века по проекту Ф. Кампорези при участии самого владельца, С.С. Апраксина. Он включал в себя множество

интересных павильонов, выполненных в разных исторических стилях, а также ряд экзотических растений как в самом парке, так и в оранжереях. При жизни владельцев усадьбы все наиболее интересные павильоны и оранжереи периодически ремонтировались и содержались в рабочем состоянии. Передача парка из ведения сельхозартели под контроль музейных сотрудников, понимающих его историческую ценность, была большой удачей.

Дараган начал работу по учету и изучению доставшейся ему коллекции. В 1923 году им была составлена первая инвентарная книга усадьбы<sup>18</sup>. В нее вносились следующие данные: номер предмета по порядку в зале, название, имя автора и эпоха, размер, сохранность, особые приметы. Эта опись включала 5779 предметов<sup>19</sup>. Но уже в 1925-м часть предметов была отобрана для продажи в Москву и в местную кооперацию. Десять акварелей с изображением интерьеров усадьбы были временно выданы в несуществующий ныне Музей 40-х годов в Москве<sup>20</sup>. На выданные предметы Дараганом составлялась отдельная опись с соответствующими пометками. Вся работа по составлению инвентарной книги легла на плечи одного человека. Сегодня мы можем лишь удивляться грандиозным масштабам проделанной работы.

Однако этой работой не ограничивалась научная деятельность Дарагана. Им было составлено ходатайство в Губернский комитет по делам музеев и охране памятников искусства и старины с просьбой о возвращении апраксинского архива, вывезенного из усадьбы комиссией Отдела по делам музеев. В случае удовлетворения этой просьбы у Дарагана было намерение этот архив научно обработать. Однако его просьба не была выполнена. В настоящее время личный архив Апраксиных находится в Научно-исследовательском отделе рукописей Российской государственной библиотеки.

В начале 1926 года С.И. Дарагана на посту заведующего сменил И.А. Смирнов, занимавший эту должность всего лишь до конца года. Он продолжил как научно-просветительскую деятельность, так и работу по сохранению уникальных фондов музея. В плане на 1926-й стояло составление каталога ольговской библиотеки, географических карт и планов.

Смирнов целенаправленно усилил краеведческий подход в разработке концепции музея. Он приступил к реализации запланированного еще Дараганом плана по организации краеведческого отдела, для чего сам составил несколько карт Обольяновской волости. По материалам своей работы Иван Александрович планировал издать книгу «Теория и практика краеведческого разреза работы

музея-усадьбы по материалам Ольгово». Главным его замыслом было создание в ближайшем будущем совместно с музеем Дмитровского края, при помощи его научных сотрудников, Волостного краеведческого музея по Обольяновской волости. Следовательно, на базе усадьбы планировалось формирование целого центра по изучению истории всего родного края. Это был важный шаг на пути поиска музейной концепции, которая могла бы спасти музей от расформирования. Своевременность подобных поисков была обусловлена жесткой дискуссией о целесообразности существования музеев на базе бывших дворянских и императорских резиденций в принципе. В той же книге Шмита читаем: «Вещи должны громко, внятно и убедительно рассказывать даже неподготовленному зрителю непременно нужное для жизни, но чего он... не может узнать никакими другими путями. В дворцах-музеях речь может идти явно только об истории»<sup>21</sup>. Таким образом, важно было найти «тему»<sup>22</sup>. Краеведческие музеи с их задачей активного и всестороннего изучения местного края, включая экономику и общественные отношения, были очень актуальны. Ознакомление посетителей с местной историей давало единственный шанс сохранить целостность коллекций и продлить жизнь музея, а значит и возможность заботиться о сохранности его сооружений и парка. Высокий художественный уровень предметов изобразительного и декоративно-прикладного искусства, уникальность главного дома, созданного талантливым архитектором, — все эти аргументы не были достаточными, чтобы решить вопрос в пользу неприкосновенности музея. Но для создания задуманного Смирновым краеведческого центра требовалось ассигнование в размере до 500 рублей на денежные работы, картограммы, монтаж... Эти деньги не были получены, и проект не был реализован. При этом сам Иван Александрович был замечательным краеведом и знатоком истории. Как сказано в его отчете, он с 1910 года занимался сбором материалов по истории Клинского и Дмитровского уездов. До назначения в Ольгово он заведовал культурно-историческим отделом Дмитровского краеведческого музея, имел ряд публикаций по истории края. До сих пор имеет ценность его рукопись «Сто лет по предметам Ольгово», хранящаяся в архиве МЗДК<sup>23</sup>.

На посту заведующего усадьбой он продолжил деятельность своего предшественника по систематизации, учету и изучению коллекции. С этой целью он просматривал книги в библиотеке, отбирая те из них, которые имеют отношение к роду Апраксиных. Вместе с ученым лесоводом Малининым он занимался экспертизой

мебели, обнаруживая порой очень ценные сорта дерева, из которого она была изготовлена. Вследствие тщательного и неспешного осмотра «обнаружились совершенно новые ценности музея»<sup>24</sup>.

Параллельно Смирнов занимался хранительской работой. В отчете за 1926 год написано, что в июле — августе им было осмотрено все оружие, хранившееся до сего времени в одном шкафу-витрине. Все ценные предметы очищены от ржавчины, смазаны и вновь поставлены в витрину. Были вычищены и повешены в закрытый шкаф все кафтаны XVIII века. По распоряжению Ивана Александровича были перенесены из флигеля в главный дом два рояля Бретвуд, сильно поврежденных, но интересных в плане описания дворянского быта.

Смирнов пытался переделать экспозицию, развешивая, как он пишет, «более логично» портреты в зале, а также вещи и картины в помещениях верхнего этажа. Он подверг критике деятельность своих предшественников из Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины, являвшихся авторами первой экспозиции. «Экспозиция музея, устроенная в августе 1919 г. во многом не совсем удачна, — писал Смирнов в отчете, — например, были убраны вещи из зала, не запротоколировав их положение. Экспозиция вещей в Ольгово должна исходить не из принципов чистого искусства (здесь нет первоклассных объектов), а из принципов историко-бытового характера. Без хорошего знания семейства Апраксиных, их Брасовского имения, их взглядов, вкусов и т. д. невозможно пока переставлять вещи, ибо это музей исключительно быта Апраксиных и искусственная компоновка ансамблей здесь может оказаться подделкой»<sup>25</sup>. По сути дела, Иван Александрович на много лет предвосхитил метод искусствоведческой науки в изучении частных коллекций, ибо он отмечал важную роль взглядов и художественных вкусов владельца. Одновременно он обратил внимание на важность сохранения целостности ансамбля и консервации расположения отдельных предметов, что имеет отношение к пониманию общего замысла заказчика. Как мы знаем, такой подход к изучению частных собраний и усадеб стал широко применяться только несколько последних десятилетий. По тем временам идеи Смирнова казались просто ошибочными.

В 20-е годы XX века все, что могло способствовать постижению проблем, не связанных с идеями классово-борьбы и эволюции общественных отношений, признавалось ненужным и бесполезным: «Слишком ретивые музейщики хотят сохранить в неприкосновенности все то старинное, что только дошло до нас, независимо

от того, нужно ли такое сохранение кому-нибудь... нельзя, чтобы старина душила новую жизнь — охране подлежит только то, что нужно в просветительских целях, а вовсе не все»<sup>26</sup>. В музее должны быть представлены типичные, характерные образцы того или иного вида человеческой деятельности. При таком подходе отпали вопросы подлинности художественного произведения: копия представляла собой такой же типичный образец художественного творчества, как и подлинная картина. И конечно, не должны были вызывать интерес проблемы субъективного порядка, связанные с конкретной личностью и замыслами владельца усадьбы или дворца. Произвольно расставленные предметы должны были не погружать посетителя в особый мир частного поместья, способствуя его постижению, а логично подводить к определенным заранее выводам. О недопустимости сохранения без изменений всех объектов, имеющих культурную и историческую ценность, читаем у того же Шмита: «Предполагается, значит, что здание и имеющиеся в нем вещи — подлинный документ, всякое изменение которого было бы преступлением против исторической истины. Это предположение является, конечно, чистым недоразумением. Консервация — лишь предпосылка музейной работы»<sup>27</sup>. «Творцами» исторической истины должны были выступать сами музейщики.

К сожалению, из-за кратковременного пребывания на посту заведующего музеем-усадьбой и отсутствия необходимого финансирования ни одному из начатых проектов Смирнова не суждено было осуществиться. Возможно, на отстранение от должности Ивана Александровича повлияли его взгляды на принципы построения экспозиции, шедшие в разрез с генеральной линией Наркомпроса.

С декабря 1926 года на пост заведующего музеем назначается Н.Д. Россет, возглавлявший до того музей в Серпухове. До вступления в должность он посетил Ольгово и написал письмо заведующему Губернским комитетом по делам музеев и охране памятников искусства и старины, в котором изложил свою точку зрения. Он подчеркнул, что Ольгово «чрезвычайно интересный памятник искусства и быта времен давно минувших». Но, констатируя современное состояние усадьбы, Россет приходит к выводу, что состояние это «ужасающее». «Следы разрушений, бесхозяйственности, хищений — на каждом шагу. Рушатся здания, ограды, решетки, обелиски, расхищается кирпич, насаждения парка не оберегаются, всюду кучи мусора, гниющие листья, некоторые пруды парка заболочены... Не менее печальная картина и в самом музее. Всюду

невероятно грязно, картины развешены и вкривь, и вкось, — рядом с картиной 40-х годов мешанская фотография конца века, чехлы со стильной мебели не снимаются и летом, выставляя не стиль 20-х годов, а «музей чехлов», комплексы обстановки безграмотны, безыдейны, случайны; всюду битком набита мебель и, все-таки, нет „именя“, нет стиля таких-то годов»<sup>28</sup>. Несмотря на резкую критику, нужно заметить, что следы отмеченных разрушений явились следствием главным образом отсутствия финансирования и недостаточного количества персонала. Что же касается экспозиции, то Россет в более резкой форме высказывал те же идеи, что многим ранее были озвучены Смирновым, которые он, вероятно, не успел осуществить на практике. Николай Дмитриевич все же был назначен на должность заведующего. Однако спасти музей ему не удалось. Уже спустя несколько месяцев после его вступления в должность, в апреле 1927 года, усадьба была передана дому отдыха. Тот факт, что спустя всего полгода после написания цитируемого письма Россета была найдена возможность размещения в постройках усадьбы большого количества отдыхающих, указывает на то, что отмеченные им «следы разрушения зданий» были весьма относительно и не носили непоправимый характер. В первое время после передачи зданий усадьбы в ведение дома отдыха экспонаты музея расположили в трех специально выделенных комнатах. Потом были закрыты и они. Подавляющее большинство предметов передали в Дмитровский краеведческий музей, в настоящее время переименованный в Музей-заповедник «Дмитровский кремль»<sup>29</sup>. До сих пор большую часть ольговских коллекций можно увидеть именно там.

Печальную судьбу Ольгова повторил целый ряд подобных музеев-усадоб. В заключение хотелось бы еще раз подчеркнуть подвижнический характер деятельности научных сотрудников. Массу их рабочего времени отнимали административно-хозяйственные заботы. Часто им подолгу задерживали жалованье. И все-таки благодаря деятельности музейных служащих по сохранению экспонатов, изучению их, учету и систематизации значительная часть собрания была сохранена. И хотя многие экспонаты передали позже в разные музеи страны, а частично они были утрачены, мы имеем возможность сегодня видеть изрядную часть ольговских коллекций в МЗДК.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> А.А. Игнатъев является автором мемуаров «Пятьдесят лет в строю» (В 2 т. М., 1989).

<sup>2</sup> Подлинная охранная грамота за № 6631/1252 от 23 сентября 1918 г. // ОПИ ГИМ. Ф. 54. Ед. хр. 67. Л. 209–210.

<sup>3</sup> ОПИ ГИМ. Ф. 54. Ед. хр. 830. Л. 14 об.

<sup>4</sup> Там же. Л. 17.

<sup>5</sup> См.: *Волкова Н.В.* История и судьба музея-усадьбы «Ольгово» // *Волкова Н.В., Павлова Т.Е.* Ольгово. Дмитров, 2008 (далее — *Волкова*).

<sup>6</sup> См.: Подмосковные музеи. Ольгово. Дубровицы / сост. Ю.П. Анисимов, А.М. Греч. Вып. 4. Л., 1925.

<sup>7</sup> ОПИ ГИМ. Ф. 54. Ед. хр. 830 (Документы музеев усадеб Никольское-Урюпино, Ольгово, Останкино, Остафьево. В деле содержатся в том числе описи имущества музея-усадьбы «Ольгово»).

<sup>8</sup> *Битюцкая С.И.* Материалы по истории русского собирательства // ОР ГТГ. Ф. 104. Ед. хр. 68.

<sup>9</sup> *Смирнов И.А.* Сто лет по предметам Ольгово. 1935 г. // МЗДК. Ф. 72. Оп. 3. Д. 40 (далее — *Смирнов*).

<sup>10</sup> Акт об осмотре дома в имении Ольгово Дмитровского уезда Московской губ. Комиссией Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса // ОПИ ГИМ. Ф. 54. Ед. хр. 830. Л. 23.

<sup>11</sup> *Смирнов*.

<sup>12</sup> ОР ГТГ. Ф. 8/II. Ед. хр. 9. Л. 23.

<sup>13</sup> ОПИ ГИМ. Ф. 54. Ед. хр. 620. Л. 15.

<sup>14</sup> ОР ГТГ. Ф. 104. Ед. хр. 68.

<sup>15</sup> *Шмит Ф.И.* Музейное дело. Вопросы экспозиции. М., 1929. С. 86 (далее — *Шмит*).

<sup>16</sup> ОПИ ГИМ. Ф. 54. Ед. хр. 830. Л. 14 об.

<sup>17</sup> Там же. Л. 14.

<sup>18</sup> Н.В. Волкова указывает в статье, что один экземпляр этой описи хранится в архиве МЗДК, а второй — в Государственном архиве Российской Федерации. См.: *Волкова*. С. 21.

И.Г. БАСОВА

<sup>19</sup> Годовой отчет музея «Ольгово». 1925–1926 // ОПИ ГИМ. Ф. 54. Ед. хр. 830. Л. 17 об.

<sup>20</sup> См.: Бытовой музей сороковых годов. Дом сороковых годов. Иллюстрированный указатель выставки иконографии интерьеров / сост. Б.В. Шапошников. М., 1925. В настоящее время местонахождение предметов из Ольгова, которые были переданы на эту выставку и указаны в данном каталоге, неизвестно.

<sup>21</sup> *Шмит*. С. 137.

<sup>22</sup> О том, насколько остро стояла проблема поиска «темы» для дворца или усадьбы, можно судить по следующим строкам: «Бесценный и единственный в своем роде дворец Палей в Детском Селе был ликвидирован исключительно потому, что никто не догадался, как его превратить в музей» (*Шмит*. С. 143).

<sup>23</sup> *Смирнов*.

<sup>24</sup> ОПИ ГИМ. Ф. 54. Ед. хр. 830. Л. 18.

<sup>25</sup> Там же. Л. 19 об.

<sup>26</sup> *Шмит*. С. 49.

<sup>27</sup> Там же. С. 133.

<sup>28</sup> Цит. по: *Волкова*. С. 25.

<sup>29</sup> Подробнее о передаче и продаже музейных предметов из Ольгова см. в изд.: *Волкова*.

*Е.В. Воронович*

### **Америка — Россия. «Отстраненный»<sup>1</sup> реализм конца 1920-х — начала 1940-х годов**

«Отстраненный» реализм 1930-х годов был замечен А.К. Якимовичем как «шаманское мироощущение странного мира»<sup>2</sup>, которое он видит в картинах итальянских метафизических живописцев и в произведениях российских авторов. Американский художник, по его мнению, «не склонен путешествовать в закоулки психических субстанций» и «соблюдает дистанцию», он все же «запечатлевает предметы, ситуации и людей, которые отмечены странностью, остановленностью, встревоженностью»<sup>3</sup>.

К 1930-м годам в искусстве складывается уникальная ситуация, многие художники начинают отказываться от абстракции и возвращаются к классической фигуративной традиции. Это время между двумя мировыми войнами и двумя периодами расцвета абстракционизма становится для искусства СССР и США особенным. Русская художественная мысль, догнав и перегнав Европу, домчавшись до «0» форм, ищет новые точки отсчета. В это же время Америка, следующая в своем искусстве начала XX века тенденциям, заданным авангардистами Старого Света, к 1930-м годам набирает необходимую инерцию и синхронизируется по скорости с мировым искусством. «Американская волна», по меткому определению П. Босуэлла<sup>4</sup>, — это «движение... по-настоящему выражающее дух земли»<sup>5</sup>, и именно оно постепенно становится магистральным.

В Соединенных Штатах и Советской России параллельно развиваются две не связанные друг с другом тенденции. В США это «Федеральный проект развития искусства» 1935 года, который укрепил начавшую складываться в 1920-х реалистическую линию американской живописи. В СССР это движение к реабилитации реалистической живописи, стартовавшее в 1922 году с появлением

Ассоциации художников революционной России, организация тематических выставок, поддерживающих фигуративную направленность в искусстве, и тотальная государственная поддержка реализма после 1932-го.

В этот период ситуации в Советском Союзе и США во многом схожи: экономическая нестабильность, влияющая на все сферы жизни; становление самосознания; государственная помощь художникам (и, как следствие, государственный заказ); схожесть общественного запроса; широкое привлечение художников к оформлению общественных зданий тематическими фигуративными композициями приводят мастеров обеих стран к отображению «отечественной действительности»<sup>6</sup>, к поискам образа нового человека, свежих сюжетов для картин и предметного, но своего стиля. Многих художников этих во всех смыслах далеких друг от друга стран<sup>7</sup> объединяет общность сюжетных решений и пластических ходов. Герои их полотен — люди повседневности, жанр их картин — индустриальный или городской пейзаж.

Освоив французскую живопись, восприняв немецкий экспрессионизм, американские и советские художники синтезируют на их основе собственный стиль.

Рабочие на фресках американских общественных зданий стилистически и тематически мало чем отличаются от своих коллег на полотнах советских художников. Бытописание Великой депрессии и критика «западного» образа жизни совпадали по темам и трактовкам. Эти параллели требуют отдельного исследования, однако в данной статье автору хотелось бы сосредоточиться на одном ответвлении реалистической тенденции — «отстраненном» реализме.

Произведение Ч. Шиллера с обобщающим названием «Американский пейзаж» (1930, Музей современного искусства, Нью-Йорк), где «красота мира замерла в вакууме»<sup>8</sup>, передает то же состояние, что и работа А.И. Игумнова «Чиатурские марганцевые разработки» (1930, Сочинский художественный музей). Промышленные районы в этих произведениях изображены отстраненно, как бы с точки зрения вечности.

Независимые, настороженные, гипертрофированно реальные персонажи картин Г. Вуда, ставшие символом провинциальной Америки, настроены на взаимное неприятие со зрителем. Гладкие, плотные, напряженные живописные поверхности лишь усиливают ощущение обособляющегося мира американской глубинки.

Ее противоположность — большой город — «главный герой картин»<sup>9</sup> Э. Хоппера, «но это город, остановленный на ходу,

словно выключенный из жизни, почти превращенный в сновидение»<sup>10</sup>. По словам самого художника, одной из его задач было выразить «одновременно испытываемые интерес, любопытство и страх»<sup>11</sup> от незнакомого города. Реалистически написанные, но внутренне отчужденные от реальности образы произведений Хоппера — яркая иллюстрация ментальности XX века. «Отношения между героями (его картин. — *Е.В.*) ... либо не существуют, либо недвусмысленно сложны... сочетая обе возможности»<sup>12</sup>. Мир в работах художника, как и в концепции Ж.П. Сартра, не имеет смысла, «я» не имеет цели, а герои, «отчужденные от себя» люди, вынуждены существовать в социуме.

Это же можно сказать и о картине С.А. Лучишкина «Шар улетел» (1926, ГТГ). Образ нетипичен для советского искусства 1920–1930-х годов. Зажатое между домами серое небо символизирует холодную равнодушную бесконечность. Пустынный двор кажется фрагментом романа А.П. Платонова «Котлован»: «Где-нибудь там ветры начинаются, происходят холодные тучи, разводятся разная комариная мелочь и болезни, размышляют кулаки и спит сельская отсталость, а пролетариат живет один, в этой скучной пустоте, и обязан за всех все выдумать и сделать вручную вещь долгой жизни»<sup>13</sup>. Девочка, изображенная во дворе новых домов, рядом с недавно посаженными деревьями, смотрит на улетающий в бескрайнее пространство шарик. Для усиления эмоционального эффекта автор прибегает к символическому утрированию образа. В окнах домов видны сцены «обыкновенной» повседневности: мать с ребенком, женщина за туалетом, самоубийца. В картине вечность как бы противопоставляется суете человеческой жизни.

Произведение американского художника итальянского происхождения О.Л. Гульэлми — песнь одиночества, мир его картин покинут людьми, лишь забытая верхняя одежда намекает на их существование. В работе «Коннектикут. Осень» (1937, Смитсоновский институт, Вашингтон) мальчик запускает воздушного змея, который вот-вот запутается в проводах. Ангел чьего-то надгробия уже предвидит неизбежное, и нет никого, кто бы этому помешал.

Небольшие по формату, примитивизированные по стилистике, навеянной знакомством с живописью Н. Пиросмани, произведения Б.Н. Ермолаева<sup>14</sup> 1930-х годов также полны ощущением покинутости. По мнению исследователя творчества художника Н.М. Козыревой, «он передал настроение, вызванное трудно уловимым чувством пронзительной незащищенности, зыбкости

и недолговечности, изначально присущим этому миру»<sup>15</sup>. Считая, что «в нашем искусстве слишком много природы. И очень мало поэзии, мечты»<sup>16</sup>, художник изображает повседневную жизнь городской окраины, отталкиваясь в основном от ощущения.

Нечто большее, нежели незащищенность, мы видим в произведении Р. Арчера «Приближающийся шторм» (1938, Смитсоновский институт, Вашингтон). Беспомощность и ужас маленького человека перед грядущим штормом трансформируются в образ личности, втянутой в непреодолимый хаос окружающего мира. Схожее ощущение невозможности какого-либо контроля над абсурдом стихии возникает и от работы С.Б. Никритина «Суд народа» (1934, ГТГ). Неотвратимая жизнедеятельность государственной машины настолько лишена логики, что уподоблена природному катаклизму.

В картине А.А. Дейнеки «Безработные в Берлине» (1932, ГТГ), несмотря на идеологически заданный сюжет, тема трактована без лишней детализации. Художник словно хватается за возможность написать другой, лишенный созидательного оптимизма, несоветский мир. Изображенные женщины выкинуты на обочину жизни, их печаль и безнадежность показаны живописно-пространственными средствами так, что образ значительно перерастает тему. Лицо центральной героини — белая маска — говорит о призрачности, мимолетности и бесцельности ее существования. Перетекания однородной массы сумрачного коричнево-лилового фона, его мрачная, тeneвая среда, в которой словно растворяются героини, затагивают левую, почти иллюзорную фигуру, перехватывают в середине центральную и распространяются дальше, понемногу растворяя образы персонажей. Единственно реальный предмет — лавочка, на которой сидят героини, — тает в тени, но и здесь не за что зацепиться взгляду, перед нами чистая метафора тоски, отчужденности и тщетности ожиданий. Схожий сюжет, решенный несколько более прямолинейно, представлен и в полотне А. Дарстона «Индустрия» (1934, Смитсоновский институт, Вашингтон), где на фоне индустриального пейзажа присутствуют те же три женщины, не находящие себе места в этой реальности.

Как и американские художники-реалисты, Дейнека старается «найти характер, колорит, свойственный... стране»<sup>17</sup>. В американском пейзаже «Дорога на Маунт Вернон» (1935, ГРМ) находят свое выражение «контрастность, дисгармоничность, как результат плакатности, графичности, свойственной Америке»<sup>18</sup>. Многочисленные изображения США одновременно как фантастической и технологической страны и как индустриальной пустыни — сво-

его рода художественное исследование отстраненности и в то же время восхищения, испытанных Дейнекой в Америке.

Строго геометрические, выполненные в наивном стиле и лишённые признаков жизни «скромные откровения»<sup>19</sup> пейзажей Д. Олта конца 1920-х — начала 1940-х годов наполнены тревогой перед сумбуром нового мира. «Что, если мировой хаос можно задержать, приостановить хотя бы на время совершенной структурой и равновесием и тогда, возможно, добиться доли покоя в опустошающей неопределённости 1943 года»<sup>20</sup>.

Приведенные примеры по формальным характеристикам вписываются в реалистическую тенденцию, призванную фиксировать действительность объективно, но «человеческое», субъективное, обособляющееся в них значительно перевешивает. Советские и американские художники-реалисты, осуществляя полученный соцзаказ, оказались выплеснутыми в область метафизического. Экзистенциальная тоска стала основой их искусства. Им удалось передать неоднозначность мира и стоящую за ней безмолвную бесконечную пустоту вселенной. Творческим нервом ощущая неокончателность и ограниченность человеческого восприятия, но не имея возможности выйти за его рамки, они, балансируя на грани человеческого восприятия, создавали новаторские образы в попытке отобразить непознаваемое.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Термин вводится автором статьи как попытка обозначить существующее, но, к сожалению, никак не исследованное явление в живописи 1920–1940-х.

<sup>2</sup> Якимович А.К. Реализмы двадцатого века. М., 2000. С. 12.

<sup>3</sup> Там же. С. 17.

<sup>4</sup> Пейтон Босуэлл (1879–1936) — редактор журнала *The Art Digest* и один из основных сторонников «американской волны» в искусстве.

<sup>5</sup> Цит. по: *Baigell M. The American scene. American painting of the 1930s. New York, 1974. P. 18.*

<sup>6</sup> Мартыненко Н.В. Живопись США XX века. Киев, 1989. С. 76.

<sup>7</sup> Несмотря на активную выставочную и публицистическую деятельность Всесоюзного общества культурной связи с заграницей, а также регулярное освещение в советской прессе 1920–1930-х зарубежной жизни и скромное влияние эмигрировавших в США из РСФСР художников.

Е.В. ВОРОНОВИЧ

<sup>8</sup> *Lucie-Smith E.* American realism. New York, 1994. P. 78.

<sup>9</sup> *Якимович А.К.* Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. М., 2009. С. 78.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Цит. по: *Kranzfelder I., Hopper E.* Vision of reality. Köln, 2002. P. 119.

<sup>12</sup> *Lucie-Smith E.* American realism. P. 124.

<sup>13</sup> *Платонов А.* Котлован. URL: [http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=4074&public\\_page=3](http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=4074&public_page=3) (дата обращения: 20.09.2013).

<sup>14</sup> Борис Николаевич Ермолаев (1903–1982).

<sup>15</sup> *Козырева Н.М.* Зыбкая поэтика восприятия // Борис Ермолаев : каталог выставки. СПб., 2004. С. 7.

<sup>16</sup> Там же. С. 10.

<sup>17</sup> *Дейнека А.* Жизнь, искусство, время. Л., 1974. С. 52.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Цит. по: URL: <http://www.themagazineantiques.com/articles/george-ault-and-1940s-america/> (дата обращения: 20.09.2013).

<sup>20</sup> Там же.

*Е.Д. Толокнова*

### **К творческой эволюции Петра Вильямса**

В историю отечественного искусства П.В. Вильямс (1902–1947) вошел как талантливый мастер станкового и театрально-декорационного искусства. В 1918 году он поступил на живописное отделение Вхутемаса, где учился у К.А. Коровина, И.И. Машкова, П.П. Кончаловского, А.В. Шевченко, В.В. Кандинского, Д.П. Штеренберга; позднее участвовал в ОСТе и в других выставочных объединениях. Довольно быстро Вильямс вошел в ту художественную и актерскую среду, которая определяла развитие отечественной культуры 1920–1930-х годов. Его женой была актриса А.С. Амханицкая, художник прятельствовал с семьями Булгаковых, Л.П. Орловой и Г.В. Александрова, Шостаковичей и др. Не без влияния этих обстоятельств с ранних пор Петра Владимировича интересовала не только чисто живописная культура, но и вхождение изобразительного искусства в театр в качестве одного из основных компонентов сценического действия.

Значительным явлением, повлиявшим на искусство 1920-х годов и непосредственно на творчество Вильямса, стало появление нового творческого объединения — Общества художников-станковистов. Оно было создано в 1925-м группой выпускников Вхутемаса в мастерской Штеренберга. Членов ОСТа интересовали темы, отражающие новые качества современной им эпохи. К ним можно отнести советский быт, индустриализацию, массовый спорт, жизнь города, разработку типажа нового советского человека. Для выражения этой тематики в художественном плане участниками общества была разработана и новая стилистика, которую они в большей степени унаследовали от авангарда. Одной из главных ее черт стало стремление передать в произведениях живописи и графики движение, для чего использовались такие приемы, как асимметричность

композиции, четкость линий, локальность цветов и особая, присущая времени подчеркнутая энергия и динамика в характере персонажей. Станковисты также стали использовать прием «монтажа», заимствованный ими из кинематографа.

В отличие от своих коллег по ОСТу (А.А. Дейнеки, Ю.И. Пименова, А.Д. Гончарова, С.Б. Никритина, К.Н. Редько и других), которые в этот период занимались тематической картиной, на всех четырех выставках общества (1925, 1926, 1927, 1928) П.В. Вильямс выступил преимущественно как портретист: «Портрет В.Э. Мейерхольда» (1925), «Портрет актера Охлопкова» (1926), «Акробатка (актриса Амханицкая)» (1927), «Портрет С.А. Мартинсона» (1927), «Автопортрет» (1928), «Портрет Анны Амханицкой» (1928) и т. д. В этих произведениях художник не только пользовался основными стилистическими и композиционными принципами ОСТА, к которым можно отнести открытую композиционную форму, ракурсность, фрагментарность, линию, как формообразующий элемент композиционной целостности, принципы монтажа, но и привнес характерное только для него желание совместить театральную демонстративность образов с обобщенным образом современного человека и, кроме того, найти в каждом портретируемом свою «изюминку» — стилистическую и психологическую.

Художник улавливал характерные черты каждой своей модели. Особенно его привлекала несколько нарочитая театральная образность изображения. Отсюда довольно жесткая живопись его ранних портретов, контрасты красок — не размытых, а положенных крупными и плотными пятнами, четкость контуров и точно найденная, острая поза. Эта образность проявлялась в эксцентричности, характерности жестов, подчеркнутом гриме персонажей, она стала тем особенным приемом, который выделяет работы Вильямса из массы произведений других остовцев. А роднит их с ОСТом плотное наложение красочных слоев, четкость линий, острые контрасты локальных цветов и довольно частая монументальность размеров.

И самое важное, Вильямс умел подать образы современников в той системе представления, которая была порождена тем необычным временем и принята им. Так, в «Портрете В.Э. Мейерхольда» (1925, ГТГ) Пётр Владимирович изобразил выдающегося режиссера не во фраке или театральном костюме<sup>1</sup>, а в кожаном коммиссарском пальто, туго перетянутым ремнем, и с кепкой подмышкой, т. е. именно так, как Мейерхольд и ходил в то время. В духе времени Вильямс решает и фон картины — им служат конструк-

тивистские декорации Л.С. Поповой к спектаклю «Земля дыбом», поставленному в 1923 году в ГОСТИМе по пьесе М. Мартине «Ночь». Художественное оформление самого спектакля характеризовалось строгостью, геометризмом и лаконичностью форм. Эту стилистику подхватывает и Вильямс — при помощи позы трибуна, в которой предстает Мейерхольд, решительного поворота его головы с чеканным профилем. Лаконичной цветовой гаммой и четкими линейными очертаниями художнику удается отразить не только дух стремительных изменений жизни, но и выразить характер модели.

Другие портреты, написанные Вильямсом в этот период, — «Портрет С.А. Мартинсона» (1927), «Портрет В.И. Качалова» (1929), «Негритянская Венера» (1929, ГТГ) хотя и не схожи между собой, но в то же время имеют и нечто общее. Они не так активно обращены к публике, как портрет Мейерхольда, в них больше мягкости и даже, если так можно выразиться по отношению к работе остова, камерности, но все-таки и они принадлежат к тому же театрально-эксцентрическому направлению, так характерному для Вильямса.

В 1929 году началась карьера Вильямса уже в качестве преимущественно театрального художника. Он принял участие в оформлении декораций к спектаклю МХАТа по пьесе М. Уоткинса «Реклама». Эта работа стала его дебютом на большой театральной сцене. А одними из первых серьезных театральных опытов Вильямса оказались поставленные в 1934-м спектакли «Пиквикский клуб» (по пьесе Ч. Диккенса, МХАТ) и опера «Травиата» (Музыкальный театр имени Вл.И. Немировича-Данченко).

Важно отметить, что с начала XX века в сценографии стали проявляться новые тенденции по отношению к исторически предшествовавшей декорационной системе, и формировалось новое понимание работы художника в театре. Все более и более сценография тяготела к новым изобразительно-пластическим средствам, стремясь к тому, чтобы создать «театр художника», который стал бы неотъемлемым компонентом театрального действия. Наряду с изображением конкретных мест действия, что в традиционной сценографии являлось основной задачей художников, теперь в сферу эстетических интересов декорационного искусства вошло и создание образов «обобщенных» мест действия — от мифопоэтических, архетипических до выразивших изобразительно-пластическую квинтэссенцию целой культурной эпохи или стиля. Кардинально изменились и декорационные принципы изображения конкретных мест действия. К тем, что существовали ранее, прибавились совершенно новые, современные кинетические декорации

и единые установки — в каждом спектакле художники стали стремиться создать «окружающую среду» для действия<sup>2</sup>.

В 1920-е годы театральные художники пробовали разные способы оформления спектаклей. Как пример можно привести И.М. Рабиновича, заявившего о себе созданием серии единых установок, являвших собой образы обобщенного места действия, и только в середине 1930-х обратившегося к изобразительно-иллюзорной декорации: в операх «Евгений Онегин» П.И. Чайковского и «Гугеноты» Дж. Мейербера (ГАБТ, 1933 и 1934), в постановках «Человеческая комедия» по О. де Бальзаку в Театре им. Вахтангова (1934), «Уриэль Акоста» К. Гуцкова в Государственном академическом Малом театре (1940). В отличие от других сценографов этого времени, Вильямс, придя в театр лишь в 1930-е, в первых же работах проявил пристрастие именно к изобразительно-иллюзорному оформлению сцены, которое он пытался совместить с некоторыми принципами, идущими от традиции ОСТА. В «Пиквикском клубе» и «Травиате» мастером были активно использованы не только приемы, характерные для традиционной театральной декорации, но и элементы станковой живописи, идущие от традиции ОСТА.

Вильямс также применял принцип живописного панно — на сцене присутствовали большие портреты с гротескными изображениями героев пьесы и крупные многофигурные панно, как бы предваряющие кульминационное действие в той или иной сцене, которые он называл «эпиграфами» («Пролог», «Тюрьма», «Коляска», «Маневры» и другие). На этих панно, кроме скупой намеченных деталей обстановки, были изображены персонажи спектакля в гротескно-подвижных позах, которые контрастировали с живыми актерами на сцене. В какой-то степени система предварения театрального действия своего рода «эпиграфами» была испробована в 1920-е годы художниками-конструктивистами, и в частности Любовью Поповой в спектакле «Земля дыбом» с написанными на щитах-экранах «лозунгами», которые настраивали зрителя на определенное восприятие. Вильямс же превратил эти вербальные лозунги в визуальные образы. В общем, он трактовал сценическое действие как ряд живых картин на фоне панно-картин и выгородок, сводящих пространство сцены до минимума. Кулисы и падуга сцены воспринимались при этом как части большой рамы, оформляющей спектакль-картину.

Затем в своих следующих театральных работах<sup>3</sup> Вильямс переходит к созданию развернутых в сценическом пространстве декораций, переносящих зрителей в соответствующую историческую

эпоху и страну. При этом, решая задачу «объемными частями декорации дать впечатление станковой картины»<sup>4</sup>, мастер использовал не только средства живописной и графической изобразительности (живописные задники и другие аналогичные элементы), но и ткани разнообразных фактур, создававшие вместе с вещами, предметами мебели, произведениями материальной культуры выразительный визуальный образ той или иной картины-сцены. Широко применялись тюлевые занавесы, с помощью которых художник стремился преобразить сценическое пространство в пространство пленэра. Освещенный определенным образом тюль изменял пространство сцены и создавал впечатление тончайших нюансов цветовых и тональных отношений, в свою очередь помогающих выражать самые разные эмоциональные состояния происходящего сценического действия.

«Станковую» же природу своих декораций Вильямс подчеркивал тем, что любил подавать их в обрамлении «рамы» театрального портала, каждый раз специально сочиненного и воплощавшего, по мысли художника, суть изобразительной стилистики спектакля. При этом сценограф в оформлении музыкальных спектаклей в основном отказывался от бытовых подробностей, воплощая на сцене не сухую «правду жизни», а правду восприятия жизни художником под собственным углом зрения, что подчеркивало условность театра — Вильямс был мастером внешней формы зрелища.

Вильямс не был одинок в этих поисках и шел, скорее, в русле художественных тенденций времени. Одним из ярких примеров применения описанного художественного языка в оформлении спектакля стала «Дама с камелиями» А. Дюма-сына (1934, ГОСТИМ) в постановке В.Э. Мейерхольда и сценографии И.И. Лейстикова. Текст пьесы был заново и достаточно свободно переведен философом-лингвистом Г. Шпетом, и действие драматического спектакля было перенесено из 40-х годов XIX века в конец 70-х. Неожиданным являлось само появление этой пьесы на сцене ГОСТИМа, еще более неожиданным — отчетливо проявившееся в спектакле приближение к школе «переживания» и сближение В.Э. Мейерхольда с К.С. Станиславским. Многими современниками этот спектакль был воспринят как полное отрицание всего, что делал Всеволод Эмильевич до этого. В оформлении он решил использовать цветовую гамму и общий стиль, которым пользовались художники-импрессионисты: сценография была решена в нежных голубовато-розовато-сиреневых тонах. По его плану, художник Лейстикова, работавший в ГОСТИМе в начале 1930-х годов,

смакетировал выгородку, учтя все возможности неширокой, неглубокой и невысокой сцены. Сценическое пространство было перегорожено по диагонали легчайшей стенкой-щитом, задрапированной занавесами ренуаровских нежных расцветок; в правой (от зрителя) части открывалась невесомая ажурная лестница в стиле ар нуво. Но общее впечатление и атмосферу спектакля создавало невообразимое обилие бутафории, состоящей, однако, не из бутафорских, а из подлинных вещей<sup>5</sup>.

Подобная легкость, яркость в решении сценического пространства привлекали и Вильямса. К какому бы драматургическому или музыкальному материалу мастер ни обращался, он всегда стремился передать прежде всего красоту, художественными приемами донести эстетику эпохи. Вильямс всегда старался увидеть изображаемую далекую жизнь сквозь призму искусства и высоких образцов материальной культуры. В этом проявлялась его наибольшая — среди художников советского театра 1930–1940-х годов — близость к традициям «Мира искусства».

Как и его знаменитые предшественники начала XX века, Вильямс стал автором целого ряда блистательных декорационных реконструкций основных европейских художественных стилей. Например, эпоха итальянского Возрождения была выражена через мотивы ренессансной архитектуры, скульптуры, живописи, драгоценных парчовых тканей, гобеленов и воплотилась в сценографии к балету «Ромео и Джульетта» (музыка С.С. Прокофьева, либретто С.С. Прокофьева и Л.М. Лавровского по У. Шекспиру) в постановке балетмейстера Л.М. Лавровского. Французский XVII век нашел свое отражение в спектакле «Тартюф», где дом Органа был сочинен как своего рода воплощение богатства и роскоши той эпохи. В сценографии к спектаклю Вильямс имитировал всевозможные детали и украшения, отвечающие тому или иному историческому времени: лепнину и золотое тиснение, мрамор и бронзу, дорогую фактуру драпировочных тканей и ковров, резьбу деревянных панелей, наконец, старинную живопись картин... Такое видение декорационного образа, игнорировавшее требования характерности, социальной и прочей обусловленности обстановки места действия и следовавшее путем мирискуснического воссоздания эстетической красоты каждого стиля, вызывало возражения критиков. Однако для Вильямса оно было органично и проявлялось в большинстве его работ. Даже когда он оформлял «Ревизора» Н.В. Гоголя (1938, Театр им. Вахтангова), дом Городничего выглядел у него также по-своему эстетским, обставленным с изысканным вкусом.

В 1930-е годы Вильямс продолжал работать и в драматических, и в музыкальных театрах. Его театральные эскизы этого периода в подавляющем своем большинстве можно отнести к самодельным композициям. Казалось бы, что станковая живопись в его творчестве отошла на второй план (особенно с момента его назначения главным художником Большого театра в 1941-м), однако он продолжал работать в самых разных жанрах. И хотя в станковой живописи мастер не всегда следует традициям начала века, тем не менее поскольку театр оставался для Вильямса главным видом творческой деятельности, то и в портреты художник привносит те приемы, которые характерны для его театральных работ того времени. Своих моделей он выбирает в основном из среды театрально-художественной либо близкой к ней. Это и Анна Амханицкая, и Нина Шостакович, и Григорий Александров, и Любовь Орлова и др. Причем в этих работах, наряду с моделями, важным компонентом для мастера становится пространство. Как при помощи всевозможных художественных средств он добивается в театре ощущения некоего обволакивающего, мягкого пространства, так и в портретах этого времени легкая дымчатая среда является едва ли не равноправным компонентом наряду с моделями. Портретные работы Вильямса этого периода не без основания можно отнести к тому лирическому направлению советского портрета, который критики того времени обзывали с целью их дискредитации «импрессионистическим», а сейчас называют «лирическим» и который представлен именами выдающихся художников: В.В. Лебедева, А.В. Фонвизина, А.Ф. Сафроновой и других мастеров.

Одним из главных и выдающихся достижений Вильямса было оформление балета Прокофьева «Ромео и Джульетта» в 1946 году. В это время, впрочем, как и всегда, для постановок Большого театра были характерны такие принципы сценографии, как грандиозность, пышность, статичность, симметричность, которые, в частности, воплощались в творчестве выдающегося театрального художника Ф.Ф. Федоровского. Говоря о Вильямсе как о художнике Большого театра, его часто сравнивают с кругом сторонников «живописно-объемного метода», характерного для Федоровского. В работах Петра Владимировича, особенно в массовых кремлевских сценах «Ивана Сусанина» (1939, ГАБТ) или неосуществленной постановке «Бориса Годунова» (1940, ГАБТ), влияние Фёдора Фёдоровича несомненно. Заметно оно и в ряде архитектурных декораций к «Вильгельму Телю» (1943, ГАБТ) и к «Ромео и Джульетте» (1946, ГАБТ). Но стилистические истоки театрального Вильямса

не сводятся только к «живописно-объемному методу», который не был собственно методом Петра Владимировича. Жизнеспособность этого метода во многом определяла та общая установка на создание спектакля «большого стиля», которая с середины 1930-х годов стала определять лицо Большого театра, и здесь Федоровский был действительно первым. Так, в работах Вильямса для ряда музыкальных театров Москвы и Ленинграда в 1940-е (особенно в спектакле «Ромео и Джульетта») проявилась некая любопытная тенденция возвращения к традициям ОСтА.

Премьера балета «Ромео и Джульетта» состоялась в 1940 году в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета им. С.М. Кирова. В 1946-м этот спектакль был перенесен с незначительными изменениями на сцену ГАБТ. Перенос на сцену главного театра страны был не случаен. Новая премьера балета, состоявшаяся на сцене Большого театра 28 декабря 1946 года, пришлось на перелом в настроениях советского общества — с одной стороны, уже начали появляться признаки новой волны гонений на творческую индивидуальность. 14 августа 1946-го было принято печально известное постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград». Но в то же самое время еще жива была надежда на некоторое ослабление тоталитарного режима, родившаяся после победы над фашизмом и коротким эпизодом сближения с Западом.

Все элементы этой замечательной постановки, в том числе и декорации Вильямса, воплотили в себе тот дух свободы, который поддерживал не только творческих людей, но и послевоенное общество в целом. Примечательно, что о поставленном им балете Л.М. Лавровский написал так: «В создании хореографического образа спектакля я шел от идеи противопоставления мира средневековья миру Возрождения, столкновения двух систем мышления, культуры, миропонимания»<sup>6</sup>.

Знаменитые декорации Вильямса к «Ромео и Джульетте» хотя и классические по своей внешней стилистике, но внутренне всегда экспрессивно-динамичны. Мастер привнес в традиционное историческое оформление классических спектаклей дух, характерный для восприятия художников ОСтА. Им свойственно глубокое профессиональное понимание специфики театрального оформительского искусства, традиционность, сочетающаяся с той мерой условности и новаторства, которые так соответствовали музыке Прокофьева.

Декорации к «Ромео и Джульетте» кажутся вполне классическими, но в этой классичности просматриваются следы той тра-

диции, которую Вильямс унаследовал не только от ОСТА, но и от культуры авангарда начала XX века — Л.С. Поповой, А.А. Веснина, А.А. Экстер и др. Так, например, принципы построения сценического пространства, использованные Вильямсом, мы видим и в сохранившихся эскизах Любви Поповой к неосуществленной постановке «Ромео и Джульетты» в Государственном московском Камерном театре (1920). Некоторая асимметрия и монтаж, которыми художники ОСТА пользовались для своего рода эпатажа зрителя, т. е. для того, чтобы вывести зрителя из привычной традиции восприятия картины, здесь, в «Ромео и Джульетте», помогают создать тот возвышенный и благородный образ спектакля, который остался в памяти благодарных зрителей.

В конце 1930-х годов Вильямс совершил поездку в Италию и побывал в Вероне, «где встречаются нас события» знаменитой истории о Ромео и Джульетте, что было важно для готовящейся работы. Тем не менее в декорациях мастера присутствуют образы, характерные не только для Вероны, но и для других городов Италии, например для колыбели Ренессанса — Флоренции. Художник как бы монтирует образы в духе ОСТА, что создает дополнительное ощущение свободы и радости, несмотря на трагический сюжет, положенный в основу балета. Вильямс делает диагональные построения вглубь сцены, как бы выше, к небу, что подхватывается хореографией Л.М. Лавровского и удивительным танцем Г.С. Улановой. Архитектура декораций усиливает значение вертикали и подчеркивает значение верхней зоны, которая символизирует небо. Дух свободы, экспрессивность выражения чувств идут от текста Шекспира и музыки Прокофьева, и это великолепно подчеркивается декорациями Вильямса. К сожалению, данная постановка стала «лебединой песней» и самого художника, скончавшегося в 1947 году.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Например, «Портрет режиссера В.Э. Мейерхольда» (1916) работы Б.Д. Григорьева, где он представлен в роли Доктора Дапертутто, или «Портрет В.Э. Мейерхольда» (1917) кисти А.Я. Головина, показавшего режиссера перед зеркалом в гримерке.

<sup>2</sup> См.: История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века / под ред. Н.С. Пивоварова; ГИТИС. М., 2013.

<sup>3</sup> В ГАБТ это — «Евгений Онегин» П.И. Чайковского (1944), «Золушка» (1945) и «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева (1946), «Травиата»

Е.Д. Толокнова

Дж. Верди (1942); во МХАТе — «Тартюф» Ж.-Б. Мольера (1940), «Последние дни (Пушкин)» М.А. Булгакова (1943); в Театре им. Вахтангова — «Дон-Кихот» по роману М. Сервантеса (1941) и другие.

<sup>4</sup> Сидоров А.Ю. Пётр Вильямс. Живопись, сценография: [альбом]. М., 1980.

<sup>5</sup> См.: Гаевский В. Две «Дамы» // Наше наследие. 2011. № 99.

<sup>6</sup> Лавровский Л. Ромео и Джульетта. История спектакля // Леонид Михайлович Лавровский : Документы. Статьи. Воспоминания. М., 1983.

*В.П. Головина*

### **Театральные эскизы в творчестве художника Евгения Спасского**

Художник Е.Д. Спасский (1900–1985) более известен своими живописными полотнами и графическими сериями<sup>1</sup>. Однако многие годы он отдал работе в разных театрах. Вместе с тем его театральное художественное наследие почти не изучено. Несомненно, что работа в театре, несмотря на то что сохранилось немного вещей, которые можно отнести именно к этой области его творчества, была значительной и важной для становления индивидуального творческого метода.

По дате своего рождения Евгений Спасский — ровесник XX века, творческое становление художника пришлось на время социальных потрясений, революций и войн. Будучи слишком юным, чтобы оставить заметный след в дореволюционном авангарде, но воспринимая поиски авангардистов как художественный эксперимент, мастер оказался уже достаточно зрел, чтобы в период господства идеологического заказа занять свою нишу и не пытаться искать признания. Своему дарованию он нашел применение, работая на протяжении ряда лет в качестве театрального художника, занимаясь книжной графикой, оформляя интерьеры станций метро и вокзалов, реставрируя и расписывая церкви. Его творческое наследие, по самым общим характеристикам, входит в сферу неофициального советского искусства. Ранние работы могут быть вписаны в контекст той линии авангардного искусства, что родственна художникам объединения «Маковец», вместе с тем уроки, полученные в мастерской авангарда, были усвоены и трансформированы, во многом явившись основой собственного творческого метода. Главная черта, роднившая Спасского с маковчанами, — актуальность христианского мировоззрения, традиционно присущая

изобразительному искусству и не утраченная в пылу авангардных экспериментов.

В советское время состоялись только две прижизненные выставки мастера, его работы экспонировались в Доме культуры Института атомной энергии имени И.В. Курчатова и в стенах Шуйского историко-художественного и мемориального музея имени М.В. Фрунзе. Тем не менее его творчество было известно в узком кругу интеллектуальной религиозно-ориентированной публики, посещавшей также выставки двадцати московских художников.

Творчество Спасского формально можно вписать в сферу советского андеграунда, однако в силу очевидного несовпадения художественной концепции мастера и эстетики андеграунда оно занимает особую нишу и его следует рассматривать в свете религиозно-визионерского искусства.

В истории отечественного искусства XX века, по известным историческим причинам, названная линия читается слабо. Художественная критика советского периода означенное явление никак не комментировала в силу сначала запретности, а позднее непонятности многих тем, затрагиваемых художниками данного круга. В свете общих мировоззренческих истоков маргинальной линии духовидческого искусства и авангарда во многом становится понятным запрет последнего в советское время. Как известно, активное изучение наследия авангарда началось сравнительно недавно.

Кроме того, художественный язык и стилистика данного направления, столь отличные от популярной эстетики официального советского искусства, в свете выше означенных причин долгое время продолжали оставаться за кадром исследовательского внимания.

Среди современников Спасского хотелось бы выделить творчество рано ушедшей из жизни художницы Р.И. Котович-Борисяк, наследие которой в настоящий момент еще требует исследования. Эта же линия отчасти читается и в произведениях А.Ф. Микули, хотя стиль мастера (профессионального скрипача) во многом родствен символизму и об общности можно говорить только в контексте близких тем и некоторых изобразительных находок. Отдельные схожие иконографические сюжеты прослеживаются и в творчестве С.М. Романовича, также входившего в объединение «Маковец».

Как уже отмечалось, многие известные мастера в начале своего пути ставили перед собой сходные задачи (имеется в виду поиск новых средств выразительности). Определенная близость

прослеживается в творчестве Е.Д. Спасского и К.С. Петрова-Водкина. Оба художника отдавали предпочтение чистому цвету и ориентировались, как на эталон, на живопись Возрождения и иконопись, оставаясь в своих работах вполне самостоятельными. Изобразительная стилистика Петрова-Водкина повлияла на творчество «семидесятников», а в творчестве Спасского, прожившего долгую жизнь, в 1970-е годы появились произведения, наиболее ярко представляющие его индивидуальный стиль.

Следует отметить, что многие находившиеся на виду художники, начинавшие в мастерской авангарда, в поздний период были сломлены официальным стилем идеологического искусства.

В этом контексте художественное наследие Спасского представляет особый интерес, так как создаваемые художником полотна на религиозную тему могли быть востребованы лишь узким кругом интересующейся публики и вместе с тем не являлись для него статьей дохода.

В зрелом творчестве Спасский очень близок по интонации и даже по художественной манере многим более молодым художникам-«семидесятникам». Прожив долгую жизнь, мастер оставался созвучен своему времени и даже в некоторой степени опережал его. В его работах стилистика гиперреализма и классицизма появляется задолго до распространения этих изобразительных приемов в кругу более молодых художников.

Несмотря на то что духовными и художественными ориентирами для Спасского являлись храмовое искусство и живопись Возрождения и обе эти традиции, не исключая также современно-го контекста, питали формирование индивидуального живописного метода, творчество мастера находится в определенном родстве с традицией западноевропейского визионерского искусства, истоками которого можно считать живопись назорейцев и романтиков начала XIX века. Среди современников Спасского, работавших в подобном направлении за рубежом, можно упомянуть Ж. Дельвиля, Л. Леви-Дюрмера, О. Спера.

Наследие Евгения Спасского согласно сохранившемуся каталогу насчитывает около 600 работ. Самая ранняя из известных картин датирована 1918 годом, сохранились документальные свидетельства, касающиеся футуристического периода творчества мастера.

Литературное наследие художника крайне невелико. «Автобиографический очерк. (Воспоминания)» частично опубликован в журнале «Русская жизнь»<sup>2</sup>, эссе «Встречи с будетлянами и жизнь

с Велимиром Хлебниковым» вышло в сборнике, изданном Государственной академией славянской культуры<sup>3</sup>. Текст эссе хранится в РГАЛИ<sup>4</sup>. Спасский написал также несколько небольших статей об искусстве, в 1991 году вышел сборник избранных стихов «Размышления о духовном».

\*\*\*

Так же как и его старший брат, поэт, писатель и переводчик С.Д. Спасский<sup>5</sup>, Е.Д. Спасский родился в Киеве. Отец художника Дмитрий Иосифович происходил из известного священнического рода и был человеком разносторонне художественно одаренным.

В 1902 году семья переселяется на Кавказ, где Спасские сначала поселяются в Джиллогах, позднее переезжают в Тионеты, «тогда это была глухая деревня»<sup>6</sup> в 75 км от Тифлиса, а затем, когда мальчишкам пришло время поступать в гимназию, в Тифлис.

Таким образом, детство художника прошло на Кавказе. Оба брата Спасские благодаря творческой натуре своего отца были с ранних лет приобщены к искусствам. Все свое свободное время мальчишки проводили за рисованием, лепкой, сочинительством или устраивали кукольные спектакли, сами при этом изобретая сюжет и мастера персонажей. «Отец в эту глушь выписывал газеты и журналы...»<sup>7</sup>

В двенадцать лет Евгений, не говоря ни слова родителям, поступает в Тифлискую школу живописи, ваяния и зодчества при Императорской Академии художеств.

В школе Спасский прошел орнаментный, головной и фигурный классы. «Постановка... преподавания была чисто академической. Здесь я действительно получил хороший фундамент крепкого рисунка на всю жизнь»<sup>8</sup>, — напишет художник позже в «Воспоминаниях».

До начала Первой мировой войны семья Спасских оставалась на Кавказе.

Спасский пишет, что в детстве любое увлекательное зрелище он всегда старался повторить, постоянно что-то мастерил: «...так у меня рождались самоходные тележки, прыгающие лягушки, поезда на колесах из аптекарских коробок»<sup>9</sup>. Представления странствующих актеров и циркачей пленяли его воображение: «Я держал на носу щепки, палки, учился ходить на руках и в этом я преуспел»<sup>10</sup>. Позже эти навыки приведут художника в цирк, где непродолжительное время он будет служить в должности шпрыхталмейстера и выступать с небольшим акробатическим номером, а также

и в театр, работе в котором Евгений Спасский посвятит в общей сложности около 15 лет.

В 1914-м семья переезжает в Самару. В этом же году еще до переезда происходит первая встреча братьев Спасских с футуристами Владимиром Маяковским, Давидом Бурлюком и Василием Каменским<sup>11</sup>. У Евгения Спасского самые теплые и дружеские отношения сложились с Давидом Бурлюком, который из всех названных выше был в большей степени художником и, как известно из многочисленных, оставленных о нем воспоминаний, необыкновенно веселым и легким в общении человеком. Именно с этого знакомства начался творческий путь Спасского, который не мог не увлечься футуристами, так как и сам имел актерские способности и живой характер. Во «Встречах с бюджетянами...» он упоминает, что начал выставляться вместе с Бурлюком, будучи учеником гимназии, т. е. после переезда в Самару.

В 1917-м будущий художник оканчивает первую Самарскую мужскую гимназию<sup>12</sup> и отправляется в Москву, где участвует в выставках совместно с Бурлюком. В этом же году по протекции Бурлюка он поступает в студию М.В. Леблана, П.А. Бакланова и М.М. Северова на Тверской<sup>13</sup>.

В эссе «Встречи с бюджетянами и жизнь с Велимиром Хлебниковым» несколько страниц посвящены описанию многочисленных артистических кафе, в ночной жизни которых молодой художник принимал самое живое участие.

Весной 1918 года у Бурлюка созревает план о совместнойлетней работе и осенней поездке по Восточной России, названной позднее «Большим сибирскими турне»<sup>14</sup>. Это турне проходило на фоне все более разгоравшейся Гражданской войны.

Среди городов, через которые пролегал маршрут турне, были Уфа, Челябинск, Омск и другие. В каждом городе устраивалась выставка. Помимо картин Бурлюка и Спасского, на экспозициях также демонстрировались произведения местных художников.

В Омске Спасский узнает о планах Бурлюка покинуть Россию.

Как известно из «Воспоминаний», он не решается принять предложение Бурлюка, и после совместных выставок и поэзоконцертов в Омске они расстаются.

Молодому художнику не было еще и девятнадцати лет, когда его призвали в Белую армию.

В начале 1920 года после перипетий Гражданской войны Спасский устраивается в Омский оперный театр, где оформляет оперу М.П. Мусоргского «Борис Годунов».

К концу года он возвращается в Самару, где сначала ведет кружок в пролеткульте, а затем работает в декоративной мастерской при военном округе<sup>15</sup>.

Однако в Самаре Спасский задерживается ненадолго и уже в 1921 году снова возвращается в Москву, где поступает во Вхутемас<sup>16</sup>, получает комнату в студенческом общежитии и одновременно работает художником в ВСП<sup>17</sup>: «На мне лежало оформление книг... брошюр, плакатов и афиш к поэзоконцертам, проходившим здесь же в кафе. <...> Здесь я близко сошелся с... писателями и поэтами, и старыми и новыми»<sup>18</sup>. В период сотрудничества Спасского в ВСП союзом постоянно устраивались лекции и диспуты, публиковались сборники стихов. На эстраде ВСП выступали: Валерий Брюсов, Сергей Есенин, Рюрик Ивнев, Вадим Шершеневич, Василий Каменский, Владимир Маяковский, Всеволод Мейерхольд, Борис Пастернак и другие. В это же время Спасский сотрудничает в ПУРе МВО<sup>19</sup>, где работали также Брюсов, Маяковский, и инструктирует московские клубы по оснащенности декорациями.

В 1922 году на одном из вечеров во Вхутемасе Спасский встречает Хлебникова. Зимой и весной 1922-го Хлебников прожил у Спасского<sup>20</sup>.

В этом же году Спасский вступает в Русское антропософическое общество<sup>21</sup>, где знакомится с Михаилом Чеховым, о котором, по свидетельству близких друзей, неоднократно вспоминал. Вместе их фамилии фигурируют в списках членов общества, хранящихся в РГВА. Знакомство с антропософией стало еще одной ветхой, связанной с театром, так как для духовной науки Р. Штейнера искусство театра было определяющим.

Как уже упоминалось выше, с 1925 по 1935 год художник работает в цирке в качестве режиссера и шпрыхсталмейстера, т. е. ведущего, а также помощником режиссера в Театре Евгения Вахтангова, пишет портреты, оформляет книги, сотрудничает в Государственном музыкальном издательстве и работает с архитекторами И.А. Фоминым (роспись госпиталя в Лефортове), А.Н. Душкиным (станция метро «ЗИС», интерьеры «Детского мира»). В 1935-м начинает заниматься реставрацией икон и расписывать храмы<sup>22</sup>.

Как уже упоминалось, работа в театре занимала в творчестве Спасского значительное место, хотя, безусловно, не основное. Однако рассматривать становление и развитие индивидуального изобразительного метода без изучения и знакомства с его работой в театре представляется, на наш взгляд, почти невозможным.

Первые театральные опыты относятся к 1920 году. В это время Спасский устроился на работу в Омский оперный театр

художником-постановщиком и исполнителем. Однако в этот период театр назывался Омский академический театр драмы, и до начала 1920-го опер на его сцене не ставили. Лишь с 1920 года здесь появляются экспериментальные постановки опер. Именно в это время Спасский работает над оформлением оперы «Борис Годунов».

В качестве дополнения следует упомянуть, что сотрудничество в театре было логическим продолжением творческого становления молодого художника. Во время «Большого сибирского турне» футуристические выставки проходили как особого рода театральные представления. Давид Бурлюк, молодые художники и поэты снимали зал, украшали его своими футуристическими шедеврами, сами изготавливали и развешивали афиши, а затем за несколько часов до начала представления разгуливали по городу в ярких костюмах с раскрашенными лицами, собирая толпу зевак и восхищенных поклонников, которую и приводили на выставку.

«Концерты и выставки проходили очень шумно. К вечернему концерту я на щеке Бурлюка рисовал рыбу, а он мне собаку и, вставив в петлицы деревянные ложки, мы шли на концерт. После короткого и сочного доклада, а говорить [Бурлюк] умел и образно, и остроумно, мы читали нараспев стихи: он — свои, В. Каменского /из «Стеньки Разина»/, Маяковского, а я начинал с Северянина, потом Маяковского „Наш марш“, из поэмы „Человек“ и „Облако в штанах“ и Хлебникова „Крылышка золотописьмом...“ и т. д. Слушали все очень внимательно, но реагировали так шумно, что, казалось... зрительный зал вот-вот развалится от крика, аплодисментов и свиста. Публика четко делилась на два лагеря — принимающих и возмущенных. Нас почти выносили на руках из зала на улицу. Кругом появлялось много друзей, много сочувствующих новому в искусстве и новому в жизни»<sup>23</sup>.

Для сравнения можно привести фрагмент отчета газеты «Сибирская речь»: «Зал переполнен — заняты все проходы. <...> И вот, наконец, начинается „выход“ — Впереди — Бурлюк, напудренный с подведенными глазами, накрашенными бровями... На нем скромный черный мешковатый сюртук, в руках — лорнет с одним стеклом, и на щеке едва заметный контур рыбы! <...>

За Бурлюком шествует футурист Спасский с черными бачками... в красном жилете. На лбу его нарисованы синей краской собаки. <...> За Спасским — третий футурист Четвериков... И, наконец... „гордость Сибири“, „национальный Гений“ Антон Сорокин.

[Бурлюк] начинает говорить о единственном искусстве современности — футуризме. <...>

Вслед за Бурлюком выступает Спасский.

— Сей муж — „кинофор“, — рекомендует его Бурлюк, — это по-гречески, а по-русски просто — „несущий собак“, ибо на челе его нарисованы собаки. Он споет сейчас Северянина — „мороженое из сирени“.

В зале поднимается шум, и раздаются крики: Старо! Новенького подавайте! <...> Раздаются свистки.

— Эге, у кого-то в голове свистит! — кричит „отец футуристов“<sup>24</sup>.

Воспоминания Спасского об этом вечере, написанные много лет спустя, с удивительной точностью вторят газетному отчету, опубликованному сразу после вечера: «...слушателей всегда набивался полный зал. Открывал вечер Давид Бурлюк небольшим, но внушительным докладом о изжившем себя окончательно старом искусстве, о падении прежних кумиров и о первой свежей искре, вспыхнувшей в Италии, о манифесте Маринетти, первого футуриста нового века. А потом мы читали стихи по очереди. Первым читал я стихи Северянина, конечно, нараспев. Потом Бурлюк — свои. Затем опять я — Хлебникова и Маяковского, и когда я читал „Наш марш“ Маяковского, то Бурлюк торжественно вставал со стула, ибо это считался марш футуристов, как гимн футуристов»<sup>25</sup>.

Следующим этапом на пути к работе в театре стало непродолжительное сотрудничество в «Кафе поэтов». Произведений этого времени не сохранилось.

Еще одна страница в творческой биографии Спасского, связанная с театром, — это работа в качестве помощника режиссера с 1925 по 1935 год в Театре Евгения Вахтангова. Документальные свидетельства этого периода удалось найти в РГАЛИ в фонде сестер Дуловых, в частности, среди документов родной сестры известной в советское время арфистки В.Г. Дуловой, Е.Г. Дуловой, в прошлом актрисы Театра Евгения Вахтангова. В РГАЛИ хранится альбом с краткой биографией Евгения Дмитриевича и фотографиями актеров, участвовавших в спектаклях Грузинского театра оперы и балета, оформленных Спасским. Возможно, в связи тем, что в Театре Евгения Вахтангова у него была должность помощника режиссера, а не художника, никаких театральных эскизов этого периода пока не было найдено. Вместе с тем знакомство с Чеховым, включенность в жизнь театральной Москвы 1920-х найдут свое отражение в более поздней театральной сценографии, осуществленной уже на сцене Грузинского театра оперы и балета, в частности в опере «Паяцы» Р. Леонкавалло.

Именно с гастролями Театра Евгения Вахтангова Спасский посетит в середине 1920-х годов Европу, в частности Италию и Францию, что, по его воспоминаниям, повлияло на дальнейшее самостоятельное художественное развитие и во многом определило ориентиры на искусство Высокого Возрождения, как наивысшего эталона в мировой живописи.

С начала 1920-х годов не только отечественное, но и все европейское искусство, вновь пройдя через художественные эксперименты авангарда, возвращается к традиции фигуративного искусства.

Ранние авангардистские работы Спасского известны только по документам, в экспозиции Иркутского художественного музея выставлено единственное известное произведение этого периода «Настроение ночного всадника» (1918). От 1920-х годов сохранились только графические листы, выполненные в традиционной изобразительной манере.

Однако, на наш взгляд, работа в Театре Евгения Вахтангова во многом определила сформировавшийся в этот период индивидуальный художественный стиль мастера. Игровой элемент, чудесное превращение демонстрируют графические листы и более поздних лет, названные художником «Складки». Из светотеневых переливов в складках простыни на бумаге рождаются невероятные головы перса и старухи. Театральной игрой наполнены и таинственные существа двух представителей нечеловеческого царства — «Крысиный король»<sup>26</sup> и «Лягушачий царь»<sup>27</sup>.

Однако в этих небольших графических листах уже ощущается не простая театральность и иллюстративность, а желание сквозь живописное искусство проникнуть в сущность, архетип сказочных персонажей. Вероятно, поэтому подобные образы Спасского не выглядят забавно, но подчас даже пугающе. Именно от них ведет свою родословную персонификация эгоизма в работе художника 1948 года<sup>28</sup>.

После 1935 года и завершения сотрудничества с Театром Евгения Вахтангова следует довольно длительный перерыв. В это время, как уже упоминалось выше, художник занимается иллюстрацией, пишет портреты на заказ, а также участвует в оформлении станций Московского метрополитена, будучи дружен с А.Н. Душкиным.

С 1942 по 1945 год во время войны в эвакуации в Тбилиси Спасский работает художником-декоратором в Грузинском театре оперы и балета<sup>29</sup>.

В тбилисском театре Спасский оформляет несколько опер, в том числе Ж. Массне «Вертер», Р. Леонкавалло «Паяцы»,

А.П. Бородина «Князь Игорь», балет Б.В. Асафьева «Бахчисарайский фонтан».

1956 годом датированы эскизы декораций и костюмов к балету П.И. Чайковского «Спящая красавица». По воспоминаниям наследников, эти эскизы были сделаны для участия в конкурсе на постановку балета в Большом театре. Однако в это время в Большом театре балет не ставился. Вместе с тем в 1956-м «Спящая красавица» была поставлена на сцене Молдавского театра оперы и балета. В начале 1950-х годов Спасский работал в Кишинёве, возглавлял художественную бригаду, поновлявшую стенные росписи кишинёвского кафедрального собора. Вероятно, эскизы к балету «Спящая красавица» были сделаны к постановке в Кишинёве.

Важную биографическую подробность, связанную с темой театра, удалось выяснить благодаря знакомству с текстом краткой автобиографии, хранящейся в РГАЛИ в фонде Е.Г. Дуловой<sup>30</sup>. В этой небольшой автобиографической справке Спасский упоминает о своем участии в 1930-е годы в оформлении интерьеров полпредства в Бухаресте, а также нескольких московских вокзалов, в частности Курского Ленинградского и Савеловского. Несомненно, росписи и украшение интерьерных пространств с точки зрения навыка работы в архитектурном пространстве не могли не повлиять на дальнейшую работу, связанную с оформлением театральных постановок в Грузинском театре оперы и балета в Тбилиси.

Здесь же Спасский упоминает о своей двухлетней работе в Тбилисском русском театре юного зрителя. Этот факт подтверждается эскизом, выполненным для спектакля «Принц и нищий». Возможно, появление в творчестве художника образов, связанных с известными сказочными персонажами, было вдохновлено именно постановками в этом театре (таковы, например, упоминавшиеся выше «Крысиный король» и «Лягушачий царь»).

К этому же времени относится графический лист «На крутом берегу. Иллюстрация к сказке».

Если рассматривать эволюцию творчества художника, то знакомство с его театральными работами во многом проливает свет на изменение авторского почерка, возникновение тех или иных художественных образов и проясняет логику их возникновения, о чем свидетельствуют и более поздние произведения мастера<sup>31</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Произведения Е.Д. Спасского хранятся в собрании Третьяковской галереи, а также в художественных музеях Иркутска, Соликамска, Шуи, Рузы, Государственном Литературном музее, Музее Давида Бурлюка (США), в РГАЛИ, в частных собраниях в России, США, Канаде, Франции, Румынии, Германии.

<sup>2</sup> *Спасский Е.Д.* Нелицеприятие : Автобиографический очерк // Русская жизнь. 2008. № 22. С. 96–104; № 23. С. 100–105.

<sup>3</sup> Искусство XIX–XX вв. Сцепления и размежевания : сб. ст. / отв. ред. и сост. Е.И. Светлов. М., 2012.

<sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 1337. Оп. 4. Ед. хр. 36.

<sup>5</sup> Сергей Дмитриевич Спасский (1898–1954).

<sup>6</sup> *Спасский Е.Д.* Автобиографический очерк. (Воспоминания). Частное собрание, Москва. С. 7 (далее — *Спасский*).

<sup>7</sup> Там же. С. 10.

<sup>8</sup> Там же. С. 32.

<sup>9</sup> Там же. С. 17.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Подробнее о гастрольях футуристов в Тифлисе см.: *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор) : в 3 т. Т. 1. СПб., 1996. С. 226; Давид Бурлюк. Фактура и цвет. Произведения Давида Бурлюка в музеях российской провинции : каталог : в 2 кн. / авт. вступ. ст. и сост. С.В. Евсеева. Уфа, 1994. Кн. 1. С. 32; Давид Бурлюк. 1882–1967. Выставка произведений из Государственного Русского музея, музеев и частных коллекций России, США, Германии : каталог выставки / сост. Е. Баснер, Н. Васильева, Е. Петрова. СПб., 1995. С. 108; *Бурлюк Д.* Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения / авт. публ., предисл. и примеч. Н.А. Зубков. СПб., 1994.

<sup>12</sup> Личное дело Спасского Е.Д. (Удостоверение об окончании полного восьмилетнего курса Первой самарской мужской гимназии) // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 1. Ед. хр. 2389.

<sup>13</sup> Свидетельство ученика Художественной студии М. Леблана, П. Бакланова, М. Северова от 10 апреля 1918 // Личный архив Е.Д. Спасского. Частное собрание.

<sup>14</sup> Маршрут «Большого сибирского турне» Д. Бурлюка реконструирован А.В. Крусановым во второй книге второго тома «Русского авангарда...». Автор использовал в качестве источников прессу, а также сохранившиеся каталоги выставок. Однако даже сопоставления всех этих текстов не дают исчерпывающей картины.

<sup>15</sup> Личное дело студента Вхутемас Спасского Е.Д. Билет № 588 от Самарских государственных мастерских // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 1. Ед. хр. 2389.

<sup>16</sup> Заявление о приеме во Вхутемас от 22.11.1921 г., подписи о зачислении 23.11.1921 // Там же.

<sup>17</sup> ВСП возник по инициативе В. Каменского и В. Шершеневича в 1918 в Москве и располагался в кафе «Домино» (ул. Тверская, 18), с 1920 — отделение в Петрограде.

<sup>18</sup> *Спасский*. С. 65.

<sup>19</sup> Политическо-просветительское управление М.В.О. Удостоверение инструктора художественного отдела. 18.06.1921.

<sup>20</sup> РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 2. Ед. хр. 44 (фото с надписью А.М. Рассовой: «Художник Е. Спасский, у которого зимой 1922 г. жил В. Хлебников»). О своей жизни у Спасского Хлебников пишет в письме (апрель 1922): «Я живу вместе с художником Спасским в одной комнате: Мясницкая д. 21 кв. 39» (*Хлебников В. Собрание произведений* : в 5 т. / под ред. Ю. Тынянова, Н. Степанова. Т. 5. Л., 1933. С. 325). В архиве Е.Д. Спасского, хранящемся у наследников, имеется письмо А.Е. Парниса (09.12.1964). Парнис пишет Спасскому: «У сына художника Митурича я видел рисунок П.В. Митурича „Хлебников в квартире художника Спасского“». С. Спасский в своей статье «Хлебников» также упоминает о жизни В. Хлебникова у Е. Спасского.

<sup>21</sup> РГВА. Ф. 1176К. Оп. 1. Д. 24а. Л. 12–13. Примечательно, что в списках членов общества числится также и Михаил Чехов.

<sup>22</sup> В архиве Е.Д. Спасского имеются договоры-подряды на выполнение заказов по росписи церквей. Косвенные свидетельства о работе над церковными заказами содержатся также в письмах к Е.Г. и В.Г. Дуловым.

<sup>23</sup> РГАЛИ. Ф. 1337. Оп. 4. Ед. хр. 36.

<sup>24</sup> Цит. по: *Крусанов А.В. Русский авангард...* Т. 2, кн. 2. СПб., 2003. С. 364.

<sup>25</sup> *Спасский*. С. 48.

<sup>26</sup> 1948. Бумага, акварель, карандаш. 40 × 30.

<sup>27</sup> 1949. Бумага, акварель. 20 × 29. Частное собрание, Москва.

<sup>28</sup> Эгоизм. 1948. Бумага, акварель, карандаш. 37 × 30. Частное собрание, Москва.

<sup>29</sup> РГАЛИ. Ф. 757. Оп. 1. Ед. хр. 199, 197, 196 (афиши спектаклей Грузинского театра оперы и балета, оформленных Е. Спасским; эскизы костюмов к спектаклям того же театра «Бахчисарайский фонтан», «Паяцы»; эскизы декораций к спектаклям «Ветер», «Князь Игорь», «Паяцы»).

<sup>30</sup> РГАЛИ. Ф. 757. Оп. 1. Ед. хр. 198.

<sup>31</sup> В частности, графический цикл «Странник» (начало 1940-х).

*О.М. Полянская*

### **Татьяна Яблонская: год 1949-й**

Среди 35 картин прославленной украинской художницы Т.Н. Яблонской (1917–2005)<sup>1</sup>, хранящихся в Государственной Третьяковской галерее, есть одна, которая с момента ее поступления в 1950 году в музей после экспонирования на Всесоюзной художественной выставке 1949-го неизменно включается в постоянную экспозицию и по праву считается одной из визитных карточек Галереи. Это «Хлеб». Картина, написанная в 1949 году, очень цельная по замыслу и исполнению, ставшая своего рода эмоциональным камертоном послевоенного советского общества, сохранив все свои «первородные» качества, давно перешагнула границы времени своего создания и на протяжении более полувека остается дорога нескольким поколениям любителей отечественного искусства. Дата ее создания — 1949-й — во многом символична как для творчества самой Яблонской, так и для истории всего советского послевоенного искусства.

В отделе рукописей Третьяковской галереи хранится также несколько писем Яблонской этого времени, что составляет лишь малую часть интереснейшего и пока не опубликованного ее архива. Эти письма адресованы художнику Я.Д. Ромасу (три письма, написанные в марте 1950 года<sup>2</sup>); М.Н. Гриценко, оргсекретарю СХ СССР (три письма, датированные началом 1950-го, и одно мартом 1955-го<sup>3</sup>), и, наконец, третьим адресатом является А.С. Галушкина, в течение многих лет возглавлявшая в Третьяковской галерее отдел советского искусства (два письма 1963 года<sup>4</sup>). Написанные вскоре после завершения работы над «Хлебом», они вкуче с другими документами, в первую очередь с текстами самой Яблонской, помогают восстановить биографический и культурный контекст знаменитого произведения и дают возможность дополнить

несколькими существенными штрихами «портрет художника на фоне времени».

Татьяна Яблонская родилась в интеллигентной семье. Ее отец, Н.А. Яблонский, выпускник историко-филологического факультета Московского университета, некоторое время обучавшийся во Вхутемасе, в 1920–1930-е годы трудился на ниве просвещения, художественного образования и музейного дела. Система домашнего воспитания и образования в доме Яблонских была поставлена так, что не оставляла детям свободы в выборе профессии — по желанию отца все они должны были стать художниками<sup>5</sup>.

Поэтому, закончив в 1933 году Каменец-Подольскую семилетку на Украине, сестры-погодки Яблонские — Татьяна (старшая) и Елена (младшая) поступили на второй курс Киевского художественного техникума. Через два месяца после начала занятий техникум закрылся в связи с начавшейся на Украине реформой художественного образования, проводившейся в рамках широкой кампании по борьбе с формализмом<sup>6</sup>. Только в следующем, 1935 году, они стали студентками полностью обновленного Киевского художественного института. После обучения на первых двух курсах у К.Н. Елены (1897–1950) и А.М. Черкасского (1886–1967) Т.Н. Яблонская с третьего курса начала заниматься в мастерской признанного мастера Ф.Г. Кричевского (1879–1947).

Студентка Яблонская отличалась редкой трудоспособностью и целеустремленностью — она буквально работала за троих. Эти качества ее личности, которые она сохранила в течение всей своей долгой жизни, принесли ей первое заслуженное признание: этюды обнаженной натуры, показанные на выставке студенческих работ в институте в 1937 году, получили одобрительные отзывы И.Э. Грабаря; «Обнаженная натурщица» (1937) стала первым экспонатом институтского методического кабинета; этюд «Женщина с коромыслом» (1938) экспонировался на Всесоюзной выставке молодых художников «XX лет ВЛКСМ» в 1939-м<sup>7</sup>; и, наконец, в начале 1941 года в институте была организована «Выставка работ студентки Татьяны Яблонской».

Успешно и многообещающе начатая творческая карьера была прервана Великой Отечественной войной, эвакуацией в Саратовскую область, в колхоз под Камышином, где у Яблонской родилась дочь Елена. На три долгих военных года художница была лишена возможности заниматься живописью. Она, горожанка по рождению и воспитанию, превратилась в «тетку Таньку» (по ее словам)<sup>8</sup>, колхозницу (по паспорту, выданному в эвакуации), которая наравне

со всеми в колхозе полола, косила, скирдовала, молотила, возила на волах воду для поливки огородов.

Еще не окончилась война, когда в апреле 1944 года Яблонская вернулась в освобожденный Киев. Для нее начинается возвращение в профессию, трудное, полное сомнений, с попытками наверстать упущенное (по предложению Государственного комитета по делам искусств она пытается восстановить дипломную работу взамен незавершенной и утраченной во время оккупации), с поисками своей темы в искусстве в непростых политических и социальных условиях. (В год «Великого голода», в 1947-м, в поселке Ирпень под Киевом умирает больной и опальный учитель Кричевский.) Но она, как всегда, много и упорно работает, на ежегодных республиканских и всесоюзных выставках появляются ее новые работы, самой заметной из которых стала «Перед стартом» (1947, Национальный художественный музей Украины). Этот период завершился, наконец, первой и на многие годы оставшейся единственной большой творческой удачей молодой художницы — картиной «Хлеб».

Летом 1948 года Яблонскую, преподавателя Киевского художественного института, направили со студентами на практику в колхоз имени Ленина в село Летава Чемеровецкого района Каменец-Подольской области<sup>9</sup>, который прославился тогда на всю страну высокими урожаями пшеницы и свеклы. Татьяна Ниловна выехала туда вслед за студентами, получив от них письмо, что в Летаве «очень-де скучно, нет ничего красивого, интересного, живописного, пейзаж однообразный, люди все время работают, позировать не хотят. Не лучше ли им уехать в соседний, живописно расположенный на берегу реки колхоз»<sup>10</sup>. На это последовал ее категорический ответ: «Не может быть неинтересно в таком месте, где работает так много хороших людей»<sup>11</sup>.

Здесь и родился замысел будущей картины, которая была закончена через год и представлена сначала на X Украинской художественной, а затем на Всесоюзной выставке в Москве в ноябре 1949 года.

Буквально накануне открытия выставки, 31 октября, в центральной газете «Культура и жизнь» была опубликована статья А. Киселёва «За социалистический реализм в живописи». В ней Яблонская упоминалась в числе тех художников, в чьих работах (у Татьяны Ниловны — «Перед стартом») сказывалось вредное влияние импрессионизма, у кого в «картинах реализм принесен в жертву так называемой „живописности“»<sup>12</sup>. Словом, она была причислена к «формалистам-бракоделам».

Но три месяца спустя в обзоре текущих выставок (включая всесоюзную, где был показан «Хлеб») от 31 января 1950 года в той же газете и тем же автором Яблонская была «реабилитирована»: «Художнице удалось изобразить пафос труда, праздник обильного урожая. Эта работа художницы Т. Яблонской является по сравнению с ее ранними произведениями несомненным успехом, движением вперед»<sup>13</sup>.

Отлично владея пером, Яблонская сама выступила в печати 11 февраля, признав справедливость критики в свой адрес и впервые рассказав о своей работе над картиной «Хлеб».

«В статье „За социалистический реализм в живописи“, опубликованной в газете „Культура и жизнь“, № 30 за 1949 год, в числе других упоминалась и моя фамилия как художника, не вполне преодолевшего импрессионизм в своей картине „Перед стартом“. Окончательно я убедилась в ошибочности импрессионистического метода следующим образом...» И далее следует рассказ о летней практике 1948 года в Летаве: «Меня поразил мощный размах работ, дружный, радостный труд людей колхозной деревни. Я там ясно почувствовала, насколько еще искусство в долгу перед нашим великим народом, как оно еще слабо отражает все величие и благородство советского человека, размах социалистического переустройства страны.

...После поездки в колхоз я совсем иначе стала смотреть на искусство. Основа формализма и натурализма лежит именно в отрыве художников от нашей социалистической действительности.

...Я абсолютно убеждена, что продолжительное, любовное, глубокое общение с лучшими советскими людьми, ознакомление с лучшими предприятиями и колхозами даст огромный толчок нашему искусству...

...До поездки в колхоз меня немного обижали упреки в формализме. Теперь я соглашаюсь с ними... В моем сознании произошел большой перелом. <...> К своей последней картине „Хлеб“ я подходила иначе. В ней я от всего сердца старалась передать те чувства, которые так взволновали меня в колхозе. Мне хотелось передать радость коллективного труда прекрасных наших людей, богатство и силу колхозов, торжество идей Ленина-Сталина в социалистической переделке села»<sup>14</sup>.

Вслед за этой газетной публикацией было написано первое письмо Ромасу, которое производит двойственное впечатление. В нем Яблонская, повторяя местами риторiku газетной статьи, тем

не менее, не оставляет сомнения в собственной искренности, пишет «от сердца». Несколько оказавшихся под рукой листов рисовальной бумаги, исписанные карандашом размашистым почерком с многочисленными исправлениями, зачеркиваниями и вставками, выдают неподдельное волнение автора. Обращается Яблонская к своему старшему коллеге прежде всего за пониманием и поддержкой.

«Знаете, а ведь мою заметку в „Культ. и жизнь“ многие поняли не так, как надо. Сочли меня за карьеристку, посчитали это приспособленчеством, „сдачей позиций“ и т. д. Мне это очень тяжело. Я знаю, что Вы мне верите, Вы знаете, что я была искренна, что мною руководило единственное желание — поделиться с людьми своими мыслями, навеянными мне нашей жизнью. Нашей замечательной советской действительностью. Мне кажется, что не все еще правильно понимают борьбу с формализмом, часто видят в этом лишь внешнюю сторону. И вот мне захотелось выложить свои мысли. А статья моя была очень большая. В редакции ее сильно сократили. И мне очень неприятно, если создается впечатление, что девочку поругали, а она испугалась и „перестроилась“»<sup>15</sup>. Далее она переходит к изложению своего «кредо», в котором на первом месте стоит изучение жизни.

«А в своих мыслях я теперь убедилась окончательно и бесповоротно. Я совершенно ясно знаю, что только глубокое и тесное общение с лучшими сторонами нашей жизни может толкнуть вперед наше искусство. <...> Чтобы создать действительно нужные произведения, надо подолгу жить с людьми, изучать их со всех сторон. Со всех сторон схватывать жизнь. Тогда только явится обобщение. Поэтому я совершенно правильно делала, когда во время поездки в колхоз делала много разных набросков.

Я не приехала в колхоз с готовой композицией. Она у меня родилась как синтез впечатлений от всей этой поездки... Я считаю неправильным, когда человек приезжает куда-нибудь на место с уже готовой идеей, вернее, сюжетом. Он должен родиться из жизни, именно из глубокого и всестороннего ее изучения. <...> По-моему, этюды нужны не только к картине, но и до картины, но для картины в будущем, для рождения картины. Для изучения жизни, которая нами еще совсем не изучена. <...> Для того, чтобы найти типичное в жизни, нужно перекинуть массу „породы“. И перекидывать с кистью и карандашом в руке. Необходимость этюдов здесь нельзя отрицать, хотя они и не пригодятся, возможно, для картины.

Иначе получится либо случайная, нетипичная и ненужная, либо трафаретная или надуманная вещь. Ведь правильно?»<sup>16</sup>

Так и сама Яблонская, перед тем как написать «Хлеб», за четыре месяца — с июня по сентябрь — сделала в Летаве около 300 рисунков и этюдов: «Я никогда так не увлекалась рисунком, как в Летаве, рисовала просто „запоем“»<sup>17</sup>.

«Рисовала я не отдельных людей, не детали пейзажей, а старалась запечатлеть целые группы вместе с машинами, мешками, постройками, в той живой неповторимой композиции, которую может дать только жизнь»<sup>18</sup>. Ей «хотелось передать дружную энергию работы, пафос коллективного труда. <...> Веселый, всегда с песнями, коллективный труд. <...> Его боевой темп и радостный ритм очень запал мне в душу, и во всех своих этюдах, а особенно в набросках и рисунках, я... стремилась его передать»<sup>19</sup>. Здесь невольно приходят на память «веселые подруги» из довоенного фильма И.А. Пырьева «Богатая невеста» (1937), которые пели о таком же «веселом, радостном труде» и мечтали о том, чтобы их имена «звонкой песнею» прославились среди героев. Словно подхватив этот жизне-радостный мотив и вполне в духе принятой в послевоенное время установки на увековечивание подвигов героев войны и труда, Яблонская писала: «Я хотела, чтобы моя картина звучала, как хорошая народная песня о труде, смотрелась бы, как памятник этим людям»<sup>20</sup>.

Свои личные непосредственные живые впечатления от работы в колхозе художница хотела отлить в форме, подобной памятнику. «Мне хотелось создать большой монументальный образ... хотелось сделать картину очень живой, полной движения, звона и солнечного света. Но, в то же время, очень устойчивую, сильную и весомую, передающую значительность изображаемого. Я добивалась в композиции неповторимой жизненности и как бы случайности и свежести момента с ясной простотой и закономерностью композиционного замысла»<sup>21</sup>.

Приступив к работе над большим полотном, Яблонская не придерживалась ни одного сделанного в колхозе рисунка или этюда. Картина была написана с помощью институтского реквизита и собственноручно изготовленных предметов (мешки с песком, картонный совок), послужила и куча строительного песка во дворе института; главная героиня была написана с натурщицы Гали Невчас<sup>22</sup>. В картине нет ни одного портрета, как, впрочем, и вообще мало лиц (критик 1950-х годов сетовал, что слишком много фигур написано со спины<sup>23</sup>). Вместо председателя колхоза Д.В. Бойко, во всех отношениях достойного быть изображенным, слева на

весах висит его сумка с вложенной в нее газетой. Горизонт и небо, вопреки обычаю заполнять фон изображениями колхозных угодий, закрыты огромной, плохо прописанной скирдой, больше похожей на лохматый занавес. Только в правом верхнем углу оставлен просвет для движения грузовиков. На борту одного из них закреплено красное полотнище с лозунгом: «Хлеб — сила и богатство нашего государства», который практически не читается, полузакрытый двумя фигурами колхозников.

В ходе работы она удалила с переднего плана жанровые мотивы, например бочку с водой, отгеснила большинство колхозниц из центра несколько вглубину. Не было в первых вариантах эскизов и мешков перед весами, ставших впоследствии своеобразным постаментом для центральных фигур.

Стремясь «создать образ типичного украинского колхоза»<sup>24</sup>, Яблонская изобразила женщин в красиво драпирующихся традиционных юбках вместо тех, что носили реальные колхозницы. Но при этом мысль надеть на главную героиню вышитую национальную сорочку показалась ей «слишком схематичным, плакатным решением»<sup>25</sup>. Сорочка досталась колхознице справа.

Решение образа центральной героини, который художница представляла себе как «обобщенный образ современной украинской колхозницы»<sup>26</sup>, было найдено в собственном плакате, который Яблонская делала по заказу одного издательства. Но в картине она развернула фигуру немного в глубину и погасила наступательное движение плакатного образа волной ярко освещенной рассыпанной пшеницы, заставив девушку слегка откинуться назад и, засучивая рукава, взглянуть через плечо на зрителя. Благодаря этому композиционному решению художница словно транспонировала обязательный пафос и дидактику большой тематической картины в естественный молодой задор.

Одна любопытная и, на первый взгляд, конкретная деталь: на мешках с зерном стоит маркировка «колхоз им. Ленина с. Летава» и дата — 1949 год. Не 1947-й, когда колхоз прославился высокими урожаями, не 1948-й, когда Яблонская со студентами работала в Летаве, а 1949-й — год создания картины, а это мог быть и 1950-й, и 1951-й и т. д. Тем самым, на наш взгляд, она сняла актуальность конкретной даты, сделав ее в то же время «вневременной»: все, происходящее в данный момент времени, было, есть и должно быть всегда.

Таким образом, Яблонская счастливо избежала, с одной стороны, схематичности, с другой — мелочного описательства, ушла от помпезности и велеречивости, а идеологическую нагрузку

перенесла с изображения на тексты о картине и по поводу картины (в первую очередь на собственные тексты), создав клише, по которому тиражировались впоследствии почти все описания ее ставшего таким популярным произведения.

Освободив «Хлеб» от идеологической нагрузки и нарратива, который практически весь ушел в область рассказа о нем, художница заточила зрительный образ до простой и понятной каждому формулы — «счастье и радость труда», вложив в него много личного чувства, опыта и надежд.

«Помню, в один счастливый день какого-то ясновидения я решила резко увеличить и разлить по всему холсту огромный ворох зерна. Хотелось, чтобы хлеб, ради которого и работают эти люди, звучал в картине с большей силой и радостью. В этот день и пришло название картины — „Хлеб“»<sup>27</sup>.

День этот стал поистине счастливым. Найденное слово, простое, но безмерно емкое, преобразило картину Яблонской. Благодаря названию она нашла ключ к тем неисчислимым воспоминаниям, переживаниям, чувствам и ассоциациям, связанным с этим словом почти у каждого человека, особенно в те послевоенные годы. Здесь вспомнится и «ломоть ржаного хлеба, сладко пахнущего жизнью», который «осторожно засунул в карман бекешки» герой романа А. Толстого «Хлеб»<sup>28</sup>, и почти визионерское астафьевское: «Я склоняюсь к древнему полю, вдыхающему пламя безмолвных зарниц. Мне чудится, что я слышу, как шепчутся с землею колосья. И, кажется, я даже слышу, как зреют они. А небо, тревожась и мучаясь, бредит миром и хлебом»<sup>29</sup>, и воспоминания участников проекта Л. Улицкой «Детство 45–53: а завтра будет счастье»<sup>30</sup>.

Название оживило все связанное с понятием «хлеб» в жизни, в литературе, в искусстве: хлеб — константа русской культуры; хлеб — это один из важнейших жизненных ресурсов, формирующий нравственный кодекс человека. Хлеб был постоянной темой в послевоенной живописи, литературе, кино: 26 февраля 1950 года состоялась премьера фильма «Кубанские казаки» Пырьева; в театрах шла пьеса Н.Е. Вирты «Хлеб наш насущный», удостоенная Сталинской премии в 1948-м. Кроме картины Яблонской, на ту же тему хлеба и урожая на Всесоюзной выставке<sup>31</sup> экспонировались картины А.П. Бубнова, С.В. Герасимова, В.К. Нечитайло, А.А. Пластива, Ф.С. Шурпина...

На протяжении 1950-х годов ни одна попытка Яблонской повторить успех «Хлеба» не удалась. Сошлемся на авторитетное суждение: «В системе „советского искусства“ (второе название социалистического

реализма) была создана система двух стилей: один, важнейший, выволивший на „знаковый уровень“, и другой — показывающий современный быт. Один стиль требовал формулы, когда деталь переставала значить что-либо. Другой состоял из множества слагаемых воедино деталей»<sup>32</sup>. Следующая за «Хлебом» большая работа Яблонской странным образом соединила в себе эти две особенности.

«Есть у меня еще одна мыслишка, — писала она в уже цитированном письме к Ромасу в марте 1950 года, — но я еще и эскиза не делала, боюсь рассказывать — а то не выйдет — ну, ничего, расскажу.

Весна, сквер, сверкающее солнце и масса разных детишек. Много-много. Высыпали. Такая жажда жизни. Как трава весной из каждой щелки лезет. Грудные, побольше, разные и удивительно симпатичные. Возятся в песке. И тени на земле... И птицы чирикают. Все живет, все хочет жить. Мне эта тема представляется очень значительной, жизнеутверждающей и нужной. Представляете? По-моему, она не будет смотреться лишь мелкой бытовой сценкой. Активность жизни. Неудержимость. И радость жизни. Все должны быть проникнуты радостью жизни. Живучесть. Недавно видела какой-то косогор. А на нем в разные стороны лезут какие-то кустики. Все лезут, все растут, все хотят жить.

Она должна быть очень мажорной по краскам. Как Вам кажется эта моя идея? Мне нравится»<sup>33</sup>.

Но с картиной «Весна» (1950, ГРМ), о которой шла речь в письме к Ромасу и за которую Яблонской в 1950 году была присуждена вторая Сталинская премия, ее постигла неудача. Первый биограф художницы, автор вышедшей в 1959-м монографии, В.В. Курильцева отмечала: «...картину можно долго и с интересом рассматривать... В ней с большим живописным мастерством написаны лица матерей, нянь... и особенно детей. <...> Однако... в картине не найден общий композиционный принцип... Очевидно, художница стремилась передать весенний шум в образе радостной, возбужденной детворы на бульваре, однако не до конца решила то, что ею было задумано»<sup>34</sup>. И как результат: «Хорошо задуманный образ „Весны“ не нашел своего всестороннего художественного воплощения»<sup>35</sup>.

Повторить успех «Хлеба» художнице не удалось ни в «рудокопах» Криворожья, о которых она также писала Ромасу: «Летом думаю поехать на Криворожье. Что-то хочется сделать большое и мощное про рудокопов»<sup>36</sup>, ни в спортсменах<sup>37</sup>, ни в строителях Киева<sup>38</sup>, о чем есть упоминание в письме к Гриценко от 1 марта 1955 года: «Я продолжаю биться над своей старой картиной о строителях,

но все никак не найду хорошего решения. Буду уже пачкать четвертый холст»<sup>39</sup>. И лишь отчасти в камерном варианте «Хлеба» — «Утро» (1954, ГТГ) — Яблонской удалось повторить этот успех, хотя сама она, по-видимому, была не очень удовлетворена результатом работы.

В письме к Галушкиной, датированном августом 1963 года, где речь идет о возможном приобретении для Третьяковской галереи новой картины Яблонской «Свадьба» (из «Закарпатского цикла»), она пишет: «Мне б, конечно, очень бы хотелось еще раз попасть на священные стены галереи. И, мне кажется, что эта картина, во всяком случае, лучше бы воспринималась, чем моя работа „Утро“»<sup>40</sup>.

Свои главные и лучшие работы Яблонская написала позднее, в 1960–1970-е годы: «Скоро сенокос» (1960), «Лето» (1967), «Безымянные высоты» (1969), «Вечер. Старая Флоренция» (1973) и, наконец, «Лен» (1977, все — ГТГ) — последнюю большую и, по словам художницы, «самую любимую и выстраданную»<sup>41</sup> картину.

В письмах Яблонской из архива Третьяковской галереи есть еще одна тема — А.А. Пластов (1893–1972), достойная отдельной статьи. На выставке 1949 года экспонировалась большая работа живописца «Колхозный ток» (1949, Киевский национальный музей русского искусства). В уже упоминавшемся выставочном обзоре работы Яблонской и Пластова были представлены как антиподы: Яблонской, разумеется, со знаком плюс, Пластова — со знаком минус. В письме к Ромасу Яблонская пытается понять причину «неудач» Пластова и предлагает свой рецепт «помощи»: «Плохо, что колхоз, где он живет, плохой, не передовой, захудалый. Если б было наоборот, Пластов был бы лучшим нашим певцом советского колхозного строя. Мне кажется, вся его беда в том. Отсюда и его ошибки. Мне кажется, он еще в жизни не совсем почувствовал силу колхоза — силу новых людей, а отсюда и эта красная рубашка. Если б его как-нибудь уговорить поехать на лето в какой-нибудь самый распередовой колхоз-миллионер, он бы трахнул такое, что мы б все ахнули, ведь талант у него огромный. Он должен увлечься колхозным социализмом на селе. Я написала ему длинное-предлинное письмо. Интересно, что он ответит. Его обязательно надо направить на настоящий путь — ближе к социализму. В С. Герасимова я мало верю — я не чувствую в его груди горячего сердца, а у Пластова оно есть. Он настоящий. Но колхозного в нем мало. Да у него в Прислонихе его и не почувствуешь. По-моему в этом его беда. До тех пор, пока он не окунется в действительно новую жизнь, он не почувствует колхоза органически. Об этом надо ему говорить. А сила у него колоссальная. И сердце горячее; людей он знает (но не тех немного).

Как Вы на это смотрите? Нужно сделать все, чтобы он мог вернуться во всю ширь. Это был бы праздник для нашего искусства. Яков Дорофеевич, как это лучше сделать? У меня душа болит за него. Я его очень люблю. Как бы его уговорить уехать на лето в другое место, к нам на Украину, к Посмитному или Дубковецкому (это знаменитые колхозы) или на Кубань!»<sup>42</sup> В этом отрывке образ выдающегося мастера — А.А. Пластова — дан так наглядно и непосредственно, как это могла сделать только сама наделенная горячим сердцем Т.Н. Яблонская.

Есть в архиве Третьяковской галереи еще два письма, где Яблонская обсуждала с Ромасом текущие дела в Союзе художников Украины. Она была председателем секции живописи и со свойственной ей горячностью, нередко впадая в крайности оценок, пыталась наладить дружную, коллективную работу: «Как бы хотелось, чтоб в союзе была атмосфера дружбы, взаимопомощи, доверия. Как это толкнуло бы вперед наше искусство!»<sup>43</sup> Но, увы, тоже не слишком успешно.

Наступившую старость Татьяна Ниловна принимала с улыбкой. «Горячее сердце», о котором она, «влюбленная в жизнь»<sup>44</sup>, писала Ромасу в 1950 году, с годами не остывало.

Вглядываясь в автопортрет 1995 года, наверное, вздыхала: «Вот такую я стала теперь бабусяю»<sup>45</sup>. И сразу вслед за этим: «Мольберт так и стоит около окна — это потому, что ведь за ним осень! На всем — золото, золото...»<sup>46</sup> Ограниченная после инфаркта (1989) в движениях, она полюбила свой малый мир, с нетерпением ждала солнечного вечера, чтобы «успеть залить полотно вечерним золотом»<sup>47</sup>. Словно продолжая письмо к Гриценко из далекого теперь 1955-го: «Когда приходит весна, я никак не могу ее не писать»<sup>48</sup>, полвека спустя она писала: «Есть что-то магическое в этом зеленом цвете, который каждый год, как растает снег, возникает из сырой помертвелой земли»<sup>49</sup> и с волнением наблюдала, как «в дымке апрельского дождика, который висит над Кожемяками, вызревает великое диво весеннего пробуждения»<sup>50</sup>.

После инсульта (1999), когда у Яблонской отказала правая рука, она переучилась на левую руку, работала пастелью до последнего часа, сидя в инвалидном кресле у окна, вглядываясь в небо, которого раньше так мало было в ее картинах, и ушла, прожив 88 земных лет, в 17-й день цветущего месяца червень<sup>51</sup> 2005 года...

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР, трижды лауреат Государственных премий СССР.

<sup>2</sup> ОР ГТГ. Ф. 134. Ед. хр. 218, 219, 220.

<sup>3</sup> ОР ГТГ. Ф. 125. Ед. хр. 2899, 2900, 2901, 2902.

<sup>4</sup> ОР ГТГ. Ф. 4. Ед. хр. 1331, 1332.

<sup>5</sup> Так и произошло: сестра Татьяны Ниловны Е.Н. Яблонская (1918–2009) стала художником, брат Д.Н. Яблонский (1921–2001) — архитектором.

<sup>6</sup> См.: *Радионов Г.* Разгром бойчукизма и художественное образование. Письмо с Украины // Искусство. 1938. № 5. С. 114–117.

<sup>7</sup> См.: Всесоюзная выставка молодых художников : каталог выставки. М., 1939. С. 129.

<sup>8</sup> См.: *Яблонская Т.Н.* Как я работала над картиной «Хлеб» // Из творческого опыта. М., 1957. Вып. 3. С. 58 (далее — *Яблонская*).

<sup>9</sup> Ныне Хмельницкая область, Украина.

<sup>10</sup> *Яблонская*. С. 49.

<sup>11</sup> Там же. С. 51.

<sup>12</sup> *Киселёв А.* За социалистический реализм в живописи // *Культура и жизнь*. 1949. 31 окт. (№ 30).

<sup>13</sup> *Киселёв А., Кушелев А.* Новые произведения советского искусства // Там же. 1950. 31 янв. (№ 3).

<sup>14</sup> *Яблонская Т.* Социалистический реализм в живописи // Там же. 1950. 11 февр. (№ 4).

<sup>15</sup> Т.Н. Яблонская — Я.Д. Ромасу. Март 1950 // ОР ГТГ. Ф. 134. Ед. хр. 218.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> *Яблонская*. С. 55.

<sup>18</sup> Там же. С. 56.

<sup>19</sup> Там же. С. 57.

<sup>20</sup> Там же. С. 61.

<sup>21</sup> Там же. С. 62.

<sup>22</sup> Там же. С. 71, 74–75.

- <sup>23</sup> См.: *Затенацький Я.* Український радянський живопис. Київ, 1958. С. 96–97.
- <sup>24</sup> *Яблонская.* С. 75.
- <sup>25</sup> Там же. С. 76.
- <sup>26</sup> Там же. С. 74.
- <sup>27</sup> Там же. С. 66.
- <sup>28</sup> *Толстой А.* Собр. соч. : в 10 т. Т. 6. М., 1959. С. 430.
- <sup>29</sup> *Астафьев В.* Хлебозары // *Именем хлеба : поэт. сб.* М., 1984. С. 5.
- <sup>30</sup> *Детство 45–53: а завтра будет счастье / авт.-сост. Л. Улицкая.* М., 2013.
- <sup>31</sup> См.: Всесоюзная художественная выставка. 1949. Живопись. Скульптура. Графика : каталог выставки. М., 1949.
- <sup>32</sup> *Турчин В.С.* Образ двадцатого... в прошлом и настоящем. Художники и их концепции. Произведения и теории. М., 2003. С. 353.
- <sup>33</sup> Т.Н. Яблонская — Я.Д. Ромасу. Март 1950 // ОР ГТГ. Ф. 134. Ед. хр. 218.
- <sup>34</sup> *Курильцева В.* Татьяна Ниловна Яблонская. М., 1959. С. 61.
- <sup>35</sup> Там же.
- <sup>36</sup> Т.Н. Яблонская — Я.Д. Ромасу. Март 1950 // ОР ГТГ. Ф. 134. Ед. хр. 218. Картина о «рудокопах» не была написана.
- <sup>37</sup> На Днепре. 1952. Львовский музей украинского искусства.
- <sup>38</sup> Строители. Молодежь. 1957. Местонахождение неизвестно.
- <sup>39</sup> Т.Н. Яблонская — М.Н. Гриценко. 1 марта 1955 // ОР ГТГ. Ф. 125. Ед. хр. 2902.
- <sup>40</sup> Т.Н. Яблонская — А.С. Галушкиной. Август 1963 // ОР ГТГ. Ф. 4. Ед. хр. 1331.
- <sup>41</sup> *Тетяна Яблонська : каталог виставки.* Київ, 1997. С. 26 (далее — Тетяна Яблонська).
- <sup>42</sup> Т.Н. Яблонская — Я.Д. Ромасу. Март 1950 // ОР ГТГ. Ф. 134. Ед. хр. 218.
- <sup>43</sup> Там же. Ед. хр. 219.
- <sup>44</sup> *Яблонская.* С. 68.
- <sup>45</sup> Тетяна Яблонська. С. 35.
- <sup>46</sup> Там же. С. 43.

О.М. Полянская

<sup>47</sup> Там же. С. 63.

<sup>48</sup> Т.Н. Яблонская — М.Н. Гриценко. 1 марта 1955 // ОР ГТГ. Ф. 125.  
Ед. хр. 2902.

<sup>49</sup> Тетяна Яблонська. С. 60.

<sup>50</sup> Там же. С. 85.

<sup>51</sup> Июнь (устар.).

*Н.М. Юрасовская*

### **Живопись армянских художников в собрании Третьяковской галереи**

В фондах Третьяковской галереи находится около 150 произведений живописи более 50 армянских художников, представляющих армянскую художественную школу XX века. Это одна из наиболее объемных коллекций республиканской живописи в музее. В 1976 году состоялась единовременная передача 21 картины из художественного фонда Армянской ССР в собрание Третьяковской галереи, где уже находились работы М.М. Абега, С.А. Аракеляна, Л.А. и М.А. Бажбеук-Меликян, М.С. Сарьяна и других армянских мастеров. Позднее большая часть произведений армянской живописи поступила из прекратившей свое существование в 1966-м Государственной картинной галереи СССР. Коллекция Третьяковской галереи продолжала пополняться вплоть до 1990-х годов.

Следует отметить, что интерес к армянской культуре в России был всегда достаточно высок. В России хорошо известны средневековый эпос «Давид Сасунский», имена ашуга Саят-Новы (XVIII век), непревзойденного мастера словесной эквилибристики, музыканта и певца с чарующим голосом; композитора-фольклориста Комитаса<sup>1</sup>, художника-мариниста феодосийского происхождения И.К. Айвазовского, режиссера и художника С.И. Параджанова, поэтично, в метафорической форме раскрывшего духовный мир армянской культуры в киноленте «Цвет граната», наконец, живописца М.С. Сарьяна, активно участвовавшего в художественной жизни России начала XX века.

Некогда великая Армения в результате захватнических войн с Персидской и Османской империями на протяжении долгих веков была лишена государственности и находилась под чужеземным игом. В результате тяжелых политических условий армянская

интеллигенция была вынуждена жить вдали от родины. И хотя созданная народом культура продолжала существовать, то, что происходило в культурной жизни самой Армении, было мало известно в других частях света.

В истории развития изобразительного искусства этого народа важнейшее значение имело присоединение Восточной Армении к России после Русско-персидской войны 1826–1828 годов. Армянские художники учились и много работали в Москве, Петербурге, Тифлисе, в городах Европы и Востока, что способствовало обогащению их творчества разнообразными художественными идеями.

В формировании армянской художественной школы нового времени значительную роль сыграло творчество Сарьяна — первого из армянских художников, получивших образование в Европе. Ему удалось открыть пути культурной самоидентификации своего народа. Осуществление этой миссии снискало мастеру славу основоположника возрождения национальной школы.

Свою творческую деятельность на рубеже XIX–XX столетий Сарьян начинал в Москве. Ученик В.А. Серова и К.А. Коровина, с 1900-х годов он участвовал в самых известных выставках художественных объединений «Голубая роза», «Союз русских художников», «Мир искусства», «Четыре искусства». Шесть его полотен были впервые приобретены Советом Третьяковской галереи в 1911–1913 годах с выставок «Мира искусства» (1911)<sup>2</sup>, Московского товарищества художников (1911)<sup>3</sup> и непосредственно у автора в 1913-м<sup>4</sup>.

Мастерство художника, как известно, формировалось не только в России и у себя на родине, но и во время поездок на Восток и в Европу. Сильное влияние на стиль Сарьяна оказала живопись П. Гогена и А. Матисса, отличавшаяся радостным восприятием мира и яркой палитрой. Подобно этим мастерам, он также стремился постичь искусство изображать цветом свет. Палящий зной на его полотнах расплавляет воздух, ослепительно яркий свет рождает невиданные цветовые эффекты. Щедрое солнце заливает мир. Краски отличаются светоносностью и бесконечным разнообразием. В правильности избранного пути Сарьяна убедили фовисты, после знакомства с которыми он добавил в свою живопись более плотные цветовые гаммы и четкие силуэты, теснее связанные с конкретной натурой. Русский поэт и художник М.А. Волошин в 1913 году писал о Сарьяне: «Звуки, из которых составлено его имя, выражают все его искусство. Корень языка обозначает желтый цвет, т. е. полноту света, солнечный ореол — царственное облачение мира»<sup>5</sup>. «Сар» на многих восточных языках

означает солнце. «Больше солнца я люблю только солнце!»<sup>6</sup> — вторил ему Сарьян.

В 1916 году Сарьян участвует в организации общества армянских художников в Тифлисе — «Союза армянских художников Грузии». В том же году им оформлена изданная В.Я. Брюсовым «Антология армянской поэзии». В 1921-м, после того как в Армению приходит советская власть, по приглашению председателя совнаркома А.Ф. Мясникяна Сарьян переезжает с семьей в Ереван и активно включается в культурную жизнь Армении. Важнейшей задачей для себя он считал утверждение национальных традиций, характера, пристрастий в живописи. «Запала мне в голову эта мысль: найти какое-то новое оружие, новые средства, чтобы лучше и сильнее передавать свой восторг и переживания... На этой большой и тернистой дороге самой главной вехой и точкой опоры стала родная Армения с ее неповторимыми пейзажами и всем колоритом быта ее народа. Я избрал эту дорогу. Никакой другой путь не привлекал меня больше, чем этот»<sup>7</sup>, — записал в своих воспоминаниях Сарьян. Влиятельный французский критик Л. Воксель, отличившийся тем, что в свое время дал название течениям кубизму и фовизму, в каталоге к французской выставке мастера в 1928 году восторженно писал: «Сначала Сарьян нарисовал Армению, а уже потом ее создал Бог»<sup>8</sup>.

Произведения мастера, как известно, оказали сильнейшее влияние на последующее развитие армянского изобразительного искусства. В течение долгой жизни художника Третьяковская галерея не раз пополнялась картинами разных периодов его творчества, и сегодня она располагает 40 полотнами основателя национальной художественной школы Армении. Это почти третья часть коллекции армянской живописи в Галерее.

Художественное мастерство Сарьяна было столь впечатляюще и авторитетно, что все остальные приобретения произведений изобразительного искусства Армении в Третьяковской галерее всегда волей-неволей соотносились и сверялись именно с его наследием.

Большое влияние почитаемого в республике мастера испытал на своем творчестве О.М. Зардарян (1918–1992). Выпускник Ленинградского института живописи, архитектуры и скульптуры (ученик Д.И. Киплика, Б.А. Фогеля), Зардарян великолепно владел мастерством монументальной живописи. Его произведение «Весна» (1956) было отмечено серебряной медалью на Международной выставке в Брюсселе и приобретено в Третьяковскую галерею. В этом полотне на фоне мощной природы горной страны образ молодой сильной

армянки с традиционным кувшином обретает символическое звучание. Родная земля для Зардаряна — это не только солнце и блеск красок, но и суровость гор, мрачность камней, ритмы нависающих скал. При сравнении его пейзажей с картинами Сарьяна ощущается и сила преемственности, и творческое своеобразие каждого из мастеров. Искусство Зардаряна звучит более драматично и напряженно. Различие в восприятии природы обусловило разницу в использовании им более плотного цвета. Мастер убедительно передает на холсте тяжесть, весомость земли, правда, ценой потери той мажорной яркости, которая составляет обаяние любого из полотен Сарьяна.

Успех «Весны» Зардаряна был так заразителен, что появившаяся в 1959 году работа М.М. Абегяна (1909–1994) «Лето» продолжила развитие темы. Схожая композиция — изображение молодой восточной девушки на фоне раскинувшихся до горизонта холмов и вершин — транспонируется Абегяном в более декоративное решение. Запечатленный на полотне горный край, сияющий всеми цветами радуги, воспринимается как нарядное, наполненное светом и прозрачным воздухом панно, где бытовой мотив (девушка на крыльце, заплетающая косу) преломляется в жизнелюбивый образ, соответствующий народному представлению о прекрасном.

Панорамную Армению зритель видит в станковых полотнах М.М. Абегяна<sup>9</sup>, П.А. Байбуртяна<sup>10</sup> и в других работах армянских художников, активно разрабатывающих ландшафтные мотивы родной земли с выразительной ритмикой голубых горных хребтов со сверкающими снежными вершинами, ущельями с бурными реками, пригорками со стадами овец. Написанные зачастую широкой кистью пейзажи свежи по цвету, они всегда отличаются звонкостью колорита и обилием света.

Наряду с пейзажем, специфические черты национальной школы особенно выпукло и четко выявляются в натюрморте. Для многих художников это та сфера, в которой им дано раскрыться наиболее полно. Серьезное отношение к жанру пошло от М.С. Сарьяна и продолжилось в творчестве М.А. Асламязян, Л.А. и М.А. Бажбеук-Меликян, А.О. Григоряна и других. В изображении щедрых земных даров Армении — цветов и фруктов — с особой откровенностью раскрывается темпераментный, чувственный подход авторов, приправленный восточным колоритом. Этой плеяде мастеров присущи стихийный характер письма, дерзкая цветовая гамма.

Свободным выразительным рисунком, где цвет — основной носитель эмоционального заряда, отличаются жанровые полотна

А.С. Парсамяна<sup>11</sup>, Н.Г. Гюликехвян<sup>12</sup>, А.В. Бекаряна<sup>13</sup>, М.К. Аветисяна<sup>14</sup>, А.А. Оганесяна<sup>15</sup> и других. Главными источниками вдохновения для них оказывается фольклор, мотивы повседневной народной жизни, а также многочисленные образцы прикладного армянского искусства. Написанные с восторженным отношением к красоте окружающего мира в любых его проявлениях, тем не менее, композиции не дотягивали, например, до нужного градуса «суровости» искусства, получившего в 1960-е годы широкое распространение в культурном пространстве всего Советского Союза. От строгости производственных мотивов лаконичного «сурового стиля» их отличала не только этнографически заостренная тематика, но и более «мягкий», полный пронзительно-восточной искренности характер письма. В этом заключалась еще одна из важнейших особенностей армянской живописи, всегда эмоционально откликающейся на вызовы времени.

В 1962 году из Египта в Армению репатриировался уроженец Александрии А.Т. Акопян (1924–1213). Он приехал в Ленинакан уже сложившимся художником, выучившимся живописи в Каире и Париже. Палитра его картин отличалась подчеркнутой аскетичностью. Графически смоделированная пластика форм, приглушенная серо-охристая цветовая гамма, преобладание вытянутых по вертикали или растянутых по горизонтали композиций существенно отличали его сдержанный художественный язык от эмоциональности соотечественников.

С 1972 по 1987 год Третьяковской галереей было приобретено 15 работ Акопяна. Среди них — «Натюрморт» (1960), «По Эчмидзинской дороге» (1971), «Пейзаж у Бюрокана» (1981) и другие. Написанные с разрывом в десять лет, данные произведения связаны между собой единой интонацией, исполненной невысказанной грусти, лаконичным построением композиции, четкой графической пластикой. Этой рационалистической манеры письма автор придерживался на протяжении всей своей творческой жизни. «Я не знаю, что такое цвет, но я знаю значение черных и белых красок и их оттенков. Если бы я понимал смысл красного цвета, то я бы использовал и его»<sup>16</sup>, — откровенно заявлял Акопян. А.П. Злобин в очерке о творчестве «щедрого Акопа» отмечал: «Акоп вернул армянской живописи суровую изначальность ее колорита, встречающуюся иногда на древних армянских иконах»<sup>17</sup>.

Появление интересного, несомненно, крупного мастера, но с совершенно иным восприятием окружающего мира, не только расширило и обогатило представление об армянской школе живописи,

но и пробудило некое новое видение, новый взгляд на вещи и явления. Ряд соотечественников Акопяна, обнаруживших иные возможности владения красками, изменили вектор творческого поиска, обратившись в своих произведениях к реалиям современной жизни. Этот путь вводил от этнографических подробностей, отвечал новым эстетическим задачам урбанизма, при этом не избегал национального колорита. Возникают обновленные сюжеты картин с молодыми героями, название которых говорит само за себя: «Время и люди» (Аветисян, 1972), «Завтрашний день» (Григорян, 1972)... В картине С.М. Мурадяна «Саженьцы» (1969) изображение городской длинноногой молодежи в джинсах и легких платьях среди нераспустившихся еще молодых деревьев в саду переводится в ассоциативный ряд с образом просыпающейся природы. Лирическое мечтательное настроение полотна передается живописью деликатной, хрупкой в пастельных охристо-серых тонах, словно припудренных каменной пылью горного края.

Интерес к обновленному живописному языку, ушедшему от избыточной декоративной яркости, совпал по времени с распространявшейся в художественной среде семидесятников модой на стилистику фотографизма. Она давала ощущение документальной точности изображаемого предмета, а историческому сюжету прибавляла достоверности. С другой стороны, в такого рода изменениях обнаруживался возобновившийся в армянской художественной среде интерес к творчеству национальных классиков первой половины XX века — В.А. Суренянца, Е.М. Татевосяна, Ф.П. Терлемезяна, отличавшемуся академической сдержанностью и тщательным письмом.

Усилившаяся пульсация национального самосознания побуждала все пристальнее вглядываться в историческое прошлое своего народа. А оно было полно трагедий. Мурадян в 1971 году создает полную драматизма картину «Перед рассветом». Причем пишет он ее в двух вариантах — цветном и монохромном. Второй из них принадлежит Третьяковской галерее. Композиция представляет группу удаляющихся вглубь полотна от зрителя парней в военной одежде, несущих раненого товарища по пустынной городской улице. Этот трудный, усталый марш, написанный в серо-коричневых тонах, неярких, словно выцветших от времени, обретает двойное звучание — документального события и торжественного эпического шествия, раскрывающего тяготение художника к масштабным темам. За это полотно Мурадян в 1976 году был удостоен звания лауреата Государственной премии.

Самая неизбывная боль Армении — геноцид — массовые убийства армян властями Османской империи в 1915–1923 годах.

Впервые в мировой истории они были признаны преступлением против человечности. Итальянский епископ Пагано, сообщивший о начавшихся в 2012-м публикациях материалов о «Великом злодеянии» из архивов Ватикана, отмечал: «Сообщения о жестокости турок в отношении армян заставили меня устыдиться того, что я человек»<sup>18</sup>. Осуществленное насилие оставило неизгладимый след в народной памяти. Очевидцем резни в Константинополе, когда-то одним из значительных центров армянской культуры, оказался Комитас, основоположник армянской композиторской школы, утративший в результате этих событий душевное равновесие. Образ Комитаса в облике страдающего одинокого безумца не раз находил воплощение в полотнах многих армянских художников, например Мурадяна. В собрании Третьяковской галереи находится работа Э.С. Арцруняна «Комитас. Думы» (1986). «Одиноким голос в пространстве» проявляется как метафора глубокой человеческой скорби и олицетворяет обобщенный образ народного страдания.

Тема хранимой в поколениях армян памяти о геноциде раскрывается в полотне С.И. Овсепяна «На фотовыставке» (1980), поступившем в собрание Третьяковской галереи в 1996 году. Введенный в картину документальный материал — кадр фотохроники, запечатлевший истощенную, страдающую пленницу с младенцем из Освенцима, обошедший мир под названием «Мадонна XX века» — новый художественный прием, многократно усиливший трагическое звучание композиции. На глазах зрителя происходит перерождение документального факта в глубокий, художественный образ, достигающий мощности звучания реквиема. Популярность картины в период ее создания была необычайно велика. Она неоднократно показывалась на отечественных, международных выставках и воспроизводилась в советской и зарубежной печати.

Не менее сильным авторским переживанием наполнены произведения Г.С. Ханджяна (1926–2000). Он много работал в графике. Иллюстрированная им поэма П.Р. Севака «Неумолкаемая колокольня» об истории жизни и смерти Комитаса стала настольной книгой в каждой армянской семье. В собрании Третьяковской галереи находятся три картины этого автора. В полотне «Руки. Посвящение художникам» (1980), написанном тональной живописью в графической сдержанной стилистике, обнаруживается новое отношение к традиционному в Армении жанру натюрморта. Предметами изображения здесь служат не колоритный этнографизм, но атрибуты из арсенала мастерской художника — рисунок, рамы, мольберт, гипсовый слепок руки, воздействующие на зрителя простотой

и одновременно эмоциональным накалом воплощаемой идеи аскетической жизни творца.

Разумеется, собрание Третьяковской галереи не может дать полного представления о путях развития армянской школы живописи. Тем не менее находящийся в музейных фондах материал раскрывает основные ее характерные особенности: с одной стороны, яркую этнографическую заостренность, а с другой — сдержанную немногословность, присущую людям сурового горного края. В русле между этими векторами происходило развитие армянской живописи XX века. Образцы, представленные в коллекции Третьяковской галереи, обнаруживают богатство и разнообразие искусства нового времени одной из древнейших мировых культур.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Согомон Геворки Согомонян (1869–1935).

<sup>2</sup> Улица. Полдень. Константинополь. 1910. 59,8 × 63,6. Инв. 5967.

<sup>3</sup> Глицинии. 1910. 63 × 65. Инв. 3848; Фруктовая лавочка. Константинополь. 1910. 60,5 × 71,5. Инв. 11172.

<sup>4</sup> Зеленый кувшин и букет. 1910. 62,4 × 47,8. Инв. 3850; Виноград. 1911. 50 × 71. Инв. 3851; Кувшин и фрукты. 1912. 38,2 × 50,5. Инв. 3882.

<sup>5</sup> *Волошин М. М.С. Сарьян // Аполлон. 1913. № 9. С. 9.*

<sup>6</sup> *Сарьян М.С. Из моей жизни. М., 1971. С. 141.*

<sup>7</sup> Там же. С. 103.

<sup>8</sup> Цит. по: Мартирос Сарьян: художник двух культур // *Новости армянской диаспоры. 2010. 27 февр.*

<sup>9</sup> Армения. 1971. 150 × 180. Инв. ЖС-3431.

<sup>10</sup> Армения. 1963. 61 × 75. Инв. ЖС-3607.

<sup>11</sup> На сельском дворе. 1967. 126 × 151. Инв. ЖС-954.

<sup>12</sup> Выбор барабана. 1971. 138 × 183. Инв. ЖС-4991.

<sup>13</sup> Отдых. 1970. 130 × 162. Инв. ЖС-6343.

<sup>14</sup> Чесальщица шерсти. 1974. 101 × 86. Инв. ЖС-4270.

<sup>15</sup> Ереванский метрополитен. 1987. 136 × 190. Инв. ЖС-4555.

<sup>16</sup> Арутюн Зулумян. Акоп Акопян. «Искусство — это как игра в рулетку» // *Ноев ковчег. 2012. 8 февр.*

<sup>17</sup> *Злобин А.П.* Горячо-холодно : повести, рассказы, очерки. М., 1988.

<sup>18</sup> Ватикан раскрыл засекреченные документы о Геноциде армян. Зверства турок шокируют // *Ноев ковчег*. 2012. 28 февр.

*Т.С. Кружкова*

**Живопись «сурового стиля» и советская кинематография рубежа 1950–1960-х годов. Стилистическое и образное решение произведений (на примере тем «современника» и «человека труда»)**

Существенные изменения, происходившие в народном сознании под воздействием исторических событий, активизировали импульсы к обновлению поэтики и языка советского искусства. Так, кардинальные метаморфозы духовной и нравственной жизни народа в годы Великой Отечественной войны положили начало новому этапу в художественной практике мастеров искусства, обострили их восприимчивость к скрытым элементам и веяниям действительности.

В искусстве, обладающем уникальным даром предвидения, процессы движения в сторону демократизации зародились сразу после окончания Великой Отечественной войны. После смерти вождя данные тенденции получают оформление в критике. В декабрьском (12) номере журнала «Новый мир» за 1953 год публикуется очерк В.М. Померанцева «Об искренности в литературе», вызвавший значительный резонанс в кругах художественной интеллигенции. Начинается разнонаправленный бунт против догм послевоенного соцреализма. Уже в первых номерах журнала «Искусство» за 1954-й появляются критические статьи насчет больших парадных полотен, писавшихся «бригадным методом» для всесоюзных выставок, также проскальзывали намеки на «ошибки» руководства АХ СССР. Были осуждены в борьбе за художественное качество и глубину выражения авторской индивидуальности «аплодисментные картины», доминировавшие среди тематических полотен в совсем недалеком прошлом. Поздним «идейным

двойником» вышеупомянутых публикаций стоит считать статью В.П. Некрасова «Слова великие и простые», опубликованную в журнале «Искусство кино» за 1958 год, анализирующую общие идейные и стиливые тенденции советских кинолент. Возможно, такая задержка произошла потому, что для отечественного кинематографа выход из затяжного кризиса «малокартинья» значительно затянулся.

Позитивной отправной точкой возрождения становится решение XIX съезда партии (1952) о расширении кинопроизводства, благодаря чему в 1953 году производится уже не 10, а 20 фильмов в год, в 1954-м — 45 фильмов, в 1958-м — 66, к 1960-му преодолевается рубеж в 100 фильмов в год<sup>1</sup>. Благодаря активной работе выдающихся деятелей искусства И.А. Пырьева и М.И. Ромма за два года строится «Большой Мосфильм», укомплектованный по последнему слову техники. Осваивается производство цветных и широкоэкранных фильмов, открываются высшие сценарные и режиссерские курсы, студийный музей, строятся и реконструируются другие киностудии, открываются новые кинотеатры. Формирование богатой структуры и институций советской киноиндустрии дали молодому поколению кинематографистов шанс представить свой взгляд на современность, осветить проблемы, которые волновали именно их.

Постепенно на смену корифеям официоза пришла «новая волна» — поколение молодых деятелей искусства, отвергнувших ортодоксальные идеологические установки соцреализма. Они предпринимали попытки выработать образные концепции и применить творческие принципы в стремлении «по-новому отразить глубинную правду эпохи, заново утвердить красоту и величие человека»<sup>2</sup>. Поиски привели к утверждению нового героя — современника-созидателя, внутренне собранного, демонстрирующего твердость нравственных принципов, готового к труду и борьбе. Самоценность живого человека, очищенного от идеологической шелухи, привела художников к разработке темы человека и его места в современном мире. Молодым мастерам хотелось показать героя трудовых будней крупным планом в типических обстоятельствах своего времени.

В живописи новый специфический способ раскрытия внутреннего мира героя обозначался в сокрытии духовной энергии и потенциала в лаконичной форме, суть передавалась посредством поиска взаимосвязи между внешним обликом и внутренним состоянием человека, появилась новая трактовка пространства

и времени, сами произведения стали отличаться широтой идейных обобщений. Общая цель, сплотившая большую группу художников, породила общность эстетических принципов и формальных приемов и позже была условно названа «суровым стилем». В кинолентах, наоборот, подбирался народный «типаж», но суть состояла в раскрытии внутреннего мира героя через сюжетные обстоятельства, а также с помощью новых технических и композиционных приемов, что в значительной мере обогатило кинохарактеры живыми чертами, став понятнее и ближе своему зрителю.

Первое публичное слово послевоенное поколение живописцев произнесло в новом ключе на сцене молодежных выставок, регулярно проводившихся с 1954 года<sup>3</sup>. Именно здесь «пробовали силы» такие неординарные дарования, как Г.М. Коржев, В.И. Иванов, Т.Т. Салахов, И.А. Попов, П.П. Оссовский, В.Н. Гаврилов, В.Ф. Стожаров, А.П. и С.П. Ткачёвы, Е.И. Зверьков, С.В. и А.В. Тутуновы, Н.Н. Пластов, И.В. Голицын, И.П. Обросов, В.М. Сидоров, М.Ф. и П.Ф. Никонеры, А.А. и П.А. Смолины, Н.И. Андронов, В.Е. Попков, Д.Д. Жилинский и другие. Этот смотр талантливой молодежи стал одной из знаменательных примет «оттепели».

Живописцы ощущали изношенность «старых» технических средств и композиционных систем, отрицая пассивность «парадных» произведений искусства, поэтому они обратились к поиску новых художественных приемов, которые бы смогли пробудить интерес и вовлечь зрителя в увлекательный процесс поиска духа времени и утверждения обновленного человека, стремясь подтолкнуть к сопереживанию содержания своих работ.

А.А. Пластов, размышляя над тем, какое искусство заслужил народ, победивший фашизм, напишет в автобиографии: «Мне кажется, искусство радости, что бы это ни было — прославление ли бессмертности подвигов победителей или картины мирного труда, минувшее великое горе народное или лирика природы, нас окружающей, — все равно все должно быть напоено могучим дыханием правды и радости, чтобы утомившиеся от сверхчеловеческого немислимого напряжения люди передохнули, взглянув на искусство наше, вздохнули радостью бытия и возрожденными, подкрепленными этими силами начали новую созидательную жизнь...»<sup>4</sup>

В словах мастера сквозит вера в способность искусства изменять сознание современников, усиливать энергию созидания новой жизни.

В работах будущих «суровостильцев» — П.П. Оссовского «У переезда», Г.М. Коржева «В дни войны» и В.Ф. Стожарова

«За дровами», представленных на первой молодежной выставке, искусствоведы и зрители почувствовали смену интонационного строя в восприятии окружающей действительности — сдержанность, сосредоточенность, лаконичность, достоверность. В это же время в нарастающем лирико-романтическом порыве в советском искусстве реабилитируется импрессионизм, как в живописи, так и в кино проявляются его традиции и эстетика. Намечаются два параллельных пути, многогранно раскрывающих действительность, — лиризм повседневности и романтический гражданский пафос. В кино новая идея воплотилась в поэтико-документальном и поэтико-живописном направлениях.

Созвучно поискам живописцев и раннее «оттепельное» кино. Оно старается оставить наследие «псевдомонументального стиля поры „малокартинья“»<sup>5</sup>. Фильмы устремляются к простоте, стараются говорить со зрителем искренне, подчеркнуто демонстративно избегая высоких слов и ораторских интонаций. От образов вождей, величественных фигур отечественной истории и культуры кино разворачивается в сторону самых простых людей в попытке исследовать их внутренний мир, заодно реабилитируя тихую повседневность, картины прозаического быта. Киногерои еще несут в себе черты собирательности, но уже проявляется интерес режиссеров к исследованию индивидуальности, механизмам взаимодействия героя с социальной средой. В фильмах «Первый эшелон» (Л.А. Кулиджанов, 1955), «Весна на Заречной улице» (М.М. Хуциев, 1956), «Люди на мосту» (А.Г. Зархи, 1957) главными героями становятся простые люди со сложными характерами, которых в итоге изменяет в лучшую сторону труд, любовь, ответственность, дружба. События кинокартин овеяны романтическим флером больших строек и индустриальных предприятий, трудного освоения целины и основания колхозов, обустройства новых городов — новой жизни, где человек чувствовал себя творцом своей собственной судьбы. Вместе с тем наблюдалась общность композиционного решения упомянутых фильмов с ранними работами П.П. Оссовского «У переезда» (1954, местонахождение не установлено), И.А. Зарина «Какая высота!» (1959, Латвийский национальный художественный музей, Рига), Т.Т. Салахова «У Каспия» (1966, ГТГ) и других.

Центральным событием этой цепи поначалу незаметно накапливающихся изменений стал знаменитый XX съезд (14–26.02.1956) партии. С этого раскола внутри партии процесс глубоких изменений, начавшийся в послевоенном советском обществе, перешел в открытую фазу своего развития.

Сама культурная жизнь вокруг значительно обогащается — для масс открываются прежде недоступные пласты искусства. Из воспоминаний А.И. Морозова о культурной обстановке второй половины 1950-х годов: «На наших глазах сменялось множество выставок. Показывали Дрезденскую галерею, открыли экспозицию французского искусства в 1956-м году в ГМИИ им. Пушкина, потом открыли Кремль, в Манеже шли выставки самые разнообразные — республики Прибалтики, дизайн, театрално-декорационное искусство, различные российские регионы и т. д. ... Художественная жизнь была насыщенной и интенсивной, плюс к этому московские выставки в Доме художника на Кузнецком, масса новых имен... А западные выставки: и Пикассо, и Леже, и мексиканцы и много еще чего. Смотрели премьеры в театрах и кино. Начинается конкурс им. Чайковского, все стремятся на прослушивание, начинается Кинофестиваль, все стремятся туда»<sup>6</sup>. Такая бурная выставочная и культурная деятельность стремительно раздвигала горизонты сознания общественности, и в первую очередь молодежи.

Творческая молодежь 1960-х годов стала мощным динамическим фактором развития всего отечественного искусства. Ведущими качествами поколения являлись: уникальный жизненный опыт, нетерпимость ко лжи, созидательное начало, осмысленный подход к творчеству, твердая гражданская позиция и бесстрашие.

Художники и работники кино не разрывали связь с предыдущим наследием советского искусства. Вычленила все самое ценное, идеологически незамаранное, они складывали из этих составляющих новое искусство, давая свою нравственную оценку современности и недавней истории. Они хотели сказать свое слово и быть услышанными, поэтому каждый боролся за собственное творчество до конца. Молодежь следовала за педагогами, беря от них все лучшее, но в новой интерпретации традиционные приемы приобретали вдруг остросоциальное звучание.

В 1956 году снимается «Сорок первый» Г.Н. Чухрая, в 1957-м появляется кинолента «Летят журавли» М.К. Калатозова, ошеломившая весь мир. Именно здесь молодое поколение кинематографистов говорило уже на новом языке, четко выражая свою жизненную позицию. Чухрай так писал о фильме «Сорок первый»: «Я думал, что у меня все впереди, надо только не врать своим зрителям, разговаривать с ними доверительно и честно, не брать на себя роль учителя, а рассказывать о жизни, о людях правду. Люди, считал я, живут в обстановке быта. Быт заедает их, и они не замечают красоты, таящейся вокруг. За деревьями не видят леса,

не понимают, как прекрасен мир, не умеют отличить добро от подлости, а искусство очищает жизнь от быта и, не украшая ее, говорит о жизни правду. Вот почему правда искусства выше правды жизни»<sup>7</sup>. Именно стремление говорить правду и искать адекватные изобразительные средства в ее передаче составило суть творческого метода молодых художников.

Психология социального обновления сменяет застывшее «социально верное» как бы «случайным» и «нетипичным». Становится важен момент «здесь и сейчас», не праздник, а будни, поэтому эстетика правдивой этюдности оказывается столь притягательной. Именно поэтому взлетает интерес и к документальному кино, где использование длительного наблюдения за поведением человека в обычном, естественном для него состоянии, скрытой и синхронной съемок и других способов насыщения внутрикадрового изображения, отказ от иллюстративности и подчиненности снятого материала заранее выстроенной умозрительной схеме помогали решить новые творческие задачи.

Из поездок на великие стройки В.Е. Попков привозит десятки замечательных этюдов и зарисовок, объединенных в серии «Абакан-Тайшет», «Целинный совхоз Ижевский» и другие, где точно фиксирует повседневность в четких лаконичных формах, пишет жанровые сцены, портреты целинников и разнорабочих. Одним из самых важных и понятных символов времени становится дорога. Популяризируются мотивы движения, вело-, мото-, грузового транспорта, железной дороги, поездов, строительных конструкций, высотных работ (В. Попков «Молодость» /1958/), которым кинематограф уделяет одно из центральных мест в фильмах «Первый эшелон», «Весна на Заречной улице», «Люди на мосту», «Высота» (оба — Зархи, 1957), «Баллада о солдате» (Чухрай, 1959) и других. Дорожная тема и мотив стремительного движения, любимые и прежде в отечественном искусстве, обретают особую романтическую характеристику — ускорения бега времени и устремленности в будущее. Персонажи представляются покорителями времени и пространства.

Характерный для «оттепели» мотив ледохода встречается в пейзажах В.И. Иванова и пейзажах-жанрах В.Н. Гаврилова, в то же время вдохновленный живописью Чухрай решает финальную сцену в «Чистом небе» (1961) с помощью пейзажного образа и стремительного ледохода, как символа слома времен<sup>8</sup>.

Бурный общественный подъем в жизни страны, в сознании людей и культуре стремительно обретает новый политический и национальный контекст.

В 1957 (28.02) году проводится I Всесоюзный съезд советских художников, положивший основание Союза художников СССР, утверждает стремление отойти от однолинейной трактовки правды искусства, развести по разным сторонам проблемы художественной формы и формализм, снимается вето с искусства 1920–1930-х годов. Съезд расширил творческую трибуну художников, искусствоведов, критиков, прибавив к журналу «Искусство», издававшемуся ко времени съезда уже двадцать лет, журналы «Творчество», «Декоративное искусство СССР», «Художник».

В том же году в Москве проходит 6-й Всемирный фестиваль молодежи и студентов. На нем была представлена международная экспозиция современных художников, а в качестве одного из главных принципов использовалась состязательность творчества различных систем.

Освоение наследия искусства 1920-х годов происходило параллельно с работой над современными темами и мотивами. Возникло новое ощущение места художника в обществе, послевоенная эйфория рождала чувство достижимости прежде недоступных целей. В художественном кино молодые мастера обращаются к наследию С.М. Эйзенштейна, В.И. Пудовкина, А.П. Довженко — новаторам изобразительного киноязыка своего времени<sup>9</sup>.

Гуманизация общественных процессов после разоблачения культа личности Сталина спровоцировала острый интерес к универсальным категориям бытия и общезначимым темам, позволила наметить путь к изображению человеческой личности, доказать ее высокую эстетическую и жизненную ценность и обратно, через конкретного персонажа вывести универсальные закономерности, руководящие ходом всех вещей.

Символ локомотива встречается чуть ли не в каждой киноленте и довольно часто в изобразительном искусстве. Машина из «локомотива революции» (или «государственной машины» с «вождями-машинистами») трансформируется в символ прогресса и «прорыва». Демократизация сознания рождает веру в то, что управлять скоростной машиной, а не только обслуживать ее, может каждый, прорываясь в новые неизведанные пространства собственной страны, наделенный своей толикой власти над действительностью.

Пронизанная романтикой картина В.Е. Попкова «Весна в депо» (1958, частное собрание), выхватившая «момент» из жизни рабочих, обслуживающих локомотивы, более документальна, но утверждает, что локомотив стоит на «запасном пути» и готов

в любую минуту двинуться в нужном направлении. Более позднее полотно Попкова «Строители Братска» (1960, ГТГ) утверждает идейные и композиционные принципы «сурового стиля». Работа проникнута сдержанной суровостью и являет собой новый манифест молодого поколения художников. Автор «вычленяет» героев из производственного процесса, создавая новый «контекст» и смещая идейные акценты, наделяя условные типажи рабочих конкретными портретными чертами, тем самым заявляя о самоценности человека труда, транслируя новые умонастроения эпохи.

В это же время И.А. Пырьев, возглавив «Мосфильм», активно борется за возвращение прежней «независимости» киноиндустрии и за образование Союза кинематографистов. Именно благодаря «оттепельным» веяниям эта грандиозная и смелая задача была решена позитивно к 1957 году. Союз уничтожил железный занавес и стал восстанавливать нарушенные связи с зарубежными коллегами, по его инициативе начал проводиться Московский международный кинофестиваль (с 1959-го) и ежегодные всесоюзные кинофестивали, было организовано Бюро пропаганды советского кино. Основываются республиканские союзы кинематографистов, что усилило творческое сотрудничество между студиями и качество фильмов.

В стенах «Мосфильма» Пырьев и Ромм собрали всю талантливую молодежь, благодаря чему получили возможность снимать фильмы Г.Н. Чухрай, Э.А. Рязанов, Л.И. Гайдай, Ю.Н. Озеров, А.А. Алов и В.Н. Наумов, В.П. Басов, М.А. Швейцер и многие другие.

Молодое искусство стремилось выразить правду широких социальных процессов, нарастающего прогресса, общественных настроений новой эпохи. В живописи возникает интерес к крупной изобразительной форме, начиная с большой станковой картины и до стенописи. Монументальность остросоциальных художественных образов воплощается в работах живописцев, графиков, скульпторов, режиссеров, операторов, художников-постановщиков. В поиске новых средств изобразительного языка живописцы, даже в большей мере, чем отечественные режиссеры, обращаются к достижениям и наработкам кинематографа итальянского неореализма. Неприятие фашизма и идеологий, подавляющих свободную личность, обеспечило успех у советского зрителя фильму-манифесту неореализма Р. Росселлини «Рим — открытый город» (1945), который произвел сильное впечатление на творческую молодежь. Жизнь бедняков, социальная несправедливость, движение Сопротивления — эти темы находили живой отклик среди мастеров

изобразительного искусства. Документальная манера, по большей части непрофессиональные актеры, съемки вне студии в реальной обстановке — казармах, улицах, монастырях дали возможность режиссеру ухватить суть реальной действительности. Именно в попытке уловить нерв времени «суровостильцы» отправлялись «документировать» действительность в самые природно-недружелюбные уголки страны. Поиск настоящего человека, трудящегося в тяжелых условиях, проводящего каждый день в борьбе со стихией, стал диктовать свой новый изобразительный язык: пренебрежение красотой природы, некоторая условность и графичность ее изображения, сдержанный колорит, монументально-плакатные лаконичные формы, особый типаж героев и внутреннее эмоциональное насыщение полотен (энергичность, сдержанность, дерзость, преодоление, драматизм), эпическое звучание представленных художником сцен.

Творческие находки и единая эстетика кинолент Дж. де Сантиса («Горький рис», 1949), Л. Висконти («Земля дрожит», 1948), П. Джерми («Под небом Сицилии», 1949), В. де Сики («Похитители велосипедов», 1948) ложатся в основу композиционного взгляда художников Т.Т. Салахова, В.И. Иванова и П.П. Оссовского (цикл работ «Куба», 1960–1961), братьев А.А. и П.А. Смолиных, режиссеров А.Г. Зархи, М.К. Калатозова, Г.Н. Данелии, М.М. Хуциева. Особенно заметно влияние на художественное и композиционное решение полотна Г.М. Коржева «Художник» (1960, ГТГ) и кинокартины М.И. Ромма «Девять дней одного года» (1962). Художники смело используют крупные планы, четкие контуры, ракурсные виды сверху, крупноформатные двухфигурные композиции, «немой» диалог персонажей...

Поколение, рожденное в 1920-х годах, выходит на первые места в советском искусстве. С 1957 по 1964-й появляются все основные программные полотна «сурового стиля», так же как и программные «оттепельные» художественные и документальные картины советского кино.

Документалисты искали новые способы и средства проникновения в характеры людей и в ту социальную среду, которая их окружает. Киноленты «Повесть о нефтяниках Каспия» (Р.Л. Кармен, 1953), «Незабываемые встречи» (А.А. Ованесова, 1960), «Люди голубого огня» (Р.Г. Григорьев, 1961) и «Голоса целины» (Л.И. Дербышева, 1961), несмотря на традиционность ряда решений, были отмечены серьезными попытками соединить аналитический рассказ о фактах с конкретными судьбами людей.

Фильм «Летят журавли», в основу которого лег сценарий по пьесе В.С. Розова «Вечно живые»<sup>10</sup>, стал событием и оказал большое

влияние на советское искусство 1960–1970-х годов. Скромная бытовая лирическая манера Розова соединилась с патетичностью режиссерского языка и операторской виртуозностью С.П. Урусевского. Романтическая приподнятость, поиски новых выразительных средств получили здесь яркое выражение, использовались крупные планы, живой кадр, летающие камеры, наплывы... Режиссер и оператор стремились достичь эффекта соучастия зрителя в происходящем. Аппарат со штатива, тележки и операторского экрана переходил в руки, чтобы быть все время рядом с героями, улавливать движение их мыслей и чувств. Монтажный ритм кадров подчеркивал интенсивность духовного существования персонажей.

«В сценарии было очень много бытовых сцен, но мы сумели повернуть все в романтическую сторону, что ли... Нужно было выразить мысль, высказать ее на экране максимально острыми средствами. Никто ведь не ставил такой цели: давайте, мол, только изобразительными! Но средства почему-то возникали изобразительные...» — вспоминал позже оператор картины Урусевский, к тому же бывший еще и живописцем.

С этого момента начинается полоса не только отдельных творческих удач, но и общего подъема кинематографии. В художественном отношении развитие советского кино становится все более многонаправленным, его проблемно-тематический и жанрово-стилевой диапазон стремительно расширяется.

В том же 1957 году на 3-й молодежной выставке с работами выходят Д.Д. Жилинский («В метро»), П.П. Оссовский («Элеватор»), П.А. Смолин («Рабочие Суэцкого канала»), П.Ф. Никонов («Октябрь»), Т.Ф. Нариманбеков («Заря над Каспием», «Сильные шторма») и другие.

Особо стоит выделить триптих Г.М. Коржева «Коммунисты» (1957–1960, ГРМ), состоящий из центральной части «Поднимающий знамя» и боковых «Интернационал» и «Гомер. Рабочая студия». Это эпическое полотно стало программным достижением в творчестве художника. Герои картины — это конкретные люди, но вместе с тем это собирательные образы участников революционных событий и Гражданской войны. Каждый из героев показан в определенной ситуации, каждый застигнут автором в момент наивысшего напряжения духовных и физических сил. Если брать кинообраз, то он созвучен герою Е.Я. Урбанского из фильма «Коммунист» (Ю.Я. Райзман, 1958), ставшего переходным на сломе эпох.

В центральной части триптиха изображен простой рабочий, поднимающий знамя, выпавшее из рук его убитого товарища (здесь

можно вспомнить решение похожего эпизода в фильме В.И. Пудовкина «Мать» /1926/). Он показан художником в момент нравственного самоопределения, когда решение уже принято, и даже не для себя — здесь личностное отступает на второй план, этот подвиг он совершает во имя свободы своего народа, во имя великой идеи Свободы, Равенства и Братства. Г.М. Коржев воплотил в своем герое собирательный образ рабочего, вступившего на путь исторического творчества и продолжившего линию преодоления и борьбы.

Четкий отбор деталей, позволяющий наиболее полно раскрыть суровый, порой замкнутый в себе мужественный образ героя (созвучный персонажам неореалистических картин итальянских режиссеров Л. Висконти, В. де Сики, Дж. де Сантиса), используется художниками живописи и кино. Детали работают на более яркое раскрытие характера центрального образа, его эмоционального состояния. Этот прием повсеместно используют и отечественные кинематографисты, художники-постановщики часто упрощают пространственные постановки, отводя место крупному формату определенных деталей, полно характеризующих героя или время, эпоху.

Уже в 1958 году на Всесоюзной выставке молодых художников СССР Т.Т. Салахов представляет свою картину «Утренний эшелон» (1958, Музей искусств имени Р. Мустафаева), где перед зрителем открывается интенсивная жизнь нефтяного центра — Баку. Интересно и точно через композиционное построение переданы многообразие и сложность ритмов современного города. Стремительно мчатся вверх по шоссе машины, а над ними по мосту едет тяжелый эшелон с нефтяными цистернами. Динамизм перекрещивающегося движения рождает ощущение бодрости, энергии, душевного подъема. Сугубо индустриальный мотив насыщен необычной эмоциональностью. Все полотна Салахова отмечены четким ритмом, монументальностью, сдержанностью колорита, публицистичностью, созвучны работам О.Та, в особенности кинодокументалистики. Стоит вспомнить ставший уже классическим документальный фильм Р.Л. Кармена «Повесть о нефтяниках Каспия» (1953), открывающий зрителю опасный процесс освоения бакинскими нефтяниками морских нефтяных месторождений в открытом море на нефтяных камнях. Режиссер фиксирует суровую эстетику будней, демонстрируя «портреты» рабочих и реальные «декорации», смотрящиеся лаконично и поэтично.

На 5-й выставке произведений молодых художников<sup>11</sup>, прошедшей в 1959 году, мастера «сурового стиля» продолжали

утверждать открытые ими идейно-живописные принципы. Свои работы представили: Н.И. Андронов («Монтажник», «Сплавщики»), Д.Д. Жилинский («Строители моста»), Г.М. Коржев («Влюбленные»), П.Ф. Никонов («Рыбаки»), П.П. Оссовский («Московская окраина. Теплый день», «Московская окраина. Зима»).

Монументальность, плакатность, крупноформатность, лаконизм и экспрессия — все это придает полотнам остроактуальное, но вместе с тем эпическое, высоко гражданственное звучание. Повышается пластически-образный строй полотен за счет отказа от сложного сюжетного взаимодействия персонажей.

В первой половине 1960-х<sup>12</sup> появляются «Наши будни» Никонова, «Плотогоны» Андропова, «Ремонтники» Салахова, оказавшие безусловное влияние на кинематограф и живопись последующих десятилетий, поставив новые вопросы нравственного и этического толка.

Живописцы и режиссеры широко использовали такой композиционный прием, как крупный план. Никогда он не становился самоцелью, а лишь одним из компонентов пластического языка, но с его помощью художники добивались усиления образной выразительности и углубления психологических характеристик героев.

В кино те же эффекты достигались за счет большего количества выразительных средств, включая звук, динамику монтажа, пространство, время. Живопись «сурового стиля» за счет набора изобразительных приемов звучала эпично, если же говорить о кино, то эпично, полифонично могла звучать или вся картина, или остановленный кадр, как визуальный прием, т. е. кинематограф как синтетический вид искусства для достижения определенных задач использовал приемы живописи.

«Наши будни» П. Никонова (1960, Государственный музей искусств имени А. Кастеева) интересны трактовкой человеческих образов — восприятие рабочих художником было откровенно характерное, трезвое, открывало богатство внутренней жизни героя и совсем иную, чем прежде, действительность — зрелость народной души, глубину присущего ей самосознания. Усталый взгляд рабочего казался понимающим и вопрошающим. Этот немой вопрос прочитывался почти во всех «суровых» полотнах. Жизненная искушенность героев, зорко подмеченная живописцами, говорила об обострении внутренних противоречий, о зрелости общества, к которому принадлежали художники.

Одной из особенностей живописи 1960-х годов стала тяга к созданию монументальных по форме, драматически напряженных

по содержанию полотен. По мнению А. Каменского: «Это стремление позволяло наиболее талантливым художникам подняться до серьезных философско-эстетических обобщений, придавать сюжетно-тематическим картинам истинно полифоническое звучание»<sup>13</sup>. Миссия человека, поиск истинного предназначения — вот каким вопросом задаются мастера. Такому настроению был созвучен фильм поэтико-документального направления М. Хуциева «Застава Ильича» (1964), прослеживающий путь взросления трех молодых людей, сквозь фильм рассуждающих о долге и совести. Эмоциональный фон киноленты передается не вербальными, а изобразительными средствами. Один из героев фильма произносит фразу, ставшую характеристикой всего последующего периода отечественного искусства и советской жизни: «Праздники прошли, наступили будни». И действительно, романтизм и пафос постепенно сменяются глубокой рефлексией, психологизмом и самоанализом — «чеховская проза» доминирует над эпическими сказаниями.

Предпринятый краткий обзор избранных произведений живописи «сурового стиля» и кинематографа «оттепели» выявляет общую идейно-эстетическую и поэтическую направленность советских художников и кинематографистов, использующих реалистический метод как ведущий в своем творчестве. Приведенные выше примеры и сравнительный анализ указывают на использование мастерами близких идей и композиционных схем, аналогичных сюжетов и эстетических принципов. Это доказывает, что в сути каждой значительной и целостной художественной эпохи находится комплекс типовых форм и конструкций, служащих разным художникам отправной точкой для создания единственной в своем роде, индивидуальной конструкции — авторского произведения, отражающего нерв эпохи.

Искусство «оттепели» не было по сути легким и праздничным, «гедонистическим». Оно требовало нравственных усилий от художника и зрителя — не потребления, а глубокой работы. На первый план выходит не узнавание, а активное сопереживание, размышление, анализ. Тема борьбы, труда, подвига, войны и ответственности имеет непреходящую ценность в искусстве и жизни каждого человека.

Сложилось так, что именно художественная жизнь осуществляла функции, которые у других народов закреплялись за жизнью общественной. Поэтому, как и раньше, искусство у нас воспринималось не только искусством. «Поэт в России, больше чем поэт», как точно заметил Е. Евтушенко, а талантливые художники его

пророки и апостолы. Именно в предвидении и междустрочии искусства проявляются его специфические, точнее скрытые, функции. Искусство второй половины 1950-х — середины 1960-х годов восполнило отсутствующую до определенного момента общественную жизнь, обозначило реалии и поставило острые вопросы перед обществом, открыло путь для поиска истинного предназначения человека. Именно поэтому в нашей истории, в том числе и в истории последнего столетия, искусство «оттепели» сыграло исключительно важную роль.

### **ПРИМЕЧАНИЯ**

<sup>1</sup> См.: *Фомин В.И.* Серебряный век советского кино // От искусства оттепели к искусству распада империи : сб. ст. М., 2013. С. 508.

<sup>2</sup> *Сысоев В.П.* Виктор Иванов. М., 2012. С. 7.

<sup>3</sup> См., например: Выставка произведений молодых московских художников : каталог выставки. М., 1954.

<sup>4</sup> Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки / сост. П.М. Сысоев, В.А. Шквариков. М., 1951. С. 406.

<sup>5</sup> *Фомин В.И.* Серебряный век советского кино. С. 508.

<sup>6</sup> *Морозов А.И.* Моя современность. М., 2011. С. 122.

<sup>7</sup> *Чухрай Г.Н.* Мое кино. М. 2001. С. 339–340.

<sup>8</sup> В.И. Пудовкин также выбрал для своей кинокартины «Мать» (1926) емкий образ ледохода для передачи эмоционального смысла революционного восстания.

<sup>9</sup> Работая над «Стачкой» и «Броненосцем „Потемкиным“», Эйзенштейн понял революцию: «Я пришел в революцию через кино». Художник взял у революции не только тему и сюжет, но и мироощущение, и потому нашел новые формы. Это целиком относится и к «оттепельному» кино.

<sup>10</sup> Пьеса была написана в 1944, но опубликована только в 1957.

<sup>11</sup> Выставка произведений молодых художников Москвы, 5-я : каталог выставки. М., 1959.

Т.С. Кружкова

<sup>12</sup> Выставка произведений молодых художников Москвы, 6-я : каталог выставки. М., 1961; Всесоюзная художественная выставка молодых художников. Москва. 1961 : каталог выставки. М., 1962.

<sup>13</sup> *Каменский А.А.* Вернисажи. М., 1974. С. 486.

*С.С. Коткина*

### **Новые поступления произведений художниц поколения «семидесятников» О.В. Булгаковой и И.А. Старженецкой в собрание Третьяковской галереи**

В современной истории искусства XX века выделяют два периода, когда тема женского творчества поднималась очень высоко, становясь значимой для своих современников, — это 1920-е и 1970-е годы. Тема художников-«семидесятников», тема женского искусства еще ждут своих исследователей. Не случайно новые поступления в собрание Третьяковской галереи работ знаменитых художниц вызывают интерес у специалистов и публики.

О.В. Булгакова и И.А. Старженецкая относятся к поколению художников, начавших свой творческий путь в 1970-х годах. Многие исследователи говорят о том, что мастеров этого времени объединяет нечто общее, почти неуловимое и трудно поддающееся вербализации. Но общность действительно существует. Не поэтому ли и сложился в искусствоведении за последние сорок лет всем знакомый термин «семидесятники»? Тем не менее так называемые «семидесятники» попыток объединения в группы не предпринимали, общности интересов и тем в живописи не показывали. Наоборот, каждая творческая судьба — очень характерное, очень личностное, например: Н.И. Нестерова, Т.Г. Назаренко, И.В. Загуловская, К.В. Нечитайло, Л.Д. Зарипова, И.А. Старженецкая, О.В. Булгакова и другие. Их творческие судьбы сложились по-разному, но большинство из них востребованы и по сей день. Давно уже стало неоспоримым фактом, что новаторские достижения в творчестве перечисленных выше мастеров, их активное участие в художественной жизни 1970-х годов сыграли важную, созидательную роль в формировании

и развитии тенденций всего российского искусства последней четверти XX столетия.

«Семидесятники» — поколение интеллигентов, которые выработали новые правила для искусства, превратив его в высокоинтеллектуальную игру со зрителем. Почти каждая их картина — метафорическое послание, которое предназначалось думающему зрителю. Все они разные, но все хотели создать современное искусство, говорившее современным языком о вечных проблемах, искусство, которое было бы эстетически и этически значимым.

Выработка нового языка в живописи 1970-х годов сходна с ситуацией 1910–1920-х. В эти периоды страна меняла привычные устои в культурной, социальной, политической сферах. В изобразительном искусстве в 1970-е годы этот процесс проявился, в частности, в девальвации идейного содержания произведений на историко-революционную и общественно-политическую темы. Женщина-творец скорее предчувствует изменения, происходящие в стране, больше готова к ним и, естественно, раньше откликается на них. В начале века женщины-художницы пошли по пути расширения области применения творчества. Кроме станковой живописи, мастера работали в производстве ткани<sup>1</sup>, в живописи по фарфору... В 1970-х годах они были сосредоточены преимущественно на станковой живописи, стремясь наиболее полно выразить все переживания, которые испытывало общество в быстро меняющемся мире, тяготея к расширению жанровых границ живописи и, что особенно важно, изменению отношения между зрителем и произведением, делая созерцателя соучастником в разработке художественного образа. Этот путь оказался весьма плодотворным и актуальным для тогдашнего посетителя выставок. И во многом поэтому их творчество заняло в свое время центральное место — ведь это явление было совершенно нетипичным и для советской живописи, и для западного искусства. Возможно, расцвет женского искусства наступает в периоды наиболее сложных социальных катаклизмов<sup>2</sup>.

В данной статье хотелось бы сосредоточить внимание на творчестве типичных представительниц «семидесятников» — Старженецкой и Булгаковой. Их искусство отражает искания, эксперименты: в их работах не «суровая поэзия будней»<sup>3</sup>, а стремление увидеть «необыкновенное в обыкновенном»<sup>4</sup>, уже поэтому многие работы допускают возможность различного прочтения. Булгакова, Старженецкая и другие мастера были непременными участниками ключевых выставок, и во многих случаях их вклад в формирование

новаторских концепций стал определяющим. Изучая данный круг художниц, хочется обратить внимание на их товарищеские отношения. Обе учились в Московской средней художественной школе и в МГАХИ. Но в профессиональной деятельности часто шли параллельно друг другу, не придерживаясь единого стиля, единых эстетических направленностей.

Изучать новые поступления целесообразнее, рассмотрев то, что уже присутствовало в коллекции Третьяковской галереи. В собрании Галереи в недалеком прошлом было всего четыре картины Булгаковой, в которых отразились творческие поиски мастера с 1976 до 1980 года. Ее ранние работы наполнены иносказательными, метафорическими образами. Обе художницы начинали созидательный путь в то сложное время, когда стало понятно, что «оттепель» принесла меньше творческой свободы, чем казалось ранее. Иллюзий уже не было, осталось лишь желание выразить себя, свои идеи и настроения всего поколения языком завуалированным, понятным тем, кто сопереживает, осмысливает, а не просто смотрит. Так появился язык метафор, несущий несколько пластов информации, передающий огромную смысловую нагрузку. Одним из самых удачных примеров, раскрывающих эту тенденцию, можно считать этапную картину в творчестве Булгаковой 1970-х годов «Театр. Актриса Марина Неёлова» (1976) (ил. 1). «Булгакова изображает мир как театральную арену острого и напряженного драматического действия. Реальность предстает словно в двойном отражении — и в образной трактовке знаменитой актрисы, и в затейливом театральном действии. Привычные рамки портретного жанра оказались раздвинуты. Композиция с действием, происходящим как будто на авансцене, разворачивается линейно на первом плане картины. Хрупкая фигура актрисы представлена в центре, на театральных подмостках, разделенных занавесом пополам. Героиня портрета — чувствующий и мыслящий творческий человек — сопоставляется с действующими лицами пьесы, символизирующими радость, горе, борьбу добра и зла. Конкретные театральные персонажи и детали сплетаются с цветовыми и ритмическими пассажами, представляющими собой уже нечто вроде „авторских реплик“. Все это способствует усложнению образного содержания и обогащению пластического языка. Сопряжение двух разнородных измерений — „видимого“ и „переживаемого“ — характерное свойство метафорического искусства московских художников-семидесятников»<sup>5</sup>.

Анализируя обзорные статьи по выставкам<sup>6</sup> изучаемого периода, можно выделить жанр портрета как наиболее часто

встречающийся. Это обязательно портреты современников, прежде всего друзей, коллег. Женщины-художницы чаще, чем их коллеги мужчины, обращаются к автопортрету. Именно в нем как в излюбленном жанре раскрываются главные новшества в искусстве живописи 1970-х годов. Жанр автопортрета традиционен, но именно в творчестве женщин-художниц он приобретает яркую выразительность. Особая тема — роль женщины в современном мире. Быть матерью семейства или выражать свой потенциал в творчестве? Как совмещать обе ипостаси? Эта тема раскрывается у Булгаковой в ряде работ, в том числе хранящихся в Третьяковской галерее. Любая картина женщины-художницы должна быть произведением искусства, шедевром, так как каждый написанный холст — время, «украденное» у семьи. Поэтому художница хочет наиболее полно выразить свой замысел, который может относиться к профессиональным (композиция, цвет, свет, стилевые решения) или к общечеловеческим (важным для современного общества этическим, историческим проблемам) ценностям. В картине «Молодые художники» (1975) (ил. 2) из собрания Третьяковской галереи автор выявляет свою профессиональную сущность, а другая ипостась — женщины-матери — раскрывается в «Портрете с ребенком, держащим шиповник» (1980) (ил. 3).

Хочется особо отметить тот факт, что все имевшиеся до недавних пор в Третьяковской галерее произведения обеих художниц были собраны до 1990-х годов. Первоначально картины поступали в основном с больших выставок молодых живописцев 1970–1980-х годов. Таким образом, на примере картин Булгаковой, хранящихся в Галерее, мы получили представление о важнейших тенденциях «семидесятников» в выборе жанра, темы.

С тех пор прошло более двадцати лет. Сейчас художница отметила семидесятилетний юбилей. Сотрудники Галереи в течение длительного периода следили за изменениями, происходящими в ее творчестве, посещая персональные выставки. Ее живопись становится более тональной, но при всей пастозности нанесения краски на холст работает краска, а не цвет. Также важно отметить, что с конца 1990-х годов в искусстве Булгаковой появился интерес к евангельским сюжетам, изображение которых ранее было практически невозможно. На персональной выставке художницы в Академии художеств наш особый интерес вызвал цикл «Имена» (2006). Переосмысление жизни, внутренние переживания Булгаковой привели к резким изменениям в манере ее письма. Если ранее мы имели дело с тонкой, филигранной живописью, вниманием к персонажу

и деталям, то сейчас фигуративные элементы почти исчезают. Вместо четко проработанного, сложного пространства — лаконичная композиция. Теперь эскизы отсутствуют, изображения возникают непосредственно на холсте. В серии «Имена» это — тип человека. «В „Именах“ Булгакова попыталась написать своего рода иконостас рода человеческого»<sup>7</sup>. Картины выполнены на цветовых контрастах экспрессивными мазками. В собрание Государственной Третьяковской галереи в 2012 году поступило шесть картин из «Имен»: «Никита» (ил. 4), «Захария» (ил. 5), «Еремей» (ил. 6), «Григорий» (ил. 7), «Гурий» (ил. 8) и «Авель» (ил. 9). Важно, что полотна этого цикла не объединены в диптихи или полиптихи, их можно по-разному варьировать как в количестве, так и в порядке размещения в выставочном зале<sup>8</sup>.

В серии «Библейские эскизы», отдельные произведения из которой также поступили недавно в собрание Третьяковской галереи, Булгакову больше интересуют события до прихода Христа. Одна из ключевых картин этого цикла — «Жертвоприношение Авраама» (2007) (ил. 11). В ней раскрываются отношения отца и сына, чудо избавления, предотвращение неискупимого греха — актуальные темы на все времена. Фигуры Авраама и Исаака написаны почти абстрактно, мы видим главные линии — спина отца, покрывающая тело сына, и одновременно его рука с ножом, поднятая для удара. Сын почти растворился в отце. Они застыли в объятиях друг друга. Появившийся сверху свободно парящий ангел, написанный на другом холсте (ил. 12), обращает эту трагедию в чудо веры. Как справедливо заметил А.А. Якимович: «„Жертвоприношение“ (ил. 13) показало, что в нашей живописи действует выдающийся мастер сакрального искусства. Не литургического, не культового иконописания и статуеваяния (такого добра у нас сегодня очень не мало). Не в сюжетах дело, не в иконографии. Дело в вере. Но это момент уж очень личный, да и не проверишь. Оставим тайное в покое»<sup>9</sup>.

Данные поступления в собрание Третьяковской галереи выявили ряд новых тем в творчестве Булгаковой и ярко показали изменения в манере письма художницы.

Похожая ситуация вышла с собранием произведений Старженецкой в Третьяковской галерее: в 1990-х годах сложилась определенная коллекция ее работ и только после двадцатилетнего перерыва Галерея пополнилась новыми поступлениями. До недавнего времени наше собрание произведений Ирины Александровны было представлено работами с 1976 по 1989 год. Следовательно,

Галерея до 2014-го могла представить зрителю только одно десятилетие творчества замечательной художницы (в основном пейзажи). Учитель Старженецкой в МГАХИ Д.Д. Жилинский хвалил ее пейзажи за то, что для художницы в них главное не запечатлеть мгновения, а дать выражение длящегося времени (например, «Март в Гурзуфе» (ил. 14), выполненный в 1976 году, или «Двое в лодке» (ил. 15) 1982-го). Этим полотнам присуще изысканное, по-своему чарующее колористическое решение, что будет характерно для последующей живописи мастера. В них звучит красота мира, выявленная пластически тончайшими сочетаниями холодных и горячих тонов, данных в сдержанном «жемчужном» колорите. На этих картинах заметно еще одно изменение, оно касается выбора инструментов: мастихин заменяется широкой кистью.

В 1980-е годы в искусстве Старженецкой заметно все большее стремление к философичности. Художница создает ряд работ, объединенных идеей передачи единства человека и природы, построенных структурно и ассоциативно по схемам и канонам икононого искусства. Ирина Александровна на протяжении всего творчества много писала окружающую ее среду. Пейзажи тяготеют к скупости сюжетов, к частым повторениям, но этот «недостаток», с другой стороны, концентрирует ее живописные устремления, делает их более ясными. Природа, которую изображает Старженецкая, — это главным образом флора средней полосы.

В 1970–1980-х годах портреты у Старженецкой зачастую острые, характерные до гротескности. Это можно увидеть на примере картин «Д. Шаховской с детьми» (1976–1978) (ил. 16), «Гадаев и Фрагулян» (1981) (ил. 17), «Павел Никонов» (1984–1986) (ил. 18) из собрания Третьяковской галереи. М.Н. Яблонская обращает внимание зрителей и на «своеобразную сплавленность портретного и пейзажного жанров»<sup>10</sup>. В качестве примера можно привести триптих «Лето» (1988) (ил. 19), где центральная часть представлена пятью фигурами, написанными силуэтно на фоне яркого солнечного света. Этот свет преображает их, как бы растворяя в пейзаже. Их тела образуют круг, который часто является табуируемым символом, связанным с цикличностью, нерушимостью, бесконечностью. В правой части триптиха художница изобразила мужа, в левой — себя. Произведение может иметь много прочтений, для каждого оно свое. Такая цель, возможно, и преследовалась автором. Это произведение нельзя отнести исключительно к жанру портрета, так как узнаваемые персонажи расположены только в правой и левой частях триптиха, а не в центральной. Подобные

взаимовлияния жанров постоянно будут возникать в живописи Старженецкой и в дальнейшем творчестве. В каталоге 1989 года М.П. Лазарев пишет, что характернейшей чертой портретного искусства мастера является гротеск, более или менее выраженный<sup>11</sup>. Касаясь ее больших многофигурных полотен, он утверждает, что это «не групповые портреты в привычном понимании — это скорее театр ярко характерных масок»<sup>12</sup>. Говоря о жанровых предпочтениях художницы, Лазарев подчеркивает, что она не пейзажист, не портретист, что никакой жанр у нее привилегий не имеет, «она художник»<sup>13</sup>.

В 2014 году в Третьяковскую галерею поступили двенадцать произведений Старженецкой, написанных с 1990-х по 2010-е. Как говорилось выше, меняется живописный язык в картинах художницы, впервые появляются серии. В новых работах она обращается к евангельской теме, также не забыты пейзажи и портреты. Если ранее у Старженецкой мы наблюдали манеру письма, где форма передавалась широкими красочными мазками, а краски накладывались объемно, то в картинах после 1990-х годов мы зачастую видим гладкую живопись или непрокрашенные участки холста. Живописные произведения мастера приобретают виртуозность и беглость кисти.

Интересна по своему решению цветочная тема. Это не салонная интерпретация, это особые зрительные инсталляции. Картины, подобные полиптиху «100 тюльпанов» (2005) (ил. 20–25), создавались с 1995 года. Изображенные цветы не поставлены в вазы, как в обычных натюрмортах, не растут из земли, не цветут на кустах или деревьях, а располагаются как бы «посередине мира». Это почти абстрактное искусство, фантазии на образы природы. Но, несмотря на деформацию природных форм, всегда можно узнать, какой цветок взят за основу. Подобные натюрморты чаще всего хочется назвать портретами цветов. Изображение самых обычных цветов — гладиолусов, пионов, маков, ирисов, тюльпанов — превращается в пейзаж, произвольно прочитываемый как метафора космоса. Именно в цветах есть ощущение живой, странной и «ускользающей» красоты мира. На данное ощущение жизни работают крупные цветочные пятна, которые состоят из нежнейших полутонов, нюансов. Именно такой цветочной полиптих автор назвала «Письма моих родителей» (2007) (ил. 26–32).

В картинах на религиозные темы, таких как «Встреча Рахили и Иакова» (2006) (ил. 33), «Битва Иакова с ангелом» (2006) (ил. 34), «Пророк Иона» (2007) (ил. 35), «Пророк Иов» (2007) (ил. 36),

Старженецкая не только разрабатывает композиционные решения и цвет, но и передает внутреннее единство образного восприятия времени и пространства, которые взаимообратимы на живописных полотнах. В подобных работах заинтересовывают жесты, положения фигур, всевозможные детали при общем условном рисунке, композиционные решения — все то, что позволяет добраться до сути, узнать прототип данного изображения. Цвет в творчестве Старженецкой имеет большое значение и придает символический смысл. Цвет — главное выразительное средство метаязыка ее живописи.

Интерес представляют и два произведения, подаренные Третьяковской галерее художницей, — «Автопортрет» (2010) (ил. 37) и диптих «Эдик и Галя Штейнберги» (2011) (ил. 38). Для портретов характерно ощущение вневременности существования моделей. Живописные полотна написаны широкими, динамичными мазками, в незримых источниках ирреального цвета концентрируется эмоциональная энергия. Каждый из портретов создан под воздействием определенных жизненных ситуаций и впечатлений, исповедальных и меланхолических, драматически озаренных. Складывается впечатление, что в изображении стареющих друзей художница передает их судьбы и характер через интерпретацию своего жизненного опыта. При всей психологической проницательности созданных образов, индивидуальности черт в них превалирует личность автора с присущим ей восприятием человека вообще, его силы, слабости и самоутверждения.

Обобщая написанное, хочется заострить внимание на том, что существующее в Третьяковской галерее собрание картин этих авторов сложилось до 1990-х годов и отражает искания поколения молодых художников-«семидесятников». За прошедшие с того момента более двадцати лет их творчество проделало огромный путь, появились новые темы, сюжеты, изменился их пластический язык. Теперь это не молодые художницы, чье искусство было актуально и востребовано в 70–80-е годы XX века, сейчас это сложившиеся мастера, известные имена в сокровищнице художественного мира. Новые творческие задачи, их решения, новые жанры, изменение пластики — это лишь часть того, что характеризует Булгакову и Старженецкую как живописцев, находящихся в постоянном поиске, обладающих безудержным творческим темпераментом. Приобретенные и полученные в дар картины (от Ольги Васильевны в 2012-м, от Ирины Александровны в 2014-м) представляют творчество обеих художниц и вносят весомый вклад в собрание Третьяковской галереи. Эти полотна, безусловно, очень важны для

исследователей искусства «семидесятников» и московской школы живописи, а также для всего современного российского искусства, историю которого и призвана отражать коллекция такого музея, как Третьяковская галерея.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Создание первой текстильно-набивной фабрики в Москве — заслуга Л.С. Поповой и В.Ф. Степановой.

<sup>2</sup> Впервые об этом удивительном феномене заявила критик М.Н. Яблонская в 1990, проведя параллель между расцветом «женского искусства» 1970-х и первой волной авангарда, где у руля стояли преимущественно женщины. Но наиболее полно оценка художественной жизни периода 1970-х проявилась в статьях, публиковавшихся в журнале «Творчество». С конца 1960-х на его страницах обсуждались вопросы, связанные с проблемой метафоричности в изобразительном искусстве. Обсуждение наметившейся в советской живописи тенденции к использованию «метафоры» началось со статьи А.А. Каменского «Реальность метафоры», в которой исследователь отметил этот художественный прием как особую заслугу и похвалил художников за новаторство «образных ходов», «поворотов». Многие исследователи считали актуальными для современного искусства поиски различных путей художественного обобщения. Дискуссия на страницах этого издания подтвердила вывод о появившейся в советской живописи тенденции к усложнению образного строя, к переходу от картины, фиксирующей определенный факт, к картине-размышлению.

<sup>3</sup> Каменский А.А. Реальность метафоры // Творчество. 1969. № 11. С. 16.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> См. официальный сайт Третьяковской галереи: [http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/\\_show/image/\\_id/2203](http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/2203)

<sup>6</sup> Речь идет о выставках «Наш современник», «Творческий отчет», «Советская Россия», «Художники на стройках IX пятилетки» и 10 зональных, прошедших за вторую половину 1970-х.

<sup>7</sup> Якимович А. Новое искусство Ольги Булгаковой. 2011. URL: <http://bulgakova-sitnikov.com/ru/bio-and-articles/new-art-of-olga-bulgakova.html> (дата обращения: 20.02.2014).

<sup>8</sup> Сейчас в постоянной экспозиции Третьяковской галереи на Крымском Валу представлены три картины (ил. 10) из этой серии.

С.С. Коткина

<sup>9</sup> См. прим. 7.

<sup>10</sup> Яблонская М. Живопись И. Старженецкой // Вестник Европы. 1989. № 1. С. 9.

<sup>11</sup> См.: Ирина Старженецкая : Живопись : каталог выставки. М., 1989. С. 5.

<sup>12</sup> Там же. С. 15.

<sup>13</sup> Там же. С. 11.

*И.Е. Ломизе, Е.А. Любавская*

### **Технологические исследования и атрибуция (на примере четырех картин из собрания Третьяковской галереи)**

Изучение двух картин с одинаковой композицией всегда подразумевает вопрос о последовательности их исполнения. Они могут быть написаны одна с другой или восходить к третьему оригиналу. В любом случае мы должны определить тип вторичности. Это может быть авторское (соавторское) повторение или копия. Распознавание вторичности произведения на основании только стилистических признаков затруднительно, поскольку его автор повторяет ранее найденную композицию, колорит, линейное и пространственное решение. Иными словами, все стилистические особенности оригинала. Как правило, копиист грешит некоторым огрублением пластики формы вследствие утраты тонких светотеневых градаций. Но, разумеется, нет правил без исключений, о чем еще будет сказано.

Многолетний опыт изучения технологических особенностей произведений русской школы живописи позволил выделить ряд признаков, выдающих вторичность картины по отношению к оригиналу, даже если сам оригинал нам неизвестен. В первую очередь следует назвать несоответствие стилистических и технологических признаков, в том числе наличие в палитре красок, появившихся после предполагаемого времени создания полотна, отсутствие подмалевка (для работ, написанных в традициях классической системы живописи), построение красочного слоя по принципу раскраски в границах рисунка... Такую информацию мы получаем, изучая картину в различных областях спектра, рентгенографируя, исследуя ее структуру с помощью бинокулярного

микроскопа. Особое место занимает химический анализ состава красок. В массовом сознании «знатоков и ценителей искусства» доверие к полученным результатам почти безгранично. Одному из авторов этих строк однажды довелось услышать, что для экспертизы картины достаточно просто химического анализа. Между тем, даже если проведено разностороннее химическое исследование, заключение химика должно быть правильно интерпретировано. Его следует соотнести с комплексом собранной информации о картине. Сопоставление результатов всех видов исследований позволяет сделать обоснованные выводы, иногда совершенно неожиданные.

В 2012 году в отделе научной экспертизы были всесторонне исследованы две пары картин, одна из которых требовала ответа на вопрос о последовательности исполнения, другая — уточнения авторства. Первые две — «Прогулка в коляске»<sup>1</sup> и «Прогулка в коляске»<sup>2</sup>, опубликованные как работы А.П. Брюллова. Вторая пара — «Портрет П.М. Вишнякова»<sup>3</sup> с предполагаемым авторством Н.И. Аргунова и «Портрет П.М. Вишнякова»<sup>4</sup> кисти Аргунова, привлеченный в качестве эталона.

Итак, две картины «Прогулка в коляске», обозначим их как I и II (*ил. 1, 2*).

«Прогулка в коляске» II снабжена фальшивой подписью, что отмечено уже в каталоге Третьяковской галереи 2005 года, — «А. Брюлловъ 1845». По начертанию сигнатура отличается от автографов художника, известных нам по его графическим листам. В остальном картины почти неразличимы. Красочный слой нанесен легко и свободно, мягкие светотеневые переходы создают спокойное освещение неяркого летнего дня. Не без мастерства передана материальность легких и плотных тканей, соломенных шляп, бархатистость шкуры осликов. Не только при первом взгляде, но и при внимательном рассмотрении картин не возникает подозрения, что обе либо одна из них могут оказаться в той или иной форме вторичными, т. е. отсутствуют визуально воспринимаемые признаки вторичности. Стилистического анализа очевидно недостаточно для решения задачи.

Сравнительный технологический анализ картин показал, что оба полотна написаны в традициях живописи середины XIX столетия. По грунту нанесен рисунок, затем сделан подмалевок, на котором лежит видимый красочный слой. В обеих картинах красочный слой очень тонкий.

Дальше начинаются различия.

Хотя для обеих картин взят фабричный грунтованный холст, грунты их отличаются цветом нижних слоев: в одном случае — белый, в другом — желтый. Подготовительный рисунок в одном случае карандашный (ил. 3), в другом — кистевой коричневым и почти слился с живописью. Кистевой рисунок различим лишь при работе с бинокулярным микроскопом и фотофиксации в инфракрасном диапазоне излучения не поддается. Только в одной картине («Прогулка в коляске» II) был найден «тающий» красный мазок по краям разных по цвету деталей: по низу белого платья, по краю зеленого передка коляски, по контуру ноги ослика. Рисунок тонок и «приблизителен», нанесен легким касанием кисти и тоже обнаруживается только при работе с микроскопом. Различны также приемы изображения зеленой массы листвы. В одной картине для передачи цвета использован минимальный набор красок, в другой, напротив, их много, что подтверждено результатами химического анализа красочных паст (см. таблицу в конце статьи). Объяснений этому различию может быть два: либо здесь отразилась специфика восприятия цвета разными художниками, либо мы столкнулись со своеобразным экспериментом. Ни одно из названных отличий не подсказывает ответа на вопрос о последовательности исполнения картин. Пока мы можем лишь предполагать, что, скорее всего, они написаны разными мастерами.

Продолжим анализ «Прогулок в коляске» с помощью бинокулярного микроскопа. Здесь нам повезло увидеть в «Прогулке в коляске» I одну особенность структуры красочного слоя, которая отсутствует в другой картине. Голубое небо занимало значительно больше места, нежели мы видим теперь, и зеленая масса листвы заметно не достигала верхнего края холста. И этот же исправленный вариант мы видим в «Прогулке в коляске» II. Теперь можно уверенно говорить, что она вторична.

Сравнительный анализ рентгенограмм этих картин подтвердил наше наблюдение. Только на рентгенограмме «Прогулки в коляске» I (ил. 4) рядом с едва различимой фигурой кучера можно увидеть садово-парковую скульптуру, которая была записана автором. В видимом слое обеих работ это место занимает толстый ствол дерева. Таким образом, автор «Прогулки в коляске» I ищет композицию, тогда как автор «Прогулки в коляске» II лишь воспроизводит то, что лежит на поверхности.

Получив результаты доступных нам видов инструментального исследования обеих картин, можно подвести итоги:

1. В целом приемы письма и набор использованных красок в обеих картинах «Прогулка в коляске» не противоречат тому, что

было принято в 1840–1850-е годы (т. е. в то время, к которому они тяготеют по стилистическим признакам).

2. При этом выявленные нюансы живописных почерков и разница палитры позволяют считать, что картины написаны разными художниками.

3. Элементы поиска в построении композиции «Прогулки в коляске» I убеждают в том, что это оригинал, с которого сделана копия.

Но прежде чем перейти к следующему сюжету, надо сказать, что есть еще одна картина «Прогулка в коляске». Она принадлежит Русскому музею и опубликована тоже как работа Брюллова<sup>5</sup>. Композиция этого произведения строится по схеме «овал в прямоугольнике», от двух других полотен его отличает отсутствие пейзажа на втором плане и некоторая небрежность письма, быть может, незавершенность всего изображения. Некогда Русский музей подарил Третьяковской галерее рентгенограмму этой картины. Выстроив ряд из рентгенограмм всех трех полотен, мы увидели идентичность живописного почерка на рентгенограммах картин из ГРМ и «Прогулки в коляске» II. Они созданы одной рукой. Но первой была написана работа, принадлежащая Третьяковской галерее.

Почти одновременно с картинами «Прогулка в коляске» мы исследовали два портрета московского купца П.М. Вишнякова (1781–1847), обозначим их как I и II. Первый из них поступил в Третьяковскую галерею в 1988 году по завещанию как работа Аргунова и записан в книгу поступлений под номером 57667 (ил. 5). Несмотря на столь определенное указание имени автора портрета, целью нашего исследования была проверка атрибуции. Второй, точно такой же портрет был привлечен в качестве эталона. Он давно (с 1933-го) хранится в Третьяковской галерее под инвентарным номером 20788 и отнесен специалистами к 1821 году (ил. 6).

Портреты Вишнякова были исследованы параллельно. Собранный материал подтвердил их принадлежность кисти одного мастера. Это наглядно демонстрируют рентгенограммы, похожие друг на друга, как братья (ил. 7), и однотипность подготовительного рисунка карандашом, фиксирующего черты лица (ил. 8). Ясно, что портреты написаны одной рукой. Казалось бы, уже этот неполный объем исследований позволяет утвердительно ответить на поставленный нам вопрос об авторстве Аргунова. Но для полноты картины мы решили все-таки проверить состав палитры двух портретов и дополнительно провести сравнение с расширенным

рядом рентгенограмм-эталонов с портретов, принадлежащих разным музеям и отражающих почерк художника позднего периода творчества<sup>6</sup>.

Результат оказался ошеломляющим.

Рентгенограмма интересующего нас портрета Вишнякова с эталонами ничего общего не имеет (ил. 9).

Химический анализ обнаружил не только разницу в наборе использованных материалов, но наличие цинковых белил и зеленого хрома в палитре портрета, который является главным объектом нашего внимания. Аргунов не может быть автором этого полотна, поскольку в России названные краски вошли в употребление спустя несколько десятилетий после смерти художника.

Одновременно мы должны признать, что и портрет, привлеченный в качестве эталона, тоже теперь будет анонимным, поскольку оба произведения написаны одной рукой. Этот вывод подтверждается не только уже отмеченным единством приемов письма данных работ, но и отсутствием сходства с живописным почерком Аргунова. Прямое сопоставление собранных материалов исследования двух портретов Вишнякова с расширенной базой данных, характеризующих авторский почерк художника, точек соприкосновения не обнаружило.

Когда могли быть написаны изучаемые портреты? Получить ответ на этот вопрос нам помогает книга, написанная Н.П. Вишняковым, младшим сыном Петра Михайловича, — «Сведения о купеческом роде Вишняковых». Из нее мы узнаем, что по духовному завещанию П.М. Вишнякова все движимое и недвижимое имущество наследники могли получить только через шесть лет (т. е. не ранее 1853 года) после смерти завещателя<sup>7</sup>. Наследниками были вдова и шестеро сыновей Петра Михайловича. Важно отметить, что вдова просила сыновей уступить ей «Портрет П.М. Вишнякова» без жребия, а «самим ограничиться копиями, впрочем, очень хорошими»<sup>8</sup>. Исходя из этой информации, можно считать, что они могли быть написаны во временном промежутке между годом смерти Вишнякова — 1847-м и годом реального получения наследства — 1853-м.

В исследованном «Портрете П.М. Вишнякова» мы видим едва ли не самый первый случай использования в русской живописи новых для XIX века красок — цинковых белил и хромовой зеленой. Особую значимость имеют цинковые белила как датирующая краска. В литературных источниках единичные случаи их употребления относят лишь к 1860-м годам<sup>9</sup>.

Согласно литературным данным, фабричное производство цинковых белил как краски для живописных работ началось только в 1845 году во Франции. В русскую живопись они вошли значительно позже. Первоначально цинковые белила в смеси со свинцовыми входили в состав грунтовочной массы.

В интересующем нас произведении цинковые белила обнаружены только в красочном слое. Данный конкретный случай использования цинковых белил в живописи портрета, написанного в известный узкий временной период — между 1847 и 1853 годами, наглядно показывает возможность более раннего их появления в живописи, нежели это принято считать. Следовательно, в картинах русских художников наличие цинковых белил не может считаться бесспорным датирующим признаком.

В результате химического анализа палитры портрета меняется нижняя временная граница возможного использования этой краски в русской живописи.

Мы исследовали две пары картин — «Прогулка в коляске», и «Портрет П.М. Вишнякова». В обоих случаях данные химического анализа зафиксировали различия в наборе красочных материалов между полотнами, составляющими пары. Какова роль этих данных в ответе на поставленные вопросы? Формально трактуя результаты химического исследования пигментов, можно сделать вывод о том, что каждую пару составляют картины, написанные разными художниками. Однако в одном случае это будет ошибкой, поскольку войдет в противоречие с материалами других видов исследования. Там, где речь идет о композиции «Прогулка в коляске», химический анализ действительно подтверждает, что картины написаны разными художниками. Говоря о портретах Вишнякова, несмотря на разницу палитры, мы утверждаем, что они созданы одной рукой. Выявленная разница в наборе красок — всего лишь эксперимент мастера. Представляется очевидным, что любые результаты исследований должны быть интерпретированы с учетом контекста всех данных.

Остается еще один вопрос, не связанный непосредственно с технологическим изучением картин «Прогулка в коляске». Почему появилась копия? На тыльной стороне холста «Прогулки в коляске» I названы имена четырех дам, отправившихся на прогулку. Возможно, картина очень понравилась или была написана в какой-то особо памятный день, и каждая участница прогулки захотела ее иметь. Сегодня нам известны три таких работы. Не исключено появление еще одной.

Что же касается «Портрета П.М. Вишнякова», то можно достаточно уверенно ждать встречи еще с четырьмя такими изображениями, поскольку сыновей было шестеро и каждому в наследство предлагался подобный портрет.

**Сравнительная таблица состава цвета**

Цвет в точке измерения	I А.П. Брюллов Прогулка в коляске Инв. 6068	II А.П. Брюллов Прогулка в коляске Инв. Ж-718
Синий	Синий кобальт, свинцовые белила	Синий кобальт, свинцовые белила
Коричневый	Коричневые охры, медьсодержащий зеленый пигмент, свинцовые белила	Коричневые охры (марсы), свинцовые белила
Сине-зеленый	Неаполитанская желтая, синяя кобальтовая, свинцовые белила	Берлинская лазурь, охры (марсы), свинцовые белила
Темно-розовый	Красный марс, свинцовые белила	Красный марс, свинцовые белила
Белый	Свинцовые белила	Свинцовые белила
Светло-желтый, золотистый	Желтые охры (марсы), свинцовые белила	Неаполитанская желтая, свинцовые белила
Оливково-зеленый	Неаполитанская желтая, синий кобальт, охры (марсы), свинцовые белила	Желто-коричневые охры (марсы), берлинская лазурь, свинцовые белила
Темно-зеленый	Синий кобальт, неаполитанская желтая, охры (марсы), свинцовые белила	Медьсодержащий зеленый пигмент, охры (марсы), свинцовые белила
Светло-зеленый	Сине-зеленый кобальт, охры (марсы), свинцовые белила	Медьсодержащий зеленый пигмент, свинцовые белила

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Холст, масло. 42,5 × 52,6. Инв. 6068.

<sup>2</sup> Холст, масло. 42,2 × 52,5. Инв. Ж-718.

<sup>3</sup> Холст, масло. 61,6 × 48,6. Инв. П-57667.

<sup>4</sup> Холст, масло. 65,2 × 52. Инв. 20788.

<sup>5</sup> Холст, масло. 45 × 55. Инв. Ж-3318.

<sup>6</sup> Рентгенограммы любезно предоставлены И.Ю. Беляевой (ВХНРЦ).

<sup>7</sup> См.: *Вишняков Н.П.* Сведения о купеческом роде Вишняковых. Ч. 3. СПб., 1911. С. 9.

<sup>8</sup> Там же. Ч. 2. М., 1905. С. 23. (Приложение).

<sup>9</sup> См.: *Гренберг Ю.И., Писарева С.А.* Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи. Состав, открытие, коммерческое производство и исследование красок. М., 2010. С. 182 ; *Косолапов А.И.* Естественные методы в экспертизе произведений искусства. СПб., 2010. С. 159 ; *Петрова В.Н., Римская-Корсакова С.В.* Белила в живописи и грунтах картин как датировочные пигменты (по данным рентгенофлуоресцентного анализа) // Технологические исследования в Русском музее за 20 лет : сб. науч. ст. СПб., 1994. С. 20.

*Л.И. Гладкова, И.В. Рустамова, Е.А. Воронина*

### **Опыт выставочного экспонирования материалов исследований произведений из собрания Третьяковской галереи**

Ни для кого не секрет, что технико-технологические исследования представляют собой специфический, трудоемкий и долговременный процесс, по окончании которого мы не всегда получаем однозначный результат. Так, в Голландии с 1968 года существует исследовательский проект «Рембрандт»<sup>1</sup>. Амстердамские ученые выявляют в списке существующих работ художника произведения, принадлежащие кисти великого мастера и приписываемые ему. Доказано, что из 800 картин, так или иначе связанных с этим именем, на сегодняшний день авторство Рембрандта подтверждено лишь в 360. Но до сих пор бытует множество «рембрандтов», авторство которых не установлено с полной уверенностью и может быть оспорено. Таким образом, исследовательский процесс, начатый более 40 лет тому назад, продолжается и, вероятно, будет продолжаться еще долго.

Аналогичный проект есть и в России, в Третьяковской галерее, с той лишь разницей, что он не ограничивается творчеством одного художника и связан больше с крупными выставочными проектами или подготовкой очередных томов научного каталога собрания Галереи (на конец 2014 года вышло в свет 14 объемных томов). Результаты технико-технологических исследований публикуются либо в этих каталогах, либо в сборниках научных конференций. В последнее десятилетие материалы технико-технологических исследований дополняли большие монографические выставки, посвященные творчеству Н.Н. Ге (2011–2012), К.А. Коровина (2012), М.В. Нестерова (2013)<sup>2</sup>. Подобные добавления к экспозициям вызывают большой интерес у публики и становятся традицией Третьяковской галереи.

Началась эта традиция более тридцати лет назад с выставок 1980-х годов — О.А. Кипренского и В.Г. Перова.

В 1982–1983 годах в Москве, Ленинграде и Киеве состоялась выставка, посвященная творчеству Кипренского. В исследовании произведений знаменитого художника участвовало три крупнейших экспертных центра — Русский музей, Третьяковская галерея и ВХНРЦ. Была изучена большая часть поступивших на выставку произведений, связанных с именем Ореста Адамовича. Ее каталог<sup>3</sup> содержит значительно больше работ, чем было представлено на выставке. В него были включены картины, находившиеся за рубежом, и те, что не могли быть выставлены по каким-либо причинам. Из 109 произведений, представленных в каталоге, 98 исследованы и опубликованы с технико-технологическими данными, полученными в результате совместной работы экспертов и искусствоведов.

Предваряет каталог статья Г.В. Смирнова, на тот момент заведующего отделом живописи XVIII — начала XIX века Русского музея. Она повествует о комплексе вопросов, связанных с именем Кипренского, однако многие наблюдения, высказанные автором, справедливы и для многих других художников XVIII — начала XIX века.

Отдельная статья, написанная совместно С.В. Римской-Корсаковой (ГРМ) и Л.И. Гладковой (ГТГ), посвящена технике живописи О.А. Кипренского. Помимо технологических сведений, в каталоге представлен богатый иллюстративный материал: фотографии рентгенограмм, снимки в ультрафиолетовой люминесценции и инфракрасном диапазоне излучения, в косом свете (*ил. 1, 2*).

Материалы технико-технологических исследований в залах Третьяковской галереи тогда представлены не были, однако они положили начало традиции масштабных экспертных работ, связанных с процессом подготовки к выставке и с публикацией исследований в каталогах.

Для того чтобы представить комплекс вопросов, которые возникают у исследователей, остановимся на самых ярких и запоминающихся примерах.

Наиболее трудной и интересной работой для экспертов стал знаменитый «Автопортрет»<sup>4</sup> (с кистями за ухом) Кипренского (*ил. 3*), давно вызывавший сомнения у историков искусства как в авторстве, так и в том, что это автопортрет.

Технико-технологическое исследование, проводившееся в рамках подготовки выставки в 1981–1982 годах, выявило ряд признаков, не встречавшихся до того ни в ранних, ни в поздних произведениях Кипренского. Ведущий научный сотрудник

Третьяковской галереи О.А. Алленова, принимавшая активное участие в исследовании работ художника, так охарактеризовала светотеневую картину, увиденную на рентгенограмме: «Темный контур... очерчивает границы лица, глаз, рта. Он необычен для Кипренского, который оставляет тени и полутени в подмалевке»<sup>5</sup>.

Повторно к вопросу об «Автопортрете» мы обратились спустя более десяти лет после начала изучения, в 1993 году. Именно тогда был издан сборник «Орест Кипренский. Новые материалы и исследования» с уже упомянутой статьей Алленовой, в которой она убедительно доказала, что на так называемом «Автопортрете» О.А. Кипренского изображен художник Н.Е. Заболоцкий. Однако вопрос об авторстве Ореста Адамовича остается открытым: «Пока, не отрицая авторства Кипренского, можно предположить только версию, что... это Кипренский позднего периода, работающий в стиле раннего»<sup>6</sup>. Таким образом, вопросы и сомнения остаются до сих пор, и в академическом каталоге собрания Третьяковской галереи стоят два знака вопроса: Кипренский? «Автопортрет (?)»<sup>7</sup>. На них еще предстоит ответить. Как мы и говорили в начале статьи, наши усилия не всегда приводят к быстрому и однозначному результату.

В 1984–1985 годах в Москве, Ленинграде, Киеве и Минске прошла выставка Перова. При подготовке к ней было исследовано 40 эталонных живописных произведений художника, выявлено около 30 работ, ранее приписываемых мастеру, и авторство в 5 картинах поставлено под сомнение. В каталоге выставки<sup>8</sup> опубликованы технико-технологические данные с отпечатками рентгенограмм, снимками в ультрафиолетовой люминесценции и инфракрасном диапазоне излучения, а также статья Л.И. Гладковой (ГТГ) и Н.С. Игнатовой (ВХНРЦ), посвященная особенностям живописной техники В.Г. Перова.

При исследовании произведений Перова, помимо уже ставших к тому времени традиционными методов исследования (рентгенографирование, исследование в ультрафиолетовой люминесценции и инфракрасном диапазоне излучения), был широко применен метод макрофотосъемки (ил. 4, 5). Впервые этот метод разработал А.А. Рыбников<sup>9</sup> в 1920-х годах, но в силу различного рода обстоятельств использовать макрофотосъемку стали в Третьяковской галерее только в 1980-е. Выявленные с ее помощью приемы письма, свойственные художнику, позволили, в свою очередь, отделить произведения, принадлежащие кисти Перова, от копий с его картин.

С помощью макрофотосъемки были получены интересные результаты при изучении двух известных работ художника — «Проводы покойника»<sup>10</sup> (ил. 6) и «Утопленница»<sup>11</sup> (ил. 9).

По данным академического каталога Третьяковской галереи 1984 года<sup>12</sup>, в 1865-м Перов создал графический эскиз-вариант полотна «Проводы покойника»<sup>13</sup> и саму картину. Также в издании имеется информация о существовании живописного варианта-повторения этого произведения, находившегося в собрании Национальной галереи Армении (ил. 7)<sup>14</sup> и привезенного на персональную выставку художника в Москву. Помимо варианта-повторения, на выставку поступила еще одна работа с названием «Проводы покойника»<sup>15</sup> из Свердловской картинной галереи<sup>16</sup> (ил. 8). Важно было разобраться, какие из упомянутых произведений действительно являются работами Перова, а какие ему только приписываются.

«Проводы покойника» из Национальной галереи Армении и Свердловской картинной галереи при почти полном совпадении деталей существенно отличаются по манере исполнения от оригинала кисти Перова. В результате исследования выяснилось, что обе картины являются копиями, выполненными неизвестными художниками с работы мастера, находящейся в Третьяковской галерее<sup>17</sup>.

Не менее интересным и сложным оказалось исследование другой популярной картины Перова — «Утопленница».

В собрании Третьяковской галереи хранятся три произведения, связанные с этим сюжетом: сама картина<sup>18</sup> и два эскиза: один 1867 года (инв. 366<sup>19</sup>, ил. 10) и другой — инв. 25572<sup>20</sup> (ил. 11). При сопоставлении эскиза (инв. 25572, ил. 11) с законченной работой было обнаружено, что с точностью до мельчайших деталей скопирована композиция первого плана произведения (инв. 365, ил. 9), а задний план повторяет фон другого эскиза, тоже принадлежащего Третьяковской галерее (инв. 366, ил. 10). Один из эскизов (инв. 25572) характеризуется несвойственной Перову расплывчатостью деталей, лессировочной проработкой повторных прописей и разительно отличается светотеневой картиной на рентгенограмме. В результате исследования авторство Перова в эскизе к «Утопленнице» (инв. 25572, ил. 11) было отклонено<sup>21</sup>.

На выставке Перова в Третьяковской галерее впервые в двух залах были выделены витрины для экспонирования материалов исследований (ил. 12). Потребовались специальные консультации для группы экскурсоводов с объяснениями особенностей методов технико-технологических исследований произведений живописи и техники письма художника.

В дальнейшем исследовательская работа по изучению творческого наследия в связи с монографическими выставками И.Н. Крамского (1987–1988), Д.Г. Левицкого (1985–1986 и 1997) и других художников продолжалась. Однако результаты исследований публике не демонстрировались.

Возобновление традиции показа материалов исследований состоялось в 2008–2009 годах и было приурочено к выставке В.Л. Боровиковского. В отделе научной экспертизы Третьяковской галереи было изучено более 20 произведений художника, в том числе «Портрет Анны Луизы Жермены де Сталь (?)»<sup>22</sup> и «Портрет неизвестной с циркулем в руке и лежащем на столике фрейлинским шифром»<sup>23</sup> (ил. 13, 13а).

На выставке демонстрировались уникальные снимки макро- и микрофотосъемки, фотографии в инфракрасном диапазоне излучения и отпечатки рентгенограмм<sup>24</sup>, которые были напечатаны на специальной полупрозрачной пленке и размещены на двух стеклянных витринах с подсветкой изнутри.

В «Портрете неизвестной с циркулем в руке и лежащем на столике фрейлинским шифром» представленные материалы демонстрировали изменения в подготовительном рисунке правой руки и формы подлокотника кресла, авторские переработки, в результате которых появился сфинкс на подлокотнике кресла.

Снимки с «Портрета Анны Луизы Жермены де Сталь» выявили особенности красочного слоя картины и ее сохранность: масляное сседание в верхней части лица, места реставрации и авторские приемы написания разной фактурой предметов (лица, ткани, ювелирных украшений).

Побывав на выставке, зритель мог детально рассмотреть великолепные старинные картины, висящие в залах, и «открыть» их с новой для себя стороны в процессе изучения экспозиции. Публика положительно восприняла это новшество и с большим интересом рассматривала представленный стенд.

Выставка Н.Н. Ге стала значимым проектом Третьяковской галереи в 2011–2012 годах.

В 2009 году его предваряла небольшая выставка<sup>25</sup>, состоявшаяся в постоянной экспозиции Галереи, в зале Ге, на которой после реставрации была показана картина «Суд Синедриона. „Повинен смерти!“»<sup>26</sup> и материалы проведенных исследований. Большое полотно долго находилось в аварийном состоянии. К XX веку холст обветшал, лаковый слой пожелтел и помутнел, тонировки изменили цвет. Все это мешало цельному восприятию произведения.

Долгое время считалось, что «Суд Синедриона. „Повинен смерти!“» написан асфальтовыми красками и картина подвержена так называемой «асфальтовой болезни». Данные из протокола реставрационного осмотра 1923 года красноречиво свидетельствуют о ее плохой сохранности: «...картина провисла и, придя в соприкосновение со стеклом, местно прилипла к стеклу. Асфальт оказался настолько жидким, что его легко можно было снять со стекла ножом...»<sup>27</sup> Проведенные технико-технологические исследования, в том числе химический анализ пигментов и связующего<sup>28</sup>, показали, что никакой «асфальтовой болезни» нет. Это позволило приступить к реставрации произведения. В результате был укреплен грунт и красочный слой, удален старый толстый слой лака и реставрационные тонировки. Авторский холст дублирован на реставрационный и натянут на специальный планшетный подрамник, реставрирована рама картины.

Вместе с картиной экспонировались и материалы исследования: макrofотосъемка фрагментов фактуры, отпечатки рентгенограмм, снимки, демонстрирующие сохранность произведения до реставрации и после. Под слоем авторской живописи технологи обнаружили изображение, подтверждающее известные по переписке художника сведения о его неоднократных переработках полотна. Впоследствии в каталоге выставки Ге истории изучения и реставрации картины «Суд Синедриона. „Повинен смерти!“» была посвящена отдельная статья<sup>29</sup>.

К монографической выставке Ге было исследовано около 20 произведений художника. Впервые подверглись изучению крупные по формату картины «Пётр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе»<sup>30</sup>, «„Что есть истина?“ Христос и Пилат»<sup>31</sup>, «Голгофа»<sup>32</sup>, «В Гефсиманском саду»<sup>33</sup>. Собранный материал позволил наглядно представить творческую лабораторию мастера и проследить эволюцию его живописного почерка.

Результаты исследований нашли отражение в комментариях к произведениям Ге в каталоге выставки, что, к сожалению, является большой редкостью. Для демонстрации материалов исследований в выставочном пространстве был выделен зал на втором этаже с несколькими выгородками и применено интересное дизайнерское решение — показать рентгенограммы как бы внутри картин. Для этого были напечатаны постеры одного размера с оригиналами. Вмонтированные в них рентгенограммы подсвечивались изнутри. Они наглядно продемонстрировали эволюцию авторской манеры письма — от ранних работ к поздним; композиционные

изменения, вносимые автором в картину (изменение силуэта фигуры, абриса головы, переработки одежды), и скрытую под видимым изображением нижележащую живопись или ее фрагменты.

Сенсацией выставочного проекта стало обнаружение композиции, известной как «Милосердие». Ранее считалось, что работа уничтожена самим художником. Рентгенографирование и исследование в бинокулярный микроскоп обнаружили под красочным слоем картины «„Что есть истина?“ Христос и Пилат» (ил. 15) композицию «Милосердия» (ил. 15а) и подтвердили справедливость утверждения дочери писателя Л.Н. Толстого, Т.Л. Сухотиной-Толстой. «Некоторые картины, которые почему-то переставали ему нравиться, он уничтожал без всякого сожаления, — писала Татьяна Львовна в своих воспоминаниях о художнике. — Так, например, картина „Что есть истина“ написана сверх картины „Милосердие“...»<sup>34</sup>

Будучи опубликованной во «всемирной паутине», эта новость привлекла в Третьяковскую галерею огромное количество посетителей. Тема была широко освещена на сайтах Галереи и ее партнера — банка ВТБ, а также блогерами. Несколько сюжетов об исследованиях и открытиях было показано в эфирах разных телевизионных каналов, что увеличило интерес публики как накануне открытия выставки, так и в процессе ее проведения.

В рамках выставки был подготовлен проект «Час со специалистом», где из уст исследователей можно было услышать о том, как проводилась экспертиза произведений Ге, в том числе и картины «„Что есть истина?“ Христос и Пилат», и увидеть уникальные материалы. Даже после открытия выставки работа по изучению наследия художника не завершилась. В Новочеркасске была обнаружена картина, о которой ранее не было почти никаких сведений. Полотно оказалось большого формата (195 × 140), и привезти его в Москву не было возможности. Тогда группа сотрудников Третьяковской галереи, искусствоведов и технологов (ил. 16а), была командирована в Новочеркасск. В результате проведенных исследований авторство Ге в произведении «Распятие»<sup>35</sup> (ил. 16) было подтверждено, и, хотя картина не попала на персональную выставку в Москве, доклад о ее изучении прозвучал в Третьяковской галерее в январе 2012 года на научной конференции, посвященной творчеству художника.

Процесс изучения картины вызвал общественный резонанс и получил широкое освещение в российской прессе, в том числе московской. Результатом стала персональная выставка одной картины в Новочеркасском музее истории донского казачества, скрытой до этого момента от глаз публики и исследователей в его запасниках.

В 2012 году в Третьяковской галерее состоялась масштабная выставка К.А. Коровина. В этом проекте технико-технологическое исследование прошли 56 картин. Три значительных для творчества художника полотна — «Портрет хористки» (инв. 8634), «Муза» (инв. Ж-715) и «Северная идиллия» (инв. 1502) — получили новую датировку, с которой и были опубликованы в каталоге выставки<sup>36</sup>.

Считавшаяся первым импрессионистическим полотном в России работа Коровина «Портрет хористки», ранее датированная 1883 годом (*ил. 17*), на основании комплекса проведенных стилистических и технико-технологических исследований и архивных изысканий, несмотря на авторскую подпись и дату (1883), датирована 1887-м.

Автор сразу подписал картину, а вот дата и место — «1883 г. / Харьков» — нанесены другим материалом, тушью, позднее. Они появились спустя годы после ее создания.

Архивные материалы свидетельствуют, что художник был в Харькове не в 1883 году, а в 1887-м, во время гастролей Частной русской оперы С.И. Мамонтова, которую он сопровождал<sup>37</sup>.

По стилистическим признакам, как писала в статье каталога куратор выставки художника О.Д. Атрощенко<sup>38</sup>, «Портрет хористки» ближе к таким работам, как «Речка в Меньшове» (1885), «Ранний свет» (1880-е, обе — Музей-заповедник В.Д. Поленова), «Итальянский пейзаж» (1889, Музей-заповедник «Абрамцево»).

На обороте полотна художник оставил любопытную надпись, подчеркнув, что «...Серов еще... не писал в это время портретов», имея в виду «Портрет В.С. Мамонтовой» (1887) и «Девушку, освещенную солнцем» (1888, оба — ГТГ). Но даже с новой датой — 1887 год — «Портрет хористки» остается первым импрессионистическим полотном.

Иную датировку получила и другая картина Коровина, «Муза», первоначально датированная 1887 годом. Она поступила в Третьяковскую галерею в 1969-м из Франции и претерпела много реставрационных вмешательств. Считалось, что подпись на полотне авторская. Однако результаты исследований убедительно доказали, что она была нанесена позднее чужой рукой и лежит на утратах красочного слоя, и, следовательно, не может считаться авторской.

В отделе рукописей Третьяковской галереи были найдены рисунки, композиционно близкие полотну «Муза», исполненные Коровиным во второй половине 1890-х годов. На основании даты графических работ аналогично датировали и «Музу», написанную маслом.

Однако материалы исследований в каталог не вошли. С ними можно ознакомиться в Интернете на сайте Третьяковской галереи, который приурочен к выставке Коровина<sup>39</sup>, и на сайте ВТБ, а также в публикации в блоге А. Беленького, посвященной выставке Константина Алексеевича<sup>40</sup>.

Собранный в процессе подготовки выставки эталонный материал способствует дальнейшей работе по уточнению авторства Коровина и датировок его произведений, что для его огромного наследия очень важно.

Конец 2013 года ознаменовался неожиданным открытием. В связи с переизданием академического каталога «Живопись XVIII века» была исследована картина «Девушка с нотами»<sup>41</sup> (ил. 18). Ввиду надписи на обороте основы «Петр Нестеровъ» она считалась работой малоизвестного художника XVIII века П.Н. Нестерова. Предполагалось, что «Девушка с нотами» представляет собой «копию (?) с картины неизвестного иностранного художника»<sup>42</sup>. В результате технико-технологических исследований установлено, что данная картина является не копией с западного полотна, исполненной художником русской школы, а работой кисти некоего западноевропейского мастера. Специалисты по западной школе живописи Е.Б. Шарнова (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики») и В.А. Садков (ГМИИ) предположительно атрибутировали ее как произведение, связанное с творчеством голландского художника Я.А. Баккера (1608/09–1651) или, по крайней мере, с его мастерской, поскольку она является повторением картины этого автора «Пьющая пастушка», пропавшей из частного собрания в Нидерландах во время Второй мировой войны.

Результатом исследовательской деятельности стала выставка одной картины в отдельном зале в рамках проекта «Больше, чем романтизм. Россия — Голландия». Также была проведена пресс-конференция, на которой были показаны материалы исследования как уже в традиционном виде, т. е. в виде фотографий, так и с помощью современных технических средств — в виде мультимедийной презентации.

К выставке «Михаил Нестеров. В поисках своей России. К 150-летию со дня рождения художника» было изучено более 100 произведений мастера. В каталоге<sup>43</sup> были опубликованы результаты исследований (но не сами материалы), а также создана мультимедийная презентация, которая получила название «Флора и фауна в произведениях Михаила Нестерова»<sup>44</sup> (см. на диске с иллюстрациями).

В процессе изучения известных произведений художника возникла идея показать особенности отношения мастера к изображению природы в картине. Было отобрано шесть картин, написанных с 1888 по 1923 год. Видеоролики были представлены на выставке Нестерова летом 2013-го. При их создании использован эффект удаляющейся и приближающейся камеры, которая крупно показывает наиболее выразительные фрагменты картины. Видеоэссе «Флора и фауна в произведениях Михаила Нестерова» позволяет рассмотреть произведения в мельчайших деталях и в хорошем качестве. Подобные мультимедийные презентации — один из первых опытов демонстрации исследовательского материала для широкой аудитории, независимо от возрастной категории и подготовленности зрителя. Видеоролик был также представлен на научно-практической конференции «Музей в 21 веке»<sup>45</sup>, проходившей в Экспоцентре на Красной Пресне в марте 2014 года, где был высоко оценен коллегами из музеев России. В настоящий момент любой желающий может ознакомиться с ним на ресурсе YouTube<sup>46</sup>.

Совместная исследовательская работа, которая ведется сотрудниками научных отделов и отдела научной экспертизы Третьяковской галереи, является уникальным проектом, существующим еще с 1980-х годов. Изучение произведений из собрания Третьяковской галереи дает новую информацию об особенностях манеры письма разных художников, приоткрывает завесу тайны над их творческими поисками.

Сложившийся в настоящее время комплекс архивных изысканий, включающий стилистические и технико-технологические методы исследования, на протяжении нескольких десятилетий демонстрировал свою эффективность в деле изучения музейного собрания. Полученные результаты помогают по-новому осмыслить имеющуюся информацию и обрести перспективы в исследовании творческого наследия художника. Такие методы являются чрезвычайно важной и современной формой научной работы в музее.

Демонстрируемые в рамках выставочных проектов, опубликованные в каталогах и на сайтах новейшие исследовательские материалы и атрибуции входят в научный оборот. Существующий комплексный подход в исследовании собрания, экспонировании исследовательских материалов на выставках и публикации их результатов в печатном и электронном виде ставит Третьяковскую галерею в разряд передовых музеев мира.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См. официальный сайт: <http://www.rembrendresearchproject.org> ; на рус. яз.: <http://rembr.ru/project.php>

<sup>2</sup> Выставки И.Н. Крамского (1987–1988), И.П. Похитонова (2010), И.И. Левитана (2010) также сопровождали технико-технологические исследования произведений, однако исследовательские материалы не экспонировались.

<sup>3</sup> Орест Адамович Кипренский. К 200-летию со дня рождения : каталог живописи. Л., 1988.

<sup>4</sup> Около 1809. ГТГ. Инв. 6110.

<sup>5</sup> Алленова О.А. К вопросу об атрибуции нескольких произведений Кипренского из собрания Государственной Третьяковской галереи // Орест Кипренский. Новые материалы и исследования : сб. ст. СПб., 1993. С. 149–160.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Государственная Третьяковская галерея : каталог собрания. Т. 3 : Живопись первой половины XIX века. М., 2005. (Серия «Живопись XVIII–XX веков»). С. 197.

<sup>8</sup> Василий Григорьевич Перов. Выставка произведений : каталог. М., 1988 (далее — Василий Григорьевич Перов).

<sup>9</sup> Алексей Александрович Рыбников (1887–1949) — график, живописец, реставратор Третьяковской галереи, автор книг «Фактура классической картины» (1927), «Техника масляной живописи» (1937).

<sup>10</sup> 1865. ГТГ. Инв. 5248.

<sup>11</sup> 1867. ГТГ. Инв. 365.

<sup>12</sup> Государственная Третьяковская галерея : каталог живописи XVIII — начала XX века (до 1917 года). М., 1984. С. 344.

<sup>13</sup> 1865. ГТГ. Инв. 7059.

<sup>14</sup> Холст, масло. 44,5 × 57. Инв. Ж-1255/306. Приобретено в 1956 у Родкевича в Тбилиси.

<sup>15</sup> Холст, масло. 45 × 57. Инв. 935-жр. Приобретено в 1955 у И.К. Григорьева в Москве.

<sup>16</sup> В 1992 Свердловская картинная галерея в связи с возвращением городу его исторического названия была переименована в Екатеринбургский музей изобразительных искусств.

<sup>17</sup> Результаты технико-технологических исследований опубликованы в каталоге выставки: Василий Григорьевич Перов. С. 196, 209.

<sup>18</sup> Там же. С. 203.

<sup>19</sup> Утопленница. 1867. ГТГ. Инв. 366. Дар П.М. Третьякову (до 1893) Н.Е. Рачкова.

<sup>20</sup> Утопленница. ГТГ. Инв. 25572. Приобретено в 1937 у Д.Ф. Панова.

<sup>21</sup> Василий Григорьевич Перов. С. 203.

<sup>22</sup> 1812. ГТГ. Инв. 6045. Поступило в 1925 из Цветковской галереи.

<sup>23</sup> Начало 1800-х. ГТГ. Инв. 9040. Поступило в 1927 из Государственного музейного фонда.

<sup>24</sup> Материалы исследований не вошли в каталог.

<sup>25</sup> Подробнее см.: <http://www.tretyakovgallery.ru/ru/calendar/presentation/presentation1374>

<sup>26</sup> 1892. ГТГ. Инв. 2641.

<sup>27</sup> Николай Николаевич Ге. 1831–1894. К 180-летию со дня рождения: каталог выставки. М., 2011. С. 379 (далее — Николай Николаевич Ге).

<sup>28</sup> Химические исследования пигментов, грунта, связующего были проведены научными сотрудниками Государственного научно-исследовательского института реставрации В.И. Киреевой и С.А. Писаревой.

<sup>29</sup> Гладкова Л.И., Голубейко А.И., Карпова Т.Л. История изучения и реставрации картины «Суд Синедриона. „Повинен смерти!“ // Николай Николаевич Ге. С. 379.

<sup>30</sup> 1871. ГТГ. Инв. 2630.

<sup>31</sup> 1890. ГТГ. Инв. 2639.

<sup>32</sup> 1893. ГТГ. Инв. 2642.

<sup>33</sup> 1869–1887. ГТГ. Инв. 2628.

<sup>34</sup> Сухотина-Толстая Т.Л. Воспоминания // Н.Н. Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. М., 1987. С. 245.

<sup>35</sup> Из письма директора Новочеркасского музея истории донского казачества Л. Шолохова известно, что картина поступила в музей в 1920-е «из кирхи или костела».

<sup>36</sup> Константин Коровин. Живопись. Театр. К 150-летию со дня рождения: каталог выставки. М., 2012. С. 61, 94, 121 (далее — Константин Коровин).

<sup>37</sup> См.: Летопись жизни и творчества К. Коровина // Константин Коровин. С. 386.

<sup>38</sup> *Атрощенко О.Д.* Живопись, похожая на музыку. К проблеме творческого метода Константина Коровина // Константин Коровин. С. 33.

<sup>39</sup> См.: <http://korovin.tretyakov.ru>

<sup>40</sup> См.: <http://macos.livejournal.com/710487.html>

<sup>41</sup> ГТГ. Инв. 9282. Поступило в 1927 из Государственного музейного фонда.

<sup>42</sup> Государственная Третьяковская галерея : каталог собрания. Т. 2: Живопись XVIII века. М., 1998. (Серия «Живопись XVIII–XX веков»). С. 178.

<sup>43</sup> Михаил Нестеров. В поисках своей России. К 150-летию со дня рождения. М., 2013.

<sup>44</sup> Идея проекта — Л.И. Гладкова (заведующий отделом научной экспертизы ГТГ). Рабочая группа: Г.С. Чурак (заведующий отделом живописи второй половины XIX — начала XX века ГТГ), Н.А. Ардашникова (хранитель музейных предметов ГТГ), В.А. Воронов (фотографирование), Е.А. Воронина (сценарий), Т.Ю. Николаева (заведующий сектором мультимедиа и интернет-проектов ГТГ), Г.Б. Баранов (менеджер сектора мультимедиа и интернет-проектов ГТГ), И.Е. Ломизе и И.В. Рустамова (научные сотрудники отдела научной экспертизы ГТГ).

<sup>45</sup> Основной темой конференции была теория и практика использования новейших компьютерных технологий в музейном деле.

<sup>46</sup> Проект «Флора и фауна в произведениях Михаила Нестерова» опубликован Третьяковской галерей на YouTube: <http://www.youtube.com/playlist?list=PL81xh7hlw3gbDO4Ys6JoZEd5D2EgPW7Sv>

*Е.А. Воронина*

### **К вопросу о датировке одного «Автопортрета» М.Ф. Ларионова**

В собрании Государственной Третьяковской галереи находится «Автопортрет» М.Ф. Ларионова (*ил. 1*), датированный художником 1905 годом. В связи с изданием академического каталога живописи XX века в отделе научной экспертизы полотно было исследовано как эталонное произведение раннего периода творчества мастера. Однако в процессе его изучения выяснились новые факты, которые заставляют пересмотреть привычную датировку картины.

До 1980-х годов исследуемый «Автопортрет» хранился в семье художника в Париже. В конце 1980-х он был передан вместе с другими картинами из коллекции А.К. Ларионовой-Томилиной в Третьяковскую галерею. До настоящего времени произведение не экспонировалось и не проходило реставрацию. В литературе о художнике исследуемый «Автопортрет» упоминается лишь однажды, в каталоге выставки «Михаил Ларионов — Наталья Гончарова. Шедевры из Парижского наследия. Живопись»<sup>1</sup>, проходившей в 1999–2000 годах в Третьяковской галерее.

В 2013 году «Автопортрет» прошел полный комплекс технико-технологических исследований, включающий изучение в бинокулярный микроскоп, в ультрафиолетовой люминесценции, рентгенографирование и химический анализ пигментов. Наиболее интересные результаты показали рентгенограммы. На них видно, что картина написана не на едином куске полотна, а на холсте, состоящем из нескольких частей. К центральной части слева и снизу примыкают полоски холста (*ил. 2, 3*), которые отличаются от него по плотности и зернистости.

Стык крупнозернистого холста надставки и среднезернистого холста лучше всего виден на фрагменте рентгенограммы левой

части «Автопортрета» (ил. 2). Мазки свободно переходят с надстав-ки на холст и обратно, что свидетельствует о появлении этой над-ставки до начала работы художника с красочным слоем.

На рентгенограмме нижней части картины (ил. 3) выявлено несколько надставок. Во-первых, это небольшая полоска круп-нозернистого холста (1,5 см), аналогичная надставке, сделанной к левой части полотна. К ней примыкает полоска среднезернистого холста (ок. 15 см), схожая по плотности плетения нитей с централь-ной частью «Автопортрета». Местами она прикреплена нитями к основному холсту. Можно предположить, что когда-то этот кусок был единым целым с центральным полотном, но на каком-то этапе был либо не до конца отрезан, либо оторвался.

Эти надставки сделаны перед тем, как холст смонтировали на картон. Возникает закономерный вопрос, кем и когда это было сде-лано?

Под видимым красочным слоем художник умело скрывает место стыка надставки и холста. Подпись: «М Л» и ниже дата: «905.» (ил. 7) нанесены по сухому красочному слою той же самой краской, которая встречается в колорите картины. Начало буквы «М» пере-крывает стык надставки и основного холста, что свидетельствует о ее появлении после монтирования полотна на картон и работы над видимым красочным слоем. Сравнение начертания подписи с автографами художника показало ее принадлежность руке Лари-онова. Следовательно, автор надставок — он сам.

Следующий вопрос, возникающий при исследовании «Авто-портрета», — когда были сделаны надставки? Возможно, худож-нику просто не хватило холста, и он добавил необходимые куски в процессе работы над полотном или они появились через какое-то время после написания картины? Анализ рентгенограмм и ис-следование в бинокулярный микроскоп показывают, что перво-начальная живопись находится только на основной части холста и отсутствует на надставках. Фрагменты ее видны в микроскоп в местах неплотного прилегания живописных форм друг к другу. Они отличаются по колориту от видимой желтовато-коричневой цветовой гаммы «Автопортрета». Первоначально колорит карти-ны был серовато-голубым, напоминая ранние портреты худож-ника, такие как «Мужской портрет»<sup>2</sup> или «Портрет молодого че-ловека»<sup>3</sup>. Нижележащий красочный слой отличается от видимого слоя и по составу красочных паст и свидетельствует о том, что художник вернулся к «Автопортрету» через значительный про-межуток времени.

Таким образом, выявленные на рентгенограмме надставки появились на «Автопортрете» в то самое время, когда его сдублировали на картон, и сделал это сам художник, Михаил Ларионов. Первоначальные размеры исследуемой картины были меньше и составляли приблизительно 47 × 51 см (реальный размер ее составляет 62 × 53,5 см) (ил. 4). Что же побудило художника изменить размеры полотна? Дублирование на картон предполагает улучшение сохранности произведения. Холст зафиксирован, он не провисает и не деформируется. Можно лишь предположить, что мастер готовил это произведение под раму определенного размера для выставки. В связи с этим небольшой «Автопортрет» был увеличен в размерах, причем увеличена нижняя часть с изображением рубашки, распахнутой на груди. Однако подобные изменения были бы заметны «невооруженным глазом», поэтому Ларионову пришлось скрыть надставки, пройдя по всей поверхности картины, включая лицо портретируемого (что особенно важно).

В результате изучения данного произведения вместо одного автопортрета Ларионова появилась информация о двух: один — видимый на картине, а другой — скрытый под ним, первоначальный.

Насколько можно судить по рентгенограммам, первоначальный автопортрет отличается от видимого деталями фона и длиной рубашки, распахнутой на груди. Художник не меняет погрудное изображение модели, фронтально расположенные плечи и наклон головы. Он лишь увеличивает длину рубашки.

При рентгенографировании на фоне «Автопортрета» было выявлено написанное первоначально изображение гипсового слепка ноги (ил. 5) и цветка. Впоследствии оно было закрашено художником. Гипсовые слепки в качестве учебного материала использовались в художественных училищах. Михаил Фёдорович учился в МУЖВЗ с 1898 по 1910 год с перерывами. Изображение одного из учебных пособий свидетельствует о том, что, скорее всего, «Автопортрет» был написан в мастерской училища.

Таким образом, первоначальный автопортрет, который демонстрирует рентгенограмма, был написан на фоне с редкими цветами и висящим гипсовым слепком ноги, в рубашке с иной формой воротника (с петлей и пуговицей).

В левой части картины на видимом изображении, за плечом Ларионова написан декоративный элемент, напоминающий три цветка. Его очертания расплывчаты. Рентгенограмма этого фрагмента показывает его четкие границы и виртуозное исполнение по-сырому, быстро, в несколько касаний.

Поиск подобных декоративных элементов на других полотнах Ларионова привел к «Автопортрету» (1908) из частного собрания (ил. 8), на котором изображены цветы, подобные тем, что мы видим на рентгенограмме. Повторение одинаковых или похожих деталей на другой картине — не единичный случай в творчестве художника. Оно свидетельствует о том, что произведения были созданы близко по времени. Так, например, надпись «Собственный портрет», появившаяся на фоне графического «Автопортрета»<sup>4</sup>, повторена на «Автопортрете в солдатской рубашке»<sup>5</sup>, а декоративные элементы фона того же графического портрета превратились в изображение трефового туза на упомянутом полотне 1911–1912 годов из частного собрания. Согласно дате в подписи, исследуемый «Автопортрет» был создан в 1905-м. Наиболее близкий к нему «Автопортрет» 1908 года написан через три года. Это выглядит по меньшей мере странно, поскольку в 1910-е многие художники буквально за сезон меняли манеру письма, тему и выразительные средства, и Михаил Ларионов был в их числе.

На основании даты «1905» в подписи исследуемый «Автопортрет» до настоящего времени считался первым в ряду автопортретов Ларионова. Среди созданных художником произведений можно назвать «Автопортрет в тюрбане»<sup>6</sup> (ил. 6), уже упоминавшиеся «Автопортрет» 1908 года (ил. 8) и «Автопортрет в солдатской рубашке» 1911–1912 (ил. 9). Именно во второй половине 1900–1910-х годов эта тема становится актуальной для Ларионова. Особенности дублирования на картон холста, дополненного надставками, и более поздняя живопись видимого слоя не позволяют датировать интересующий нас портрет 1905-м. К тому же в колорите видимого слоя исследуемого полотна преобладают серовато-коричневые и охристо-желтые цвета. Такое сочетание характерно для произведений 1920-х годов, например, для картин «Весна»<sup>7</sup>, «Разносчицы»<sup>8</sup> (ил. 11) или «Лежащая обнаженная»<sup>9</sup>. Поверхность картины написана более мелким, дробным, словно «смазанным» мазком, встречающимся в работах мастера парижского периода.

Для исследуемого «Автопортрета» характерен и иной подход в трактовке белого цвета. В изображении рубашки художник использует белила, смешанные с другими красками, достигая нежнейших сочетаний розового, желтовато-серого и сиреневатых тонов. В ранних работах, в «Автопортрете в тюрбане» и в «Автопортрете в солдатской рубашке», белый цвет играет активную роль, белила в чистом виде присутствуют в изображении рубашки, в колорите исследуемого произведения используется белый цвет грунта.

Следовательно, и по приемам письма картина выпадает из ряда автопортретов Ларионова 1910-х годов и не может датироваться 1905-м, как это указано в подписи.

Сравнение видимого изображения «Автопортрета» 1905 года с другими автопортретами (ил. 6, 8, 9) и фотографиями художника 1910–1920-х (ил. 12, 13, 14) показало, что на нем изображен человек зрелого возраста. Тонкая шея с выступающим кадыком, впалые щеки, островатый кончик носа и ушей на «Автопортрете в тюрбане» или на «Автопортрете в солдатской рубахе» отличаются от скругленных и плавных линий щек, подбородка, появившейся на лбу жесткой морщины и мощной шеи изображенного на исследуемом «Автопортрете».

Таким образом, технико-технологическое исследование, стилистика произведения и возраст модели позволяют датировать видимое изображение 1920–1930 годами.

В таком случае, может быть, указанный в подписи год («1905») является датой появления первоначального изображения исследуемого «Автопортрета».

Некоторые детали этой картины встречаются в других автопортретах 1910-х годов. Ворот рубашки с пуговицей и петлей, который виден на рентгенограмме исследуемого полотна, изображен на «Автопортрете в тюрбане» 1907-го. Цветы на фоне первоначально «Автопортрета» близки к цветам, изображенным на «Автопортрете» 1908 года. Наличие общих деталей ставит первоначальное изображение исследуемого «Автопортрета» между названными произведениями.

Любопытно, что сравнение первоначальной композиции исследуемого «Автопортрета» с композициями автопортретов 1908-го и 1911–1912 годов подтверждает такую датировку. Только на «Автопортрете в тюрбане» художник изображен в трехчетвертном повороте в собственной мастерской, на фоне своих работ. На «Автопортрете» 1908-го и «Автопортрете в солдатской рубахе» изображение портретируемого фронтально. Фон представляет собой плоскость стены с декоративными элементами: цветком или абстрактным элементом, напоминающим либо стилизованный листок клевера, либо изображение трезубого туза. Голова модели на исследуемом «Автопортрете» еще повернута в три четверти, как и на «Автопортрете в тюрбане», в то время как плечи уже изображены фронтально, как на автопортретах 1908-го и 1911–1912 годов. Фон исследуемого произведения, который виден на рентгенограмме, — плоскость стены с декоративным элементом и гипсовым

слепок ноги. По композиции первоначальное изображение исследуемого «Автопортрета» логично встает между произведениями, написанными после 1908-го, и «Автопортретом в тюбани». Именно в этом, первом «Автопортрете» Ларионов впервые перешел к фронтальному изображению модели, которое он повторил в работах 1908-го и 1911–1912 годов.

Если сравнивать реальный размер исследуемого «Автопортрета», то он самый маленький<sup>10</sup> в ряду автопортретов 1900-х годов, а первоначальный размер был еще меньше. Вполне логично предположить, что данное произведение могло появиться как эскиз — скорее всего, к «Автопортрету» 1908-го, поскольку именно к нему оно ближе и по композиции, и по отдельным деталям.

Следовательно, первоначальное изображение логично датировать 1907–1908 годами. К тому же в 1905-м Ларионов учился в фигурном классе, в портретно-жанровый класс он перешел только в 1908 году. В личном деле ученика МУЖВЗ сохранилось прошение Михаила Фёдоровича в Совет преподавателей училища от 3 апреля 1910 года, в котором он указывает на недостаток опыта работы в написании портретов и жанровых композиций: «Дайте мне возможность пробыть некоторое время в школе, дабы ее окончить, так как я на последнем курсе и пробыл на нем всего один год. Требования преподавателей портретного класса для меня являются большой трудностью, так как в большинстве случаев я работал над пейзажами»<sup>11</sup>. Сложно сказать, можно ли безоговорочно доверять словам «великого мистификатора» Михаила Ларионова. Возможно, он произнес эти слова, чтобы разжалобить Совет преподавателей училища. Ведь свои лучшие портреты он написал именно в 1910-е годы. Среди них — «Портрет В.В. Хлебникова»<sup>12</sup>, «Портрет атлета (В.Д. Бурлюк)»<sup>13</sup>, «Автопортрет»<sup>14</sup>, «Портрет В.Е. Татлина»<sup>15</sup>, «Портрет В.Е. Татлина (Балда)»<sup>16</sup> и другие. В то же время в количественном отношении в период 1900–1910-х годов в живописи художника преобладают пейзажи, натюрморты и жанровые композиции, и, действительно, в жанре портрета Ларионов работает значительно меньше.

Результаты изучения «Автопортрета» из собрания Третьяковской галереи убедительно доказывают, что в основе исследуемого «Автопортрета» лежит ранняя работа Ларионова. Однако дата, поставленная художником в подписи («1905»), не соответствует действительности. Исследователи творчества Михаила Фёдоровича<sup>17</sup> неоднократно указывали на склонность мастера к датировке своих произведений более ранними годами. Здесь мы имеем

дело, по-видимому, именно с таким случаем. Создав первоначальное изображение, которое правильнее было бы датировать не ранее 1907–1908 годов, художник неоднократно пытался дописать картину, и последние изменения относятся уже к более позднему времени, к 1920–1930-м годам, на что указывают технологические приемы письма, свойственные работам парижского периода, поздняя авторская подпись, а также возраст изображенной модели. Поэтому «Автопортрет», подписанный автором 1905 годом, следует датировать более широко, 1907/08–1920/30 годами.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Михаил Ларионов — Наталия Гончарова. Шедевры из парижского наследия. Живопись : [каталог выставки]. М., 1999. С. 206.

<sup>2</sup> Ок. 1900. ГТГ. Инв. Ж-1684.

<sup>3</sup> Первая половина 1900-х. ГТГ. Инв. Ж-1653.

<sup>4</sup> Ок. 1910. ГТГ. Инв. Р-4601.

<sup>5</sup> Художник не только повторил надпись на «Автопортрете в солдатской рубахе» (1911–1912) из частного собрания, но и расширил ее, добавив свою подпись: «Ларионовъ».

<sup>6</sup> 1907. ГТГ. Инв. Ж-1686.

<sup>7</sup> 1920-е. ГТГ. Инв. Ж-1674.

<sup>8</sup> 1920-е. ГТГ. Инв. Ж-1673.

<sup>9</sup> 1929. ГТГ. Инв. Ж-1691.

<sup>10</sup> Размер «Автопортрета в тюрбане» — 81 × 65, «Автопортрета» (1908) — 86 × 70, «Автопортрета в солдатской рубахе» — 104 × 89. Нынешний размер исследуемого «Автопортрета» — 62 × 53,5, а первоначальный размер был еще меньше — примерно 47 × 51.

<sup>11</sup> Личное дело М. Ларионова в МУВЖЗ // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Ед. хр. 1517.

<sup>12</sup> 1910. Частное собрание.

<sup>13</sup> 1910. Музей изящных искусств, Лион.

<sup>14</sup> 1911–1912. Частное собрание.

<sup>15</sup> 1912. Музей современного искусства, Лос-Анджелес.

<sup>16</sup> 1913. Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж.

<sup>17</sup> A Retrospective Exhibition of Painting and Designs for the Theatre. Larionov and Goncharova. London, 1961 ; *Поспелов Г.Г., Илюхина Е.Е.* Михаил Ларионов. М., 2005 ; *Вакар И.А.* О датировке некоторых ранних картин М.Ф. Ларионова // Третьяковские чтения. 2012 : материалы отчет. науч. конф. М., 2013.

*Н.В. Буянова*

### **Деятельность А.В. Бакушинского по созданию новых методов экскурсионной работы**

В отделе рукописей Третьяковской галереи находится архив А.В. Бакушинского, содержащий около 3000 единиц хранения. В нем достаточно полно нашли отражение разработки Анатолия Васильевича по художественно-эстетическому воспитанию и экскурсионному делу в 1920-е годы. Некоторые его статьи по экскурсионной теории и методике были опубликованы в различных тематических сборниках<sup>1</sup>, в искусствоведческих журналах<sup>2</sup> и в персональном сборнике избранных трудов<sup>3</sup>. Но многие тексты не изданы и поэтому представляют большой интерес для воссоздания картины музейной жизни того времени.

Неопубликованные, а зачастую и неизвестные исследователям материалы архива Бакушинского позволяют пролить свет на такие малоизученные стороны его деятельности, как организация семинаров<sup>4</sup> по методике художественно-экскурсионной работы для подготовки руководителей экскурсий; разработка приемов экспонирования живописи, рисунков и скульптуры; сотрудничество с другими экскурсионными деятелями 1920-х годов. Ранние статьи Анатолия Васильевича особенно интересны тем, что в них он не только описывает свои наблюдения, но и знакомит читателей с новыми методами работы.

В настоящее время интерес к изучению экскурсионного дела растет. В профильных вузах, например в Историко-архивном институте Российского государственного гуманитарного университета, введены такие предметы, как «История экскурсионного дела в России», «Организация экскурсионного дела», «Теория и методика экскурсионного дела». В лекционных курсах большое внимание уделяется Бакушинскому, его новаторским идеям и их влиянию на развитие методики ведения экскурсий в целом.

Музеи находятся в поиске новых форм работы с посетителями, поэтому введение в научный оборот ранее неизвестных материалов особенно актуально. В связи с этим изучение деятельности такого выдающегося теоретика и практика эстетического и художественного воспитания, как Бакушинский, приобретает особое значение.

В советской и современной историографии в основном рассматривалась деятельность Бакушинского по изучению и возрождению народных промыслов<sup>5</sup>. Разработки Анатолия Васильевича в области экскурсионного дела не привлекали внимания исследователей. Впервые обобщенные сведения о созданной им концепции были представлены во вступительной статье к сборнику трудов Бакушинского 1981 года<sup>6</sup>, но авторы проанализировали только опубликованные статьи начала 1920-х.

В журнале «Искусство» в 1959 году была напечатана статья Н.Н. Коваленской «Наследие А.В. Бакушинского»<sup>7</sup>, основанная на личном опыте общения с ним. Автор рассказывает о своем сотрудничестве с Анатолием Васильевичем и, самое главное, о его экскурсионном методе, с которым она познакомилась, занимаясь с методическим семинаром Бакушинского.

Для данного исследования были привлечены не только изданные труды, но и неопубликованные материалы из личного фонда Бакушинского, среди них — записные книжки, черновые записи, тезисы докладов, воспоминания учеников, коллег и друзей, которые ранее не были введены в научный оборот. В докладе предпринята попытка впервые собрать воедино разрозненные сведения об идеях Анатолия Васильевича относительно теории и практики экскурсионного дела, а также воссоздать его концепцию восприятия зрителем произведений искусства, что и сейчас является актуальной проблемой для музейной деятельности.

Рассматривая экскурсионную методику и практику Бакушинского, нужно отметить, что он разрабатывал свои методы в основном на музейно-художественных экскурсиях.

«Художественное произведение — это наиболее полный и вместе с тем наиболее экономный результат самособирания и самоустроения творческой воли, направленной к действию; а также собранный и материализованный запас творческой энергии»<sup>8</sup>. Общение с таким произведением должно дать возможность максимального использования этой энергии в личной и общественной работе. Путь общения — это творческое переживание картины. Основа такого переживания — «повторный акт» воссоздания того

внутреннего напряжения, того внутреннего образа, которому художник дал материальное выражение — форму. Поэтому рассматриваемое произведение является не только выразителем действия художника, но и «символом-возбудителем» схожего процесса у зрителя.

Художественное восприятие произведения искусства Бакушинский разделил на несколько этапов:

- оценка цветов и их комбинаций, линий, объемов и игры света на поверхности;
- переплетение первичных впечатлений между собой и их сравнение с предшествующим опытом;
- восприятие сюжета и эмоционального фона в произведении искусства.

При этом на каждом уровне усложняется познавательная деятельность, все больше и больше внимания уделяется деталям конкретного произведения искусства.

Бакушинский делает акцент на том, что переживание художественного произведения — это не момент, не статичная данность, а динамическое развитие, процесс творческой эволюции. Также этот процесс усложняется за счет переживания не одного произведения искусства, а нескольких, и в итоге все это превращается в замкнутый ряд «экскурсионных циклов по переживанию»<sup>9</sup>.

Бакушинский в своих трудах выделял два типа экскурсий — эпизодические (разовые) и систематические (циклические)<sup>10</sup>. Он называл эпизодические экскурсии поверхностными, вызывающими путаницу в восприятии, случайными и несвязными, впечатление от таких экскурсий непродолжительно. В то же время разовые экскурсии — неизбежное средство первичной художественной агитации массового зрителя. Но если эффект от экскурсии не окажется длительным, то не будет никакой культурной пользы.

Поэтому Бакушинский старался искать новые пути. Он предложил дополнительно проводить систематические экскурсии. По его мнению, они наиболее целесообразны и являются «орудием создания эстетической культуры»<sup>11</sup>.

К циклическим экскурсиям Анатолий Васильевич выдвигал несколько требований:

- ряд картин, связанных внутренне между собой общей линией переживания;
- динамически-драматический характер содержания (яркий сюжет, вызывающий интерес к познанию);
- созвучие запросам группы.

Также для канвы экскурсии можно выбрать не только общую линию переживания картин, но и сюжет, цветовую гамму, форму, пространственно-световое восприятие или эволюцию взглядов художника.

Цель методики систематических экскурсий — раскрыть произведение искусства до его предельной глубины, открыть связь между ним и зрителем через историческое переживание его, как чего-то живого, как художественного организма<sup>12</sup>.

Свои теоретические разработки Бакушинский стремился реализовать на практике. Одной из особенностей созданной им методики стала изоляция отдельных картин или всего цикла. При этом предусматривалось полное отсутствие переходов экскурсантов из зала в зал. Эти требования обуславливались тем, что большое количество произведений искусства, рассредоточенных по нескольким залам, мешает следовать узконаправленной концепции какой-либо определенной экскурсии. Зачастую в одном зале присутствуют картины с разными особенностями внутреннего переживания, что противоречит всей системе восприятия произведения искусства: «Бесконечная череда залов с бесконечными стенами красочных пятен картин, где каждая, подчиненная законам архитектурно-красочной общей группировки того или иного рисунка и колорита, теряет самостоятельную силу воздействия»<sup>13</sup>.

Помимо формы, Бакушинский критиковал существующие в начале 1920-х годов экскурсии и за содержание. Он считал, что наиболее распространенным материалом экскурсии является пересказ сюжета, анекдоты и выдержки из биографии художника, литературные сравнения, цитаты, несколько исторических справок<sup>14</sup>. Очень редко внимание уделяется чисто художественным элементам и способам выражения мысли творца через эти элементы. Кроме того, материал экскурсии подбирается в зависимости от культурного и педагогического уровня руководителя, а не от состава и уровня группы.

Бакушинский также не одобрял и общепринятую продолжительность экскурсий — 2–2,5 часа. Он считал, что такие долгие экскурсии приводят группу не к эстетическому развитию, а только к усталости и в итоге к отуплению<sup>15</sup>. Нормальной длительностью Анатолий Васильевич считал 40–45 минут<sup>16</sup>, ведь свежесть впечатлений выше всего в течение первой половины часа, а затем восприимчивость идет на убыль. Ошибочным, по его мнению, было и формирование экскурсионных групп как по количеству, так и по составу. Группа должна насчитывать не более 15–20 человек

(в отличие от принятых 40–50)<sup>17</sup>. Желательно, чтобы группа не была слишком пестрой по составу, а экскурсанты были примерно равны по возрасту и уровню подготовки. При соблюдении этих требований удастся создать благоприятную почву для установления контакта между руководителем и экскурсантами, а также добиться искренности оценок и суждений.

Для решения всех этих проблем необходимо было перестроить музейную деятельность по новым принципам, дающим наибольшую гарантию сохранения эстетической действенности искусства, а также пересмотреть и изменить прежние методы популяризации искусства, чтобы способствовать пробуждению вкуса у публики. Бакушинский считал, что правильная постановка теории и практики экскурсионного дела — это залог широкого и глубокого охвата массового зрителя интересами искусства.

В связи с этой методологической установкой Бакушинский пробовал новые формы музейной работы. Так, в Цветковской галерее в одном зале было расположено всего три картины, каждая на отдельной стене<sup>18</sup>. Они были связаны между собой единством содержания и цвета<sup>19</sup>.

Другой вариант реализации концепции изолированности — это проведенный Бакушинским двукратный показ художественных произведений в аудитории<sup>20</sup>. В пустом помещении группе экскурсантов был показан ряд картин, продемонстрированных по одной в определенном порядке. Весь процесс проходил молча, без комментирования и обмена мнениями. После первого круга демонстрации члены группы высказывали свои впечатления в свободной форме и с помощью подсказок руководителя приходили к общим суждениям. Для того чтобы проверить свои выводы, группа заново просматривала весь цикл картин. При повторном осмотре обмен мнениями уже был разрешен и даже приветствовался.

В целом, по мнению Бакушинского, есть два пути получения информации о картине во время экскурсии — рассказ экскурсовода или высказывания группы. Выбор одного из этих способов зависит от нескольких факторов: от чутья руководителя экскурсии, от возраста экскурсантов, от уровня их подготовки или от других условий.

Также члены экскурсионной группы могли не только обсуждать произведение искусства, но и изначально самостоятельно выбирать материал для будущей экскурсии<sup>21</sup>. Это устраняло всякое давление на группу и являлось стопроцентной гарантией заинтересованности экскурсантов в теме.

Так как Анатолий Васильевич считал Третьяковскую галерею центральным музеем искусства СССР, в ней, по его словам, должна присутствовать особая полнота материала для изучения и популяризации искусства. Он видел несколько проблем в деятельности Галереи, к примеру недопустимую небрежность в отношении художественных произведений<sup>22</sup>. Бакушинский считал неправильным перегиб в практике неоправданных временных выдач: «Мы раздаем картины направо и налево, по любому запросу и требованию, со сроками и целесообразностью выдач не считаемся»<sup>23</sup>. В своем докладе об отношении Третьяковской галереи к произведениям искусства он особенно отметил, что «музей — это не только показ, но и собирание, хранение материала как общественной ценности»<sup>24</sup>, которую необходимо сохранить для будущих поколений.

В 1924 году, когда А.В. Бакушинский начал работать в Третьяковской галерее, картины размещались в залах по научно-систематическому принципу, разработанному И.Э. Грабарем. Такая система развески художественных произведений не совпадала с идеями Анатолия Васильевича: по его мнению, обзор во время экскурсий носил хаотический характер, подчиняясь расположению художественного материала<sup>25</sup>.

При таком размещении музейных предметов экскурсии приобрели историческую направленность, мало улучшаясь по существу и еще более отдаляясь от задач эстетического воспитания. Творческая активность экскурсоводов и экскурсантов по-прежнему не развивалась. Экскурсии превращались в лекции или беседы по истории искусства, утрачивалась свежесть и самостоятельность восприятия, развивался вкус к «ярлыкам», навык видеть «чужими глазами» и говорить «чужим языком»<sup>26</sup>.

Но со временем появилась новая форма отношения к произведениям искусства во время экскурсий — эстетическая<sup>27</sup>. Именно в этот период Бакушинский предложил ранее неизвестный тип экскурсий — созерцание, или молчаливые экскурсии.

«Мне приходилось и раньше участвовать в экскурсиях по картинным галереям и музеям. Но тут все было по-иному. Руководитель молча стоял рядом с нами, предложив и нам в молчании побыть перед картиной — портретом Лопухиной Боровиковского, — не торопясь, сосредоточенно, углубленно взглянуть в нее и сказать о своем впечатлении тогда, когда возникнет внутренняя потребность в этом»<sup>28</sup> — такими впечатлениями о своей первой экскурсии под руководством А.В. Бакушинского делилась В.Н. Стефанович, ученица Анатолия Васильевича. Далее экскурсия приняла форму

неторопливого обсуждения сначала внешних форм картины (цветов, линий, композиции), а затем и внутренних — психологической насыщенности картины, ее выразительности и современности автора. «Так началось переживание художественного образа»<sup>29</sup>.

Помимо новых экскурсионных форм, Бакушинский разрабатывал и способы экспонирования художественных произведений. «Как в романтической повести, картины покидали свои места и, каждая по своей внутренней склонности, могла выбрать себе подругу»<sup>30</sup> — так отзывался искусствовед М.В. Алпатов о необычной развеске работ А.В. Бакушинским — не по хронологии, а по общей линии переживания произведения искусства.

Перед тем как перевешивать картины, Анатолий Васильевич создавал небольшие макеты залов и картин<sup>31</sup>. Сейчас бы мы назвали этот метод 3D-моделированием. С их помощью он подбирал произведения искусства для каждого экскурсионного цикла в соответствии с типом экскурсии и запросами группы.

Еще одной составной частью экскурсионной системы Бакушинского были исторические экскурсии. В статье «Исторические экскурсии как способ углубления и повторения учебного курса» автор отмечал, что несравненно большую методическую и педагогическую ценность имеют исторические экскурсии как вспомогательное средство при проработке изученной части учебного курса. Строятся такие экскурсии по типу обычного урока, только проводятся не в кабинете, а в музее, перед каким-либо памятником или в определенной исторической обстановке. Например, он предлагал проводить экскурсию о быте царя непосредственно в Кремле, рассказывать о жизни бояр в палатах бояр Романовых<sup>32</sup>.

Темы для таких экскурсий должны быть намечены заранее, в начале учебного года, и обязательно в рамках программы. Тема должна выявлять, по возможности, самое характерное, самое основное из изучаемого материала<sup>33</sup>.

В пример Бакушинский приводит экскурсию, проведенную им в 1916 году для учеников второго класса в качестве закрепления пройденного материала по истории Египта. В начале года Анатолий Васильевич избрал узкую тему для экскурсии — «Погребение у древних египтян»<sup>34</sup>. Эта тема была выбрана по нескольким причинам: загробная жизнь является неотъемлемой частью мировоззрения древних египтян; в египетском отделе любого музея большая часть экспонатов посвящена именно погребальным обрядам и культу мертвых. Организация этой экскурсии состояла из трех частей — подготовка, исполнение, заключительная обработка

пройденного материала. Длительность экскурсии — 1 час 15 минут. Место проведения — Музей изящных искусств имени императора Александра III. Подготовка состояла из двух этапов<sup>35</sup> — работа над общим курсом по истории Египта в течение года (с обширным применением наглядного материала) и проведение двух последних уроков с углублением в те области, которые будут предметом изучения в музее. При этом на последних занятиях тему объяснял не только учитель, но и ученики, которые заранее готовили доклады. Заключительная часть организации экскурсии — обработка полученных материалов — состояла из составления (избранным из учеников секретарем) протокола экскурсии, обсуждения этого протокола, написания всеми учениками работы с ответами на вопросы по теме экскурсии<sup>36</sup>. Также в школе проводилась выставка детских творческих работ на пройденную во время экскурсии тему.

Использование экскурсий для закрепления пройденного материала часто применяется и в современных школах, особенно в рамках новой образовательной программы, где особое внимание уделяется культурному и эстетическому развитию детей и молодежи.

Для реализации всех типов предложенных Бакушинским экскурсий необходим руководитель — профессионал, способный контролировать весь процесс, от момента создания экскурсии до ее проведения. Анатолий Васильевич считал, что дело эстетического воспитания просто необходимо передать в руки специалистов, которые обладают особыми познаниями и навыками<sup>37</sup>. В своих теоретических разработках он отводил большую роль экскурсоводу как руководителю, создателю особого образного мира, где сопереживание увиденному должно гармонично сочетаться с получением новых знаний и сведений. Организатор экскурсий должен осознавать особую ответственность при выполнении своей задачи, для чего необходима серьезная подготовка. Будучи увлеченным и добросовестным ученым, Анатолий Васильевич считал важным и экскурсионное дело поднять на высокий научный уровень.

По мнению Бакушинского, руководство имеет в себе элементы творчества, определяемого личностью руководителя и подобранным им материалом<sup>38</sup>. Для успешного ведения экскурсии необходима специализация экскурсовода по какой-либо определенной теме или в какой-то области.

Также для экскурсии нужно ограничение, рамки по разным признакам (по теме, по хронологии, по территории, по личности и др.), чтобы можно было качественно преподнести определенную информацию, не выходя из области заданной тематики<sup>39</sup>.

При подготовке экскурсии, помимо использования литературы, необходимо привлекать архивные материалы для расширения информационной базы.

В статье «Художественные экскурсии систематического типа» Бакушинский описывает требования, которые должен соблюдать руководитель при подготовке экскурсии:

- наличие четкого плана;
- готовность к любым поворотам настроения группы;
- при разработке экскурсии необходимо проанализировать произведение не только с точки зрения художественных приемов, сюжета и конкретных элементов, но и с социологической стороны, изучив «психику» картины<sup>40</sup>.

Методология экскурсии должна быть разработана в зависимости от характеристик каждой конкретной группы, с учетом всех ее особенностей.

В черновой рукописи «Экскурсионный метод» Бакушинский приводит краткую схему методики создания художественных экскурсий<sup>41</sup>:

- подготовка руководителя;
- план и выбор материала;
- методика ведения экскурсий;
- разработка самой экскурсии;
- учет экскурсионного опыта.

К практическим методам работы Бакушинский относит изучение художественных экскурсий путем слушания и анализа экскурсий отдельных экскурсоводов; проведение опытных экскурсий и критический коллективный разбор всего материала.

В конце 1918 года при материальной поддержке общества «Культура и свобода» Бакушинским был организован первый художественно-педагогический семинар по подготовке экскурсионных руководителей<sup>42</sup>.

Созданная им школа творческой экскурсии видела свою главную задачу в том, чтобы «научить смотреть» произведения искусства. Ее пытались решать слушатели семинара, в котором, кроме самого руководителя, преподавали такие видные деятели советского искусства, как архитектор И.В. Жолтовский, скульптор В.Н. Домогацкий, графики В.Д. Фалилеев и И.Н. Павлов. Семинары проводились в Цветковской галерее, дававшей богатые возможности сравнения и анализа произведений.

Большинство подготовленных работников участвовали в организации подотдела внешкольного музейно-художественного образо-

вания при Музейном отделе Наркомпроса, а также в работе экскурсионной секции при отделе народного образования Моссовета.

В 1920-е годы Бакушинским был организован другой методический семинар по подготовке экскурсоводов уже при Третьяковской галерее, где также шла работа по изучению теории и практики экскурсионного дела.

В отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи хранятся протоколы собраний этих методических семинаров, а также одна из программ семинара на 1928–1929 годы<sup>43</sup>. На основании этой программы можно воссоздать примерную картину того, как именно проходила подготовка руководителей экскурсий. Она имела несколько этапов, включавших:

- основные сведения о художественном восприятии:
  - природа индивидуального и коллективного восприятия;
  - особенности восприятия в зависимости от возраста, пола и общественной среды;
  - учет благоприятных и неблагоприятных условий для восприятия;
- задачи художественных экскурсий:
  - воспитательная задача;
  - образовательная задача;
- типы экскурсий:
  - по признаку времени — разовые или систематические;
  - по признаку материала — на художественном или внехудожественном материале;
- методы:
  - подготовка руководителя и группы;
  - тема, план, выбор и построение материала;
  - поведение руководителя при различной реакции группы;
  - разработка экскурсии в связи со всей системой воспитания и образования;
  - использование литературы и архивов.

Весь этот цикл состоял не только из лекций и экскурсий, проводимых руководителями семинара, но и из выступлений самих учеников — докладов и самостоятельных, пробных экскурсий<sup>44</sup>. Помимо этого, как одна из форм работы с учениками, использовалось обсуждение новых концепций и идей в области искусствоведения, филологии и психологии<sup>45</sup>.

По мнению членов Экскурсионной секции Губполитпросвета МОНО, Бакушинский являлся выдающимся организатором экскурсионного дела: «Вы впервые поставили на должную высоту

методическую и организационную сторону экскурсий, Ваши дарования и энергия сделали экскурсии мощным орудием демократизации культуры и знания»<sup>46</sup>.

Впервые в Цветковской галерее Бакушинским была создана обстоятельная, чрезвычайно углубленная по содержанию экспозиция русского рисунка и разных видов советской графики<sup>47</sup>, имевшая огромное художественно-воспитательное значение.

Бесспорной заслугой Бакушинского является то, что он разработал новый подход к изучению восприятия музейным зрителем произведений искусства, а также смог применить на практике разработанные им самим методы экскурсионной работы, основанные на взаимодействии со зрителем и активном участии экскурсантов в познавательном процессе.

Бакушинским было подготовлено немалое количество профессиональных экскурсионных руководителей, что привело к улучшению работы с массовым зрителем и подняло дело художественного воспитания на новый уровень.

Написанные им статьи о восприятии художественных произведений, о методике и практике музейных экскурсий придали небывалый импульс экскурсионной деятельности, что оказало положительное влияние на дальнейшее развитие отечественного экскурсионного и музейного дела. Не потеряли эти идеи своей актуальности и в наше время, хотя далеко не все разработки Бакушинского были осуществлены на практике.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Методы и практика экскурсионного дела. М., 1925.

<sup>2</sup> Художник и зритель. М., 1924. № 2–3.

<sup>3</sup> *Бакушинский А.В.* Исследования и статьи. Избранные искусствоведческие труды. М., 1981 (далее — *Бакушинский*. 1981).

<sup>4</sup> В своих работах А.В. Бакушинский употребляет слово «семинарий» (см.: Программа семинария по методике художественно-экскурсионной работы на 1928–1929 гг. // ОР ГТГ. Ф. 15. Ед. хр. 990).

<sup>5</sup> См.: *Бакушинский А.В.* Искусство Палеха. М., 1934.

<sup>6</sup> *Бакушинский*. 1981. С. 7–16.

<sup>7</sup> *Коваленская Н.Н.* Наследие А.В. Бакушинского // Искусство. 1959. № 10. С. 27–29.

<sup>8</sup> *Бакушинский А.В.* Художественные экскурсии систематического типа. Заметки по методологии и методике // *Методы и практика экскурсионного дела.* М., 1925. С. 85 (далее — *Бакушинский.* 1925).

<sup>9</sup> Там же. С. 87.

<sup>10</sup> См.: *Бакушинский А.В.* О постановке музейно-эстетических экскурсий. 1919 // ОР ГТГ. Ф. 15. Ед. хр. 783. Л. 1 об.

<sup>11</sup> Там же. Л. 1.

<sup>12</sup> См.: *Бакушинский.* 1925. С. 91.

<sup>13</sup> *Бакушинский А.В.* Музейно-эстетические экскурсии // *Бакушинский.* 1981. С. 110 (далее — *Бакушинский.* Музейно-эстетические экскурсии).

<sup>14</sup> Там же. С. 111.

<sup>15</sup> Там же. С. 119.

<sup>16</sup> См.: *Бакушинский А.В.* Постановка музейно-эстетических экскурсий и подготовка к ним руководителей. 1918 // ОР ГТГ. Ф. 15. Ед. хр. 778. Л. 2.

<sup>17</sup> См.: *Бакушинский.* Музейно-эстетические экскурсии. С. 120.

<sup>18</sup> В своих работах А.В. Бакушинский не называет конкретные картины.

<sup>19</sup> См.: *Бакушинский.* 1925. С. 95.

<sup>20</sup> Там же. С. 96.

<sup>21</sup> См.: *Бакушинский А.В.* Постановка музейно-эстетических экскурсий и подготовка к ним руководителей. 1918 // ОР ГТГ. Ф. 15. Ед. хр. 778. Л. 1.

<sup>22</sup> См.: Конспект доклада А.В. Бакушинского об отношении Г.Т.Г. к художественному материалу галереи [1920-е гг.] // Там же. Ед. хр. 205. Л. 1.

<sup>23</sup> Там же. Л. 1 об.

<sup>24</sup> Там же. Л. 2.

<sup>25</sup> См.: *Бакушинский.* Музейно-эстетические экскурсии. С. 111.

<sup>26</sup> Там же. С. 112.

<sup>27</sup> См.: *Бакушинский А.В.* Музейно-эстетические экскурсии. 1919 // ОР ГТГ. Ф. 15. Ед. хр. 2872. Л. 5 об.

<sup>28</sup> *Стефанович В.Н.* Памяти А.В. Бакушинского [1940-е гг.] // Там же. Ед. хр. 1829. Л. 5.

<sup>29</sup> Там же. Л. 4.

Н.В. Буянова

<sup>30</sup> Стенограмма вечера, посвященного творческой деятельности А.В. Бакушинского (к 20-летию со дня смерти). 1959 // ОР ГТГ. Ф. 15. Ед. хр. 1831. Л. 20.

<sup>31</sup> См.: Три варианта развески картин, рисунков, скульптуры на 1-м и 2-м этаже ГТГ [1930-е гг.] // Там же. Ед. хр. 2283.

<sup>32</sup> См.: *Бакушинский А.В.* Исторические экскурсии как способ углубления и повторения учебного курса. 1916 // Там же. Ед. хр. 2862. Л. 1.

<sup>33</sup> Там же. Л. 2.

<sup>34</sup> Там же. Л. 2 об.

<sup>35</sup> Там же. Л. 5.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> См.: *Бакушинский А.В.* Эстетическое воспитание по проекту новых программ МНП [1916] // ОР ГТГ. Ф. 15. Ед. хр. 774. Л. 2.

<sup>38</sup> *Бакушинский А.В.* Определение экскурсии [1920-е гг.] // Там же. Ед. хр. 805. Л. 1.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> См.: *Бакушинский.* 1925. С. 99.

<sup>41</sup> См.: *Бакушинский А.В.* Экскурсионный метод [1920-е гг.] // ОР ГТГ. Ф. 15. Ед. хр. 803. Л. 1.

<sup>42</sup> См.: *Бакушинский А.В.* Художественные экскурсии и их методы // Художник и зритель. 1924. № 2–3.

<sup>43</sup> См. прим. 4.

<sup>44</sup> См.: *Стефанович В.Н.* Памяти А.В. Бакушинского. Л. 12.

<sup>45</sup> Там же. Л. 15.

<sup>46</sup> Поздравительный адрес Экскурсионной секции Губполитпросвета МОНО А.В. Бакушинскому. 1924 // ОР ГТГ. Ф. 15. Ед. хр. 727. Л. 1.

<sup>47</sup> См.: Биографический материал к творческой характеристике А.В. Бакушинского. [Б. г.] // Там же. Ед. хр. 759. Л. 1.

*З.П. Шергина*

### **«Библиофил — собиратель и поэт книги». М.С. Базыкин и его библиотека**

Личная книжная коллекция М.С. Базыкина поступила по завещанию в научную библиотеку Третьяковской галереи в ноябре 1930 года после трагической гибели ее владельца. Вместе с ней в Галерею были приняты коллекции гравюр и экслибрисов, а также шкафы, в которых они хранились. Чем же интересна библиотека Базыкина? В чем ее своеобразие и ценность? Чем была примечательна личность Михаила Семёновича, о котором сохранилось очень мало сведений, документов, воспоминаний?<sup>1</sup>

В 1927 году Базыкин сообщал о себе следующие сведения: научный сотрудник ГАХН, бывший библиотекарь Государственной Третьяковской галереи, действительный член РОДК, действительный член и секретарь комиссии библиотехники Русского библиографического общества при Московском университете, член-корреспондент ЛОЭ.

Базыкин прожил недолгую жизнь: родился 5 февраля 1900 года в Москве в купеческой семье, умер в возрасте тридцати лет в 1930-м. В справочнике «Вся Москва» за 1917 год мы встречаем упоминание компании «Базыкин и сыновья», торговавшей москательными товарами, возглавлявшейся Семёном Ивановичем. Михаил был, вероятно, младшим из детей. Первоначальное образование он получил в подготовительной залесской школе, в 1908-м поступил в Московское Императорское коммерческое училище (на Остоженке), окончил восьмиклассный курс с золотой медалью. В училище, помимо основных предметов, изучались английский, французский и немецкий языки, рисование и танцы, читались лекции по теории и истории искусства, посещались музеи. «Все сколько-нибудь интересные подмосковные усадьбы-музеи каждое лето

подвергались нашему осмотру»<sup>2</sup>. В 1918 году Базыкин поступил в МУЖВЗ на живописное отделение и в 1-й Московский государственный университет на физико-математический факультет. Но учеба была прервана, так как в 1919-м он был призван в Красную армию и отправлен в Туркестан, где являлся инициатором создания краевой библиотеки. В качестве члена, секретаря, а затем председателя Комиссии Реввоенсовета республики Базыкин принимал участие в создании Музея Красной армии и флота<sup>3</sup>.

После демобилизации с декабря 1921 года до конца 1923-го Базыкин был студентом литературно-художественного отделения 1-го Московского университета. Среди его учителей были А.А. Сидоров, Б.Р. Виппер, А.И. Некрасов, Н.И. Романов, Б.П. Денике, И.Э. Грабарь, А.В. Бакушинский. По окончании курса он был оставлен при университете, а в его зачетной студенческой книжке сделана запись: «Программа выполнена, кроме кандидатского сочинения»<sup>4</sup>.

В одном из писем к П.И. Нерадовскому он называет себя «страстным библиофилом», горящим желанием получить одну из книжных новинок<sup>5</sup>. О своей библиотеке Базыкин сообщал в 1927 году, что она состояла из разделов: 1. История и теория искусства. 2. История и техника гравюры и литографии. 3. Книговедение. 4. Полиграфия и печатное искусство. 5. Русская библиография. 6. Современные русские иллюстрированные издания. 7. Театр. 8. Литература по *ex libris*-ам<sup>6</sup>. Ко времени поступления в Третьяковскую галерею библиотека насчитывала около 6000 единиц. Базыкин как истинный любитель и ценитель не только придавал большое значение внутреннему содержанию книги, но и ценил ее внешнее художественное оформление. Особенно значимые для него издания «одевались» в кожаные и полукожаные переплеты, для них заказывались специальные футляры и папки, наклеивались владельческие знаки-экслибрисы.

В феврале 1924 года Базыкин был направлен деканатом университета в Третьяковскую галерею в качестве практиканта, а 1 июня 1924-го с оформлением через биржу труда он был принят на должность научного сотрудника архивно-библиотечного отдела для ведения текущих библиотечных дел<sup>7</sup>.

Уже 9 июня Базыкиным была составлена докладная записка в ученый совет Третьяковской галереи. Он писал: «...никто не может умалить первостепенного научного значения библиотеки. Библиотека должна быть вполне оборудованной, легко используемой лабораторией во всякой научно-исследовательской работе»<sup>8</sup>. Для этого он предлагает провести следующие организационные

мероприятия: назначение ответственного лица, принявшего библиотеку по описи и занимающегося только библиотекой; запись изданий в инвентарные книги; проведение научной каталогизации; составление систематического каталога и отдельных исчерпывающих библиографий всем русским художникам нового и старого времени; назначение расписания работы и оборудование места для читателей... Он заявил о необходимости планомерно, безотлагательно и «самым энергичным образом» пополнять книжный фонд. «Такая работа требует многих лет и безмерно большой любви», — заканчивал Базыкин, выражая уверенность в успехе выполнения обозначенных задач<sup>9</sup>.

Докладная записка Базыкина была представлена Н.Г. Машковцевым<sup>10</sup> на совещании Правления Галереи. Было принято решение книжные шкафы опечатать и установить обязательное правило получения книг только от Михаила Семёновича, ему же было предложено в срочном порядке составить инструкцию по пользованию библиотекой<sup>11</sup>.

Таким образом, Базыкин явился первым библиотечным работником, предложившим перспективную концепцию развития научной библиотеки Третьяковской галереи, которая со временем была воплощена в жизнь. Как видим, уже в двадцать четыре года он проявил себя профессионалом в библиотечном деле.

В октябре 1924 года Базыкину разрешили научную командировку за границу с оформлением отпуска за свой счет. В связи с этим Правление Галереи ходатайствовало о выдаче ему заграничного паспорта и сохранении за ним жилплощади по адресу: Большой Курбатовский пер., д. 6, кв. 1. Командировка была назначена с 15 октября по 7 декабря. Но Базыкин к указанному сроку не вернулся, в связи с чем его отчислили как неявившегося своевременно на работу.

Базыкин проработал в Третьяковской галерее менее года, но это время стало для него очень важным периодом жизни. В своих анкетах Базыкин всегда указывал, что он бывший работник Галереи, поддерживал связь с сотрудниками Галереи, не забывая передавать в библиотеку свои издания (иногда специально отпечатанные как «Экземпляр Третьяковской галереи»).

Вернемся к личной библиотеке Базыкина. Любовь к книгам проявилась у него в юном возрасте. Об этом свидетельствуют сохранившиеся две инвентарные тетради, заполненные им самим. Первая запись была сделана четырнадцатилетним юношей в августе 1914 года, последняя — в июле 1929-го. Всего было сделано 5910 записей.

Инвентарные тетради Базыкина были аккуратно разделены на графы, в которые вносились следующие сведения: год, месяц; номер записи; название книги; автор; издание (издательство); где куплено; в каком магазине, на какой улице; сколько уплачено в рублях и копейках. Таким образом, эти тетради явились источником достоверных сведений о книжной коллекции Базыкина. К сожалению, не все книги из его библиотеки дошли до нас. Часть книг по разным причинам не была принята в библиотеку Галереи, что-то было передано в другие музеи и библиотеки как дублирующие экземпляры или непрофильная литература, в «Международную книгу» для продажи, что-то по приказу Мособлгорлита было изъято.

Первые записи инвентарных тетрадей сообщают, например, что в 1914 году Базыкиным было приобретено шесть книг ценою три рубля, а именно: приложения к журналу «Солнце России». В 1915-м было приобретено три книги ценою четыре рубля, среди них издание барона Н.Н. Врангеля, посвященное Русскому музею Александра III. В 1916 году были куплены многотомная история живописи А.Н. Бенуа, архитектурные альбомы Ростовского кремля, Углича, а также в салоне у Покровских ворот был приобретен каталог выставки «Ослиный хвост» и так далее. Благодаря этим записям очевиден круг интересов юного Базыкина: это история культуры и изобразительного искусства, театр и модный в то время кинематограф, в дальнейшем появляются многочисленные иллюстрированные издания и гравированные альбомы старых лет и 1920-х годов.

В начале 1920-х годов библиотека Базыкина стала стремительно пополняться. Были приобретены журнал «Старые годы», книги А.А. Сидорова о А. Дюрере, Э. Эганбюри о Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионове, «Москва в ее прошлом и настоящем», комплект журнала «Русский библиофил», издания по истории античного и древнеегипетского искусства, альбом гравюр И.Н. Павлова «Уходящая Москва» и многое другое. В записях появляются пометки о покупках в букинистических магазинах, указывается тираж и номер экземпляра издания в том случае, если они нумерованные. Обращается внимание на иллюстрации, шрифты, цветовое оформление, наличие гравюр, качество бумаги.

Необходимо вспомнить, что в конце 1918 года советским правительством был издан декрет и инструкция о порядке реквизиции частных библиотек и книжных складов. Все библиотеки, содержавшие свыше 500 томов, принадлежавшие гражданам, по своей профессии не нуждавшимся в книгах, объявлялись государственной

собственностью и поступали в ведение библиотечного отдела Наркомпроса, при котором был создан Государственный книжный фонд, занимавшийся сбором, учетом и распределением национализированных и бесхозных книг<sup>12</sup>.

Сидоров вспоминал, как в начале 1919 года он служил библиотекарем Музея изящных искусств и на салазках перевозил книги из Государственного книжного фонда в музей. «В одном большом пустом доме на Садовой помню зал, посередине которого — навалом пирамида книг... Помню разрозненные фолианты в кожаных переплетах XVIII века с суперэкслибрисами, „увражи“, главным образом французские, книги по архитектуре и по каким угодно темам»<sup>13</sup>.

В начале 1920-х годов в учетной тетради Базыкина появились многочисленные записи о бесплатном приобретении книг из Государственного книжного фонда, в основном это были редкие издания XVIII – начала XIX века.

С введением Новой экономической политики, разрешавшей индивидуальную торговлю и создание различных коопераций, расцвел стихийный книжный рынок. Появились новые торговые организации, такие как Лавка писателей. Писатели для привлечения покупателей продавали книги со своими автографами. В ней, в частности, Базыкин приобрел книгу В.Г. Шершеневича с автографом<sup>14</sup>. Книги продавались на книжных развалах, были торговцы, продававшие книги на вес. Один из них хвастался, что основной доход ему приносят сапожники, покупавшие картонные переплеты для обувных стелек. Часто вместо денег расплачивались хлебом, мукой, маслом, сахаром или мылом.

В такой атмосфере осенью 1920 года возникло РОДК. Название было выбрано нейтральным, дабы избежать ассоциаций с дореволюционными объединениями, на деле же общество явилось преемником Кружка любителей русских изящных изданий. РОДК объединило библиографов и библиофилов, коллекционеров и искусствоведов, писателей и литературоведов, художников и книгоиздателей, полиграфистов и книготорговцев. В уставе общества были намечены цели и задачи: «изучение художественного облика книги, всех отраслей книговедения, устройство музея книги, издание всякого рода произведений печатного дела и произведений графических искусств»<sup>15</sup>.

Инициаторами создания РОДК были историк искусства, библиограф и коллекционер В.Я. Адарюков, издатель А.М. Кожебаткин, искусствовед А.А. Сидоров и антиквар-букинист Д.С. Айзенштадт. Членами общества (их число колебалось в пределах 200 человек)

являлись многие исследователи, заслужившие известность своими научными трудами, для выступлений приглашались и гости.

Практически это была научно-библиофильская организация. Доклады, прочитанные на заседаниях, имели историко-литературный характер, посвящались изучению старых и современных изданий, исследованию новейшей советской и западной книжной графики. Они сопровождалась устройством небольших выставок книг, рисунков, автографов и портретов из собраний докладчиков, а также аукционами, обменом книг и экслибрисов. За девять лет существования общества было проведено 398 заседаний. Первое время собирались в библиотеке Английского клуба. Сидели в холодном помещении в шубах, шапках, валенках, но все «согретые мыслью о постоянном дружеском общении на почве общей всем любви к книге». С.Г. Кара-Мурза, журналист, историк театра и член РОДК, писал: «Среди членов Общества я нашел прекрасных друзей и товарищей, милых спутников жизни»<sup>16</sup>.

Особенный интерес в библиотеке Базыкина представляют издания, связанные с его деятельностью в этом обществе. Он вступил в РОДК, вероятно, с первых дней его основания. Сохранился его членский билет № 9, выполненный в технике деревянной гравюры Н.Н. Купреяновым и подписанный В.Я. Адарюковым. Несмотря на свой молодой возраст, Базыкин принимал активное участие в работе общества. Часто он приобретал книги в порядке обмена или на аукционах, много книг было получено им в дар от многочисленных друзей — членов РОДК.

Обществом выпускались иллюстрированные книжечки, брошюры, памятки, программы вечеров, повестки, меню, портреты, печатавшиеся, как правило, очень маленькими тиражами, но исполнявшиеся на высоком художественно-полиграфическом уровне, так как для их оформления приглашались художники. Всего было издано 156 подобных изданий<sup>17</sup>. Почти все они, бережно собранные Базыкиным, поступили в Галерею вместе с его коллекцией.

Некоторые издания РОДК, хранившиеся в личной библиотеке Базыкина, он оформлял особым образом. Так, например, в именной экземпляр «Пушкинского альманаха», напечатанный под его наблюдением, было вшито 4 (!) титульных листа разных цветов: темно-серого, розового, серо-зеленого, слоновой кости. Книга была «одета» в кожаный переплет, украшена золотым тиснением и вкладывалась в специальную коробочку.

Памятка, посвященная юбилею В.К. Трутовского, оформлена Базыкиным в виде миниатюрной книжечки: был сделан титульный

лист, кожаный переплет, внутри вклеена оригинальная фотография юбиляра<sup>18</sup>.

Атмосфера благожелательности и добрых отношений независимо от возраста и ученого статуса каждого члена присутствовала в РОДК. Молодого Мишу любили, кажется, все. Об этом говорят нам многочисленные щедрые книжные дары, зафиксированные Базыкиным в своих инвентарных тетрадах. Многие из них имеют дружеские надписи.

Среди них несколько автографов В.Я. Адарюкова, представителя старшего поколения и бессменного председателя РОДК, автора многочисленных научных работ, коллекционера и исследователя старинных гравюр. «И молодых и стариков объединил Адарюков», — шутил один из членов общества И.К. Линдеман. Адарюков щедро одаривал молодого исследователя. Одна из многих подаренных им книг имеет автограф: «Многоуважаемому Михаилу Семеновичу Базыкину от автора В. Адарюков. 12.IX.1924»<sup>19</sup>.

Страстного библиофила и перспективного исследователя увидел в Базыкине выдающийся ученый и коллекционер, почетный член общества Н.П. Лихачёв. Об этом свидетельствуют дарственные надписи на книгах, подаренных профессором Базыкину. На одной из них мы читаем одобрительную надпись: «Михаилу Семеновичу Базыкину на память от Н. Лихачева с пожеланием скорейшего написания диссертации»<sup>20</sup>. Другое издание Николай Петрович снабдил следующей надписью: «Михаилу Семеновичу Базыкину как страстному библиофилу один из немногих экземпляров подносит Н. Лихачев на память о пятилетнем юбилее Русского Общества друзей книги»<sup>21</sup>.

Видную роль в РОДК играл П.Д. Эттингер, художественный критик и коллекционер. Международную известность и авторитет Павлу Давыдовичу принесли его заметки о культурных новостях, печатавшиеся в европейских и российских журналах и сборниках. Его многочисленные связи позволяли привлекать к оформлению изданий общества художников-графиков, благодаря чему, как утверждал Базыкин, их внешность выгодно отличалась от холодной монотонности публикаций Ленинградского общества библиофилов<sup>22</sup>.

«На вкусе и эрудиции Эттингера воспиталось не одно поколение»<sup>23</sup>, — писала художница Н.Я. Симонович-Ефимова. Несомненно, что одним из его воспитанников был молодой Базыкин. Эттингером были подарены Базыкину его многочисленные работы на русском, польском, французском и немецком языках, с неизменным дружеским обращением на французский манер.

«Дорогому Мишелю к его тридцатилетию от П. Эттингера Москва 18.III.1930» — такова надпись на одной из последних книг, полученных Базыкиным в дар<sup>24</sup>.

Много сил и труда посвятил обществу А.А. Сидоров, искусствовед, коллекционер и библиофил, чей круг интересов был широк и разнообразен — от архитектуры и танца до экслибриса. Его многочисленные исследования были посвящены графике, искусству книги; он писал стихи, занимался гравированием. Одна из первых работ Сидорова — небольшая книжка, целиком выгравированная автором, состоящая из шести портретов великих художников и сонетов, им посвященных, — была подарена Базыкину с надписью: «Милому Михаилу Семеновичу Базыкину от дружески преданного автора стихов и гравюр А.А. Сидорова. М. 1922»<sup>25</sup>. В библиотеке Базыкина мы встречаем многие публикации Сидорова. «Милому сподвижнику и сотруднику Михаилу Базыкину», «от любящего составителя», «от искренне преданного автора», «от неизменно дружески к нему относящегося автора», «в знак самой дружеской симпатии» — такими надписями сопровождалась подаренные им книги.

Члены РОДК, занимаясь серьезной научно-исследовательской деятельностью, отличались жизнелюбием и неистощимым остроумием, они радовались каждому успешному докладу, событию. «Раза два в год Общество, пользуясь различными юбилейными датами и памятными днями, устраивало товарищеские ужины и банкеты, которые проходили в очаровательной атмосфере самых дружеских чувств, профессионального сближения и непринужденности»<sup>26</sup>.

Особый интерес представляет сохранившаяся в библиотеке Базыкина Памятка юбилейного 200-го заседания РОДК, состоявшегося 16 января 1925 года, на котором выступал Н.Ю. Ульянинский с докладом «Библиофилия. Мысли и факты»<sup>27</sup>. После чего имел место «товарищеский чай». На этой памятке оставили автографы члены общества и приглашенные гости, среди них подписи В.Я. Адарюкова, П.Д. Эттингера, А.А. Сидорова, букиниста Д.С. Айзенштадта, секретаря общества Н.В. Власова, казначея А.Г. Миронова, театроведа С.Г. Кара-Мурзы, искусствоведа Э.Ф. Голлербаха, историка И.К. Линдемана, литературоведов М.А. Цявловского, Н.П. Чулкова, И.Н. Розанова, художников И.П. Павлова, М.А. Доброва, А.А. Толоконникова, И.Ф. Рерберга, книговедов М.И. Щелкунова, П.П. Шибанова, библиофила и библиографа Н.Ю. Ульянинского, а также самого М.С. Базыкина и других.

И.К. Линдеман, историк и филолог, был своеобразным поэтическим летописцем РОДК. Его «летопись» выражалась в виде

шуточных эпиграмм, поэм, стихотворений, чрезвычайно остроумных и ироничных. Так, в стихотворении «Воспоминания о кочеваниях Русского Общества Друзей книги летом 1923 г.» он пишет:

...Но грусть из сердца ты повыкинь —  
На пятницу зовет Базыкин.  
Там сразу все пошло на лад.  
Как с водкой подан был салат...<sup>28</sup>

Свою работу, посвященную А.С. Пушкину как художнику и рисовальщику, Линдеман подарил Базыкину с автографом: «Дорогому Михаилу Семеновичу Базыкину на добрую память от автора 11 июля 1924»<sup>29</sup>.

Один из проектов книжного знака РОДК был исполнен Е.С. Кругликовой.

С оригинальной надписью была подарена Базыкину иллюстрированная ею детская книжечка: «Мише Семеновичу, когда он был маленький от Е. Кругликовой. Янв. 1929 г.»<sup>30</sup>.

Кара-Мурза писал о Базыкине: «Он отличался необычным хлебосольством и ежегодно в день своего рождения устраивал большие приемы у себя на даче в Лосиноостровской, куда приезжали многие члены Общества. Это называлось „выездной сессией Общества Друзей Книги“»<sup>31</sup>.

Двадцатипятилетие Базыкина также отмечалось у него на даче. Одним из основателей РОДК, известным букинистом Д.С. Айзенштадтом, ему была подарена книга В.А. Верещагина «Московский Аполлон» (Пг., 1916), посвященная князю А.М. Белосельскому-Белозерскому (1752–1809), одному из просвещенных людей своего времени, дипломату, писателю и коллекционеру. Он слыл ценителем культуры, музыки, живописи, отличался обаянием и изысканностью манер. Современники называли князя «Московским Аполлоном» и «любимцем муз». На подаренном Базыкину альбоме была сделана дарственная надпись: «Издателю, автору, путешественнику, герою искусствоведу и проч. и проч. – Новому Московскому Аполлону. 18/II.925»<sup>32</sup>. Под этой лестной надписью гости поставили двадцать одну подпись. Кстати говоря, на фотографии этого времени Михаил Семёнович выглядит весьма симпатичным молодым человеком.

Конечно, не только благодаря открытости и радушному гостеприимству Базыкина растет его авторитет и известность в кругу коллег. Его выступления на заседаниях, статьи, активное участие

в издательской деятельности РОДК и ГАХН всячески этому способствовали. При его материальном содействии были напечатаны несколько программ и памяток общества, Устав и Список членов РОДК, книжечка В.Н. Лазарева, посвященная памяти Н.П. Кондакова<sup>33</sup> и другие. В издании шуточного стихотворения А.И. Сидорова «Новый отрывок из Дома Сумасшедших»<sup>34</sup> стоит ремарка: «за текст ответственен академик А.А. Сидоров, за тиснение – Миша».

По поводу издательской деятельности Базыкина Линдемман шутил:

На Мишу с гордостью взираем  
Ведь он у нас второй Смирдин<sup>35</sup>.

Летом 1925 года в РОДК Базыкиным был сделан доклад, подготовленный в результате поездки в Европу осенью — зимой 1924/25 года. Памятка о заседании была напечатана в Берлине на двух языках. Написанный хорошим литературным языком в форме эссе доклад (сохранился конспект<sup>36</sup>) рассказывал о работе немецко-русского издательства «Нева» и представлялся как часть планировавшейся большой работы, посвященной русским зарубежным издательствам. Базыкин отмечал, что в начале 1920-х «Берлин стал центром русской зарубежной книги», где скопилось почти вся русская эмиграция, более 300 тысяч человек. В редакции «Невы» Михаил Семёнович познакомился с его организаторами, недавно выехавшими из России: с молодым главным редактором В.К. Струве, в котором Базыкин увидел тонкую «проникновенную культурность»; с В.Э. Грёгером, «изумительным» переводчиком; с «прекрасным специалистом книжного дела» Э.Ю. Германом. Сообщение Базыкина сопровождалось демонстрацией и художественным анализом изданий «Невы», вышедших на русском и немецком языках и в основном полученных им в дар от издателей. Две книги имели дарственные надписи Струве и Грёгера<sup>37</sup>.

Самым плодотворным художником, работавшим в «Неве», М.С. Базыкин назвал В.Н. Масютина: «Его творчество оказалось близким немецкой публике»<sup>38</sup>. Библиофилом были представлены офортная серия Масютина «Семь смертных грехов»; книги с его иллюстрациями: «Медный всадник», «Бахчисарайский фонтан», «Анчар», «Золотой петушок», «Борис Годунов» А.С. Пушкина; «Горе от ума» А.С. Грибоедова. Издание «Двенадцать» А.А. Блока имело огромный успех и выдержало четыре русских переиздания и два немецких. Масютина в графических образах «удалось удачно от-

тень жуткие, безнадежно щемящие, прорицательные видения Блока», — отмечал Базыкин<sup>39</sup>.

Из его инвентарных тетрадей следует, что, кроме Берлина, Базыкин побывал в Париже, Вене, Риме, Флоренции, Лейпциге, Риге. Из поездки он привез множество книг, посвященных западноевропейской культуре и изобразительному искусству.

Не случайно художником Н.В. Пузыревским был создан эскиз либриса, изображавший лошадь с повозкой, доверху нагруженной книгами, с надписью «Библиотека Михаила Семеновича Базыкина. Из заграничных приобретений 1924–1925 гг.». Книжным знакам Пузыревского был посвящен доклад Базыкина, прочитанный в РОДК в апреле 1928 года. Предполагалась его публикация, которая состоялась лишь в 1938-м в Риге (после смерти Базыкина). О дружеском расположении художника к Михаилу Семёновичу говорят нам несколько книг с его автографами.

Линдемман отозвался на зарубежный вояж и доклад Базыкина эпиграммой:

Пока еще дышу, пока живу  
Забуду ли Берлинскую «Неву»  
И для меня Мишель Базыкин  
Отныне стал Баши-Бузыкин<sup>40</sup>.

К 1927 году в личной библиотеке Базыкина собралось более 50 отечественных и зарубежных изданий по искусству, вышедших в XVIII — начале XIX века. Главным источником их поступления стал Государственный книжный фонд. На основе этой коллекции была организована выставка и подготовлен доклад, прочтенный А.Г. Мироновым, букинистом и историком книги, изданный в виде брошюры, к которой прилагался библиографический перечень и указатель 60 имен авторов, переводчиков и издателей, составленный Базыкиным<sup>41</sup>. Среди выставленных раритетов были представлены: «Иконологический лексикон, или руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и прочее. СПб, 1763»; «Привилегия и Устав Императорской Академии трех знатнейших художеств, живописи, скульптуры и Архитектуры, с воспитательным при оной академии училищем. СПб, 1765 года».

Интерес к редким изданиям подкреплялся дружбой между молодыми людьми, подтверждением тому служит дарственная надпись на одной из книг, подаренных Мироновым своему товарищу: «Христос Воскресе! Дорогой Михаил Семенович, Дарю тебе

эту книжечку в сей радостный день как нашу общую радость, которую ты всегда готов был делить со мной. А. Миронов 8 апреля 1923 В Москве»<sup>42</sup>.

Гравированным изданиям XVIII века была посвящена работа одного из членов общества, М.А. Доброва, полученная Базыкиным в дар от автора<sup>43</sup>.

В 1925 году в составе РОДК организовалась Секция изучения книжных знаков. Ее предтечей было Московское общество любителей книжных знаков, зародившееся в 1902-м по инициативе первого русского исследователя экслибриса У.Г. Иваска, собирателя книжных знаков А.К. фон Мекка и директора Оружейной палаты В.К. Трутовского (многие годы возглавлявшего Московское общество и затем секцию при РОДК). Деятельность этого общества происходила с большими перерывами, когда в 1921 году оно было возрождено, среди докладчиков оказались многие члены РОДК: П.Д. Эттингер, А.А. Сидоров, Н.Н. Орлов, М.С. Базыкин. Летом 1925-го Московское общество прекратило свое существование, а многие его члены вошли в Секцию изучения книжных знаков при РОДК. На заседаниях секции заслушивались доклады, проводились аукционы и обмены экслибрисами, была подготовлена выставка «Московский экслибрис. 1926».

Об увлечении экслибрисами Эттингер писал: «Горячая потребность отдохновения и отхода от нервного напряжения в те несказанно тяжелые годы гражданской войны, голода и других ужасов у многих удовлетворялась успокаивающей коллекционерской деятельностью. И тогда интимный и портативный экслибрис, изучению и коллекционированию которого не могли помешать ни очень скудные средства, ни самые тяжелые квартирные условия, приобретал особую притягательную силу для библиофила и любителя графических искусств»<sup>44</sup>.

Базыкин, как и многие его товарищи, со всей страстью «заболел» экслибрисами, начал собирать коллекцию книжных знаков, заказывал экслибрисы для своей личной библиотеки. Друзья над ним подтрунивали, впрочем, как и над другими членами РОДК. В изданной обществом шуточной газете «Наша пятница» в разделе «Книги» было размещено озорное объявление: «Покупаю [книги] для оклейки своим книжным знаком. Предложения адресовать тов. Ярлычкину»<sup>45</sup>. Под Ярлычкиным подразумевался Базыкин. К 1930 году его коллекция насчитывала более 1200 экслибрисов, в основном это были работы, выполненные художниками-соотечественниками.

Сидоров в своей «Застольной песне», также напечатанной в «Нашей пятнице», не обошел вниманием это пристрастие Базыкина:

...Ты слышишь — голос? Как свирель  
Он нежен, сладострастен, лаком —  
Не удивляйся: то Мишель,  
Воркующий над книжным знаком!<sup>46</sup>

13 различных книжных знаков было создано для библиотеки Базыкина<sup>47</sup>. Некоторые из них посвящались тематическим книжным разделам. Не на всех книгах встречаются экслибрисы, а, видимо, только на тех, которые представляли для него специальный интерес и были особенно дороги библиофилу.

Наиболее часто встречающийся в библиотеке Базыкина сюжетный экслибрис был создан в 1921 году художником А.И. Кравченко, которого М.С. Базыкин считал «одним из блестящих мастеров современной русской гравюры». Первая опубликованная статья Базыкина была посвящена книжным знакам Кравченко<sup>48</sup>. О наполненности глубоким смыслом этого миниатюрного шедевра Михаил Семёнович писал: «Эти маленькие человечки, эти энтузиасты книги, с трепетом в ненастный день тащащие кипы книг в свои библиотечные берлоги, роющиеся на развалах холодных букинистов, спорящие с друзьями о ценности той или иной новой случайной покупки, горящие единым стремлением овладения любимой, зачастую долгожданной, книгой. Именно эти-то образы суть благородные свидетели большого, но скромного, зачастую незаметного труда — книжного собирательства»<sup>49</sup>.

В поэтической форме энтузиаст библиофил был воспет К.С. Кравченко, женой художника, написавшей четверостишие, посвященное этому экслибрису:

Улиц не слышать волнения  
И помнить лишь об одном;  
Как развернуть в упоении  
Коричневый с золотом том<sup>50</sup>.

Творчеству художника Базыкин посвятил восторженные строки: «Красота композиции, удивительная уравновешенность всех частей, мастерство рисунка, — вот что создает исключительную значительность большинства книжных знаков Кравченки. А весь этот стиль кравченковского „героического романтизма“ —

не лучшая ли это дань жаждущему горению современного библиофила»<sup>51</sup>. В другом экслибрисе, созданном для Базыкина, Кравченко «отдает дань „эротике“, как пишет автор, называя книжный знак «маленькой случайной шалостью»<sup>52</sup>.

В этой же статье Базыкин, отмечая возрастающий интерес к книжному знаку, писал, что книжный знак должен украшать книгу и быть органически связан с ней, полагая неприемлемым заказ экслибрисов некоторыми любителями, «не имеющими даже полки книг».

«Дорогому Михаилу Семеновичу Базыкину, библиоману и страстному собирателю, москвичу и хлебосолу в знак хороших дней от автора А. Кравченко 28-го декабря 1923 г.» — такую дарственную надпись оставил художник на одной из иллюстрированных им книг<sup>53</sup>.

Памяткой, посвященной пятилетнему юбилею РОДК, назвал Базыкин подготовленное им издание «Наши книжные знаки», включавшее его статью и описание книжных знаков общества и экслибрисов, принадлежавших его членам. «Но кто же имеет право на книжный знак больше, нежели библиофил, — собиратель и поэт книги?» — восклицал Михаил Семёнович<sup>54</sup>. К части тиража прилагался эротический книжный знак М.С. Базыкина, исполненный А.А. Толоконниковым. Для отдела книг по усадебному искусству библиотеки Базыкина предназначался экслибрис работы И.Н. Павлова, изображающий вид на парк в бывшей усадьбе Воронцовых в Быково. На средства библиофила и с его вступительной статьей в 1926 году было выпущено издание «Книжные знаки И.Н. Павлова» с приложением двенадцати оригинальных книжных знаков, гравированных на дереве<sup>55</sup>. В библиотеке мы видим это издание с автографом художника: «Мише Базыкину (Б.....ку) [нрзб] на память о коллективной работе над этой книгой признательный и глубокоуважающий Иван Павл... 16.III. 927».

Кстати, Базыкин являлся членом и принимал деятельное участие в работе Общества изучения русской усадьбы, организованного в 1922 году его другом В.В. Згурой<sup>56</sup>. Главной задачей общества провозглашалось изучение и сохранение усадебной культуры России. Базыкиным была подготовлена статья «Подмосковная усадьба Пехра-Яковлевское»<sup>57</sup>. В его библиотеке хранятся редкие издания ОИРУ, многие с автографами<sup>58</sup>.

Не забывал М.С. Базыкин и своего учителя из Коммерческого училища И.Е. Евсеева, прививавшего своим ученикам интерес к русской культуре и архитектурным памятникам, организовывавшего поездки по Подмосковью. Об этом нам говорят многочисленные книги, полученные в дар от Евсеева, среди них одна с автографом<sup>59</sup>.

Учеником И.Н. Павлова М.В. Маториным был создан еще один экслибрис для библиотеки М.С. Базыкина, на котором изображены уголок библиотеки владельца, чернильница с орлом и раскрытая книга. В 1927 году вышел альбом книжных знаков художника («Книжные знаки Маторина») в авторских оттисках, предваряла альбом статья Базыкина. Маториным был подарен альбом гравюр «Пейзажи» с дарственной надписью: «Глубокоуважаемому М.С. Базыкину на добрую память автор 8/III.27»<sup>60</sup>.

На выставке «Московский экслибрис. 1926 г.», состоявшейся в мае 1927 года, среди прочих был представлен экслибрис для библиотеки М.С. Базыкина работы Н.И. Падалицына, изображавший книги и вазу с цветами.

Часто встречается в библиотеке Базыкина экслибрис Д.И. Митрохина, предназначенный для литературы о книжных знаках и изображающий раскрытую книгу.

Кроме уже упомянутых выше, известны экслибрисы, выполненные для библиотеки М.С. Базыкина художниками Н.П. Дмитриевским, В.И. Соколовым и В.В. Завьяловым. Последним в 1929 году был сделан графический портрет<sup>61</sup> Михаила Семёновича, поступивший в Третьяковскую галерею в дар от Сидорова.

Живой интерес Базыкина к развитию отечественной книжной культуры не ограничивался Москвой. В его библиотеке мы встречаем книги с автографами художников, исследователей, издателей из других городов: Казани, Киева, Херсона, Одессы, Вологды, Тулы, Ульяновска, Нижнего Новгорода...

Тесную связь Базыкин поддерживал с Ленинградом, он состоял в переписке с П.И. Нерадовским, работавшим в Русском музее. Библиофил был членом-корреспондентом ЛОЭ. В его обязанности входило регулярно, не менее одного раза в три месяца, посылать письменные сообщения о работе Секции изучения книжного знака при РОДК. В его библиотеке были собраны научные труды ЛОЭ, мы встречаем немалое количество книг, полученных в дар от членов этого общества, многие из них с автографами.

Один из учредителей Ленинградского общества библиофилов и ЛОЭ В.К. Охочинский снабдил подаренную книгу любезной надписью: «Тонкому знатоку красивой книги, неизменно милому Михаилу Семеновичу Базыкину. Любящий В. Охочинский»<sup>62</sup>.

«Ревностному и взыскательному библиофилу — Михаилу Семеновичу Базыкину. Голлербах 10 окт. 27», — гласит другая дарственная надпись<sup>63</sup>.

Увлеченность Базыкина экслибрисами способствовала собранию им исчерпывающей коллекции книг на разных языках,

посвященной истории европейского и отечественного книжного знака. В нее вошли немецкие исследования о первых экслибрисах А. Дюрера, фундаментальные работы В.А. Верещагина, У.Г. Иваска, В.Я. Адарюкова; издания современников и коллег: В.К. Охочинского, Э.Ф. Голлербаха, Н. Левенсона, В.К. Лукомского, Г. Нордбарна, С.А. Сильванского, Н.Ю. Ульянинского и других.

Среди них особый интерес представляет переплетенная рукопись «Каталог Собрания Русских Книжных Знаков, принесенных в дар Московскому Археологическому Институту его почетным членом Удо Георгиевичем Иваском. 1908 г.». У.Г. Иваск — один из первых российских коллекционеров и исследователей экслибриса, разработал образец его научного описания, отраженный в данной рукописи.

Базыкин, как и многие члены РОДК, был вовлечен в работу ГАХН, которая возникла в 1921 году и имела целью изучение всех видов искусств и создание нового искусства на основе их органического взаимодействия и соединения. В академии был организован ряд отделений и секций: музыкальная, изобразительная, театральная, декоративная, литературная, полиграфическая. Полиграфическая секция состояла из трех подсекций: общее книговедение, печатно-полиграфическая и библиотечная. Сидоров, бывший инициатором создания и председателем секции, писал: «Многие известные книговеды, художники, искусствоведы равномерно делили свои труды между ГАХН и РОДК»<sup>64</sup>. Причем в РОДК «чуждались дискуссий», в то время как проблемные и теоретические темы выносились в ГАХН. «Двухтомник „Книга в России“ (1924–1926), издававшийся в те же годы малотиражный журнал „Гравюра и книга“ были в не меньшей мере органами ГАХН, как и РОДК»<sup>65</sup>.

В 1924 году Базыкин стал научным сотрудником Полиграфической секции ГАХН. Он вел протоколы заседаний, совмещая научную и издательскую деятельность. При его участии были изданы многие издания академии. Журнал «Гравюра и книга» был нацелен на повышение художественной культуры книги. Уже в первом выпуске под именем М.С. Базыкина был напечатан отчет-хроника о работе секции за два года и планы на будущее. Журналы, сборник «Книга в России» и отдельные оттиски статей из него, многие с автографами авторов, сохранились в библиотеке Михаила Семёновича.

Интерес Базыкина к «гравюре как неизбежной спутнице книги» отразился и на его собирательстве. В его коллекции собраны гравированные издания XVIII века, словари и справочники о гравюрах, каталоги выставок гравюр, переизданные Д.А. Ровинским

фототипическим способом гравюры Рембрандта, гравированные альбомы, полученные в дар от художников, многие отмечены дарственными надписями П.А. Шиллинговского, И.Н. Павлова, М.В. Маторина, Д.И. Архангельского, С.Б. Юдовина, Е.Е. Климова, В.И. Соколова, А.В. Каплуна; встречаются подписанные работы В.Н. Масютина и других. Им была собрана значительная коллекция авторских гравюр.

16 февраля 1928 года на заседании библиологического отдела ГАХН Базыкиным был прочитан доклад<sup>66</sup>, в котором он, в частности, отмечает, что еще живы «традиции высокой книжной культуры», которые бережно донесены до наших дней дореволюционными библиофилами. Из доклада известно о работе Михаила Семёновича над составлением библиографического указателя публикаций РОДК, которая привела его к убеждению, что эти издания «внешне малозначительные, очень скромные, а для некоторых, может быть, просто ничтожные, — при внимательном рассмотрении и всестороннем исследовании, приобретают свой смысл и свое значение»<sup>67</sup>.

В марте 1929 года Базыкиным был подготовлен доклад для прочтения в ГАХН «Роль художника книги в современном полиграфическом производстве»<sup>68</sup>. Из рукописи доклада мы узнаем, что он «не за страх, а за совесть» работал техническим редактором в Государственном издательстве, затем несколько лет «на производстве» в Первой образцовой типографии (бывшей И.Д. Сытина). Как представителю технической части издательства академии ему пришлось решать целый ряд организационных вопросов, вести коммерческие переговоры, составлять спецификации, ругаться с администрацией типографии по поводу задержки сроков выпуска, вести разговоры с авторами, исполнять подчас роль курьера.

Базыкин утверждал, что в настоящее время в полиграфической промышленности и на полиграфическом факультете Вхутеина нет надлежащего понятия «художник книги». Так как для художника-иллюстратора полиграфическое производство является не целью, а средством самовыражения, он считал, что художник книги должен быть «конструктором книги», отвечающим за ее художественное, композиционное и техническое оформление в целом, он должен не только составить ее макет, но и быть технически грамотным, чтобы последовательно провести его по всем стадиям производства. Необходимо, считал Базыкин, студентов полиграфического факультета Вхутеина обучать как художников-оформителей, соединяющих два понятия «художник в книге и художник книги»<sup>69</sup>.

Все издания ГАХН, отразившие работу разных секций, также сберегались в библиотеке Базыкина. Среди них — научные статьи А.М. Эфроса, И.Р. Эйгеса, М.И. Фабриканта, Н.М. Тарабукина, С.С. Скрябина, К.А. Кузнецова, Б.В. Шапошникова, П.С. Большакова и других, отмеченные дружественными надписями.

О работе Базыкина в Русском библиографическом обществе при Московском университете напоминает нам автограф известного библиографа и организатора библиотечного дела — Б.С. Боднарского, редактора издававшегося обществом журнала «Библиографические известия»<sup>70</sup>. При обществе весной 1926-го была создана комиссия библиотехнии, просуществовавшая около года. Ее возглавлял Адарюков, обязанности секретаря исполнял действительный член комиссии Базыкин. Под библиотехнией понималась наука, изучающая книжное дело, т. е. «материальные процессы, связанные с книгой».

Большой раздел в библиотеке Базыкина, посвященный театру, говорит о его серьезной увлеченности этим видом искусства. Уже в девятнадцать лет он мог гордиться автографом самого К.С. Станиславского, написанным на монографии Н.Е. Эфроса, посвященной режиссеру: «Михаилу Семеновичу Базыкину на добрую память К. Станиславский. 1919 г. – 20/III. Москва»<sup>71</sup>. Книжное собрание украшали роскошно иллюстрированные фундаментальные издания по истории русского театра, танцев, балета<sup>72</sup>. С.Г. Кара-Мурза преподнес Базыкину свой труд, посвященный Малому театру с дружеской надписью: «Милому Михаилу Семеновичу Базыкину с искренним дружелюбием от автора С.Г. Кара-Мурза 13/II.1925»<sup>73</sup>. Среди теоретических работ собирались многочисленные труды модного режиссера, драматурга и теоретика театра Н.Н. Евреинова.

Таким образом, Базыкин к своему тридцатилетию собрал бесценную библиотеку, представляющую несомненный и непреодолимый интерес для историков культуры и искусства. Особенную ценность имеют издания, иллюстрированные современными художниками, выходившие в первой трети XX века в российских и европейских издательствах, в том числе художниками-эмигрантами (Б.Д. Григорьевым, В.Н. Масютиным, Н.В. Пузыревским и другими). Эти книги отражают последний взлет дореволюционной культуры и появление молодого поколения советских художников.

На рубеже 1920–1930-х годов советской властью утверждалась идея всеобщего политического управления и контроля над государственными и общественными организациями, осуществлялось

массовое очищение учреждений от классово враждебных элементов. В связи с этим под видом «реорганизации» в 1930-м было ликвидировано РОДК, состоявшее в основном из «буржуазных интеллигентов»<sup>74</sup>, закрыта ГАХН, как несоответствующая марксистской идеологии, как идеологически вредная прекращена деятельность Русского библиографического общества. Усилились репрессии, участились аресты.

Ладья с друзьями вдруг разбилась —  
Их захлестнул девятый вал...<sup>75</sup>

Жизнь Базыкина трагически оборвалась<sup>76</sup>. Кара-Мурза в воспоминаниях писал: «Конец Базыкина был очень печальным: он кончил жизнь самоубийством, бросившись с верхних хоров Храма Христа Спасителя и разбившись насмерть о каменный пол»<sup>77</sup>.

Недолгая жизнь Базыкина, «собирателя и поэта книги», энтузиаста издательского дела, наполненная искренней дружбой с многочисленными коллегами, разнообразной работой и намеченными творческими планами<sup>78</sup>, оборвалась на взлете. Связь с Третьяковской галереей, возникшая в начале его пути и никогда не прерывавшаяся, нашла свое логичное завершение: собранная им уникальная библиотека, коллекции экслибрисов и гравюр после его смерти поступили в Галерею.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Автор сердечно благодарит за оказанную помощь сотрудников Третьяковской галереи О.Л. Карлову, М.И. Амелину, членов Национального союза библиофилов Я.И. Бердичевского и П.П. Медведева.

<sup>2</sup> Личное дело М.С. Базыкина // РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 35.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Зачетная книжка М.С. Базыкина // РГАЛИ. Ф. 702. Оп. 1. Ед. хр. 1.

<sup>5</sup> М.С. Базыкин — П.И. Нерадовскому. 31/X.925, Москва // ОР ГТГ. Ф. 31. Ед. хр. 105.

<sup>6</sup> См.: Книжные знаки М. Маторина / текст М.С. Базыкина. М., 1927. С. 10–11.

<sup>7</sup> Личное дело М.С. Базыкина // ОР ГТГ. Ф. 8. V. Ед. хр. 79.

<sup>8</sup> Докладная записка в Ученый совет от 9 июня 1924 г. // РГАЛИ. Ф. 702. Оп. 1. Ед. хр. 40.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Николай Георгиевич Машковцев в 1918–1927 — хранитель, в 1927–1930 — заместитель директора Третьяковской галереи.

<sup>11</sup> Личное дело М.С. Базыкина // ОР ГТГ. Ф. 8. V. Ед. хр. 79. Л. 18.

<sup>12</sup> *Берков П.Н.* История советского библиофильства (1917–1967). М., 1983. С. 55.

<sup>13</sup> *Сидоров А.А.* Друг книги — советский библиофил. М., 1981. С. 140–141.

<sup>14</sup> «Михаилу Семеновичу в память наших встреч от В. Шершеневича» (*Шершеневич В.* Кооперативы веселья. Поэмы. [М.], 1921).

<sup>15</sup> Устав Русского общества друзей книги. С двумя офортами М.А. Доброва. Печатано к пятой годовщине РОДК иждивением действительных членов общества М.С. Базыкина и А.М. Макарова. М., 1925.

<sup>16</sup> *Кара-Мурза С.Г.* Русское общество друзей книги (Московские библиофилы) : Воспоминания / сост. Я.И. Бердичевский, М.М. Богданович. М., 2011. С. 20 (далее — *Кара-Мурза*).

<sup>17</sup> Русское общество друзей книги (1920–1929). Библиографический указатель / под ред., с предисл. О.Г. Ласунского, библиогр. изданий РОДК сост. С.П. Фортинским. Воронеж, 1968.

<sup>18</sup> Русское общество друзей книги. Памятка вечера по случаю сорокалетия научной деятельности В.К. Трутовского (1884–1924). 15 марта 1924 г. Грав. А.Д. Гончарова.

<sup>19</sup> *Адарюков В.Я.* Книга гражданской печати в XVIII в. Отд. оттиск. Л., 1924.

<sup>20</sup> *Лихачёв Н.П.* Род иконописцев. СПб., 1918.

<sup>21</sup> *Лихачёв Н.П.* Разрядные дьяки XVI в. Опыт исторического исследования. СПб., 1888.

<sup>22</sup> *Базыкин М.С.* Издания русских библиофильских обществ за революционное десятилетие. 1928 [рукописный автограф] // РГАЛИ. Ф. 702. Оп. 1. Ед. хр. 16.

<sup>23</sup> *Симонович-Ефимова Н.Я.* Выставка портретов П.Д. Эттингера (к 80-летию со дня рождения) // П.Д. Эттингер. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников / сост. А.А. Демская, Н.Ю. Семёнова. М., 1989.

<sup>24</sup> *Фридендер М.* Подлинник и подделка / пер. и вступ. ст. В.С. Блоха. Берлин, 1929.

<sup>25</sup> Сидоров А.А. Портреты из истории искусств. Сонеты. Гравюры на дереве. М., 1922.

<sup>26</sup> Кара-Мурза. С. 20.

<sup>27</sup> Русское общество друзей книги. Памятка 200-летнего заседания РОДК. 16 янв. 1925 г. Докл. Н.Ю. Ульянинского «Библиофилия. Мысли и факты». Рис. И.Ф. Рерберга с автографами членов РОДК.

<sup>28</sup> Линдемман И.К. Воспоминания о кочеваниях Русского Общества Друзей книги летом 1923 г. // ОР ГМИИ. Оп. XXXV. Ед. хр. 185. Л. 280.

<sup>29</sup> Линдемман И.К. А.С. Пушкин как художник и рисовальщик. М., 1915.

<sup>30</sup> Соловово А. Миша медвежонок / рис. Е.С. Кругликовой. М.; Л., 1928.

<sup>31</sup> Кара-Мурза. С. 137–142.

<sup>32</sup> Сведения об этом взяты из инвентарной тетради М.С. Базыкина. Указанный экземпляр в научной библиотеке Третьяковской галереи не найден.

<sup>33</sup> Лазарев В. Н.П. Кондаков (1844–1925). М., 1925.

<sup>34</sup> Сидоров А.А. «Новый отрывок из Дома Сумасшедших» А.Ф. Воейкова. М., 1925. Базыкиным был сохранен также рукописный макет этого издания.

<sup>35</sup> Линдемман И.К. Рожденье и новоселье М.С. Базыкина 19 февраля 1927 г. // ОР ГМИИ. Оп. XXXV. Ед. хр. 185. Л. 311.

<sup>36</sup> Доклад М.С. Базыкина на заседании русского Общества друзей книги. 1925 [машинопись с авторской правкой] // РГАЛИ. Оп. 702-1-10.

<sup>37</sup> Puschkin A. Der Antiar. Berlin, 1922. Автограф: «Михаилу Семеновичу Базыкину издатель В. Струве. Берлин 2 января 1925 г.»; Puschkin A. Die Fontäne von Baktischisarai / üb. Wolfgang E. Groeger, ill. W.N. Masjutin. Berlin, 1923. Автограф: «Михаилу Семеновичу Базыкину на добрую память с искренней симпатией и уважением В. Грегор Берлин дек. 1924».

<sup>38</sup> Доклад М.С. Базыкина на заседании...

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Линдемман И.К. Эпиграмма. Берлинское издательство «Нева» и М.С. Базыкин // ОР ГМИИ. Оп. XXXV. Ед. хр. 185. Л. 303.

<sup>41</sup> Русские издания по искусству XVIII и нач. XIX ст. Библиографические материалы к докладу А.Г. Миронова в Р.О.Д.К. М., 1927.

<sup>42</sup> Дудорева В. Бисер в старинном рукоделии. [М.], 1923.

<sup>43</sup> *Добров М.А.* Техника иллюстрированной книги XVIII века. М., 1924. Автограф: «Михаилу Семеновичу Базыкину от автора».

<sup>44</sup> В научной библиотеке Третьяковской галереи находится отпечатанная на машинке статья П. Эттингера «Русский экслибрис и экслибрисное движение в России», являющаяся переводом статьи, вышедшей на немецком языке в журнале *Exlibris Buchkunst und angewandte Graphik* (1928. Vol. 1).

<sup>45</sup> Газета «Наша пятница» // ОР ГМИИ. Оп. XXXV. Ед. хр. 281.

<sup>46</sup> Там же.

<sup>47</sup> Книжные знаки библиотеки Михаила Семеновича Базыкина [Изома-териал] / Московское общество экслибрисистов; авт. ст. и описания экслибрисов Я.И. Бердичевский; авт.-сост. Б.Э. Кунин. М., 2010.

<sup>48</sup> Статья опубликована в журнале Академии художественных наук «Гравюра и книга» (1924). В том же году работа М.С. Базыкина выходит отдельным изданием (*Базыкин М.С.* Книжные знаки А.И. Кравченко с приложением 12 оригинальных книжных знаков, гравированных на дереве. М., 1924).

<sup>49</sup> *Базыкин М.С.* Книжные знаки А.И. Кравченко... С. 15.

<sup>50</sup> Книжные знаки А. Кравченко и стихи к ним К. Кравченко. М., 1922. Автограф: «Дорогому Михаилу Семеновичу от автора А. Кравченко К. Кравченко 1922 г. 1 июня».

<sup>51</sup> *Базыкин М.С.* Книжные знаки А.И. Кравченко... С. 15.

<sup>52</sup> Там же. С. 11.

<sup>53</sup> *Леонов Л.* Деревянная королева. Бубновый валет. Валина кукла / грав. на дереве А. Кравченко. Пг., 1923.

<sup>54</sup> Наши книжные знаки / сост. М.С. Базыкин. М., 1925. С. 5.

<sup>55</sup> *Базыкин М.С.* Книжные знаки И.Н. Павлова. С приложением двенадцати оригинальных книжных знаков, гравированных на дереве. М., 1926.

<sup>56</sup> Культура Востока : сборник музея восточных культур. М., 1927. Автограф: «Другу Мише Базыкину от любящего В. Згуры на память о нашей встрече после долгой разлуки. М.4.VII.1927».

<sup>57</sup> *Базыкин М.С.* Подмосковная усадьба Пехра-Яковлевское // РГАЛИ. Ф. 702. Оп. 1. Ед. хр. 29.

<sup>58</sup> Например, автограф: «Королю книги Михаилу Семеновичу Базыкину от описателя „Кузминское“, „Архангельского“, „Стрешнева“ 17 сент. 1925» (*Греч А., Торопов С.* Подмосковные музеи. Вып. 2. М., 1925).

<sup>59</sup> «Милому Новорожденному от составителя 5/18 февр. 1923» (*Евсеев И.Е.* Отношение Гоголя и Жуковского к искусству и к художникам. СПб., 1902).

<sup>60</sup> *Маторин М.* Пейзажи. VIII гравюр на дереве. Оттиски автора. М., 1926.

<sup>61</sup> В.В. Завьялов. Портрет М.С. Базыкина. 1929. Бумага, уголь, растушевка. 48,1 × 36. ГТГ. Инв. РС-4123.

<sup>62</sup> *Охочинский В.* Плакат. 1. Развитие и применение. Л., 1925.

<sup>63</sup> Литературно-художественный кружок Юрию Михайловичу Юрьеву 4 мая 1927. Л., 1927.

<sup>64</sup> *Сидоров А.А.* Друг книги... С. 66–67.

<sup>65</sup> Там же.

<sup>66</sup> *Базыкин М.С.* Издания русских библиофильских обществ за революционное десятилетие // РГАЛИ. Ф. 702. Оп. 1. Ед. хр. 16.

<sup>67</sup> Там же.

<sup>68</sup> *Базыкин М.С.* Роль художника книги в современном полиграфическом производстве // Там же. Ед. хр. 22.

<sup>69</sup> Студенты Вхутемаса (с 1927 — Вхутеин) А.А. Миролюбова и Б.М. Кисин подарили Базыкину свои дипломные работы. См.: *Кисин Б.* Стихи / грав. на дереве Б. Кисина, А. Соловейчика и М. Фрама. М., 1927. Автограф: «М.С. Базыкину пригревшему меня под своим крылышком в 1-й Образцовой типографии с благодарностью Б. Кисин 22/IX.1927 Москва»; *Некрасов Н.А.* Коробейники : поэма / грав. на дереве А. Миролюбовой. М., 1927. Автограф: «На память М.С. Базыкину от автора по оформлению книги А. Миролюбова. 4/1.1929».

<sup>70</sup> *Боднарский Б.С.* Памяти У.Г. Иваска : доклад на заседании Русского Библиографического Общества. М., 1925. (Оттиск из журнала «Библиографические известия». 1922. № 1–4). Автограф: «Дорогому библиофилу Михаилу Семеновичу Базыкину в знак искренней преданности автор Москва 1926.08».

<sup>71</sup> *Эфрос Н. К.С.* Станиславский (Опыт характеристики). СПб., 1918.

<sup>72</sup> *Божеянов И.Н.* Иллюстрированная история русского театра XIX в. СПб., 1903; *Худеков С.Н.* История танцев. Ч. 2. СПб., 1914.; Балет в рисунках Павла Гончарова. СПб., 1922 и др.

<sup>73</sup> *Кара-Мурза С.Г.* Малый театр. Очерки и впечатления. 1891–1924. М., 1924.

Э.П. ШЕРГИНА

<sup>74</sup> В газете «Известия Московского областного исполнительного комитета» от 25 декабря 1929 (среда) на четвертой странице в рубрике «Объявления» напечатано: «РУССКОЕ ОБЩЕСТВО ДРУЗЕЙ КНИГИ по постановлению Административного Отдела Московской области от 14 ноября 1929 г. ликвидируется. Все имеющиеся претензии к данному обществу, как госучреждений, так и частных лиц, могут направляться в ликвидком тов. Смирнову (Адм. отдел. Петровка, 38, общий подотдел). Срок приема претензий до 5/1–30 г.» (цит. по: *Чертков Л.И.* Торжественные заседания и праздничные застолья в Русском обществе друзей книги // Библиофильство и личные собрания : сб. ст. по итогам Второй международной конференции «Библиофильство и личные собрания». Москва, 22 марта 2013. М., 2013. С. 396.)

<sup>75</sup> *Линдеман И.К.* В обществе филателистов 17 марта 1932 г. // ОР ГМИИ. Оп. XXXV. Ед. хр. 185. Л. 320.

<sup>76</sup> Дату смерти М.С. Базыкина установить не удалось. Последний выявленный автограф П.Д. Эттингера датирован 18 марта 1930.

<sup>77</sup> *Кара-Мурза.* С. 142.

<sup>78</sup> В РГАЛИ в фонде М.С. Базыкина (Ф. 702. 88 ед. хр.) хранятся его неопубликованные рукописи.

*Л.А. Маркина*

### **Одна запись в трудовой книжке. К 90-летию со дня рождения И.М. Сахаровой**

Предвижу, что мой вопрос вызовет у читателя недоумение. И все же задам его: «Где бы вы хотели умереть?» Думаю, мои коллеги ответят однозначно. Как актер на сцене, настоящий и преданный сотрудник Третьяковской галереи хотел бы уйти в иной мир «на боевом посту». Однако такой уход дается свыше лишь избранным. 9 декабря 1993 года в научной библиотеке Галереи скоропостижно скончалась от сердечного приступа И.М. Сахарова. Ее смерть повергла в шок всех работавших тогда в музее. Лишь главный хранитель Л.И. Ромашкова, не потеряв профессиональной выдержки и хладнокровия, сказала: «Какое счастье — умереть мгновенно и в Третьяковке...»

С именем Ирины Михайловны Сахаровой (1924–1993) связан почти 45-летний период истории Государственной Третьяковской галереи. В ее трудовой книжке содержится единственная запись о приеме на работу — 15 августа 1949 года Сахарова была зачислена на должность научного сотрудника-экскурсовода<sup>1</sup>. Творческая и научная зрелость Ирины Михайловны пришлась на 1960–1980-е годы. В целом этот период советской истории «укладывается» от начала хрущевской «оттепели» до брежневского «застоя». И.М. Сахарова дожила до «перестройки», была свидетельницей высокого посещения Галереи генеральным секретарем ЦК КПСС М.С. Горбачёвым и его супругой. Наряду с судьбоносными событиями общего масштаба, музейная жизнь и судьба Ирины Михайловны неразрывно связаны с научной, выставочной и просветительской деятельностью Галереи.

И.М. Папина (девичья фамилия) родилась 15 марта 1924 года в Москве в семье служащего. Детские годы Инки (так ее звали

домашние) прошли в одном из старейших районов столицы — между Малой Никитской улицей и Спиридоновкой, во Вспольном переулке. В июне 1941-го, когда началась Великая Отечественная война, девушка окончила 9-й класс. Уже в июле начались бомбардировки Москвы. Фашисты целенаправленно уничтожали не только заводы и другие важные стратегические объекты, но и учреждения культуры. Так, в Третьяковскую галерею попали две зажигательные бомбы. К счастью, к тому времени бесценные экспонаты были эвакуированы в Новосибирск и Молотов (ныне Пермь)<sup>2</sup>. Всю тяжелейшую осень, когда начался массовый исход жителей из Москвы, Папина оставалась в столице. Как и многие москвичи, она стойко переносила тяготы военного времени. В декабре 1941 года Ирина устроилась «распределителем» на военный завод Наркомата авиационной промышленности СССР и стала получать рабочую карточку. Несмотря на 12-часовой рабочий день и суровые военные законы (за опоздание могли осудить), Папина одновременно училась в школе рабочей молодежи.

В 1944 году, когда еще не закончилась война, Ирина Папина поступила на первый курс искусствоведческого отделения филологического факультета МГУ. Восстановление системы высшего образования в СССР началось уже в 1943-м, сразу после битвы на Курской дуге. Началась реэвакуация университета, был отдан приказ о демобилизации и возвращении с фронта части вузовских преподавателей. В 1944 году возобновилась работа аспирантуры, были увеличены пособия ученым. Преподаватели, имевшие научные степени, стали получать продуктовые карточки. Вышло специальное постановление Совета народных комиссаров «О мероприятиях по укреплению московского и ленинградского университетов»<sup>3</sup>.

Редкие фотографии 1940-х годов, бережно сохраненные в семейном архиве, запечатлели облик студентов МГУ той поры. Вот Ирина со своими сокурсницами, среди них Т.В. Юрова, будущий редактор издательства «Искусство», дружбу с которой Ирина Михайловна пронесла через всю жизнь. Хрупкие от недоедания девушки, одетые небогато, но с хudoжественным вкусом, будущие искусствоведы, позируют в аудитории, в университетской библиотеке или во дворе здания исторического факультета (ул. Герцена, д. 5). Молодые веселые лица, горящие глаза, в которых отражаются увлеченность знаниями и вера в счастливое будущее советской страны. Особая страница — ноябрьские и майские демонстрации, где рядом с Ириной Папиной появляется симпатичный молодой человек в элегантной шляпе. На четвертом курсе она вышла

замуж за сокурсника по историческому факультету МГУ, фронтовика-орденоносца А.М. Сахарова<sup>4</sup>.

История их любви романтична. В начале войны Инка провела на фронт добровольца, старшего брата Леонида, студента исторического факультета МГУ. Там, на призывном пункте, она познакомилась с его однокурсником и другом Толей Сахаровым. Это, казалось бы, мимолетное знакомство отпечаталось в сердце девушки. После войны случайная встреча в магазине и краткий разговор открыли глаза и Анатолию. Позднее он вспоминал, что сразу подумал: «Эта девушка будет моей женой». Анатолий не ошибся, более верного и преданного друга у него не было. Вместе супруги прожили тридцать лет. С 1950 года Сахаров преподавал на историческом факультете МГУ, вел курсы по отечественной истории и историографии, в 1966-м впервые в отечественной практике стал читать курс «Введение в историю». С 1959 по 1962 год был директором научной библиотеки университета. В 1974-м и до конца жизни заведовал кафедрой истории СССР периода феодализма. Анатолий Михайлович организовал и возглавил лабораторию истории русской культуры. Вместе с А.В. Арциховским руководил подготовкой коллективного труда по отечественной культуре<sup>5</sup>. Значительное место в научных работах Сахарова занимала история Москвы и Московского университета<sup>6</sup>. В вопросах развития изобразительного искусства Ирина Михайловна консультировала Анатолия Михайловича, но в свою очередь и сама пользовалась его советами. Сахарова была неразрывно связана с лабораторией, участвовала в научных заседаниях и обсуждениях, писала рецензии. Коллеги Анатолия Михайловича Б.И. Краснобаев и Л.В. Кошман стали друзьями Ирины Михайловны. Особой популярностью у студентов университета и молодежи столицы пользовались экскурсии Сахарова по Москве, Подмосковью и древнерусским городам. Очень часто в этих университетских поездках вместе с ним и студентами участвовала Ирина Михайловна. Несмотря на то что МГУ был важной составляющей научной жизни Сахаровой, все же главной для нее оставалась работа в Галерее.

Сахарова была направлена в Третьяковскую галерею по распределению. Символично, что в год ее прихода здесь состоялись две выставки — «В память П.М. Третьякова» и экспозиция, посвященная творчеству К.П. Брюллова. В ходе подготовки их обзоров начинающий экскурсовод многое узнала об истории Галереи и ее основателе П.М. Третьякове, а также о жизни и творчестве гения русской живописи первой половины XIX века К.П. Брюллова. В эти годы в Галерее существовало два отдела: живописи XVIII

века (зав. отделом З.Т. Зонова) и живописи первой половины XIX века (зав. отделом А.И. Архангельская). В 1950 году состоялось их объединение, заведующей была назначена Зонова. Архангельскую перевели на должность старшего научного сотрудника. В отделе тогда трудились Э.Н. Ацаркина (1903–1977), хранитель Е.Н. Чижикова (1921–2000), научной страстью которой было творчество А.А. Иванова. В 1957-м ушла на заслуженный отдых Архангельская, а на освободившуюся ставку младшего научного сотрудника в отдел из экскурсионного бюро перевели Сахарову. С тех пор и до конца жизни ее имя связано с историей этого отдела.

Первой большой выставкой, в которой активное участие приняла Сахарова, была экспозиция «Фёдор Рокотов и художники его круга»<sup>7</sup>. Результатом подготовки выставки и поисков в архивах стала научная статья Ирины Михайловны, не потерявшая актуальности и сегодня<sup>8</sup>. В июне 1962 года отдел живописи XVIII — первой половины XIX века возглавила крупный ученый Ацаркина. В 1965-м ей была присуждена степень доктора искусствоведения за монографию «Творчество К.П. Брюллова». В том же году Сахарову перевели на должность старшего научного сотрудника, и она стала активно готовить первую персональную выставку замечательного русского портретиста А.П. Антропова<sup>9</sup>. Будучи куратором выставочного проекта, Ирина Михайловна увлеклась творчеством малоизвестного тогда мастера. Работа в архивах помогла уточнить факты его биографии. А собранные вместе произведения из других музеев существенно помогли в атрибуционной работе. Логичным итогом монографического исследования Сахаровой стала защита диссертации и присуждение в 1972 году ученой степени кандидата искусствоведения. В 1974-м в московском издательстве «Искусство» вышла в свет книга, которая до сих пор остается единственной полной монографией о художнике Антропове<sup>10</sup>.

К тому времени в отделе живописи XVIII — первой половины XIX века стала работать хранителем экспозиции И.М. Жаркова (1937–1993)<sup>11</sup>. Предметом ее научных исследований была эпоха Петра I, а «любимым героем» — русский живописец И.Н. Никитин. В 1972 году Жаркова была повышена в должности и переведена на ставку старшего научного сотрудника, а хранителем экспозиции назначили пришедшую из отдела скульптуры О.А. Алленову. Автор этих строк пришла в отдел в апреле 1977-го из экскурсионного бюро. А в 1978-м, когда проводили на пенсию Е.Н. Чижикову, из отдела каталогизации была переведена А.А. Погодина. На нее Сахарова делала ставку в связи с работой над академиче-

ским каталогом собрания. Так сложился костяк небольшого, но дружного коллектива талантливых специалистов, умело руководимого Ириной Михайловной (с 1976 года). В течение нескольких десятилетий преданные третьяковцы беззаветно отдавали свои силы, знания и опыт на приращение коллекции отдела, на ее сохранение, научную обработку и популяризацию.

В 1970–1980-е годы были подготовлены выставки «Неизвестные и забытые портретисты XVIII — первой половины XIX века» (1975), «А.Г. Венецианов. К 200-летию со дня рождения» (1980), персональные выставки О.А. Кипренского (1982–1983) и Д.Г. Левицкого (1986; в здании Галереи на Крымском Валу), а также экспозиция «А.С. Пушкин в памяти поколений» (1987; в залах Галереи на Крымском Валу). Надо отметить, что особая любовь к поэтическому гению России сопровождала Ирину Михайловну на протяжении всей жизни. Она сотрудничала с Литературным музеем А.С. Пушкина в Москве и была куратором выставки «Художники пушкинской поры. Произведения из ГТГ»<sup>12</sup> в Праге.

Сочетая выставочную работу с популяризацией искусства, Сахарова проводила специализированные занятия по экспозициям, читала публичные лекции, которые вызывали большой интерес и живой отклик у специалистов и широкой общественности. Важный научный вклад Ирина Михайловна внесла и в изучение формирования в Третьяковской галерее коллекции живописи XVIII — первой половины XIX века. Именно она написала соответствующий раздел в вышедшем в 1986 году первом томе фундаментального многотомного каталога собрания Государственной Третьяковской галереи<sup>13</sup>. Деятельное участие Сахарова принимала в работе ученого совета Галереи, а также в работе ученых советов Государственного музея-усадьбы «Архангельское» и Московского музея-усадьбы «Останкино».

За большую музейную, научную, административную и общественную работу в 1982 году Указом Президиума Верховного Совета РСФСР Сахаровой было присвоено почетное звание «Заслуженный работник культуры РСФСР».

Будучи авторитетным специалистом в деле атрибуций художественных произведений XVIII — первой половины XIX века, Сахарова вела ответственную работу в составах закупочной комиссии Министерства культуры СССР, ученого совета ВХНРЦ, экспертной комиссии ГИМ. Благодаря ее исследованиям были уточнены датировки и авторство ряда картин, а также изображенные на этих полотнах персоналии.

Являясь признанным специалистом в области русской живописи XVIII — первой половины XIX века, Сахарова неоднократно курировала зарубежные выставки. Она представляла в Японии «Шедевры Государственной Третьяковской галереи и Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина» (1976), «Женский портрет в русском искусстве XVIII — первой половины XIX века» (1979), в ряде городов США — «Русское искусство 1800–1850 гг. из музеев СССР» (1978), в Баден-Бадене и Ганновере (Германия) — экспозицию «Русская живопись первой половины XIX века» (1981–1982), в Париже (Франция) — выставку «Век Просвещения: русско-французские культурные связи в XVIII столетии» (1986). Ирина Михайловна была достойным посланником культуры нашей страны.

Сахарова всегда находилась в профессиональном контакте со своими коллегами из ведущих московских и ленинградских музеев, а также художественных музеев многих городов, республик и областей Советского Союза. При этом большое внимание она уделяла молодым специалистам, с которыми делилась своими обширными знаниями и большим опытом музейной работы. Ирине Михайловне принадлежит более 40 печатных трудов, можно сказать, что она реализовалась на все сто процентов. В ее рабочем столе не осталось ни одной незавершенной работы. Последняя статья была написана за несколько дней до смерти<sup>14</sup>. Своими профессиональными и личными качествами Сахарова вызывала искреннее уважение и дружеские симпатии у тех, кто ее знал, работал и общался с ней. Друзья и коллеги отмечали широту ее творческих интересов, глубокое знание материала, безупречную честность и порядочность. Ирина Михайловна была достойным и высокопрофессиональным представителем славного коллектива одного из ведущих музеев России — Государственной Третьяковской галереи.

Надеюсь, что этот небольшой биографический очерк не только дань памяти научному сотруднику Галереи в год его юбилея. Возможно, это первый пример, который внесет определенный вклад в создание будущей «Летописи Третьяковской галереи. История в лицах».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Трудовая книжка И.М. Сахаровой // ОР ГТГ. Ф. 8. V. Оп. 3. Ед. хр. 7771.

<sup>2</sup> В июле 1941 было эвакуировано 12 000 произведений, затем последовали еще три партии. Из отдела живописи XVIII — первой половины XIX

века, который состоял из пяти сотрудников, было отправлено 1102 картины. В эвакуацию вместе с ними поехала заведующая отделом З.Т. Зоннова (1901–1966). В Галерее осталось 428 картин, находившихся в хранении отдела.

<sup>3</sup> См.: История русской культуры XIX–XX веков / под ред. Л.В. Кошман. М., 2002. С. 35.

<sup>4</sup> Сахаров Анатолий Михайлович (1923–1978) — профессор исторического факультета МГУ, лауреат Государственной премии (1982, посмертно). См.: Летопись Московского университета. Исторический факультет. М., 2014. С. 519; см. печатные работы А.М. Сахарова: Вестник Московского университета. 1979. № 1 (Сер. 8. История); дополнение к списку печатных работ Сахарова см. в книге: *Сахаров А.М. Методология истории и историография*. М., 1981; *Краснобаев Б.И.* А.М. Сахаров (1923–1978). Историографические заметки // История СССР. 1979. № 3. С. 113–128.

<sup>5</sup> Очерки русской культуры : в 10 т. Т. 1–6. М., 1969–1979.

<sup>6</sup> В соавторстве с Д.К. Шелестовым написал работу «Московский университет за 200 лет. Краткий исторический очерк» (1955), совместно с Л.В. Кошман — книгу «Московский университет в советское время» (1967). Был ответственным редактором издания «Московский университет в Великой Отечественной войне» (1975), главным редактором «Летописи Московского университета. 1755–1979» (1979).

<sup>7</sup> Фёдор Степанович Рокотов и художники его круга. К столетию со дня смерти : [каталог выставки] / Гос. Третьяковская галерея, Гос. Русский музей. М., 1960.

<sup>8</sup> *Сахарова И.М.* Н.Е. Струйский и его связи с Ф.С. Рокотовым // Очерки по русскому и советскому искусству. М., 1962. С. 3–15.

<sup>9</sup> Алексей Петрович Антропов. 1716–1795. Выставка произведений к 250-летию со дня рождения / авт.-сост. И.М. Сахарова. М., 1966.

<sup>10</sup> *Сахарова И.М.* Алексей Петрович Антропов. 1716–1795. М., 1974.

<sup>11</sup> См.: *Маркина Л.А.* Памяти Ирины Михайловны Жарковой // Русский исторический портрет. Эпоха парсуны : материалы конф. / Труды Государственного исторического музея. М., 2006. Вып. 155. С. 210–213.

<sup>12</sup> См. каталог выставки: *Umelci doby A.S. Puskina dila ze sbirek Statni Tretjakovske galerie v Moskve. Vystava : katalog.* Praha, 1987.

<sup>13</sup> См.: *Сахарова И.М.* Живопись XVIII — первой половины XIX века // Гос. Третьяковская галерея: история и коллекции. М., 1986. С. 88–123.

<sup>14</sup> См.: *Portraits Russes. Русские акварельные портреты* / предисл., коммент. М. Брарюша; под ред. Э. Дюкана. Париж, 1994.

*А.Г. Осипова*

### **Концепция создания мобильного приложения Третьяковской галереи как новой формы просветительской деятельности**

В эпоху бурного развития технологий новые средства, при помощи которых музей может осуществлять работу с посетителями, появляются и видоизменяются чуть ли не ежедневно. Одной из популярных форм технологического взаимодействия музея с посетителем является мобильное приложение. Мобильное приложение — это программа, разработанная специально для использования на мобильном устройстве (смартфоне или планшетном компьютере). Мобильное приложение музея может включать в себя тематические аудиоэкскурсии, карты, картинки, видео и другой контент, позволяющий посетителю лучше воспринимать информацию об экспонатах, представленную в музее, а также получать новую. Многие музеи, как российские, так и зарубежные, сегодня активно осваивают эту нишу.

Мобильные приложения являются частью широкой категории мобильных экскурсионных технологий, в которую входят, например, хорошо знакомые всем музейные аудиогиды. До недавнего времени составить конкуренцию аудиогидам было очень сложно, но в связи с интенсивным развитием технических средств музеи и иные экскурсионные места осваивают все больше технологических новинок. Это связано прежде всего с тем, что в отличие от аудиогидов, выдаваемых посетителям в стенах музея, мобильные приложения обладают массой преимуществ, среди которых — возможность применения визуальных средств (текстов, изображений, карт), позволяющих лучше воспринимать информацию, навигационные функции, а также легкость в использовании (посетитель

в ходе экскурсии пользуется собственным мобильным устройством) и стоимость (очень часто доступ к мобильным приложениям музеев предоставляется бесплатно, в отличие от аудиогидов).

В связи с этим на смену проектам, основанным на использовании традиционных аудиогидов, постепенно приходят технологии с дополнительными интерактивными возможностями. Согласно статистике<sup>1</sup>, доля мультимедийной составляющей в категории мобильных экскурсионных технологий за два года (с 2011 по 2013-й) выросла на 52 %. В 2013-м роль мобильных технологий в музеях оценивается уже не только как имиджевая, но и как отвечающая удовлетворению насущных потребностей музеев, таких как навигация, привлечение новых посетителей, а также следование основным трендам развития музейного и экскурсионного дела.

Третьяковская галерея использует множество разных форм общения с посетителями. Сотрудники музея осуществляют работу с ними как лично, так и посредством других форм коммуникации. Однако сегмент мобильных приложений, который дарит множество преимуществ посетителям и музеям, пока остается не охваченным.

В настоящий момент сотрудниками отдела научной каталогизации и редакционной деятельности Третьяковской галереи (сектор мультимедиа и интернет-проектов) ведется работа над созданием мобильного приложения Галереи, которое не только будет отвечать потребностям именно нашего музея, но и, возможно, станет уникальным среди уже существующих музейных приложений.

### **О проекте**

Мобильное приложение под предварительным названием «Прогулки с Третьяковской галереей» представляет собой проект, который, помимо освещения деятельности музея, истории его зданий и коллекций, позволит раскрыть для посетителей образ музея как важной части культурного ландшафта Москвы, в частности Замоскворечья.

Актуальность данного проекта заключается в том, что при его реализации возможно:

- осуществить контакт с посетителем за пределами музейных стен;
- рассказать об истории создания Галереи, формирования коллекции и строительства ее зданий;
- выявить основные культурно-исторические доминанты района и рассказать о них, тем самым сформировав у посетителей цельное восприятие облика Замоскворечья;

- обеспечить навигацию посетителей между зданиями Галереи в Лаврушинском переулке и на Крымском Валу (а позже — и остальными зданиями);

- провести краткий обзор экспозиции Третьяковской галереи в Лаврушинском переулке и на Крымском Валу (подборка из 40 шедевров), обеспечивающий единство восприятия коллекции, разделенной на две части.

В существующих ныне мобильных приложениях российских музеев пока не представлен контент, который выходил бы за рамки музейного пространства. Таким образом, мобильное приложение, включающее в себя информацию не только о разных зданиях музея и их экспозиции, но и о близлежащих территориях, является на данный момент уникальным.

Для реализации проекта и написания сопроводительных текстов было проведено исследование топонимики Замоскворечья, истории его наиболее примечательных архитектурных сооружений, рассмотрены биографии известных жителей района разных времен. Среди них — семья Третьяковых и их окружение, а также другие видные представители купеческого сословия, оказавшие большое влияние на облик не только Замоскворечья, но и Москвы в целом, и представители московской творческой интеллигенции.

### **Цели и задачи**

К целям реализации данного проекта можно отнести:

- привлечение посетителей в разные здания Галереи;
- обеспечение единства восприятия экспозиции музея, размещенной в разных зданиях;
- помощь в навигации и ориентировании между зданиями музея.

Для достижения целей необходимо осветить историю близлежащих к Третьяковской галерее территорий, рассказать о важных исторических и культурных событиях в жизни Замоскворечья разных времен, в понятной и увлекательной форме преподнести историю создания Галереи, ее зданий и т. д.

В соответствии с целями ставятся следующие задачи:

- выявить представляющие культурный, исторический или художественный интерес объекты Замоскворечья;
- проложить прогулочные маршруты к зданиям Галереи, а также между ними с учетом наиболее интересных объектов и основных транспортных узлов;
- подготовить текстовые, аудио- и фотоматериалы для каждого маршрута;

- обозначить логическую связь между достопримечательными объектами и произведениями из собрания Галереи.

Отличительной чертой мобильного приложения Третьяковской галереи, как уже было сказано выше, будет выход за пределы музейных стен. В ходе прогулки между зданиями музея (Третьяковской галереи в Лаврушинском переулке и на Крымском Валу) посетители в интерактивной форме узнают о разных исторических этапах в жизни Замоскворечья. Как шедевры художников-авангардистов на Крымском Валу сменяют академические работы старых мастеров из собрания в Лаврушинском переулке, так за размеренным патриархальным купеческим бытом дома Третьяковых следует градостроительный монументализм советских времен, стилистика которого прослеживается во внешнем виде здания Галереи на Крымском Валу. Таким образом, кажущаяся совершенно «внемузейной» на первый взгляд прогулка позволяет обеспечить хронологическое и композиционное единство экспозиции музея, разделенной на две части.

Но почему для реализации этого проекта была выбрана именно форма мобильного приложения? Это объясняется массой преимуществ данной технологии, среди которых:

- возможность осуществления навигации, показывающей продвижение пользователя по маршруту и расположенные поблизости объекты;
- возможность демонстрации фотографий и изображений, иллюстрирующих маршрут;
- возможность включения аудиогuida для каждого объекта, а также создания музыкального сопровождения;
- удобство и оперативность использования «на ходу», во время прогулки по городу.

Целевая аудитория — пользователи мобильных устройств на платформах iOS и Android.

### **Этапы работы**

Подготовительный этап:

- разработка структуры мобильного приложения;
- определение основных технических характеристик;
- составление технического задания;
- поиск разработчиков.

Построение маршрутов:

- выявление объектов, представляющих наибольшую культурную и историческую ценность, а также связанных с историей рода Третьяковых и созданием Галереи;

- построение маршрутов, затрагивающих наиболее интересные объекты, с учетом основных транспортных узлов, продолжительность прогулки и других факторов;

- нанесение маршрутов на карту.

Сбор материала и создание контента:

- поиск информации об объектах;

- написание текстов экскурсий;

- создание кратких описаний каждого объекта (для превью);

- поиск и заказ оцифрованных фотоизображений в фондах Третьяковской галереи;

- работа в архиве Государственного музея архитектуры имени А.В. Щусева;

- фотографирование современных объектов;

- запись аудиогuida и подбор музыкального сопровождения.

Реализация проекта:

- разработка;

- запуск;

- поддержка.

### **Перспективы**

При успешном запуске мобильного приложения Третьяковской галереи и первых двух маршрутов, связывающих два главных здания музея, планируется включение еще шести маршрутов от основных транспортных узлов Замоскворечья (станций метро «Третьяковская», «Новокузнецкая», «Полянка», «Парк культуры» и «Октябрьская»). Возможно и дальнейшее расширение маршрутной сетки, в которую войдут маршруты к Дому-музею В.М. Васнецова<sup>2</sup>, Музею-мастерской А.С. Голубкиной<sup>3</sup>, Музею-квартире А.М. Васнецова<sup>4</sup>, Дому-музею П.Д. Корина<sup>5</sup>. Это позволит обеспечить единое восприятие посетителями разных зданий Третьяковской галереи и, может быть, повысит их популярность среди пользователей мобильных устройств.

В итоге при успешной реализации проекта открываются следующие перспективы:

- расширение аудитории за счет привлечения пользователей мобильных устройств;

- поддержка имиджа музея как современного учреждения культуры, не чуждого техническим инновациям и идущего в ногу со временем;

- цельность восприятия коллекции произведений русских художников, разделенной на две части — экспозиции Галереи в Лаврушинском переулке и на Крымском Валу;

- аналогичное описание всех других зданий музея и близлежащих к ним территорий (Музей-квартира А.М. Васнецова, Дом-музей В.М. Васнецова, Музей-мастерская А.С. Голубкиной, Дом-музей П.Д. Корина);
- информация может быть расширена, включать исследования о жизни и творчестве отдельных художников, произведения которых находятся в собрании Третьяковской галереи.

## **ПРИМЕЧАНИЯ**

<sup>1</sup> Данные приводятся на основе исследований, проведенных крупными компаниями Pocket-Proof (специализируется на разработке, изучении и оценке мобильных приложений, создаваемых для музеев и культурного сектора) и Learning Times (организаторы онлайн-конференций и иных событий и мероприятий, предназначенных для онлайн-обучения и взаимодействия с пользователями).

<sup>2</sup> Отдел исследования творчества В.М. Васнецова ГТГ.

<sup>3</sup> Отдел исследования творчества А.С. Голубкиной ГТГ.

<sup>4</sup> Отдел исследования творчества А.М. Васнецова ГТГ.

<sup>5</sup> Отдел исследования творчества П.Д. Корина ГТГ.

## ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

АХ — Академия художеств

Владими́ро-Сузда́льский музей-заповедник — Государственный Влади́миро-Сузда́льский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ВЛКСМ — Всесоюзный ленинский коммунистический союз молодежи

ВМП — Всероссийский музей А.С. Пушкина, Санкт-Петербург

ВСП — Всероссийский союз поэтов

ВХНРЦ — Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря, Москва

Вхутеин — Высший государственный художественно-технический институт (1923–1930), Петроград — Ленинград; (1927–1939), Москва

Вхутемас — Высшие художественно-технические мастерские (1920–1927), Москва; (1921–1923), Петроград

ВЦНИЛКР — Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных ценностей (ныне ГосНИИР), Москва

ГАБТ — Государственный академический Большой театр СССР (1919–1991), Москва

ГАХН — Государственная академия художественных наук, Москва

ГИМ — Государственный Исторический музей (с 1925), Москва

ГИТИС — Государственный институт театрального искусства (с 1935 — имени А.В. Луначарского), с 2011 — Российский университет театрального искусства — ГИТИС, Москва

ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств (с 1937 — имени А.С. Пушкина), Москва

ГМНЗИ — Государственный музей нового западного искусства, Москва

ГосНИИР — Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Москва

ГОСТИМ — Государственный театр имени Вс. Мейерхольда, Москва

ГРМ — Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Грузинский театр оперы и балета — Тбилисский театр оперы и балета имени З.П. Палиашвили (с 1937), с 1963 — академический

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея, Москва

Губмузей — губернский комитет по делам музеев и охране памятников искусства, старины и природы

Губполитпросвет — губернский политико-просветительский отдел

ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина, Москва

ГЭ — Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ИКЛ — инфракрасные лучи

Иркутский художественный музей — Иркутский областной художественный музей имени В.П. Сукачева

ИРЛИ РАН — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, Санкт-Петербург

КОХМ — Калужский областной художественный музей

ЛОЭ — Ленинградское общество экслибрисистов

МВО — Московский военный округ

МГАХИ — Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова

МГУ — Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

МЗДК — Музей-заповедник «Дмитровский кремль», Московская область

ММГ — Музей-мастерская А.С. Голубкиной, отдел исследования творчества А.С. Голубкиной ГТГ, Москва

МНП — Министерство народного просвещения, Санкт-Петербург — Петроград

МОЛХ — Московское общество любителей художеств

МОНО, МООНО — Отдел народного образования Моссовета, Отдел народного образования Мособлисполкома (с 1929)

Мособлгорлит — Московское областное и городское управление по делам литературы и издательств

МОССХ — Московский областной союз советских художников

МТХ — Московское товарищество художников

МУЖВЗ — Московское училище живописи, ваяния и зодчества

Музеи Московского Кремля — Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»

Музей-заповедник «Абрамцево» — Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево», Московская область

Музей-заповедник В.Д. Поленова — Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова, Тульская область

Музей-заповедник «Коломенское» — Государственный музей-заповедник «Коломенское», с 2005 входит в состав Московского государственного объединенного художественного историко-архитектурного и природно-ландшафтного музея-заповедника Коломенское — Измайлово — Лефортово — Люблино

Музей изящных искусств — Государственный музей изобразительных искусств (с 1932), Москва

МХАТ, МХТ — Московский Художественный академический театр имени М. Горького (с 1932 — имени А.П. Чехова), Московский Художественный театр (1901–1919)

Наркомпрос — Народный комиссариат просвещения

НБ — отдел научной информации и библиографии (Научная библиотека) ГТГ

НГХМ — Нижегородский государственный художественный музей

НЛО — Новое литературное обозрение

ОИРК — отдел истории русской культуры Государственного Эрмитажа

ОИРУ — Общество изучения русской усадьбы

ОПИ — отдел письменных источников

ОР — отдел рукописей

ОРС — Общество русских скульпторов

ОСТ — Общество художников-станковистов

ПКНО — Памятники культуры. Новые открытия

Псковский музей-заповедник — Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ПСТГУ — Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства, Москва

РГВА — Российский государственный военный архив, Москва

РНБ — Российская национальная библиотека имени М.Е. Салтыкова-Щедрина, Санкт-Петербург

РОДК — Русское общество друзей книги

Сергиево-Посадский музей — Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник, Московская область

СНК — Совет народных комиссаров

СРХ — Союз русских художников

СХ — Союз художников

Таврическая выставка — Историко-художественная выставка русских портретов, устраиваемая в Таврическом дворце в пользу вдов и сирот павших в бою воинов, Санкт-Петербург, 1905

Театр Евгения Вахтангова — Студенческая драматическая студия (с 1913); 3-я Студия МХТ (с 1921); Театр имени Евгения Вахтангова (с 1926); с 1956 — академический, Москва

ЦГАМО — Центральный государственный архив Московской области

ЦГРМ — Центральные государственные реставрационные мастерские, Москва

ЦИАМ — Центральный исторический архив Москвы

ЦК КПСС — Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза

ЦМиАР — Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва

ЧОКГ — Челябинская областная картинная галерея

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

*Адаскина Наталия Львовна* — кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры, заведующий отделом графики XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ: 1964–1977, с 1993 года).

*Басова Ирина Геннадиевна* — хранитель музейных предметов отдела живописи XVIII — первой половины XIX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2000 года).

*Бедретдинова Лариса Мерсатовна* — кандидат искусствоведения, хранитель музейных предметов отдела скульптуры XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1987 года).

*Бехтиева Елена Владимировна* — экскурсовод отдела научно-просветительской работы Государственной Третьяковской галереи, председатель правления Благотворительного фонда им. П.М. Третьякова (в ГТГ с 1996 года).

*Буренкова Елена Валерьевна* — научный сотрудник отдела древнерусского искусства Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1993 года).

*Буянова Наталья Васильевна* — сотрудник отдела рукописей Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2013 года).

*Вакар Ирина Анатольевна* — научный сотрудник отдела живописи первой половины XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1971 года).

*Воронина Екатерина Аркадьевна* — научный сотрудник отдела научной экспертизы Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1996 года).

*Воронович Елена Владимировна* — научный сотрудник отдела живописи первой половины XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2002 года).

*Гладкова Лидия Ивановна* — заслуженный работник культуры, заведующий отделом научной экспертизы Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1974 года).

*Головина Вера Петровна* — хранитель музейных предметов отдела живописи второй половины XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2005 года).

*Гусева Эвелина Константиновна* — заслуженный работник культуры РФ, научный сотрудник отдела древнерусского искусства Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1965 по 2013 год).

*Евсеева Екатерина Дмитриевна* — научный сотрудник отдела живописи XVIII — первой половины XIX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2007 года).

*Зараменская Наталья Витальевна* — научный сотрудник отдела древнерусского искусства Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2007 года).

*Клементьева Екатерина Борисовна* — кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела живописи XVIII — первой половины XIX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2005 года).

*Коткина Светлана Семёновна* — хранитель музейных предметов отдела живописи второй половины XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2003 года).

*Кочетков Игорь Александрович* — кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела древнерусского искусства Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1978 года).

*Кружкова Тамара Сергеевна* — научный сотрудник отдела живописи второй половины XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2008 года).

*Ломизе Иоланта Евгеньевна* — заслуженный работник культуры, научный сотрудник отдела научной экспертизы Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1989 года).

*Любавская Елена Александровна* — кандидат химических наук, заместитель заведующего отделом научной экспертизы Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1990 года).

*Маркина Людмила Алексеевна* — доктор искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ, заведующий отделом живописи XVIII — первой половины XIX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1973 года).

*Муратова Людмила Владимировна* — заведующий сектором реставрации архивных документов и фотографий Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2005 года).

*Мусьянкова Надежда Александровна* — кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX — начала XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1999 года).

*Осипова Анна Георгиевна* — редактор сектора мультимедиа и интернет-проектов Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2013 года).

*Полянская Ольга Михайловна* — хранитель музейных предметов отдела живописи второй половины XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ: 1987–1990, 1998–1999, с 2010 года).

*Правоверова Людмила Леонидовна* — главный специалист отдела научной каталогизации и редакционной деятельности Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1980 года).

*Пчёлкина Любовь Рональдовна* — научный сотрудник отдела живописи первой половины XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2008 года).

*Разгулина Мария Викторовна* — сотрудник отдела научно-просветительской работы Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2010 года).

*Рустамова Ирина Владимировна* — научный сотрудник отдела научной экспертизы Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1996 года).

*Седова Ирина Николаевна* — научный сотрудник отдела исследования творчества А.С. Голубкиной Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2012 года).

*Серова Галина Юрьевна* — экскурсовод отдела научно-просветительской работы Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2002 года).

*Степанова Светлана Степановна* — доктор искусствоведения, научный сотрудник отдела живописи XVIII — первой половины XIX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1994 года).

*Суховерков Дмитрий Николаевич* — художник-реставратор отдела научной реставрации древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1991 года).

*Теркель Елена Александровна* — заведующий отделом рукописей Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1993 года).

*Толокнова Екатерина Дмитриевна* — хранитель музейных предметов отдела графики XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2011 года).

*Усачева Светлана Владимировна* — кандидат искусствоведения, заместитель заведующего отделом живописи XVIII — первой половины XIX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1993 года).

*Шергина Зоя Павловна* — заслуженный работник культуры РФ, заведующий отделом научной информации и библиографии (научной библиотекой) Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1975 года).

*Юрасовская Надежда Михайловна* — кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела живописи второй половины XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1985 года).

*Ядохина Елена Ивановна* — кандидат искусствоведения, заведующий отделом исследования творчества А.М. Васнецова Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1991 года).