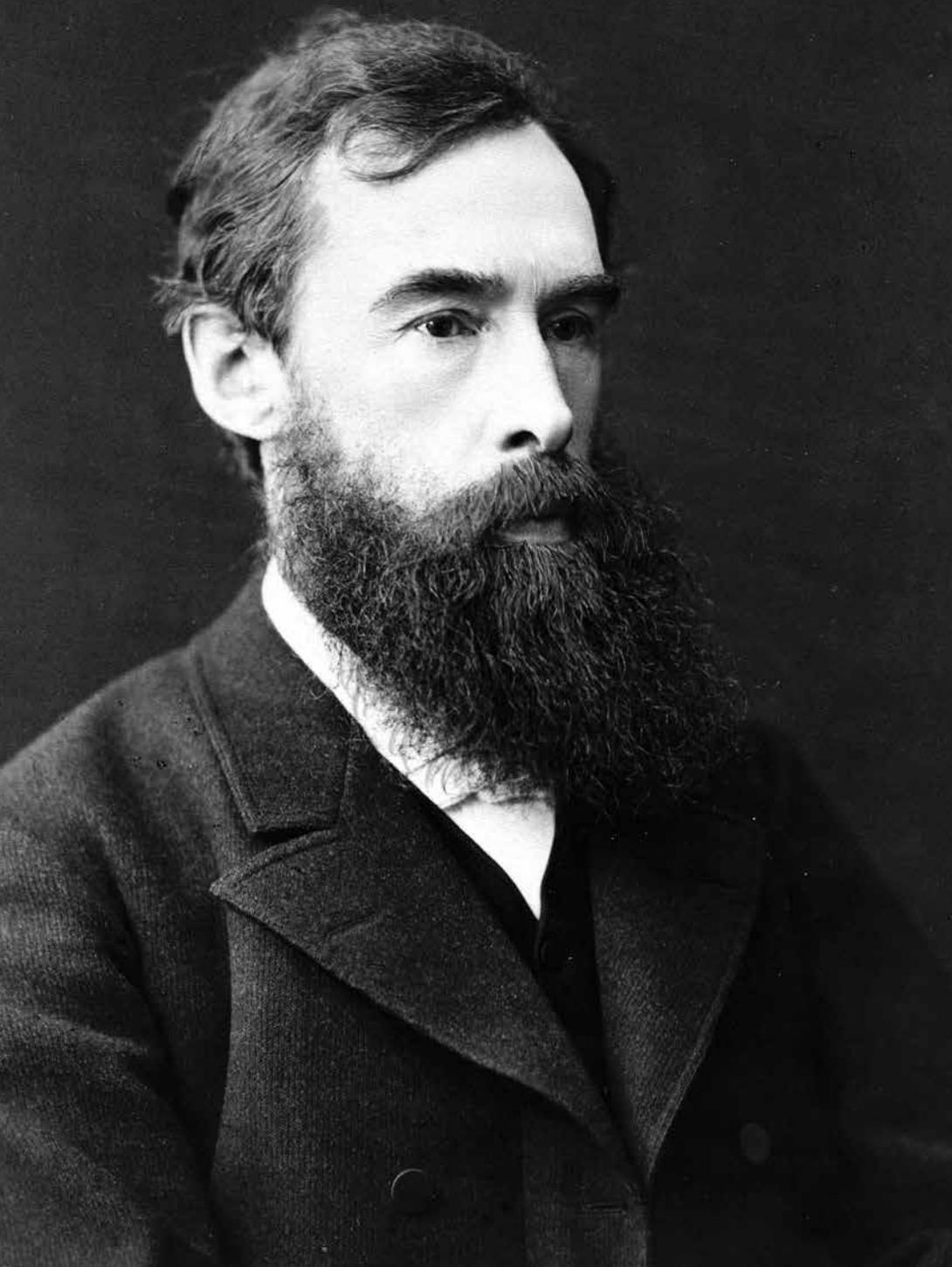




**Третьяковская
галерея**



Государственная Третьяковская галерея

ТРЕТЬЯКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

2019

**МАТЕРИАЛЫ
ОТЧЕТНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

Москва
2019

УДК 7.0(470+571)(063)
ББК 85.103(2)
Т66

Государственная Третьяковская галерея
Генеральный директор *З.И. Трегулова*
Заместитель генерального директора по научной работе *Т.Л. Карпова*
Заместитель генерального директора по просветительской
и издательской деятельности *М.Э. Эльзессер*
Научный редактор *Т.А. Юдкевич*
Рецензенты: кандидаты искусствоведения *А.А. Аронова, Е.В. Грибоносова-Гребнева*
Шеф-редактор *И.В. Лазебникова*
Корректоры: *А.В. Бестужева, А.А. Бойе, Л.А. Карева, Е.А. Ключкова, Н.С. Крылова,*
М.С. Рудуха, В.А. Собко, Я.В. Соколов, П.П. Суворова, М.В. Сулова, Е.П. Филиппова,
В.Б. Широбокова
Дизайн, верстка: *И.В. Степуренко*
Подготовка электронного приложения: *К.В. Логинов, А.Ю. Ломакина*
Программная разработка электронного приложения: *А.А. Артамонов*
В работе над изданием принимала участие *А.В. Галицкая*

Т66 **Третьяковские чтения–2019** : материалы отчетной научной конференции /
науч. ред. Т.А. Юдкевич. — М. : Гос. Третьяковская галерея, 2019. — 408 с. + 1 опт. диск
(CD-ROM) : цв.
ISBN 978-5-89580-279-3

Сборник подготовлен по материалам отчетной научной конференции «Третьяковские чтения–2019», прошедшей 20–22 марта 2019 года. Ежегодная конференция представила итоги деятельности всех научно-исследовательских подразделений музея. Традиционно в фокусе внимания каждого материала — произведение или коллекция из собрания Третьяковской галереи, творческая судьба представленного в ней художника. Хронологический охват материала — от древнерусского искусства до произведений, созданных в последнее время. Технично-технологические исследования, архивные изыскания, искусствоведческий анализ открывают новые факты, приводят к новым атрибуциям и интерпретациям. Продолжена традиция публикации материалов о тех, кто трудился в галерее.

Особенностью этого года стало участие в конференции специалистов, не являющихся сотрудниками Галереи, но посвятивших свои исследования авторам и произведениям, представленным в ее собрании.

Издание рассчитано на специалистов — историков искусства, сотрудников музеев, культурологов — и всех, кто интересуется отечественной культурой и искусством.

УДК 7.0(470+571)(063)
ББК 85.103(2)

Отпечатано в типографии ООО «Август Борг»

ISBN 978-5-89580-279-3 © Государственная Третьяковская галерея, Москва, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

Д.С. Першина, Д.С. Першин

Икона «Великомученик Димитрий Солунский на троне» начала XIII века из собрания Третьяковской галереи. Состояние сохранности памятника и проблемы реконструкции его первоначального вида9

Е.В. Буренкова

Библия Пискатора 1643 года из собрания Третьяковской галереи. К вопросу об истории создания русских подписей к гравюрам западноевропейского увража20

Л.В. Ковтырева

К истории музейных предметов фонда драгоценных металлов Государственной Третьяковской галереи: состав и происхождение30

Е.А. Никольская

Реставрация и исследование барельефа «Портрет Елизаветы Петровны» неизвестного скульптора39

Н.Г. Преснова

Ф.С. Рокотов, Ф.Г. Баризьен и другие создатели портретов опекунов Московского воспитательного дома49

М.А. Пожарова

Уточнение атрибуции картины И.А. Акимова «Сатурн с косой, сидящий на камне и обрезающий крылья Амуру». К вопросу об эволюции европейских источников русской академической живописи во второй половине XVIII века60

С.С. Степанова

Романтичный классицист Пётр Васильевич Басин (1793–1877). К вопросу о чертах личности и основах творческого метода68

<i>Л.А. Маркина</i> Графические альбомы художника А.А. Попова	85
<i>Н.К. Маркова</i> Некоторые идеи о картине Г.И. Семирадского «Французский художник времен Людовика XV пишет портрет маркизы»	102
<i>Н.А. Калугина</i> Павел Брюллов. Штрихи к портрету	112
<i>Н.П. Ерофеев</i> Римский фотограф Томмазо Куччони в фотоархиве Третьяковской галереи	134
<i>Е.А. Теркель</i> Пейзаж в фотографии и живописи конца XIX – начала XX века. Творческие поиски Н.В. Мещерина	149
<i>А.А. Дианова</i> Мастер «необитаемого степного пейзажа». Картины А.И. Куинджи на 4-й выставке Товарищества передвижных художественных выставок	163
<i>Е.Д. Евсеева</i> Антонин Антонович Грабье и его рамочная мастерская....	172
<i>Т.В. Галина</i> «Солнечная планета» Анны Голубкиной. О творческом методе Анны Голубкиной в контексте теории творчества Вячеслава Иванова	188
<i>М. Джорджини</i> Наталья Гончарова и Ружена Заткова	202
<i>Е.Н. Каменская</i> «Сиамский Вакх». О картине Александра Яковлева «Человек с павианом» (1915) из собрания Третьяковской галереи	216

<i>З.П. Шергина</i> Каллиграммы Г. Аполлинера в парижском наследии Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионова	228
<i>С.В. Аксёнова</i> Илья Репин и Кристиан Бринтон: что могло объединить художника и критика, которых разделяли двадцать шесть лет и семь тысяч километров	244
<i>И.А. Вакар</i> Беспочвенные и укорененные. Отношение художников к быту и собственности в эпоху революции	258
<i>Н.Л. Адаскина</i> «Восток» в творчестве художников Общества «4 искусства»	269
<i>А.И. Струкова</i> Александр Ведерников в обществе «Круг художников». Реконструкция биографии и творческой практики	283
<i>Е.В. Воронович</i> Две модели Александра Дейнеки	297
<i>Е.Ю. Скареднова</i> Коллекция пригласительных билетов офортной студии Игнатия Нивинского. Новые поступления в Третьяковскую галерею	303
<i>С.С. Коробцова</i> Известный и неизвестный Д.Ф. Цаплин. Новые материалы в деле изучения творчества и биографии скульптора	315
<i>Л.М. Бедретдинова</i> Надгробная скульптура С.Д. Лебедевой	322

<i>Я.В. Брук</i> К истории книги Марка Шагала «Моя жизнь»: к вопросу о русском оригинале и хождении в советском самиздате	331
<i>А.С. Курляндцева</i> История одной выставки: Contemporary Soviet Art, МоМА, 1974	354
<i>М.В. Седова</i> Инсталляция Виталия Комара и Александра Меламида «Дело Дмитрия Тверитинова будет жить вечно!»	365
<i>М.Л. Бодрова</i> Геометрическая беспредметная живопись московских художников второй половины XX – начала XXI века в контексте мировых стратегий на примере творчества В.Е. Андреевкова, А.М. Юликова и В.И. Юрлова	373
<i>М.М. Галкина</i> Творческий союз С.М. Романовича и М.А. Спендиаровой	379
<i>Л.А. Четверухина</i> Новые материалы о жизни и деятельности А.Г. Сотникова (архивные поступления)	387
<i>Н.А. Богданова</i> В.С. Манин в Государственной Третьяковской галерее. К 90-летию со дня рождения	396
Принятые сокращения	401
Сведения об авторах	406

Д.С. Першина, Д.С. Першин

Икона «Великомученик Димитрий Солунский на троне» начала XIII века из собрания Третьяковской галереи. Состояние сохранности памятника и проблемы реконструкции его первоначального вида

Исследование иконы «Димитрий Солунский» начала XIII века (*ил. 1*) проводилось в 2018 году в рамках подготовки к изданию каталога собрания Третьяковской галереи (серия «Древнерусское искусство X–XVII веков. Иконопись XVIII–XX веков»)¹. Особенности технологии памятника и техники его живописи до настоящего времени изучены лишь в незначительной степени², довольно кратко описывалось и состояние сохранности произведения³.

Во время реставрации 1924–1928 годов, выполнявшейся Г.О. Чириковым, П.И. Юкиным и В.О. Кириковым в ЦГРМ, процесс раскрытия иконы был задокументирован⁴, однако подробность этой документации очень далека от современных требований. Помимо немногочисленных черно-белых фотографий, в материалах по реставрации памятника имеются два цветных изображения — воспроизведение лика святого, выполненное П.И. Юкиным⁵, и миниатюрная копия иконы, сделанная В.О. Кириковым по снимку в процессе реставрации, то есть по фотографии⁶. Эти работы зафиксировали в цвете запись XVII века⁷ (*ил. 2, 3*).

После реставрации иконы П.И. Юкин выполнил схему, на которой отмечены контуры левкасных вставок и поновительской живописи⁸ (*ил. 4*). Схема сначала была нарисована на кальке, которая накладывалась непосредственно на икону⁹, затем с кальки сделана фотография, которая и приложена к документации.

Золотой фон с изображением летящего ангела и спинка трона, которые в настоящее время единогласно датируются XVI веком¹⁰, на схеме П.И. Юкина отнесены к XVII столетию. При этом фрагменты темно-серых сапог с частью подножия и нижняя часть трона справа обозначены как XVI век. Такие противоречия говорят о необходимости повторного обращения к хронологии поновлений. Не менее важной является тема состояния сохранности авторского красочного слоя.

Авторский левкас с живописью сохранился в пределах первоначальной паволоки — главным образом на изображении фигуры Димитрия¹¹. Первоначальный красочный слой имеет потертости, особенно по кракелюру грунта. На поверхности живописи большое количество остатков разновременных записей, левкаса и покрытия, а также тонкая пленка олифы времени последней реставрации с влипшими пылевыми загрязнениями. Большое количество утрат не позволяет представить первоначальный вид многих деталей композиции, а неравномерно удаленные слои поновлений искажают характер авторской живописи.

К первоначальному красочному слою относится изображение красной рубахи (тельника), киноварный колер которой положен по оранжевой подложке из свинцового сурика (прием, позволяющий придать киноварному слою большую звучность и теплый оттенок). Моделировка с добавлением белил сохранилась неплохо, однако малиновые притенения красным органическим пигментом сильно потерты (*ил. 5*). Кайма по нижнему краю рубахи выполнена аурипигментом. По этому слою нанесен тонкий красно-коричневый рисунок со стилизованным растительным орнаментом, отдельные элементы которого тонированы киноварью и коричневато-зеленоватым тоном (аурипигмент, уголь, красная охра ?) (*ил. 6*). Края каймы украшены мелкими жемчужинами. Живопись зарукавьев рубахи утрачена, и только по микрофрагментам у правой кисти можно предположить, что они были выполнены аналогично кайме.

Изображение светло-коричневых доспехов также является первоначальным (*ил. 7*); основной колер состоит из желтой карбонатной охры с незначительными добавками, рисунок выполнен красно-коричневым цветом (красная охра, угольная черная). Притенения нанесены полупрозрачным колером на основе киновари (*ил. 8*). Отдельные элементы панциря отмечены довольно крупными светло-желтыми точками (аурипигмент, белила). Под изображением пояса нижние края пластин выделены приплесками и короткими

вертикальными мазочками того же колера. На руках, поясе и у шеи панцирь также украшен полосами с двойными рядами крупных белильных жемчужин и квадратными камнями красного (киноварь) и сине-зеленого (аурипигмент, вивианит ?) цвета. По нижнему краю доспехов — полоса белого цвета (край поддоспешника ?) с рисунком из поперечных полосок, где красная расположена между двумя синими. На коричневом колере сохранилось довольно много остатков записи XVII века, поэтому он сейчас имеет более теплый оттенок, чем это было первоначально.

Неплохо сохранилась авторская живопись темно-синего плаща с черным рисунком складок и голубыми пробелами, нанесенными в два приема (*ил. 9*). Его основной колер состоит из индиго, белил и небольшого количества желтой охры. В моделировках используется указанная смесь с добавлением вивианита и белил (*ил. 10*). Остатки потемневшего покрытия и разновременные прописи на изображении плаща придают авторскому колеру зеленоватый оттенок.

Лишь небольшие фрагменты первоначальной живописи сохранились на изображении портов — на правой ноге слева сверху и на левой ноге в центральной части (*ил. 11*). Первоначальный колер темно-зеленого цвета представляет собой смесь вивианита, аурипигмента и красной охры. Поверхность ткани покрыта белильным орнаментом. Порты украшены вертикальными декоративными полосами, выполненными аналогично кайме и зарукавьям рубахи. Такая полоса частично сохранилась на изображении правой ноги (*ил. 12*). В настоящее время остатки авторского красочного слоя перекрыты светло-зеленой записью XVII века.

К авторскому красочному слою относятся и светло-серые фрагменты сапог, написанные белилами с добавлением индиго и красного органического пигмента (*ил. 13*). Притенения и рисунок выполнены красным органическим пигментом (*ил. 14*) (таким же образом написана перевязь на груди святого). Изображение сапог в нижней части утрачено. Они могли быть того же цвета, что и голенища, могли отличаться по цвету. Вероятно, кампагии имели какие-то украшения, что можно предположить по небольшому фрагменту авторской живописи красного цвета, сохранившемуся в нижней части изображения правой ступни (*ил. 15*).

Изображение серо-голубого лезвия меча с белильными моделировками и синим притенением по долу, украшенному черным орнаментом, сохранилось неплохо (*ил. 16*). При этом авторская живопись

рукояти меча и ножен практически не видна. Рукоять меча выполнена так же, как кайма и зарукавья рубахи: по светло-желтому тону нанесен красно-коричневый орнамент (в данном случае геометрического характера) (ил. 17). Ножны меча написаны темно-коричневым колером и украшены желтым орнаментом (аурипигмент), контур был черным (ил. 18).

Моделировки на личном письме сохранились удовлетворительно, однако описи значительно повреждены (ил. 19). На потертых изображениях бровей, глаз и контуров лица сохранены фрагменты записей (ил. 20). Авторская живопись губ просматривается только в утратах записи (ил. 21). Изображение левой руки в настоящее время состоит из фрагментов разновременных поновлений, однако под ними сохранился небольшой участок с первоначальным красочным слоем.

В данной статье не дается подробное описание техники живописи, однако стоит отметить некоторые существенные особенности личного письма. Санкирь зеленого цвета состоит из глауконита и свинцовых белил с незначительной добавкой желтой охры. Он хорошо виден на теневых участках лица. После нанесения санкиря следовал этап моделировки с использованием белил: на освещенных участках выполнена плотная белильная подложка под освещенные участки (ил. 22), а полутени, по всей видимости, прорабатывались легкими светло-зелеными приплесками¹². Вероятно, этот этап работы напоминал гризайль. Белила прикрывались слоем желтой охры, затем наносилась подрумянка из киновари и белил. Завершалась моделировка освещенных участков светло-охристым колером (белила, небольшое количество желтой охры, отдельные частицы угля и киновари), практически не заходившим на румяна (ил. 23). Слои моделировки на личном письме постепенно делались тоньше к краям, что, несмотря на их тональную контрастность, создавало впечатление цельности формы.

Брови и веки выполнены красно-коричневым цветом (красная охра, уголь), нижние контуры верхних век, линейная обводка радужки и зрачки глаз написаны угольной краской; контуры верхних век и носа обозначены киноварным колером. Тонкими красными линиями соединены брови и внешние уголки глаз, а также проработан рисунок ушей. Губы написаны светло-розовым колером и киноварью. Авторская опись лица, вероятно, была черной. Основная проработка усов и короткой бороды выполнялась на стадии подготовительного

рисунка, хорошо просматривающегося сквозь санкирь. Возможно, поверх санкиря были нанесены завершающие мазки¹³.

Авторская живопись волос святого видна только в потертостях слоя записи¹⁴. По коричневому колеру (карбонатная охра коричневого оттенка, черная угольная) выполнен черный рисунок, затем охристым колером прорисованы завитки волос (карбонатная охра, аурипигмент) (ил. 24). Диадема написана аналогично декоративным украшениям доспехов, в центре венца камень с полукруглым завершением, исполненный киноварью.

В каталоге 1963 года приведены слова Г.О. Чирикова о том, что П.И. Юкин ошибочно удалил гайтан с энколпием на шее Димитрия¹⁵. Тем не менее изображение нательного крестика существует и может быть обнаружено в яремной ямочке. Его контуры и фрагменты цепочки выполнены тонкими киноварными линиями¹⁶ (ил. 25). Четырехконечный крест с расширяющимися на концах ветвями и довольно крупным подвесным кольцом, вероятно, был написан близкой по тону к санкирю сероватой краской с добавлением аурипигмента, которая почти полностью утрачена (ил. 26). Повредил ли реставратор изображения цепочки и крестика или они уже были в состоянии плохой сохранности — остается загадкой¹⁷.

От первоначальной живописи трона сохранились только небольшие фрагменты (ил. 27). Сидение написано темно-зеленым колером, аналогичным смеси, которой выполнены порты, с полупрозрачным орнаментом из аурипигмента (ил. 28). Участки с первоначальным красочным слоем частично скрыты остатками охристой записи XVII века. Под изображением сидения уцелело только несколько маленьких участков авторской светло-коричневой планки с двумя рядами крупных жемчужин, аналогичных представленным на доспехах. Вероятно, справа и слева от сидения располагались такие же планки.

Последние исследования позволяют лучше представить первоначальный характер спинки трона. При обследовании поверхности живописи с использованием микроскопа были выявлены микрофрагменты светло-коричневого колера по контурам плеч Димитрия и слева над подушками. Это говорит о том, что спинка трона была высокой и имела деревянный каркас, причем не очень массивный. Она была примерно на 3 см выше и на столько же уже справа и слева¹⁸, чем представленная в записи XVI века. Участки авторской живописи красного цвета по контурам рук Димитрия и особенно

между его правой рукой и торсом уже были определены исследователями как детали трона¹⁹. После проведения исследований можно говорить, что на деревянном каркасе спинки была закреплена красная ткань, украшенная орнаментом из тонких черных линий и жемчужин, отдельные ее элементы проработаны светло-серым колером²⁰. Рубаха святого и драпировки на троне одного цвета и написаны одним способом — киноварью по подложке из свинцового сурика. Видимо, благодаря темным контурам, а также моделировке теневых участков рубахи красным органическим пигментом изображения этих тканей не сливались.

Изображения тронов с подобными драпировками были широко распространены в византийском и западнохристианском искусстве XII–XIII веков. В качестве иллюстраций приводим только два произведения — новгородскую икону «Спас на престоле с избранными святыми» конца XIII – начала XIV века из поселка Крестцы (ГТГ) и образ XIII века «Мадонна дель Пополо» из капеллы Бранкаччи церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции (*ил.* 29). Возможно, изображение трона Димитрия было аналогично представленному на итальянском памятнике.

К сожалению, вопрос о первоначальной форме спинки остается открытым. Она могла быть как плоской, так и вогнутой, как с горизонтальной верхней планкой, так и с полукруглым завершением²¹. Запись XVI века отчасти повторяет контуры ранних накладных украшений (о них подробнее ниже), однако неясно, насколько точно соответствовали эти элементы авторскому рисунку трона.

На троне были изображены две подушки — передняя светло-серого цвета, другая темно-зеленая (она едва видна) (*ил.* 30). Вертикальные полосы на охристой подушке покрыты красно-коричневым рисунком с желтыми элементами, выполненными аурипигментом (*ил.* 31). Уголки обеих подушек украшены такими же нашивками.

Авторская живопись в нижней части трона утрачена полностью. Здесь были изображены либо массивные ножки, либо основание трона в виде прямоугольной тумбы, имевшее несколько горизонтальных членений. Можно предположить, что записи в значительной степени передают характер этих форм.

На изображении темно-коричневого подножия (*ил.* 32) авторская живопись сохранилась только между сапогами святого. Полукруглый контур в верхней части позволяет предположить, что подножие первоначально имело овальную форму. Орнамент подножия

состоит из широких темно-охристых полос, образующих ромбообразный рисунок и украшенных двумя рядами крупных жемчужин. На пересечениях этих охристых полос были помещены темно-зеленые квадратные камни. В ромбах изображены трехлепестковые цветы, написанные киноварью и синей краской (индиго, белила, желтая охра).

Сохранившийся в виде отдельного фрагмента небесный сегмент с изображением Спасителя (*ил. 33*) также относится к авторской живописи. Нимб Христа находится под записями, первоначально он был выполнен аурипигментом, как и Его одежды (*ил. 34*).

Золотой фон иконы относится к XVI столетию. В каталоге древнерусской живописи 1963 года есть упоминание о том, что фон иконы был первоначально серебряным — правда, без каких-либо объяснений²². Последние исследования позволяют сказать об этом весьма определенно. Фон иконы действительно имел серебряный цвет, но выполнен был не серебром, а оловом. Нимб святого Димитрия покрыт тем же металлом. Микрофрагменты олова обнаружены под изображением волос святого справа вверху, по контурам плеч над спинкой трона, в нижней части одежд Христа, а также в потертостях живописи на подушках трона слева (*ил. 35*).

Летающий ангел в правом верхнем углу ковчега также был написан во время поновлений XVI века (*ил. 36*), однако после проведения рентгенографирования можно с большой долей уверенности говорить, что аналогичное изображение присутствовало и в авторской композиции иконы. Фигура ангела была обрезана по контурам при одной из ранних реставраций (когда удалялся деструктурированный металл фона вместе с левкасом, вероятнее всего в XIV веке) (*ил. 37*).

Рентгенографирование иконы позволило обнаружить и другие интересные сведения о ее бытовании (*ил. 38*). Были выявлены следы, оставшиеся от древних накладных украшений, относящихся к XIII или XIV веку. На изображении трона располагаются два ряда отверстий, предположительно отмечающих толщину спинки трона вверху, а также справа и слева по вертикальному ряду отверстий, обозначающих ребро по границе внутренней части спинки трона и боковой его грани (если считать спинку трона вогнутой, как представлено в записи XVI века). Таким образом, окладом полностью была закрыта верхняя и частично боковые грани спинки трона. Насколько можно судить, описанные гвоздевые отверстия и выявленные фрагменты авторской живописи спинки трона не противоречат одно другому.

Кроме того, на боковых полях было закреплено по восемь ромбообразных или круглых элементов (розеток?), каждый из которых крепился пятью гвоздиками (один в центре). Между ними одиночными гвоздиками фиксировались какие-то мелкие декоративные детали. Вероятно, аналогичные накладки находились также на верхнем и нижнем полях иконы. Полученные данные о ранних, возможно первоначальных, украшениях образа являются уникальными, и их еще предстоит осмыслить.

Хронология поновлений — одна из самых сложных проблем при изучении данной иконы. Характер многочисленных вмешательств, включавших удаление предыдущих записей, затрудняет определение последовательности этих работ. Наиболее значительные следы на иконе относятся к XIV, XVI, XVII векам. Первая запись сопровождалась удалением паволоки и большим объемом подлевкаски в нижней части иконы. К этому времени относится темно-коричневое подножие, близкое по живописи к авторскому (ромбы с одним рядом жемчужин), которое заняло все пространство между массивными ножками; значительная часть трона и подушек слева, белая ткань на троне и фрагменты одежд Димитрия там же. В верхней части иконы вставок этого времени не обнаружено. Видимо, они уничтожены при более поздних вмешательствах. К поновлению XVI века относятся золотые фон и поля, спинка трона, фрагмент зеленого цвета на доспехах справа внизу. Насколько можно судить, для этого вмешательства характерно широкое использование золотого ассиста. Семнадцатым столетием датируются чинки красно-коричневого оттенка на доспехах, большие вставки на изображении нижней части трона и на подушках справа, темно-серые фрагменты кампагий внизу. Это поновление характеризуется обильным применением серебряного ассиста (см. цветные копии П.И. Юкина и В.О. Кирикова). На иконе также сохранились следы других, менее значительных вмешательств. Поздние чинки присутствуют преимущественно на полях, по стыкам и трещинам досок снизу²³.

В схеме расположения поновительских вставок, выполненной П.И. Юкиным, многие моменты отмечены совершенно верно. Проблемы с определением записей XVI и XVII веков представляются случайными, поскольку схема входит в противоречие с текстом реставрационного паспорта и копией В.О. Кирикова.

Итак, икона имеет чрезвычайно сложное состояние сохранности. Значительная часть первоначального красочного слоя

и поновительских вставок не выявлена полностью из-под позднейших наслоений. С одной стороны, такой характер раскрытия сохраняет впечатление цельности фрагментированного памятника; с другой — создает не совсем верное представление об авторской живописи. Разобраться в сложной картине многочисленных поновлений и выявить под ними первоначальную живопись можно, только применяя современное оборудование.

Вероятно, через некоторое время станет вопрос об удалении слоя загрязненного реставрационного покрытия, а также о проведении довыборки на рассматриваемой иконе. Полученные в ходе последних исследований данные о сохранности первоначального красочного слоя могут и должны быть использованы при решении этого вопроса. Удаление остатков поновлений с авторской живописи позволит лучше представить первоначальный облик произведения, а также уточнить место этого памятника в контексте древнерусского и византийского искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Основной объем исследований проведен Д.С. Першиной. Анализ деревянной основы и вся фотосъемка выполнены Д.С. Першиным, исследование пигментного состава живописи — И.Ф. Кадиковой на базе ГосНИИР; рентгенограмма сделана в отделе комплексных исследований ГТГ И.А. Касаткиной и Н.И. Митраковым.

² *Перцев Н.В.* О некоторых приемах изображения лица в древнерусской станковой живописи XI–XIII вв. // Сообщения Государственного Русского музея. Л., 1964. Вып. 8. С. 90–91; *Виктурина М.П.* Опыт истолкования рентгенограмм некоторых древнейших русских икон // Русское искусство XI–XIII веков : сб. ст. М., 1986. С. 150–160. Ил. 69 (далее — *Виктурина*); *Розанова Н.В.* Некоторые итоги исследования физическими методами древнейших русских икон // Русское искусство XI–XIII веков. С. 169, 175–178. Ил. 80, 81 (далее — *Розанова*); *Яковлева А.И.* Приемы личного письма в русской иконописи конца XII – начала XIII века // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII веков. М., 1980. С. 39, 41, 44; *Она же.* Приемы письма древнерусской живописи (домонгольский период) : дис. ... канд. искусствоведения. Приложение. М., 1987. С. 161–164.

³ ОР ГТГ. Ф. 67. Ед. хр. 150. Описания сохранности памятника в каталогах древнерусской живописи ГТГ, за исключением вставок XVI и XVII веков,

основаны на данных, приведенных в реставрационном деле. См.: *Антонова В.И., Мнёва Н.Е.* Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII века. Опыт историко-художественной классификации : в 2 т. М., 1963. Т. 1. Кат. 10 (далее — *Антонова, Мнёва*); Государственная Третьяковская галерея : каталог собрания. [Серия «Древнерусское искусство X–XVII веков. Иконопись XVIII–XX веков»]. Т. 1 : Древнерусское искусство X – начала XV века. М., 1995. Кат. 14 (далее — ГТГ 1995); *Виктурина*. С. 150–160; *Розанова*. С. 169, 175–178.

⁴ ОР ГТГ. Ф. 67. Ед. хр. 150.

⁵ Там же. Л. 27.

⁶ Там же. Л. 17.

⁷ Если голубой фон исполнен одновременно с живописью фигуры и нижней части трона, то это поновление, вероятнее всего, относится ко второй половине XVII – первой трети XVIII века. На настоящем этапе изучения памятника все датировки поновлений — приблизительные, уточнить их не представляется возможным.

⁸ ОР ГТГ. Ф. 67. Ед. хр. 150. Л. 24. Непосредственно под схемой справа — инициалы реставратора (ПЮ) и год (1928).

⁹ На живописи до сих пор местами сохранились прорисованные черной краской контуры участков поновлений.

¹⁰ *Антонова, Мнёва*. С. 71; ГТГ 1995. С. 66. Судя по характеру живописи, это поновление может относиться к середине – второй половине XVI века.

¹¹ Следует упомянуть, что формат иконы немного изменен. Во время одного из поновлений (вероятно, в XVI веке) нижнее поле было опилено примерно на 5,5 см.

¹² Светло-зеленая проработка отчетливо видна лишь на немногих участках (например, на изображении правой руки), и сложно сказать, насколько активно она использовалась. Полупрозрачные разбеленные мазки сложно отличить от тонких охристых слоев дальнейшей моделировки, так как на поверхности имеется слой пожелтевшего покрытия.

¹³ Красочный слой здесь значительно потерт и перекрыт прописями.

¹⁴ Предположение, что первоначальный контур головы на изображении волос несколько ниже, чем в записи, представляется убедительным. См.: *Виктурина*. С. 160; *Розанова*. С. 178.

¹⁵ См.: *Антонова, Мнёва*. С. 72. Примеч. 2. В реставрационном деле подобной информации нет, но на фотографии № 16 комментариев: «Раскрыта половина лица и вся шея / раскрытие произвед. В.О. Кириковым»; далее в описании памятника после завершения раскрытия: «На шее след от шнура для нательного креста, крест утрачен» (ОР ГТГ. Ф. 67. Ед. хр. 150. Л. 2 об. – 3).

¹⁶ Изображение цепочки практически полностью утрачено. Лучше всего сохранились фрагменты справа и слева у контуров шеи.

¹⁷ Если Г.О. Чириков ничего не перепутал, то не исключен такой вариант развития событий: П.И. Юкин начал удалять крестик с цепочкой, но остановился, когда понял свою ошибку. Реставратор мог счистить колер крестика, считая его записью, но при этом сохранил лежавшие под ним красные контуры энколпиона.

¹⁸ Следы от накладных украшений можно интерпретировать по-разному. Возможно, спинка трона была еще более узкой.

¹⁹ ГТГ 1995. Кат. 14.

²⁰ Характер этих элементов, выявленных между изображением правой руки и торсом святого, не совсем ясен, поскольку данный участок не полностью раскрыт из-под записи XVII века.

²¹ Обычно спинки тронов, на которых подвешивались ткани, были плоскими. В таком случае наиболее вероятно, что на рассматриваемой иконе верхняя планка имела полукруглые очертания, повторенные в записи.

²² Антонова, Мнёва. С. 72. Эту идею поддержала Н.В. Розанова (*Розанова*. С. 176, 178).

²³ В процессе исследования памятника в рамках подготовки к изданию каталога собрания ГТГ была выполнена новая схема расположения вставок поновительской живописи.

Е.В. Буренкова

Библия Пискатора 1643 года из собрания Третьяковской галереи. К вопросу об истории создания русских подписей к гравюрам западноевропейского увража

Библия Пискатора 1643 года из собрания И.С. Остроухова была передана в Третьяковскую галерею в 1929 году¹. Этот экземпляр до недавнего времени не был известен широкому кругу читателей и не попадал в поле зрения специалистов. Первые публикации о нем, появившиеся в процессе описания коллекции лицевых рукописей XVIII–XIX веков и редких старопечатных книг из библиотеки Третьяковской галереи, были посвящены владельцу² и не затрагивали истории появления на его страницах рукописных подписей к гравюрам. Интересующие нас тексты не получили исчерпывающей характеристики и в научном каталоге собрания Третьяковской галереи³, поскольку их исследование и воспроизведение не входило в задачи издания: в каталожном описании были приведены о них только краткие сведения, а также общие предположения о месте создания со ссылкой на работы О.А. Белобровой⁴.

Со времени первых публикаций, посвященных истории бытования Библии Пискатора в России, а также изучению рукописных подписей к гравюрам, прошло уже более века. До революции изучением русских подписей в экземплярах разных тиражей занимался И.М. Тарабрин⁵, в середине XX века к этой теме не раз обращалась О.А. Белоброва⁶. Однако до сих пор среди исследователей нет единого мнения ни о времени, когда эти гравированные книги впервые попадают в русскую среду⁷, ни о времени создания и авторстве

большинства рукописных циклов, сохранившихся на их страницах и в рукописных сборниках⁸. На сегодняшний день, благодаря изысканиям профессора Московского университета по кафедре русского языка и словесности М.И. Соколова⁹, доподлинно известны имя автора и время написания только одного из стихотворных циклов¹⁰, работа над которым была закончена в 1679 году для издания Библии Пискаatora 1674 года монахом Мардарием Хоныковым¹¹.

Вслед за М.И. Соколовым, определившим имя автора по акростиху, но не знавшим, ни кем был сочинитель, ни род его занятий, исследования в этом направлении продолжил его ученик И.М. Тарабрин. Он установил, что Мардарий Хоныков — чтец и книгохранитель библиотеки Московского Печатного двора¹². Работы ученого опубликованы только в виде тезисов, что, с одной стороны, дает представление о его классификации текстов, но с другой, к сожалению, затрудняет использование выводов автора при анализе каждого отдельно взятого цикла. Исследователь выделял две редакции прозаических переводов латинских подписей к Библии Пискаatora 1639¹³ и 1643 годов, а также три стихотворных цикла — вирши, за основу которых взята редакция перевода к изданию 1643 года (датированы исследователем серединой XVII века¹⁴), самостоятельный цикл Мардария Хоныкова 1679 года и вирши конца XVII века¹⁵, созданные на основе пересказа латинских подписей по экземпляру 1674 года. Позднее эта классификация была поддержана О.А. Белобровой, которая выявила и опубликовала еще один цикл кратких прозаических подписей по списку, сохранившемуся на страницах одной из Библий Пискаatora и в составе рукописных сборников¹⁶.

Нам предстояло, учитывая результаты предшествующих исследований, определить, происходят ли рукописные подписи в экземпляре Третьяковской галереи из одного цикла или являются компиляцией из разных¹⁷, охарактеризовать перевод, выявив его индивидуальные особенности, и попытаться идентифицировать автора, что помогло бы уточнить время и место создания текста.

Рукописные тексты, расположенные в экземпляре Третьяковской галереи на верхнем поле¹⁸ листа над гравюрой, выполнены одним почерком — мелким полууставом, переходящим в скоропись, и написаны твердой уверенной рукой профессионального, имеющего хорошую выучку писца. В почерке наблюдается сочетание различных палеографических признаков. С одной стороны, он типологически восходит к группам полууставных почерков со старопечатной

основой первой – третьей четверти XVII века скриптория Чудова монастыря, с другой — сильно скругленные мачты сходны с начертаниями круглящегося полуустава. Нажим пера не меняется на всем протяжении буквы, разница между широкими и тонкими чертами незначительна; буквы отстоят одна от другой на одинаковом расстоянии и имеют почти равную высоту; четко выдерживается их наклон. Слова в строке распределены равномерно, рукописные строки расположены симметрично гравированным. Почерки с подобными характеристиками получают широкое распространение в книгописании московского ареала в последней четверти XVII века¹⁹.

Анализ рукописных текстов на сохранившихся 414 листах (по буквенной фолиации XVII века первоначально их было 440), за исключением серии «Апостольские страсти» (Л. 397–408, о чем будет сказано ниже), подтверждает, что перед нами — цикл подписей к гравюрам Библии Пискатора одной редакции. Эта редакция представляет собой пословный²⁰ перевод латинских текстов под гравюрами на церковнославянский язык²¹, выполненный в одной переводческой манере и с ярко выраженными авторскими особенностями. Суммируя наблюдения, отметим наиболее значимые.

Перевод точно следует за оригинальным текстом, включая сохранение синтаксиса латинского предложения, даже если это приводит к нарушению церковнославянских повествовательных традиций. В ряде случаев возникают определенные трудности при восприятии текста: подчас приходится обращаться к оригиналу, чтобы понять смысл фразы. Случаи перестановки слов единичны, встречаются преимущественно в Новом Завете. Авторский подход показателен и в переводе числительных. Так, в оригинальном тексте число может быть передано арабской цифрой, количественным числительным или словосочетанием²². В каждом случае перевод аналогичен авторскому тексту, без адаптации для русского читателя.

Среди переводческих приемов наиболее значимым и информативным является характер перевода — не только пословный, но и по-морфемный (словообразовательное калькирование). Напомним, что пословный перевод не был новацией XVII века. Для русской переводческой практики он традиционен начиная еще с первоучителей Кирилла и Мефодия. Однако в каждую эпоху этот принцип трактовался и применялся на практике по-своему²³.

Показательны переводы лексем с различными приставками и суффиксами. Подбирается эквивалент, также содержащий

приставку или суффикс, — используется калькирование или подбор соответствующих по значению церковнославянских²⁴. Отступления переводчик делает крайне редко и всегда придерживается правила — одному латинскому слову в переводе соответствует только одно церковнославянское. Следование этому принципу приводит далеко не всегда к оправданному созданию новых слов, избыточных для языка перевода²⁵. Это наблюдается и в достаточно многочисленных новообразованиях, как существительных (особенно на *-ство*), так и глаголов (на *-ств*)²⁶. Необходимо отметить, что для переводчика при выборе лексемы с этими формантами имели приоритет.

Встречаются в переводе также полонизмы и украинизмы: *гасло*, *шубеница*, *шкаред*, *хаплющий*, *хуавство*, *хранило* и др.

Наконец, в лексике цикла находит отражение использование новых для XVII века слов, впоследствии обогативших словарный состав русского языка, как, например: *небожитель*²⁷.

Не менее примечательна система передачи переводчиком имен собственных. При упоминании античных богов римского пантеона латинские имена заменяются на соответствующие им в греческой традиции. Так, Венера превращается в Афродиту (Л. 165, 286), Церера — в Деметру (Л. 120). Для библейских же персонажей автор перевода придерживается не традиционного написания, а указаний Грамматики Милетия Смотрицкого, то есть прибегает к транслитерации²⁸. На страницах экземпляра Библии Пискагора из Третьяковской галереи также имеются случаи, когда одно и то же имя дается в нескольких вариантах, первый из которых приводится согласно Грамматике непосредственно в тексте, а другие помещаются над ним выше²⁹, как, например, при именах четырех из пяти царей Аморийских Адониседека, Гогама, Фирама, Яфии и Девира (Л. 89)³⁰, Есевона (Л. 94)³¹ и Авигеи (Л. 120)³². Только один раз написание имени исправлено уже в тексте на общепринятый вариант (Л. 117)³³.

Подобный прием «строка — поле» встречается и при указаниях на библейский текст. Так, например, на Л. 133 при ссылке на главу и стих из 1-й книги Царств рядом приведено указание на 3-ю книгу Царств, что соответствует славянской Библии³⁴. Отметим, что перевод ссылки всегда аналогичен латинскому варианту.

Принципы, которым переводчик неизменно следовал в работе (степень близости к оригиналу в синтаксических конструкциях, грамматических формах, перевод слов поморфемно), позволяют определенно говорить о принадлежности к переводческой школе

Чудова монастыря во главе с Епифанием Славинецким. Особенности же лексического состава³⁵ и словообразования³⁶, отражение вариантов в системе «строка — поле» (дублетные варианты) дают возможность с большой долей вероятности атрибутировать рассматриваемый цикл Евфимию, иноку Чудова монастыря³⁷, видному деятелю второй половины XVII века, в личности и творчестве которого «в концентрированном виде отразились искания и противоречия русской культуры переломного предпетровского времени»³⁸. Библиография переводных работ Евфимия Чудовского значительна, но почти все они выполнены с греческого языка, кроме «Замечаний» Гоара на чин литургии Иоанна Златоуста и литургии «преждеосвященных даров», переведенных с латинского³⁹.

Как уже отмечалось выше, отдельного комментария требуют рукописные подписи к серии «Апостольские страсти» (Л. 397–408). В отличие от основного корпуса текстов, перевод к двенадцати гравюрам этой серии не прозаический, а стихотворный. Это вирши в четыре строки с чередующейся мужской и женской рифмой. Известно, что Евфимий Чудовский не был чужд рифмованию⁴⁰, однако присущая стихам легкость слога, преобладание иных грамматических форм (в частности, глагольных) и выбор ранее не употреблявшихся фонетических вариантов⁴¹ дают основания предполагать, что это переложение принадлежит другому автору.

Мы не располагаем прямыми или косвенными свидетельствами о времени перевода цикла подписей к Библии Пискаatora. Если наши выводы об авторстве публикуемой редакции верны, то, учитывая жизненный и творческий путь Евфимия Чудовского⁴², а также исторические реалии второй половины XVII века, можно предположить, что работа была осуществлена до середины 1670-х годов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ НБ ГТГ. Инв. МК-56 (И-189). Все собрание Музея иконописи и живописи имени И.С. Остроухова после смерти художника поступило в Третьяковскую галерею.

² Чинякова Г.П. Неизвестный экземпляр гравированной Библии Пискаatora // Русское искусство. 2008. № 4. С. 40–45.

³ Государственная Третьяковская галерея : каталог собрания. Серия «Древнерусское искусство X–XVII веков. Иконопись XVIII–XX веков». Т. 2 :

Лицевые рукописи XI–XIX веков. Кн. 2 : Лицевые рукописи XVIII–XIX веков. М., 2016. Кат. XXI. С. 276–287. Автор описания Г.П. Чинякова.

⁴ Там же. С. 276. Примеч. 1.

⁵ И.М. Тарабрин — известный библиограф, историк русской литературы и культуры; более 30 лет сотрудник Российского Исторического музея им. императора Александра III (впоследствии ГИМ). Ученый был знаком с 30 экземплярами Библии Пискаatora 1639, 1643, 1650 и 1674 годов (*Тарабрин И.М.* Библия Пискаatora в истории русской письменности и искусства // Известия XV Археологического съезда в Новгороде. М., 1911. № 9. С. 99). В публикации указано, что в это число входят издания типографии Н. Пискаatora трех типов по формату: в лист (Библия Пискаatora), в поллиста (Библия Борхта — Пискаatora) и в 8-ю часть листа (Библия Мериана). Однако в архиве исследователя сохранился перечень экземпляров, с которыми он работал, и из него становится ясно, что в публикации закралась неточность: имеются в виду издания только в лист, то есть рассматриваемый нами тип Библии Пискаatora (ОПИ ГИМ. Ф. 203. Ед. хр. 62. Л. 26).

⁶ В процессе работы автору удалось выявить ранее неизвестные экземпляры, расширив их число до 42 (*Белоброва О.А.* Библия Пискаatora в собрании Библиотеки Академии наук СССР // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописной и редкой книги БАН СССР. 1985. Л., 1987. С. 186).

⁷ *Ровинский Д.А.* Русские граверы и их произведения с 1564 года до основания Академии художеств. М., 1870. С. 346; *Успенский А.И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века. М., 1910. [Т. 2] : Словарь. С. 243; *Овчинникова Е.С.* Церковь Троицы в Никитниках: Памятник живописи и зодчества XVII века. М., 1970. С. 129. (Памятники древнего искусства); *Уханова И.Н.* К истории культурных связей России с Западной Европой в XVII – начале XVIII века // Труды Государственного Эрмитажа. Вып. 15. Л., 1974. С. 15–20; *Морозов А.А.* Родина Ломоносова. Архангельск, 1975. С. 127–145, 417; *Брюсова В.Г.* Гурий Никитин. М., 1982. С. 41; *Бусева-Давыдова И.Л.* Новые иконографические источники русской живописи XVII века // Русское искусство Позднего Средневековья: Образ и смысл. М., 1993. С. 193–194, 204–205.

⁸ Мы рассматриваем только переводы (прозаические и стихотворные) и не касаемся цитирования или перефразировки славянского канонического текста Библии, которые также широко представлены в привлекаемых экземплярах.

⁹ *Соколов М.И.* Славянские стихи монаха Мардария Хоникова к лицевой Библии Пискаatora // Археологические известия и заметки. 1895. № 9–10. С. 300–321.

¹⁰ Текст опубликован дважды по разным спискам, см.: *Успенский А.И.* Царские иконописцы и живописцы XVII в. М., 1913. Т. 1. Приложение. С. 1–50; *Белоброва О.А.* *Вирши Мардария Хоныкова к гравюрам Библии Пискагора // Труды отдела древнерусской литературы.* Т. 46. СПб., 1993. С. 345–435.

¹¹ Подробнее о нем см.: *Богуславский Г.А., Каган М.Д.* *Мардарий Хоныков (Хонигов) // Словарь книжников и книжности Древней Руси.* Вып. 3 (XVII в.). Ч. 2 : И–О. СПб., 1993. С. 332–334.

¹² Чтецом назначен 11 декабря 1676, с 1 марта 1680 — справщик, оставаясь одновременно и книгохранителем (*Тарабрин И.М.* *О составителях вирш к Лицевой Библии Пискагора // Древности: Труды Славянской комиссии Императорского Московского Археологического общества.* М., 1907. Т. 4. Вып. 1. С. 61; *Богуславский Г.А., Каган М.Д.* *Мардарий Хоныков (Хонигов).* С. 332).

¹³ Вероятно, здесь имеется в виду прозаический цикл, сохранившийся на страницах единственного из известных на сегодняшний день датированного по сохранившемуся титульному листу экземпляра Библии Пискагора тиража 1639 года (Казанский федеральный университет. ФРК НБ. Ед. хр. В-6122; Ед. хр. В-6123). Этот цикл встретился нам также в изданиях Библии Пискагора 1643 (Ивановский государственный историко-краеведческий музей им. Д.Г. Бурылина. Инв. РК 2-49) и 1674 годов (ГМИИ им. А.С. Пушкина. ОГиР ГК № 1604). Атрибуция перевода 1639 годом требует уточнения, поскольку ряд гравюр «проаннотирован» текстами, перевод которых выполнен по экземпляру из тиража не ранее 1643 года.

¹⁴ *Тарабрин И.М.* Библия Пискагора... С. 99.

¹⁵ Там же. С. 100.

¹⁶ *Белоброва О.А.* Библия Пискагора... С. 197–216.

¹⁷ Существовала общераспространенная практика использования в качестве образца для копирования списков разных редакций, по которым восполнялись возникшие по разным причинам пропуски текстов, как, например, в экземпляре из РГБ (ИЗО. МК XIII–1097). Случаи, когда тексты из разных циклов соединялись по другим соображениям, здесь не рассматриваются (так, на страницах Библии Пискагора из ГИМ (Муз. 3660) тексты из двух циклов написаны в разное время, в то время как в экземпляре из БАН (17.2.6.) три цикла переписаны одновременно, о чем свидетельствует почерк).

¹⁸ Рукописные подписи, расположенные на нижнем поле и выполненные каллиграфическим почерком конца XVIII – начала XIX века, в данной работе не рассматриваются, поскольку являются цитатами из печатной Библии.

¹⁹ Подробнее о развитии русского полуустава в XVII веке см.: *Костохи-на Л.М.* Палеография русских рукописных книг XV–XVII вв. : Русский полуустав. М., 1999. С. 35–43. (Труды ГИМ ; вып. 108).

²⁰ Высказывалось мнение, что это перевод-пересказ (Государственная Третьяковская галерея : каталог собрания. Серия «Древнерусское искусство X–XVII веков. Иконопись XVIII–XX веков». Т. 2 : Лицевые рукописи XI–XIX веков. Кн. 2 : Лицевые рукописи XVIII–XIX веков. С. 276).

²¹ XVII век — время активных переводов, среди которых широко представлены вольные (художественные) переводы. Однако к богослужебному тексту по-прежнему сохраняется отношение как к сакральному, и, следовательно, переводы продолжают осуществляться в русле традиции. Впервые Святое Писание было переведено на «простой» язык только в 1683 Авраамом Фирсовым (*Исаченко Т.А.* Московская книжность XV–XVII вв.: Переводческая школа Митрополичьего и Патриаршего скриптория : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2009. С. 182–236).

²² По правилам церковнославянского языка сложные количественные числительные от одиннадцати до девятнадцати образуются присоединением единиц к десяти при помощи предлога *на-*. Для наглядности приведем примеры, в которых числительное двенадцать представлено в виде словосочетания: *In partes chlamydem bis senes* (курсив в данных примерах мой. — *Е.Б.*) *scindit Ahias* — **На части Хламидъ двацы шесть дереть Ахиа** (Л. 136); *Quae frustra medicata fuit ter quatuor annos* — **ниже всѣе врачествована бльше трици чetyри лѣта** (Л. 251).

²³ О системе пословного перевода в России в XVII веке см.: *Тарковский Р.Б.* О системе пословного перевода в России XVII в. // Труды отдела древнерусской литературы. Л., 1974. Т. 29. С. 243–256; *Он же.* О формах повествовательно-речевого приспособления текста в системе пословного перевода в России XVII в. (на материале первого перевода басен Эзопа) // Труды отдела древнерусской литературы. Л., 1981. Т. 36. С. 114–126.

²⁴ Например, с приставками *inter-* и *prae-*. В первом случае калька *междо-* (*interserit* — **междосѣтъ** (Л. 302), а во втором — приставка *пре-*: (*praefocat* — **предавлѣтъ** (Л. 314).

²⁵ Например, с приставкой *pre-*: *peruigil* — **превдитель** (Л. 380); *при-*: *indolent* — **приволезнѣтъ** (примечательно, что Епифаний Славинецкий в словаре при этих лексемах дает варианты без приставок: *peruigil* — **бодрий, бдящий**; *indoleo* — **болезную**, см.: Лексикон латинский Е. Славинецкого // Лексикон латинский Е. Славинецкого. Лексикон словено-латинский Е. Славинецкого та А. Корецького-Сатановського / підготував до видання В.В. Німчук. Київ, 1973. С. 312, 233);

про-: proterve — **продерзостнѣ** (Л. 379), profugo — **прѡвѣглець** (Л. 39); со-: contristatus — **соскорбилса** (Л. 326).

²⁶ Такие, например, как: *господствитель, велительство, последство; велительствовати, возгосподствовати, каменствовати, лепотствовати, мерилствовати.*

²⁷ Зафиксировано только в изд.: Полный церковнославянский словарь / сост. протоиерей Г. Дьяченко. 1900; То же. Репринт. М., 2013. С. 340. С указанием на печатные Минеи. Однако это новообразование, скорее всего, принадлежит Епифанию Славинецкому, поместившему его в своем словаре (Лексикон латинский Е. Славинецкого. С. 107).

²⁸ ...во греческихъ реченіихъ, орфографіи греческой, в'латинскихъ латинстѣи хранимѣи быти: и во еврейскихъ, евпенстѣи: **іакв, Даніилъ, Михаилъ, Мартіиъ, Філофѣи** ([Мелетий Смотрицкий, архиеп.]. Грамматика. Москва : Печатный двор, 2 февраля 1648. Л. 58 об.).

²⁹ Подобный прием можно наблюдать в Геннадиевской Библии 1499 года (*Ромодановская В.А.* Геннадиевская Библия 1499 г. в русской рукописной традиции XV–XVII вв.: Латинские источники : дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1999. С. 183).

³⁰ Adonisedeck — **Адвнѣвезень (Аханъ), Oham — Ёламъ, Pharam — Ферланъ / фера(м), фѣдв(н), Iaphia — Афѣ / Іефѣа, Іафѣ / Dabir — Даврѣ / Даа(р), Давн(р), Давѣ(н)**. В других экземплярах, в которых зафиксирована данная редакция, эта связь потеряна. Например, в экземпляре из Вологодского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника все имена перечислены в одну строку на значительном расстоянии от основного текста (ВОКМ 2067. Инв. ПИК-6-3. Л. 89).

³¹ При переплетении верхнее поле листа обрезано, что повлекло к утрате надстрочного надписания. По фрагментам с уверенностью можно восстановить только один из двух вариантов написания имени — «Евсеи».

³² Abigail — **Авѣгайлъ / Авнгайлъ, Авѣга.**

³³ Goliad — **Голиаѣ** (изначально было Голиадъ, исправлено рукой самого писца).

³⁴ **А царс(т): А : Ѡ.І. // Г [З]: црс(т):**

³⁵ Характерные слова и выражения отмечаются в описании всех переводов Евфимия Чудовского, содержащихся в рукописях Синодальной библиотеки (*Горский А.В., Невоструев К.И.* Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки. М., 1859. Отд. 2. Ч. 2. С. 12, 44, 67, 102, 119, 365, 485, 601; М., 1862. Отд. 2. Ч. 3. С. 249–250, 451, 459, 477, 493, 811). Выборка «особых» слов и выражений по текстам этого переводчика сохранилась в черновых записях К.И. Невоструева (*Невоструев К.И.*

Материалы к работе о переводах Евфимия монаха // РГБ. Ф. 193. Картон 13. Ед. хр. 14. Л. 20–23 об.).

³⁶ Подробнее о продуктивных моделях словообразования в переводах Евфимия Чудовского см.: *Исаченко Т.А.* Лексика Кормчих книг второй половины XVII века : дис. ... канд. филол. наук. М., 1985. С. 107–114; *Она же.* Московская книжность XV–XVII вв. С. 294–295.

³⁷ По наблюдениям исследователей, переводы «отличаются строгим, порой неумеренным буквализмом... Евфимий следует системе пословного перевода с однозначным соответствием переводимых и переводящих лексем, с поморфемным калькированием терминологической и общенаучной лексики... дублетные варианты черновики сознательно воспроизводятся в качестве таковых же в беловых экземплярах», отмечается также «безудержное новаторство в словообразовании» (*Исаченко-Лисовая Т.А.* О переводческой деятельности Евфимия Чудовского // Христианство и церковь в России феодального периода (Материалы). Новосибирск, 1989. С. 201–203).

³⁸ *Исаченко-Лисовская Т.А.* Евфимий [Чудовский] // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3 (XVII в.). Ч. 1 : А–З. СПб., 1992. С. 287.

³⁹ *Горский А.В., Невоструев К.И.* Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки. М., 1917. Отд. 3. Ч. 2. С. 495–497.

⁴⁰ *Сазонова Л.И.* Евфимий Чудовский — новое имя в русской поэзии XVII в. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 44. Л., 1990. С. 300–324; *Она же.* Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006. С. 624–647, 762–783.

⁴¹ Ср., например, наименование города Рим: в основном корпусе текстов — **Рома** (Л. 396), в тексте к серии «Апостольские страсти» — **Римъ** (Л. 397). Евфимий Чудовский, по примеру своего учителя Епифания Славинецкого, употреблял вариант **Ром**, *ромский* вместо *Рим*, *римский* (*Горский А.В., Невоструев К.И.* Описание славянских рукописей... Отд. 2. Ч. 2. С. 600; Отд. 2. Ч. 3. С. 458; *Флоровский А.* Чудовский инок Евфимий: Один из последних поборников «греческого учения» в Москве в конце XVII века // *Slavia*. Роç. 19. Сеñ. 1–2. S. 113–114).

⁴² Подробнее см.: *Исаченко-Лисовская Т.А.* Евфимий [Чудовский]. С. 287–296. Приведена полная библиография.

Л.В. Ковтырева

К истории музейных предметов фонда драгоценных металлов Государственной Третьяковской галереи: состав и происхождение

Состав коллекции музейных предметов фонда драгоценных металлов Третьяковской галереи очень неоднороден, что обусловлено критерием отбора произведений, имеющих в своем составе благородные металлы и драгоценные камни. В одном фонде оказалось столовое серебро, ювелирные изделия, портретные миниатюры в золотых рамках, церковная утварь, шитье с серебряными украшениями и иконы в драгоценных окладах.

Поскольку активное формирование данного фонда в 1929–1930-е годы осуществлялось на базе произведений древнерусского искусства, самую многочисленную часть коллекции на сегодняшний день составляют именно иконы и их уборы.

Атрибуция произведений церковного искусства, интерес к которому неизменно высок, представляет сложную задачу для исследователя. Культурное наследие, неразрывно связанное с духовной сферой жизни народа, нуждается в адекватном восприятии. Оно невозможно без выяснения происхождения и истории бытования названных произведений искусства. Данный вопрос актуален не только для антикварных и художественных рынков, где провенанс существенно влияет на стоимость вещи. Он важен и для музейной практики — «хороший провенанс» подтверждает подлинность произведения искусства. Происхождение иконы связано с ключевым для исследователя-искусствоведа вопросом достоверности объекта изучения.

Даже самый основательный стилистический и иконографический анализ произведения старины теряет значение, если мы имеем дело с недостоверным памятником. В русской иконописи, неразрывно связанной с жизнью церкви, еще очень много непонятого и недооцененного, поэтому изучение конкретных памятников изобразительного искусства как явлений церковной жизни расширяет знания об отечественной истории и культуре в целом.

Коллекция икон фонда драгметаллов Третьяковской галереи довольно разнообразна. Она складывалась стихийно на основе произведений частных коллекций и поступлений из «вторичных» источников, то есть наша коллекция икон не является исторической, в отличие, например, от собрания Музеев Московского Кремля или любого монастырского комплекса памятников, происхождение и особенности которых выявляются по описям имущества, вкладным книгам и другим документальным источникам. В нашей работе мы вынужденно опираемся на учетные документы, чаще всего на акты поступлений, в которых далеко не всегда раскрывается происхождение вещи. А ведь изначальный «обратный» адрес произведения становится опорой в исследовании памятника, жившего в определенном историко-культурном контексте.

Самыми крупными блоками древнерусской коллекции фонда являются произведения, поступившие из Московского отдела народного образования и Государственного исторического музея в 1930-е годы. Сотрудник Третьяковской галереи Е.В. Буренкова опубликовала результаты ценнейших архивных разысканий по происхождению части предметов из фондов Отдела народного образования¹. С поступлениями из Исторического музея дело обстоит не менее загадочно. В 1920–1930-е годы ГИМ оказался крупнейшим хранилищем икон, которые поступали сюда массово из Государственного музейного фонда, церковных и монастырских собраний, Румянцевского музея, Центральных реставрационных мастерских и других источников. В соответствии с директивой руководства молодой Советской республики, ГИМ, в свою очередь, снабжал иконами музейные собрания, среди которых была и Третьяковская галерея.

Из ГИМ к нам поступали произведения, происхождение которых до сих пор не прояснено. Однако ситуация не является безнадежной, и есть возможности продвинуться в этом направлении. Большим подспорьем являются старые марки-наклейки бывших владельцев икон, которые вели свой учет предметов старины.

Так выявляются вещи коллекции Е.Е. Егорова (*ил. 1*), который регулярно фиксировал в записных книжках, когда и у кого приобрел ту или иную икону². Существенным для атрибуции оказывается его упоминание о сотрудничестве с фирмой Немирова-Колодкина, где он заказывал оклады для своих икон³. Также успешно выявляются по маркам вещи из собрания графа А.С. Уварова (*ил. 2*). Он издал каталог своего собрания⁴, и по номерам нетрудно найти интересующий нас образ с авторскими комментариями и атрибуцией. Не всегда она оказывается точной, но всегда любопытной. Важность такого подхода подтверждается примером произведений из коллекции Н.М. Постникова. Как известно, он всю жизнь собирал иконы и к 80-м годам XIX столетия обладал уникальным по объему и ценности собранием, которое интересовало многих специалистов и любителей иконописи. П.М. Третьяков вел с Постниковым переговоры, правда, безуспешно, о возможности купить у него несколько икон для своей коллекции. Постников в 1888 году издал «Каталог христианских древностей, собранных московским купцом Николаем Михайловичем Постниковым», в котором указал номера всех произведений своей коллекции, сопроводив каждое кратким описанием. Иногда автор обходился без него, указывая только размеры вещей. На иконы он клеил специальные марки (*ил. 3*). Номера на них соответствуют номерам в его каталоге.

По одной из таких марок мы определили происхождение образа «Богоматерь Владимирская»⁵, поступившего к нам из ГИМ в 1930 году. Краткое описание этой иконы в каталоге Постникова корректирует атрибуцию иконы и ее оклада, предложенную авторами каталога выставки 1995 года⁶ («К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской»). Здесь она представлена как произведение царских мастеров в окладе конца XVI – начала XVII века (*ил. 4*). На самом деле, как указал владелец в своем каталоге, оклад иконы является работой мстёрского мастера 1875 года⁷. В это время во Мстёре промышлял таким ремеслом Дмитрий Сергеев, ставший автором еще нескольких окладов икон в коллекции Постникова⁸. Таким образом, краткая справка владельца иконы дает основание исследователям обратиться к архивным материалам по чеканному производству в Мстёре второй половины XIX века, что расширяет наши представления о кустарных промыслах Мстёры, известной в большей степени иконописным производством.

Постников не упоминает о створах иконы «Богоматерь Владимирская», которые, согласно музейным учетным записям, являются

принадлежностью именно этой иконы, хотя стилистически и по технике исполнения они очень далеки от данного образа. Но икона поступила к нам из ГИМ со створами, поэтому и опубликована в каталоге 1995 года как средник складня⁹ (ил. 5). Наши сомнения в единстве данного комплекса поддерживаются владельческим описанием в каталоге Постникова, где нет упоминания о створах¹⁰. Скорее всего, они появились позже, когда икона после смерти Постникова оказалась в другой частной коллекции, владелец которой подобрал для нее створки наподобие створок прославленного образа Прокопия Чирина — «Богоматерь Владимирская с праздниками и избранными святыми». Этот образ со створками часто копировался у старообрядцев. Через Государственный музейный фонд икона поступила в ГИМ уже со створами и в таком виде была передана в Третьяковскую галерею. Заметим, что створы не прикреплены к среднику, но традиционно рассматриваются в музее как единый комплекс с образом «Богоматерь Владимирская» в сканном с эмалью окладе. Хотя, повторим, стилистически и даже хронологически они, несомненно, далеко отстоят от этой иконы. Кроме того, створы имеют серебряный позолоченный оклад, в отличие от оклада самой иконы, который выполнен из недрагоценного металла. Среди произведений, переданных нам в 1930 году из ГИМ, обнаруживается несколько замечательных икон в окладах, судьбу которых нам также удалось прояснить.

Один из этих памятников — образ «Преподобный Антоний Римлянин» в серебряной позолоченной басме¹¹ (ил. 6). Первичная атрибуция иконы, отраженная в научной карточке, носит обобщенный характер — XVI–XVII века. А между тем на обороте иконы, на ее сорочке, уцелела датирующая надпись скорописью, несколько потухшая, но в УФЛ прочитываемая полностью: «РМГ [1634] года октября КД [24] день государыне Софии царевне из Великия новаграда антониева монастыря» (ил. 7, 8). Надпись на обороте иконы свидетельствует, что данный образ преподобного Антония Римлянина, житие и прославление которого связаны с Великим Новгородом, является своеобразной реликвией. Софья Михайловна, дочь царя Михаила Фёдоровича Романова, родилась 30 сентября 1634 года. Икона преподобного Антония Римлянина, как представляется, была послана братией Антониева монастыря в благословение младенцу вскоре после его появления на свет. О месте пребывания иконы в Москве свидетельствует красная сургучная печать на ее торце (ил. 9). Она сохранилась в полуразрушенном состоянии, но четко прочитываются

отдельные ее части — фрагменты изображения двуглавого орла и надпись «Успенск». Такие печати мы встречаем на иконах Успенского собора Московского Кремля¹², где, по-видимому, некоторое время икона и пребывала. Подтверждение этому удалось найти в одном из документов, касающихся истории собрания Румянцевского музея.

Данное направление поиска было подсказано старой «гимовской» музейной наклейкой на этой иконе. На ней сохранился номер, поставленный в 1920-е годы сотрудником ГИМ, бывшим коллекционером икон Е.И. Силиным, составлявшим опись предметов, пришедших из коллекции Румянцевского музея¹³ (ил. 10).

В отчете Румянцевского музея за 1864 год, составленном директором музея генералом Дмитрием Сергеевичем Левшиным, мы обнаружили сведения о нашей иконе.

Напомним, что Румянцевский музей, основанный госканцлером Николаем Петровичем Румянцевым в Петербурге, вынужденно переехал в Москву в 1861 году. Крупнейшее библиотечное собрание стало впоследствии основой Российской государственной библиотеки, но существовала еще и художественная Румянцевская коллекция, которая именно в Москве активно пополнялась. Финансовыми возможностями для приобретения новых памятников в отдел христианских древностей музей не располагал. Левшин обратился к московскому митрополиту Филарету с просьбой разрешить осмотреть иконы Успенского собора Кремля, вышедшие из богослужебного обихода. Они хранились в палатке Ивановской колокольни. Митрополит Филарет благосклонно отнесся к этой просьбе, и в результате в Румянцевский музей было передано 100 замечательных икон, в основном XVII века, среди которых были подписные реликвии¹⁴. Всю работу по отбору вещей и их первичной научной обработке взял на себя внештатный тогда сотрудник Румянцевского музея Г.Д. Филимонов. Полагаем, что и само прошение о выдаче икон музею было организовано с его подачи.

В описи икон Румянцевского музея среди памятников из Успенского собора Кремля оказались и две другие иконы нашего фонда — «Святитель Алексей, митрополит Московский»¹⁵ (ил. 11) и «Первый Вселенский собор»¹⁶ (ил. 12).

До 1924 года эти вещи пребывали в Румянцевском, или, как его называли, Московском, музее, а затем, после очередных административных решений по расформированию, когда ценнейшая художественная коллекция оказалась распыленной по разным центральным

и региональным музеям, попали сначала в ГИМ, как было сказано выше, а затем в Третьяковскую галерею. И та и другая икона имеют на обороте надписи.

Надпись на иконе Святителя Алексия, митрополита Московского, свидетельствует о ее принадлежности влиятельному сановнику последних лет царствования Михаила Фёдоровича — Ивану Петровичу Шереметеву, умершему в 1647 году, и была вложена в церковь Феодосией Борисовной Шереметевой, урожденной Долгоруковой, матерью Ивана Петровича: «Образ Ивана Петровича Шереметева а благословила Федосья Борисовна» (ил. 13).

Особенно замечательна икона «Первый Вселенский собор» (ил. 14), опубликованная в каталоге 1963 года В.И. Антоновой и Н.Е. Мнёвой как произведение, исполненное, скорее всего, в одном из московских монастырей¹⁷. На обороте иконы имеется надпись: «РОД [1666] года февраля в КЕ [25] день поднес сей образ великому государю всесвяцкий поп сава». Нам удалось прояснить историю этого образа.

По-видимому, Савва, называвший себя «всесвятским попом», был лично известен царю Алексею Михайловичу. Есть основания предполагать, что служил он в Троицком монастыре в Переславле-Залесском. Неслучайно на верхнем поле иконы «Первый Вселенский собор» изображена Троица. Древнее название обители — Всесвятская. Основана она была в XVI веке преподобным Даниилом, имевшим особое усердие в заботах о христианском погребении безвестно умерших, неопознанных и бездомных людей. Преподобный получил поддержку великого князя Василия III и основал монастырь на бывшем Божедомье с единственной деревянной церковью во имя Всех Святых, которая и дала название обители «Всесвятская». Это название существовало вплоть до XVII века, хотя официально обитель была переименована после строительства каменной Троицкой церкви, которая появилась в 1530 году в честь рождения наследника престола, будущего царя Ивана Грозного. Обитель стала официально именоваться Троицкой, а с середины XVII века, после обретения мощей святого Даниила и его канонизации в 1654 году по инициативе митрополита Ионы Сысоевича, монастырь стал именоваться Даниловым. Но в обиходе все-таки продолжало жить старое название «Всесвятская обитель», которое было хорошо известно в Москве¹⁸.

В 60-е годы XVII столетия значение этого монастыря как духовного центра заметно возросло. После раскола русской церкви

при патриархе Никоне Троицкий Данилов монастырь выделялся преданностью официальному православию. При стремительном распространении старообрядческих настроений в Нижегородских, Суздальских, Владимирских, Костромских землях переяславские монастыри стали оплотом государственной власти в деле религиозного реформирования. Поэтому Троицкий монастырь был обласкан царем и пользовался особым его вниманием. В этот монастырь, кстати, был сослан Иван Неронов, один из раскаявшихся лидеров старообрядчества, перешедший в официальное православие. В 1660-е годы по приказу Алексея Михайловича архимандрит Никита и келарь Савва из Всесвятской обители были взяты в Москву. Здесь Савва стал келарем Чудова монастыря и активно участвовал в церковных событиях 1660-х годов, имея личные поручения самого Алексея Михайловича. В 1667 году он явился даже одним из трех претендентов на патриарший престол, когда после низложения Никона царским изволением был назначен на это место игумен Иоасаф.

Написание иконы «Первый Вселенский собор», несомненно, было связано с проведением Большого Московского собора 1666–1667 годов, названного Симеоном Полоцким «Святым Собором». На нем обсуждались и утверждались вопросы, среди которых центральными были редакция Никейского Символа веры и низложение патриарха Никона.

Собор открылся в феврале 1666 года. К открытию его в Крестовой палате Московского Кремля, где собрались все архиереи Русской православной церкви, и была поднесена царю наша икона «Первый Вселенский собор».

Эта акция, говоря современным языком, — прямая корреляция с событиями 325 года, когда в Никее под председательством императора Константина проходил Вселенский собор, где утверждался текст Символа веры, который оспаривали ариане. Волевым решением императора Константина было введено тогда слово о единственности Бога Отца и Бога Сына, что и было утверждено соборно.

Одним из принципиальных вопросов полемики между старообрядцами и приверженцами старых традиций в ходе церковной реформы XVII века был спор по поводу некоторых изменений, принятых касательно Никео-Цареградского Символа веры. Когда речь, по словам старообрядцев, шла за «единый аз», на самом деле решались разногласия глубокого богословского значения. Таким образом, поднесенная царю попом Саввой икона, изображающая Первый

Вселенский собор, знаменовала благословение церкви на принятие решений Большим Московским собором 1666–1667 годов, возглавляемым царем Алексеем Михайловичем.

Есть основания предполагать, что икону написал один из близко знакомых келарю Савве иконописцев, которые были приглашены им лично за 300 рублей в 1662 году в Троицкий Данилов монастырь для росписи храма. Фрески делала артель Гурия Никитина, куда входили пять иконописцев-костромичей: Гурий Никитин, Сила Савин, Леонтей Емельянов, Григорий Григорьев и Семен Павлов. Артель с перерывами работала в Троицком соборе до 1668 года. По стилю письма, на наш взгляд, икона близка работам Силы Савина, хотя эта гипотеза требует, безусловно, более основательного подтверждения при дальнейшем исследовании.

Работа по уточнению происхождения произведений в собрании Галереи продолжается и, при всей своей сложности, оставляет надежду на новые находки и открытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Буренкова Е.В. Из истории комплектования фондов древнерусского искусства Третьяковской галереи // Третьяковские чтения. 2014 : материалы отчетной научной конференции. М., 2015. С. 58–84.

² См.: Ковтырева Л.В. Старообрядцы-федосеевцы и их иконы в музейных коллекциях // История собирания, хранения и реставрации памятников древнерусского искусства : сб. ст. по материалам науч. конф. М., 2012. С. 134.

³ Там же. С. 135.

⁴ Уваров А.С. Каталог собрания древностей графа Алексея Сергеевича Уварова. М., 1907.

⁵ Богоматерь Владимирская: Начало XVII века. 31 × 28. ГТГ. Инв. 14771.

⁶ Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 года : сб. материалов : каталог выставки. М., 1995. № 20. С. 116.

⁷ Постников Н.М. Каталог христианских древностей, собранных московским купцом Николаем Михайловичем Постниковым. М., 1888. № 340. С. 18.

⁸ Там же. С. 42.

⁹ Богоматерь Владимирская... № 20. С. 116.

¹⁰ Постников Н.М. Каталог христианских древностей... № 340. С. 18.

¹¹ Преподобный Антоний Римлянин. 1634. 31,5 × 27. ГТГ. Инв. 14252.

¹² Например, икона XII века «Спас Нерукотворный» из собрания ГТГ (инв. 14245). Благодарю за консультацию о печатях на иконах Успенского собора Кремля старшего научного сотрудника ММК Татьяну Владимировну Толстую.

¹³ Благодарю за эту ценную для нас информацию заведующую отделом древнерусской живописи ГИМ Людмилу Петровну Тарасенко.

¹⁴ Отчет Московского Публичного и Румянцевского музея за 1864 год. СПб., 1865. С. 25.

¹⁵ Святитель Алексей, митрополит Московский. Около середины XVII века. 29 × 24,5. ГТГ. Инв. 14451.

¹⁶ Первый Вселенский собор. Около 1666. 41 × 36. ГТГ. Инв. 14413.

¹⁷ Антонова В.И., Мнёва Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII вв. : опыт историко-художественной классификации : в 2 т. Т. 2. М., 1963. № 766. С. 297–298.

¹⁸ См.: Сукина Л.Б. Троицкий собор Данилова монастыря в Переславле-Залесском. М., 2002.

Е.А. Никольская

Реставрация и исследование барельефа «Портрет Елизаветы Петровны» неизвестного скульптора

В собрание Третьяковской галереи барельеф «Портрет Елизаветы Петровны» неизвестного скульптора¹ (*ил. 1*) поступил в 1930 году из Исторического музея, куда, в свою очередь, произведение было передано из Государственного музейного фонда². В инвентарных книгах Галереи записано, что это — рельеф на доске, а в старой музейной картотеке Исторического музея барельеф значился как рельеф на коже. Произведение уже при поступлении в собрание Третьяковской галереи было в плохом состоянии — со следами грубой реставрации. За почти девяносто лет хранения в Третьяковской галерее произведение ни разу не экспонировалось, хотя, безусловно, оно достойно представления в экспозиции или на тематической выставке.

Барельеф, по-видимому еще до поступления в Исторический музей из ГМФ, имел сильные повреждения (обнаружены сломы поверхности), поэтому в 1920–1930-е годы был дублирован на холст (*ил. 2*). При дублировании грубый холст, пропитанный столярным клеем, дал усадку и в дальнейшем, реагируя на перепады температурно-влажностного режима, деформировал авторскую основу, которая по своему составу (бумага) очень чувствительна к изменениям микроклимата. До 1983 года произведение находилось в хранилище, организованном в храме Св. Николая в Толмачах. За это время появились осыпи и шелушения красочного слоя, из-за чего дальнейшее пребывание в таком состоянии представляло угрозу для сохранности барельефа³.

В 2017 году реставрационным советом Третьяковской галереи было решено провести комплексное технологическое исследование работы, в ходе которого выявлены следующие особенности произведения: основа — тисненная бумага (папье-маше), далее грунт, затем масляный красочный слой и покрытие лаком (не воском, как было зафиксировано ранее). Деревянная основа не обнаружена; в надписи изображения выявлено пять масляных слоев. При исследовании в УФ-лучах, методом микро- и макросъемки были уточнены утраты красочного слоя; рентгенографирование показало сломы работы⁴.

В начале 2018 года руководителем отдела научной реставрации масляной станковой живописи XVIII – начала XX века была разработана индивидуальная методика реставрации данного произведения; реставраторами отдела проведен цикл сложных реставрационных работ⁵.

Специалисты пришли к выводу, что реставрацию такого хрупкого произведения, толщина которого всего 3 мм, опасно начинать без предварительного укрепления основы. Ситуация затруднялась тем, что данная работа выполнена в сложной технике: с одной стороны, папье-маше — достаточно уязвимый материал; с другой — форма барельефа не позволяла реставраторам работать как с обычным холстом, который можно положить под пресс, не испортив основы. Для мастерской масляной станковой живописи XVIII – начала XX века это — первый опыт работы с художественным произведением в смешанной технике.

На первом этапе было решено укрепить основу барельефа, а потом удалить загрязнения и записи с лицевой стороны. Но чтобы работать с оборотом, для лицевой стороны необходим каркас, который держал бы форму папье-маше, без чего нельзя ни раздублировать, ни укреплять произведение. Поэтому на лицевую сторону рельефа была нанесена с использованием средства Beva-Gel профилактическая заклепка и снята силиконовая форма, а также изготовлен гипсовый каркас для безопасной работы с оборотом, который позволил исключить деформацию рельефа. На следующем этапе проведено раздублирование старого холста, укрепленного с оборота на столярный клей. При этом обнаружили второй старый холст, который также был убран. После этого на оборот нанесли разделительный слой из равнопрочной японской бумаги и выровняли с помощью обратимого Beva-грунта.

Между слоями грунта по слому зафиксировали алюминиевую сетку для стабилизации формы основы. Поверх грунта для укрепления основы положили стекловолокно и поставили повесочные

крепления. Необходимо отметить, что все слои обратимы. Оборот закрыт бархатом. В результате такого укрепления оборота произведение можно демонстрировать как в горизонтальном, так и в вертикальном положении. После этого началась кропотливая работа по удалению загрязнений и расчистке позднего красочного слоя. Первые пробы раскрытия показали, что под коричневым фоном лежит первоначальный бирюзовый — хорошей сохранности (ил. 3). Все загрязнения и записи на изображении и фоне были удалены; подведен реставрационный грунт в местах утрат, выполнены тонировки.

Пробное удаление записей на обрамлении рельефа выявило большие утраты нижележащего авторского красочного слоя. Несмотря на обнаружение нескольких живописных слоев, было решено дальнейшее раскрытие не продолжать. В противном случае пришлось бы проводить реконструкцию надписи. Нынешняя надпись идентична первоначальной, лишь буквы в процессе записей стали несколько шире. Целесообразности в данной работе не усмотрели и квадрат пробной расчистки закрыли.

Расчистки одежды, венца с кружевной накидкой, лица Елизаветы Петровны выявили богатое цветовое решение: сиреневатые, розовые колористические переходы в изображении вуали императрицы, румянец на щеках, удивительное использование цветов и бликов на платье — от теплых желтых, красных до темно-бордовых.

Сейчас, когда барельефу возвращен первоначальный вид, появилась возможность по достоинству оценить это произведение (ил. 4).

В 1741–1743 годах по заказу императрицы скульптор Бартоломео Карло Растрелли (1675–1744) выполнил парные парадные барельефы-медальоны с портретами Елизаветы Петровны и Петра I. Вероятно, барельефы предназначались для украшения интерьеров несохранившегося летнего дворца императрицы. В 1741 году были созданы чертежи внутреннего убранства дворца, декоративное оформление которого должно было демонстрировать триумф российской государственности⁶. В середине XVIII века в работе над летним дворцом принимали участие мастера Канцелярии от строений, где трудились около 400 позолотчиков (лаковые работы тоже относились к сфере их деятельности), а также резчики Канцелярии главной артиллерии и фортификации.

Вероятно, с началом строительства и необходимостью украшать вновь построенный дворец Растрелли получил заказ создать медальоны с изображением императрицы Елизаветы Петровны

и Петра I. Сохранились повторы и варианты в разных материалах — бронзе, чугуне, свинце, дереве, гипсе и раскрашенном папье-маше.

Рассмотрим известные нам барельефы, выполненные по оригиналу Растрелли, и сравним медальон из собрания Третьяковской галереи с произведениями из других музеев и с эталоном из коллекции Музеев Московского Кремля. Растрелли выполнил портрет Елизаветы Петровны почти так же, как портрет Анны Иоанновны 1732 года — профильное изображение императрицы в парчовом платье с горностаевой мантией, на голове которой малый венец с мантильей (кружевной накидкой)⁷ (ил. 5).

В собрании Музеев Московского Кремля хранится первоначальный отлив барельефа с изображением Елизаветы Петровны⁸ (ил. 6). Сравнивая этот барельеф, выполненный в олове, с произведением из папье-маше в собрании Третьяковской галереи (ил. 4), можно утверждать, что эти работы сняты с одной формы. Барельеф из папье-маше можно считать работой, созданной в 1740–1760-е годы неизвестным мастером по форме Растрелли.

В Историческом музее хранятся два барельефа работы неизвестных скульпторов, выполненные в гипсе, раскрашенные. Один из них очень близок оригиналу Растрелли изображением лица Елизаветы Петровны и деталей одежды⁹ (ил. 7). Неизвестный мастер точно и внимательно отнесся к работе, однако изменил круглую форму медальона на прямоугольную. Для равновесия и обогащения композиции он исполнил над головой императрицы красивый балдахин. Однако цветовое решение на представленном портрете иное, чем в барельефе, находящемся в Третьяковской галерее: фон темно-бордовый, цвет платья золотой, золотая мантия оторочена мехом горностаевая. В дальнейшем медальон был «одет» в богатую золоченую раму с бархатом. Другой барельеф из собрания Исторического музея имеет круглую форму, но отличается от первоначального отлива моделировкой лица, деталями прически и украшений; отсутствует кружевная накидка¹⁰ (ил. 8).

Барельеф в гипсе с изображением Елизаветы Петровны из собрания Кунсткамеры (ил. 9) моделировкой лица, деталями прически, одежды близок эталону из Музеев Московского Кремля (ил. 6), цветовым решением — медальону из папье-маше в коллекции Третьяковской галереи (ил. 4); но по слабому качеству исполнения можно сказать, что выполнен с промежуточного отлива. Недостаток мастерства не позволил неизвестному скульптору создать работу, подобную произведению, хранящемуся в Третьяковской галерее.

Вызывает неподдельный интерес медальон «Императрица Елизавета Петровна» из собрания Музея-заповедника «Ростовский кремль»¹¹ (ил. 10). Этот барельеф в гипсе, в котором мастер сознательно убрал с изображения накидку, является повтором с работы Растрелли. Между тем по качественной проработке деталей можно утверждать, что он выполнен профессиональным скульптором, которому был доступен авторский оригинал для снятия формы.

Известны два барельефа с изображением императрицы, выполненные в дереве. Один экземпляр находится в Русском музее¹² (ил. 11). Сравнивая этот барельеф с эталоном, можно увидеть, что резчик внес произвольные дополнения и изменения. В частности, он изобразил императрицу без кружевной накидки (отсутствие накидки роднит барельеф с работой из Исторического музея; ил. 8), по-иному смоделировал лицо, малый венец, украшения. С большой долей вероятности можно предположить, что резчиком был Кир Петров — крепостной Никиты Акинфиевича Демидова¹³, о чем свидетельствует надпись на обороте: *КПетровъ*. В 1760-е годы Кир Петров обучался у Иоганна Юста, а затем под его руководством в 1762–1779 годах участвовал в постройке и украшении дома Демидовых на Вознесенской улице Немецкой слободы в Москве (ныне ул. Радио, 10). Вероятно, крепостной резчик видел работу Растрелли и мог на нее ориентироваться. В 1912 году этот барельеф из Русского музея экспонировался в Санкт-Петербурге на выставке «Ломоносов и Елизаветинское время».

Такого же типа работа неизвестного мастера — портрет императрицы Елизаветы Петровны, вырезанный в дереве с использованием мастики, из собрания Эрмитажа¹⁴ (ил. 12). Этот портрет — свободная интерпретация оригинала Растрелли, как и барельеф из Русского музея (ил. 11). Представленный образ — тот же, но имеет ряд принципиальных расхождений с эталоном Растрелли (ил. 6). Автор по-иному драпирует торс, иначе украшает прическу с венцом (тоже без кружевной накидки), выбирает голубой цвет для платья и изображает Елизавету Петровну на темно-коричневом фоне.

В 1997 году в Эрмитаж поступил барельеф, выполненный в бронзе с золочением (ил. 13), который был снят с той же формы, что и оловянный оригинал из собрания Музеев Московского Кремля (ил. 6): совпадают внешние размеры и все точки на рельефах по высоте и глубине.

Медальон из Эрмитажа — в профилированной раме с накладными изображениями российского герба и цепи ордена Андрея Первозванного. Обрамление идентично раме барельефа Растрелли

«Портрет Петра I» из Третьяковской галереи (*ил. 14*). Все рассматриваемые медальоны — одного размера (диаметр 35 см); для бронзовых экземпляров была предназначена рама с цепью ордена Андрея Первозванного, с венцом наверху и двуглавым орлом внизу. На некоторых барельефах имеются надписи — на медальоне в технике папье-маше (ГТГ): ЕЛИСАВЕТЬ ПЕТРОВНА ИМПЕРАТРИЦА ИСАМОДЕРЖИЦА ВСЕРОССИЙСКАЯ Б:М (*ил. 4*); на деревянном (ГЭ): ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА БЛАГОЧЕСТИВЪШЕЙ ГОСУДАРЫНИ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕЛИСАВЕТЬ ПЕТРОВНЫ САМОДЕРЖИЦЫ ВСЕРОСИСКОИ (*ил. 12*).

О предназначении барельефа из Третьяковской галереи высказываются различные гипотезы. Одной из версий может быть такая: при широком строительстве дворцов и необходимости их украшать выполненные в такой технике работы были хорошим вариантом для быстрого декорирования стен, к тому же небольшой вес позволял перемещать произведения без усилий из одного дворца в другой. Следы многократного обновления обрамления свидетельствуют о том, что барельеф часто перевозили¹⁵.

Необходимо сказать несколько слов о папье-маше XVIII века. Произведений в этом недолговечном материале сохранилось крайне мало¹⁶, поэтому особенно ценно, что в собрании Третьяковской галереи барельеф «Портрет Елизаветы Петровны» является единственным художественным произведением, выполненным в технике папье-маше. В настоящее время нам известно еще лишь два барельефа, выполненных в технике папье-маше. Это прямоугольного формата картины (58 × 47 см) с изображением Петра I на коне с арапчонком из Русского музея (*ил. 15*) и из Исторического музея (*ил. 16*). К сожалению, не известен провенанс работы из Исторического музея, приобретенной музеем несколько лет назад. В Русский музей работа поступила из Эрмитажа. Экземпляр из Русского музея выполнен более профессионально, с внимательной проработкой деталей. Можно утверждать, что портрет «Петр I на коне» выполнен под впечатлением от конного памятника Растрелли Петру I в Санкт-Петербурге¹⁷ (*ил. 17*). Неизвестный мастер был знаком и с другим произведением Б.К. Растрелли — «Анна Иоанновна с арапчонком» (*ил. 18*). Он словно соединил два образа в одной картине: мастер в барельефе, как и Растрелли в монументе, представил увенчанного лавровым венком Петра I в одежде римского цезаря, сидящим на спокойно ступающем богатырском коне; на императоре тяжелые военные доспехи, на

плечах горностаевая мантия, на ногах римские сандалии; в правой руке — маршалский жезл; впереди идет арапчонок.

Для изготовления художественного произведения в технике папье-маше требовалась мастерская, в которой выполнялся барельеф в глине или воске, а затем снималась форма для литья, которую заполняли бумажной массой, детали впоследствии долепливали. В результате такого трудоемкого «не массового» производства произведение получалось достаточно дорогостоящим. В поисках ответа на вопрос, где могли отлить произведения в технике папье-маше, необходимо вновь упомянуть скульптора Иоганна Юста (ум. 1798), работавшего в Москве и Санкт-Петербурге с 1750-х годов. Немец по происхождению, Иоганн Юст прибыл в Москву вместе с многочисленными мастерами для работ по намеченному строительству Кремлевского дворца по проекту В.И. Баженова. Знакомство Юста с архитектором М.Ф. Казаковым позволило ему стать постоянным исполнителем скульптурных, лепных и резных работ в домах по его проектам — особняках князей А.Б. Куракина, М.П. Голицына, И.Л. Чернышёва, Н.А. Демидова, А.А. Безбородко. Постоянно работая над возведением новых дворянских домов и перестройкой старых, Казаков собрал вокруг себя лучшие художественные силы города. Помимо архитекторов, с ним сотрудничали ремесленники различных отделочных специальностей (как русские, так и иностранцы), среди которых важное место занимали мастера деревообрабатывающих специальностей — столяры и резчики-скульпторы, в том числе и Иоганн Юст.

В 1760-е годы по рекомендации Казакова Юст был приглашен на строительство слободского дома Н.А. Демидова, где, помимо обязанностей по надзору за строительством, выполнил все лепные и резные работы в парадных интерьерах. В это же время он обучил ремеслу крепостных людей Демидовых — Конона Пескова, Кира Петрова и Василия Михайлова, которые впоследствии работали самостоятельно. В 1770-е по приглашению графа П.Б. Шереметева Юст выполняет лепные и резные работы как по фасаду, так и в интерьерах усадебных дворцов в Кускове и Останкине. Некоторые модели он делал по рисункам К.И. Бланка. Этот аспект его творчества наиболее важен в рамках данного исследования.

При рассмотрении отделки интерьеров дворца в Кускове обращают на себя внимание подзеркальные столики-консоли (ил. 19), геридоны, постаменты под скульптуру, обрамления зеркал и десюдепотов. Можно отметить постоянно встречающийся характерный

прием Юста — подмену тонкой деревянной резьбы менее трудоемкими по исполнению типовыми деталями из папье-маше или мастики. Этот прием существенно ускорял и удешевлял процесс работы. Под руководством Юста из дерева вытачивали гладкие валики, которые обклеивали тканью, а затем покрывали толстым слоем мастики из смеси мела, олифы и клея, по составу напоминающей левкас. В еще не затвердевшую мастику «вплавливали» отдельные оттиснутые в папье-маше цветочки и листочки. Напоследок все изделие снова левкасило и золотилось. Интересны и сохранившиеся в парадных сенях дворца в Кускове массивные декоративные вазы из алебаstra с лепниной из тисненой бумаги — папье-маше (ил. 20). Лепнина представляла собой не только лавровые венки и гирлянды, но и объемные изображения голов животных. Вазы были украшены гирляндой из фруктов, ручки выполнены в виде козлиных голов, пропорции которых, взятые правильно относительно вазы, дополняли и обогащали ее силуэт. В оформлении интерьеров дворцов Шереметева часто использовались приемы, характерные для изготовления театральных декораций и бутафории. В основном это однотонные обои или цветочные мотивы, а также бумажки, имитирующие мрамор. Их, как правило, использовали в качестве фона для так называемой «бумажной резьбы» — орнаментальных накладок из золоченого папье-маше. О выполнении работ именно Юстом свидетельствует «щот сделанный работам скульптором Иоганном Юстом в силу заключенного с ним контракту в большой новый дом»¹⁸. В 1790-е годы в Останкине началось строительство театра, где был использован опыт создания «бутафорского» интерьера.

Проводимые параллели имеют для данного исследования немаловажное значение, так как барельефы «Петр I на коне» и «Портрет Елизаветы Петровны» выполнены в одной ремесленно-художественной мастерской. Безусловно, художником не первого ряда, но одним из тех, кто составлял значительный слой мастеров, работавших над оформлением большого заказа (задания) по декорации и устройству интерьеров, кто имел доступ к оригинальным работам, владел навыками снятия и создания формы, мог трансформировать и перерабатывать образ, хорошо знал и понимал технику папье-маше, а также обладал навыками грамотного живописца-декоратора.

Поэтому можно выдвинуть предположение, что обе работы сформированы и расписаны в одной мастерской и, вероятно, под руководством Юста (возможно, в его мастерской, располагавшейся

в Немецкой слободе в Москве). Хотелось бы выразить надежду на то, что дальнейший поиск даст результаты, подтверждающие данную гипотезу. Изложенные доводы, по нашему мнению, вполне убедительны, чтобы отнестись к этому выводу со всей серьезностью. Предположение же о том, что барельеф «Портрет Елизаветы Петровны» из Третьяковской галереи в технике папье-маше (ил. 4) идентичен барельефу из олова в собрании Музеев Московского Кремля (ил. 6), представляется бесспорным.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Неизвестный скульптор XVIII века. Портрет Елизаветы Петровны. Середина XVIII века (?). По оригиналу Б.К. Растрелли 1743 года. Барельеф. Папье-маше раскрашенное, дублированное на холст, мастика, литье, масло, позолота. 43,3 × 40,5. ГТГ. Инв. СК-67. До 1930 — ГИМ. Инв. 60969.

² История бытования барельефа до 1930 в настоящее время не выяснена.

³ Только в новом депозитарии произведение оказалось в условиях с регулируемым микроклиматом.

⁴ Автор благодарит экспертов отдела комплексных исследований Ю.А. Халтурина, Е.А. Воронину, И.В. Рустамову за проведенное технико-технологическое исследование, В.Н. Кирееву за химический анализ работы.

⁵ Автор благодарит сотрудников отдела научной реставрации масляной станковой живописи XVIII – начала XX века А.И. Голубейко, Е.Г. Волкову, Т.А. Кромову за проведенную реставрацию и за предоставленные фотоматериалы.

⁶ Обухова Л. Утраченный Растрелли // Мир музея. 1993. № 3 (131). С. 46.

⁷ Б.К. Растрелли. Медальон с рельефным портретом Анны Иоанновны. 1732. Олово, литье, чеканка, гравировка. 35 × 35. ГЭ. Инв. ЭРСк-165.

⁸ Б.К. Растрелли. Императрица Елизавета Петровна. 1741–1743. Олово, литье, чеканка. Музеи Московского Кремля.

⁹ Неизвестный скульптор XVIII века. Елизавета Петровна. 1750-е. Барельеф. Гипс раскрашенный, дерево (рама). 44 × 38. ГИМ. Инв. И IV 2094.

¹⁰ Неизвестный скульптор XVIII века. Елизавета Петровна. 1750-е. Барельеф. Гипс тонированный. Диаметр 46. ГИМ. Инв. 55317.

¹¹ Неизвестный скульптор XVIII века. Императрица Елизавета Петровна. XVIII век. Барельеф. Гипс, масло, отливка, раскраска. Диаметр 35,5. Музей-заповедник «Ростовский кремль». Инв. Пр-287.

¹² Б.К. Растрелли. Портрет императрицы Елизаветы Петровны. XVIII век. Барельеф. Дерево, масло. Диаметр 35; 47 (в раме). ГРМ. Инв. СК-1390.

¹³ *Пронина И.А.* Декоративное искусство в Академии художеств. Из истории русской художественной школы XVIII – первой половины XIX века. М., 1983. С. 292.

¹⁴ Неизвестный скульптор XVIII века. Портрет императрицы Елизаветы Петровны. Середина XVIII века. По оригиналу Б.К. Растрелли 1743 года. Барельеф. Дерево, мастика, холст, лепка, роспись. 44 × 44 × 2. ГЭ. Инв. ЭРД-2542.

¹⁵ В результате химического анализа окантовки произведения было обнаружено пять красочных слоев.

¹⁶ В основном сохранились предметы декоративно-прикладного искусства — шкатулки, пресс-папье, табакерки, глобусы и т. п. В Москве в конце XVIII века купцом П.И. Коробовым организована первая фабрика по производству предметов из папье-маше в селе Данилково (Федоскино). Предметы, созданные в технике папье-маше в основном приезжими мастерами, носили прикладной характер.

¹⁷ В 1744 под руководством Бартоломео Карло Растрелли, а затем его сына Франческо Растрелли над окончательной моделью монумента работали около двадцати человек. В 1747–1755 к работе над расчисткой и чеканкой были привлечены разные группы чеканщиков. Поэтому памятник был хорошо известен скульпторам и чеканщикам.

¹⁸ *Колобанова Л.* Коллекция консолей XVIII века в Музее-усадьбе «Кусково» // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2014. № 5. С. 11.

Н.Г. Преснова

**Ф.С. Рокотов, Ф.Г. Баризьен и другие создатели
портретов опекунов Московского воспитательного дома**

Эта статья продолжает тему, затронутую автором на предыдущих Третьяковских чтениях и посвященную трем портретам (*ил. 1*), созданным Ф.С. Рокотовым с учениками для Московского воспитательного дома не позднее 1768 года: князя С.В. Гагарина (ГРМ), И.Н. Тютчева и П.И. Вырубова (оба — ГТГ). В ходе стилистического и технико-технологического исследования, проведенного нами с И.Е. Ломизе, мы пришли к выводу, что портреты опекунов, задуманные одной серией, отличаются и между собой, и от эталонов Рокотова в трактовке отдельных фрагментов. Степень его участия в их исполнении проявляется в различной форме: в портрете князя С.В. Гагарина — в изображении лица и рук, в портрете И.Н. Тютчева — менее наглядно в трактовке лица (живопись которого обнаруживает сходство с рокотовскими эталонами на уровне рентгенограмм), в портрете П.И. Вырубова — скорее всего, в общей проработке лица, но не на завершающем этапе.

В серию портретов опекунов входит также портрет Якова Алексеевича Шубского (1765. Холст, масло. 142 × 108. ГТГ; *ил. 2*) — бывшего придворного певчего, возведенного императрицей Елизаветой Петровной в 1747 году в дворянское достоинство и в 1765-м являвшегося благотворителем Воспитательного дома. Я.А. Шубский пожертвовал ему свое имение (около 12 тысяч десятин земли и угодий, 407 душ крепостных). Портрет Шубского находился до 1917 года

в Воспитательном доме, затем — в 1-м Пролетарском музее, в 1923-м поступил в Третьяковскую галерею (так же, как и перечисленные выше произведения) и в настоящее время считается работой Ф.Г. Баризьена. Авторство было установлено на основании упоминания в литературе: «Совет приказал написать портрет Шубского живописцу Паризьену и заплатил за него 25 рублей»¹, хотя в каталогах Галереи 1952 и 1984 годов это полотно ему лишь приписывалось².

Фридрих Гартман Баризьен (Friedrich Hartmann Barisien; 1724–1796) — немецкий художник, учившийся в Дрездене и в 1750 году приехавший в Астрахань по приглашению неизвестного русского дворянина. По сообщению И.Н. Ланцманиса, бывшего долгие годы директором Рундальского дворца-музея и готовящего к публикации каталог-резоне по Ф.Г. Баризьену, в 1748–1757 годах художник работал при дворе в Цербсте, писал ландшафты. Следовательно, его могла пригласить в Россию и великая княгиня Екатерина Алексеевна, которая была родом из Цербста. В 1758 году, по свидетельству Я. Штелина³, Баризьен написал виды двух проспектов Ораниенбаума (павильон «Катальная горка», ГМЗ «Ораниенбаум»), трех проспектов Царского Села (Екатерининский дворец, ГМЗ «Царское Село») и трех проспектов Петергофа (ГМЗ «Петергоф»). В 1767 году он поселился в Риге и в 1770-м стал придворным живописцем герцога Курляндского. В 1783 году исполнил декорации к опере «Кир и Кассандра» для его театра в Митаве, там же во дворце и в Рундале расписывал плафоны. В 1786 году за картину «Голова старика» Императорской Академией художеств признан «назначенным» в академики. В 1787 году за «Портрет 102-летней старухи, жены рижского пожарника, Христины Линк» (ЛНХМ) удостоен звания академика⁴.

При сравнении с бесспорными работами Баризьена — «Автопортретом художника с сыном Фридрихом Готлибом» (1786. Холст, масло. 63,5 × 51. ГРМ; *ил.* 3), портретом герцога Петра Бирона Курляндского (1781. Холст, масло. Рундальский дворец-музей; *ил.* 4), «Семейным портретом» (1783. Холст, масло. 128,5 × 182,6. ЛНХМ; *ил.* 5) — между ними и портретом Я.А. Шубского не обнаруживается стилистического сходства. Перечисленные произведения отличаются сухостью и графичностью исполнения, характерные для прибалтийских и немецких мастеров, иные приемы светотеневой моделировки форм и трактовки деталей, а также застылость и напряженность образов⁵. Сравнение рентгенограмм «Автопортрета художника с сыном» Баризьена и портрета Шубского выявляют абсолютно разный подход

исполнителей к построению красочного слоя и распределению светов и теней (ил. 6).

Портрет Я.А. Шубского был исследован автором с И.Е. Ломице в 2018 году в сравнении с вышеперечисленными портретами опекунов, исполненными Ф.С. Рокотовым с учениками (ил. 7), с которыми данное полотно связано типологически (одинаковый размер и похожая композиция — поколенное изображение фигуры, сидящей в кресле, указующий жест руки). В данном случае композиционное решение портрета Шубского в зеркальном отражении повторяет изображение П.И. Вырубова. Основанием послужила также ранее высказанная версия И.Г. Котельниковой (ГЭ) о принадлежности портрета Шубского кисти Рокотова⁶. Но сравнение рентгенограмм (ил. 8) и фотомакросъемки (ил. 9) не выявило идентичных приемов письма. К сожалению, версия И.Г. Котельниковой остается недоказуемой, и автором портрета Я.А. Шубского пока следует считать неизвестно-го художника второй половины XVIII века.

Обнаруженный автором в ЦГА Москвы архивный документ 1765 года о выплате Баризьену 50 рублей за портреты Я.А. Шубского и Б.В. Умского (по 25 рублей за каждый) позволяет сделать вывод о существовании совсем других портретов кисти Баризьена, местонахождение которых в настоящее время неизвестно. В «Журнале заседаний Московского присутственного Опекунского Совета за 1765 год» найдена заметка: «№ 23. В силу основанного Ея Императорскаго Величества о учреждении воспитательного дома плана Приказали за написание портретов господ штатского советника Якова Алексеевича Шубского, опекуна Богдана Васильевича Умского. За каждый по двадцати по пяти рублей, итого пятьдесят рублей. Живописцу Паризьену»⁷.

Но портрет Богдана Васильевича Умского (1728?–1780), члена Московского опекунского совета в 1763–1775 годах, известен как работа Д.Г. Левицкого (1770. Холст, масло. 144 × 107. НГА. Инв. Ж-653; ил. 10), о чем свидетельствуют авторская подпись «P: Levicki. Anno 1770» и надпись на обороте холста: «Императорскаго воспитательнаго дома апекуна каллежскаго советника Багдана Васильевича Умскаго 1770 года въ марте месяце писанъ въ санктъ петербурхъ»⁸. Портрет поступил в НГА в 1930 году из Третьяковской галереи, ранее находился в 1-м Пролетарском музее, до этого — в Московском воспитательном доме, то есть имеет такую же историю бытования, что и три других портрета опекунов. Следовательно, в архивных документах

и литературных источниках речь идет не об изображениях Я.А. Шубского из Галереи и Б.В. Умского из НГА, а о необнаруженных портретах работы Баризьена. Скорее всего, они были поясными, поскольку за них художнику было заплачено по 25 рублей, а не по 100, как за каждый из трех парадных поколенных портретов — Рокотову: «Академику г-дину Рокотову за написание им трех опекунских портретов, за каждый по сту итого триста рублей выдать из экономкой суммы и впредь по написании таковых выдавать за каждой по сту рублей»⁹. Это косвенно подтверждает нашу версию об отведении авторства Баризьена в портрете Шубского, помимо стилистического и технико-технологического исследования.

Традиционно считается, что со второй половины XVIII века портреты Опекунской серии находились в зале Опекунского совета Воспитательного дома. Обнаруженные нами архивные материалы позволяют уточнить их местонахождение в 1855–1858 годах, о чем свидетельствует дело «Об устройстве портретной галереи на четвертом этаже в переходе из домово́й церкви в залу воспитанниц Николаевского Сиротского Института» (располагавшегося тогда в здании Опекунского совета), где обозначены портреты Н.И. Тютчева (№ 17), П.И. Вырубова (№ 18), Гагарина (№ 19) и Я.А. Шубского (№ 21)¹⁰. Эти сведения подкрепляются информацией, почерпнутой из книги В. Красуского 1878 года, посвященной Московскому воспитательному дому: «В 1797 году Бецкой хотел увековечить благодетелей Воспитательного Дома представлением их в барельефах в нарочно приготовленных для этого залах в Санкт-Петербурге и Москве. В точности эта мысль не осуществилась; но галерея на четвертом этаже, служащая переходом из главного корпуса в рекреационную залу Института в квадрате (то есть Николаевского института. — *Н.П.*), хранит на стенах своих портреты: Благотворителей Шубского, Опекунов Тютчева, Князя Гагарина, Вырубова»¹¹.

Очередной архивный документ более позднего периода (1902 года) позволяет даже сделать реконструкцию развески (*ил. 11*) портретов Опекунской серии в этом же помещении — «Портретам и другим предметам находящимся в портретной галерее, с показанием где и на каких стенах висят портреты и где и на каком месте стоят предметы. Опись эта составлена 11 июня 1902 года, по случаю ремонта портретной галереи. Для того чтобы по окончании ремонта портреты повесить, а предметы поставить опять по-прежнему на свои места:

Третья Комната, или второй переход по галерее.

№ 23 На левой стороне, при входе сюда из первого перехода сейчас же у арки, в углу на стене против окон, висит наверху портрет из первых опекунов подполковника И.Н. Тютчева

№ 24 Под ним внизу, портрет из первых опекунов Б.В. Умского

№ 25 Рядом с этими портретами, на середине этой же стены, висит наверху, портрет из первых опекунов князя С.В. Гагарина

№ 26 Под ним, на той же стене портрет почетного опекуна князя А.П. Оболенского (Быковцева)

№ 27 За ними рядом же и на этой же стене, наверху, портрет первого жертвователя Я.А. Шубского

№ 28 Под ним портрет из первых опекунов П.И. Вырубова»¹².

Таким образом, мы можем наглядно увидеть, как выглядела в интерьере эта группа портретов.

Пять полотен нам знакомы, кроме одного — портрета князя Александра Петровича Оболенского работы Быковцева, местонахождение которого в настоящее время неизвестно. А.П. Оболенский (1780–1855) с ноября 1831 года был назначен почетным опекуном московского Опекунского совета, в 1832-м возглавил управление Военно-сиротским училищем (от Воспитательного дома), а в 1837–1855 годах был почетным опекуном Николаевского сиротского института. Автором его портрета, вероятно всего, является Яков Дмитриевич Быковцев (Быховцев; 1787 – не ранее 1851), служивший учителем рисования в Московском воспитательном доме около 30 лет в период с 1825-го по начало 1850-х годов. О живописце известно немного, сведения о нем собраны и опубликованы Е.Д. Евсеевой на основе литературных и архивных материалов¹³.

Я.Д. Быковцев учился у художника Академии художеств Н.А. Синявского, который выдал своему ученику достаточно лестное свидетельство: «Обучался он у меня в живописном искусстве, коего успехи и таланты в познании художественном оказались превосходными, и смело можно приписать его искусству большую похвалу». Быковцев преподавал рисование не только в Московском воспитательном доме, но и в Бутырском (1829–1831) и Алексеевском (1830-е) приходских училищах, институте обер-офицерских сирот (1848–1849). В 1840 году за два портрета, написанных с натуры, он был удостоен Академией художеств звания некласного художника. Его служба в Московском воспитательном доме как раз выпадает на то время, когда А.П. Оболенский исполнял свои опекунские обязанности.

К сожалению, на сегодняшний день не обнаружено ни одного произведения Я.Д. Быковцева. Но в ГИМ хранится портрет князя А.П. Оболенского кисти неизвестного художника середины XIX века (1840-е. Холст, масло. 101,5 × 81. Инв. 54679 / И I 2909; *ил. 12*), близкий по размерам и композиции Опекунской серии и также поступивший в музей 1923 году из 1-го Пролетарского музея, откуда происходят и другие портреты этой серии¹⁴. Не имея возможности сравнить данный портрет с эталонами Я.Д. Быковцева и следуя лишь архивной версии, приходится признать, что это и есть тот самый портрет, упоминаемый в описи. Учитывая награды персонажа¹⁵, последними из которых были ордена Святого Александра Невского (1845) и Святого Владимира 1-й степени, портрет следует датировать второй половиной 1840-х годов (только художник ошибочно изобразил Владимирскую ленту красной вместо красной с черными полосками; Аннинская была бы с желтыми полосками по краям, а гладкая Александровская должна была быть повязана через левое плечо). А.П. Оболенский, служивший в сфере благотворительности, представлен в форме чиновника высшего разряда Мариинского ведомства: мундире темно-зеленого цвета с воротником и обшлагами из черного бархата с золотым шитьем «из дубовых и пальмовых ветвей», с пуговицами «с изображением пеликана, питающего птенцов»¹⁶.

Таким образом, нами полностью реконструирована схема развески портретов опекунов Московского воспитательного дома на начало XX века (*ил. 13*). Странно, что в развеске допущены отступления от правил симметрии: портреты идентичной композиции (И.Н. Тютчева и С.В. Гагарина) висят не по сторонам, уравновешивая друг друга, а рядом; портрет Б.В. Умского обращен не к центру, а «смотрит» влево; портреты Я.А. Шубского и П.И. Вырубова составили бы композиционную пару, если бы, наоборот, висели рядом друг с другом. Можно предположить, что в зале заседания Совета Воспитательного дома, который украшали портреты во второй половине XVIII века, они висели в соответствии с правилами, характерными для той эпохи. А в начале XX века в проходной комнате, связывающей два здания и служившей портретной, такие нарушения были допустимы: «Единственным сообщением института с церковью служит портретная галерея, составляющая историческую принадлежность Воспитательного Дома»¹⁷.

Итак, архивные документы свидетельствуют о том, что Опекунская серия портретов экспонировалась в данной комнате с 1855 года вплоть до июня – июля 1918-го, когда художественные коллекции

Воспитательного дома вывезли в государственные хранилища, а портреты опекунов передали в новоиспеченный 1-й Пролетарский музей¹⁸.

Портреты опекунов имели повторения. Так, с изображений И.Н. Тютчева, С.В. Гагарина и П.И. Вырубова в 1788 году были выполнены копии и отправлены в Петербург¹⁹, очевидно, для Петербургского воспитательного дома, открытого в 1770 году. Местонахождение их в настоящее время не установлено, за исключением портрета князя С.В. Гагарина кисти неизвестного художника (Холст, масло. ГИМ. 140 × 101. Инв. 55378/ И I 2273²⁰; *ил. 14*). Вполне вероятно, что это одна из копий, указанных в источниках. Существует поясная копия с портрета И.Н. Тютчева работы неизвестного художника второй половины XVIII века (Холст, масло. 55 × 44,5. НИМ РАХ. Инв. 273; *ил. 15*). На проходившей в ноябре 2018 года в Москве в Центральном Манеже выставке «Сокровища музеев России» экспонировался портрет князя С.В. Гагарина кисти Ф.С. Рокотова из собрания ГХМ (Холст, масло. 58,6 × 45,9. Инв. ГХМ 304; *ил. 16*). Полотно, поступившее в музей в 2011 году от «Исполнительной дирекции Фонда поколений Ханты-Мансийского автономного округа», в 2000 году через посредство РОСИЗО было приобретено на аукционе в Женеве. Произведение происходит из коллекции Попова, о чем свидетельствует надпись на подрамнике: *Collectio Popoff*²¹. Портрет иконографически связан с парадным изображением князя С.В. Гагарина работы Рокотова с учеником (ГРМ). В 1999 году полотно прошло экспертизу в ГРМ (эксперты Г.Н. Голдовский и С.В. Римская-Корсакова), которая подтвердила авторство Рокотова. Был сделан вывод, что это подготовительная работа к парадному портрету; костюм и аксессуары прописаны позднее. Сходство наиболее ярко выражено на уровне рентгенограмм. Фактура в данном случае не является показательным признаком, так как заглажена из-за проведенной за границей реставрации с воско-смоляной мастикой, а также из-за вакуумной дублировки холста. Портрет был датирован концом 1760-х по аналогии с парадным.

В 2018 году во время экспонирования на выставке в Москве полотно было осмотрено автором и И.Е. Ломизе, которые отметили большую плотность красочного слоя по сравнению с эталонами Рокотова и уточнили его сохранность. Холст сдублирован на старинный холст от другого произведения (об этом свидетельствуют многочисленные отверстия от гвоздей — следы перебивания). Кромки обрезаны, авторский холст сверху надставлен.

Сопоставление полотна с портретом, воспроизведенным в издании великого князя Николая Михайловича «Русские портреты XVIII и XIX столетий»²² (ил. 17), который идентичен рассматриваемому по размеру, масштабу, пропорциям, особенностям изображения, а также по характерному повреждению в месте стыка холста и надставки, позволяет сделать вывод, что это одна и та же картина. Таким образом, портрет, ныне хранящийся в Ханты-Мансийске, происходит из подмосковной усадьбы князей Гагариных Никольское-Гагарино. Затем он попал за границу, где находился в коллекции Попова, поэтому ранее в отечественной литературе был указан как произведение, местонахождение которого неизвестно²³. К данному портрету существовало парное изображение кисти Рокотова — портрет княгини Прасковьи Павловны Гагариной, супруги князя С.В. Гагарина, также происходящий из усадьбы Никольское-Гагарино, опубликованный в «Русских портретах...»²⁴ (ил. 18) и не обнаруженный в настоящее время. Очевидно, оба портрета были заказаны Рокотову владельцами для своей фамильной портретной галереи, а затем мужской портрет послужил образцом при создании парадного поколенного изображения для Московского воспитательного дома (ил. 19).

Выявление портрета князя С.В. Гагарина, хранящегося в ГХМ, подтверждает метод работы Рокотова над парадными заказными портретами. Подобно портрету Екатерины II 1763 года (ил. 20), начатому с авторского погрудного этюда и исполненному затем как поколенное изображение учениками мастерской Рокотова, в случае с князем Гагариным сначала был с натуры написан поясной портрет, а затем на его основе исполнен поколенный с помощью учеников.

Таким образом, итогами нашей работы по данной теме стали:

— стилистическое и технико-технологическое исследование портрета Я.А. Шубского в сравнении с эталонами Ф.Г. Баризьена и портретами Ф.С. Рокотова из той же серии, приведшее к отведению авторства обоим художникам²⁵;

— изучение корпуса архивных документов, позволившее обнаружить указание на неизвестный в настоящее время портрет Я.А. Шубского кисти Баризьена, за который ошибочно был принят ранее портрет из Третьяковской галереи;

— изучение архивных материалов, благодаря которым удалось установить местонахождение портретов Опекунской серии в Московском воспитательном доме с середины XIX века до 1918 года (с реконструкцией их развески), их дальнейшую судьбу, а также

выявить портрет князя А.П. Оболенского и определить его как работу Я.Д. Быковцева;

— идентификация портрета князя С.В. Гагарина работы Рокотова (ГХМ) с указанным в старой литературе и перевод его из разряда произведений, местонахождение которых в настоящее время неизвестно, в группу сохранившихся рокотовских памятников.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Материалы для истории Императорского Московского воспитательно-го дома. Вып. 1. М., 1863. С. 51.

² Государственная Третьяковская галерея. Каталог живописи XVIII – начала XX века (до 1917 года). М., 1952. С. 500; Государственная Третьяковская галерея. Каталог живописи XVIII – начала XX века (до 1917 года). М., 1984. С. 536.

³ Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России : в 2 т. / сост., пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К.В. Малиновского. М., 1990. Т. 1. С. 82, 108.

⁴ Государственная Третьяковская галерея : каталог собрания. Серия «Живопись XVIII–XX веков». Т. 2 : Живопись XVIII века. М., 2014. С. 52.

⁵ И.Н. Ланцманис согласен с данным выводом и отметил это в своей публикации, указав наш портрет с отведенным авторством Ф.Г. Баризьена.

⁶ Котельникова И.Г. Атрибуция Ф.С. Рокотову парадного портрета А.И. Бибикова из Эрмитажа // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства : II Науч. конф. 27 мая – 31 мая 1996. М., 1998. С. 57.

⁷ ЦГА Москвы. Ф. 127. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 109 об.

⁸ Сообщено И.Р. Багдамян (НГА).

⁹ ЦГА Москвы. Ф. 127. Оп. 25. Ед. хр. 4. Л. 31.

¹⁰ ЦГА Москвы. Ф. 108. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 135 об. – 136.

¹¹ Красуский В. Краткий исторический очерк Императорского Московского воспитательного дома. М., 1878. С. 98.

¹² ЦГА Москвы. Ф. 108. Оп. 2. Ед. хр. 1008. Л. 41–41 об.

¹³ Евсеева Е.Д. Московский живописец Синявский // Третьяковские чтения. 2013 : материалы отчетной научной конференции. М., 2014. С. 99–100.

¹⁴ Сообщено Н.А. Перевезенцевой (ГИМ).

¹⁵ Самые ранние ордена на плакетке: Святого Георгия 4-й степени (1813), Святого Владимира 4-й степени (1807), прусский — Красного орла (1813), медаль «За храбрость» (1808), медаль «30 лет беспорочной службы»,

пруссский — «За заслуги» (Pour le Mérite); в петлице: австрийский Святого Стефана (1813) и польский Белого орла (1841); на груди красная лента и звезды Святого Владимира 1-й степени и Святого Александра Невского.

¹⁶ *Шепелев Л.Е.* Титулы, мундиры и ордена Российской империи. М., 2004. С. 261.

¹⁷ ЦГА Москвы. Ф. 108. Оп. 2. Ед. хр. 1008. Л. 23.

¹⁸ «№ 473. 18 июня 1918. РСФСР. Народный Комиссариат Социального Обеспечения. В Административно-Хозяйственный Комитет московского Воспитательного Дома. Отношение. Настоящим сообщается, что музейной комиссии разрешено вывезти портреты из Картинного зала Воспитательного Дома и Николаевского Института народным Комиссаром А.Н. Винокуровым. Поэтому Административно-Хозяйственному Комитету предлагается вывозу картин не препятствовать» (ЦГА Москвы. Ф. 108. Оп. 2. Ед. хр. 1008. Л. 83). «В Комиссию по охране памятников и художественных сокровищ при Московском Совдепе. (Угол Кузнецкого и Б. Дмитровки, д. № 8). Согласно резолюции Народного Комиссара Главной Канцелярии Комиссариата Социального Обеспечения на Ваше отношение от 8-го июля с/г за № 1441 сообщаем, что предметы искусства и старины, находящиеся в бывшем Московском Опекунском Совете на Солянке в здании Николаевского Института согласно представленным двум описям разрешается передать в Государственные хранилища» (ЦГА Москвы. Ф. 108. Оп. 2. Ед. хр. 1008. Л. 85). «В Московский Николаевский Институт. Комиссия по охране памятников искусства и старины при Московском Совете Рабочих Депутатов удостоверяет, что художнику Василию Никитичу Мешкову доверяется получить для перевозки в государственные хранилища находящиеся в помещении Московского Николаевского Института памятники старины, имеющие историческое значение, по его указанию (от 17 июля 1918. № 1570)» (ЦГА Москвы. Ф. 108. Оп. 2. Ед. хр. 1008. Л. 85).

¹⁹ *Фруменкова Т.Г.* Опекуны Московского воспитательного дома в царствование Екатерины II // *Благотворительность в истории России : Новые документы и исследования.* СПб., 2008. С. 180.

²⁰ Сообщено Л.Ю. Рудневой (ГИМ).

²¹ Сокровища музеев России : В рамках XVII церковно-общественной выставки-форума «Православная Русь — ко Дню народного единства» : каталог выставки. М., 2018. С. 100, 352.

²² Русские портреты XVIII и XIX столетий = Portraits russes des XVIII^e et XIX^e siècles : в 5 т. Т. 5. Вып. 1. СПб., 1909. № 188.

²³ Лапишина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 229. № 236; Романычева И.Г., Римская-Корсакова С.В. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. СПб., 2008. С. 283. № 28.

²⁴ Русские портреты XVIII и XIX столетий. Т. 5. Вып. 1. № 189.

²⁵ Выражаю благодарность И.Е. Ломизе за помощь в работе, И.Н. Ланцманису (Рундальский дворец-музей), К.Е. Рудзите (ЛНХМ), Г.Н. Голдовскому и С.В. Сирро (ГРМ), Ю.А. Халтуруину и А.А. Мареевой (отдел комплексных исследований ГТГ), а также А.М. Пахомовой (отдел специальных выставочных проектов ГТГ) за предоставленные материалы.

М.А. Пожарова

Уточнение атрибуции картины И.А. Акимова «Сатурн с косой, сидящий на камне и обрезающий крылья Амуру». К вопросу об эволюции европейских источников русской академической живописи во второй половине XVIII века

Написанное Иваном Акимовичем Акимовым (1754–1814) полотно «Сатурн с косой, сидящий на камне и обрезающий крылья Амуру» (1802, ГТГ) принадлежит к его зрелым произведениям, когда он сам формулирует тему и имеет достаточный опыт перевода умозрительного замысла на пластический язык.

Из скупой биографии художника известно, что он был сыном наборщика сенатской типографии Акима Фёдорова и с детства понимал ценность печатного оттиска. Впоследствии он собрал коллекцию книг и гравюр, которую подарил Академии художеств в Петербурге¹. К эстампам, как к важному сюжетному и иконографическому материалу, с XVII века апеллировали все западные сочинения об искусстве, поэтому, опираясь в своих замыслах на гравюры признанных французских мастеров, Акимов действовал в русле европейской академической традиции. Полагаем, что источником его «Сатурна...» стал исполненный в 1633 году известный офорт Франсуа Перрье «Время, обрезающее крылья Амуру» (*Le Temps rognant les ailes de l'Amour*), которому идентичны название и композиция русского полотна.

Можно отметить определенное сходство творческого становления русского и французского академиков. Перрье (1594–1649), прежде чем стал одним из крупнейших французских мастеров XVII века, долго работал в Италии и принес во Францию эффектный стиль римского барокко, получивший в Париже придворную изысканность

и элегантность. В Париже он работал с Симоном Вуэ, а его учеником стал знаменитый Шарль Лебрен. В 1648 году Перрье стал одним из 14 основателей французской Королевской академии живописи и скульптуры в Париже.

И.А. Акимов почти шесть лет обретался в качестве пенсионера в Италии: в Болонье, в Риме, работал во Французской академии, во Флоренции и в Венеции, в 1778 году исполнил аттестационную композицию «Прометей делает статую по приказанию Минервы», получившую академическое признание, и стал профессором, а с 1796 года — директором Императорской Академии художеств.

Сюжет, соединивший для нас искусство двух мастеров, был в XVII веке очень популярен у европейских художников и имел множество трактовок. Вуэ (1590–1649) обращался к нему дважды. В 1627 году, сразу после возвращения из Италии, он создал полотно «Красота и Надежда торжествуют победу над Временем» (Национальный музей Прадо, Мадрид). В этом произведении, примечательном поверхностными «караваджизмами», автор представляет Хроноса жалким поверженным стариком. Обнаженная Красота удерживает его за волосы, собираясь пронзить дротиком, резвящиеся амурсы не дают расправить крылья несчастному, помогая Надежде подцепить их рогатым крючком.

В Париже в 1640-х годах Вуэ снова обратился к теме Хроноса, но, сохранив прежнее ее истолкование, он существенно трансформировал стиль, приведя его в соответствие со своим новым статусом придворного художника Людовика XIII. В Музее дю Берри в Бурже хранится его полотно «Любовь, Надежда и Слава, побеждающие Время», которое по-прежнему представляет триумф Красоты. Однако здесь все сражающиеся персонажи исполнены в холодной академичной манере, с присущими ей определенностью контуров, скульптурной мраморностью тел и сдержанной мимикой, а композиция, выстроенная вертикально, дополнена трубящими Славами.

Наряду с интерпретациями образа Хроноса, подающими его как жертву «всепобеждающей» Любви, в европейской культуре эпохи барокко существовало и даже преобладало истолкование Времени как «всепожирающей» силы (*Tempus edax rerum*), перед которой Любовь — беспомощный младенец. Подобное видение темы предлагал Отто ван Веен (1556–1629), известный фламандский художник-маньерист, учитель Рубенса и автор целого ряда эмблематических сборников, которые он выпускал начиная с 1608 года. Для знаменитой

«амурной» эмблематы (*Amorum emblemata*) ван Веен сочинил и награвировал аллегорические иллюстрации, сопроводив эти образы афористическими цитатами на латыни из разных античных авторов: Плутарха, Вергилия, Апулея — и их переводами на немецкий и французский языки. На листах его сборника мы обнаруживаем грозного Хроноса, который на лету серпом подрезает крылья Амуру². Очень популярные издания ван Веена возобновлялись на протяжении всего XVII столетия.

В духе эмблематы ван Веена сюжет истолкован Антонисом ван Дейком в его полотне «Время, обрезающее крылья Амуру» (1630-е), которое хранится в Париже, в Музее Жакмар-Андре. В нем отразились характерные качества северного барокко, интерпретированные одним из самых ярких его представителей. Здесь можно отметить традиционное для фламандского искусства стремление запечатлеть в образах небожителей простонародные типажи и уподобить древний миф бытовой сценке, которая демонстрирует наказание непослушного внука. Только атрибуты — коса и колчан со стрелами, брошенные на земле, обнаженность героев и вздыбившиеся крылья Хроноса — указывают на олимпийскую природу изображенных.

Спустя полвека, в 1694 году, произведение под тем же названием создаст еще один именитый французский академик, Пьер Миньяр (1612–1695), полотно которого представлено в Художественном музее в Денвере. Не столь выразительное, как творения предшественников, оно подобно контрэпрёву, где та же композиция разворачивается в противоположную сторону и являет собой нечто среднее между ван Дейком и Перрье.

Офорт Перрье «Время, обрезающее крылья Амуру» (1633) мог быть сделан художником по собственному живописному оригиналу, сегодня утраченному, но, возможно, известному в XVII–XVIII веках. В Музее Штедель во Франкфурте сохранился рисунок этой композиции Перрье в обратную сторону. Офорт, отпечатанный с двух досок белой и черной краской, на серо-коричневой бумаге, пользовался большой популярностью в исследуемую эпоху. Свидетельством этого может служить английское повторение гравюры, исполненное в технике меццо-тинто известным художником Джоном Рафаэлем Смитом (1752–1812), ныне хранящееся в Британском музее. Несомненно, существовали и другие копии композиции Перрье, так что у русского художника был выбор. Восприятию искусства французского академика как эталонного могли способствовать и сборники

гравюр, которые издавал Перрье. В 1638 году, предвосхищая увлечения коллекционеров XVIII века, художник выпустил гравированный увраж, где воспроизводилась античная скульптура, сохранившаяся в римских собраниях. Гравированный титул издания включал образ Хроноса, лобызającego торс Аполлона Бельведерского. Так, у Перрье Время, не пощадившее Любовь, предстает восторженным поклонником знаменитого антика: только Искусство оказывается неподвластным суровому старцу с косой³.

Гравюра Перрье, согласно законам жанра, имеет дидактическую подпись под изображением — неточную цитату из «Буколик» Вергилия. Ссылка на классический литературный источник подчеркивает академичность композиции Перрье. Созданные французским художником образы обладают возвышенной экспрессией и драматизмом. Особенно выразительна напряженная поза плачущего ребенка, выглядывающего из-под локтя экзекутора и безуспешно пытающегося вырваться. Время, в интерпретации Перрье, оказывается ближе к античным истолкованиям, чем у ван Дейка, но более зловещим. Динамичная поза героя усиливается положением ноги, поставленной на шаткую, способную покатиться опору, напряженными широкими жестами, разлетающимися длинными космами волос и бороды. Подобная величественная и элегантная композиция — типичный образец французского «большого стиля». Созданные одновременно композиции ван Дейка и Перрье могли бы вызвать дискуссию о «первородстве» замысла. Полотно Акимова, написанное почти два века спустя, хотя и не является калькой с Перрье, весьма вероятно, имеет его своим источником — то ли через гравюрные повторения, то ли благодаря знанию художником несохранившегося оригинала. Для отечественных академических мастеров были весьма значимы сочинения вроде «Лексикона» Лакомба де Презеля, переведенного на русский язык в середине XVIII века тезкой художника — Иваном Ивановичем Акимовым. Посвященные истолкованию сюжетов и образов искусства, подобные труды давали пищу творческой фантазии. В каталоге Третьяковской галереи воспроизведен взятый из «Лексикона» фрагмент статьи о Сатурне: «Он ничего более не значит, как Время. Стихотворцы объявляют, будто он поедал собственных своих детей, то есть Дни, Месяцы и Годы, а представляют его в виде крылатого старика, что значит скорость времени; в руке у него коса, по[ка]зывая чрез то, что он все пожинает»⁴.

Очевидно, что данный текст, раскрывающий аллегорический смысл образа Сатурна, мало соотносится с конкретной композицией на полотне. Приведенному описанию соответствует только коса в руке Хроноса, предназначенная, согласно «Лексикону», все пожинать. Все ранее рассмотренные европейские произведения включали этот атрибут, однако он помещался где-то возле ног Хроноса, а орудие, которое суровый старик обычно использовал для обрезания маленьких детских крылышек, было похоже на ножницы или секатор. На полотне Акимова, напротив, Сатурн пытается отсечь захваченные перышки Амура большой «всепожинающей» косой. Однако такую операцию невозможно осуществить, не поранив косца или ребенка. Амур, с неестественными патетическими жестами неловко повисший на колене гиганта, подобен беззащитному трогательному ангелу, Сатурн, вопреки жестокому деянию, — благообразному старцу. И содержательно, и технически полотно Акимова предстает довольно беспомощным для академического профессора.

Однако в творении Акимова разочаровывают не столько технические несовершенства, сколько отсутствие глубокой мотивации при обращении к описанному сюжету, актуальной проблематики, с которой мог бы сопрягаться данный замысел. В полотнах первых русских академистов она была очевидна. Если обратиться к классическим образам, которые создал А.П. Лосенко (1737–1773), то они предвосхищали европейские открытия. «Зевс и Фетида» (1769, ГРМ) — произведение, в эстетике которого отразились и последние археологические открытия эпохи, зафиксированные в каталогах эрудитов, и грация рафаэлевских рисунков, осмысленная с позиций только зарождавшейся неоклассической теории, и обретенная эпохой, но еще малодоступная «Илиада». На момент создания полотна Лосенко, в 1769 году, ни на одном из европейских языков не существовало полных научных переводов знаменитого гомеровского эпоса. Именно поэтому все европейские мастера обращались к таким источникам, как «Картины из Гомера и Вергилия» графа де Кейлюса и каталоги антикваров, вроде увража Левеска де Гравеля, где воспроизведена композиция «Зевс и Фетида», возможно, известная Лосенко⁵. В этих сборниках не только гравировались композиции античных памятников, но и содержался пересказ мифологических сюжетов. Это было актуально в исследуемую эпоху, которая стремилась к возрождению подлинной греческой древности, отрекаясь от позднейших латинских иконологий. При жизни Лосенко еще не существовало русского

перевода «Илиады», поэтому неубедительны попытки некоторых исследователей объяснять композицию картины как прямую иллюстрацию гомеровского текста, сопоставляя ее элементы с великолепными гекзаметрами Н.И. Гнедича, опубликованными в 1829 году⁶. В России самая ранняя интерпретация поэмы принадлежит П.Е. Екимову, работавшему над ней в 1773 году, но опубликовавшему ее только в 1776-м. Более знаменитым русским соавтором великого грека в XVIII веке был Е.И. Костров, переложивший поэму александрийским стихом в 1796 году. Лосенко не мог прочитать ни одно из этих изданий, а вот его картина, опережавшая европейских мастеров в выборе и истолковании сюжета и превосхищавшая знаменитое творение Энгра, могла быть известна литераторам и стать для них вдохновляющим источником.

Рассуждая о сомнительных достижениях И.А. Акимова, необходимо указать на беспорные, к которым относится его сочинение «Краткое историческое известие о некоторых российских художниках», опубликованное в «Северном вестнике» в 1804 году. Каждому достойному профессору, согласно европейской академической традиции, полагалось иметь некий теоретический опус в виде трактата или лекции. И хотя несколько страничек, «сообщенных адъюнкту-ректором императорской академии художеств» редакции журнала, не дотягивают до уровня академических лекций Лебрена или Куапеля, это был значительный вклад в отечественное искусствоведение в начале XIX века. В них содержатся ценные характеристики мастеров, данные современником. Так, о Лосенко Акимов писал: «Сему-то опытному художнику обязаны все тогда обучавшиеся в Академии не токмо живописи, но даже скульптуре и гравированию. Он во многом образовал их и руководствовал к достижению той отличности, которую некоторые после достойно заслужили. Жаль, что сие не более трех лет продолжалось: кончина его сделала в успехах промежутков, продолжавшийся несколько лет. Хотя и остались художники, но после таковой потери, обучавшиеся погружены были в уныние и мало кому доверяли»⁷. Это краткое описание точно соответствует данному этапу художественной эволюции русской академической школы.

Именно в творчестве мастеров, успевших пройти школу ученичества у Лосенко, можно заметить особую чуткость к классическим источникам и винкельмановским парадоксам, как, например, у М.И. Козловского. Если мрамор «Бдение Александра Македонского»

(1780-е, ГРМ) обнаруживает переосмысленные мотивы антиклизированных увражей, то великолепный офорт «Апеллес-живописец выбирает лучшую модель для изображения своей Венеры» (1780-е, ГМИИ им. А.С. Пушкина) уже демонстрирует способность русского мастера воплощать литературные образы, не имевшие ранее прямого пластического воплощения. Композиция произведения отмечена той «благородной простотой и спокойным величием в позах и выражении», которые так ценил Винкельман. Нам доводилось писать о происхождении «ошибки», оказавшейся в подгравюрной подписи, где вместо Зевксиса упоминается Апеллес⁸, которая позволила датировать гравюру. Будь этот эскиз «российского ревнителя Фидию» воплощен в мраморном барельефе, он мог бы стать художественным манифестом отечественной неоклассики. Замысел русского скульптора опережает и превосходит в художественном смысле популярное полотно Франсуа-Андре Венсана (1746–1816), выставленное в парижском Салоне в 1789 году, как и ряд других произведений европейских авторов на эту тему.

Картина И.А. Акимова «Сатурн с косою, сидящий на камне и обрезающий крылья Амуру», которая обращается к архаичному, полностью исчерпанному европейским искусством источнику, демонстрирует «в успехах промежуток», описанный ее автором в «Кратком известии». В том же произведении Акимов писал о Петре Соколове: «Он имел большие способности к достижению имени хорошего художника, и был бы отличен, если бы держался скоротечности в работах и свободности, свойственной руке Джордано, для которой был рожден. Но прибыв в Рим, слепо пленился манерою Помпео Батони, нимало таланту его не соответственной, а потому сделался робок в произведениях и уклонился от той стези, которую предназначала ему собственная способность»⁹. Закономерен вопрос, как Акимов оценивал эту «способность» в себе...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Государственная Третьяковская галерея : каталог собрания. Серия «Живопись XVIII–XX веков». Т. 2 : Живопись XVIII века. М., 2015. С. 26–29.

² *Veen O. van. Amorum emblemata, figuris aeneis. Antverpiae, 1608. P. 236.*

³ *Perrier F. Illustrissimo D.D. Rogerio Du Plesseis domino de Liancourt marchioni de Monfort [...] Segmenta nobilium signorum et statuarum, quae*

temporis dentem invidium evasere Urbis aeternae ruinis erepta typis aeneis. [Rome], 1638.

⁴ Государственная Третьяковская галерея : каталог собрания. Серия «Живопись XVIII–XX веков». Т. 2 : Живопись XVIII века. С. 29.

⁵ *Levesque de Gravelle M.-P.* Recueil de pierres gravees antiques. Paris, 1732. Pt. 1. XLIII.

⁶ *Карев А.А.* Классицизм в русской живописи. М., 2003. С. 72–73.

⁷ [Акимов И.А.] Краткое историческое известие о некоторых российских художниках // Северный вестник. 1804. Ч. 1. № 3. С. 350–351.

⁸ *Пожарова М.А.* «Понятие о совершенном живописце». Русские гравированные академические оригиналы и пособия для художников XVIII века : каталог выставки. М., 2016. С. 58–60.

⁹ [Акимов И.А.] Краткое историческое известие... С. 351.

С.С. Степанова

**Романтичный классицист Пётр Васильевич Басин
(1793–1877). К вопросу о чертах личности и основах
творческого метода**

Исторический живописец П.В. Басин (1793–1877), один из лучших выпускников Академии художеств, впоследствии ее профессор, сформировался в условиях укрепления позиций классической художественной системы¹. Вместе с тем его личность несла в себе эмоциональный заряд сильных романтических переживаний. Особенно ярко это единство человеческих качеств и объективных факторов проявилось в период итальянского пенсионерства художника, в 1820-е годы, что делает Басина во многом типичной фигурой своего времени в отечественной культуре.

Мнение специалистов традиционно единодушно в вопросе о значимости именно итальянского периода для его становления как профессионала. Другое, также общепринятое, — о противоречивости искусства Басина. «По природе он был ярче, зорче, жизненнее, чем по выучке; для себя он умел глядеть на природу и людей и с непосредственной свежестью отображать их... В иные времена из Басина вышел бы много более замечательный художник, чем тот, каким его сделало александровское пенсионерство и николаевское профессорствование»² — это суждение А.М. Эфроса (соглашаясь с ним) приводит Петина, автор монографии о художнике³. Однако справедливее анализировать и оценивать творческую личность в историческом контексте и ракурсе. И уж тем более несправедливо считать, что пейзажистом, портретистом и жанристом он был более талантливым, чем историческим живописцем⁴.

Художник воспитывался в строгих семейных традициях, с обязательным почитанием отца и уважением ко всем родным⁵. Его письма начинаются неизменным: «Любезные родители!» и заканчиваются словами: «Остаюсь с истинным моим к вам высокопочитанием и преданностию сын ваш П. Басин». Из академических наставников он считал себя наиболее обязанным В.К. Шебуеву, неизменно посылая ему приветы и письма. В работах Басина очевидно стилистическое влияние пространственно-композиционных принципов именно Шебуева: строгая архитектоника, четкое пространственное построение сцен с использованием пейзажных или архитектурных элементов, структурирующих распределение фигур и групп на ближних и дальних планах.

Пётр Басин выехал из Петербурга в Рим вместе с молодым архитектором К.А. Тоном 20 августа 1819 года. Как и все пенсионеры, они были обязаны писать отчеты в Академию художеств. Один из таких отчетов подписан ими вместе — по-видимому, Басин лучше владел пером или оказался на тот момент более дисциплинированным. А его романтическое описание начала путешествия выполнено на уровне неплохого литературного рассказа, передающего красочную картину разбушевавшейся стихии, корабля, попавшего в шторм, тяжелых ощущений и переживаний молодых людей. Знакомясь в музеях с произведениями искусства, он «забывал от удивления самого себя»⁶. Оказавшись в Венеции, признается в письме: «Еще по сию пору я не могу привести в порядок всех лоскутков бумаги на коих я старался отмечать лучшие картины во время осматривания галлерей и церквей сего города»⁷. По благосклонности графа Сен-При, встреченного в галерее дворца Гримани, Басин получает рекомендацию к директору Французской академии в Риме⁸. Однако Вечный город поразил не только памятниками, но и ужасными происшествиями, подобных которым русские пенсионеры не видели дома, — казнью гильотиной на Пьяцца дель Пополо, попыткой самоубийства на Испанской лестнице, драками и убийствами.

Древний Рим для Басина — живая и хорошо знакомая по книгам история. Описывая свой восторг при въезде в город, где счастливая судьба даровала ему возможность «пользоваться драгоценными памятниками произведений мудрости и искусства», он рассуждает: «Теперь Римляне уже не есть тот правдивый народ, который жил во времена Нумы, Тита, Веспасиана, Аврелия, Антонина; теперь сей народ есть ленивые и жадные к деньгам итальянцы, которые живут

нащет чужеземцев, стекающихся к ним со всех стран света, дабы посмотреть единственный город в мире»⁹. Молодой художник жадно погружается в работу: «Занятия мои в Риме есть почти постоянны, по будням занимаюсь в Ватикане, а в праздники хожу по прелестным окрестностям сего достопримечательного города и рисую с натуры эбоши. Директор Французской Академии расположен ко мне весьма хорошо, он приглашал меня во время карнавала два раза к себе на бал, где я имел удовольствие познакомиться с некоторыми из французских пенсионеров»¹⁰. В этом фрагменте письма отмечены все векторы римских интересов и занятий Басина — антики и старая живопись, работа с натуры в окрестностях Рима, общение с представителями других европейских школ. В отделе графики ГРМ хранятся альбомы, заполненные рисунками с античных статуй, хранящихся в Ватикане и других музеях¹¹. Выполненные карандашом, они поражают не эффектами линии и штриха, но точностью и легкостью передачи характера, пропорций, деталей и драпировок, присущих этим образцам древней пластики. В них не заметно ни поправок, ни вспомогательных осей и прочих опорных элементов, что свидетельствует об абсолютном мастерстве, полученном в стенах Академии художеств. Он делает зарисовки и с картин старых мастеров. Такое впечатление, что эти альбомы предназначены были не только для отчета о своих занятиях или в качестве пособия для самостоятельной работы, но и для будущих учеников, хотя, конечно, он в это время не помышлял об академической карьере. В круг занятий входило и посещение курса теоретической и практической анатомии.

Молодой пенсионер оказывается свидетелем археологических раскопок, открывавших современникам облик древнего Рима, а также строительства новой галереи антиков в Ватикане: «Часто вместо отдохновения я хожу на преждебывшее славное торжище Римское (Forum Romanum) называемое ныне Campo vacino (коровье поле), чтоб удивляться величественным зданиям; арки Септимия Севера, храмов Юпитера Громовержца, Юпитера Статора, Согласия, Антонина и Фаустины, Колонны Императора Фонаса, Арки Тита, Константина и потом Колоссея. Сей последний оставляет во мне всегда отменное впечатление. Какое ужасное количество употреблено было различной величины камней, чтоб составить сию огромную массу, поражающую взор своею обширностью и высотой, и вместе тою приятностью и простотою, которые дышат в каждом куске, в каждом обломке? При всем его разрушении он как будто с уверенною гордостью

произносит: не будет мне подобного. Благодаря склонности к изящному французов, в правление коих открыты многие из сих зданий, бывшие засыпаны землею, мы теперь имеем удовольствие видеть гораздо больше, нежели кто был в Риме за десять или двенадцать лет прежде. Нынешнее правление продолжает также сии любопытные открытия; с каждой глыбой отброшенной земли, представляются новые интересные предметы, которые или дают верные причины к исследованию других существовавших зданий и их планов, или объясняют то самое, к коему они принадлежали»¹². Даже описывая постоянное летнее бедствие Рима — ветер сирокко, Басин вспоминает историческое прошлое: «Во время древних Римлян сей ветер не достигал до Рима, потому что преграждаем был лесом, находившимся между городом и вонючими болотами, из коих он происходит; но с тех пор как Папы срубили сей лес, влияние сего воздуха весьма часто действует на Рим и производит болезни»¹³. А «веселость народная» октябрьских праздников напоминает ему «те пиршества и праздники, которые были отправляемы римлянами в честь Бахуса в продолжении сего месяца»¹⁴. И, как следствие этих впечатлений, в альбомах появляются наброски со сценами сатиров и вакханок.

Басин подписывается на издание Винкельмана «Рассуждение о древних монументах», с увлечением приобретает книги и гравюры, а со временем увлекается коллекционированием античных медалей, которые для него ценны как художественные свидетельства истории. Он сообщает отцу: «Недавно я заплатил 20 пиастров 100 р. за 6 книг Древности Геркулана¹⁵, прекраснейшее издание, но думаю что редко когда могу так покупать, хотя подобных им здесь весьма много»¹⁶. По-видимому, под впечатлением воспроизведенных в шеститомном издании античных фресок Геркуланума Басин задумал сюжет с фавном Марсием и юношей Олимпием¹⁷. К каждому сюжету в этом издании дано подробное описание мифа и его литературных источников. На странице 47 первого тома помещена гравюра с изображением сидящей в фас фигуры фавна и стоящей справа фигуры юноши. И хотя художественное решение картины не имело ничего общего с одноименной фреской, оригинальность этого сюжета, гораздо реже встречающегося, чем эпизод с Марсием и Аполлоном, очевидно, и увлекла его. Кроме того, в данном варианте миф о Марсии, подбравшем брошенную Афиной флейту и вызвавшем своей игрой гнев богов, представал не в драматическом кровавом варианте, а в идиллической сцене союза столь разных существ — дикого обитателя лесов

и прекрасного юноши, что позволяло молодому художнику продемонстрировать мастерскую работу с разными натурщиками. Нюансы трактовки наготы воплощали диаметрально противоположные сущности этих мифологических персонажей — грубую брутальность Марсия и нежную красоту юной телесности Олимпия. Думается, что и по своей чело-веческой натуре Басин тяготел к гармоническому восприятию мира. Реальное и идеальное должно находиться в равновесии, тогда и реализуется принцип гармонии в искусстве. Натура натурщика, какой бы она ни была пластически выразительной, не может без изменений войти в картину, мастерство художника — в искусстве отбора основных пластических форм и «снятии», нивелировке того, что мешает выявлению главной пластической идеи в ее эстетическом качестве. «Марсий и Олимпий» в этом смысле — идеальное воплощение данного метода. Но в Риме предпочли выше оценить следующую самостоятельную картину художника — «Сусанна и старцы»¹⁸, которая для русской живописи, практически исключавшей женскую наготу, была новой по сюжету. И если картина «Марсий и Олимпий» попала в музей Академии художеств, то полотно «Сусанна и старцы» император Александр I приобрел для Эрмитажа.

«Признаюсь в моей слабости что имею непреодолимую страсть к изящному; не проходит недели чтоб я не купил какого-нибудь эстампа, ибо не могу смотреть равнодушно на оттиски Мишель-Анжа, Рафаеля, Гвиды, Доминикина, Караша и других славнейших живописцев»¹⁹. Интересное суждение о пристрастии именно к болонской школе в русской Академии оставил С.П. Шевырёв: «Болонская школа последовала за всеми другими и в себе одной сочетала отдельные достоинства своих предшественниц. Она соединила гений и труд; она, робея, взялась за кисть, покинутую Микель Анжелом, Тицианом и Рафаэлем, учением укрепила руку дрожавшую и сознательным трудом добыла себе то, что избранники неба прямо с него похищали. Сия школа соединяет колорит Венецианской школы, рисунок Флорентийской и имеет свою силу выражения, которым превзошла все прочие. Она такую по себе оставила славу, что будто бы все искусство трудилось для нее и в ней сосредоточило все свои силы, богато и всеми частями развитые. Это школа мудрого выбора труда, учения школа глубокая, образец для всякой молодой кисти и пример ободрительный для всякого позднейшего образования, следовательно, и для Русского. Ее первоначальники — братья Караччи, и из них преимущественно Людовик. Ее представитель, ее цвет — Доменикино,

в кисть влагавший мощную, глубокую думу, гений внимания и терпения, первый гений по определению Бюффонову, ставший достойно наряду с Рафаэлем»²⁰.

Среди римских знакомых Басина были французский архитектор Моро²¹, у которого он учится перспективе, и живописец Катель²² — «пейзажист с отличным дарованием, уроженец Берлина»²³. Именно Катель отреккомендовал своего русского приятеля признанному лидеру в живописи В. Камуччини, который, побывав в мастерской русского пенсионера, не только похвалил его работы, но и пригласил к себе, показывал свои рисунки с Рафаэля, Микеланджело, Доменикино, а также собственные сочинения. Римский должитель пейзажист Ф. Матвеев через Басина просит справиться в Петербурге насчет задержки пенсионера. Басин становится завсегдаем дома княгини Зинаиды Волконской, общается с русскими подданными, среди которых — дипломат Пётр Яковлевич Убри (1774–1847), служивший по финансовой части Фёдор Петрович Опочинин (1779–1852), Елизавета Михайловна Хитрово (1783–1839), жившая в Риме с дочерьми²⁴. Вместе с графской четой Лавалей²⁵ и их детьми Басин совершает поездку в Тиволи. Сообщая об этих лицах отцу, он, конечно, хотел показать и уровень своего общественного положения. Правда, с одним из русских знакомых художник пережил неприятные моменты — граф А.И. Остерман-Толстой заказал ему копию со «Св. Иеронима» Доменикино, но затем отказался от нее.

Параллельно с занятиями в Ватикане и работой над композицией «Марсий и Олимпий» художник начинает зарисовывать пейзажи, «виды с натуры, которая столь щедро наградила Рим и всю Италию»²⁶. Его побуждает к этому и знакомство с Сильвестром Щедриным, и собственная впечатлительность. Особый восторг вызывали окрестности Рима — Альбано, Дженцано, Неми, «где природа и остатки древностей представляют художникам столько прелестных видов, коими им должно запастись»²⁷. Интересно, что при этом в пейзажных этюдах Басина нет руин, пиний и прочих расхожих примет итальянской красоты. Он пишет деревья, почву, камни, озеро, облака, окрашенные закатным светом солнца, предвосхищая интерес А.А. Иванова к «первоэлементам» природного мира. Пишет просто, передавая естественное соотношение цвета и тона в пространственных градациях. Ему интересны местные обычаи и религиозные обряды. «На прошедшей неделе я ездил в Женцано (Дженцано. — С.С.), небольшой городок в 18 милях от Рима чтоб посмотреть праздник

С. Духа, т.е. прекрасные ковры из цветов, делаемые на сей случай с отличным искусством жителями, по коим обыкновенно каждый год бывает священное шествие, или крестный театральная ход Римской церкви. По дороге в Женцано мы останавливались в Каstell Гондолфо и Албано <...> Иногда собравшись с молодыми артистами я хожу по окрестностям Рима, как то на Monte Mario, получившая свое название от имени известного полководца Римской республики, или к минеральному источнику Aqua Acetososa»²⁸. Письмо датировано 17 июня, а в июне в Дженцано ежегодно проходит упоминаемый праздник, когда круто спускающаяся улица превращается в ковер из живых цветов, по которой проходит религиозная процессия. Но писание пейзажей не было самоцелью — художник предполагал использовать эти мотивы в своих будущих работах, о чем говорит и его отповедь отцу в одном из последних писем за то, что тот развесил этюды по стенам и показывал их гостям. Причем, судя по всему, Басин опасался не столько плагиата, сколько утраты элемента новизны при возможном включении этих пейзажей в свои будущие картины.

Итальянские пейзажные этюды и жанровые композиции Басина — пример отзывчивости на природное, натурное, лежащей в основе русского художественного сознания. Он зарисовывает уличную сценку с сапожником, привычно расположившимся на великолепной Испанской лестнице²⁹. Рядом — дремлющие в тени обитатели городских улиц. Набрасывает сломанное бурей дерево и брошенные на землю вещи и тут же зарисовывает композицию «Смерть Плиния», где пейзаж, с бурным движением облаков и наклонившимся под ветром деревом, передает драматизм сцены³⁰. Так в историческую композицию пробиваются элементы реальных впечатлений, а уличные жанровые сценки строятся как историческое полотно (лист из собрания ГРМ со сценой у фонтана и играющим на свирели юношей³¹). Небольшое число собственно жанровых картин было исполнено в основном на романтическую тему «итальянских разбойников»³². Помимо этнографизма, вызванного интересом к национальному укладу жизни, они воплощают смелость и благородство этих пер-сонажей, что в какой-то мере отражает ситуацию в Италии 1820-х годов, когда то и дело вспыхивали восстания местного населения против австрийского правительства. Без прихотливости в композиции и живописи без блеска, они отличаются хорошим чувством цвета, вниманием к характерным деталям, а «разбойники» —

и драматизмом происходящего («Итальянский разбойник», 1822, ГРМ). Наиболее очевидным, но и противоречивым соединением романтического сюжета, реалистических деталей и классицистических приемов отмечено небольшое полотно «Землетрясение в Рокка-ди-Папа, близ Рима» (1830, ГРМ). Конечно, достойно сожаления то, что итальянский пейзаж и жанр в первой половине XIX века (особенно жанр) не стал развиваться по линии, намеченной Басиным. Брюлловская маэстрия, при неглубоком погружении в стихию жизни, породила празднично-эффектную интерпретацию итальянских впечатлений. Тогда как романтическому классицисту Басину присуща та строгость и сдержанность в трактовке персонажей, которые ближе к глубинной образности подлинного художественного реализма.

Стилевые качества романтизированного классицизма отличаются и портретные работы Басина, чаще всего исполняемые на заказ или в дар. Среди них два портрета Сильвестра Щедрина — акварельный (1821, ГРМ) и живописный (1822, ГТГ). Полагаем, что в письме к родным в ноябре 1822 года Щедрин («а Басин написал с меня маленькой портрет очень похоже») имел в виду именно живописный, хотя публикатор его писем М.Ю. Евсевьев считает, что речь идет об акварельном, «более выразительном», нежели о «довольно слабом живописном»³³. Но именно живописный портрет нравился самому пейзажисту, которого часто принимали за англичанина за высокий рост и худощавость. Щедрин относился к своему брату со снисходительной иронией. По-видимому, довольно желчному и язвительному Сильвестру Пётр Басин казался излишне простодушным и «правильным».

В духе романтического классицизма написан и небольшой портрет молодой женщины с девочкой на фоне Рима с узнаваемой башней Нерона (башней Милиции) и постройками Капитолийского холма³⁴. Жанровость трогательной семейной сценки, придающая классической портретной композиции человечность и теплоту, предвосхищает ту типологию портрета-прогулки, которую будет активно использовать К.П. Брюллов. Более того, он очень живописен — с яркими пятнами красного цвета, рефlekсами на серой ткани, живыми формами облаков, тонкими световоздушными переходами. Дата на портрете прочитана неверно — последняя цифра 3, а не 2. В письме от 9 апреля 1823 года художник сообщает: «Честь имею рекомендовать вам господина Филипсона, с которым я часто работал в моей мастерской в последнее время его пребывания в Риме, он отправился

от сюда с Ее Превосходительством Марьей Яковлевной Нарышкиной, для коей я написал небольшие картинки и в том числе собственной портрет ея»³⁵. Можно с уверенностью предположить, что на портрете изображена именно Мария Яковлевна Нарышкина (1789–1854), урожденная княжна Лобанова-Ростовская, с дочерью Александрой (1817–1856). Ее имя неоднократно упоминается в письмах художника. Мария Нарышкина была одарена художественным вкусом, состояла членом Общества поощрения художников, делала заказы и оказывала покровительство отечественным талантам. В 1827 году К.П. Брюллов написал акварель, изобразив чету Нарышкиных на конной прогулке (ГРМ). В тот приезд, когда Басиным был исполнен портрет, Марию Яковлевну сопровождал не муж, а некая мадам Мельян, о чем свидетельствует письмо художника³⁶.

Классическая система не была для Басина чем-то насильственно навязываемым, ломающим его природу. Он воспринимал ее как единственно верный эталон и совершенство, к которому обязан стремиться, развивая свои задатки. К антикам художник относился с тем же романтическим воодушевлением, что и к природе Италии, дарующей столь яркие впечатления. Оказавшись возле знаменитого фонтана Виргинии, он воображает античную сцену, как если бы она происходила на его глазах: «Сей сюжет мне понравился, и я написал небольшую картину из четырех фигур, т. е. девушки показывающей источник, и трех солдат, обрадовавшихся увидя воду»³⁷. Опыт писания пейзажей сказался и в исторических композициях Басина. Пейзажная среда, сохраняющая приметы реального природного мотива, обогащала классическую форму. В 1827-м по заказу русского посланника в Риме Г.И. Гагарина он пишет картину «Вакханалия» (Приморская государственная картинная галерея, Владивосток), обратившись к популярной в кругу аристократии гедонистической теме³⁸. В общем решении картины Басин отталкивается от Пуссена, которого неоднократно копировал в Эрмитаже, и любимых болонцев, найдя при этом интересную сюжетную завязку для главной группы — сатир и юноша Вакх предлагают вакханке перенести ее через ручей и она уже забросила свою ножку через их сомкнутые руки. На первом плане изображены атрибуты вакхических игр: тирс (шест), обвитый лентами, бубен и синяя ткань; на втором плане — хоровод вакханок возле гермы Диониса. Это самая нарядная по цвету из итальянских картин художника. По сравнению с «Марсием и Олимпием» пейзаж здесь более реалистичен и очевидно восходит к натурным этюдам. Полагаем, что

и в искусстве Доменикино и Пуссена Басина привлекала не только красота пластических форм и логика композиционных построений, но и поэтическая свежесть, которую привносил в их полотна пейзаж. Интерес к натурному пейзажу, включаемому в композицию исторического полотна, не был прерогативой романтизма, будучи средством образного и живописного решения. За счет реалистического метода классическая система обогащалась и развивалась, усиливая свою жизнеспособность.

По-видимому, в поисках композиции для заказной картины Басин выполняет рисунок пером «Сатир и нимфа»³⁹. Нам удалось определить источник, которым воспользовался художник. Это гравюра с изображением Фавна, пытающегося поцеловать нимфу, из первого тома «Древностей Геркуланума» (Тав. XVI. Стр. 85). Но Басин не просто копирует гравюру. Он меняет формат с вертикального на горизонтальный, а фигуры располагает в зеркальном отражении по отношению к оригиналу. Оставляя позы и атрибутику персонажей — посох и флейту сатира, обвитый лентами тирс нимфы, художник убирает бубен, а фоном делает кучерявый кустарник, вместо колонны и скалы, изображенных на гравюре. Рисунок отличает изящная и подвижная графическая манера: легкие, свободные линии, то более широкие, то нитяные, очерчивают контуры, негустой штриховкой пройдены затемнения фона, и даже авторская надпись *Novembre 1827. Annie*, исполненная стремительным росчерком, включается в общее образное решение.

Захватывающий и назидательный сюжет, искусно составленная группировка фигур считались главным критерием качества исторических полотен. А соразмерность и порядок предполагались не только в форме пресловутых композиционных схем, но и, прежде всего, в качестве продуманной логики структурной организации изображения, примером чему служило и искусство античного барельефа. Картина «Сократ в битве при Потидее защищает Алкивиада» (1828, ГРМ) стала главной отчетной работой пенсионера Басина. Общую пластическую идею фигуры Алкивиада — его позу и алый плащ — художнику подсказал образ Иоанна Богослова с полотна Доменикино «Мадонна с младенцем, св. Петроний и Иоанн Богослов» (Национальная галерея античного искусства, Рим). Облик Аполлона Бельведерского также просматривается в чертах светловолосого юноши, чья необыкновенная красота, по свидетельству историков, оставалась цветущей всю его жизнь. Античная пластика лежит и в основе облика

Сократа, напомиающего образы Александра Македонского. Колорит построен на соотношениях и контрастах локальных цветов. Разнонаправленное движение участников битвы призвано передать состояние наивысшего эмоционального накала изображаемой сцены, но определенная картинность поз, нарочитый геометризм распределения фигур в пространстве снижают убедительность происходящего. Художник стремился к исторической достоверности, скрупулезно изучая древних авторов. В частности, декор щита Алквиада соответствует щиту, описанному Плутархом. Возможно, избыточная классическая выверенность картины Басина со временем и будет восприниматься как академический схематизм, а присущая ей патетика — как недостаток силы выражения чувств. Однако в то время полотно, показанное на интернациональной выставке, имело успех⁴⁰.

Увлекаясь античной историей, Басин создает ряд графических композиций со сложным построением многофигурных сцен и монументальностью образов, в очередной раз демонстрируя свое мастерство блестящего рисовальщика. Вместе с тем он трезво отдавал себе отчет в своих возможностях, особенно рядом с блистательным Брюлловым. «Романтизмом пронизано мировосприятие художника, окрашено его сознание»⁴¹, — пишет автор монографии, делая вывод о потрясении художника страстным искусством Микеланджело под влиянием романтизма. Однако то, что Басин не пытался копировать Микеланджело, вполне объяснимо не только приверженностью к иным кумирам, но и свойствами собственного художественного темперамента, которому было чуждо страстное напряжение чувств.

Интерес Басина к собиранию древних римских и греческих монет стал еще одним проявлением любви к античности. Нумизматика была для художника частью древности, которая кроме «собственного достоинства» «переносит как нельзя больше в историю тех времен»⁴². Чтобы разобраться в своих приобретениях, он знакомится с учеными, в том числе «с Висконти известным антикварием»⁴³, изучает специальную литературу: «Классическое сочинение о сей науке написал в восьми томах Еккель»⁴⁴ на латинском языке; впоследствии многие антиквариаты трактовали следуя совершенно сему автору, но как издание сие стоит весьма дорого, то не желая быть вовсе незнакомым с монетами у меня находящимися, я пользуюсь некоторыми отрывками [?] или кратким основанием сего сочинителя, переведенном на итальянском языке; можете представить сколь приятно рассматривать сии остатки величия древних греков и римлян, кои без сомнения

будут навсегда нашими учителями по части искусств. В малейшем собрании у меня находящимся есть головы, с которыми не может сравниться ни одна медаль, битая нынешними просвещеннейшими государствами Европы»⁴⁵.

В конце 1820-х годов Басин в числе других художников с увлечением напишет образа для церкви⁴⁶ при русской миссии: «По случаю основания нашей греко-католической церкви во дворце российского министра, мы русские живописцы находящиеся в Риме, предложили Его Сиятельству написать иконы из доброго усердия к нашей религии, и потому я с своей стороны посвящаю труды мои и пишу Спасителя и Матерь Божию с Младенцем»⁴⁷. Приехавшая в Рим великая княгиня Елена Павловна с этого времени будет оказывать покровительство художникам и русскому искусству, чем заслужит признание в обществе. Вместе с Брюлловым, Марковым и Габерцеттелем (также работавшим в Ватикане над копиями) Басин удостоился чести сопровождать великую княгиню по залам ватиканского музея и картинной галереи. «Можно ли после таких почестей не надеяться подняться на несколько ступеней в искусстве выше, есть ли кто от души в оном занимается»⁴⁸, — с гордостью пишет он отцу.

В последние годы своего пребывания в Италии Басин увлекся переводом Франческо Милиция, надеясь издать его в Петербурге к пользе русских художников. «Еще новость; хочу пуститься в печать, у меня есть некоторые переводы из сочинений Милиция, известного автора Итальянского, касающиеся до живописи, и желал бы послать оные в Петербург с тем, чтоб выдать особенно, под заглавием Рассуждение о живописи, перевод из Худож[естве]нного словаря Милиция, я полагаю что сия книжка не была бы бесполезна для занимающихся живописью, и есть ли будет удачно принята, то занялся бы продолжением перевода по части скульптуры и архитектуры и может быть в последствии полного сего словаря, что могло бы быть весьма интересно, тем более что такого рода сочинений Российская словесность почти не имеет»⁴⁹. Высокообразованный историк искусства и критик, литературно одаренный человек, поклонник эстетики Винкельмана и Менгса, Милиция был проводником идей «нового классического стиля». Его вкусы были уважаемы в просвещенных кругах конца XVIII – начала XIX века. В опубликованном в 1787 году «Словаре изящных искусств», построенном по энциклопедическому принципу, Милиция обобщил весь свой исследовательский опыт, прежде всего как историка архитектуры. На первом плане для него оказывается

не автор, а его произведение. Оценивая памятники прошлого, он различает в творчестве всех рассматриваемых им художников *pars construens* и *pars destruens* (созидательное и разрушительное начала. — *лат.*). В октябре 1828-го Басин сообщал об отправке перевода в Петербург: «Есть ли Господа литераторы найдут достойным оный распечатать, то всего лучше я полагаю, предложить Обществу или Любителям поощрения художников, неугодно ли будет им принять на свое попечение издать сие в публику»⁵⁰. Однако Басин запоздал со своей идеей. В 1827 году при содействии ОПХ в Петербурге вышла книга Милиции «Об искусстве смотреть на художества по правилам Зульцера и Менгса», перевод с итальянского Валериана Лангера, который (как пишется во всех биографических текстах) незадолго до этого впервые посетил Италию, что и побудило его к изданию книги⁵¹. Однако осенью 1825 года Басин сообщал: «Гн Титулярный Советник Лангер... служащий в департаменте Народного Просвещения, с которым я жил вместе более года в одном доме, и которой давно уже выехал из Рима с г. полковником нашим Перовским, сделал мне одолжение взять с собой кораллы, назначенные в подарок моим сестрицам»⁵². Таким образом, Лангер вместе с В.А. Перовским был в Риме и в 1824 году⁵³. В Петербурге его общение с художником продолжится — Лангер изображен на картине К.А. Зеленцова «Мастерская П.В. Басина» (1832, ГРМ). Более того, можно предположить, что рукопись переводов Басина послужила одним из источников выпущенной в 1841 году книги Лангера «Краткое руководство к познанию изящных искусств, основанных на рисунке», поскольку она носит справочный характер и автор ссылается в ней на целый ряд теоретиков, в том числе на Милицию. Во всяком случае, взаимоотношения Басина и Лангера, как проводников идей классического искусства, — неосвоенная тема.

Знаменем времени историки сочтут борьбу классицизма и романтизма. Но в случае с Басиным мы видим не борец, а гармоническое единство этих начал. Художник возвращался в Россию в 1830 году, имея за плечами внушительный багаж творческих результатов: он прислал в Академию больше ста своих картин, копии с произведений старых мастеров, самостоятельные композиции, пейзажи, портреты и жанровые произведения. Впереди будет большая жизнь, со своими обретениями и потерями, жизнь честного труженика (но не ремесленника!) на ниве русского искусства и академической школы. Не совершивший «революционных» прорывов в эволюции художественной формы, Басин как мастер и педагог стал одним

из существенных факторов, определивших стабильность развития русской художественной школы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пётр Васильевич Басин (1793–1877), сын чиновника. Находясь на службе в Экспедиции государственных доходов, посещал ИАХ в качестве постороннего ученика (1811–1818). За картину «Христос, изгоняющий торгующих из храма» назначен пенсионером за границу.

² Эфрос А. Два века русского искусства. М., 1969. С. 188.

³ Петина Е.Ф. Петр Васильевич Басин. 1793–1877. Л., 1984. С. 15 (далее — *Петина*).

⁴ См.: *Петина*. С. 15.

⁵ Пётр Басин был старшим ребенком в семье. Его отец Василий Степанович Басин служил в департаменте государственного казначейства и к концу жизни получил звание тайного советника. Мать будущего художника воспитывала шестерых детей — все они со временем заняли достойное место в жизни, соответствовавшее их среде.

⁶ Басин П.В. Письма к отцу // ИРЛИ. Ф. Р I. Оп. 2. Ед. хр. 30. Л. 7 (далее — *Басин*). В тексты писем внесены некоторые поправки в соответствии с современной грамматикой.

⁷ Там же. Л. 11.

⁸ Вероятно, Эммануэль Луи Мари Гиньяр (1789–1881), виконт де Сен-При (Saint-Priest), герцог д'Альманца, из французских дворян, российский и французский военный деятель и дипломат. Брат генерал-адъютанта Эммануила Сен-При, героя войны 1812 года.

⁹ *Басин*. Л. 5.

¹⁰ Там же. Л. 12. См.: *Петина*. С. 19.

¹¹ «Голова моя занята непрерывно теми предметами, кои наполняют музеи Ватикана, Капитолия и многих Дворцов римских, я почти уверен что мне неостанет положенного времени на обозрение их с точностию» (*Басин*. Л. 18 об. – 19).

¹² *Басин*. Л. 22 об. – 23.

¹³ Там же. Л. 17–17 об.

¹⁴ Там же. Л. 22 об.

¹⁵ *Le antichità di Ercolano esposte* : [in otto volumi]. Napoli, 1757–1792. Издание представляет собой аннотированный свод изображений археологических находок, полученных при раскопках в Геркулануме.

Публиковались тома в течение 40 лет, поскольку раскопки продолжались. Над книгами работало много художников и археологов того времени. Первые пять томов посвящены живописи, два следующих — бронзам, восьмой — светильникам. Тома, посвященные живописи, были основным источником вдохновения для европейских художников-неоклассиков.

¹⁶ *Басин*. Л. 13 об. – 14. Коллекционирование предметов искусства было распространено между художниками. Камуччини, участвовавший в раскопках, собирал антики и живопись, Торвальдсен — античную скульптуру и бронзу. Менее состоятельные ограничивались эстампами и книгами.

¹⁷ См.: *Петина*. С. 208–209.

¹⁸ «О Сусанне моей гораздо больше говорили в Риме нежели о Марциане и я по ней получил некоторую репутацию, сам Камуччини находил ее несравненно лучше Марциаса, у нас в Петербурге судят напротив, но это не новое» (*Басин*. Л. 50).

¹⁹ *Басин*. Л. 14 об.

²⁰ *Шевырёв С.П.* Болонская школа (отрывок из путевых записок по Италии) // *Комета Белы* : альманах. СПб., 1833. С. 217–245. URL: http://dugward.ru/library/shevyrev/shevyrev_bolonskaya_shkola.html (дата обращения: 29.07.2019).

²¹ Очевидно, речь идет о Луи Моро, парижском архитекторе, отце художника-символиста Гюстава Моро.

²² Франц Людвиг Катель (1778–1856), немецкий художник, учился в Академии художеств в Берлине, с 1811 жил и работал в Италии, где сблизился с назарейцами и представителями школы Позиллипо. Писал пейзажи, жанровые сцены, портреты.

²³ *Басин*. Л. 16.

²⁴ «Они все были у меня и просили чтоб я нарисовал для них что нибудь в альбум» (*Басин*. Л. 15 об.).

²⁵ Александра Григорьевна Лаваль (1772–1850) была известной собирательницей живописи и античной скульптуры, именно в Италии она приобрела большую часть своей коллекции.

²⁶ *Басин*. Л. 25.

²⁷ Там же. Л. 13 об.

²⁸ Там же. Л. 15 об. – 16.

²⁹ Сапожник. 1820-е. Бумага, сепия, кисть, графитный карандаш. 21,4 × 29,7. ГТГ. Инв. 6541.

³⁰ Смерть Плиния. 1820-е. Наброски отдельных частей композиции: Ствол дерева. Рассыпавшиеся сумки. Парус. Бумага, тушь, перо, кисть, графитный карандаш. 17,3 × 23,6. ГТГ. Инв. 11773.

- ³¹ Сцена из итальянской жизни. 1820-е. ГРМ. Инв. Р-26.
- ³² Разбойники. Около 1822. Бумага, бистр, перо, графитный карандаш. 17,8 × 13,9. ГТГ. Инв. 6539.
- ³³ Итальянские письма и донесения Сильвестра Феодосиевича Щедрина. 1818–1830 / ред.-сост. М.Ю. Евсевьев. М. ; СПб., 2014. С. 228–229.
- ³⁴ Портрет неизвестной с девочкой. 1822. Холст, масло. 52,5 × 37,8. Слева внизу монограмма и дата: *ПБ. 1823*. Приобретено в 1929 у П.И. Петрови-чева, Москва. ГТГ. Инв. 10486.
- ³⁵ *Басин. Л. 40.*
- ³⁶ «Есть ли вы не изволили получить письма моего от г. Филипсона и не ви-дали его самого то прошу покорнейше осведомиться у мадам Мельян, спутницы Ея Превосходительства Марьи Яковлевны Нарышкиной, ко-торой я при отъезде их, вручил письмо мое с бездельной посылкой для сестрицы Елены Васильевны, прося г. Филипсона доставить оное вам» (*Басин. Л. 43 об.*)
- ³⁷ *Басин. Л. 78.*
- ³⁸ В те же годы Ф.А. Бруни по заказу князя Г.И. Гагарина написал картину «Пробуждение граций» (1827, ГТГ) с обнаженными женскими фигурами.
- ³⁹ Сатир и нимфа. 1827. ГРМ. Инв. Р-2080.
- ⁴⁰ Картину отправили в Петербург на корабле, но в пути судно потерпело крушение, из-за чего холст оказался сильно испорчен. По возвращении в Россию Басину пришлось основательно подправить картину, после чего она была подарена в Академию художеств (ныне хранится в ГРМ).
- ⁴¹ *Петинова. С. 23.*
- ⁴² *Басин. Л. 72 об.*
- ⁴³ Очевидно, речь идет о сочинении археолога Пьетро Эрколе Висконти (Pietro Ercole Visconti, 1802–1880).
- ⁴⁴ Иоганн-Иосиф-Иларий фон Эккель (Johann Joseph Hilarius von Eckhel, 1737–1798) — австрийский нумизмат, священник-иезуит. В своем вось-митомном труде о древних монетах *Doctrina nummorum veterum* приме-нил географический принцип классификации, определив и системати-зировав более 70 тысяч монет.
- ⁴⁵ *Басин. Л. 73–73 об.*
- ⁴⁶ О русском храме в Риме см.: *Талалай М.Г.* Русская церковная жизнь и храмостроительство в Италии. СПб., 2010.
- ⁴⁷ *Басин. Л. 75 об.* Иконостас работы П.В. Басина, К.П. Брюллова и дру-гих в настоящее время находится в церкви Св. Николая на Виа Палестро в Риме.
- ⁴⁸ Там же. Л. 80.

⁴⁹ Там же. Л. 76.

⁵⁰ Там же. Л. 76–76 об. Рукопись не была опубликована, ее местонахождение неизвестно.

⁵¹ *Милиция Ф.* Об искусстве смотреть на искусства по правилам Зульцера и Менгса / пер. с итал. В. Лангера. СПб., 1827. Книга вызвала критику со стороны литераторов (*Одоевский В.Ф.* Об искусстве смотреть на искусства по правилам Зульцера и Менгса // *Московский вестник.* 1827. С. 408–419). Рассуждения оппонента касались логических и терминологических несоответствий переведенных текстов, теории подражания и понимания «изящного» в искусстве, но не являлись полемикой романтизма против классицизма.

⁵² Басин. Л. 54–54 об. Во всех публикациях о В.П. Лангере сообщается, что он был в Италии в 1827: «Лишь в 1827 году смог он побывать в благословенной Италии, где пробыл около полугода» (Валериан Лангер — лицеист, чиновник и художник. URL: <http://www.parkmonrepos.org/content/valerian-langer-liceist-chinovnik-i-hudozhnik> / дата обращения: 29.07.2019 /).

⁵³ В.А. Перовский по состоянию здоровья был в Италии с 1822 по 1824. Его акварельные портреты работы К.П. и А.П. Брюлловых датируются 1824.

Л.А. Маркина

Графические альбомы художника А.А. Попова

В отделе графики Государственной Третьяковской галереи хранятся два старинных альбома в кожаных переплетах, приобретенные в 1928 году у Б.А. Попова¹.

Содержание альбомов до сих пор не привлекало внимания исследователей. А между тем они представляют несомненный историко-художественный интерес. В этих альбомах собраны работы различных художников и архитекторов середины – второй половины XIX века — Н.Л. Бенуа, И.К. Брюллова, А. Иванова-Голубого, Н. Петрова и А.А. Попова. Самый ранний датированный рисунок относится к 1845 году, самый поздний — к 1886-му. Однако значительная часть изобразительного материала выполнена в середине 1860-х годов: здесь бытовые сценки из жизни российских пенсионеров за границей, интерьеры их мастерских, а также шаржированные портреты. Это своеобразный путевой альбом художника за границей. Поэтому встречается множество зарисовок европейских достопримечательностей, есть открытки, фотографии, даже листы, где приклеены редкие растения (например, цветы, собранные в Риме на вилле З.А. Волконской). Кому же принадлежали альбомы?

Владелец — Андрей Андреевич Попов (1832–1896), самобытный художник-жанрист, уроженец Тулы. Атмосфера провинциального города, в которой формировался будущий художник, прекрасно передана им в написанной на родине картине «Балаганы в Туле на Святой

неделе» (1868, ГТГ). Тульский мещанин Андреев Попов² получил первые навыки художественного ремесла у отца — А.Я. Попова.

В литературе имеются сведения, что в 1846 году способный подросок поступил в Императорскую Академию художеств в Петербурге, где его учителем сначала был М.Н. Воробьёв, а позже Б.П. Виллевальде. Андрей Попов старательно учился и практически каждый год получал награды. В 1852 году за картину «Березовая аллея. Вид в имении Томиловых „Успенское“» (1852, ГРМ) он награжден серебряной медалью второго достоинства; в 1853 году получил еще одну серебряную медаль второго достоинства за картину «Народная сцена на ярмарке в Старой Ладоге» (1853, ГРМ); в 1854 году за картины «Крестьянская семья на пашне» и «Школьный учитель» Попов удостоился уже большой серебряной медали³.

В 1857 году на академической выставке в Петербурге демонстрировалась работа Попова «Демьянова уха» (1856, ГРМ), которая сразу понравилась публике. Написанная на сюжет известной басни И.А. Крылова картина была не просто иллюстрацией. Жанровое произведение, исполненное тонкого юмора, отличалось характерностью и выразительностью персонажей. Один из современников благожелательно отметил достоинства картины: «Смысл басни и разговора действующих лиц передан превосходно... одним словом, в этой картинке так много тонкого художнического такта, что можно безгрешно позавидовать ее обладателю. Здесь все: состав картины, постановка фигур, выражение лиц, обстановка, живопись так умны, милы, верны, что только остается пожелать, чтобы эта картина была если не награвирована, то, по крайней мере, налитографирована, и тем сделалась доступною всем любителям изящного»⁴. Благодаря литографии работа «Демьянова уха» получила широкое распространение, а Попов был награжден малой золотой медалью. Занятую картинку приобрели члены царской фамилии⁵. Долгое время она висела в Аничковом дворце, откуда в 1919 году поступила в Русский музей.

Полученный от императорской семьи гонорар позволил художнику снять комнату рядом с Академией. «Я жил с родителями, — вспоминал А.К. Дамберг⁶, — в Петербурге, на Васильевском острове, по 7 линии, против Ларинской гимназии, в доме Сумароковых. В один прекрасный день явился к нам нанимать сдававшуюся у нас комнату красивый молодой человек с прекрасной белокурой, густо вьющейся шевелюрой. Условливаясь относительно комнаты, он заметил, что их будет двое и они ученики Академии художеств. Когда

новые жильцы переехали к нам, мы узнали их имена; один — Маковский (теперь профессор живописи Константин Егорович), а товарищ его — Попов. Вся комната наших жильцов была увешана этюдами, рисунками, эскизами и пейзажами. Через год, с наступлением каникул, Маковский уехал от нас домой в Москву, а Попов, получивший вторую золотую медаль⁷, если не ошибаюсь, уехал в Западный край учительствовать и потом умер от чахотки»⁸.

Память изменила мемуаристу — он ошибся. 20 мая 1858 года Андрей Попов, продемонстрировавший «отличные успехи в живописи домашних и народных сцен», получил звание художника 14-го класса⁹. В том же году он и воспитанник Академии художеств Павел Иков¹⁰ были назначены «в помощь академику И. Вистериусу для преподавания рисования в оригинальных классах Академии»¹¹. Через несколько лет Попов вместе с этим однокашником будет стажироваться за границей.

В 1858 году за картину «Радостное письмо» (1858, ГРМ) Попов получил звание классного художника. Через год новая его работа из народной жизни «Харчевня» (1859, ГТГ) удостоилась похвалы Совета ИАХ и высокой оценки художественной критики: «Последним петербургским интересом могла бы быть годичная выставка Академии художеств, но мы должны сказать к глубокому прискорбию, что эта выставка, за исключением двух-трех пейзажей, не представляла почти ничего замечательного. К лучшим ее произведениям, таким, которые бы могли украсить всякую выставку, принадлежит „Сцена в харчевне“ г. Андрея Попова, картина, полная жизни и истины и выполненная художественно»¹². Классик французской литературы Т. Готье, посетивший зимой 1858/59 года Петербург, назвал Попова «русским Тенирсом», который «с очаровательной наивностью набрасывал крестьянские чаепития»¹³.

В конце 1850-х – начале 1860-х годов Попов работал над несколькими жанровыми картинами, где отрабатывались новые приемы живописи — выбор злободневных тем, работа с сюжетом, повествовательность в изложении. В 1860 году Попов написал картину «Склад чая на Нижегородской ярмарке» (ГРМ); не исключено, что сюжет мог заказать известный чаоторговец-оптовик К.А. Попов, по видимому дальний родственник художника¹⁴.

4 сентября 1860 года «ученик Андрей Попов общим собранием Совета получил золотую медаль 1 достоинства и отправлен за границу для усовершенствования»¹⁵. 5 марта 1863 года он получил

«путевых 200 червонцев и заграничного содержания на одну треть»¹⁶. Благодаря путевым зарисовкам художника в альбомах, нам удалось восстановить маршрут следования Попова по Европе (см. Приложение).

Как писал художник в отчете Совету ИАХ, он выехал из России 20 марта 1863 года. Попов указал подробный маршрут своего пребывания в Европе. Его путешествие началось с Германии. Он побывал в Берлине, Дрездене, Лейпциге, Эйзенахе, Касселе, Франкфурте, Кёльне, Дюссельдорфе. «Во всех упомянутых городах осматривал музеи, постоянные выставки и некоторые частные галереи, — вспоминал художник. — Старая школа Германии мне показала свои великие достоинства в работах Кранаха, Гольбейна и Альберта Дюрера. По характеру средневековой германской скульптуры в связи с готикой замечателен Берлинский музей»¹⁷.

Чрезвычайно интересны размышления живописца о «дюссельдорфской школе», которую он нашел «весьма однообразной, за исключением капитальных пейзажистов братьев Ахенбах и жанристов Ботье, Иордана и Тидемана, очень оригинально по сценам из народного быта Скандинавии. Благодаря любезности Освальда Ахенбаха, я был во всех мастерских лучших художников Дюссельдорфа, почему хорошо узнал школу»¹⁸.

По давней традиции воспитанники ИАХ, которые «отправляются за границу для дальнейшего усовершенствования в художествах», будучи в Германии, дольше всего должны были задержаться в Дрездене. Согласно инструкции ИАХ «здесь вы найдете редкое собрание картин классических. Вы тут в первый раз увидите Рафаэля, Корреджо, Карраччи в полной, если можно так сказать, силе их»¹⁹. Знаменитая Мадонна Рафаэля была хорошо известна в России по гравюрам и отзывам очевидцев. В Музее ИАХ бережно хранилась копия в натуральную величину, исполненная в 1832 году академиком А.Т. Марковым. Однако увидеть Мадонну Святого Сикста в оригинале было серьезным испытанием для молодого художника. Подчас ожидаемого впечатления он не получал. Некоторые живописцы безуспешно пытались копировать шедевр Рафаэля. Даже такого мастера, как Александр Иванов, покинула уверенность в собственных силах. «Я напрягал все свои силы, чтобы сделать очерк сего совершенства, — писал он отцу в Петербург, — и тут же я узнал, что значит копировать с Рафаэля, и рисунок мой есть не что иное, как памятник слабости против сего великого творения»²⁰.

«Из картин Дрезденской галереи многие для меня были новостью искусства, — писал А.А. Попов, — но больше всех Сикстинская Мадонна; смотря на нее, мне представился целый ряд великих художественных достоинств. Лица Мадонны и Христа так привлекательны и полны необыкновенной прелести, что хочется на них смотреть и смотреть! Сколько грации и чудного спокойствия!»²¹ Наглядным отражением восхищения художника служит лист альбома с фотографиями поразивших его полотен Рафаэля «Сикстинская Мадонна» (1513–1514, Картинная галерея, Дрезден), «Мадонна в кресле» (1515, Палаццо Питти, Флоренция), «Мадонна с канделябрами» (1513–1514, вилла Боргезе, Рим (до 1901); в настоящее время — Художественный музей Уолтерса, Балтимор, США). Показательно, что «рафаэлев» шедевр помещен на отдельном листе альбома.

Интересны размышления Попова о голландских и фламандских живописцах: «Рубенс, Ван Дейк и Рембрандт мне не представляют особой новости — они мне были довольно известны по Петербургскому Эрмитажу. В Касселе в небольшом музее я нашел несколько прекрасных Рубенсов и портретов Рембрандта, как всегда мастерских по колориту, но особенно хороших по рисунку. Лучше коллекции фламандской школы нашего Эрмитажа я еще нигде не встречал»²². Какая гордость звучит в этих словах русского художника!

В альбомах — быстрые натурные зарисовки уличных сцен, архитектурные пейзажи, портретные рисунки, копии с произведений художников Возрождения. Пунктуальный художник довольно часто датировал изображения. Так, 3 июня 1863 года он останавливался в отеле Cheval Blanc бельгийского города Боссен (*Альбом 2. Л. 2*). Рисунки, исполненные графитным карандашом, демонстрируют острую наблюдательность художника, твердость поставленной руки и отличаются особой выразительностью штриха.

16 июня художник оказался во французском Руане. В альбоме мы видим рисунок городской площади искусств, не известное художнику европейское средство передвижения — омнибус. Удостоились внимания молодого стипендиата «окна, где жила хорошенькая руанезка». Рядом с этой зарисовкой художник записал для памяти: «Карр сказал, что в привязанности есть две стороны: одна любит, другая позволяет себя любить» (*Альбом 2. Л. 4*). Через три дня (19 июня) художник оказался в Гавре, расположенном на правом берегу Сены. Город, имеющий прямой выход к морю и проливу Ла-Манш, известен как крупнейший порт страны. Поэтому внимание художника привлек местный маяк (*Альбом 2. Л. 6*).

22 июня 1863 года, то есть через три месяца после отъезда из Петербурга, Попов добрался наконец до Парижа. По приезде художник сразу отправился в Лувр. Своими впечатлениями от шедевров мирового искусства он делился в отчете: «Из антиков Лувра превосходны Германик, боец и Ахиллес, но выше всех для меня Венера Милосская — красота из красот, перед которой все женские статуи бледнеют»²³. В *Альбоме 2* сохранились его зарисовки античных статуй из коллекции Лувра. Так, изображения Венеры в различных ракурсах раскрывают все богатство ее пластики при круговом обходе. Рисуя с антиков, Попов восхищается красотой пропорций, «внутренним свечением» мрамора.

Первыми самостоятельными работами А.А. Попова в Париже были, по его собственному признанию, «этюды голов, затем этюды пейзажей в окрестностях Фонтенбло»²⁴. Это весьма важное свидетельство, так как до этого наличие пейзажей в художественном наследии жанриста Попова не отмечалось. А между тем в его альбомах сохранилось большое количество архитектурных видов, марин, изображений гор и селений.

Вероятно, в Париже художник исполнил замечательную акварель, представляющую молодую брюнетку с коралловым ожерельем (*Альбом 1*. Л. 44 об.). Портрет неизвестной демонстрирует высокое умение Попова-рисовальщика, владеющего всем арсеналом графического языка. Художник явно покорен естественной грацией модели. С бережным трепетом прикасается его рука к нежному лицу. Легкими карандашными линиями Попов передает тонкий овал, завитки кудрявых волос на висках, выражение сосредоточенного внимания в глазах. Работая «по сырому», он добивается градации оттенков черной бархатной акварели в волосах и платье. Едва прикасаясь к бумаге, передает легкий румянец щек, а с помощью пастозных мазков — бусинки ожерелья.

По нашему мнению, в Париже был написан «Автопортрет» художника, хранящийся в собрании Эрмитажа²⁵. Малоформатный портрет поступил в музей под названием «Художник перед мольбертом» как работа немецкого художника середины XIX века. В.Н. Березина на основании иконографического и стилистического анализа, а также документальных свидетельств определила имя изображенного и датировала портрет 1863–1865 годами²⁶. Однако принимая во внимание факты биографии художника, в частности наличие пейзажа на мольберте, можно уточнить дату исполнения — лето 1863 года.

Дополнительным аргументом в пользу этой датировки служит внешний вид Попова. Его худое лицо со впалыми щеками и страдальческим взглядом говорит о явном нездоровье. В августе 1863 года художник писал в отчете, что в связи с болезнью должен был поехать «на воды в Пиренеи» для лечения.

Окунувшись в художественную жизнь Парижа, художник особенно интересовался работами современных мастеров. Посещение постоянных и годичных выставок дало ему «понятие о чрезвычайно разнообразных направлениях французской живописи, в которой вырабатываются два главных и совершенно противоположных. Одно выражает изображаемое: постановкой фигуры, выражением лица и строгостью рисунка, и тщательной отделкой. Другое все достоинство картины основывает на смелом колорите, ширине пятен общей гармонии красок и всем этим производит **впечатление** (выделено мной. — Л.М.) и, так сказать, вложит жизненность в картину»²⁷. Весьма важно отметить, что уже в начале 1860-х годов в художественной парижской среде широко использовалось выражение «впечатление» от живописи художников — будущих импрессионистов.

В отчете в Академию Попов достаточно осторожно описывает эти явления, не подчеркивая своих пристрастий. «Оба направления имеют свои огромные достоинства, — дипломатично замечает художник. — Представителями первого направления можно назвать: Gerome, Cabanel, Meissonier и пр. как будто идущие по следам Paul de la Roche или Ingres. Лучшими художниками второго направления можно назвать: Decamp, Diaz, Iroyn, Courbet и пейзажистов Carot, Dobiуnу, Rousseau и др. как будто последователей Delacroix, смелого широтою в своих работах»²⁸.

В 1860-е годы во французской живописи наметились напряженные поиски новых форм. Полотна Ж.Л. Жерома — представителя академизма (стиль неогрек), изображающие античный мир, а также жанровые сценки из французской жизни эпохи рококо Ж.Л.Э. Мессонье выходили из моды. Значение сюжета в картине ослабевало, художники стремились увлечь зрителя живописной красотой реального мира. Попов только назвал имена художников-пейзажистов, входивших в так называемую «барбизонскую школу», предвосхитившую импрессионизм²⁹. Деревушка Барбизон в лесу Фонтенбло служила местом, где длительное время жили Т. Руссо, Ш.Ф. Добиньи, Н. Диаз де ла Пенья. Барбизонцы открыли пейзаж своей родины с обыденными мотивами и участием простых людей, занятых трудом. «Эти

замечательные живописцы создали национальный реалистический пейзаж, что имело огромное значение в развитии не только французского искусства, но и других национальных школ, ставших в XIX веке на путь реализма»³⁰. Барбизонцы писали одухотворенно-лирические пейзажи, отличавшиеся тонкостью серебристо-серой гаммы и мягкостью воздушной дымки. Поездки Попова в окрестности Фонтенбло на этюды доказывают его интерес к искусству этих мастеров. Ведь характерным приемом барбизонской школы было создание этюда на пленэре с последующим окончательным завершением работы в ателье. Не исключено, что Попов познакомился с кем-то из представителей барбизонской школы. По-видимому, он мог объясняться по-французски: в альбоме есть надписи на этом языке.

А общался ли Попов в Париже с соотечественниками? Одновременно с ним там находился еще один пенсионер Академии — Василий Перов. В мае 1864 года «в российское посольство в Париже поступило 2 векселя для пенсионеров академии: Попову 1081 франк 8 сантимов, а Перову — 1056 франков»³¹. В.Г. Перов приехал в Париж с молодой женой весной 1863 года, уже будучи известным автором нашумевших в России обличительных картин. Художник нанял просторную мастерскую и с большим энтузиазмом окунулся в тамошнюю жизнь. «В отношении художественном, — писал Перов в донесении конференц-секретарю Ф.Ф. Львову, — Париж представляет много интересного: сцены на каждом шагу — и занимательны по разнообразию; я сделал несколько эскизов, но на котором остановлюсь — не знаю и потому не могу вам написать, какой сюжет буду исполнять. Хочу попробовать писать на доске, изучая Месонье, — не знаю, как пойдет. Вчера мы с И.И. Соколовым были на вновь открывшейся постоянной выставке; там много картин, но мало хорошего, кроме двух или трех, и то не знаменитых»³². Однако дальнейшее пребывание Перова в Париже стало просто невозможным, так как «незнание нравственной жизни народа» мешало созданию новых произведений. Не проведя за границей и двух лет, Перов обратился в Совет Академии с просьбой вернуться в Россию: «...посвятить же себя на изучение страны чужой несколько лет я нахожу менее полезным, чем по возможности изучить и разработать бесчисленное богатство сюжетов как в городской, так и сельской жизни нашего отечества», — писал он 4 июня 1864 года³³.

Андрей Попов, по-видимому, не испытывал подобных мук творчества. Напротив, он жадно изучал наследие мирового искусства, много путешествовал. Осенью 1863 года художник впервые

попал в Италию: увидел сокровища Флоренции, посетил галерею Питти, музей Академии. В ноябре он перебрался в Рим. В альбоме бережно хранится его пропуск в Музеи Ватикана, датированный 19 ноября. В отчете Попова встречаются упоминания о том, что зимой 1863 года он «написал этюд головы итальянки»³⁴. В альбоме встречаются многочисленные акварели с изображениями итальянок в национальных костюмах (*Альбом 2*. Л. 19). Попова, как практически всех молодых стипендиатов ИАХ, оказавшихся в Италии, покорили прекрасные итальянки. Очаровательные «чочары» привлекали природной грацией и своеобразием южного типажа. А.А. Иванов писал отцу: «...вы не знаете, что значат итальянки! Описать их невозможно, это дочери чистого неба»³⁵. Попов с безупречной точностью исследует индивидуальные черты каждой модели. Конечно, альбомные рисунки и акварели натурщиц носят подготовительный характер, и все же их можно отнести к жанру типажного портрета. В них художник ищет необходимое ему выражение лица, движение губ, едва уловимую мимику. Фотографии девушек, профессионально занимавшихся позированием, получили широкое распространение в римской художественной среде.

Особого внимания заслуживает лист «Итальянка-натурщица», выполненный Антоном Ивановым-Голубым. Наличие этой работы в альбоме Попова свидетельствует о знакомстве обоих мастеров. Примечательно, что в альбоме есть зарисовки памятника на могиле друга (А. Иванов-Голубой скончался 6 декабря 1863 года), исполненные Поповым в Риме (*Альбом 2*. Л. 9).

Значительную историческую ценность представляют две ранние фотографии, благодаря которым можно «в лицах» получить представление о составе русской колонии в Риме середины 1860-х годов (*Альбом 1*. Л. 12). На снимках представлено пятнадцать человек, в основном это художники, выпускники ИАХ, — М.П. Боткин, М.Н. Васильев, В.П. Верещагин, Е.В. Годун, П.П. Иков, А.Е. Карнеев, А.А. Попов, С.П. Постников, А. Риццони, И.П. Трутнев, П.П. Чистяков. Среди них архитекторы — В. Кенель, Александр Попов, К.Л. Шперер. Не идентифицирован некто Перцов.

В верхнем ряду второй слева — Андрей Попов. Его выразительный профиль точно повторен французским живописцем Шарлем Карольюс-Дюраном (1838–1917), который написал «Портрет художника А.А. Попова» (1865, ГЭ). На портрете Попов изображен в том же самом светлом костюме, белой рубашке с галстуком, что и на фотографии.

В работе француза обнаруживается явное влияние фотоснимка — важного элемента в формировании нового пластического языка. Вместе с тем в портрете Попова поражает не только фотографически точное внешнее сходство модели, но и достижения импрессионистической техники письма.

Все участники групповой фотографии одеты официально: на них сюртуки, летние пальто, светлые брюки; почти все в галстуках. Они, безусловно, понимают историческую значимость момента. Когда же он мог произойти? Для уточнений возможной даты съемки пришлось обратиться к биографии каждого изображенного, сопоставить годы их пребывания в Риме. Учитывая, что Иван Трутнев уехал на родину в 1865 году, а также наличие портрета А. Попова кисти Ш. Карольюс-Дюрана, мы склоняемся к мнению, что фотография датируется тем же годом.

Имена некоторых мастеров, представленных на снимке, известны, а иные практически забыты. Среди них нет ни одного громкого. И все же творчество каждого из этих «среднячков» высокопрофессионально. Они — приверженцы классического, академического направления в русском изобразительном искусстве. Когда в ноябре 1863 года в ИАХ, по словам В.В. Стасова, «разразился громовой удар, и атмосфера русского искусства очистилась», практически все участники съемки были за границей. Как они оценили «бунт 14-ти», нам неизвестно. Никто из представителей римской колонии по возвращении не примкнул к передвижникам. Перед нами — поколение российских художников переходного периода. Они работали в Вечном городе без признанного художественного лидера. Известно, что в 1820–1830-х годах в Риме таким лидером был Карл Брюллов, в 1840–1850-е годы — Александр Иванов. В 1870-х годах заметной и влиятельной фигурой в римской колонии станет Генрих Семирадский.

Своеобразной стихотворной иллюстрацией к групповой фотографии может служить поэма «Прощание с Римом», написанная живописцем Дмитрием Мартыновым. 20 мая 1864 года, перед отъездом в Россию, он записал (*Альбом 2. Л. 5.*) трогательные строки:

Мы едем в путь к стране родной
И оставляем стены града.
Прощай, наш Рим святой седой —
Страна плодов и винограда.
<...>
Прощайте, все жрецы искусства.

Нам ехать в путь пришла пора.
Мы ценим сердцем ваши чувства,
Нальемте ж полны чаши и вскрикнемте «ура!!».

ПРИЛОЖЕНИЕ.

Хроника пребывания Андрея Андреевича Попова за границей

1863

4 марта

«О выдаче паспорта А. Попова сообщено военному генерал-губернатору СПб.» (Л. 2)³⁶.

5 марта

«О выдаче Попову путевых 200 червонцев и заграничного содержания за одну треть» (Л. 2 об.).

20 марта

Выехал из России. Маршрут следования: Германия — Берлин, Дрезден, Лейпциг, Эйзенах, Кассель, Франкфурт, Кёльн, Дюссельдорф; Бельгия — Антверпен, Брюссель; Франция — Париж (Л. 11).

Проездом: 11 (23) мая — Прага; 24 мая (5 июня) — Мюнхен (Альбом 2. Л. 30).

3 (15) июня

Рисунок отеля Cheval Blanc в Боссене, Бельгия (Альбом 2. Л. 3).

16 (28) июня

Наброски в Руане, площадь искусств, омнибус, «окна, где жила хорошенькая руанезка» (Альбом 2. Л. 4).

19 июня (1 июля)

Наброски в Гавре, маяк (Альбом 2. Л. 6).

20 июня (2 июля)

Наброски в Кане, регион Нижняя Нормандия (Альбом 2. Л. 7).

22 июня (4 июля)

«Находясь в настоящее время в Париже, я смею просить правление ИАХ о высылке мне следуемых за вторую треть денег» (Л. 5).

2 (14) июля

Распоряжение «казначею Владычанскому о выдаче находящемуся в Париже пенсионеру академии А. Попову за одну треть сто червонцев» (Л. 17).

Июль

«Первыми моими работами в Париже были этюды голов, затем этюды пейзажей в окрестностях Fontainebleau» (Л. 13).

Исполнил «Автопортрет перед мольбертом» (ГЭ), акварель «Портрет девушки с коралловым ожерельем» (Альбом 1. Л. 44 об.).

Август

«Ездил по болезни на воды в Пиренеи» (Л. 13).

Октябрь

Флоренция (Альбом 2. Л. 25, 33 об., 34, 35).

4 (16) ноября

Расписка А. Попова в получении «векселя в 1186 франков 4 сантима» (Л. 8).

19 ноября (1 декабря)

Получил пропуск в Музеи Ватикана (Альбом 1. Л. 95).

Декабрь

Зарисовки памятника на могиле умершего 6 декабря Антона Иванова-Голубого (Альбом 2. Л. 9).

Зима

«Написал этюд головы итальянки» (Л. 13).

1864

Зима

Акварель «Итальянки у источника» с подписью: А.Попов 1864 (Альбом 1. Л. 28).

15 (27) февраля

Шарж на Алексея Ивановича Корзухина (Альбом 1. Л. 65 об.).

18 февраля (1 марта)

Расписка А. Попова в получении «векселя в тысячу семьдесят один франк тридцать сантимов через русское посольство в Париже» (Л. 10).

Май

Живет и работает в Париже.

4 (16) мая

«Зимой я написал этюд головы итальянки, находящийся теперь на большой выставке. В настоящее время продолжаю две начатые картины. Одна картина представляет пиренейских женщин в горах у каскада³⁷, другая — группа детей в поле в окрестностях Фонтенбло» (Л. 13).

15 (27) мая

Отношение в российское посольство в Париже «с векселем для г. Попова в 1081 франков 8 сантимов» (Л. 14).

25 мая (6 июня)

«Присланные при обращении от 15 мая два векселя в 1081 франков 8 сантимов каждый на имя пенсионера ИАХ Андрея Попова и на имя пенсионера Василия Перова переданы по принадлежности под расписку» (Л. 15). Приложена расписка А. Попова в получении (Л. 16).
25 июля (6 августа)

Зарисовки виллы с надписью: *Неаполь 25 июля 1864 (Альбом 2. Л. 13).*
30 июля (11 августа)

Искья, пейзаж (Альбом 2. Л. 35).

Вид купола и крыши — возможно, рисунок из мастерской художника (надписи — сверху: *Roma 1864, S. Carba* внизу: *Via della Croce, 41*); засушенные растения, собранные на вилле З. Волконской — *Rome Villa Volkonski (Альбом 2. Л. 53 об.)*.

Сентябрь

Рисунок «Площадь Пьяца дель Пополо в Риме» (Альбом 2. Л. 35).

3 (15) сентября

Зарисовки порта д'Атрио.

Октябрь

«В октябре желаю поехать в Италию» (Л. 13).

20 ноября (2 декабря)

«В Императорское генеральное консульство в Риме. Правление ИАХ имеет честь препроводить вексель на имя находящегося в Риме пенсионера А. Попова в 867 франков 20 сантимов» (Л. 19).

3 (15) декабря

Расписка А. Попова в получении векселя (Л. 19).

7 (19) декабря

«Ссылаясь на отношение ИАХ от 20 ноября сего года, уведомляю, что вексель в 867 франков 20 сантимов отдан по принадлежности, расписка прилагается». Представил в ИАХ картины: 1. Гулянье в Риме. 2. Девочка с дровами. 3. Две девочки-римлянки (Л. 20).

1865

Групповой снимок (15 человек) российских художников и архитекторов, находящихся в Риме (Альбом 1. Л. 12).

4 (16) января

«По случаю потери моих пенсионерских денег у банкира Эберта в мае месяце прошлого года я просил Совет ИАХ о выдаче третней пенсии вперед, моя просьба была уважена. Но в настоящее время я узнал, что ожидаемая мною последняя треть за ноябрь задержана в зачет взятой вперед.

Недавно я сделал путешествие из Парижа в Рим, где нужно начать работу, но начать не могу, не имея денег, почему вынужден обратиться в Совет ИАХ с просьбой выслать ноябрьскую треть» (Л. 25–25 об.).

15 (27) марта

«В российское посольство в Париже вексель на 1115 франка 22 сентима»; расписка в получении (Л. 22).

16 (28) июня

«Г. Попову в миссию в Риме вексель в 1133 франка 32 сентима»; расписка в получении (Л. 22).

В отделе графики ГЭ имеется рисунок Ш. Каролюс-Дюрана «Портрет художника А.А. Попова». Выполнен в Риме в 1865-м и подарен автором А.А. Попову.

13 (25) июля

«Г. Попову с препровождением 100 червонцев в счет причитающихся на возвратный путь в Россию 200 червонцев»; расписка в получении (Л. 22).

10 (22) декабря

«В миссию в Париже вексель в 3387 франков 78 сантимов на содержание на сентябрьскую треть и на обратный путь в Россию»; расписка в получении (Л. 22).

1866

Апрель

Пребывание в Риме.

Фотографии натурщиц, датированные 1866 годом (*Альбом 1*. Л. 44, 45).

20 апреля (2 мая)

«Коллежскому ассессору Капнисту при миссии вексель в 1096 франков 26 сантимов»; расписка в получении (Л. 22).

Август

Поездка в Сорренто. Засушенные листы «с террасы в Locanda Coanette» (*Альбом 2*. Л. 53 об., 54).

11 (23) августа

Ассигновка. Расписка в получении 100 червонцев (Л. 22).

29 ноября (11 декабря)

Ассигновка. Расписка в получении 100 червонцев (Л. 22).

7 (19) декабря

Расписка А. Попова в получении «от Захара Гавриловича Белоброва следуемые мне оставленные сто червонцев» (Л. 27).

1867

5 (17) февраля

«Видел сон — на кровле купола Академии на месте, где была поставлена Минерва, рака огромной величины с кистями и палитрой» (*Альбом 1. Л. 56*).

Апрель

Изображение Лазурного грота на Капри с подписью (*Альбом 1. Л. 9*).

19 (31) мая

Академия художеств просит Министерство иностранных дел выдать «на содержание пенсионера Андрея Попова за первую треть сего года под расписку брата его ученика академии Василия Попова» (*Л. 23*).

28 сентября (10 октября)

Расписка А. Попова в получении 100 червонцев за майскую треть (*Л. 28*).

23 декабря (4 января)

Расписка А. Попова в получении 100 червонцев за сентябрьскую треть (*Л. 29*).

1868

5 (17) апреля

Ассигновка за январскую треть (*Л. 24*).

18 (30) мая

Расписка А. Попова в получении 100 червонцев (*Л. 30*).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Альбом инв. 10609 — с надписью сверху: «Gerni 27 Gingno 1867»; на обложке: «O Alamanno Morelli dell' arte drammatica maestro gelebre per L'Italia tutta TERNI la patria del tagiti superba anch'essa d'engomiare il tuo merito pegno di grata memoria un saluto t'invia / Terni Tipi Possenti» (далее в тексте статьи — *Альбом 1*). Альбом инв. 10610: «Album de XIV Monuments contemporains Du Prince des Apotres comme prevue irrefragable de sa Venue, et de son Martyre a Rome par L.F.D.F. Souvenir de Rome — MDCCCLXVII / XVII Gravures au prix de 4 Francs (далее в тексте статьи — *Альбом 2*); альбом состоит из 89 листов и 159 изображений.

² Сохранилось свидетельство Тульской городской думы от 19 августа 1858, выданное мещанину Андрею Андрееву Попову: «...в следствие объявления дяди его тульского мещанина Филиппа Яковлевича Попова

в том, что определено ему Попову в каком либо учебном заведении наук... состоятся препятствий никаких нет» (РГИА. Ф. 789. Оп. 14 Литера «П». Ед. хр. 70. Л. 34. Далее — Личное дело Попова).

³ В 1890-х работу «Школьный учитель» приобрел П.М. Третьяков.

⁴ *Рамазанов Н.А. Смесь // Материалы для истории художеств в России.* СПб., 2014. С. 366–367.

⁵ РГИА. Ф. 789. Оп. 2. 1857. Ед. хр. 26.

⁶ Дамберг Александр Константинович (1843 – после 1912), живописец, педагог. В 1858–1867 — вольноприходящий ученик ИАХ. Учился у П.В. Басина и Ф.А. Бруни. Преподавал рисование в курском реальном училище.

⁷ По-видимому, речь идет о картине «Демьянова уха».

⁸ Цит. по: Академия художеств: История повседневности в воспоминаниях и изображениях современников. XIX – начало XX в. СПб., 2013. С. 123.

⁹ Личное дело Попова. Л. 36.

¹⁰ Иков Павел Петрович (1828–1875), ученик МУЖВ (1844–1846), в 1847 перешел в ИАХ учеником к профессору Ф.А. Бруни. Стажировался в Париже (1860–1863) и Риме (1863–1867).

¹¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 2. 1858. Ед. хр. 109.

¹² Обзор журнала «Современник» за 1859 год, № 6, цит. по: *Готье Т. Путешествие в Россию.* М., 1988. С. 163.

¹³ *Готье Т. Путешествие в Россию.* С. 160.

¹⁴ *Ульянова Г. Чаеоторговец Попов // Русский мир.* 2015. Ноябрь. URL: <https://rusmir.media/numbers/2015/11/01/porov> (дата обращения: 20.09.2019).

¹⁵ Личное дело Попова. Л. 36.

¹⁶ Там же. Л. 2 об.

¹⁷ Там же. Л. 12.

¹⁸ Там же. Л. 12 об.

¹⁹ Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / сост. И.А. Виноградов. М., 2001. С. 47.

²⁰ Там же. С. 50.

²¹ Личное дело Попова. Л. 11.

²² Там же. Л. 11 об.

²³ Там же. Л. 12.

²⁴ Там же. Л. 13.

²⁵ А.А. Попов. Автопортрет. 1863–1865. Холст, масло. 24 × 18,5. Поступил в 1946 от А.М. Андрианова. ГЭ. Инв. 8647. См.: *Гудыменко Ю.Ю. Русская живопись XIX века : каталог коллекции.* СПб., 2017. С. 285–286.

²⁶ *Березина В.Н. Два портрета русского художника Попова // Сообщения Государственного Эрмитажа.* Вып. 52. Л., 1987. С. 18.

²⁷ Личное дело А.А. Попова. Л. 12 об.

²⁸ Там же. Л. 13.

²⁹ В.В. Стасов в работе «Искусство XIX века» высоко оценил барбизонцев за то, что они не выдумывали, не «сочиняли более пейзажей, а творили с натуры, ничего не аранжировали, ничего не украшали и не подслащали, а передавали истинные формы природы, природы отечественной, французской, а вместе истинные свои собственные душевные впечатления» (Стасов В.В. Избранное : в 3 т. М. ; Л., 1937. Т. 2. С. 516).

³⁰ Яворская Н.В. Пейзаж барбизонской школы. М., 1962.

³¹ Личное дело А.А. Попова. Л. 15.

³² Дитерихс Л.К. Василий Перов: Его жизнь и художественная деятельность. СПб., 1893.

³³ Цит. по: Лясковская О.А. В.Г. Перов: Особенности творческого пути художника. М., 1979. С. 38.

³⁴ Личное дело А.А. Попова. Л. 13.

³⁵ Письмо А.А. Иванова отцу. Рим, декабрь 1836 // Александр Андреевич Иванов: Его жизнь и переписка. 1806–1858 гг. [с биогр. очерком М.П. Боткина]. СПб., 1880. С. 103.

³⁶ Хроника составлена по материалам *Альбома 1*, *Альбома 2* и личного дела Попова, при ссылках на которое в скобках указывается только номер листа цитируемого документа.

³⁷ Имеется в виду работа «Прачки в Пиренейских горах у каскада» (1864. Холст, масло. 112 × 82. Справа внизу подпись: *А.Поповъ 1864*. Поступила в 1956 от О.П. Крестинской. ГРМ. Инв. Ж-6429).

Н.К. Маркова

Некоторые идеи о картине Г.И. Семирадского «Французский художник времен Людовика XV пишет портрет маркизы»

В процессе консультаций по каталогу-резоне произведений Г.И. Семирадского, над которым трудятся польские коллеги, возникла необходимость уточнить место в творческом наследии мастера картины «Французский художник времен Людовика XV пишет портрет маркизы» (ил. 1). Данный сюжет возник как размышления по этому поводу.

Т.Л. Карпова, автор монографии о художнике, связывает «Маркизу» с интересом Семирадского — студента петербургской Академии художеств к истории Франции XVII–XVIII веков¹. Из переписки с родными известно, что в 1865 году он работал над картиной «Людовик XIV после подписания смертных приговоров» и собирал материал в Публичной библиотеке: изучал костюмы, мебель, быт того времени. Сейчас о местонахождении произведения с таким сюжетом ничего неизвестно, поэтому в качестве еще одного примера, отражающего юношеский интерес Семирадского к французской истории, автор приводит «Маркизу».

Тем не менее датировка «Маркизы» 1860-ми годами представляется слишком ранней. В отличие от 1880-х, эпохи активного развития салонной живописи, когда подобный сюжет мог возникнуть как одна из многочисленных вариаций на тему «ню», для русского искусства 1860-х годов, «святых шестидесятых», он совершенно не характерен. Формирующееся демократическое направление концентрировалось на иных проблемах. Даже у художников, связанных с академической

линией развития искусства, в этот период изображение обнаженного (хотя бы частично) женского тела встречается исключительно редко и всегда обосновано сюжетом, представляя собой сцены из мифологии или античной жизни. Художники, обращавшиеся к этой теме, как правило, были связаны с западноевропейской художественной традицией в силу происхождения (Карл Нефф, Андреа Беллоли) или же работали и жили в Италии (Фёдор Бронников). Образ «галантного» XVIII века также не был актуален; тема «будуара маркизы» со всеми связанными с ней эротическими ассоциациями возникла в русском искусстве лишь в начале XX столетия. Немногие живописцы третьей четверти XIX века, работавшие над сюжетами из истории той эпохи, рассматривали «столетье безумно и мудро» с точки зрения гражданского нравственного идеала: осуждали пороки общества или правителя и прославляли просвещенную добродетель. Ранняя картина Семирадского «Людовик XIV после подписания смертных приговоров», во-первых, была посвящена более драматическому XVII столетию, а во-вторых, судя по названию, вполне укладывается в рамки этой гражданственно-нравственной тенденции. Сама автор монографии отмечает, что «Маркиза», посвященная XVIII веку с его куртуазной культурой, лишенной положительного этического идеала, была малоподходящим, случайным сюжетом для склонного к морализаторству Семирадского².

Маловероятно, чтобы такая картина принадлежала кисти ученика ИАХ, нравы которой были весьма целомудренными. Женскую модель начали ставить в натурном классе Академии только после реформы 1893–1894 годов. Появление студенческой работы с эротической составляющей спровоцировало бы скандал. Картина также не могла быть написана для свободного художественного рынка — в 1860-е таковой практически отсутствовал. Высокопоставленные клиенты, способные заказать картину с подобной темой, появились у Семирадского позже, когда он с успехом окончил ИАХ.

В то же время стилистически «Маркиза», бесспорно, близка к дипломной работе художника «Доверие Александра Македонского к врачу Филиппу», исполненной в 1870 году (НХМ РБ). Поэтому, вероятнее всего, она могла быть написана не в 1860-е, а вскоре после окончания Академии, в начале 1870-х годов.

Картина хранится в Музее искусств Узбекистана в Ташкенте³ и происходит из собрания великого князя Николая Константиновича (1850–1918), племянника императора Александра II, страстного

коллекционера разнообразных произведений искусства (ил. 2). Логично предположить, что Николай Константинович мог быть заказчиком картины, тем более что сразу после окончания ИАХ, в начале 1870-х, Семирадский получил заказы от его кузенов, великих князей Александра Александровича, будущего императора Александра III («Римская оргия блестящих времен цезаризма», 1872) и Владимира Александровича («Грешница», 1873, оба — ГРМ).

Великий князь Николай Константинович — неординарная личность с невероятной судьбой. Он был первым из Романовых, кто по собственной инициативе получил высшее образование, окончив в 1870 году с серебряной медалью Академию Генерального штаба. В то же время на одном из балов-маскарадов двадцатилетний Николай Константинович познакомился с американской авантюристкой Харриет Блэкфорд (1848–1886), которая жила в Петербурге под псевдонимом Фанни Лир, взятом в честь героини одноименной популярной комической пьесы А. Мельяка и Л. Галеви (ил. 3). Их роман длился с 1870 по 1874 год, развивался очень бурно: любовники несколько раз рвали отношения, но потом снова сходились. Они дважды, в 1872-м и 1873-м, путешествовали за границей, бывали в Варшаве и Вене, в Германии, а также в Италии, в частности в Риме и Неаполе. Этот роман сильно беспокоил родителей великого князя. Молодого человека удалили из Петербурга, отправив весной 1873 года в составе российского экспедиционного корпуса маршем на Хиву, что, впрочем, не помогло, и по возвращении Николая Константиновича из Средней Азии отношения продолжились.

Завершился роман грандиозным скандалом. В апреле 1874 года мать великого князя Александра Иосифовна обнаружила пропажу трех бриллиантов с оклада иконы, которой император Николай I благословил ее брак. Следствие пришло к выводу, что бриллианты были похищены Николаем Константиновичем, а вырученные деньги должны были пойти на подарки Фанни Лир. На общем собрании членов семьи во главе с императором было принято решение, наносившее минимальный вред престижу фамилии: великий князь был официально признан душевнобольным и навсегда удален из столицы, Фанни Лир также навсегда была выслана из России. Она умерла от чахотки в Ницце в 1886 году, оставив опубликованные мемуары о своем пребывании в Петербурге и об отношениях с великим князем⁴.

Николай Константинович был увезен из Петербурга осенью 1874 года и за семь лет сменил по меньшей мере десять мест

проживания. С лета 1881-го местом жительства для него был выбран Ташкент. Здесь великий князь, несмотря на постоянный полицейский надзор, вел жизнь барина-самодура: эпатировал представителей администрации и приезжавших из столицы чиновников, конфликтовал с местными восточными князьками, стал фактическим двоеженцем, обзавелся многочисленным потомством, в том числе и на стороне, и даже пытался заключить третий брак. Вместе с тем князь много сделал для благоустройства города. Он замостил улицы, построил на деньги, отпущенные двором на строительство его дворца, театр, клуб, больницу для бедных, богадельню, цирк и даже публичный дом. Он завел фотографические мастерские, бильярдные, открыл первый в Ташкенте кинотеатр, заведения по продаже кваса и переработке риса, мыловаренные и хлопковые мануфактуры. На деньги от предпринимательства Николай Константинович занимался прокладкой оросительных каналов в Голодной степи и строительством хлопкоочистительных заводов по передовой безотходной технологии. Несмотря на эксцентричность поведения, великий князь пользовался большой популярностью у местных жителей, которые считали его своим благодетелем и в 1918 году искренне оплакали его кончину⁵.

Во время поездки в Европу в 1872 году вместе с возлюбленной великий князь заказал неаполитанскому скульптору Томмазо Солари (1820–1889) копию знаменитой статуи Паулины Боргезе работы А. Кановы, представляющей модель в виде Венеры, богини любви и красоты, держащей в руке свой атрибут — яблоко. Но вместо Паулины на мраморном ложе должна была возлежать Фанни Лир (*ил.* 4, 5). Разумеется, за несколько дней пребывания пары в Неаполе извзять мраморную статую было невозможно, поэтому первостепенной задачей стало придание ей портретного сходства. В своих мемуарах Фанни Лир описывала неприятные эмоции, которые вызвало у нее снятие гипсовой маски⁶. После того, как статую изготовили, она была отправлена в Петербург и украсила новый дворец Николая Константиновича, в одном из помещений которого он поселил свою возлюбленную⁷.

История превращения статуи Паулины Боргезе в изображение Фанни Лир наводит на мысль, что картина Семирадского «Французский художник времен Людовика XV пишет портрет маркизы» могла быть чем-то подобным — галантным проявлением чувств великого князя в отношении своей возлюбленной.

Название произведения не вполне соответствует тому, что на нем изображено, да и сам сюжет неоднозначен. Если внимательно

присмотреться к демонстрируемой на полотне картине, стоящей на мольберте, знатная любительница искусств позирует полуобнаженной не для портрета, а для двухфигурной композиции (ил. 6): женщина с обнаженной грудью полулежит, опираясь на левую руку, а правую подняла то ли с принимающим, то ли с отклоняющим жестом. Драпировки в картине те же самые, что и у позирующей модели, — жемчужная вокруг бедер и алая рядом на земле. Слева позади героини находится другая фигура, возможно, ангел или крылатый гений — белильный блик похож на крыло, которая то ли что-то вручает полуобнаженной, то ли что-то возлагает ей на голову. Так, например, художники XVII–XVIII веков изображали коронование христианских мучеников или героев. Среди произведений позднего Семирадского имеется композиция, возможно, на тот же сюжет, что и «картина в картине». Это центральная часть «Суда Париса» (1892, Национальный музей в Варшаве), где есть яблоко, полученное Афродитой-победительницей, и венки над ее головой, и даже подобие крылышка за плечом возлагающей венки девушки, образованное куском развешиваемой драпировки (ил. 7).

Что касается основного действия на картине, оно также двусмысленно: модель, уставшая от позирования, прилегла, держа в руке вынутый из папки рисунок сангиной или, скорее, гравюру (например, что-нибудь игривое, с оригинала Ф. Буше). А художник, переложив кисть в левую руку, к палитре, и куртуазно изогнувшись, правой рукой приподнял край роскошного атласного покрывала, то ли собираясь прикрыть наготу, то ли наоборот, снимая последние покровы.

В этом контексте весьма любопытно выглядит эпизод из мемуаров Фанни Лир. Великий князь впервые привел ее во дворец, чтобы показать свою новую резиденцию. Она произвела на молодую женщину огромное впечатление. Фанни оставила пространное трехстраничное описание интерьеров дворца, где упомянула и широкую лестницу из розового мрамора с великолепными вазами и бронзовыми фигурами, и огромный балный зал, белый с золотом, в стиле Ренессанса, и курительную комнату в мавританском стиле, салон а-ля Людовик XIV, еще одну гостиную, украшенную гобеленами времен Людовика XV, будуар в стиле маркизы Помпадур, обтянутый розовым шелком с кружевами, гардеробную с превосходной мраморной ванной, большую столовую, отделанную испанской кожей, зал елизаветинского стиля, кабинет и прочее. Все помещения были заполнены драгоценными вещами, фарфором, картинами и коврами⁸.

Во время этой экскурсии в одной из комнат великий князь неожиданно предложил ей расположиться на диване и сыграть роль маркизы. «Я не заставила себя упрашивать и наилучшим образом изобразила смешное и глупое выражение лица сей дамы; со своей стороны он продемонстрировал всю галантность героя-любownika, и после этого исполненного мимоходом фарса он мне сказал, что эта комнатка всегда будет моей. Я настаивала, чтобы он накрыл этот диван, свидетеля наших любовных шалостей, и он согласился»⁹.

Среди художественного наследия Семирадского есть несколько рисунков, по-видимому, связанных с работой над «Маркизой». Один из них — недатированный этюд, изображающий обнаженную модель в позе маркизы, но в зеркальном повороте (НМ ККГ; *ил.* 8)¹⁰. Рисунок выполнен на желтоватой бумаге, что свидетельствует о том, что он относится к раннему периоду творчества Семирадского, — позже художник использовал серо-синюю и серо-зеленую бумагу. Изображение хорошо проработано итальянским карандашом и мелом, но черт лица не видно: профиль едва очерчен или стерт. Если посмотреть внимательно — щеку модели пересекает слабый след еще одного наброска женского профиля (*ил.* 9). Вероятно, как и в случае со статуей Фанни Лир — Венеры работы Солари, тело, исполненное с натурщицы, предполагалось дополнить головой другой модели. В то же время, если сравнить рисунок со статуей, очевидно, что поза женщины на этюде и скульптуры почти идентичны.

Еще несколько набросков находятся в одном из альбомов, хранящихся в Национальном музее в Кракове¹¹. Один из них (*ил.* 10) представляет собой эскиз не вполне ясной по сюжету композиции, где слева на переднем плане возлежит на ложе обнаженная женщина, в той же позе, что и на этюде. Дама явно позирует, слегка повернув голову вправо, где в глубине намечены еще две фигуры, одна из которых также изображена полулежащей. К материалам для «Маркизы» явно относится зарисовка мужской головы в парике (*ил.* 11). Содержимое альбома позволяет предположить, что художник мог работать над «Маркизой», уже находясь за границей, в то же самое время, когда обдумывал композицию «Грешницы». Семирадский закончил обучение в 1870 году, осенью 1871-го отправился в Мюнхен, по дороге побывав у отца в Варшаве, останавливаясь в Кракове, Вене и посетив Дрезден. С мая 1872 года художник поселился в Риме. Он мог получить заказ на картину как в Петербурге, так и позже, за границей, поскольку его маршруты и маршруты любовников пролегали

в одних и тех же местах и у них не раз была возможность пересечься. Например, в 1873 году в Вене, где с мая по ноябрь проходила Всемирная промышленная выставка, которую посетили великий князь и его возлюбленная. В художественном разделе выставки, где русская живопись была представлена Н.Н. Ге («Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе»), В.Г. Перовым («Охотники на привале», «Рыболов»), А.К. Саврасовым («Грачи прилетели», все — 1871, ГТГ), И.Е. Репиным («Бурлаки на Волге», 1870–1873, ГРМ), Семирадский экспонировал уже законченную картину «Грешница», которая получила медаль «За искусство».

Поскольку лицо статуи Венеры Томмазо Солари сохранило достоверные черты возлюбленной великого князя, представляется целесообразным сравнить его с профилем маркизы на картине Семирадского и сохранившимися фотоизображениями Фанни Лир (ил. 12–16). К сожалению, среди известных ее фотографий нет ни одной, сделанной в профиль. К тому же все они относятся к периоду ее жизни после высылки из России. Тем не менее результат такого сравнения если и не стопроцентно убедителен, то, по крайней мере, резких возражений не вызывает. На единственной фотографии, фигурирующей в интернете как портрет Фанни Лир в юности (кстати, наименее похожей и на художественные изображения, и на позднейшие фотографии), очевидно, запечатлена молодая жена великого князя Надежда Александровна Дрейер, с которой тот обвенчался в Оренбурге в 1878 году¹² (ил. 17, 18).

Дворец, который великий князь построил для себя в центре Ташкента, и сейчас является одной из самых заметных достопримечательностей города — он служит Домом международных приемов МИД Узбекистана. Внутреннее убранство дворца отличалось большой роскошью. Николай Константинович из Парижа выписал мебель, из Лиможа — фарфор, из Венеции — стекло и хрусталь, а также сумел получить из Петербурга часть принадлежавшей ему коллекции произведений искусства, в том числе статую Солари, которую он водрузил на верхней площадке парадной лестницы, и, очевидно, картину Семирадского.

В 1900 году картина сменила владельца. Она была то ли продана, то ли подарена Александру Александровичу Половцову-младшему (1867–1944), чиновнику Министерства внутренних дел, направленному в 1896 году в Ташкент для изучения проблем миграции¹³. Во время пребывания в Ташкенте ему удалось установить дружеские

отношения с великим князем. Посещая дворец, Половцов также имел возможность оценить княжескую коллекцию, в которой был представлен ряд замечательных работ XVIII века, в том числе портреты кисти Д.Г. Левицкого¹⁴. Мы не знаем, почему и как, но на пять лет он стал владельцем картины Семирадского и расстался с ней, вероятно, в связи с отъездом на другое место службы — в качестве генерального консула в Бомбей.

Картина и в дальнейшем трижды меняла владельцев¹⁵, но, видимо, не потеряла связи с именем великого князя Николая Константиновича. После того как в 1962 году государство приобрело «Маркизу» у частного лица, она поступила в Музей искусств Узбекистана, который был создан в 1918 году на основе художественного собрания великого князя, находившегося в его ташкентском дворце. Теперь картина Семирадского и статуя Солари снова находятся вместе и украшают музейную коллекцию.

История картины «Французский художник времен Людовика XV пишет портрет маркизы» продолжает оставаться загадкой. Автор в полной мере отдает себе отчет в том, что предлагаемая гипотеза не имеет никаких реальных обоснований. Вместе с тем отмахнуться от нее тоже не так-то просто: слишком много косвенных обстоятельств и совпадений делает ее заманчиво-правдоподобной. Подтвердить или опровергнуть эту идею могут дальнейшие исследования — технико-технологическое изучение картины, розыски в российских государственных архивах и в архиве Семирадского, хранящемся в Риме.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Карпова Т.Л. Генрих Семирадский. СПб., 2008. С. 19–21.

² Там же. С. 21.

³ Французский художник времен Людовика XV пишет портрет маркизы. 1860-е (?). Холст, масло. 75,5 × 103. Музей искусств Узбекистана. Инв. 3287.

⁴ Lear F. Le roman d'une Américaine en Russie, accompagné de lettres originales. Bruxelles, 1875. URL: <https://archive.org/details/leromanduneamri00blacgoog/> (дата обращения: 03.07.2019. Далее — Lear).

⁵ Неординарная биография великого князя провоцирует авторов печатных и интернет-изданий эксплуатировать наиболее скандальные и «сенсационные» ее стороны. См., например: Азаров М. Зазнобы августейшего

маньяка : мемуары Фанни Лир. [Б. м.], 2013. URL: <https://libking.ru/books/nonf-/nonf-biography/490309-mihail-azarov-zaznoby-avgusteyshegotanyaka-memuary-fanni-lir.html> (дата обращения: 02.07.2019); *Князь Михаил Греческий*. В семье не без урода: Биография великого князя Николая Константиновича. М., 2002. Это последнее издание, написанное внучатым племянником героя, интерпретирует события в наиболее удобном, облагораживающем родственника свете. Оба автора используют в своих текстах воспоминания Фанни Лир. Интерес также представляют содержательные мемуары: *Массон М.* Ташкентский великий князь: Из воспоминаний старого туркестанца. URL: <https://mytashkent.uz/2011/04/04/tashkentskij-velikij-knyaz-prodolzhenie-1/>; <https://mytashkent.uz/2011/04/04/tashkentskij-velikij-knyaz-prodolzhenie-2/#more-20745> (дата обращения: 02.07.2019); *Басханов М.* Самодержец голодной степи: Великий Князь Николай Константинович в воспоминаниях Александра Половцова. URL: <https://nuz.uz/moi-uzbekistancy/20614-samoderzhec-golodnoy-stepi-velikij-knyaz-nikolay-konstantinovich-v-vozpominaniyah-aleksandra-polovcova.html> (дата обращения: 03.07.2019). Выдержки из воспоминаний А.А. Половцова-младшего, хранящихся в ГАРФ (Ф. 5881. Оп. 1. Ед. хр. 118. Л. 226).

⁶ *Lear*. P. 157.

⁷ Дворец, купленный для великого князя Николая Константиновича в октябре 1873, был перестроен в 1857–1862 из двухэтажного каменного особняка конца XVIII века. Во время реконструкции его облицевали мрамором, и он стал вторым дворцом в Санкт-Петербурге после Мраморного дворца А. Ринальди с подобным украшением фасада, за что получил название Малого Мраморного дворца. Более известно его другое название, по имени предыдущего владельца, — дворец Н.А. Кушелева-Безбородко (в наши дни в нем до недавнего времени располагался Европейский университет).

⁸ *Lear*. P. 249–252.

⁹ *Ibid*. P. 250–251.

¹⁰ В монографии Т.Л. Карповой датируется 1880-ми (*Карпова Т.Л.* Генрих Семирадский. С. 78).

¹¹ Инв. МНК N.I.-318 432. Согласно дате на форзаце альбома он был начат в ноябре 1869, но продолжен позднее. К рисункам 1869 года можно отнести группу гипсовых студий (л. 2–8). Остальные исполнены в несколько иной стилистике и, очевидно, выполнены позже. Помимо эскизов, они включают два наброска горных пейзажей натурального характера (л. 12, 16), а также рисунок бородатой мужской фигуры, одетой в духе XVI –

начала XVII века, в берете и с ножом за поясом — изображение, совершенно необъяснимое в петербургских реалиях, но, возможно, имеющее отношение к задуманной Семирадским во время нахождения в Германии картине «Магдебургская свадьба» (по-видимому, не была осуществлена).

¹² Надежда Александровна Дрейер (1861–1929) — дочь оренбургского полицмейстера А.Г. Дрейера, с которой великий князь Николай Константинович обвенчался в декабре 1878. Брак этот был расторгнут Синодом и остался гражданским. Император Александр III узаконил его как морганатический в 1899, Н.А. Дрейер получила титул княгини Искандер. От этого брака великий князь имел двоих сыновей.

¹³ Александр Александрович Половцов-младший (1867–1944) — старший сын миллионера государственного секретаря А.А. Половцова от брака с Н.М. Июновой, воспитанницей барона А.Л. Штиглица и внебрачной дочерью великого князя Михаила Павловича. Внучатый племянник императоров Александра I и Николая I. Дипломат, этнограф, востоковед, историк, а также знаток русского искусства. Будучи на службе в Министерстве внутренних дел, сделал множество приобретений для восточной коллекции Музея Штиглица во время поездок в районы Закавказья, Туркестан и Закаспийскую область. В 1917 — директор Музея и ЦУТР барона Штиглица, член художественной комиссии по Гатчинскому дворцу. Первый директор Павловского дворца-музея. После эмиграции в 1918 поселился в Париже, где создал собственный антикварный бизнес.

¹⁴ *Басханов М.* Самодержец голодной степи...

¹⁵ Приобретена в 1962 у В.Б. Копелевича; ранее — собрание О.Е. Морозович (1904–1943); А.А. Половцова (1900–1904); до 1900 — собрание великого князя Николая Константиновича, Ташкент (см.: *Карпова Т.Л.* Каталог-резоне Г.И. Семирадского. Рукопись предоставлена автором).

Н.А. Калугина

Павел Брюллов. Штрихи к портрету

Павел Александрович Брюллов (1840–1914) — один из представителей прославленной потомственной династии — мало известен широкой публике. Посвятив большую часть жизни науке и общественной деятельности, П.А. Брюллов никогда не претендовал на лидерство среди художников. Тем не менее, будучи носителем высокой европейской культуры, он стал достойным продолжателем дела обрусевших предков, объединив в своем творчестве достижения двух поколений мастеров, от последователей академизма до приверженцев демократического искусства.

Признанный авторитет ближайших родственников предопределил успешную карьеру Павла Брюллова на художественном поприще. В разное время он был членом Совета Императорской Академии художеств (с 1893-го), членом комиссии по мозаичному отделению (с 1897-го), хранителем художественного отдела Русского музея (1897–1912), членом Общества русских аквафортистов (1871–1874). С 1874 года, когда П.А. Брюллов стал казначеем и членом Правления ТПХВ, его деятельность была тесно связана с Третьяковской галереей, которой он оставался преданным до последнего дня.

Павел Александрович был четвертым сыном профессора Императорской Академии художеств Александра Павловича Брюллова и баронессы Александры Александровны Раль¹. Однако, после смерти трех своих малолетних братьев, в возрасте девяти лет он сделался

старшим ребенком в семье². Именно Павлу, как главному наследнику по мужской линии, предстояло продолжить дела семьи, в которой ему дали достойное воспитание и образование.

От родителей он «унаследовал» любовь к искусству и стремление к активной, полной жизни. Отец, известный архитектор-эклектик, видел в сыне свое продолжение, занимался с ним математикой и теорией строительного дела. Мать, талантливая пианистка³, привила любовь к литературе, иностранным языкам и музыке. Потенциал П.А. Брюллова оказался настолько значительным, что, сделавшись самостоятельным, он мог выбрать для себя почти любое направление деятельности, но так и не определился с приоритетным. Он проявил себя как разносторонне развитый, высоко эрудированный человек, в котором одновременно уживались творец и ученый, философ-теоретик и переводчик, добрый друг и ревностный государственный служащий. Уникальность его натуры отдельно подчеркнул в своих воспоминаниях лично знавший Брюллова художник Я.Д. Минченков: «Универсальность его знаний, сложность интересов и отзывчивость на все вопросы современности отрывали его от каждой из специальностей и не давали ему углубиться в ремесло искусства, почему он и не выработался в большого мастера. А широкая жизнь и возможность без тяжелого труда пользоваться ее благами способствовали его легкому отношению к искусству, которое он любил без печали и гнева, как усладу своей красивой жизни»⁴.

Павел Александрович Брюллов появился на свет 29 августа 1840 года в городе Павловске под Петербургом, в дачном доме, где большая семья Брюлловых проводила летние месяцы⁵. Загородное имение, которое со временем станет для художника собственным, его отец Александр Павлович Брюллов обустроил в 1837–1839 годах, будучи главным павловским архитектором⁶.

Территория небольшой усадьбы была оформлена с большим вкусом. Украшением главного двухэтажного дома стала кирпичная четырехъярусная башня, которая была построена по аналогии с архитектурой европейского средневековья, в романском стиле, и визуально перекликалась с бастиянами расположенной неподалеку крепости Бип, сооруженной в конце XVIII века для Павла I архитектором В. Бренной⁷.

Дача А.П. Брюллова в дни ее расцвета запечатлена на картине М.Н. Воробьева из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга⁸. Судя по изображению, на территории имения было

множество хозяйственных построек и декораций. Справа от башни виден погреб-ледник, который до сих пор используется обитателями дома в качестве склада. В центре картины хорошо различима сохранившаяся до наших дней чаша фонтана и декоративные вазоны для цветов. Парк украшали статуи, которые, по воспоминаниям потомков, стояли и возле главного дома⁹. Около реки Славянки был выкопан пруд. Возле него был сооружен павильон со скульптурой и стояли каменные крылатые пегасы. Выделяются на картине низкорослые деревья, очевидно, высаженные на облагороженную территорию дачи А.П. Брюлловым. Среди гуляющих парка можно видеть и самого хозяина в окружении гостей, а также юного Павла с братом. Они помогают матери везти коляску.

На даче в Павловске царил атмосфера труда и творчества. Ухаживая за садом и оранжереями, где в теплое время года Брюлловы выращивали фрукты и ягоды, Павел навсегда полюбил работать на земле. А пребывая в окружении памятников искусства и вхожих в дом деятелей культуры, приобщался к художественной среде.

При Брюлловых интерьеры дачи изобиловали диковинками. В башне была устроена библиотека, где хранились редкие эстампы. Столовую на первом этаже украшала коллекция старинного оружия, собранная дядей Павла, Карлом Павловичем Брюлловым. Но самой привлекательной комнатой в доме считалась просторная и светлая гостиная, выходящая на длинный балкон с видом на парк. Ее стены были расписаны арабесками в стиле Помпей, а на камине стояли старинные мраморные бюсты и вазы. Здесь хозяева привечали своих многочисленных друзей. В доме отца Павел Брюллов встречался с М.И. Глинкой, которого впоследствии называл своим любимым композитором, критиком Н.В. Кукольниковом, портретистом Я.Ф. Яненко, гравером Ф.И. Иорданом, пейзажистом М.Н. Воробьевым, скульптором П.К. Клодтом — соседом Брюлловых по даче, Н.В. Гоголем и В.А. Жуковским, а также с акварелистом П.Ф. Соколовым и ориенталистом О.И. Сенковским¹⁰, которые были связаны с Брюлловыми родственными узами¹¹.

Особо значимым для большой семьи было число 29 августа — именины хозяина дачи и день рождения старшего сына Павла, названного в честь деда. Эта дата, которая, по стечению обстоятельств, совпадала и с закрытием дачного сезона, отмечалась с особым размахом. Количество приглашенных на праздник гостей иногда превышало сотню человек. Однако уже повзрослевший Павел Александрович

вспоминал, что его любимым времяпрепровождением на даче были не шумные развлечения, а тихая совместная прогулка с отцом и их уединенное наблюдение за звездами¹², которые оба отыскивали на небе безошибочно. Свой восторг перед ночным Павловском художник спустя много лет выразит в картине «Лунная ночь в поле»¹³. Как и отец, автор проекта знаменитой на весь мир Пулковской обсерватории, Павел Александрович с детства всерьез увлекся астрономией и тяготел к точным наукам, что, в конце концов, определило его судьбу.

Чрезвычайно легко Брюллову-младшему давалась математика. Поэтому в 1857 году он поступает на физико-математический факультет Санкт-Петербургского университета. А через шесть лет становится кандидатом математических наук. И все же фамилия обязала Павла профессионально заняться искусством. Поэтому с 1861 по 1864 год в качестве вольноприходящего он посещает Академию художеств и как самоучка числится в классе архитектурного отделения, где преподавали маститые архитекторы: К.А. Тон, А.И. Штакеншнейдер, А.И. Резанов, Д.И. Гримм и сам А.П. Брюллов.

В годы ученичества Павел Брюллов выгодно выделялся на фоне однокашников и был в числе немногих воспитанников, получивших медали сразу за два вида искусства. В стенах Академии он был награжден двумя малыми и тремя большими серебряными медалями «За успех в рисовании». А в 1864 году получил большую серебряную медаль за проект театра для губернского города. Тогда же П.А. Брюллов вышел из Академии со званием классного художника 3-й степени по архитектуре «с правом производить постройки»¹⁴. Он успешно выдержал все выпускные испытания и был удостоен образовательной пенсионерской поездки за казенный счет, но уступил ее малообеспеченному товарищу и отправился за границу на средства отца. Некоторые подробности его путешествия по Европе удалось уточнить благодаря семейной переписке, найденной в архивах Москвы и Санкт-Петербурга и ранее не привлекавшей внимания специалистов. Эти документы свидетельствуют о страстном увлечении молодого человека наукой, его всеохватном мышлении, всесторонних интересах и незаурядных способностях.

От Дрездена до Лютика Брюллов ехал в компании архитектора Геральда Боссе¹⁵, который, получив отставку по болезни, перебрался в Германию на постоянное место жительства. Дорога была для Брюллова непростой, а многообещающая поездка оказалась непродуктивной. Так же как и время, проведенное в Брюсселе, куда Павел

Александрович попал в дни торжеств по случаю 34-й годовщины освобождения Бельгии. Художник не нашел для себя ничего интересно-го для пополнения знаний по истории искусства.

Осенью 1864 года П.А. Брюллов жил в Лондоне, покупал и читал книги, собирал материалы по творчеству прерафаэлитов, писал заказные акварельные портреты¹⁶ и пейзажи, один из которых был сделан им под влиянием работ Уильяма Тёрнера. В сферу пристального интереса Брюллова в этот период деятельности попало собрание Кенсингтонского дворца, где он изучал слепки «со всевозможных деталей, оригинальные произведения» и, конечно, картины. Время от времени он посещал читальный зал библиотеки Британского музея, при этом намеренно исключив его собрание из программы своих занятий. В письме к отцу Павел оправдывал свою логику тем, что «коллекция древностей больше интересна антикварию и археологу, чем художнику»¹⁷. Однако очевидно, что рассуждения юноши расходятся с его действиями. Именно в Англии Павел Александрович всерьез увлекся архитектурой и принял важное для себя решение освоить геологию, считая эту науку важной для «правильного развития знаний»¹⁸ по проектированию и строительству.

Воодушевленный энтузиазмом и прилежанием сына, Брюллов-старший попытался завершить собственное незаконченное дело и посоветовал Павлу заняться составлением пособия по истории архитектуры, в котором уже давно нуждались воспитанники Академии художеств. Однако этому перспективному проекту не суждено было осуществиться. Свойственное характеру Павла фанатичное погружение в науку, постоянно преследовавшая его неуверенность в собственных силах, чрезмерная пунктуальность и вьедливость в освоении материала помешали ему довести начатое дело до логического завершения. В письмах к родителям он постоянно жалуется на недостаток знаний и опыта, которые активно продолжает пополнять. Судя по переписке, он сознательно ставил перед собой сложно выполнимые задачи, желая, по всей вероятности, испытать собственные силы и доказать отцу свою самостоятельность и дееспособность.

Он пребывал в постоянном поиске и страстно желал привнести в отечественное искусство что-то новое. Так, чтобы выявить «полезное влияние на развитие архитектуры в будущем», он намеревался, «во-первых, ознакомиться с новыми общественными и практическими требованиями, с климатическими условиями, с новейшими результатами учения о сопротивлении материалов, избрать другой

способ классификации в истории, или может быть даже несколько. По времени (хронология), по климату (география), по роду построек (социология), и, наконец, разделить для практики строения на части, фундамент, стена, столб (колонна), связь (архитрав), балка (фриз), арка, свод, купол, окно и прочее и проследить их хронологически, декоративно и согласно с теорией сопротивления материалов»¹⁹. Таким образом, по его собственным словам, П.А. Брюллов запланировал написать историю архитектуры, которую, «пожалуй, можно назвать сравнительной аннотацией и теорией Дарвина, приложенной к архитектуре»²⁰. По всему видно, что Павел Брюллов намеренно направлял себя по сложному пути, а методом проб и ошибок надеялся, как писал сам, «разъяснить туманность»²¹ собственных идей.

14 марта 1865 года из Лондона П.А. Брюллов направляется в Париж. Обосновавшись во Франции, он гуляет по Булонскому лесу и высотам Монмартра, а в начале апреля прибывает в Италию, где работает над развитием своей творческой индивидуальности²². В вожделенной всеми художниками стране «вечной весны» Брюллов старается больше бывать на открытом воздухе. Он тяготеет к нахождению в скрытом от солнца замкнутом пространстве и, не имея, по его словам, «силы работать в музее с каких-нибудь обломков»²³, активно перемещается по городам, осматривает достопримечательности, упивается благодатной южной природой, изучает ботанику и внимательно исследует растительные формы, рассчитывая впоследствии применить полученные знания на практике. В этот период Брюллов много рисует на продажу, желая стать независимым от финансовой поддержки отца. С 9 утра и до 17 часов дня он работает в галерее Французской академии, где целенаправленно копирует живопись акварелью, желая раскрыть особенности красок и кистей. Милан, Флоренция, Болонья, Феррара, Падуя, Верона, Лукка, Пиза, Сиена, Орвието, Неаполь, Тиволи и, конечно, Венеция, где состоялась долгожданная встреча Павла Александровича с матерью и сестрой Юлией во время их оздоровительного тура по европейским курортам²⁴. В их обществе утром 13 августа художник оправился в Ливорно²⁵. А в компании Геринга и Александра Риццони Брюллов посетил Фраскати, Альбу, Неми, Рокка-ди-Папа²⁶.

Интересно, что в письмах к родным он характеризует увиденные в поездках места и памятники в привычных для своего сознания образах. Так, Турин в представлении П.А. Брюллова похож на сложенную из домов шахматную доску. А Рим подобен сложной симфонии,

«проигрывать» которую продолжительно художник считает для себя излишним²⁷. Несмотря на критичное, предвзятое отношение Брюллова ко всему окружающему, грандиозность приемов и размах строительства античной эпохи приводят его в восторг. Отдельно в своих записках Павел Александрович упоминает мастеров эпохи Возрождения, и в частности Микеланджело, талант которого он смог воочию оценить только после восхождения на реконструированный им купол собора Святого Петра.

В ноябре 1865 года П.А. Брюллов планирует покинуть Италию, заранее выстраивая свой обратный маршрут, возвращаясь на родину через Париж: Рим, Флоренция, Лаго Маджоре, Кур, Штутгарт, Гейдельбург, Франкфурт, Дрезден, Берлин, Санкт-Петербург²⁸.

В 1866 году Павел Брюллов снова во Франции. Он посещает живописный класс Леона Бонна в Национальной высшей школе изящных искусств и лекции Ипполита Тэна, занимается изучением госпитальной архитектуры и планирует участвовать в конкурсе на проект детской больницы для Петербурга. Но, судя по отсутствию чертежей, этот многообещающий конкурс занятый делами Брюллов все же пропустил.

Для многих современников такая пассивность в его поведении казалась вполне логичной. «Павел Александрович... был очень талантлив, к сожалению, слишком разнообразно талантлив: он всем интересовался, везде достигал успехов, но это давало всему, что он делал, отпечаток известного дилетантизма и не позволило ему нигде достигнуть первого места», — вспоминала невестка Павла Брюллова Алина Ивановна, урожденная Мейер²⁹. Он ни к чему не привязывался надолго и мог быстро и «безболезненно» сменить образ деятельности.

Путешествуя по Европе, Брюллов много времени тратил на изучение зодчества. Но по возвращении в Россию неожиданно для окружающих решил посвятить себя изобразительному искусству. В течение трех лет, с 1871 по 1873 год, он берет уроки у пейзажиста С.М. Воробьева и мастера интерьерной живописи Луиджи Премацци. В 1870 году он получил большую поощрительную медаль за картину «После работы», побывавшую на академической выставке. А в 1871 году Академия отправляет его в творческую поездку по России.

9 января 1877 года П.А. Брюллов потерял своего главного покровителя³⁰. Александр Павлович Брюллов скончался в Санкт-Петербурге, в академической квартире, где пришедший отдать последние почести сын Павел нарисовал отца на смертном одре³¹. На небольшом листке

бумаги проступает почти апостольский профиль: высокий лоб, широкие скулы и густая поседевшая борода³². Павел по-настоящему боготворил отца, и его смерть стала для художника большим ударом.

После ухода главы большого семейства Павел Александрович становится владельцем значительной доли нажитого им состояния, часть которого составило имущество Карла Павловича Брюллова³³. Полученное наследство обеспечило ему безбедное существование на всю оставшуюся жизнь.

Современники знали Павла Брюллова как невероятно богатого человека, который мог позволить себе совсем не работать. Из недвижимости в его пользование перешли павловская дача и особняк на Садовой улице³⁴. Он также получает право распоряжаться домом № 21 на Кадетской (ныне Съездовской) линии Васильевского острова, где проживает с семьей в 1870-х годах³⁵. С 1903 года в здании собиралось Общество архитекторов-художников, которое посещали многие известные зодчие и живописцы того времени. Одним из его организаторов стал русский архитектор и общественный деятель Павел Юльевич Сюзор³⁶, женатый на дочери А.П. Брюллова Софье Александровне³⁷. По его инициативе была создана особая комиссия с целью выявления, изучения и защиты культурных памятников города. А в 1907 году в стенах дома на Кадетской был устроен музей Старого Петербурга³⁸. Семья Сюзор прожила здесь с 1877 по 1919 год, когда здание было реквизировано в пользу государства.

В зрелом возрасте Брюллов жил преимущественно в Петербурге, на Васильевском острове и в городе Павловске, особенно после того, как обзавелся собственной семьей. Лишь осенью 1885 года из-за детей он был вынужден переехать в Царское Село, где жил на Малой улице, в доме Новикова³⁹. Здесь сыновья Брюллова посещали Императорскую Николаевскую Царскосельскую гимназию, а сам художник тесно общался с П.П. Чистяковым⁴⁰, с которым его связывали общие заботы о мозаичном классе⁴¹.

На лето большая семья Павла Александровича перебиралась в соседний Павловск. В Павловске у Павла Александровича и его родного брата Владимира было несколько дач⁴². Но преимущественно семья собиралась в самом большом и красивом доме с башней, где художник прожил самые яркие моменты своей насыщенной событиями жизни.

Личное счастье Павла Александровича не сложилось. Он состоял в браке четыре раза, но трижды оставался вдовцом. Первой женой

Брюллова в 1873 году стала писательница, дочь правоведа и социолога К.Д. Кавелина Софья Константиновна, походившая на мужа умом и характером. Великодушная и благородная молодая женщина преподавала историю в Василеостровской женской гимназии, отказавшись от жалованья в пользу бедных учениц, писала заметки и рецензии, перевела на русский язык избранные сочинения Тацита. Замужество не помешало ей заниматься исследованиями и публиковать статьи в журнале «Вестник Европы». Тем более этот род деятельности не был чужд и ее избраннику. Много лет Павел Брюллов примыкал к кружку «Вестника Европы» и был постоянным посетителем суббот Михаила Стасюлевича⁴³. В 1862 году по совету философа и литератора Петра Лаврова он перевел и подготовил к публикации «Начало мира»⁴⁴. А в 1892 году составил учебное пособие «Система тонов в живописи», которое по стечению обстоятельств так и не было издано⁴⁵. Интересно, что, рассуждая о цвете, Брюллов акцентирует внимание на впечатлении, производимом живописным тоном. А цель своего рассуждения видит не столько в том, «чтобы дать художнику какой-либо готовый рецепт или шаблонное правило, но указать на средство построить себе такое колоритное мерило»⁴⁶. По-прежнему, как и в юности, он оценивает искусство привычными математическими и музыкальными категориями, утверждая, в частности, что «значение для живописца системы тонов может быть уподоблено значению для музыканта камертона или значению компаса для путешественника»⁴⁷.

Неизменное уважение товарищей Брюллов вызывал глубоким знанием русской и зарубежной литературы. Со многими писателями был знаком лично. В его дом был вхож Фёдор Михайлович Достоевский, с которым Павел Александрович однажды серьезно поспорил о живописных качествах «Сикстинской Мадонны» Рафаэля. Подробности этого неприятного разговора, за которым последовала ссора, спустя много лет опубликовал в журнале «Начала»⁴⁸ повзрослевший сын П.А. Брюллова Борис. Сам Павел Александрович не сожалел о содеянном. По воспоминаниям родных, он был индифферентным человеком. «Высказывал свое мнение прямо, умно, убедительно»⁴⁹ и считал своим святым долгом оспаривать суждения, на его взгляд, невежественных в искусстве людей. Дружеские отношения сложились у художника с Иваном Сергеевичем Тургеневым. Именно Тургенев вскоре напишет некролог нас смерть супруги П.А. Брюллова С.К. Кавелиной⁵⁰, с которой его связывали профессиональные интересы.

Любимую жену Павел Александрович потерял в один год с отцом⁵¹. Трагедия в молодой семье случилась из-за недостатка в городе квалифицированных врачей, командированных на турецкий фронт. Софья Константиновна скончалась в возрасте 26 лет от последствий беременности, оставив на попечение мужа новорожденную дочь Веронику и двух малолетних сыновей — Вадима и Александра. Второй женой художника стала Маргарита Григорьевна Лихонина. Их брак был засвидетельствован 29 апреля 1878 года в церкви Императорской Академии художеств⁵² и был очень удачным. Но надежды на счастье разрушились, когда Маргарита Григорьевна тяжело заболела. Павел Александрович долго отказывался верить в страшный диагноз, упуская драгоценное время. В конечном итоге, несмотря на тщетные усилия мужа, она умерла от туберкулеза, оставив на попечение одинокому отцу еще пятерых совместных детей — Любовь, Евгению, Веру, Елену и Бориса. Третья жена художника, дочь статского советника Елизавета Михайловна Носкова, родила ему двух дочерей — Лидию и Маргариту и также умерла после родов. Следом за ней, не дожив до полутора лет, скончалась их общая дочь Маргарита⁵³. Четвертый брак Брюллова с Ксенией Романовной Мининой, няней его малолетних детей, был гражданским, поскольку по закону он уже не имел права регистрироваться официально. В этом союзе тоже родился сын, Павел⁵⁴.

Биография потомков Павла Брюллова мало изучена. В настоящий момент не известна судьба Веры, Надежды и Евгении. Тем не менее некоторые сведения о детях художника все же удалось уточнить по архивным документам.

На попечении Павла Брюллова было десять детей⁵⁵, девять из которых росли без матерей под присмотром гувернанток. Все дети были православными⁵⁶, получили университетское образование, говорили по-французски и по-немецки, много путешествовали. Однако жизнь многих из них завершилась трагически⁵⁷. 5 февраля 1896 года в возрасте 21 года из пистолета, некогда принадлежавшего Карлу Брюллову, застрелился сын Саша⁵⁸. Его дочь Елена попадала под надзоры полиции, а позже была расстреляна большевиками. В советское время были репрессированы Лидия и Надежда⁵⁹. Сыновья Борис⁶⁰ и Вадим⁶¹ также подвергались арестам, последний погиб в Ленинграде во время войны. За свою недолгую жизнь они многое успели сделать для сохранения семейной памяти. Подобно отцу, Борис Павлович родился и умер в Павловске и также посвятил себя служению искусству: готовил экскурсии и писал книги о памятниках

Северной столицы⁶². Именно он сохранил ценные библиографические сведения об отце, использованные в этой статье. Его брат Вадим Павлович Брюллов работал инженером службы путей Управления Омской железной дороги и в 1910 году руководил работами по строительству картинной галереи И.Н. Крамского, некогда очень близкого его отцу человека.

Павел Александрович Брюллов стал активным членом артели художников и организатором выставок с 1874 года⁶³. Почти все передвижники, исключая И.Е. Репина, с которым Брюллов не находил общего языка, бывали у него в гостях. Благодарные коллеги, проявлявшие к Павлу Александровичу доверие и уважение, избрали его казначеем и членом Правления Товарищества. В это время Брюллов тесно общался с И.Н. Крамским, который сделал его своим душеприказчиком; сблизился с художником Николаем Ярошенко, гостил в его доме в Кисловодске и создал проект надгробного памятника на могиле друга; хлопотал об устройстве выставок своих почивших товарищей⁶⁴; редактировал проект положения об авторском праве, присланный Русским литературным обществом⁶⁵; участвовал в памятных мероприятиях, касающихся семьи Брюлловых⁶⁶. В 1899 году Павел Александрович содействовал Совету попечителей галереи П.М. Третьякова при организации юбилейных торжеств, приуроченных к 100-летию со дня рождения «Великого Карла»⁶⁷.

Не забывал Павел и старые связи. Он бережно сохранял теплые дружеские отношения с потомками художника Ф.А. Бруни, с которым всю жизнь близко дружил его отец, а также общался с творческим семейством Соколовых. При жизни П.А. Брюллова продолжатели двух этих родов породнились между собой. В Третьяковской галерее хранится исполненный Павлом Брюлловым карандашный портрет неизвестной женщины, на котором, по всей вероятности, изображена Анна Александровна Соколова, бабушка знаменитого художника Льва Бруни⁶⁸.

Желая быть поближе к Москве, Брюллов перевозит родных в небольшое село Иваново Белёвского уезда⁶⁹. Ивановское имение перешло по наследству его первой жене Софье Кавелиной от отца, который в бытность хозяином провел здесь большую сельскохозяйственную реформу. В 1873 году по его инициативе в селе было открыто детское образовательное учреждение. Брюллов достойно продолжил его начинания: преподавал математику в воскресной школе, ввел новую девятипольную систему раздела земельных участков⁷⁰; держал большую

пасеку (50 ульев); развел фруктовый сад; занимался сыроварением⁷¹. В поместье стоял большой деревянный барский дом со множеством флигелей и дом управляющего.

Здесь, в Белёве, состоялась и единственная персональная выставка, приуроченная к 100-летию со дня рождения художника. После смерти Павла Александровича Брюллова в 1914 году усадьба перешла в пользование его дочери Елене Павловне Зарудной, где она с разрешения властей отбывала ссылку за политические преступления⁷².

На летние месяцы к Брюлловым присоединялся и его уважаемый тесть К.Д. Кавелин, который участливо помогал Павлу Александровичу с детьми. Старший сын П.А. Брюллова Вадим долгие годы хранил у себя портрет любимого деда кисти Н.А. Ярошенко⁷³. После смерти жены Константин Дмитриевич поселился рядом с зятем на Среднем проспекте Васильевского острова, в одном из доходных домов А.П. Брюллова. Их квартиры находились на одной площадке.

Обстановка в жилище Павла Александровича была очень скромной. Из воспоминаний Алины Ивановны Брюлловой, жены его родного брата Владимира⁷⁴, известно, что «из пяти комнат его квартиры в одной, самой большой, П.А. Брюллов устроил себе мастерскую, в другой, где были его книги, он поместил одну девушку, сестру своего сыровара, которая приехала учиться в Петербург. Сам он занимал три небольшие комнаты, мебель была старомодная, и конечно, везде лежали книги. Прислуга его, обожавшая своего барина, жаловалась: „Все, кто приходит к нам, тащит книгу под мышкой“»⁷⁵.

За высокую эрудицию и безупречные человеческие качества Брюллов пользовался большим уважением в художественной среде. Однако многие современники Павла Александровича замечали некоторое противоречие его духовной сущности и возвышенных идеалов с правдой жизни. Многим казалось, что этот деятельный по натуре человек не перестает «витать в облаках», не стремится отличиться и постоянно пребывает в плену своих грандиозных идей и глубоких мыслей, часто проявляя рассеянность и безразличие к тому, что происходит вокруг него, даже если дело касалось его собственного благополучия. «...Нельзя было не видеть, что вся его культурность, выучка и знания не могли бороться с натиском менее культурных, но более даровитых натур, поднявшихся из недр и передававших народные запросы... Казалось, что такие натуры, как Брюллов, нужны были для закваски, как грибок в образовании питательного и целительного кефира»⁷⁶, — писал все тот же Я.Д. Минченков.

По его мнению, при множестве положительных качеств характера Брюллов был «горячий человек, но горячность его была безобидная, и на нее никто не обращал внимания. Он и горячился и смеялся в одно время, таков в большинстве был и характер его речи»⁷⁷. В возрасте 40 лет Павел Александрович не прекращал совершенствоваться. Любил бильярд, слыл заядлым шахматистом и помнил все ходы бессмертной партии Андерсена⁷⁸. Увлекался театром и был лично знаком со многими представителями театрального бомонда, с азартом музицировал, поддерживая начинания своих товарищей.

Как известно, многих художников артели уже в зрелом возрасте поглотила страсть к музыке. Но играли они в большинстве своем весьма посредственно, в тесном кругу или просто для себя⁷⁹. По стечению обстоятельств с детства привязанный к инструменту Павел Александрович стал их идейным вдохновителем и лично участвовал в квартетах и трио Товарищества. Всю классическую камерную музыку он знал на память. Воодушевлялся сочинениями Гайдна, Моцарта и Бетховена. Играл на виолончели и рояле, прекрасно пел.

Иногда к этой дружной компании художников присоединялся родной брат П.А. Брюллова Владимир, который был профессиональным музыкантом: скрипачом и альтистом. Он как мог «спасал» их исполнение от любительской импровизации. Жена Владимира Павловича Брюллова Алина Ивановна с теплотой вспоминала душевные посиделки, которые братья устраивали на даче под Петербургом. «Все музыкально крупное собиралось у нас, и весь вечер играли трио, квартеты, квинтеты. Одно лето играла у нас в Павловске прелестная Сандра Друкер, в другие годы бывали и Баринова, и так рано умершая Якимовская. Иногда приезжала С.А. Малоземова и тоже принимала участие — такая музыка в интимном кружке была высоким наслаждением⁸⁰. На улице под нашими окнами всегда стояла толпа и слушала»⁸¹. Особенно в семейном кругу почитали Петра Ильича Чайковского. С Брюлловыми он сблизился в 1874 году, через брата Модеста, который занимался воспитанием глухонемого сына Алины Ивановны от первого брака. Впоследствии были опубликованы ее воспоминания о великом композиторе⁸².

В зрелом возрасте Брюллов по-прежнему много путешествует, но предпринятые им вояжи в большинстве своем были вынужденными. Отправляясь в страны с теплым климатом, он надеялся поправить здоровье своих близких. В 1882–1883 годах он совершил поездку в Алжир, в 1885-м — в Рим, в 1895-м посетил Константинополь, а в 1900 году — Париж.

В 1883 году Брюллов был удостоен звания действительного члена Императорской Академии художеств. В 1897 году его избрали членом комиссии по мозаичному отделению. А в 1904 году он вошел в Совет Академии.

С 1897 по 1912 год Брюллов состоял в должности хранителя художественного отдела Русского музея императора Александра III и был «членом Комитета по заведыванию его капиталом»⁸³. Совместно с А.Н. Бенуа П.А. Брюллов провел большую работу по систематизации фондов и оформлению экспозиции. Так, в 1890-е годы собрание музея пополнилось картиной В.М. Васнецова «Бой скифов со славянами», приобретенной на аукционе во многом благодаря тонкой дипломатии П.А. Брюллова⁸⁴. В запасниках Русского музея хранятся работы и самого Брюллова: 5 картин и 46 карандашных рисунков. В большинстве своем это наброски человеческих фигур, сделанные художником во время заседаний и творческих встреч.

Живущий в пригороде и поглощенный семейными проблемами, Брюллов систематично опаздывал на службу, не выдерживал распорядок рабочего дня и не справлялся с нагрузкой. В конце концов его вынудили подать в отставку. 1 августа 1912 года, согласно прошению, он был уволен по болезни⁸⁵. Оставив работу, Брюллов поселился на даче недалеко от Петербурга и там доживал свои последние дни. Я.Д. Минченков вспоминал, что, несмотря на возраст, потерю близких и многочисленные житейские тяготы, П.А. Брюллов оставался открытым и добродушным человеком. Он не разучился улыбаться, достойно переносил старческую немощь и даже сделался «более созерцательным и радостно просветленным»⁸⁶.

В возрасте 60 лет, запрыгивая в железнодорожный вагон, Павел Александрович сломал правую руку, но не потерял самообладания и продолжал писать левой рукой, даже после того, как сняли гипс. Родные вспоминали, что такая перестройка прошла для него совершенно безболезненно. «У него была одна особенность: он писал безразлично и правой и левой руками. Обыкновенно он рисовал левой, а писал красками правой, но бывало и наоборот...»⁸⁷ И все же, несмотря на выносливость и любовь к жизни, природа взяла свое. Подробности о кончине Павла Брюллова можно узнать из тех же воспоминаний Якова Минченкова.

Чувствуя приближение смерти, он решил привести в порядок счета Товарищества, а в последние минуты пытался завизировать банковский чек на выдачу денежных средств передвижникам.

Однако вместо подписи на бумаге осталась почти ровная линия как страшное свидетельство остановки его сердца⁸⁸.

Павел Александрович Брюллов скончался 16 декабря 1914 года в своем родном городе Павловске на даче и был похоронен на местном кладбище, рядом с родителями. На поминках Брюллова осиротевшие художники исполняли в память о товарище произведения П.И. Чайковского. А его гроб оплели траурные ленты с посвящением: «Незабвенному другу Павлуше».

Павел Александрович Брюллов был человеком со сложной судьбой и своеобразным характером, но бесконечно любившим этот мир. Он постоянно искал идеал, но до конца реализовать в творчестве так и не смог.

Его художественное наследие очень неоднородно. А.И. Брюллова замечала, что «слишком много у него было умствования, алгебры, он не творил, а сочинял. Этюды же его, написанные просто, под впечатлением, в большинстве случаев прелестны. Но он тщательно прятал их и почти никогда никому не дарил...»⁸⁹. Аналитический склад ума так не позволял ему писать непосредственно, по воображению. Он словно решал на холсте задачу сочетания красок и экспериментировал с формой.

Как художник, он писал портреты и пейзажи, привлекательные своей простотой и правдивостью. Красота родной природы отражена в картинах Брюллова «Весна» (1875, ГТГ), «Пейзаж с рекой» (1900, частное собрание), «Лес» (1914, частное собрание). Имеются в его наследии и произведения с экзотическими видами. В 1883 году П.М. Третьяков приобрел у художника одну картину и девять этюдов из алжирской серии. На одном из них Брюллов оставил коллекционеру посвящение: «Павлу Михайловичу Третьякову въ знакъ глубокаго уваженія П. Брюлловъ» («Веранда. Алжир», 1882, ГТГ). Теперь эта надпись хранит вечную память о художнике, бесконечно преданном Третьяковской галерее.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ По разным источникам удалось установить, что в браке А.П. Брюллов имел девятерых детей — пятерых сыновей: Владимир (1832–1835); Николай (1836–1840); Александр (1838–1849); Павел (1840–1914), хранитель Русского музея; Владимир (1844 или 1846 – 1919), управляющий делами

Русского музея; и четырех дочерей: Александрина (1848–1849); Софья (1848 или 1842? – 1901), жена архитектора П.Ю. Сюзора (1844–1919); Юлия (1850–1878), в браке Спиц; и Анна (1852–1920), жена архитектора П.Н. Волкова (1842–1922). В документах упоминается еще дочь Елизавета (1836–?), год рождения которой совпадает с появлением на свет сына Николая.

² О внешности П.А. Брюллова в этом возрасте можно судить по акварели: А.П. Брюллов. Портрет детей художника. Около 1853. Бумага, графитный карандаш, лак. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Инв. Р-17068.

³ А.А. Раль (1810–1885) получила хорошее образование. Она говорила на четырех языках и была великолепной пианисткой. Игре на инструменте она обучалась у известного австрийского композитора Леопольда фон Мейера.

⁴ Минченков Я.Д. Воспоминания о передвижниках. Л., 1964. С. 87 (далее — Минченков).

⁵ Г. Павловск, Елизаветинская ул., 2.

⁶ Сейчас в стенах бывшего загородного имения Брюлловых размещается школа А.М. Горчакова, которая позиционирует себя как современный Царскосельский лицей — пансион для мальчиков. Школа была основана петербургским предпринимателем и меценатом С.Э. Гутцайтом в 1999 как альтернатива ведущим европейским школам-пансионам. В 1940–1960-х здание арендовало Техническое сельскохозяйственное училище № 11. Позднее в нем помещалась спортивная база. В июне 2002 антикварный салон «Русская старина» передал школе эпистолярный архив семьи Брюлловых.

⁷ Анисимова Е.Е. Крепость Бип — планировочная и стилеобразующая доминанта города Павловска // Петербургские чтения – 96. СПб., 1996. С. 247–249.

⁸ М.Н. Воробьев. Дача архитектора А.П. Брюллова в Павловске. 1844. Картон, масло. ГМИ СПб. Инв. I-A-498-ж.

⁹ По воспоминаниям внука архитектора, Бориса Павловича Брюллова, перед дачным домом стояла бронзовая статуя Аполлона, которая впоследствии была передана в собрание Музея-заповедника «Павловск».

¹⁰ Семенова Г.В., Фролов В.А. Проблемы Павловска и очерк Б.П. Брюллова «Поминки по Павловску» // Краеведческие записки : исследования и материалы / ком. по гос. контролю, использованию и охране памятников истории и культуры адм. Санкт-Петербурга, Гос. музей истории Санкт-Петербурга. СПб., 2000. Вып. 7. С. 228–229.

¹¹ А.П. Брюллов, П.Ф. Соколов и О.И. Сенковский были женаты на родных сестрах из семейства Раль.

¹² П.А. Брюллов — А.П. Брюллову. 5 сентября 1864 // ОР ГРМ. Ф. 31. Ед. хр. 263. Л. 2 об.

¹³ Местонахождение неизвестно.

¹⁴ Свидетельство из Императорской Академии художеств // ОР ГРМ. Ф. 123. Ед. хр. 176. Л. 1 (далее — Свидетельство из ИАХ). (Личные документы П.А. Брюллова. 4 мая 1887 – 9 июня 1901).

¹⁵ П.А. Брюллов — А.П. Брюллову. [Б. г.] // ОР ГРМ. Ф. 31. Ед. хр. 263. Л. 2 об.

¹⁶ В Италии он нарисовал акварельный портрет дочери Г.П. Каменского (П.А. Брюллов — А.П. Брюллову. 11 января 1865 // ОР ГРМ. Ф. 31. Ед. хр. 264. Л. 3 об.).

¹⁷ П.А. Брюллов — А.П. Брюллову. 5 сентября 1864, Лондон // ОР ГРМ. Ф. 31. Ед. хр. 263. Л. 1 об.

¹⁸ П.А. Брюллов — А.П. Брюллову. 3 ноября (22 октября) 1864 // Там же. Л. 8 об.

¹⁹ П.А. Брюллов — А.П. Брюллову. 5 ноября (17 ноября) 1864, Лондон // Там же. Л. 10 об. – 11.

²⁰ Там же. Л. 11.

²¹ П.А. Брюллов — А.П. Брюллову. 3 ноября (22 октября) 1864 г. // ОР ГРМ. Ф. 31. Ед. хр. 264. Л. 8 об.

²² П.А. Брюллов — А.П. Брюллову. 13 апреля 1865, Флоренция // Там же. Л. 11.

²³ П.А. Брюллов — А.П. Брюллову. 26 мая 1865, Рим // Там же. Л. 13 об.

²⁴ Там же.

²⁵ П.А. Брюллов — А.П. Брюллову. 15 августа (3 августа) 1865, Неаполь // ОР ГРМ. Ф. 31. Ед. хр. 264. Л. 17.

²⁶ П.А. Брюллов — А.П. Брюллову. 26 мая 1865, Рим // Там же. Л. 14.

²⁷ См. примеч. 22.

²⁸ П.А. Брюллов — А.П. Брюллову. 23 сентября (11 сентября) 1865 // ОР ГРМ. Ф. 31. Ед. хр. 264. Л. 22 об.

²⁹ *Конради-(Брюллова) А.И.* Четыре пятых века [Б. г.] // РГАЛИ. Ф. 709. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 275. Далее — *Конради-(Брюллова)*.

³⁰ Панихиду отслужили 11 января в церкви Святой Великомученицы Екатерины при Академии художеств. 12 января Александр Брюллов был похоронен на городском кладбище в Павловске под Петербургом, неподалеку от своего загородного имения. На похоронах присутствовали: Ф.И. Иордан, А.И. Резанов, Д.И. Grimm, А.И. Кракау, П.М. Шамшин, Р.А. Гедике, В.П. Верещагин, К.К. Рахау, В.И. Якоби, Н.А. Лаврецкий, П.П. Чистяков, Ф.А. Клагес (Личное дело А.П. Брюллова. [Б. г.] // РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Ед. хр. Б 76. Л. 61). Имущество А.П. Брюллова было поделено между детьми. Жене архитектора А.А. Брюлловой от Академии

художеств был назначен пенсия в размере 500 рублей годовых (Там же. Л. 72–73).

³¹ П.А. Брюллов. Александр Павлович Брюллов на смертном одре. 1877. Бумага, графитный карандаш. ГРМ. Инв. Р-33179.

³² Личное дело А.П. Брюллова. Л. 60. См. также: Петербургский некрополь : в 4 т. Т. 1 : А–Г / под рук. В.П. Леонова. Репринт. воспр. изд. 1912–1913 гг. СПб., 2006. С. 305. Могила А.П. Брюллова сохранилась. Место захоронения отмечено памятником.

³³ Согласно тексту завещаний, составленных А.П. Брюлловым, все акции и недвижимое имущество он распределил между детьми. Фигурируют в документе и личные вещи Карла Павловича Брюллова. Так, золотую медаль, которой в 1834 на выставке в Париже была отмечена картина «Последний день Помпеи», А.П. Брюллов оставил жене, с условием, что она впоследствии перейдет старшему члену семьи, то есть будущему художнику Павлу Александровичу Брюллову (*Брюллов А.П.* Завещания. 15 мая 1834 – 8 апреля 1864 // ОР ГРМ. Ф. 123. Ед. хр. 117. Л. 3).

³⁴ Точный адрес дома не установлен.

³⁵ *Никитенко Г.Ю., Соболев В.Д.* Дома и люди Васильевского острова. М., 2013. С. 203. Согласно завещанию, сыновьям Павлу и Владимиру А.П. Брюллов оставил дом на Садовой улице, дочерям — дом на Кадетской улице (*Брюллов А.П.* Завещания. 15 мая 1834 – 8 апреля 1864. Л. 3–5).

³⁶ *Исаченко В.Г.* Павел Сюзор // *Исаченко В.Г.* Зодчие Санкт-Петербурга. XIX – начало XX века. СПб., 1998. С. 501–517.

³⁷ *Лангваген Я.* Обзор деятельности Петербургского общества архитекторов // Зодчий. 1872. № 1. С. 4; № 2. С. 17–18; № 3. С. 45–46; № 4. С. 58–59; № 6. С. 77–78.

³⁸ *Марголис А.Д.* Музей старого Петербурга // Архитектура Петербурга : материалы исследований. СПб., 1992. Ч. 2. С. 140–146; *Павелкина А.М.* Музей старого Петербурга // Музей и город. 1993. № 2. С. 10–15; *Пашкова Т.Л., Блинов А.М.* Дом архитектора Брюллова. СПб., 1997. С. 86–149; *Кононенко Е.* Музей Старого Петербурга // Наше наследие. 2013. № 106. С. 124–136.

³⁹ Точный адрес дома не установлен.

⁴⁰ В 1877 Павел Петрович Чистяков устроил в Царском Селе дачу, где провел значительную часть своей творческой жизни.

⁴¹ Письма. Черновики П.П. Чистякова к Павлу Александровичу Брюллову. 1890?–1901 // ОР ГТГ. Ф. 2. Ед. хр. 479.

⁴² Внук Александра Павловича Борис в воспоминаниях пишет, что его дед не получил в дар, а купил в Павловске пять участков. А так как одному

лицу было не положено иметь больше трех наделов, он зарегистрировал их на родственников, которые изначально не предполагали там жить. На объединенных землях А.П. Брюллов построил три деревянных дома, из которых до нашего времени сохранилась только дача с башней (*Семенова Г.В., Фролов В.А. Проблемы Павловска и очерк Б.П. Брюллова... С. 226*).

⁴³ Б.П. Брюллов — Л.В. Розенталь. 4 апреля 1927 // ОР ГТГ. Ф. 4. Ед. хр. 151. Л. 4.

⁴⁴ Там же. Л. 2.

⁴⁵ Брюллов П.А. Система тонов в живописи [рукопись]. 1892 // ОР ГТГ. Ф. 123. Ед. хр. 178. Л. 1–44.

⁴⁶ Там же. Л. 1.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Брюллов Б.П. Встреча с Ф.М. Достоевским. (Со слов П.А. Брюллова) // Начала. 1922. № 2. С. 264–265.

⁴⁹ Конради-(Брюллова). Л. 255.

⁵⁰ Тургенев И.С. Из письма в редакцию «Вестника Европы» по поводу смерти С.К. Брюлловой // Полное собрание сочинений : в 30 т. Т. 11. М., 1983. С. 193.

⁵¹ Софья Константинова Кавелина скончалась 5 октября 1877 от отека мозга (Свидетельство из ИАХ. Л. 1).

⁵² Маргарита Григорьевна Лихонина скончалась в Риме 10 июля 1884 от туберкулеза (Свидетельство из ИАХ Л. 1).

⁵³ Елизавета Михайловна Носкова скончалась 30 октября 1888. Маргарита Павловна Брюллова родилась 27 октября 1888, скончалась 15 февраля 1890.

⁵⁴ Павел Павлович Минин (1892–1938).

⁵⁵ Фотография П.А. Брюллова с детьми хранится в ОР ГРМ (Ф. 123. Ед. хр. 213. Л. 9–10).

⁵⁶ Паспортная книжка // ОР ГРМ. Ф. 123. Ед. хр. 176. Л. 6. (Личные документы П.А. Брюллова 4 мая 1887 – 9 июня 1901). П.А. Брюллов был реформаторского вероисповедания.

⁵⁷ О судьбе Надежды, Евгении и Веры Брюлловых ничего не известно. Любовь Павловна Брюллова (1880–1933), в замужестве Соболева, врач.

⁵⁸ Подробности этой трагедии изложены в письме И.С. Остроухова к жене (И.С. Остроухов — Н.П. Остроуховой. 6 февраля 1896 // ОР ГТГ. Ф. 10. Ед. хр. 390. Л. 1). По свидетельству ученика К.П. Брюллова А.Н. Мокрицкого, в коллекции художника имела турецкая винтовка, подаренная ему одним из братьев Перовских, по всей вероятности Василием Алексеевичем Перовским (*Мокрицкий А.Н. Воспоминание о Брюллове // Отечественные записки. 1855. Т. 103. № 12. С. 170*).

⁵⁹ Лидия Павловна Брюллова (? – после 1951), поэтесса, антропософ, секретарь редакции журнала «Аполлон», управляющая делами Театра юного зрителя. В 1941 была осуждена и провела в лагерях десять лет (*Шаскольская М.Э.* Лидия Павловна Брюллова. URL: bdn-steiner.ru/modules/Books/files/Shaskolskaya/дата обращения: 04.02.2019/).

Елена Павловна Брюллова-Зарудная (1883–1921). Дочь художника Павла Александровича Брюллова, внучка архитектора Александра Павловича Брюллова. Жена Ивана Сергеевича Зарудного, отставного лейтенанта флота, инженера, управляющего Нижне-Выксунским железодельным заводом. В браке имела шестерых детей. В 1907 окончила Женские курсы. В 1907 замечалась в контактах с членами Петроградской организации партии социалистов-революционеров. Преподаватель. В марте 1911 выступала с призывом присоединения и принимала участие в собрании Петроградского студенческого общегородского коалиционного Совета, имевшего целью руководить общестуденческим движением, направленным в противоположную сторону до демонстративных выступлений включительно. 8 июня 1911 по постановлению Общего совещания была предана гласному надзору полиции и выслана из столицы. Жила в пригороде Тулы. 7 февраля 1912 по собственному заявлению, представленному тульским губернатором, получила разрешение переехать в город Либаву (Лиепая, юго-запад Латвии). В марте 1913 снята с надзора. Способствовала организации Технических вечерне-воскресных курсов по подготовке персонала заводов в селе Выкса Нижегородской губернии и заведовала ими в течение года с начала занятий в 1915. В 1916 после отказа об утверждении в должности подала в отставку. По обвинению в содействии подпольной белогвардейской организации расстреляна большевиками в Омске в мае 1921 (О Елене Павловне Зарудной, урожденной Брюлловой. 1916 // ГАРФ. Ф. 102. Д. 6. Оп. 176. Ед. хр. 32. Л. 1–13).

⁶⁰ Борис Павлович Брюллов (1882–1939/1940 ?). Точная дата смерти неизвестна. По одной из версий, он был убит в Павловске во время Второй мировой войны. О нем: *Фролов В.А.* Брюллов Борис Павлович // Санкт-Петербург : энциклопедия. 2-е изд., испр. и доп. СПб. ; М., 2006. С. 114–115; *Зарудная-Фриман М.* Мчались годы за годами: история семьи Брюлловых-Зарудных. СПб., 2012. С. 6, 13, 47, 153, 184, 197.

⁶¹ Вадим Павлович Брюллов (1873–1942). Сын Павла Александровича Брюллова и Софьи Константиновны, урожденной Кавелиной, внук Александра Павловича Брюллова. В 1892 с золотой медалью окончил Императорскую Николаевскую Царскосельскую гимназию. В 1898 окончил Петербургский институт инженеров путей сообщения. Работал инженером

в Управлении железных дорог. Старшина Санкт-Петербургского общества камерной музыки. Делопроизводитель Русского музея. В 1910 в городе Острогоске Воронежской области была открыта картинная галерея им. И.Н. Крамского, работами руководил Вадим Брюллов. Был женат на Екатерине Николаевне Дмитриевой-Оренбургской, дочери известного художника. В браке имел двоих детей: Софью и Павла. Скончался в блокадном Ленинграде. В 1999 реабилитирован прокуратурой Омской области. О нем: *Зарудная-Фриман М.* Мчались годы за годами... С. 6, 13, 46, 140, 142, 144, 149, 152, 156, 158, 163, 166, 171, 174, 184, 188, 194–196, 205, 207, 214.

⁶² Окрестности Ленинграда : путеводитель / под ред. Б. Брюллова и М. Сергеева. М. ; Л., 1927. Тридцать автотипов, семь карт и пять планов; Ленинград : путеводитель. Л., 1931; О псевдорусском стиле. Стили и мастера // Окрестности Ленинграда. Л., 1927; Книжная иллюстрация и ее роль в современном изобразительном искусстве : доклад, тезисы и обсуждение. 26 ноября 1929 года // ОР РНБ. Ф. 316. Ед. хр. 436; *Брюллов Б., Войтинская Н.* По пути в музеи. Л., 1929.

⁶³ Фотография П.А. Брюллова в группе с И.Н. Крамским, В.Е. Маковским, Г.Г. Мясоедовым, В.Д. Поленовым, И.М. Прянишниковым, И.Е. Репиным, К.А. Савицким, В.И. Суриковым, И.И. Шишкиным, Н.А. Ярошенко и другими. 1886 // РГАЛИ. Ф. 766. Оп. 2. Ед. хр. 172. Л. 1.

⁶⁴ *Брюллов П.А.* Письмо в Московское общество любителей художеств Некрасову Николаю Васильевичу о посмертной выставке Савицкого Константина Аполлоновича. 31 декабря 1905 // РГАЛИ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 236. Л. 1–2.

⁶⁵ Н.А. Ярошенко — П.А. Брюллову. Петербург, 15 июля 1894 // *Поленова И.В.* Николай Александрович Ярошенко. Письма. Документы. Современники о художнике. М., 2018. С. 133.

⁶⁶ Документы о праздновании 100-летия со дня рождения К.П. Брюллова: извещения, объявления. 26 ноября – 7 декабря 1899 // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 743. Л. 1–4.

⁶⁷ К.М. Быковский — И.С. Остроухову. 19 марта 1899 // ОР ГТГ. Ф. 10. Ед. хр. 2028.

⁶⁸ П.А. Брюллов. Портрет дамы в шляпке. 1900. Бумага, графитный карандаш. ГТГ. Инв. Р-1649.

⁶⁹ Тульская обл., Арсеньевский р-н, 14 км от города Белёва. До 1917 усадьбой владела дочь П.А. Брюллова от второго брака с М.Г. Лихониной, Е.П. Брюллова и ее муж, инженер И.С. Зарудный. В настоящее время усадьба заброшена и находится в аварийном состоянии. Сохранились деревянный одноэтажный главный дом первой половины XIX века, две

хозяйственные постройки, деревянный дом управляющего, въездная аллея, сад и пруд.

⁷⁰ Б.П. Брюллов — Л.В. Розенталь. 4 апреля 1927. Л. 2.

⁷¹ Там же.

⁷² О Елене Павловне Зарудной... Л. 4.

⁷³ П.А. Брюллов — П.М. Третьякову. Петербург, 19 января 1887 // *Поленова И.В. Николай Александрович Ярошенко*. С. 171.

⁷⁴ Алина Ивановна Брюллова (урожд. Мейер; 1849–1932). В первом браке — Конради.

⁷⁵ *Конради-(Брюллова)*. Л. 96.

⁷⁶ *Минченков*. С. 91.

⁷⁷ Там же. С. 88.

⁷⁸ Б.П. Брюллов — Л.В. Розенталь. 4 апреля 1927. Л. 3. Unsterbliche Partie (нем. бессмертная партия) — шахматная партия, сыгранная 21 июня 1851 в Лондоне между Адольфом Андерсеном (белые) и Лионелем Кизерицким (черные). Известна большим количеством жертв, которые принесли белые для достижения победы. Одна из самых знаменитых партий за всю историю шахмат, была единодушно признана высшим образцом романтических шахмат.

⁷⁹ В.Е. Маковский и Г.Г. Мясоедов играли на скрипе, П.А. Брюллов на виолончели.

⁸⁰ Сандра Друкер (1875–1944), российско-норвежская пианистка, композитор и музыкальный педагог. Выпускница Санкт-Петербургской консерватории. Галина Всеволодовна Баринова (1910–2006), российская скрипачка и музыкальный педагог, многолетний профессор Московской консерватории. Софья Николаевна Якимовская (1873–?), пианистка. Окончила Санкт-Петербургскую консерваторию по классу А.Г. Рубинштейна. София Александровна Малоземова (1845–1908), российская пианистка и музыкальный педагог.

⁸¹ *Конради-(Брюллова)*. Л. 246.

⁸² *Брюллова А.И. Воспоминания о П.И. Чайковском* / сост. Е.Е. Бортникова. М., 1962. С. 299–319.

⁸³ Результаты выборов на должность хранителя музея изложены в письме: В.В. Мате — В.Д. Поленову. 20 января 1896 // ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. хр. 2963. Л. 1.

⁸⁴ *Минченков*. С. 91.

⁸⁵ Паспортная книжка. Л. 10.

⁸⁶ *Минченков*. С. 96.

⁸⁷ *Конради-(Брюллова)*. Л. 280–281.

⁸⁸ *Минченков*. С. 96.

⁸⁹ *Конради-(Брюллова)*. Л. 280.

Н.П. Ерофеев

Римский фотограф Томмазо Куччони в фотоархиве Третьяковской галереи

В середине XIX века Рим являлся центром притяжения для путешественников со всего света. Тогда же фотография стала частью городской среды, появились портретные фотоателье, а также лавки, где можно было приобрести снимки достопримечательностей. Поначалу эти функции выполняли магазины эстампов. К тому времени в Риме существовала отлаженная индустрия производства репродукций памятных в гравюрных техниках. Спрос на сувениры такого рода со стороны туристов приносил серьезный доход римским мастерам гравюры, среди которых имело место четкое разделение труда. Обязанности распределялись между рисовальщиком, гравером, печатником и издателем, хотя один человек мог проходить через многие ступени внутри этого цеха. В то время в европейской репродукционной графике наметился кризис, одной из причин которого стало распространение фотографии, которая с момента своего изобретения стала претендовать на звание главной техники воспроизведения предметов искусства, из-за чего у многих граверов появился соблазн выйти из родного цеха, обменивая штихели и медные пластины на фотоаппарат и стеклянные негативы. В данной статье будет изучен опыт одного художника в эпоху трансформации медиакультуры, изменения отношения к пониманию возможностей изображения.

История итальянской фотографии XIX века знает немало таких примеров: генуэзский фотограф Альфред Ноак учился в Дрезденской

академии рисунку и гравюре, а знаменитые флорентийские фотографы Леопольдо Алинари и Джакомо Броджи начинали свою карьеру как гравёры. Им было легко «переформатироваться», так как суть работы осталась та же, только сменился инструментарий.

Среди первых римских фотографов наиболее опытным представителем этой профессии был Томмазо Куччони (около 1790–1864)¹, прошедший путь от гравёра до издателя и владельца собственного магазина эстампов. Все этапы его деятельности связаны с туристическим рынком. Гравюры Куччони публиковались в альбомах с видами городских достопримечательностей. Например, в стостраничном альбоме «Новая коллекция основных древних и современных видов Рима и его окрестностей, запечатленных лучшими художниками» напечатано 15 листов, где он обозначен как гравёр². В конце 1820-х он организовал собственное издательство, выпускавшее эстампы и графические серии, посвященные римской архитектуре и костюмам духовенства и горожан. С художественной точки зрения выделяется изданный Куччони альбом гравюр по рисункам знаменитого скульптора Бертеля Торвальдсена «Триумф Александра» 1829 года³. Но в целом из-под его станка выходила печатная продукция, типичная для туристического рынка.

В первых изданиях Куччони был указан адрес его магазина — Виа делла Кроче, 25. В 1840-е годы он владел двумя магазинами на Виа делла Кроче, 88, и Виа деи Кондотти, 18/19. Период его фотографической деятельности связан с последним адресом: на штампе, который он ставил на паспарту фотоотпечатков, указано FOTOGRAFIA CUCCIONI ROMA VIA CONDOTTI 19.

Стратегически выгодное расположение магазина Куччони на территории «квартала иноверцев», недалеко от Испанской лестницы, обязывало его владельца внимательно следить за изменениями предпочтений публики и сыграло немаловажную роль в определении выбора в пользу фотографии⁴. Именно здесь находились заведения, служившие местом встреч для иностранцев. В начале Виа деи Кондотти, где Куччони открыл свой магазин, находились знаменитые трагтория Лепре, кафе «Инглезе» и «Греко», популярные у иностранцев и традиционно выступавшие в качестве форума для художников всех наций.

В конце 1840-х в лавке Куччони можно было приобрести не только гравюры, но и дагеротипы, которые ему поставлял его друг фотограф Джакомо Канева⁵. А с 1852-го уже немолодой коммерсант стал фотографом. Куччони специализировался на производстве

фотоотпечатков крупного формата, оформление которых напоминало покупателям традиционные римские эстампы. Фотограф монтировал свои снимки на паспарту с большими полями из плотной бумаги, по фактуре напоминавшей офортную, где ставил авторский тисненый штамп. Девять таких фотографий Куччони поступили в фотоархив Третьяковской галереи в 1931 году из Оружейной палаты. Они представляют основные три типа его фотографической продукции: снимки архитектурных памятников, репродукции произведений скульптуры и пересъемка гравюр с полотен из Музеев Ватикана.

Фотографии из собрания Галереи выполнены в технике соленой бумаги с альбуминовым покрытием⁶. Фотопечать в то время проводилась контактным способом, и размер отпечатков соответствовал размеру негативов (в среднем 30 × 40 см). Качество печати очень высокого уровня: по прошествии более 150 лет фотография имеет достаточно насыщенный оттенок. Отпечатки могут быть датированы 1855–1859 годами. В этот период изготовление так называемых туристических фотографий еще только начинало набирать популярность, отпечатки этого времени достаточно редко встречаются в музейных собраниях в сравнении с массовой фотопродукцией последней четверти XIX века. Тем не менее произведения римского фотографа можно найти в Музее Гетти, Музее Виктории и Альберта, Государственном Эрмитаже. Коллекция Третьяковской галереи уникальна благодаря технике отпечатков на соленой бумаге, в других собраниях хранятся фотографии, выполненные в более распространенной технике альбуминовой печати.

Куччони обратился к фотографии в 62 года, его многолетняя художественная практика не могла не сказаться на манере съемки. Он сменил технику, но продолжал использовать привычные художественные приемы. Для своих пейзажей римские граверы чаще всего выбирали точку зрения *all'angolo* (с угла. — *итал.*), а отдельные памятники обычно изображали строго анфас. Куччони не стал пренебрегать этими композиционными приемами. Иногда он даже устанавливал камеру на том же месте, с которого когда-то делал рисунок для будущей гравюры. Так, его фотография Пантеона практически повторяет композицию одного из листов упоминавшегося альбома гравюр, посвященного достопримечательностям Рима и его окрестностей⁷. Куччони-фотограф вернулся на Пьяцца-делла-Ротонда и сделал такой снимок, потому что, видимо, считал именно эту позицию наиболее выигрышной для презентации архитектурного шедевра.

У художника, работающего в гравюре, есть возможность поправить рисунок, если его что-то не устраивает. Фотограф фиксирует реальность, однако также позволяет себе внести изменения в негатив. Технические трудности часто вынуждали мастеров, работавших с фотографией, прибегать к ретуши. Куччони снимал на длительной выдержке, время экспозиции составляло от 45 секунд до 1 минуты. Если в кадре происходило какое-либо движение, то оно не фиксировалось на негативе, что имело свои плюсы и минусы. Иногда снимки выигрывали с точки зрения художественной выразительности, как на фотографиях римских фонтанов, где бегущая вода получилась особенно эффектно. Но чаще всего возникала необходимость редактировать «смазанное» изображение, что затягивало и без того трудоемкий процесс производства отпечатков. Так, на снимке «Фонтан морских коней на вилле Боргезе» движущиеся облака вынудили фотографа «почистить» небо. Из-за ретуши возник эффект коллажа, так как пинии и другие деревья на дальнем плане получились будто вырезанные ножницами. Куччони не боялся вносить правки в изображение, созданное светом. Он действовал уверенно как художник.

Куччони не боялся нарушать дистанцию между собой и автором объекта съемки. Например, он приклеил овальную этикетку с фирменным штампом своей мастерской, аналогичную той, что можно увидеть на паспорту, на постамент античной статуи «Пудичция» из Новой галереи Музея Кьярамонти. Таким образом, Куччони оставил автограф на фактически чужом произведении.

Для первых фотографов XIX века идеальными моделями являлись мраморные статуи из-за их белизны и неподвижности. Фотографируя скульптуру, Куччони использует ретушь, удаляя изображение фона на негативе. Снимки статуй из белого мрамора сделаны так, чтобы ничего не отвлекало зрителя от объекта съемки. Эта традиция «изолировать» памятник также заимствована из практики воспроизведения скульптуры в эстампе.

Может показаться, что, отказавшись от гравюры, Куччони выбрал более простой и быстрый способ репродукции, но это не совсем так. В 1850-е годы возможности фотографической техники были еще сильно ограничены. Было очень сложно добиться равномерного освещения, позволяющего избежать сильного контраста света и тени. Свет играл ключевую роль в правильной передаче пространственных отношений и фактуры материала. На фотографии скульптуры Иньяцио Джакометти «Поцелуй Иуды» (1854), расположенной у Святой

лестницы в Риме, можно заметить, что верхняя часть пьедестала, на котором установлена статуя, сильно сдвинута⁸. Скорее всего, это стало результатом действий фотографа, который хотел избежать проблем с освещением. Для этого Куччони пришлось сдвинуть с места массивную мраморную статую.

Благодаря снимкам архитектуры и скульптуры Куччони сумел добиться признания фотографического сообщества не только на родине, но и за рубежом. 1850-е — время «экспериментальной» фотографии, и опыты бывшего гравера получали заслуженные комплименты на международных выставках. Писатель Луи Фигье в своем обзоре 3-й выставки Французского фотографического общества 1859 года в Париже посвятил Куччони следующие строки: «Римский фотограф прислал на нашу выставку крупноформатные фотографии древностей Вечного города — великолепный Колизей, Арка Константина, Форум, статуя Лаокоона — роскошные листы, которые останавливают зрителя и заставляют задуматься. Какое бесценное сокровище для художника, археолога, философа представляют изображения этих бессмертных памятников, где каждый камень имеет свою историю; изумительное искусство фотографии дает нам самую скрупулезную точность; совершенство деталей настолько высоко, что, взяв увеличительное стекло, мы можем рассмотреть их так, будто побывали на месте. Не можем ли мы отказаться от поездки в Италию, когда перед нами подлинное отражение этих великих обломков?»⁹

Куччони всего дважды принимал участие в международных выставках. Парижская выставка, проходившая с 15 апреля по 1 июля 1859 года в юго-западном павильоне Елисейского дворца, стала для него удачным дебютом, так как практически все критики, писавшие об этом событии, упоминают его работы в своих обзорах. Во французском журнале *Gazette des Beaux-Arts* искусствовед Филипп Берти оставил следующий отзыв о работах фотографа: «Огромные фотографии господина Куччони, сделанные в Риме и представляющие Колизей, Форум, группу Лаокоона и Арку Константина, столь же значительны по своим масштабам и красоте, как и те великие памятники, воспоминания о которых они пробуждают. Они заставляют серьезно задуматься о безмятежном и сумрачном облике памятников прошлого. Эти снимки, по пластике напоминающие рельефы, дают полное представление о характере римского искусства, необходимое для изучения их истории. Как будто вы видите древнюю гравюру, созданную во времена триумфа Траяна и Марка Антония. Панорама

Форума из трех частей, составляющая 1 м 60 см в длину и 68 см в высоту, представлена автором в виде финального и пробных отпечатков, последние являются свидетельством тех трудностей, которые были преодолены с таким успехом»¹⁰.

Особый интерес профессионального сообщества вызывала техническая сторона фотографической деятельности Куччони, особенно выработанная им технология производства крупноформатных отпечатков. В специализированном фотографическом журнале *La Lumière* его главный редактор Эрнест Лакан опубликовал следующий отзыв о работах римского мастера: «Итальянский фотограф Куччони прислал из Рима несколько мастерски выполненных отпечатков. Особенно выделяется великолепная панорама Форума, перед которой испытываешь странные эмоции; это пустыня, полная руин, кажется, что здесь прошли великаны»¹¹.

В парижской экспозиции 1859 года были представлены фотографии более 140 авторов из Франции, Англии, Германии, Голландии, Швейцарии, России и других стран. Куччони выставил тогда шесть фотографий¹². Одна из них, снимок скульптурной группы «Лаокоон и его сыновья» (I век н.э., Музей Пия — Климента), представлена в собрании Третьяковской галереи. А масштабная панорама Римского форума хранится в Государственном Эрмитаже¹³.

На этой выставке итальянские мастера представили лучшие образцы туристической фотографии, в том числе репродукции графики и живописи. Организовать съемку изображения на бумаге гораздо проще по сравнению с живописью на холсте или фреской. Производство графики было легко установить перед камерой и наладить освещение, так как оно обычно небольшого формата и имело матовую поверхность¹⁴. На выставке братья Алинари показали девять снимков с рисунков Рафаэля из собраний Флоренции, Венеции и Вены, а венецианский фотограф Карло Найя представил фотографии гравюр с картин Тициана и Веронезе. Именно в этот период поиски методов съемки живописных оригиналов становятся одним из экспериментальных направлений в европейской фотографии. Миланский фотограф Луиджи Сасси привез в Париж результаты подобных опытов, два снимка фресок Бернардино Луини в Пинакотеке Амброзиана и церкви монастыря Сан Маурицио аль Маджоре и три фотографии экспонатов из Пинакотеки Брера, а именно двух картин и одного рисунка. В каталоге выставки список работ Сасси сопровождается следующим комментарием: «Первые две репродукции были сделаны

в местах почти без света, а остальные три в музее Брера, где не было возможности переместить экспонаты»¹⁵. Данное уточнение неслучайно, так как именно в это время европейская фотография осваивает возможности репродуцирования произведений живописи.

Снимки архитектуры и скульптуры были интересны широкому кругу покупателей, но многие желали приобрести и фоторепродукции картин и фресок. Хорошей иллюстрацией этому служат некоторые замечания русского художника Александра Андреевича Иванова, в эпистолярном наследии которого неоднократно упоминаются визиты в магазин Куччони. В 1852 году он посетил его впервые и приобрел фотографии римских достопримечательностей для московского предпринимателя и мецената К.Т. Солдатёноква, которые отправил со следующим письмом: «Вы имеете все драгоценности архитектуры и скульптуры, в самых лучших фотографиях. Остается желать приобрести фотографии с живописи. Но это очень не легко, и едва ли даже возможно. По крайней мере, в таком виде это мне представлял итальянский здешний фотограф, у которого я накупил большую часть (фотографий) для вас. Во всяком случае я буду здесь настороже, тем более, что имею много довольно еще от вас денег»¹⁶.

Действительно, в это время еще была невозможна качественная съемка масштабных живописных полотен и фресок. Отсутствие необходимого оборудования не позволяло сделать качественный снимок оригинала: искусственное освещение с помощью электричества получило распространение после 1855 года, а возможности фотографической оптики были сильно ограничены, из-за большого размера картин трудно было избежать сильного искажения изображения. Поэтому фотографы уделяли больше внимания трехмерным объектам: произведениям архитектуры и скульптуры. В фотоархиве хранятся снимки эстампов, воспроизводивших знаменитые произведения живописи. Именно с помощью гравюр Куччони обходил те технические сложности, которые не позволяли ему подступиться к шедеврам из Музеев Ватикана. Как показала парижская выставка 1859 года, подобная уловка не его изобретение — многие фотографы поступали так же.

В своей сувенирной лавке на Виа деи Кондотти Куччони продавал гравюры, фотографии с натуры и фотографии гравюр. Последнее — воспроизведения полотен из Пинакотеки Ватикана. В Третьяковской галерее хранятся три такие фотографии с картин, а именно с произведений Доменикино «Последнее причащение святого Иеронима» (1611–1614) и Рафаэля «Мадонна ди Фолиньо» (1511–1512)

и «Преображение» (1516–1520). Первые два снимка сделаны с эстампов римского художника Иньяцио Павона¹⁷, а третий снимок, вероятно, является копией работы русского художника Фёдора Ивановича Иордана, который хотел сделать «идеальную репродукцию» шедевра Рафаэля и в общей сложности потратил на ее изготовление около 14 лет¹⁸. Доска была отпечатана в Риме, оттиски распространялись в римских лавках, среди которых был и магазин Куччони. Точно определить авторство оригинала не представляется возможным, так как в российских музейных собраниях не сохранилось оттисков I и II состояния гравюры Иордана¹⁹.

Интересно, что даже в такой, казалось бы, механической работе Куччони сам усложняет себе задачу, снова прибегая к помощи ретуши. Рассматривая «репродукцию с репродукции» картины Рафаэля «Преображение», невольно обращаешь внимание на то, что верхняя часть композиции, где расположены фигуры Христа, апостолов и пророков, менее контрастна, чем нижняя, где изображена неудачная попытка остальных апостолов изгнать из отрока нечистый дух. В верхней части фотографии даже яркая фактура гравюры на меди с ее резкими штрихами читается с трудом. Скорее всего, фотограф «ослабил» эту часть негатива, чтобы имитировать свет, исходящий от одежд Христа. Подобным образом он отредактировал и две другие фотографии с гравюр: ослабил фон вокруг фигуры Богоматери на картине «Мадонна ди Фолиньо» и высветлил небольшой фрагмент неба на полотне «Причащение святого Иеронима».

В 1852 году Куччони в упоминавшемся разговоре с русским художником Ивановым отказывается фотографировать картины. Действительно, фотографические технологии на тот момент еще не достигли уровня, который позволял бы качественно снимать крупноформатную живопись, по крайней мере в музейных условиях. Большинство музеев не разрешали демонтировать экспозицию ради фотофиксации картин, а для работы в залах нужно было получить специальное разрешение. Во второй половине 1850-х во Франции и Англии многие фотографы начинают снимать произведения живописи. Итальянская фотография обязана Куччони ранними опытами по фотофиксации крупноформатных живописных произведений. Первым заказом такого рода для него стала съемка знаменитого полотна Александра Иванова.

Римский фотограф неизбежно имел дела с интернациональным художественным сообществом города, в том числе с русской его

частью. О расценках на фотографические услуги Куччони можно узнать из письма Иванова брату от 24 апреля 1858 года. По окончании своего масштабного труда художник сам обратился к Куччони с предложением попробовать сделать фотографии с картины «Явление Христа народу (Явление Мессии)» (1837–1857, ГТГ), рассчитывая с их помощью заработать на дорогу в Санкт-Петербург: «С магазищиком Куччони... надобно расплатиться перед отъездом, что превышает 200 скуд, пожалованные великой княгиней. Русские говорили: „Вы только пустите фотографии в продажу, и сейчас же вдвое получите, чем составите себе сумму на вояж в Россию“»²⁰.

Идея репродуцирования картин с помощью фотографии пришла Иванову после первых визитов в лавку Куччони на Виа деи Кондотти. Желая отправить Солдатёнкову такие снимки, он обходил разные римские магазины для туристов, но не мог найти то, что его интересовало²¹. Русский художник прекрасно понимал коммерческую выгоду фоторепродукции. В одном из писем Солдатёнкову 1853 года он снова говорил про отсутствие фотографий с живописи, упоминая два снимка из собрания Третьяковской галереи, увиденные в лавке Куччони: «Фотографии показываются, но все не в тех видах, какие мне бы хотелось для вас: с эстампа Иордана... с копии довольно средней „Мадонна Фолиньо“ Рафаэля, но с самих оригиналов еще ничего нет. Я полагаю, что другой причины тут нет, как боязнь подорвать коммерцию с образцовых произведений XV столетия. И в самом деле, вместо 40 и 30 скуд, — спуститься на 3 или 4! Да еще, может быть, с гораздо лучшим рисунком! Я все-таки не теряю надежду»²². Оставшиеся у Иванова 90 скудо не были потрачены, он так и не нашел достойных репродукций «важнейших живописей XV-го столетия»²³.

Иванов понимал неизбежность освоения фотографией сферы репродуцирования живописных оригиналов. Общение с фотографом подтолкнуло его написать другу граверу Фёдору Иордану: «К Солдатенкову я недавно послал богатую коллекцию фотографий... Успехи фотографии чувствительны и, как мне кажется, сильно на счет вашего искусства»²⁴. Куччони убедил художника в том, что фотография является универсальной техникой. Иордан вступил в заочную полемику со своим бывшим коллегой, ответив следующим образом: «Все, что сделано механикою, — есть механическая вещь, а не художественная; все, что сделано умом или воображением художника, в каком бы то ни было роде, если совершенно, — то это есть произведение Божества, ибо человек носит лик Божий,

фотограф же носит на себе лик Дагерра или иного *accidence* [основы, начатки предмета. — *англ.*]»²⁵.

Вероятно, русский гравер не знал о том, что Куччони сделал снимок с одного из его оттисков. Тогда как Иванов видел и сам оригинал, и эти фотографии. Результат многолетнего труда друга оставил у него скорее негативное впечатление, о чем художник писал Н.В. Гоголю в 1850 году: «Мне досадно было, что оно не только не лучше Моргена и Павона, гравировавших с той же картины, но и не лучше всех гравюр, какие находятся в свете»²⁶. Недовольство итогом пятнадцатилетней работы Иордана, а также простота и скорость исполнения фотокопии с этой гравюры заставили Иванова отказаться от воспроизведения собственного шедевра в гравюре и довериться фотографии.

Скепсис Иордана по отношению к фотографии можно оправдать тревогой из-за ее вторжения в сферу традиционных изобразительных техник. Опасения по поводу художественных притязаний фотографов разделяли многие его современники. Наиболее ярким сторонником данной позиции был французский поэт Шарль Бодлер. В свою рецензию на фотографическую выставку 1859 года, в которой принимал участие и Куччони, он поместил главу «Современная публика и фотография», где встречаются пассажи, аналогичные тем, что выдавал Иордан: «Некий мстительный бог выполнил пожелания толпы. Ее мессией стал изобретатель Дагер»²⁷.

Однако отрицая право фотографии называться искусством, Бодлер оставляет за ней область репродукции: «Пусть она спасает от забвения разрушающиеся здания, книги, гравюры и рукописи... за все эти услуги фотография вызовет лишь благодарность и признание»²⁸. Видимо, именно такая позиция была близка Александру Иванову. Съемка картины «Явление Христа народу» была новым опытом для фотографа, художник сообщает в упоминавшемся письме брату: «Сам Куччони учится на моем деле, а что хуже всего, что мне приходится платить за его учение, и довольно дорого. Впрочем, это секрет»²⁹. В том же письме он подводит итог их совместному предприятю: два негатива большого и малого формата, с которых были сделаны отпечатки в количестве 30 и 257 штук. Однако не обошлось без брака: после 30-го оттиска большое стекло лопнуло, а 10 отпечатков с малого негатива художник признал негодными.

Иванов отдал часть оттисков на комиссию в магазине Куччони, но оставил себе негатив небольшого формата, вероятно, рассчитывая

в дальнейшем напечатать с него еще. В письме брату от 31 мая 1858 года художник пишет о желании продать негатив служащему Главного штаба Водову, «...имеющему все машины и материалы для отпечатывания»³⁰. Судя по всему, данное желание было удовлетворено, и право на воспроизведение картины получили профессионалы. В отделе эстампов РНБ сохранилась фотография «торгового дома С. Струговщикова, Г. Похитонова, Н. Водова и К^о» — отпечаток с проданного негатива; текст на паспорту содержит дату получения разрешения цензора на публикацию от 17 июня 1858 года³¹. Дальнейшая судьба этой стеклянной пластины неизвестна.

Надо сказать, что надежды Иванова на быстрый заработок оправдались не полностью. Выставив картину в Императорской Академии художеств, он стал предлагать приобрести фотографии своим покровителям, а часть оттисков, отправленных из Рима почтой, он вообще так и не получил. В Санкт-Петербурге императрица Александра Фёдоровна заплатила художнику 100 рублей серебром за большой отпечаток³², а великий князь Михаил Николаевич прислал за снимок 25 рублей, о чем художник сообщил брату: «...дома удивились малости этой суммы, но я все еще думаю по-римски, и рад всякой найденной скуде»³³.

Однако совместный труд Иванова и Куччони произвел в Санкт-Петербурге сильное впечатление. Один из отпечатков художник подарил Публичной библиотеке, где фотография с дарственной надписью на паспорту хранится и сегодня³⁴. В 1879 году В.В. Стасов, вспоминая свое общение с мастером, описывал полученный экземпляр следующим образом: «Это одна из тех превосходных фотографий, которые он привез с собой из Рима, и которые составляют теперь величайшую редкость, потому что стекло лопнуло после 30 оттисков»³⁵. Надо сказать, что знаменитый критик, говоря о разбившемся негативе, перепутал снимки большого и малого формата. Сравнить их можно в отделе эстампов РНБ, где хранятся два отпечатка Куччони обоих форматов: фотография небольшого размера с автографом Иванова и крупноформатная фотография, подаренная М.П. Боткиным в 1859-м³⁶.

Судьбу остальных отпечатков проследить сложно, особенно тех, которые остались в магазине Куччони, где фотография с картины Иванова стала частью ассортимента сувенирной продукции, которую многочисленные туристы покупали на память о Вечном городе. Один из этих оттисков был приобретен итальянским художником Доменико

Морелли, о чем сообщает побывавший в его мастерской И.Е. Репин в письме Стасову от 17 июля 1873 года: «На стене у него висит, между прочим, „Явление Христа народу“ Иванова (фотография)»³⁷.

Опыт съемки картины русского мастера помог фотографу освоить новую область репродукции — съемку живописных оригиналов. В 1862 году Куччони принял участие во Всемирной выставке в Лондоне с серией фотографий фресок Аннибале Карраччи из Палаццо Фарнезе, причем настолько успешно, что все привезенные отпечатки были проданы. Через два года, 23 августа 1864-го римский фотограф скончался. Будучи глубоко верующим и благочестивым человеком, он завещал большую часть своего состояния различным религиозным организациям и пожелал, чтобы на его похоронах присутствовали 100 монахов и 20 священников³⁸.

Томмазо Куччони — важная фигура в истории итальянской художественной репродукции, олицетворяющая переход от гравюры к фотографии, от вольной интерпретации к документальной точности. Подобную смену профессиональной деятельности можно было бы интерпретировать как логичную реакцию на экономические изменения. Однако в деятельности Куччони как гравера и издателя практически не было место новаторству, именно в фотографии он добился наиболее высоких художественных и технических результатов. Его творческая карьера — самый показательный пример преемственности традиций в сфере воспроизведения предметов искусства. В середине XIX века фотографическая индустрия Италии только зарождалась, фотография как технология еще не совсем сформировалась в качестве универсального метода копирования произведений. Однако она уже стала частью массовой культуры, и благодаря таким экспериментаторам, как Куччони, новая технология успешно освоила различные области фиксации реальности. Снимки римского мастера в фотоархиве Третьяковской галереи — старейшая часть фотографической коллекции музея, которая представляет интерес не только из-за роли Куччони в развитии европейской фоторепродукции, но и благодаря его связям с колонией русских художников в Риме³⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дата рождения Томмазо Куччони точно неизвестна. Исследователь римской фотографии Пьеро Бекетти первым обозначил год рождения

фотографа как 1790. Предположение базировалось на сохранившейся фотографии Куччони 1860 года, приписываемой Джузеппе Нинчи, по которой был вычислен примерный возраст изображенного (*Becchetti P. La fotografia a Roma dalle origini al 1915. Roma, 1983. P. 293*).

² Разные римские издатели публиковали подобные альбомы, здесь идет речь об изданном Луиджи Фреццой: *Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze, incise a bullino dai migliori artisti l'anno. Roma, 1830*. Один из таких альбомов хранится в библиотеке Университета Иллинойса в Урбане-Шампейн (URL: <https://archive.org/details/nuovaraccoltadelle00parb> /дата обращения: 30.04.2019/).

³ Полное название изд.: *Il Trionfo di Alessandro inciso a semplici contorni da Francesco Garzoli inventato e scolpito dal celebre artista cav. Alberto Thorwaldsen colle illustrazioni del chiarissimo abate Misserini* (Триумф Александра, выгравированный простыми контурами Франческо Гарцولي по рисункам знаменитого художника Альберто Торвальдсена с пояснениями аббата Миссерини). Альбом гравюр с сопроводительными текстами на французском и итальянском языках хранится в библиотеке Кунстхалле Гамбурга [Inv. Nr. kb-1937-330-1 (Ill. XIX. Garzoli 1829–2)].

⁴ В этом районе жили многие русские художники, в том числе и А.А. Иванов и Ф.И. Иордан. См.: *Степанова С.С., Погодина А.А. Рим — русская мастерская: Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов. М., 2018. С. 448–450*.

⁵ В бухгалтерских книгах Куччони упоминаются случаи приобретения дагеротипов у Джакомо Каневы: «17 октября 1849 у Каневы куплено 4 дагеротипа, 2,40 скудо; 25 октября 1849 у Каневы куплено 4 дагеротипа, 2,40 скудо; 16 мая 1850 Каневе заплачено за 20 дагеротипов и остаток за 4 других, 12,34 скудо» (*Becchetti P. Pittori fotografi a Roma, 1845–1870 : immagini dalla raccolta fotografica comunale. Roma, 1987. P. 16*).

⁶ Ранее данные фотографии были описаны как альбуминовая печать, в том числе с такой аннотацией часть данной серии отпечатков была опубликована в каталоге выставки «Европейские путешествия П.М. Третьякова» (М., 2016). В 2018 была проведена реставрация фотографий Куччони, в результате которой реставратор М.Б. Далибандо уточнила технику как соленую бумагу с альбуминовым покрытием.

⁷ Фотография Пантеона работы Куччони находится в частном собрании, а его гравюра с изображением Пантеона была напечатана в упоминавшемся альбоме *Il Trionfo di Alessandro...* из библиотеки Университета Иллинойса.

- ⁸ Статуя была установлена в 1855.
- ⁹ *Figuiet L.* La photographie au Salon de 1859. Paris, 1860. P. 38–39. Автор неправильно указал фамилию фотографа как Tuccioni.
- ¹⁰ *Burty Ph.* Exposition de la Societe francaise de photographie // *Gazette des Beaux-Arts*. 1859. Vol. 2. P. 214.
- ¹¹ *Lacan E.* Exposition Photographique : Quatrieme article // *La Lumiere*. 1859. № 28. 9 juill. P. 1. Газета публиковала отзывы о выставке на протяжении всей ее работы, но рецензия на фотографии Куччони вышла уже после закрытия.
- ¹² В каталоге выставки Французского фотографического общества числятся шесть отпечатков Куччони (№ 424–429): Арка Константина, Лаокоон и его сыновья, Форум, Колизей и два вида Рима (*Catalogue de la troisième exposition de la Société Française de Photographie : Comprenant les oeuvres des photographes français et étrangers*. Paris, 1859. P. 21).
- ¹³ *Семенова Ю., Терентьева И.* «Античность» в кабинете графа С.Г. Строганова: пример реконструкции по фотографии И. Бианки 1865 года // *Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. ст. Вып. 8 / под ред. С.В. Мальцевой [и др.]*, СПб., 2018. С. 715.
- ¹⁴ Практика фотографирования графических листов берет свое начало в 1820-е, когда Ж.Н. Ньепс использовал гравюры и рисунки в качестве объекта воспроизведения в гелиографии.
- ¹⁵ *Catalogue de la troisième exposition...* P. 57.
- ¹⁶ Александр Андреевич Иванов... Его жизнь и переписка. 1806–1858 гг. [с биогр. очерком М.П. Боткина]. СПб., 1880. С. 277–278 (далее — Иванов).
- ¹⁷ Для сопоставления фотографий и оригиналов были использованы две гравюры Павона из музея Торвальдсена в Копенгагене: «Причащение святого Иеронима» Доменикино (инв. Е913) и «Мадонна ди Фолиньо» Рафаэля (инв. Е909).
- ¹⁸ Каталог гравюр Федора Ивановича Иордана / сост. С.П. Виноградов. М., 1918.
- ¹⁹ *Глебова О.С.* Подробное описание и датировка состояний гравюры Ф.И. Иордана по оригиналу Рафаэля Санти «Преображение Господне» // *5-е Грабаревские чтения : Международная научная конференция : доклады, сообщения*. М., 2003. С. 251–257.
- ²⁰ Иванов. С. 305.
- ²¹ Там же. С. 280.
- ²² Там же. С. 282.
- ²³ Там же. С. 283.

²⁴ Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / сост. И.А. Виноградов. М., 2001. С. 540.

²⁵ Там же. С. 540.

²⁶ Там же. С. 354.

²⁷ *Бодлер Ш.* Об искусстве / вступ. ст. В.В. Левица. М., 1986. С. 188.

²⁸ Там же. С. 190.

²⁹ Иванов. С. 306.

³⁰ Там же. С. 335–336.

³¹ ОЭ РНБ (инв. ЭИ12021).

³² Иванов. С. 345.

³³ Там же. С. 343.

³⁴ На паспарту художник написал: «Императорской публичной Библиотеке Александр Иванов С. П. б. 15 мая 1858 года». Фотография хранится в ОЭ РНБ (инв. ЭИ12021). В письме брату 14 июля 1858 он сообщил, что получил «похвальный лист из Государственной Библиотеки по случаю поднесения туда моей фотографии» (Иванов. С. 345).

³⁵ Цит. по: Иванов. С. 421.

³⁶ ОЭ РНБ (инв. ЭИ12021).

³⁷ Цит. по: Репин : [ст. и материалы : в 2 т.]. Т. 2. М. ; Л., 1949. С. 53. (Художественное наследство).

³⁸ Завещание было составлено 24 июля 1864, Куччони отписал часть своего состояния в виде пожертвований в больницу Санто-Спирито-ин-Сассиа и другие религиозные организации. Фотограф был очень богобоязненным человеком, такой вывод делает Бекетти на основе анализа его бухгалтерских книг. Так, в своем *Giornale di vendita* (журнале продаж. — *итал.*) за 1846 Куччони отметил, что «...Верховный понтифик папа Григорий XVI ушел из жизни в 13:00 1 июня 1846 года» (*Becchetti P. Pittori fotografi a Roma... P. 16*).

³⁹ Автор выражает благодарность за помощь в подготовке статьи Е.В. Бархатовой (РНБ) и И.О. Терентьевой (ГЭ).

Е.А. Теркель

Пейзаж в фотографии и живописи конца XIX – начала XX века. Творческие поиски Н.В. Мещерина

Взаимоотношения фотографии и живописи — тема, все чаще затрагиваемая искусствоведами, но далеко не исчерпанная. Конец XIX века в России — время новых открытий и нового подхода к смыслу искусства — перевел и отношение к фотографии в иную плоскость. Далеко не сразу фотография была воспринята культурным сообществом как явление, достойное рассмотрения не только с технических позиций. История взаимоотношения изобразительного искусства и фотографии — это история взаимного притяжения и отталкивания, позволившая двум видам искусства осознать себя и взаимно обогатиться. Зачастую, с точки зрения художника и критика, фотоотпечатки были лишь вспомогательным элементом для создания картины, не более того.

Характерным можно считать мнение издателя журнала «Аполлон», поэта и критика Сергея Маковского, который одним из первых пытался проанализировать русскую пейзажную фотографию последней четверти XIX – начала XX века с точки зрения ее взаимоотношений с реалистической живописью: «...большую и роковую роль сыграла уже упомянутая фотография: приroda, действительно объективная, схваченная объективом аппарата. Фотографическая перспектива, фотографическая мгновенность и заодно фотографическая чернота. Тот, кто делал снимки на солнце, прекрасно знает, как характерно подчеркиваются тени объективом.

Природа мстит человеку за желание механически воспроизвести ее облик: уродством, карикатурно похожим на правду. Получаются — извращенные бесцветные светотенью отношения красок, извращенная трехмерность и, главное, извращенное, неживое движение, потому что — закрепленное в миге, не существующем для нашего глаза. Все эти уродства фотографических снимков мы встречаем у художников разбираемого периода, в картинах Репина, Прянишникова, Маковских, Савицкого, Верещагина, Лемоха, Максимова, Ярошенко, Неврева, Корзухина, Литовченко, Бодаревского и т. д. Я не могу сказать, что они писали по фотографиям (если и случилось, то, конечно, в виде исключения), но бесспорно: в подготовительном материале, которым они пользовались, были и снимки с натуры. Не надо знать этого, — хотя мы знаем, — чтобы все-таки не осталось ни малейшего сомнения в происхождении многих, очень многих деталей, а подчас и отдельных кусков картины и даже всей композиции целиком. Не так давно пейзажист Крыжицкий кончил жизнь самоубийством, когда был уличен неким жестоким критиком в списывании своих ландшафтов с фотографий. Я не оправдываю жестокости критика (хотя мог ли он предвидеть такое трагическое последствие своего разоблачения?), но, в сущности, факты, на которые указал жестокий критик, настолько обычны, что если бы остальные художники старшего поколения отличались совестью Крыжицкого, то, вероятно, ни один из них не умер бы своей смертью. <...> Точно так же, когда просматриваешь черные репродукции с пейзажей того времени — Шишкина, Верещагина, Орловского, Волкова, Ендагурова, Киселева и др., не сразу увидишь: живопись или не живопись? Вопрос тут, конечно, не в заимствовании, не в плагиате у фотографической пластинки, а в фотографическом восприятии природы¹. В данном случае Маковский не совсем прав, дело было именно «в заимствовании у фотографической пластины». Константина Яковлевича Крыжицкого вдохновил чудесный снимок Е.П. Вишнякова, изображавший уголок Беловежской пущи. Фотограф ездил туда с И.И. Шишкиным в 1892 году и делал снимки по просьбе последнего, а в 1894 году выпустил фотоальбом «Беловежская пуща».

Художники-пейзажисты и просто любители природы с удовольствием приобретали издание. И когда Крыжицкий выставил картину «Повеяло весной» (1910, Харьковский государственный музей изобразительных искусств), написанную по мотивам одного из фотоотпечатков, то оказалось, что очень похожая картина уже

написана Яковом Ивановичем Броваром под названием «Вид в Беловежской пуще» (1906–1908, местонахождение неизвестно). Развернулась кампания в прессе с обвинением известного художника, к тому времени академика, в плагиате. Крыжицкий повесился у себя в кабинете, оставив записку, что не может выдержать необоснованной травли². Фактически причиной трагедии стало использование двумя художниками одного и того же снимка при создании самостоятельных произведений.

По большей части фотография воспринималась живописцами лишь как вспомогательный элемент для написания портрета или пейзажа, протоколно фиксирующий действительность. Интересно, что того же мнения первоначально придерживались и выдающиеся русские фотографы. Например, выпускник Императорской Академии художеств, неоднократно получавший высшие награды на фотографических выставках, Вильям Каррик считал, что снимки можно и нужно использовать вместо эскизов при создании картины для экономии сил и времени.

В 1880–1890-е годы Е.П. Вишняков не раз ездил вместе с И.И. Шишкиным по заповедным местам, чтобы запечатлеть любившиеся художнику пейзажи³. Евгений Петрович первым получил медаль ИРТО «За художественное воспроизведение природы при помощи фотографии» на первой фотовыставке в России, открытой в Петербурге в 1888 году.

1880-е годы стали переломными в сознании общества: фотография начала трактоваться не только как технически-фиксирующая, но и как художественная. В 1885 году В.В. Стасов издал книгу «Фотографические и фототипические коллекции Императорской Публичной библиотеки», в предисловии к которой отметил, что «описал не только те фотоальбомы, которые важны для истории или этнографии, но и те, которые интересны „для искусства“, отличаются „художественностью“»⁴. Именно в эти годы начинается увлечение фотографией Николая Васильевича Мещерина. На примере его наследия можно попробовать сравнить пейзажную фотографию и живопись конца XIX – начала XX века. Творческий путь мастера уникален тем, что он не был художником по профессии, его первым увлечением была светопись. Поэтому свои снимки он рассматривал как самостоятельные произведения искусства, каковыми они бесспорно и являлись.

Николай Васильевич Мещерин (1864–1916) — художник-пейзажист, получивший признание при жизни, но впоследствии почти

забытый. В последние десятилетия его творчество как бы открывается заново, во многом благодаря усилиям ушедшего из жизни Николая Александровича Гагмана, неутомимого собирателя и исследователя мещеринского наследия. При его содействии в Третьяковской галерее сформировалась лучшая коллекция живописи, графики и фотографий, созданных Мещериным. Только фотоархив художника, хранящийся в отделе рукописей, насчитывает 110 изображений. Открытая в Музее русского импрессионизма выставка «Николай Мещерин. Выход из суеты» также позволяет более основательно изучить творчество мастера.

Николай Васильевич был старшим сыном основателя крупнейшей текстильной фирмы в Москве — Даниловской мануфактуры. По традиции он должен был стать во главе сложного финансово-промышленного механизма. После ранней смерти отца, Василия Ефремовича, шестнадцатилетний Николай был вынужден бросить учебу в Практической академии и принять дела по управлению. Предпринимательской жилки у него не было, и при первой возможности молодой человек отошел от дел и сосредоточился на обустройстве подмосковной усадьбы, купленной отцом незадолго до смерти. Эта усадьба, Дугино, сыграла огромную роль в жизни Мещерина, став со временем центром притяжения для любителей искусства.

Собственно художником Николай Васильевич стал довольно поздно. Вначале он просто увлекся загородной жизнью, до глубины души полюбив живописные пейзажи в окрестностях реки Пахры. Надо отметить, что последняя четверть XIX века ознаменовалась движением культурной части общества из города в деревню уже не с общественно-народническими целями, а в поисках красоты, отдохновения от суеты, желая припасть к истокам, к земле, лесам, рекам. Да и простые москвичи потянулись на дачи, а кто позажиточней — в свои поместья, которыми теперь владели не только дворяне. Это явление не осталось незамеченным. Николай Рерих опубликовал в 1901 году статью «К природе», в которой писал: «Действительно, теперь везде, то там, то тут раздается этот возглас: „Как хороша природа!“... Мы отбрасываем всякие условности, забываем недавнюю необходимость смотреть на все чужими глазами и хотим стать к природе лицом к лицу»⁵.

Николай Мещерин в силу обстоятельств рано оказался «лицом к лицу с природой», и это определило направление всей его жизни. По словам приятеля художника В.В. Переплётчикова: «...то он

разводит по своим рисункам сад у себя в имении, то занимается фотографией, то делает картины из трав и сушеных цветов»⁶. Картины из природных материалов не сохранились, а выполненные Николаем Васильевичем снимки — это по большей части ландшафты в окрестностях Дугина. Желание запечатлеть неяркую природу средней полосы, прекрасную в разное время года и при разном освещении, привело к увлечению фотографией, а потом живописью.

Для Мещерина постепенно стало смыслом жизни воссоздание того неуловимого и тонкого ощущения, определенного настроения, которое рождали в его душе окружающие пейзажи. Стремление к разрешению эстетической задачи показать их безусловную уникальность сквозь призму собственного восприятия стало движущей силой мастера. В.С. Соловьёв в своей книге «Общий смысл искусства» отмечал: «Очевидно, эстетическая связь искусства и природы гораздо глубже и значительнее. Поистине она состоит не в повторении, а в продолжении того художественного дела, которое начато природой, — в дальнейшем и более полном разрешении той же эстетической задачи»⁷. О все усиливающемся интересе к пейзажу на рубеже XIX–XX веков писал и Н.К. Рерих: «Художники настоящего времени горячо стремятся к передаче природы; стараются они взглянуть на природу, на жизнь глазом индивидуальным, и в разнообразии их воззрений передаваемая природа начинает жить»⁸.

Н.В. Мещерин сам буквально жил природой и видел «много интересного»⁹ в любом пейзаже. Особенно его завораживали переходные состояния природы (от зимы к весне, от дня к ночи и т. п.). Еще до увлечения живописью, с помощью черно-белой фотографии ему удалось запечатлеть таяние снега, осеннюю распутицу, переливы талой воды в овраге. Остановить мгновение помогала камера. В начале 1880-х годов кардинально изменился метод фотопечати: коллодион уступил место бромжелатиновому способу. В продаже появились готовые сухие пластины, что сделало фотографию более доступной. Конечно, процесс был несовершенен технически: нужная контрастность, глубина резкости, полутона, столь важные при создании фотоэтюда, в те времена требовали огромного мастерства. Стекланные негативы часто получались испорченными — засвеченными, с нерезким изображением. Тем не менее Мещерин старался не просто зафиксировать увиденное, а передать свое настроение и впечатление. Его тонкие, полные лиризма снимки и сейчас вызывают восхищение.

Путь будущего художника к фотографии был естественным для человека, неравнодушного к родному пейзажу. Это явление еще в конце XIX века пытался проанализировать ученый, естествоиспытатель, популяризатор и историк науки Климент Аркадьевич Тимирязев в своей статье «Фотография и чувство природы». Он писал: «Не всякому дано быть художником — активным, но зато число пассивных, страдательных художников, тех, что только чутки к красоте природы и ее воспроизведению в искусстве, конечно, должно быть неизмеримо больше, иначе не было бы почвы для искусства. Вот этому-то значительному числу людей, любящих и природу и искусство такую несчастною любовью — любовью без взаимности — является на помощь фотография»¹⁰.

Сам Климент Аркадьевич относился к таким людям. Его интересовало все, касающееся природы, в том числе ее изображений. Он стремился поднять значение пейзажной фотографии, его интересовало мнение художников, которые, в свою очередь, тоже начали уделять внимание высококачественным и одновременно поэтическим снимкам природы. Сын К.А. Тимирязева, Аркадий, вспоминал, что И.И. Левитан проявлял большой интерес к пейзажной фотографии. Однажды в Большой физической аудитории Московского университета физик-экспериментатор «П.Н. Лебедев показывал Исааку Ильичу с помощью проекционного фонаря диапозитивы своих снимков»¹¹. Через несколько дней там же К.А. Тимирязев показывал Левитану «...свои фотографические снимки пейзажей. Несмотря на то, что Исаак Ильич в это время уже страдал тяжелой сердечной болезнью и в этот вечер чувствовал себя усталым, он просил показать ему некоторые из особенно понравившихся ему снимков по несколько раз. Особенно ему понравился снимок, сделанный на берегу Балтийского моря, под вечер, против солнца, в момент, когда солнце было закрыто маленьким полупрозрачным облачком»¹². После этого Тимирязев оставил Левитану свою брошюру «Фотография и чувство природы»¹³. 1 февраля 1900 года Исаак Ильич писал ученому: «Прочел с большим интересом. Есть положения удивительно глубокие в ней. Ваша мысль, что фотография увеличивает сумму эстетических наслаждений, абсолютно верна, и будущность фотографии в этом смысле громадна»¹⁴. Высокая оценка пейзажной фотографии таким мастером говорила о многом. Она как бы продолжала мысль Левитана, высказанную незадолго до этого своим ученикам: «...больше любви, больше поклонения природе и внимания, внимания без конца»¹⁵.

Мещерин, мечтавший учиться у Левитана, следовал этому завету всю жизнь. Им было суждено познакомиться, когда Николай Васильевич уже стал художником. Исаак Ильич приезжал к нему в подмосковную усадьбу. Здесь бывали И.С. Остроухов, В.В. Переплётчиков, А.Д. Корин, подолгу жил И.Э. Грабарь. Пейзажи в окрестностях Дуги на протяжении всей жизни оставались источником вдохновения и сюжетом художественных произведений Мещерина — сначала снимков, а позднее пастелей и живописных полотен.

Не секрет, что изначально художественная фотография тяготела к живописи, видя в ней не просто предшественницу, но в какой-то степени и образец. Появившееся во второй половине XIX века течение пикториализм характеризовалось использованием художественных и технических приемов, осознанно уподоблявших фотографию живописи и графике. В России аналогичные процессы проявились значительно позже. Выдающийся отечественный фотограф И.В. Болдырев, в зрелые годы посещавший Академию художеств в качестве вольнослушателя, снимал великолепные сцены с группами людей и животных, размещая их в кадре по правилам живописной композиции. В.В. Стасов сравнивал эти фотографии с полотнами известных мастеров. Теперь хороший фотограф мыслил себя таким же творцом, как и художник, — не случайно возник термин «светопись» по аналогии с «живописью». Однако прямое использование живописных приемов, стремление фотографов подняться до уровня «высокого искусства» нередко приводило к обратному эффекту, когда постановочность композиций неприятно бросалась в глаза. Е.А. Якимович отмечает: «Эта искусственность — как раз следствие того, что фотография использует чужой для нее язык живописи»¹⁶. Исследователь проводит параллели между фотографией и реалистическим направлением во французской живописи середины XIX века. Аналогичные явления стали наблюдаться чуть позднее и в России. Е.В. Бархатова отмечает появление в 1870-х годах нового явления — свободной, полной жизни, непринужденной натурной фотографии: «Все это сфотографировано не ради научной фиксации, а ради создания средствами нового искусства — светописи — правдивого, подлинного художественного произведения, ориентирующегося на эстетические идеалы реалистического искусства»¹⁷. Возникшее в 1894 году в Москве Русское фотографическое общество, сыгравшее важную роль в популяризации фотографии, уделяло больше внимания техническим проблемам фотопроцесса, чем художественным достоинствам изображений.

Фотомастера тяготели к разным художественным направлениям, изначально это были академизм и реализм. Говоря о связи между живописью и фотографией, интересно проследить за рождением первых произведений импрессионизма, поклонником и представителем которого был Мещерин. Е.А. Якимович пишет: «Две центральные работы Мане 1860-х годов — „Завтрак на траве“ и „Олимпия“, наделавшие столько шума, отчасти напоминают фотографии. <...> Картина возвращает зрителя к моменту запечатления модели; впоследствии „остановка мгновения“ будет чрезвычайно важна и для импрессионистов, и для фотографии. Зритель становится свидетелем, художник взывает не к его воображению, а к его глазу, к его видению»¹⁸. Далее исследователь проводит параллели между фотографией и живописью мастеров барбизонской школы, которых нередко обвиняли в фотографичности.

Наблюдая за развитием светописы в России, К.А. Тимирязев отмечал то впечатление, которое производил на зрителя пейзаж настроения независимо от носителя (снимок, холст, рисунок). Ученый считал снобизмом мнение критиков, сводивших роль фотографии к техническому средству фиксации действительности: «Каждый раз, когда в присутствии присяжного эстетика позволишь себе неосторожное сопоставление этих слов: художество, искусство, фотография, — навлекаешь на себя громы или целый град насмешек. Фотография, возразят вам, не искусство, это прямо-таки гибель, отрицание всякого искусства. Не смею спорить; знаю только то, что она увеличивает сумму эстетических наслаждений, и прежде всего наслаждений красотами природы. <...> В художнике присутствуют два человека: тот, который чувствует красоту, и тот, который одарен способностью ее воссоздавать, так чтобы вызвать то же настроение в другом человеке. Но в этом другом, ведь это чувство должно было уже ранее существовать, хотя в зачатке; он прежде должен был испытывать перед действительностью то, что должно вызвать в нем произведение искусства. И если вы разовьете в нем способность подмечать и схватывать этот элемент красоты в действительности, вы только изощрите в нем отзывчивость к произведениям искусства»¹⁹. Тимирязев упрощает задачу, забывая о праве художника на собственную трактовку или вымысел. Однако его слова в определенной степени характеризуют творческий путь Мещерина, которого (при горячей любви к природе) увлечение фотографией не могло удовлетворить окончательно, а вызвало желание учиться рисовать, чтобы лучше передать свои глубокие, сокровенные ощущения.

В последней четверти XIX века и в фотографии, и в живописи на первый план выходит пленэр. Изобретение красок в тубиках позволило художнику работать с натуры, сразу фиксируя увиденный ландшафт. Усовершенствование фотографического процесса, появление моментального кадра, то есть уменьшение времени выдержки, также способствовало развитию жанра пейзажной фотографии. Мещерин совместил в своем творчестве эти реалии. А.М. Эфрос писал: «Plein air поглотил его целиком, и Мещерин дал ряд прекрасных вещей в духе последовательного пленэризма»²⁰. Это явление лучше изучено по отношению к живописным тенденциям, но отечественная фотография не оставалась в стороне. К ней также можно отнести слова А.А. Фёдорова-Давыдова, отмечавшего значительные изменения: «Художник стремится передать событие как нечто увиденное и воспринятое на натуре... Этой зрительной убедительности служит пленэрная живопись. В изображении сцены на открытом воздухе художник пытается давать людей и природу не только как он их знает, но и как их непосредственно видит. Эта „правда видения“ составляет существенно новое в поисках молодых художников. Она и является носителем той эмоциональности показа, которая замещает прежнее развернутое повествование. Здесь большую роль играет пейзаж, что совершенно естественно при пленэрности живописи»²¹. Появившийся в живописи «пейзаж настроения» нашел свое место и в фотографии.

Сохранившиеся работы Мещерина, а также его записи свидетельствуют о том, что мастер пытался сохранить мгновенное впечатление от увиденного, запечатлеть момент острого сопереживания природе. В своих этюдах (как фотографических, так и живописных) он «...стремился передать в пейзаже „настроение“, которое мыслилось по аналогии с человеческими переживаниями. Сама жизнь природы, ее изменчивость и движение были выражением движения чувства человека, изменчивости порой едва уловимых его настроений»²². Эти слова А.А. Фёдорова-Давыдова как нельзя лучше характеризуют направление творческих поисков таких художников, как Мещерин. О роли самого мастера пейзажа, создающего уникальное произведение (независимо от техники), писал Тимирязев: «Здесь, как и везде в искусстве, выступает вперед личный элемент — *ars est homo additus naturae*: как в картине за художником-техником виднеется художник в тесном смысле, художник-творец, так из-за безличной техники фотографа должен выступать человек, — в ней должно видеть не одну природу, но и любующегося ею человека. Фотография, освобождая

его от техники, от всего того, что художнику дается школой, годами упорного труда, не освобождает его от этого по преимуществу человеческого элемента искусства»²³.

В последнее время все больший интерес вызывает взаимосвязь разных видов искусства. Анализируя творческий путь Мещерина (фотографа и художника), невольно обращаешь внимание на определенное направление его исканий. Николай Васильевич не случайно был отнесен Д.В. Сарабьяновым к «ортодоксальным импрессионистам»²⁴. Беззаветная любовь к природе, вызывавшая вначале желание с помощью моментальной фотографии запечатлеть именно то ее состояние, которое было дорого автору, постепенно привело Мещерина к попыткам реализовать ту же задачу иными средствами. По словам М.В. Алпатова, «...импрессионисты тоже ценили правдивость искусства. Но они искали ее не в тождестве, а в том, что живопись в состоянии воссоздать момент, когда человек смотрит на мир непредвзятым взглядом и видит его словно впервые, как ребенок»²⁵. Формальное пересечение фотоискусства и импрессионизма — моментальная фиксация и передача впечатления. Но были и неформальные...

Е.А. Якимович отмечает: «Хотя нам неизвестно, использовались ли пейзажная фотография импрессионистами, мы пытаемся рассмотреть некоторые аналогии их живописи и фотографии»²⁶. Автор приводит конкретные примеры, сравнивая произведения Клода Моне и фотографии Ле Гре: «Импрессионисты идут к тому, чтобы отказаться от исторической и мифологической живописи, и будут делать основной акцент на жанре и пейзаже. Думается, что фотография сыграла в этом не последнюю роль, нарушив, сама того не желая, границы „высокого“ и „низкого“, индивидуального и типичного, человека и окружающего его мира. В результате изменилось само видение художников и соотношение „картина — зритель“ и стало возможным сокращение дистанции между ними»²⁷. В контексте сказанного интересно мнение М.В. Алпатова о картине Клода Моне «Скалы Пурвиля»²⁸: «Картина похожа на недодержанный или недопроявленный снимок. Но в ней верно схвачено ощущение слепящего прибрежного света...»²⁹

Взаимосвязь импрессионизма в живописи и художественной фотографии в целом не до конца прояснена, однако она придает особый интерес исследованию творчества Мещерина, путь которого пролегал именно в этом русле. Бесспорно, нужно с осторожностью относиться к предположениям, «что сам импрессионистический стиль с его концепцией „мгновенности“, с размытыми очертаниями

предметов, передающими движение, вдохновлялся фотографией»³⁰. Но именно мещеринский импрессионизм, вероятнее всего, имеет связь с увлечением автора художественной фотографией, где случайная размытость изображения вела к осознанному живописным искажениям. Возможно, здесь сыграла роль не только эмоциональность, но и «пейзажность импрессионизма»³¹. Сам Мещерин не без интереса рассуждал об импрессионизме, о чем свидетельствуют строки его письма И.Э. Грабарю: «Захлебываюсь от удовольствия, читая сейчас Мейер Грефе³² — Импрессионисты»³³.

Николая Васильевича изначально привлекал пленэрзм, он делал свои снимки при дневном свете, в естественных условиях. На фотографиях 1880-х годов иногда присутствуют человек или животные как часть пейзажа. Например, фотография «На тяге» (1887, ОР ГТГ), где охотник с собакой позируют в напряженных позах, или майские снимки 1887 года — деревенские мужички, собирающие цветы в лесу. Эти попытки ввести человека в пейзаж лишь подчеркивают инородность включения. На большинстве фотографий присутствует лишь природа. Однако не все снимки удачны. На многих явно видна проблема естественного освещения, например, «Дугин овраг» (1886, ОР ГТГ) и «Ручей в Дугине овраге» (1886, ОР ГТГ). Очень сложно было фотографировать столь любимые Мещериным рассветы и сумерки. Эти сюжеты к тому же требовали цвета. Восход и закат солнца терял всю прелесть в черно-белом воплощении, а лунные ночи вообще не поддавались фотографированию. Неутомимый пропагандист пейзажной фотографии Тимирязев честно признавался: «Но в том и вопрос: действительно ли фотография передает природу такую, как она есть, точно ли она удовлетворяет основным требованиям эстетической правды. Конечно, пока не может быть речи о колорите, а только о верной передаче света и теней, разрешения той задачи, которую осуществляет карандаш и гравюра»³⁴.

Этих средств выразительности Мещерину уже не хватало. Он понимал, что лишь в картине можно передать все нюансы изменений цвета, обусловленных воздействием солнечного света и окружающей атмосферы, а в фотографии это или сложнее, или вообще невозможно. Николай Васильевич не отказался от фотографии, а лишь начал открывать для себя новые возможности. Цветовая палитра давала то, что было остро необходимо.

Е.А. Якимович справедливо отмечает: «Фотография, лишенная цвета, хоть и пытавшаяся различными способами его обрести,

в лучшем случае приближается к коричневатому или сероватому колориту. Желание импрессионистов писать светлыми или яркими красками могло возникнуть скорее как отрицание черно-белого мира фотографии. В поисках большей светоносности художники, пожалуй, преуспели раньше фотографов, так как импрессионисты отказались от черного цвета, чего фотография в тот период сделать не могла»³⁵.

В России фотографический процесс нередко называли светописью. Интересно в этой связи замечание искусствоведа А.А. Фёдорова-Давыдова применительно к русской живописи: «Так светопись, которой был импрессионизм, имеет тенденцию превратиться в цветопись»³⁶. Можно предположить, что здесь имеет место не случайное сближение терминов или оговорка. Определение «светопись» отражало оба явления, а вот «цветописью» фотография так и не стала.

Возникновение цветного фото процесса не оставило Мещерина равнодушным. Он с интересом наблюдал за успехами младшего брата. В 1908 году Николай Васильевич сообщил И.Э. Грабарю: «Соблазняют приобрести все необходимое для цветной фотографии. Видел кое-что у Андрея. Очень полезно. Можно пользоваться»³⁷. О том, вышло ли что-то из этих замыслов, не известно. Однако фотографией художник продолжал заниматься всю жизнь. Он сам проявлял пластины и печатал снимки в подмосковной усадьбе Дугино, а когда отлучался, просил домашних о помощи: «В мастерской печатаются несколько фотографий... Все рамки стоят на картонах с пластинами возле печки, их заметно... Будьте добры все их положить плашмя, чтобы свет на них не действовал»³⁸.

Интерес к цветной фотографии, если Мещерин ей и занимался, не отвлек его от живописных поисков, традиционных для представителей импрессионизма. В последние годы он мечтал о создании итогового полотна, где должен был быть изображен восход солнца. Художником было написано множество этюдов на пленэре, но неожиданная смерть от сердечного приступа не дала этим планам осуществиться. Эта недовысказанность сквозит во всем творчестве Мещерина, который будто лишь приоткрыл завесу, но так и не смог или не успел выразить всю поэзию своей души.

Творческое наследие Н.В. Мещерина уникально для исследования роли пейзажной фотографии в деле становления русского художника-импрессиониста, последовательного в своих исканиях. Как в фотографии, так и в живописи мастера интересовали пограничные состояния, световые эффекты, перемены настроения. Объектом

изображения всегда служила любимая природа в ее естественной подвижности и изменчивости. Путь Мещерина-импрессиониста являет собой удивительный пример пересечения и взаимовлияния фотографических и живописных стремлений, что является крайне интересным для изучения художественных процессов рубежа XIX–XX веков.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Маковский С.К.* Силуэты русских художников. М., 1999. С. 18–19.
- ² См.: Русское слово. 1911. 18 апр. Л. 1 об.
- ³ Картину «На севере диком...» (1891, НМ ККГ) И.И. Шишкин написал по фотографии, сделанной Е.П. Вишняковым в усадьбе Мери-Хови (Куоккала, ныне Репино).
- ⁴ Цит. по: *Бархатова Е.В.* Первая национальная фотоколлекция (Российская национальная библиотека) // Сборник докладов международной конференции «Фотография в музее». СПб., 2013. С. 7.
- ⁵ *Рерих Н.К.* Избранное. М., 1979. С. 208.
- ⁶ *Переплётчиков В.В.* Николай Васильевич Мещерин // Известия Московского литературно-художественного кружка. 1916. Вып. 16. С. 17.
- ⁷ *Соловьёв В.С.* Общий смысл искусства // Вопросы философии и психологии. 1890. № 5. С. 84.
- ⁸ *Рерих Н.К.* Избранное. С. 208.
- ⁹ ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 8051. Л. 3 об.
- ¹⁰ *Тимирязев К.А.* Фотография и чувство природы // Братская помощь пострадавшим в Турции армянам : лит.-науч. сб. М., 1897. С. 229 (далее — *Тимирязев*).
- ¹¹ *Левитан И.И.* Письма, документы, воспоминания. М., 1956. С. 234.
- ¹² Там же.
- ¹³ *Тимирязев.* С. 229.
- ¹⁴ *Левитан И.И.* Письма, документы, воспоминания. С. 101.
- ¹⁵ Там же. С. 96.
- ¹⁶ *Якимович Е.А.* Фотография и живопись во Франции в эпоху Второй империи // Мир искусств. 2004. № 5. С. 115 (далее — *Якимович*).
- ¹⁷ *Бархатова Е.В.* Русская светопись. Первый век фотоискусства. 1839–1914. СПб., 2009. С. 183.
- ¹⁸ *Якимович.* С. 120.
- ¹⁹ *Тимирязев.* С. 229.

- ²⁰ Эфрос А.М. Выставки // Аполлон. 1917. № 8–10. С. 111.
- ²¹ Фёдоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. М., 1974. С. 12 (далее — Фёдоров-Давыдов).
- ²² Там же. С. 159.
- ²³ Тимирязев. С. 232.
- ²⁴ См.: Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М., 1993. С. 92.
- ²⁵ Алпатов М.В. Этюды по всеобщей истории искусств. М., 1979. С. 124.
- ²⁶ Якимович. С. 122.
- ²⁷ Там же. С. 123–124.
- ²⁸ Клод Моне часто рисовал пейзажи в Пурвиле; какую именно работу имеет в виду Алпатов, установить сложно. Возможно, речь идет о картине «Скалы близ Пурвиля» (1882, Рейксмузеум, Амстердам).
- ²⁹ Алпатов М.В. Этюды по всеобщей истории искусств. С. 130.
- ³⁰ Якимович. С. 125–126.
- ³¹ Фёдоров-Давыдов. С. 160.
- ³² Мейер-Грефе Ю. Импрессионисты. М., 1913.
- ³³ ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 8078. Л. 1 об.
- ³⁴ Тимирязев. С. 230.
- ³⁵ Якимович. С. 126.
- ³⁶ Фёдоров-Давыдов. С. 163.
- ³⁷ ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 8065. Л. 1–2 об.
- ³⁸ ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 8092. Л. 1.

А.А. Дианова

**Мастер «необитаемого степного пейзажа».
Картины А.И. Куинджи на 4-й выставке Товарищества
передвижных художественных выставок**

История творческого пути А.И. Куинджи, несмотря на его прижизненную славу, изобилует «белыми пятнами», которые во временном отношении охватывают порой целые десятилетия. Безусловно, основная причина этого заключается практически в полном отсутствии архивного материала: дневниковых записей, мемуаров и писем художника. В духовном завещании Куинджи, составленном в марте 1910 года незадолго до его кончины, согласно одному из предписаний, «картины, эскизы, этюды, рецензии, *письма ко мне* (выделено мной. — А.Д.), адреса, фотографические и другие мои портреты» завещались Обществу им. А.И. Куинджи¹. Судить об объеме имевшейся на тот момент в руках художника переписки невозможно, но на сегодняшний день в российских архивах имеется поразительно малое количество писем, носящих преимущественно сухой деловой характер. В связи с этим даже в отношении тех эпизодов жизни Куинджи, на которых неоднократно останавливалось внимание исследователей, до сих пор выявляются непроясненные моменты.

Подобная ситуация сложилась относительно деталей участия Куинджи в 4-й выставке ТПХВ в 1875 году. Для художника эта передвижная экспозиция стала второй по счету, в которой он впервые выступил как полноправный член Товарищества. К большой удаче Куинджи две его картины приобрел П.М. Третьяков за 1500 рублей², что позволило поправить финансовое положение и, как следствие,

сыграть долгожданную свадьбу с В.Л. Кетчерджи-Шаповаловой. Вниманию и похвала продемонстрированных пейзажей способствовали осознанию художником верности избранной им темы — степной природы Малороссии — и форм ее выражения, которые получили развитие в таких значимых картинах, как «Украинская ночь» (1876, ГТГ), «Вечер на Украине» (1878, 1901, ГРМ), «Лунная ночь на Днепре» (1880, ГРМ), «Днепр утром» (1881, ГТГ), «Ночное» (1905–1908, ГРМ), «Закат в степи» (1900, НМ РБ) и «Красный закат» (1905–1908, Метрополитен-музей). В связи с этим участие Куинджи в 4-й выставке ТПХВ можно считать одним из важных, переломных моментов в его творческой биографии. Между тем в ведущей искусствоведческой литературе о творчестве Куинджи сведения о том, сколько именно картин он представил на 4-й передвижной выставке, разнятся. Писатель и критик М.П. Неведомский (наст. фам. Миклашевский) в первой биографии живописца, изданной в 1913 году, отмечал, что он экспонировал три картины: «Чумацкий тракт в Мариуполе» (1875, ГТГ) и «две „Степи“»³. Степной пейзаж, который вошел в собрание П.М. Третьякова (выбыл из коллекции в 1932 году), Неведомский именовал в тексте как «Степь», вторую картину — как «Степь в цвету»⁴. В 1961 году Н.Н. Новоуспенский характеризовал картину «Степь в цвету» как «широкий эпический разворот пространства весенней степи с буйно цветущими травами и бесконечным небом»⁵. В 1973 году В.С. Манин, говоря об участии Куинджи в 4-й выставке ТПХВ, также указывал, что вместе с «Чумацким трактом» художник представил два степных вида под названиями «Степь» и «Степь весной». Причем, по его мнению, второй пейзаж отличался от первого «некоторой сухостью и жесткостью исполнения»⁶. В каталоге 1992 года, подготовленном к выставке художника в Третьяковской галерее, отмечены названия двух картин: «Степь днем» и «Степь в цвету»⁷. И наконец, в каталоге к выставке Куинджи, прошедшей в 2007 году в ГРМ, составитель И.Н. Шувалова указала, что художник создал три картины — «Чумацкий тракт в Мариуполе», «Степь» и «Степь весной», однако экспонировал только первые две⁸.

Вырисовывающееся различие в количестве показанных на выставке работ и в самих их названиях не случайно. Причина заключается в том, что, согласно «Указателю четвертой художественной выставки Товарищества передвижных выставок», в экспозиции было представлено только два пейзажа Куинджи: «Степь» под № 12 и «Чумацкий тракт» под № 67⁹. С опорой на «Указатель...» аналогичные

сведения были опубликованы и в ключевом сборнике документов по истории ТПХВ, подготовленном в 1987 году сотрудниками Третьяковской галереи под общей редакцией С.Н. Гольдштейн¹⁰. Следствием обозначенной путаницы стала также и существенная двойная фактологическая неточность, закрававшаяся в издание энциклопедического формата по истории ТПХВ — «Товарищество передвижных художественных выставок. 1871–1923 гг.», подготовленное в 2003 году Г.Б. Романовым. В отношении Куинджи и его участия в 4-й выставке ТПХВ автор указал, что экспонировалось две картины: «Чумацкий тракт в Мариуполе» и «Степь», причем второе полотно находится ныне в ЯХМ¹¹. Речь идет о пейзаже «Степь. Нива» с изображением крестьянки, стоящей на дороге в окружении золотистой степи (1875. Холст, масло. 69,4 × 109 см. Слева внизу авторская подпись: *A. Kuindzi*. Поступил в 1920 из ГМФ, ранее собрание М.П. Гренстранда, Петроград. Инв. Ж-139)¹².

Определить, что Куинджи экспонировал на рассматриваемой выставке три картины (одна из которых была поставлена вне каталога) и что это было не полотно из ЯХМ, позволяют, во-первых, рецензии современников. Подробный критический обзор выставки поместил в журнале «Пчела» (1875. № 10) А.В. Прахов, от внимания которого не скрылись все три полотна Куинджи — «Чумацкий тракт в Мариуполе» и два степных пейзажа, которые вместе слагались в живописное повествование о степном просторе. Крайне важно то, что слова Прахова дают возможность составить представление о внешнем виде двух степных пейзажей, местонахождение которых на сегодняшний день остается неизвестным. А.В. Прахов писал: «От лесных пейзажей г. Шишкина мы перейдем к произведениям другого молодого пейзажиста, г. Куинджи, которые настраивают вас на более лирический, возвышенный, почти величавый лад. Художник — уроженец юга; среди петербургской серенькой природы он грезит о своих далеких степях и от этих грез, перенесенных на полотно, и на вас веет мощью степной шири. В одной из его картин вы стоите среди безбрежной степи, заросшей пожелтевшею травой и высоким бурьяном, на которую солнце беспощадно льет горячие лучи. Над горизонтом, теряющимся в мгlistых переливах горячего воздуха, из этой дымки клубится одинокое золотистое облачко. Ни человека, ни животного. Только в воздухе, как бы выплывая из его густых теплых волн, летит на вас одинокая птица. В другой картине вы в этой же степи, но только где-то близ селения. Кресты сельской церкви, как

две яркие звездочки, горят вдали, освещенные багряным закатом, который так и обливает и курган, который перед вами, и каждую былинку. Но багрянец готов уже смениться фиолетовыми тенями, звездочки крестов далекой церкви готовы погаснуть, и скоро налетят сумерки и вывездит небо. Когда смотришь на этот одинокий курган, озаренный багрянцем, так и звучат в ушах величавые напевы мало-российской песни: „Ой у поли могила / Зь витромъ говорыла: / Повій витрэ буйнэсенський, / Штобь я не чорнила...“ Такие лирические гимны природы, как эти две степи г. Куинджи, могут выходить только из глубоко-поэтической, глубоко-чувствующей души!.. Мастерство исполнения стоит замысла. И если есть в чем недостаток, то только в самом первом плане, который недостаточно определен на обоих пейзажах»¹³.

С опорой на описания Прахова можно заключить, что ни один из экспонированных степных видов Куинджи композиционно не близок пейзажу из ЯХМ. Особенно показательны приведенные слова о том, что пейзажи отличало отсутствие изображений человеческих фигур. До недавнего времени оставалось не ясно, как именно выглядели оба полотна Куинджи, что, вне всяких сомнений, приносило существенную сложность в рассуждении о них. Как отмечалось выше, сегодняшнее местонахождение обоих пейзажей неизвестно. Картина, купленная Третьяковым, находилась в Галерее до 1932 года, затем была выдана без указания места назначения. Второй степной пейзаж был приобретен киевским промышленником Ф.А. Терещенко. Эти сведения удалось выделить из перечня произведений Куинджи, составленного и опубликованного Неведомским в 1913 году. Относительно картины «Степь» 1875 года там указано, что она является собственностью госпожи Терещенко и находится в Киеве¹⁴. Под названием «Курган в степи. Закат солнца» полотно хранилось в Киевском музее русского искусства и было утеряно в годы Великой Отечественной войны¹⁵.

Во время подготовки персональной выставки Куинджи, проходившей в Третьяковской галерее в 2018–2019 годах, в архивах удалось обнаружить фотографии обеих картин, что позволило внести ясность относительно их композиционного решения. Самое раннее из известных изображений первой работы зафиксировано на фотографии экспозиции зала № 4 Городской художественной Галереи Павла и Сергея Третьяковых, сделанной в 1898 году¹⁶. На ней видно, что картина под названием «Степь»¹⁷, облаченная в широкую золоченую

раму, висела под № 524 в окружении полотен «Днепр утром» (1881), «После дождя» (1879), а также произведений кисти И.К. Айвазовского «Черное море (На Черном море начинает разыгрываться буря)» (1881) и В.М. Максимова «Все в прошлом» (1889; все — ГТГ). 21 июля 1932 году перед выдачей пейзажа Куинджи из Галереи была сделана съемка, позволяющая составить о картине детальное представление¹⁸. На черно-белом снимке, хранящемся в фототеке Третьяковской галереи, отчетливо различимы буйство трав и цветов на переднем плане, степные дали, плавно ступеньяющиеся к горизонту, летящая по небу птица (а также две менее заметные птицы) и вырастающее вертикально вверх кучевое облако.

Судить о композиционном решении второго степного пейзажа, озаренного багрянцем, позволяет редчайшая фотография, сохранившаяся в Национальном музее «Киевская картинная галерея»¹⁹. Вновь художник изобразил панораму степи, однако добавленные детали — убегающая от зрителя дорога, различимая вдали двуглавая церковь и возвышающийся курган, прерывающий идеально прямую линию горизонта, — усиливают повествовательность. Примечательно, что построение композиции, проработанный крупный план, на котором фокусируется зрительское внимание, и размещенная по диагонали дорога сближают картину с пейзажем «Днепр утром», исполненным примерно шесть лет спустя.

Попытаемся развести названия, которые применялись к двум картинам современниками Куинджи и исследователями его творчества. Полотно из собрания П.М. Третьякова обозначали как «Степь» (с опорой на каталог передвижной выставки и этикетку) и «Степь днем»²⁰. Последний вариант отражал то, что в произведении изображалась природа в полуденный час, а не на закате, в отличие от второго пейзажа. Вечерний вид, передний план которого, по-видимому, отличался более проработанной растительностью, называли «Степь в цвету» и «Степь весной». Как отмечалось выше, позднее он бытовал под названием «Курган в степи. Закат солнца».

Согласно каталогу собрания Третьяковской галереи, составленному И.Э. Грабарем в 1917 году (27-е издание), размер полотна «Степь» (инв. 875) равнялся 63 × 133 см, справа внизу имелась авторская подпись: А. Куинджи²¹. В «Каталоге произведений Киевского музея русского искусства, утраченных в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Живопись, графика», изданном в Киеве в 1994 году, указаны размеры пейзажа «Курган в степи. Закат солнца»

(67 × 134 см), а также отмечено наличие авторской подписи, помещенной справа внизу: *Куинджи*²².

Сопоставляя два изображения степи, сложно не согласиться с мнением Прахова, будто Куинджи намеренно помещает зрителя в один и тот же ландшафт. Основной замысел художника заключался в том, чтобы обыграть цветовое различие сходных пейзажных видов при разном состоянии природы — в полдень и на закате. Таким образом, обозначается важная черта, характерная для последующего творчества Куинджи, — передача полюбившегося мотива при различном освещении. Судить о колорите полотен возможно исключительно по словесным описаниям критиков. Подсказкой о цветовом решении «вечерней» степи может служить пейзаж «Сумерки в степи» (Картон, масло. 20,5 × 27,5. Инв. РЖ-91) из собрания СКМИИ. Композиционное и смысловое сходство указывает на то, что это либо подготовительная работа, либо композиция, исполненная под впечатлением от пейзажа 1875 года.

Из трех пейзажей, представленных Куинджи на 4-й передвижной выставке, «Чумацкий тракт в Мариуполе» в наибольшей степени отвечает идеям передвижничества. Это редкий пример наличия в пейзаже художника отчетливой жанровой составляющей. Однако Куинджи трактовал распространенный для второй половины XIX века сюжет длительного, наполненного лишениями странствия чумаков в оригинальной манере, не акцентируя внимания на тяготах людской жизни. Созерцание степных просторов и розовеющих далей, плавно извивающейся ленты чумацкого шляха с растянувшейся по нему вереницей телег погружает в раздумье. Созданный образ созвучен песням чумаков, главной темой которых была тоска по родному дому. Предположим, что воплощению убедительного чувства тихой печали, окутывающей всю сцену, способствовало то, что в пейзаже отразились личные переживания автора. В период создания картины Куинджи находился в неопределенности по поводу своей женитьбы, которая на протяжении многих лет откладывалась из-за отсутствия должных средств. Та стремительность, с которой он после открытия 4-й передвижной выставки и продажи картин выезжает из Петербурга в Мариуполь для устройства свадьбы, дает основание предположить, что в тот период своей жизни образ чумака, вынужденно находящегося вдали от дома, был созвучен мироощущению самого Куинджи²³.

Согласно критическим статьям, основное внимание их авторов привлекла не картина «Чумацкий тракт», а два других пейзажа,

которые отличались большей оригинальностью и самобытным мировосприятием. И.Н. Крамской в письме к И.Е. Репину отмечал, что «Куинджи — это человек, правда, как будто будущий, но если он так начнет шагать, как до сих пор, в эти два раза²⁴ — признаюсь! Немного насчитаешь таких, молодец! Он тут изобразил одну степь с цветами, даже Клодт²⁵ хвалил, а! Каково! Можете, стало быть, судить»²⁶. Отход от жанровой составляющей и сюжетности, отказ от изображения человеческих фигур и ослабление внимания к частностям стали свежим словом в пейзажной живописи. Куинджи умело избежал монотонности и пустоты бескрайних панорам. Он, по словам Прахова, «представил в последовательно появлявшихся картинах все более и более выявляющееся субъективное, и если можно так выразиться, музыкальное настроение в пейзаже. Взяв какой-нибудь мотив, какую-нибудь гамму тонов, он разыгрывает их простым, несложным, цельным и тонко сгармонизированным аккордом, и в сердце зрителя отзывается цельным и весьма сильным настроением. Тонкая элегическая черта проходит через все эти музыкальные картины — не природы, как она есть, а того впечатления, которое она в нас оставляет»²⁷. Сходные размышления полотна Куинджи вызывали и у А.С. Суворина, который спустя время оформил их в определение «вдохновенный реализм», «который чувствует природу, чувствует гармонию ее красок и теней, чувствует ее жизнь»²⁸.

Новизна исполнения и содержания рассмотренных степных пейзажей Куинджи позволила ему занять свою нишу в пейзажной живописи, стать ведущим мастером в области «необитаемого степного пейзажа», где он «царил единодержавно», подобно И.К. Айвазовскому и А.П. Боголюбову в изображении морских видов или И.И. Шишкину в передаче жизни леса²⁹. Образ степной шири и мощи не отпускал Куинджи до конца жизни, обретая все большую силу звучания. Поздняя картина «Пейзаж. Степь» (между 1890 и 1895, ГТГ) воспринимается как наивысшее выражение восхищения художника красотой степной глади, охваченной с высоты птичьего полета, и демонстрирует проделанный художником путь, который стремился стать из «певца просторов» «певцом Космоса»³⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ РГИА. Ф. 482. Оп. 10. Ед. хр. 639. Л. 22, 22 об.
- ² ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 4724. Л. 1 об.
- ³ *Неведомский М.П., Репин И.Е.* А.И. Куинджи. М., 1997. С. 68 (далее — *Неведомский, Репин*).
- ⁴ Там же. С. 74, 75, 357.
- ⁵ Архип Иванович Куинджи : альбом / сост. и авт. предисл. Н.Н. Новопуспенский. М. ; Л., 1961. С. 5.
- ⁶ *Манин В.С.* Куинджи. М., 1976. С. 37.
- ⁷ Архип Иванович Куинджи. 1842–1910: К 150-летию со дня рождения / сост. В.А. Петров. М., 1992. С. 8.
- ⁸ Архип Куинджи. Из собрания Русского музея : [каталог] / сост. И.Н. Шувалова. 2-е изд. СПб., 2015. С. 176.
- ⁹ Указатель четвертой художественной выставки Товарищества передвижных выставок. СПб., 1875. С. 2, 6.
- ¹⁰ Товарищество передвижных художественных выставок. 1869–1899. Письма, документы : в 2 т. / общ. ред. С.Н. Гольдштейн. М., 1987. Т. 1. С. 120, 125.
- ¹¹ *Романов Г.Б.* Товарищество передвижных художественных выставок. 1871–1923 гг. : энциклопедия. СПб., 2003. С. 24.
- ¹² Благодарю за каталожные сведения старшего научного сотрудника ЯХМ, хранителя фондов живописи И. Кулешову.
- ¹³ *Прахов А.В.* Четвертая передвижная выставка // Пчела. 1875. Т. 1. № 10. С. 125.
- ¹⁴ *Неведомский, Репин.* С. 357.
- ¹⁵ См.: Каталог произведений Киевского музея русского искусства, утраченных в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Живопись, графика. Киев, 1994. С. 70.
- ¹⁶ ОР ГТГ. Ф. 8/XI. Ед. хр. 64. См. также: Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856–1917 / отв. ред. Я.В. Брук. Л., 1981. С. 137. Известно, что картина «Степь» не всегда была представлена в экспозиции Галереи. Она не значится в списке картин зала № 4 в «Описи художественных произведений Городской Галереи Павла и Сергея Третьяковых», изданной в 1893. Однако в первом издании «Иллюстрированного каталога Московской городской художественной Галереи Павла и Сергея Третьяковых», опубликованном в 1905, полотно уже указано под № 524.
- ¹⁷ В черновых заметках П.М. Третьяков именовал картину «Степь» (ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 4726. Л. 27, 29).

¹⁸ ОФ ГТГ. Инв. 9181. 21.VII. 32 г.

¹⁹ НМ ККГ. Инв. Н-494. Выражаю слова благодарности ведущему научному сотруднику научно-исследовательского отдела НМ ККГ Н.Е. Агеевой за данные сведения и главному хранителю музея А.В. Илингу за представленное изображение.

²⁰ В каталоге, подготовленном к выставке Куинджи в ГТГ (2018–2019), это произведение именуется как «Степь в цвету» (Архип Куинджи / Гос. Третьяковская галерея. М., 2018). Вероятно, точнее именовать эту картину «Степь».

²¹ Каталог художественных произведений Городской галереи Павла и Сергея Третьяковых / сост. И.Э. Грабарь. 27-е изд. М., 1917. С. 72.

²² Каталог произведений Киевского музея... С. 70.

²³ Скорый отъезд Куинджи и, в еще большей степени, его неожиданное возвращение из Мариуполя в Петербург с молодой супругой поразили знакомых и обсуждались ими в переписке (см.: И.Н. Крамской — И.Е. Репину. 20 августа 1875 // Переписка И.Н. Крамского : в 2 т. Т. 2 : Переписка с художниками. М., 1954. С. 340).

²⁴ Имеется в виду участие Куинджи в первых для него передвижных экспозициях: 3-й и 4-й выставках ТПХВ в 1874 и 1875.

²⁵ Акцент на одобрении М.К. Клодта сделан по причине того, что этот художник редко хвалил пейзажи конкурентов. В 1879 его неприятие творческой манеры Куинджи вылилось в открытое противостояние между обоими пейзажистами.

²⁶ И.Н. Крамской — И.Е. Репину. 5 апреля 1875 // Переписка И.Н. Крамского. Т. 2. С. 331.

²⁷ *Профан* [Прахов А.В.]. Выставка в Академии художеств произведений русского искусства, предназначенных для посылки на Всемирную выставку в Париже // Пчела. 1878. Т. 4. № 17. С. 263. Согласно каталогу на данной выставке экспонировалось четыре полотна кисти Куинджи, в том числе и «Степь» из собрания П.М. Третьякова (Там же. № 9. С. 142).

²⁸ [Суворин А.С.] Куинджи // Новое время. 1880. № 1691. С. 1.

²⁹ Прахов А.В. Бесплатная выставка в Академии художеств для соискания степеней // Пчела. 1875. Т. 1. № 15. С. 187.

³⁰ *Неведомский, Репин*. С. 313.

Е.Д. Евсева

Антонин Антонович Грабье и его рамочная мастерская

Изучение картинных рам в России и, в частности, систематизация фонда рам Третьяковской галереи еще только начинаются. Продукция московских рамочных мастерских до сих пор остается почти не выявленной. Настоящая статья посвящена судьбе и наследию Антонина (Антон) Антоновича Грабье (1856–1940) — владельца одной из самых известных рамочных мастерских (*ил. 1*)¹.

Личность Грабье важна для понимания художественной среды 1880–1910-х годов. Он поддерживал деловые и дружеские отношения с В.Д. Поленовым, М.В. Нестеровым, И.И. Левитаном, С.В. Ивановым, выполнял заказы для В.М. и А.М. Васнецовых, К.А. Коровина, В.А. Серова, В.Э. Борисова-Мусатова и многих других московских художников².

Грабье был ярким и харизматичным человеком. Уроженец городка Сланы под Прагой, он в 1870-е приехал в Россию, будучи подмастерьем рамочного мастера³. Около 1887-го он возглавил мастерскую, которая занималась изготовлением, золочением, реставрацией рам и иконостасов. Грабье быстро приобрел репутацию первоклассного мастера.

Характерно мнение о Грабье его многолетнего заказчика В.М. Васнецова, писавшего в 1902 году при передаче своей картины «Витязь на распутье» в Русский музей: «...предложил бы заказать раму Грабье, нашему московскому рамщику. Он не особенно дорог

и исполняет прекрасно»⁴, а спустя десятилетие заключавшего: «В Москве хорошо работает только Грабье; но он завален заказами...»⁵ Ряд упоминаний в письмах современников свидетельствует о том, что на создание одной рамы в мастерской Грабье в среднем уходило 7–10 дней⁶. Иногда мастерская задерживала работу. В 1909 году П.П. Кончаловский писал И.И. Машкову, что рамы у Грабье удалось заказать только «...из тех образцов, которые уже у него отлиты»⁷.

Деловая хватка и широкий круг знакомств способствовали расширению поля деятельности мастера. Постепенно он берет на себя техническую сторону организации выставок, упаковку, отправку и получение картин. Художественные выставки в Москве, Нижнем Новгороде, Екатеринославе, Харькове и других городах в конце 1900-х – 1910-х годах готовились при участии Грабье⁸. В начале 1910-х он организовал персональную выставку Поленова в Праге, к которой были изданы цветные репродукции работ художника⁹.

Грабье выполнял и некоторые работы по реставрации картин, укрепляя деревянные основы и картоны. Известен случай, когда Левитан собирался подарить своему ученику В.И. Соколову этюд к картине «Вечер. Золотой Плес» (ныне этюд находится в Третьяковской галерее) и оказалось, что он треснул. Художник успокоил нового владельца, «...сказав, что рамочник Грабье сумеет его наклеить на доску»¹⁰ (ил. 2).

Грабье занимался также продажей картин. Так, на рубеже XIX–XX веков в письме Д.В. Грушецкому, секретарю МОЛХ, он напоминал: «...прошу Вас если можно приготовить Ваши мне обещанья картин для моего магазина!»¹¹ Грабье систематически брал у Поленова на продажу его работы. В годы Первой мировой войны и революции торговля картинами стала для мастера важнейшим источником средств и способом поддержать художников (об этом, в частности, свидетельствует переписка Грабье с Поленовым).

Постепенно формировалось и личное собрание Антона Грабье. По свидетельству С.Н. Дурылина, Грабье был общим приятелем Нестерова и Левитана и делал рамы на их картины. «Левитан его очень любил и дарил ему свои этюды. Их у Грабье было много, он гордился и дорожил ими»¹². В 1920 году в салоне Ф. Топича в Праге было показано собрание Грабье, содержавшее на тот момент не менее 85 картин русских художников — его современников, преимущественно этюдного характера. Среди них были работы В.Д. Поленова, А.М. Васнецова, В.Н. Бакшеева, Л.В. Туржанского, М.Х. Аладжалова, В.К. Бялыницкого-Бирули и др.¹³ Эта коллекция была распродана; картины

из нее находятся в Национальном музее Праги, Этнографическом музее г. Сланы, частных собраниях Чехии. В 2014 году в Доме национальных меньшинств в Праге состоялась выставка работ русских художников из собрания А.А. Грабье¹⁴. Одна из картин этой коллекции, «Городовой» С.В. Иванова (1889), ныне находится в Третьяковской галерее (ил. 3)¹⁵.

К 1910-м годам Грабье приобрел известность и как общественный деятель. Ему принадлежал дом на Пресне, в Глазовском переулке¹⁶, близ церкви Василия Кесарийского. Грабье состоял членом-сопредседателем церковного братства при этом храме¹⁷. В 1905 году он вел переговоры с забастовавшими рабочими-рамочниками¹⁸. В 1915-м значился заседателем Московской ремесленной управы¹⁹. Также Грабье возглавлял чехословацкое землячество в Москве и в этом качестве в 1914 году был на аудиенции у императора Николая II, где обсуждались перспективы национального суверенитета Чехословакии²⁰.

О жизни Грабье в Москве после революции известно из его письма Поленову: «...мастерскую я закрыл и все модели, формы и материалы продал в свободные Государственные художественные мастерские, где я заведую позолотной мастерской, состоя в звании техника-инструктора, хотя пока без учеников, так как наше многосложное ремесло никого не соблазняет, чтоб учиться и заниматься им». Не приняв революцию, Грабье решает вернуться на родину. «Мое дело о выезде на Родину находится уже в Совете, так что надеюсь на скорое разрешение его... — пишет он Поленову. — В остальном наше положение в Москве бедственное: съестных припасов нет совсем, фунт картофеля стоит шесть рублей и то их [sic!] получить нельзя! Муки и зерна ни за какие деньги не получили, горе одно горе, хоть бы Бог помог поскорее выбраться... <...> ...дров совсем нет, особенно страдают дома с центральным отоплением, это прямо очаг тифа...»²¹

4 апреля 1920 года Грабье известил Поленовых о том, что покидает Россию²². Связь с Поленовым продолжалась и после его отъезда: они строили совместные планы по организации выставки Поленова в Европе, которым не суждено было сбыться²³. Последние два десятилетия мастер провел в родном городе Сланы, где и был похоронен.

О деятельности Грабье неоднократно писали историки искусства²⁴. Наследие его мастерской отчасти знакомо исследователям русских картинных рам, таким как О.А. Лысенко, С.В. Соловьева и др. В научный оборот введена рама к картине В.М. Васнецова «Витязь на

распутье» (1882, ГРМ), выполненная Грабье по рисунку художника²⁵, а также рамы к картинам «сергиевского цикла» М.В. Нестерова²⁶, упоминавшиеся в его письмах. Нестеров характеризует Грабье как вдумчивого советчика, сотворца, далекого от формального исполнения заказов. В 1892 году он писал родным о картине «Юность преподающего Сергия» (1892–1897, ГТГ): «Рама — сама по себе крайне интересная, серьезная и спокойная, в меру широкая — изменила картину сильно... Грабье она нравится гораздо больше, чем „Варфоломей“»²⁷. В 1895-м Нестеров хотел переделать раму от картины «Монахи»²⁸: «Был и Грабье, и в один голос с Аполлинарием советуют ее позолотить, ввести некоторые скромные украшения. Переделка эта обойдется рублей в двенадцать. Но зато картина сильно выигрывает (делали пробу)...»²⁹ В 1900-м Нестеров намеревался сделать новые рамы на картины «Юность преподающего Сергия» (1892–1897) и «Видение отроку Варфоломею» (1889–1890, обе — ГТГ) и говорил об этом с Грабье. По-видимому, именно эти обрамления находятся ныне на нестеровских полотнах (ил. 4, 5).

Известно, что рамы по собственным рисункам заказывал Поленов, однако их выявление — задача отдельного исследования³⁰. Именно Грабье выполнял золочение иконостаса церкви в Бёхове, причем этот заказ ему поручила Н.В. Поленова, в отсутствие отца, которому она писала: «...я думаю, что это лучше всего, по крайней мере ему будет совестно сделать дурно и будет сделано хорошо...»³¹

Задача настоящей статьи — наметить круг рам из собрания Третьяковской галереи, которые следует связывать с мастерской Грабье. Эта проблема не сводится к выявлению штампа мастерской, имеющегося на обороте некоторых картин³², поскольку далеко не везде такая отметка сохранилась. Кроме того, штамп, по-видимому, не всегда свидетельствует об изготовлении рамы у Грабье, так как он оказывал и другие, сопутствующие услуги³³.

В качестве основного источника были использованы документы, хранящиеся в РГАЛИ, связанные с многолетним сотрудничеством двух известных московских коллекционеров И.Е. Цветкова и И.С. Остроухова с мастерской Грабье.

По заказам Остроухова с 1888 по 1917 год Грабье выполнил не менее 93 рам³⁴. Согласно сохранившимся документам, это были самые разнообразные рамы — черные, дубовые, античные (то есть имеющие тон тусклого золота), рамы червонного золота, рамки французские, багетные и белые. По заказам Остроухова Грабье поставлял

ему стекла, подрамники, ящики, а также работал по его поручению в церкви Грузинской Иконы Божией Матери (вероятно, делал иконостасы или киоты).

С 1890 по 1911 год Грабье изготовил не менее 236 рам для Цветкова³⁵. Рамы играли важную роль в собрании Цветкова, так как акцентировали картинные качества в этюдах, составлявших его значительную часть. Пышные рамы, к которым тяготел Цветков, придавали особый колорит комнатам его галереи. В бумагах заказчика нет упоминаний цветных рам, что, вероятно, обусловлено его собственными предпочтениями. После смерти Цветкова его вдова в июле 1917 года заказала раму на его портрет именно в мастерской Грабье³⁶.

Счета Цветкову и Остроухову, выставленные Грабье, содержат не только информацию о количестве изготавливаемых рам. Встречающаяся иногда нумерация шаблонов декора будущих рам позволяет предполагать, что число таких шаблонов в мастерской Грабье превышало шесть сотен.

Наиболее ценным источником явились счета, выставленные Грабье Цветкову, так как в них нередко приводится название картины, для которой заказывалась рама, и фамилия художника (ил. 6). Идентификация картин по этим счетам, их соотнесение с рамами на соответствующих полотнах в фонде Третьяковской галереи, позволили обнаружить продукцию мастерской Грабье. Первичность этих рам и характер их бытования порой подтверждают снимки ЦГ 1900-х. Таким образом был определен ряд бесспорных эталонов мастерской Грабье. В результате изучения выявленного материала удалось выделить несколько групп рам с однотипным декором³⁷.

Самая ранняя группа выполнена по шаблону № 12, указанному в счете от 22 февраля 1890 года (позднее номера шаблонов в счетах Цветкову не обозначались). Это рамы для картины М.И. Скотти «Сатир и вакханка» (середина XIX века, ГТГ), которую можно увидеть на фотографии залов ЦГ 1900-х, и этюда В.И. Сурикова «Седой стрелец» (1879–1880, ГТГ; ил. 7)³⁸. Эти рамы содержат широкую полосу невысокого рельефного орнамента из крупных листьев аканта (ил. 8). Третья работа, одетая в аналогичную раму и обозначенная тем же № 12, — картина А.Е. Егорова «Иосиф и жена Пентефрия» (1841), ныне находится в СГМЗ. Единообразие декора (совпадение орнаментов, включая поясok в виде горошка по внешнему краю и несколько мелких узоров и профилей по внутреннему краю, где имеется крутой скос с фактурной поверхностью в виде мелкодисперсного песка)

позволило предположить заказ Цветковым у Грабье однотипных рам, образующих своего рода серии.

Так, в том же году в счете от 23 марта среди прочего упоминаются обрамления для картин Г.Г. Мясоедова («Поздравление молодых в доме помещика», 1861, ГРМ) и К.В. Худякова («Сатиры в Аркадии счастливой», конец 1850-х – начало 1860-х, ГТГ; *ил.* 9)³⁹. Они украшены широкой полосой орнамента из крупного акантового листа. В их декоре присутствуют также крупные бусы по внутреннему краю, валик из так называемой лавровишни и узор в виде ритмично повторяющихся элементов, напоминающих архитектурные ниши, по внешнему краю. С небольшими вариациями (витой кант по внешнему краю) этот тип формы был в том же году использован при создании рамы к портрету И.Е. Цветкова работы В.Е. Маковского (1890, ГТГ; счет от 12 июля 1890)⁴⁰. В 1891 году Цветков заказал аналогичную раму к эскизу И.М. Прянишникова «Швея» (около 1875, ГТГ; счет от 29 марта; *ил.* 10)⁴¹. Такие же рамы выполнялись и для других заказчиков. В декоре рамы к картине В.А. Серова «Девушка, освещенная солнцем (Портрет М.Я. Симонович)» (1888, ГТГ) повторяются рисунок орнамента с крупными акантовыми листьями и валик с лавровишней (с вариацией: широкие ленты крест-накрест скрепляют его углы). Это позволяет предположить, что рама также относится к продукции Грабье (*ил.* 11). Подтверждение данной гипотезе обнаруживается в письмах Серова Остроухову из Санкт-Петербурга в Москву. 13 декабря 1888 года художник спрашивал: «Да, ты пишешь, что портрет сестры в раме очень выиграл — следовательно, готова — кто же заплатил? Напиши мне — я вышлю, она, кажется, стоит 22 рубля». Спустя шесть дней он писал: «...за рамку Грабье вычти непременно. Впрочем, теперь все это уже сделано вероятно»⁴².

В 1890 году Цветков заказал раму к этюду А.Г. Венецианова «От земли на небо» (1830-е, ГТГ; счет от 16 июля; *ил.* 12)⁴³. Она составлена из ряда профилей и сложных орнаментов и не имеет аналогов в отношении сочетания всех элементов декора с ее выпукло-углубленной формой. Как и в других рамах, изготовленных мастерской Грабье для Цветкова, в ней использованы орнаменты из бус (проходящие по платику), листьев лавра (по гребневой лопатке), листьев аканта (по внутренней галтели). Рама отличается своеобразием: невероятно пышная, украшенная в углах массивными листьями аканта и с-образными элементами, она становится большим футляром, превышающим по размерам крохотный этюд. Вполне вероятно, что

в этом заказе нашло отражение особенное отношение Цветкова к работе Венецианова: он получил ее в дар от Л.М. Жемчужникова в 1890 году и знал, что ранее она принадлежала художнику К.И. Рабусу, в свою очередь принявшему ее в подарок от автора. Особую прелесть в декоре рамы имеет узор из пальметт и стилизованных растительных элементов между ними, выполненный в технике комбинированного золочения. Рельефный фон акцентирует свечение пальметт.

Этот орнамент не привлекает внимания зрителя, так как проходит по внешней галтели и не считывается при фронтальной точке обзора. Сочетание аналогичных мотивов имеется на раме этюда А.И. Куинджи «Солнечные пятна на ивее» (1876–1890, ГРМ), а также на раме-табернакле к эскизу художника В.С. Смирнова «Утренний выход византийской царицы к гробницам своих предков» (1884, ГТГ). Последняя поступила в Галерею от художника С.Д. Милорадовича. Все рамы различны по своей форме, но полоса пальметт кажется изготовленной с одного и того же образца. Сходная полоса пальметт имеется и на раме эскиза В.Д. Поленова «Христос и грешница» (1876, ГТГ; *ил. 13*). Хотя перечисленные рамы к картинам Куинджи, Смирнова и Поленова не связаны с собранием Цветкова, они, вероятно, принадлежат к мастерской Грабье, так как содержат след одной формы. Это предположение косвенно подкрепляет тот факт, что Милорадович и Поленов входили в круг клиентов мастерской⁴⁴.

В декабре 1893 года Цветков заказал раму к картине Поленова «Ливень» (1874, ГТГ)⁴⁵, где, помимо типовых витого канта и жемчужника, имеется узор из плетенки и стилизованных цветов, чередующихся с четырехлистниками (*ил. 14*). Такой же орнамент имеет рама к эскизу Поленова «Блудный сын» из собрания Цветкова (1874, ГТГ), хотя в целом система декора не повторена на ней буквально (например, появляется поясик из бус по внутренней части). Можно предположить, что счет от Грабье, в котором она упоминалась, не дошел до нас.

С 1892 года Цветков заказывал и украшенные накладными лепными раковинами в углах классицистические рамы с гладкими галтелями (*ил. 15*). Хотя раковина является типовым декором, маркирующим античную стилистику обрамления, она могла трактоваться по-разному. Для данной группы рам типичны раковины с волнистыми краями и выпуклой центральной частью, выделенной у самого угла широкой лентой-перехватом, которая золотилась таким образом, что блестела на фоне более матовой поверхности. Такие обрамления

предназначались для картин первой половины XIX века. Ранее они датировались в музейных документах также первой половиной XIX столетия. Однако, так как все картины, одетые в рамы этой группы, приобретались Цветковым из разных собраний и в разные годы, нет оснований допускать, что в счетах идет речь о золочении старинных рам. Первая рама изготовливалась для картины А.Е. Егорова «Истязание Спасителя» (1814, ГРМ). Одновременно с ней была заказана рама к картине И.П. Орлова «Благословение на брак» (1844, ГТГ)⁴⁶. Эти рамы имеют орнамент в виде капустного листа по внутреннему краю, различный по характеру рисунка. Более поздние рамы этого типа украшены горошком по внутренней стороне и создавались уже после переезда Цветкова в новый дом в 1901 году, где развеска старой живописи мыслилась единым ансамблем. Таковы рамы к картинам Л.К. Плахова, В.А. Тропинина и др.⁴⁷ Рам этого вида существует много, в том числе и за пределами собрания Цветкова. Среди них рама к «Крестьянской девушке с теленком» Венецианова (конец 1820-х, ГТГ; *ил. 16*)⁴⁸.

Параллельно мастерская Грабье продолжала выпускать вариации типа рам, имевших широкую полосу из крупных листьев аканта. В 1893 году для портрета П.А. Федотова кисти неизвестного художника (1852, ГТГ)⁴⁹ создается рама с декором, в котором акантовый лист сближен по форме с пальметтой, повторяется и знакомый по раме к этюду Венецианова рельефный фон. Типичны для мастерской Грабье и другие составляющие декора — бусы, витой кант и жемчужник. Специфичны тонкие ленты-перехваты, рассекающие жгут в середине сторон рамы (*ил. 17*). Спустя год Цветков закажет серию рам, в которых широкая полоса из крупных листьев аканта визуальнo объединяла три этюда В.И. Сурикова в единый ансамбль (*ил. 18*), дополняемый «Седым стрельцом» (рама 1890-го). В это время Цветков уже задумывался о переезде своей коллекции в новый дом и в 1894–1896 годах одел в сходные рамы «Пожар в деревне» И.М. Прянишникова (1871), «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» В.М. Максимова (1875; здесь широкая полоса орнамента словно рассечена надвое), а также «Сходку» И.Е. Репина (1883, все — ГТГ; *ил. 19*)⁵⁰. Впоследствии эти работы составили единый ансамбль в зале ЦГ, который можно видеть на снимках ее комнат 1900-х годов⁵¹. В раме, заказанной в 1897 году к портрету «Л.Н. Толстой на отдыхе в лесу» кисти Репина (1891, ГТГ), узор из крупного акантового листа и стилизованного колокольчика с тремя тычинками, который имеется на всех рамах этой группы, изменился — вместо колокольчика появляется головка тюльпана (*ил. 20*)⁵².

Этот тип декора рамы варьировался. Например, на раме к этюду «Молодой назарей, старик в чалме и дрожачий, надевающий рубашку» А.А. Иванова из собрания Цветкова (ГТГ) по платику проходит полоса из элементов, напоминающих балясины. Несомненно, это одна из рам, выпущенных мастерской Грабье; вероятно, она фигурирует в счетах Цветкова как рама к картине Иванова, изготовленная в 1905 году (*ил. 21*)⁵³. Рамы с таким декором, вероятно, заказывались не только Цветковым. Такова рама портрета Б.В. Васнецова кисти В.М. Васнецова (1889, ГТГ; *ил. 22*). Она могла быть заказана Грабье автором до того, как он в 1898 году подарил картину Третьяковской галерее. В 1903 году Цветков заказал раму к этюду Сурикова, где мотив акантовых листьев дан на сетчатом фоне (*ил. 23*)⁵⁴.

Иная типология рам прослеживается в цветковских счетах 1901 года — это рамы для автопортрета Ф.А. Бруни (1848)⁵⁵, картины Н.С. Шустова «Иоанн III разрывает ханскую грамоту» (1860, обе — ГТГ) — рама к ней утрачена, известна по фотографии комнаты ЦГ — и рама на картине В.М. Максимова «Русская крестьянка» (1896, Национальная галерея Республики Коми, Сыктывкар), вероятно, обозначенная в счете как «Максимов» (*ил. 24*)⁵⁶. Выступающая часть рамы к автопортрету Бруни является валиком с данным на фоне трельяжной сетки орнаментом из элементов, напоминающих архитектурные ниши, сгруппированных в отдельные композиции и перехваченных широкими орнаментальными кольцами. С внешней и внутренней стороны валика проходят однотипные орнаментальные пояски.

В том же счете 1901 года, где фигурирует обрамление к автопортрету Бруни, упоминается рама к живописному полотну С.И. Светославского «Москворецкий мост» (*ил. 25*). Картина была выдана во Всеукраинский музей имени Т. Шевченко в 1928 году⁵⁷. В настоящее время она находится в НМ ККГ. Фотография лестницы дома Цветковых позволила отождествить одно из обрамлений Третьяковской галереи, значившихся в музейных документах как «рама без картины», с рамой к киевской картине. На обороте рамы действительно обнаружилась надпись синим карандашом «Москворецкий мост», исключающая ошибочность этой догадки. Эта рама так же, как и рама к автопортрету Бруни, имеет декор в виде валика по внешней стороне, покрытого волнообразными бороздками, широкую полосу рельефов из плодов и листьев, закручивающихся в спирали. Внутренний край украшен валиком с орнаментом из остроконечных листьев, перевитых лентой с жемчугом (*ил. 26*).

В 1903 и 1908 годах Цветков выберет рамы с декором из волнистых валиков с поперечными перехватами, оформляя «Семейный портрет» Ф.М. Славянского (1852) и этюд И.Е. Репина к картине «Садко» «Виктор Михайлович Васнецов» (1875, оба — ГТГ)⁵⁸. На каждой из рам также имеется небольшой валик, перевитый бусами; на раме к портрету Славянского он идентичен имеющемуся на раме к картине С.И. Светославского. Расположение орнаментальных валиков на этих рамах различно (*ил. 27*). В обрамлении этюда более объемный валик декора помещен рядом с живописным изображением, тем самым зрительно увеличивая его. Этот тип рам, как и рамы 1901 года, тяготеет к стилистике модерна.

Поскольку удалось установить, что в мастерской Грабье изготавливались серии рам с однотипным декором, иногда несколько варьированным, можно гипотетически выделить еще три группы его работ, не связанных с заказами Цветкова.

1 декабря 1888 года Серов пишет Остроухову из Санкт-Петербурга: «Готовы ли рамы к моему Добиньи-Руссо? Вот вопрос. Впрочем, Грабье, кажется, человек надежный...»⁵⁹ Речь идет о картине «Заросший пруд, Домотканово» (1888, ГТГ). Рама украшена накладным мастичным орнаментом в виде цепи из крупных и мелких звеньев. В крупных звеньях помещен стилизованный лист аканта и две волюты (*ил. 28*). Аналогичный орнамент имеется на раме к картине «Приволжский поселок» В.Д. Поленова (1897, ПОКГ). По внутреннему краю проходит витой кант с бусами, отсутствующий в раме, заказанной Серовым (*ил. 29*).

Рубежом веков датируются три схожие по декоративному мотиву рамы к рисунку пастелью и гуашью на бумаге «Прощание Царя Морского с царевной Волховой» М.А. Врубеля (1898) и к картинам «Улица в Москве» Е.Д. Поленовой (конец 1880-х), «Заросший пруд» В.Д. Поленова (1879, все — ГТГ; *ил. 30*). Почти одинаковый лепной гипсовый орнамент из стилизованных подсолнухов и их поникших головок имеется на рамах к произведениям Врубеля и Поленова. Они различны по форме и типу — рама от работы Поленова углубленно-выпуклая, в то время как рама к работе Врубеля имеет плоский профиль. На раме к картине Е.Д. Поленовой имеется аналогичный по ритмике и пластике линий декоративный мотив, но с головками других цветов. Дягилев просил Остроухова отдать «Прощание Царя Морского...» в мастерскую Грабье, где, по-видимому, и была сделана рама⁶⁰. Остроухов, владелец картины «Улица в Москве», и семейство Поленовых заказывали рамы в той же мастерской.

К группе рам, украшенных широкой полосой листьев лавра, напоминающей чешую, относится рама для портрета Л.Н. и С.А. Толстых (1907–1911, Литературный музей ИРЛИ; *ил.* 31). О ней Репин сообщал С.А. Толстой в 1907 году: «Г-ну Грабье отдана мною мерка на... раму портрета группы... образчик рисунка рамы выбран мною»⁶¹. Сходный декор имеют рама к картине Врубеля «Гадалка» (1895) и рама портрета И.С. Остроухова работы Серова из собрания Остроухова (1902, обе — ГТГ). Вариацию такого декора содержит рама к картине В.Э. Борисова-Мусатова «Изумрудное ожерелье» (1903–1904, ГТГ), которая, предположительно, связывалась с мастерской Грабье на основании упоминания в письме художника в декабре 1904-го супругам Поленовым: «Грабье я должен за рамы семьдесят рублей...»⁶² (*ил.* 32). Близость декора этой рамы к декору упомянутых трех рам подтверждает верность данной атрибуции.

Таким образом нам удалось идентифицировать с продукцией мастерской А.А. Грабье более 30 рам из собрания Третьяковской галереи, а также несколько рам из других музеев⁶³. Среди них прослеживаются группы рам с однотипным декором, принадлежность которых данной мастерской находит подтверждение в письмах и воспоминаниях современников; эти рамы можно приписать Грабье с высокой вероятностью. Можно предположить хронологическую вариацию и перемену типов декора в мастерской Грабье.

Автор чрезвычайно признателен за ценнейшие консультации и советы старшему научному сотруднику ГРМ О.А. Лысенко и хранителю фонда рам ГТГ А.В. Лукьяновой, а также выражает благодарность хранителям фондов живописи ГТГ Н.Г. Пресновой, С.В. Соловьевой и В.В. Никишину.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сохранились рекламные этикетки этой мастерской, иногда используемые в качестве визитных карточек; предлагались «рамы для картин всех сортов и рисунков», «рамы для картин всех стилей и сортов» (РГАЛИ. Ф. 934. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 1).

² Дошедшие до нас первоначальные рамы к картинам перечисленных художников не позволяют с уверенностью выделить продукцию мастерской Грабье. Живописцы и коллекционеры этой эпохи, как правило, пользовались услугами разных рамочных мастерских. Так, постоянные

клиенты Грабье Поленов и Левитан сотрудничали и с мастерской А. Мо (РГАЛИ. Ф. 827. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 12 об.; Исаак Левитан : Письма. Документы. Воспоминания. СПб., 2014. С. 56). И.С. Остроухов заказывал рамы у И. Курлянда и С. Нерво, а И.Е. Цветков — у багетного мастера И.Ф. Пахолика, С. Нерво и А. Мо (мастерская последнего, как и заведение Грабье, «одела» немало картин из его собрания). Справедлива осторожность С.В. Соловьевой в отношении атрибуции нескольких рам к картинам В.Д. Поленова, которые могли быть исполнены как у Мо, так и у Грабье (Картина и рама. Диалоги. М., 2014. С. 231).

³ Лукинова З.Т. Коллекционер и общественный деятель московский чех Антонин Грабье // Русское слово. 2014. № 9. С. 11 (далее — Лукинова).

⁴ В.М. Васнецов — Д.И. Толстому. 12 апреля 1902 // Виктор Михайлович Васнецов. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. М., 1987. С. 188. (Мир художника).

⁵ В.М. Васнецов — П.И. Нерадовскому. 8 января 1913 // Там же. С. 229.

⁶ Нестеров М.В. Письма. Л., 1988. С. 137; А.А. Грабье — А.М. Васнецову // ОР ГТГ. Ф. 11. Ед. хр. 536. Л. 1; И.С. Остроухов — В.Д. Поленову // ОР ГТГ. Ф. 10. Ед. хр. 5100. Л. 1.

⁷ Кончаловский П.П. Письма к И.И. Машкову // Панорама искусств. Вып. 3. М., 1980. С. 164.

⁸ РГАЛИ. Ф. 769. Оп. 1. Ед. хр. 126; Ф. 807. Оп. 1. Ед. хр. 1, 12; Ф. 1968. Оп. 1. Ед. хр. 60; ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. хр. 3109, 3110.

⁹ Письма А.А. Грабье к В.Д. Поленову // ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. хр. 1844, 1847.

¹⁰ Соколов В.И. Мои встречи с Левитаном // И.И. Левитан. 1861–1900 : Воспоминания и письма : к 50-летию со дня смерти / предисл. М. Алпатова. М., 1950. С. 44.

¹¹ РГАЛИ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 363. Л. 1.

¹² Дурьлин С.Н. В своем углу : к 120-летию С.Н. Дурьлина. 1886–1954. М., 2006. С. 216–217. Восторженное отношение к творчеству Левитана выражено и в письме Грабье (около 1892) художнику С.В. Иванову: «...до сих пор не видал ничего выдающегося, кроме у г. Левитана, тот в нынешнем сезоне сделает фурор, хотя чувствуется влияние французской выставки» (РГАЛИ. Ф. 766. Оп. 2. Ед. хр. 111. Л. 1).

¹³ Фиала В. Русская живопись в собраниях Чехословакии. Л., 1974. С. 11.

¹⁴ Лукинова. С. 10.

¹⁵ Этюд для картины «Бродяга» (1890, уничтожена автором). Холст на картоне, масло. 69 × 39. Приобр. в 1960 у Ф.Д. Остроградского (Государственная Третьяковская галерея : каталог собрания. Серия «Живопись XVIII–XX веков». Т. 5 : Живопись конца XIX – начала XX века. М., 2005. С. 146).

- ¹⁶ С начала XIX века переулок получил название Васильевская улица (по именованию церкви).
- ¹⁷ Московская Василие-Кесарийская церковь. Братство. Отчет о деятельности Церковного братства при Московской Василие-Кесарийской церкви. М., 1915. С. 14.
- ¹⁸ Русское слово. 1905. 5 нояб.
- ¹⁹ Вся Москва : адресная и справочная книга на 1915 год. М., 1915. Стб. 71.
- ²⁰ Лукинова. С. 12.
- ²¹ ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. хр. 1849. Л. 1 об. – 2 об.
- ²² ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. хр. 1840. Л. 1.
- ²³ Письмо В.Д. Поленова к А.А. Грабье. [1921–1922] // ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. хр. 91. Л. 1 об.
- ²⁴ См., например: *Лапшин В.П.* Художественный рынок в России конца XIX – начала XX века // Вопросы искусствознания. 1996. № 1. С. 571.
- ²⁵ Одеть картину. Художественные рамы в России XVIII – начала XX века / авт.-сост. О.А. Лысенко, И.В. Файзулина. СПб., 2005. С. 33.
- ²⁶ Вторая половина XIX – начало XX века / авт.-сост. С.В. Соловьева // Картина и рама... С. 218–221.
- ²⁷ *Нестеров М.В.* Письма : избранное / вступ. ст., сост., коммент. А.А. Рукаковой. Л., 1988. С. 83.
- ²⁸ Картина, известная сегодня под названием «Под благовест» (1895, ГРМ).
- ²⁹ *Нестеров М.В.* Письма... С. 137.
- ³⁰ В черновиках писем Поленова Грабье упоминаются заказанные «рамы дубовые без орнамента по недавно данным профилям», «рамки без орнамента тех же профилей, что и выше», «по моим последним шаблонам но с небольшим орнаментом», «сделать рамки по шаблонам, которые я нарисовал в прошлый раз» (ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. хр. 92. Л. 2, 4, 9). Эта работа носила, по-видимому, не эпизодический характер, так как Поленов просил Грабье сообщить ему названия картин, на которые рамы уже заказаны. Грабье писал ему: «...прошу сделать рисунок для 3 заказываемых рам» (ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. хр. 1850. Л. 1).
- ³¹ ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. хр. 4795. Л. 1.
- ³² См., например, оборот эскиза Поленова «Блудный сын» (1874), подаренного в 1925 автором Третьяковской галереи, и др.
- ³³ Например, Грабье золотил старые рамы. В счете от 19 апреля 1907 упоминаются две рамы «позол. под старое золото» к портретам купца Образцова и его жены. Эти рамы, украшенные орнаментом из резного ионика, не имеют аналогий среди эталонных рам Грабье, резной декор не типичен для рам рубежа XIX–XX веков. А потому словосочетание «позол. под

старое золото», связанное с портретами Образцовых, можно понимать и как золочение старинных рам, которое Грабье неоднократно упоминает в счетах.

³⁴ РГАЛИ. Ф. 822. Оп. 1. Ед. хр. 1205. Л. 33, 35, 42, 46; Ед. хр. 385. Л. 1–25.

³⁵ Также Цветков через Грабье между 1880-ми и 1896 приобрел картину художника С. Манькова «В мастерской скульптора (Любитель у скульптора)» (РГАЛИ. Ф. 904. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 10).

³⁶ РГАЛИ. Ф. 904. Оп. 1. Ед. хр. 258. Л. 77.

³⁷ Описание конструктивных и технико-технологических качеств рам остается за пределами данного исследования. Изучение музейной картошки и консультации с хранителем фонда рам ГТГ А.В. Лукьяновой не выявили существенных различий в материале и технике сопоставляемого материала. Все эти рамы являются деревянными, имеют лепной мастичный декор, выполненный вручную с форм-шаблонов.

³⁸ Здесь и далее приводятся современные названия картин. Также в статье упоминаются лишь примеры типов декора тех или иных рам, заказанных И.Е. Цветковым, список которых приведен не полностью.

³⁹ РГАЛИ. Ф. 904. Оп. 1. Ед. хр. 258. Л. 2. Рама имеет этикетку, исполненную в период пребывания картины в ЦГ.

⁴⁰ Там же. Л. 3.

⁴¹ Аналогичного типа рама была заказана одновременно с рамой к работе «Швея» для этюда И.М. Прянишникова «Шутники гостинного двора» (местонахождение рамы неизвестно) (РГАЛИ. Ф. 904. Оп. 1. Ед. хр. 258. Л. 8).

⁴² Серов В.А. Переписка / вступ. ст. и примеч. Н. Соколовой. Л. ; М., 1937. С. 200, 201. Параллельно Серов заказывал через Остроухова раму для картины «Заросший пруд».

⁴³ РГАЛИ. Ф. 904. Оп. 1. Ед. хр. 258. Л. 3.

⁴⁴ Так, после революции Милорадович вспоминал, что вынужден был изготавливать рамы самостоятельно — мастерские Мо и Грабье уже не существовали. Это обстоятельство позволяет предположить, что Милорадович ранее заказывал рамы у Грабье (*Милорадович С.Д.* Воспоминания. URL: <https://svyatik.org/svarka-90492.html> /дата обращения: 27.06.2019/). Сведения о заказчике рамы к картине Куинджи не выявлены.

⁴⁵ РГАЛИ. Ф. 904. Оп. 1. Ед. хр. 258. Л. 11. Название картины в бытность ее в ЦГ — «Паводок».

⁴⁶ Там же. Л. 9. В настоящее время ракушки на углах рамы к картине Орлова утрачены.

⁴⁷ Там же. Л. 37.

⁴⁸ Ее можно идентифицировать с рамой к некой работе Венецианова, упоминаемой в счете за июнь 1901, выставленном Грабье Остроухову, так как в собрании Остроухова эта работа Венецианова была единственной.

⁴⁹ В период заказа рамы портрет значился в собрании Цветкова как автопортрет Федотова.

⁵⁰ Этот ряд заказов можно дополнить рамой к картине «Пушкин в селе Михайловском» кисти Н.Н. Ге (1875, Всероссийский музей А.С. Пушкина), заказанной одновременно с этюдами В.И. Сурикова 15 апреля 1894.

⁵¹ Среди рам подобного типа, заказанных И.Е. Цветковым, были рамы к эскизу картины В.М. Максимова «Все в прошлом» (1888, ИОХМ), счет от марта 1896 (РГАЛИ. Ф. 904. Оп. 1. Ед. хр. 258. Л. 28). Похожая рама имеется на этюде В.М. Васнецова «Иван Петров, крестьянин Владимирской губернии» (1883, ГТГ; этюд для фигуры Ильи Муромца к картине «Богатыри») и, по-видимому, обозначена в счете от 12 марта 1899 (РГАЛИ. Ф. 904. Оп. 1. Ед. хр. 258. Л. 29). Наличие деревянной вставки между подходом рамы и картины ранее позволяло считать раму подобранной. Однако этот вопрос не исключает вероятности того факта, что мастерская Грабье изготовила эту раму, располагая неверными сведениями о размере картины.

⁵² Аналогичный узор, но в сочетании с полосой меандра, обнаруживается на раме большой картины В.М. Васнецова «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880, ГТГ). Время создания рамы неизвестно. Неизвестно, использовал ли Грабье старую форму другой мастерской или же это была его работа, выполненная не ранее 1887, то есть спустя семь лет после создания произведения Васнецова.

⁵³ РГАЛИ. Ф. 904. Оп. 1. Ед. хр. 258. Л. 36. В собрании Галереи имеется аналогичная рама с этикеткой «Море», сведения об авторе и местонахождении картины не выявлены. Возможно, она находилась на одной из картин ЦГ, позднее проданных в антикварный магазин Главнауки.

Также среди рам этого типа были обрамления парных портретов И.Е. Цветкова (1907, ВХМ) и А.Ф. Цветковой (1907, АДПМЗ) кисти В.И. Маковского, которые Цветков заказал у Грабье 25 мая 1907 (Там же. Л. 42).

⁵⁴ РГАЛИ. Ф. 904. Оп. 1. Ед. хр. 258. Л. 35.

⁵⁵ Там же. Л. 32.

⁵⁶ Там же. Л. 33. Рама аналогичного типа находилась на картине И.М. Прянишникова «Утиный перелет» (УОХМ). Она была заказана в мае 1901 (Там же. Л. 34).

⁵⁷ Почерпнуто из внутримузеейной картотеки работ, выданных ГТГ в другие музеи. На карточке имеется пометка: «золоченая рама».

⁵⁸ Типологически близким к этой группе рам является обрамление для портрета И.Е. Цветкова кисти И.Е. Репина (1908, РГОХМ), заказанное около 1 декабря 1908 (РГАЛИ. Ф. 904. Оп. 1. Ед. хр. 258. Л. 53).

⁵⁹ Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 4 т. / под общ. ред. Д. Аркина, Б. Терновца. Т. 4 : Русские художники. М. ; Л. С. 502.

⁶⁰ 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. Т. 2. М., 1982. С. 48. Дягилев взаимодействовал с Грабье не менее 10 лет — как минимум, с 1896 по 1906. Об этом см.: *Приймак Н.Л.* Письма С.П. Дягилева В.Ф. фон Мекку (новые поступления в отдел рукописей Третьяковской галереи) // Сергей Дягилев и художественная культура XIX–XX веков. Пермь, 1987. С. 130; *Серов В.А.* Переписка. 1884–1911. С. 347.

⁶¹ *Репин И.Е., Толстой Л.Н.* Переписка : в 2 т. / под ред. М.К. Добрынина, К.Н. Лапунова. М. ; Л., 1949. Т. 1. С. 27.

⁶² Цит. по: Картина и рама... С. 320.

⁶³ *Дунаев М.М.* В.Э. Борисов-Мусатов : [Художник]. М., 1993. С. 162–163.

⁶⁴ Эта цифра является условной, так как при подготовке статьи из нее были исключены несколько рам, упоминаемых в счетах ввиду отсутствия типологически близких к ним. Возможно, некоторые из них лишь золотились в мастерской Грабье.

Т.В. Галина

«Солнечная планета» Анны Голубкиной. О творческом методе Анны Голубкиной в контексте теории творчества Вячеслава Иванова

...В тот день Анна Семёновна долго говорила со мной. <...> «...Начали вы работать с нами. И не уйдете теперь от нас... ведь здесь вы обретаёте духовную жизнь». В чем раскрытие тайны искусства, в чем суть скульптуры, в чем ее назначение? Вопросы эти не давали мне покоя. «Вы на нашу *солнечную планету* попали, будете нашим спутником», — говорила Анна Семёновна¹.

*Иван Бедняков, резчик по дереву,
помощник А.С. Голубкиной с 1910 по 1927 год*

Время жизни в мастерской в Большом Лёвшинском переулке (1910–1927) — самый продолжительный и плодотворный период творчества Анны Голубкиной. Пространство ателье, специально обустроенное для занятий скульптурой, позволяло воплощать замыслы, для реализации которых раньше не было полноценных условий. Здесь художница имела столь необходимое уединение, дававшее возможность подготовиться к работе, полностью сосредоточиться на творчестве.

Вскоре после переезда в новую мастерскую Голубкина исполнила целый ряд значительных работ в дереве и мраморе, продолжала экспериментировать в искусстве рельефа, находила новые темы и много работала в портретном жанре. Ее произведения неизменно экспонировались на российских и зарубежных выставках. Большинство из них вошло в экспозицию выставки скульптур Анны Голубкиной «В пользу раненых» в Музее изящных искусств имени

императора Александра III, первой скульптурной выставки в России, открытой в декабре 1914 года.

Постоянно живя в московской мастерской, Анна Голубкина в полной мере пользовалась возможностями, которые давала Москва: слушала лекции и доклады Общества свободной эстетики, Московского литературно-художественного кружка, участвовала в рисовальных вечерах художественного кружка «Среда», бывала на открытых заседаниях Религиозно-философского кружка имени Владимира Соловьёва, собиравшего до 500 участников, охотно посещала выставки, экспонировала свои работы и постоянно расширяла круг знакомых.

В эти годы творчество мастера все больше начинало привлекать внимание философов и литераторов, близких к символизму: о Голубкиной писали Василий Розанов², Максимилиан Волошин³, Сергей Булгаков⁴. Ее искусство высоко оценивали Валентин Серов, Александр Бенуа, Сергей Дягилев, Константин Сомов, Вячеслав Иванов, Владимир Эрн. Многие из них стремились побывать в мастерской скульптора, увидеть мастера за работой. В свою очередь Голубкина также проявляла определенный интерес к движению символизма: в ее домашней библиотеке имелись периодические издания символистской направленности — «Весы», «Золотое руно», «Аполлон». Известен портрет Андрея Белого, исполненный, по словам самой Голубкиной, «на стихи и статьи» поэта, что предполагало знакомство с его творчеством. Он стал первым в ряду портретов писателей-символистов, созданных мастером. В дальнейшем Голубкина выполнила портреты Алексея Толстого, Алексея Ремизова (оба — дерево, 1911), Владимира Эрна (дерево, 1914) и Вячеслава Иванова (гипс, 1914).

В статье предпринята попытка конкретизировать этот взаимный интерес и соотнести художественную практику Анны Голубкиной с взглядами Вячеслава Иванова, виднейшего теоретика символизма, а творческий путь скульптора рассмотреть с позиций теории стиля, разработанной этим неординарным философом.

Известно, что в 1913 году Вячеслав Иванов переехал в Москву и снял квартиру недалеко от Большого Лёвшинского переулка на Зубовском бульваре. Тогда закончился блестящий петербургский период жизни философа и поэта, и после европейской поездки писатель вернулся на свою московскую родину. Его дочь Лидия Вячеславовна вспоминала: «Москва приняла с тем радушием, которое ее всегда характеризовало. Мы сразу почувствовали себя дома, возникли

тесные отношения со многими москвичами, с которыми нам прежде не приходилось встречаться, мы были окружены друзьями, старыми и новыми»⁵.

Вячеслав Иванов быстро стал московской знаменитостью. Об этом сохранилось множество рассказов, в частности философ Фёдор Степун вспоминал: «Все публичные и полупубличные выступления Вяч. Иванова, его лекции, дискуссионные речи, разборы только что прочитанных стихотворений и просто споры в кругу близких людей неизменно отличались своеобразным сочетанием глубокомыслия и блеска, эрудиции и импровизации, тяжеловесности и открыленности. Таковы же и его книги («По звездам», «Борозды и межи», «Родное и вселенское»). При всей их учености, они не научные трактаты, солидно построенные по всем правилам логики и методологии, а искусно и легко сплетенные венки из живых цветов дружественных бесед не только с современниками, но и с „вечными спутниками“»⁶.

Анна Голубкина встретила с философом или в гостях у Георгия Чулкова, как он сам рассказал впоследствии, или на лекции Вячеслава Иванова, о чем писал его хороший знакомый Владимир Эрн. Произошло знакомство, которое продолжалось до отъезда Иванова в Европу в 1924 году. Писатель посвятил Голубкиной одно из своих стихотворений и подарил несколько книг с памятливыми надписями. Интерес друг к другу был обоюдным. Анна Голубкина, помимо упомянутого портрета, вылепила маску Иванова⁷ и изготовила портретную камею из морской раковины⁸. Портрет остался в России в семье близких друзей Вячеслава Иванова — Дяттеревских и впоследствии был передан ими в Музей-мастерскую. Он до сих пор продолжает производить впечатление значительностью образа и глубиной характеристики философа. Один из лучших современных знатоков жизни и творчества Вячеслава Иванова — директор его Римского архива, профессор Салернского университета (Италия) Андрей Борисович Шишкин, демонстрируя обширную портретную галерею философа, делился впечатлениями от произведения Анны Голубкиной: «Наконец, по-моему, самый замечательный, скульптурный портрет, который принадлежит Голубкиной, ученице Родена. Здесь такие, мне кажется, напластования культур, видите, — и порыв, и жизнь, и глубина, и мощь»⁹.

Голубкина вылепила портрет в начале 1914 года. Он был переведен в гипс и тонирован. Художница тогда же, в феврале, передала портрет Вячеславу Иванову, тот установил его в гостиной своего

московского дома на Zubовском бульваре и с заметной гордостью демонстрировал гостям. Его дочь об этом событии вспоминала: «С Вячеслава многие художники писали портреты — в Петербурге, в Москве, а после и в Риме. В Москве скульптор Голубкина сделала его бюст. Работала она в своей мастерской, и Вячеслав должен был ходить к ней на сеансы. Но кроме того она часто приходила к нам просто в гости. <...> Когда бюст был готов, его перенесли к нам в гостиную»¹⁰. Дополняет историю друг Вячеслава Иванова философ Владимир Эрн. «У Ивановых я встретился с Голубкиной — скульптором гениальным и изумительно вдохновенным... Она сделала бюст Вячеслава — силы Бетховенской — титанический размах. Вячеслав взят не в эмпирии, а в каком-то умопостигаемом пределе. Вячеслав гордится и говорит, смеясь, что чувствует себя „китайским императором“», — писал он жене 11 мая 1914 года¹¹.

Взаимопонимание между скульптором и моделью возникло на основе близости произведений и мыслей, в более широком плане — творческого метода Анны Голубкиной и взглядов Вячеслава Иванова на символизм в искусстве, изложенных им в статьях «О границах искусства», «О веселом ремесле и умном веселии народном», «Мысли о символизме». Теория культуры как «умного веселия народного» была развитием учения Владимира Соловьёва о «соборности». Это представление о культуре как единении всех элементов духовной жизни человечества в гармоничное целое. По мнению Вячеслава Иванова, подлинная культура стремится «приникнуть» «к душе народной, к древней исконной стихии вещего „сонного сознания“, заглушенного шумом просветительских эпох»¹². Анна Голубкина в глазах Вячеслава Иванова была художником, который воплощал тип творца, сочетающий наследие «ученой», университетской и академической культуры Просвещения с исконными народными истоками и претворяющий в художественные образы видения «сонного сознания» народной мифологии.

Своеобразное свидетельство того, что философ понимал творчество скульптора и принимал как художника-символиста, близко-го ему по духу, можно увидеть в стихотворении, посвященном Анне Голубкиной. Сквозная образность стихотворения близка образу «келейного искусства тайновидения мира», которым Вяч. Иванов обозначает символический метод (в терминологии автора — «реалистический символизм»)¹³. Свое посещение мастерской скульптора Вячеслав Иванов видит как посещение кельи «подвижника великого

чина». Сама келья преобразуется в видение «небесной кущи» и «глубокого шатра», где под ногой путника начинает угадываться его истинный путь, «расцветает стезя» и где открываются скрытые истины, слышно, как «подземные шепчутся корни». Путник, войдя в келью глухой зимней ночью, выходит из нее днем, «на солнечный свет», где «алеет опушка, алмазится след», и понимает, что пришел к цели своего путешествия — «бьют в колокол скитский к вечерне»¹⁴.

В мастерской скульптора осуществлялась практика «свободного гармоничного творчества», программу которого теоретик символизма формулировал в статье «О веселом ремесле и умном веселии»¹⁵: «Будет ли у нас, наконец, искусство веселым ремеслом, каким оно у нас хотело бы стать, — а не иеремиадой и сатирой, как оно определило себя едва ли не с началом нашей письменности — не учительством и даже не пророчеством, но умным веселием? — задается вопросом Вячеслав Иванов. — Ибо не вином только весел человек, но всякою игрою своего божественного духа. И будет ли ремесленник веселого ремесла выполнять веселые заказы, а не скорбеть и поститься, как Иоанн, — и, как Иоанн, называть себя „голосом вопиющего в пустыне“»¹⁶.

Самоощущение Анны Голубкиной в своей мастерской, на «солнечной планете», по собственному выражению художницы, могло бы стать для философа своего рода подтверждением истинности его взглядов на творчество и началом воплощения в жизнь мечты о «веселом ремесле и умном веселии народном» как свободном, гармоничном и плодотворном развитии русской культуры. Ведь переживание Голубкиной творческого акта в терминологии Вячеслава Иванова можно было бы описать именно как «умное веселие» и как «веселие сердца». Философ строил теорию культуры как «умного веселия народного», а художница тем временем в опыте творчества постепенно приходила к осознанию необходимости состояния радости и свободы, светлого состояния духа для успешной реализации замысла. Позже это стало для нее непреложной истиной и той мудростью, которую она с неизменным постоянством передавала своим ученикам.

Как видно из текстов Вячеслава Иванова, «умное веселие» нужно понимать не как «праздное веселие праздных людей», а в том же смысле, что и «радость сердечная» из Притч Соломона, с которыми очевидна перекличка философа, то есть здоровое, гармоничное, естественное состояние ума, успешная и плодотворная деятельность.

И аналогично «умному веселию» «веселое ремесло» — это творчество свободное, имеющее благие цели, реализующее в образах вдохновение художника. Главным в теории становится представление о радостном, как праздник, раскрепощенном, свободном веселии ума, свободном, радостном труде ума и сердца.

Именно такой радостный творческий труд ума и сердца, такое «веселое ремесло» ценила Голубкина. Такому «веселому ремеслу» учила она своих учениц и учеников. «Работайте больше любясь, чем заботясь», — писала она в книге «Несколько слов о ремесле скульптора»¹⁷. «Оставь работу и, пока не почувствуешь радость, не берись за глину», — на всю жизнь запомнила слова Голубкиной Ева Левина-Розенгольц, одна из ее учениц¹⁸. «Она шла на работу, подходила к работе, как к празднику. Возбужденно. Бодро», — вспоминала Нина Симонович-Ефимова¹⁹. Важнейшие установки Голубкиной, положенные ею в основу профессиональной деятельности и получившие подтверждение в мастерской Родена (творчество — это свобода и радость), наиболее полно проявились в мастерской в Большом Лёвшинском переулке, ее «солнечной планете».

Другим примером удивительной близости взглядов скульптора и философа может послужить их схожее понимание роли материала в скульптуре. Рассуждения Вячеслава Иванова на эту тему весьма близки тому, что Анна Голубкина изначально чувствовала как скульптор, что стало основой ее импрессионизма. Необходимо напомнить, что начало XX века было временем, когда, по словам исследователя скульптуры этого периода Ольги Калугиной, «скульптура еще только выходила из драматического периода „отчуждения“ от материала, разрыва скульптора с работой непосредственно в камне или дереве»²⁰. «Отчуждение» от материала наблюдалось, как это ни парадоксально на первый взгляд, и при работе в глине, хотя скульпторы никогда не переставали лепить из нее. Однако глина, как правило, рассматривалась как материал переходный, и произведение не считалось законченным до перевода его в мрамор, дерево или бронзу. Пластические свойства глины часто не принимались в расчет при создании художественного образа. После возникновения скульптурного импрессионизма положение во многом изменилось.

Среди крупных, значительных работ в глине, которые Анна Голубкина исполнила в Большом Лёвшинском переулке, особенно выделяется фигура «Сидящего человека», о которой И.С. Ефимов говорил: «Такого мастерства, как в „Сидящем человеке“, не найдем ни у кого.

Я не вижу и у Родена. Потрясающая маэстрия»²¹. Другой выдающейся композицией в глине, выполненной там же, была горельефная группа «Тайная вечеря». Обе скульптуры вылеплены в свободной импрессионистической манере, которую совершенно справедливо сближают с импрессионизмом Паоло Трубецкого и Медардо Россо, понимая под ним новый раскрепощенный стиль, свободный от академических догм, которому свойственно усиление взаимодействия скульптуры со световоздушной средой и пространством. Однако, на наш взгляд, при этом недостаточно четко проговаривается разность авторских стилей каждого из представителей импрессионизма в скульптуре. Именно особое отношение Анны Голубкиной к материалу творчества — глине, своего рода благоговейное преклонение, становится той основой стиля, которая делает его, безусловно, уникальным. «Живая рабочая глина — большая красота, относиться к ней небрежно — то же, что топтать цветы» — одно из самых известных высказываний мастера²². Как скульптор-профессионал, Голубкина видела в глине традиционный и привычный рабочий материал с определенным набором природных свойств, которые либо мешают лепке, либо помогают ей. Но одновременно с тем глина становится для нее неизмеримо большим: художница эстетически переживает само зрелище готовой к работе глины, ее фактуру, пластические свойства.

В 1904 году скульптором было создано программное символическое произведение — «Земля», своего рода пластическое выражение архетипического образа Великой Матери. По утверждению К. Юнга, «этот архетип часто ассоциируется с местами или вещами, которые символизируют плодородие и изобилие: рог изобилия, вспаханное поле, сад»²³. Можно говорить о своего рода стихийном, эмоционально переживаемом обожествлении материала, который связан в сознании Голубкиной с образом Земли-прародительницы. Голубкинская «Земля» есть вся — запечатленная память о Земле Великой Матери: ее очертания прихотливы, поверхность вздымается, вспучивается, дышит, словно таит в себе неиссякаемые соки жизни. По замыслу скульптора, масса глины, производящая впечатление необработанной, — важная часть художественного образа: она призвана, наряду с рельефно выявленным лицом, эмоционально воздействовать на зрителя.

Особое отношение художницы к материальной первооснове творчества, к глине, во многом определило ее символические искания рубежных лет XIX и XX веков. Найденный Анной Голубкиной

авторский импрессионизм, в котором вылеплена «Земля», стал символической формой пластического выражения мифотворческого мироощущения мастера. Вспоминаются торжественные строки стихов Вячеслава Иванова «Сыны Прометея», слова Прометея — творца человеческого рода: «Сама в перстах моих слагалась глина в обличья стройные моих сынов»²⁴.

Подобная творческая практика находит теоретическое обоснование в статье философа «О границах искусства»²⁵. Вячеслав Иванов излагает с позиций символизма свой взгляд на общие теоретические основы работы художника с материалом, на необходимость учета его природных свойств. Он рассматривает материал как «вещественный субстрат не пассивным только, но и пластическим, в смысле как способности, так и внутренней готовности, в силу самой природы своей, не извне поверхностно налагаемую, но как бы внутренне (так у автора. — Т.Г.) проникающую ее форму»²⁶. Философ, по сути, в теоретическом аспекте трактует те предпосылки, которые способствовали возникновению авторского импрессионистического стиля Анны Голубкиной. Причем происходит это еще до знакомства с художницей. Решающее значение здесь имеет общий душевный настрой философа и скульптора, общее умонастроение, присутствие в творчестве каждого нескольких образных пластов, охватывающих и явления повседневности, и скрытую мифотворческую символику. «С каким запасом познания нисходит он [художник] к той перси, глине, из которой должен лепить? С тем, опять-таки и прежде всего, познанием, что самая эта глина — живая Земля, находящаяся в изначальном и природном соотношении с высшими и реальнейшими началами бытия; что не должно и невозможно налагать на нее какую бы то ни было форму высшего закона, в ней самой не заложенного, или как данность, или как полярность, ищущего в нем своей восполнительной полярности»²⁷.

Среди разнообразных аспектов культуры, разрабатываемых Вячеславом Ивановым, есть оригинальная теория стиля, которую интересно будет приложить к рассмотрению творческого пути Анны Голубкиной. А.Ф. Лосев, глубоко почитавший Вячеслава Иванова и считавший его одним из своих главных учителей, описывая его теорию стиля, выделяет три основных этапа формирования собственно стиля художника: «Художественное творчество, думает Вяч. Иванов, начинается с выявления самобытных глубин человеческого субъекта», затем художник приходит к «определенному оформлению своих субъективных глубин». Высшая стадия начинается, когда

«после преодоления своей собственной индивидуальности и после выхода на арену „объективного“, „вселенского“, „соборного“ и общенародного творчества, художник является творцом уже не просто своей манеры или своего лица, но своего стиля»²⁸. Творчество Анны Голубкиной может послужить своеобразной иллюстрацией к теории стиля Вячеслава Иванова. Одновременно в свете этой теории проявляется целый ряд существенных свойств произведений мастера.

О первом периоде Вячеслав Иванов писал: «Говоря о развитии поэта, должно признать первым и полубессознательным его переживанием — прислушивание к звучащей где-то, в далеких глубинах его души, смутной музыке»²⁹. Эти слова в полной мере применимы к самой ранней поре творчества Анны Голубкиной. Художница нашла наиболее адекватную своему пониманию пластической формы манеру лепки, используя присущие глине свойства: пластичность, мягкость, прихотливость форм, наблюдая их еще в детстве, при непосредственном контакте с землей в житейских, далеких от творчества ситуациях. Она выработала из близкого, глубоко прочувствованного соприкосновения с глиной в процессе лепки, «общения» с глиной тот способ моделирования формы, который приняла поначалу как единственно для себя возможный. Интуитивно, идя за глубоким внутренним чувством, прислушиваясь к своим ощущениям и к рождаемым ими эмоциям, Голубкина создавала ранние работы в свободной импрессионистической манере, еще не осознавая до конца открывающихся возможностей стиля.

Говоря о дальнейшей эволюции художника, Вяч. Иванов пишет: «Второе достижение есть обретение художественного лица. Только когда лицо найдено и выявлено художником, мы можем в полной мере сказать о нем: „он принес свое слово“, — чтобы более уже ничего от него не требовать. Но это достижение — труднейшее, и часто на упречение его уходит целая жизнь»³⁰.

Период творчества Голубкиной, который можно было бы соотнести с тем, что Вяч. Иванов называет «обретением художественного лица», во многом скрыт от исследователей и от зрителей. Ученические работы или не сохранились, или — крайне незначительное число — запечатлены на фотографиях. Анализируя их, можно сделать вывод, что Голубкина-ученица не отказалась от найденной свободной манеры. Она неизменно оберегала возможность работать открытым мазком в богатых светотенью формах, несмотря на постоянное противодействие со стороны ее наставников, как в России, так и во Франции.

Но в чем было то «новое слово», о котором говорит Вяч. Иванов как об условии обретения своего лица в искусстве? Когда оно было сказано Голубкиной? На наш взгляд, это произошло после завершения обучения у Родена, когда Анна Голубкина, вопреки запретам учителя, вылепила скульптуру в натуральную величину — «Старость», плод долгого обдумывания, начавшегося, вероятно, еще во время обучения в МУЖВЗ, а затем создала свои первые импрессионистические произведения 1900–1904 годов. Они выполнены в новой образной системе, сформировавшейся за годы ученичества в России и поездок в Европу. В основу нового творческого метода, названного импрессионизмом Голубкиной, положена свободная, полная светотеневых контрастов лепка, ставшая осознанным способом создания художественного образа, способного порождать многозначный символ. Так, в импрессионистической манере вылеплен «Идущий человек» (1904). Несмотря на расхожее мнение, что удел импрессионизма в скульптуре лишь небольшие по размеру произведения, он имеет размер больше натуры. Его формы еще хранят фрагменты рабочей глины, они словно находятся в длящемся процессе создания. Бугристая, взрыхленная поверхность скульптуры, откровенно демонстрирующая материал, — выражение глубинного чувства Голубкиной, что образный строй произведения необходимо обогащается комплексом идей и представлений, связанных в культурном сознании с глиной как субстанцией божественного творения. В импрессионистической композиции «Огонь» свободная лепка, открытый мазок формируют массы материала, как будто еще не нашедшего своего постоянного места в пространстве, словно плоть человеческих фигур, так же как и зародившаяся в ней духовная жизнь, находятся в продолжающемся становлении.

Портретный образ, создаваемый подобным творческим методом, стремится выйти за пределы сюжета, теряет однозначность и линейность истолкования, обретает многозначность и глубину. Он рождает иные ассоциативные ряды, обращен к иным пластам культурной памяти. Именно импрессионистическая лепка вводит, например, портрет С.Т. Морозова (1902) в круг символического истолкования, неожиданно соединяя намерение передать сиюминутное настроение модели с другими, несхожими художественными задачами. В результате портретный образ оборачивается иной гранью, и Морозов предстает перед зрителями неким языческим божеством, олицетворением природных стихий, что парадоксально соединяется с представлением

о Морозове-театрале, изобретателе, балагуре. Возникает новое, символическое единство — образ человека как результата игры стихийных сил, неподвластных разуму, рационально необъяснимых.

1910-е годы в творчестве Анны Голубкиной произошёл дальнейший, ещё более важный, по мнению Вячеслава Иванова, переход — от «манеры» и обретенного «лица» к «большому стилю». Об этом Вяч. Иванов пишет: «Дальнейшее и еще высшее обретение, увенчивающее художника последним венцом, — есть большой стиль. Он требует окончательной жертвы личности, целостной самоотдачи началу объективному и вселенскому или в чистой его идее (Данте), или в одной из служебных и подчиненных форм утверждения божественного всеединства (какова, например, истинная народность)»³¹.

Это высказывание философа в определенной мере приложимо к зрелому творчеству Анны Голубкиной, к той группе произведений, которая была исполнена в мастерской в Большом Лёвшинском переулке. Тогда на смену ранним импрессионистическим портретам с тонко разработанной нюансировкой психологического состояния модели пришли произведения, в которых превалировал синтез, обобщение. Примечательно, что многие современники в качестве достижений скульптора отмечали именно эти особенности зрелых произведений, а не тонкий психологизм, свойственный образам мастера. Так, Георгий Чулков писал: «В своем искусстве, скульптуре, она видела средство выразить нечто важное, объективно-истинное, несомненное в своей живой реальности»³². Особенно выделяется группа портретов «лиц, дорогих нации» — портреты Алексея Толстого (1911), Алексея Ремизова (1911), Владимира Эрна (1914), Григория Черткова (1926). Они внушительны и массивны, больше натуральной величины, выполнены в дереве, в обобщенных формах, большими свободными плоскостями. В образный строй портретов органично входит, вызывая богатые смысловые ассоциации, естественный природный материал. Нина Симонович-Ефимова, выделяя общее, говорила об этих портретах: «Все, кого она делала, — крупнее духовно тех, что сидели перед ней, позируя. Во всех — их лучшее „Я“, их лучшее истолкование, полезное для мира»³³.

Можно сказать, что встреча философа и скульптора была встречей людей одной культуры, которые — каждый в своей, столь отличной одна от другой деятельности — выражали важнейшие истины о времени, природе творчества, назначении художника-творца. Нахождение общего языка с Вячеславом Ивановым — пример того, что,

арендовав мастерскую в Большом Лёвшинском переулке и переехав жить в Москву, Анна Голубкина нашла не только вторую родину, но обрела родину духовную, с кругом сподвижников, близких по духу, по мировосприятию, принимающих ее искусство и понимающих его значение. То, как Голубкина интуитивно, душой художника, понимала смысл искусства, назначение скульптора, свой творческий метод, Вячеслав Иванов — философ культуры — излагал в теоретических трудах. Таким образом, произведения Голубкиной создавались и ныне воспринимаются в широком культурном и философском контексте. Такому восприятию в немалой степени способствует «мечтательный», по выражению А.Ф. Лосева, характер философии Владимира Соловьёва, Вячеслава Иванова, Андрея Белого.

И наконец, вопрос, который хотелось бы задать: почему портрет Вячеслава Иванова не был переведен в материал, как, например, портрет Владимира Эрна того же 1914 года создания? Скорее всего, причина в наступивших трудных временах, не позволивших продолжить творческий поиск. Началась подготовка к выставке «В пользу раненых», сама выставка, началась война, потом разруха революции. Личность философа, безусловно, продолжала интересовать скульптора, о чем говорит изготовленная ею камея (вероятно, в 1924 году, когда Вяч. Иванов ненадолго вернулся в Москву из Баку, чтобы затем навсегда покинуть Россию). Но, тем не менее, наступило некоторое разочарование: философ не ответил на главный вопрос, с которым Голубкина обращалась ко многим собеседникам, — в чем смысл жизни? Стихи Вячеслава Иванова, как показалось художнице, обещали этот ответ: «Стихи пишет такие, как будто тайну какую знает», — говорила она в беседе. Чулков, вспоминая этот разговор, объяснял подобные ожидания: «Нет, она ждала не эстетической прелести и не какого-нибудь „отвлеченного начала“, а цельной и единой истины. Она твердо верила, что такая истина есть»³⁴. Все творчество Голубкиной было поиском этой истины, и, как представляется, она была ею найдена. Произошло это в мастерской в Большом Лёвшинском переулке — ее «солнечной планете».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ А.С. Голубкина. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников / сост. Н.А. Корович. М., 1983. С. 246 (далее — Голубкина).

- ² Розанов В.В. Работы Голубкиной // Новое время. 1910. Март. № 12 202.
- ³ Волошин М.А. А.С. Голубкина // Аполлон. 1911. № 6. С. 5–12.
- ⁴ Булгаков С.Н. Тоска. На выставке А.С. Голубкиной // Русская мысль. 1915. № 4.
- ⁵ Иванова Л.В. Воспоминания. Книга об отце. М., 1992. С. 53 (далее — Иванова).
- ⁶ Степун Ф.А. Встречи. М., 1998. С. 123.
- ⁷ Портретная маска, выполненная в глине и отлитая в гипсе, а затем (уже после смерти скульптора) в бронзе, могла быть исполнена Голубкиной во время работы над портретом Вячеслава Иванова в 1914. Но это могло произойти и позже, когда художница вырезала из морской раковины портретную камею философа, в 1920-х.
- ⁸ Голубкина занималась изготовлением камей из морской раковины в период с 1919 по середину 1920-х, именно к этому периоду можно отнести вероятное время изготовления портретной камей Вячеслава Иванова. Однако, как известно, с осени 1920 по август 1924 Вячеслав Иванов жил в Баку. Перед отъездом в Италию в сентябре 1924 философ ненадолго вернулся в Москву. Голубкина знала о приезде Иванова и о его предполагаемой поездке за границу, и, весьма вероятно, они встречались. Памятью о встрече могла стать вырезанная Голубкиной камея, которую, с учетом всех обстоятельств, предположительно можно датировать именно 1924.
- ⁹ Шишкин А.Б. Вяч. И. Иванов: русский европеец между Востоком и Западом : доклад на семинаре «Русская мысль». Русская христианская гуманитарная академия, Санкт-Петербург. 21 сентября 2012. URL: <http://www.v-ivanov.it/novosti/2012/n3148/> (дата обращения: 11.07.2019).
- ¹⁰ Иванова. С. 61–62.
- ¹¹ Цит. по: Голубкина. С. 290.
- ¹² Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 70 (далее — Иванов).
- ¹³ Вяч. Иванов: Pro et contra : антология : в 2 т. Т. 1. / сост. К.Г. Исупов, А.Б. Шишкин. СПб., 2016. С. 256.
- ¹⁴ Иванов В.И. Утреня в гробу // Русская мысль. 1914. № 11. С. 1–2. URL: <http://ruslitwwi.ru/files/content/2135/pages-from-russkaya-mysl-1914-11-stix-ivanov-utrenia-v-grobu-pdf.pdf> (дата обращения: 29.07.2019).
- ¹⁵ Впервые опубликовано: Золотое руно. 1907. № 5.
- ¹⁶ Иванов. С. 65.
- ¹⁷ Голубкина. С. 130.
- ¹⁸ Левина-Розенгольц Е.П. Сборник материалов. М., 1996. С. 37.
- ¹⁹ Цит. по: Голубкина. С. 208.

- ²⁰ *Калугина О.В.* Скульптор Анна Голубкина. М., 2006. С. 83–84.
- ²¹ Цит. по: Голубкина. С. 362.
- ²² Там же. С. 112.
- ²³ *Юнг К.Г.* Душа и миф. Шесть архетипов. Киев ; 1997. С. 218.
- ²⁴ *Иванов.* С. 211.
- ²⁵ Доклад В.И. Иванова «О границах искусства» в московском Религиозно-философском обществе, 1913 // Труды и дни. 1913. № 7.
- ²⁶ *Иванов.* С. 204.
- ²⁷ Там же. С. 211.
- ²⁸ Вяч. Иванов: Pro et contra... С. 722–723.
- ²⁹ *Иванов В.И.* Собрание сочинений : в 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 616.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Там же. С. 618.
- ³² *Чулков Г.И.* Вальтасарово царство. М., 1998. С. 519.
- ³³ Цит. по: Голубкина. С. 208.
- ³⁴ *Чулков Г.И.* Вальтасарово царство. С. 519.

М. Джорджини

Наталья Гончарова и Ружена Заткова

Это сообщение — об истории общения двух женщин мира искусства, рассмотренного через биографию менее заметной фигуры — художницы Ружены Затковой¹. Свидетельством дружеских отношений и взаимного уважения между двумя художницами стала сохранившаяся переписка из фонда Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионова, хранящаяся в архиве Третьяковской галереи, а также ряд работ, которые будут рассмотрены в данной статье².

Я хотела бы выразить благодарность Евгении Илюхиной за то, что уделила мне время, Ольге Исмаиловой, которая курирует два произведения Гончаровой, находящиеся в частной коллекции, и благодаря которой они теперь могут быть выставлены и опубликованы.

Ружена Заткова родилась 2 марта 1885 года в местечке Бржези (Южная Чехия) в обеспеченной и знатной семье, которая способствовала зарождению интереса к искусству у своих детей. В 1901 году фирма Властимила Затка переезжает в Прагу, и вся семья следует туда же. В 1903 году Ружена и ее сестра Слава начинают обучение в частной школе живописи Антонина Славичека и Владимира Зупанского. Известны некоторые из работ пражского периода, в основном это пейзажи и несколько портретов, выполненные под влиянием преподавателей в импрессионистической манере.

В 1908 году вслед за сестрой Ружена переезжает в Мюнхен, где годом позднее будет основано творческое объединение «Синий

всадник». Здесь молодая художница обучается с Ангелом Янком, членом Сецессиона, с иллюстратором Фердинандом Готцем, берет уроки по изображению обнаженной натуры в частной школе Морица Хейманна. В этот же период она обручается с прусским бароном Карлом Христианом Лоешем. Однако двое влюбленных вскоре вынуждены расстаться по причине националистических взглядов семьи Ружены, препятствовавших супружескому союзу с мужчиной немецких кровей.

16 февраля 1910 года после возвращения в Прагу Заткова выходит замуж за Василия Богдановича Хвоцинского, секретаря русского посольства в Риме. Свадьба проходит в православной церкви Святого Николая. Молодожены переезжают в Рим и обустраиваются в доме в переулке Боттино, 8а, рядом со знаменитой Испанской лестницей близ одноименной площади.

Василий Хвоцинский, сын генерала Петербургской императорской дивизии, принадлежал к древнему дворянскому роду. Военный, аристократ, дипломат, полиглот, получивший прекрасное образование, знаток искусства и музыки, он знакомит свою супругу со светским и дипломатическим миром. Несомненно, этот брак стал определяющим фактором для культурного формирования чешской художницы, которая находится с этого момента в гуще событий Рима и вращается в русской аристократической среде.

Так, супруги наносят визиты в резиденцию графа Г.С. Строганова, русского аристократа, длительное время проживавшего в Риме. В своем особняке на улице Систина, известном как «Палаццо Строганов», он собрал богатейшую коллекцию произведений искусства конца XIX – начала XX века. Граф, в свою очередь, осуществляет ответные визиты в дом Хвоцинского и остается «пораженным некоторыми предметами его коллекции».

Благодаря своему супругу, который «лично знаком с людьми искусства Санкт-Петербурга»³, Ружена впервые видит произведения раннего русского авангарда, которые ее «откровенно поражают». По мнению Затковой, в этих работах, далеких от французского искусства, «можно найти что-то более глубокое и сильное». Таким образом, русский мир и русская культура резко входят в ее жизнь.

Примерно в 1912 году, наряду с арт-кафе Caffè Greco, «улицей художников» Виа Маргутта, гостиницей «Россия» на улице Бабуино, дом супругов Хвоцинских становится престижным местом, которое посещают политики и люди искусства, что дает толчок развитию

оживленного космополитического круга. Из всех гостей Заткова особенно сближается с хорватским скульптором Иваном Мештровичем, к которому испытывает платоническое чувство. Общение с Мештровичем будет продолжаться в течение всей жизни Ружены.

Лето 1913 года Ружена проводит на Майорке, где присоединяется к артистической колонии испанских и южноамериканских художников. Один из них — мексиканский художник Роберто Монтенегро, который пишет два ее портрета.

Предположительно, осенью того же года художница посещает Россию и Крым. Некоторым доказательством может послужить написанное спустя семь лет письмо Ружены М.Ф. Ларионову о возможной ее выставке, однако так и нереализованной: «Мне бы хотелось организовать выставку, подобную той, что ты сделал для Наташи»⁴. После публикации «Манифеста лучизма» Михаил Ларионов организует выставку Наталии Гончаровой, где выставлено свыше 700 ее работ. Нет свидетельств о том, посещала ли Ружена эту выставку или лишь знала о ней, но в любом случае выставка оказала на нее влияние. Возможно, Заткову заинтересовал каталог. Во вступлении к этому каталогу Гончарова выражала глубокую любовь к искусству своей страны, которое считала восточным — как китайское и персидское искусство: «Теперь я отряхну прах от ног своих и удаляюсь от Запада, считая его нивелирующее значение весьма мелким и незначительным, мой путь к первоисточнику всех искусств — к Востоку. Искусство моей страны несравненно глубже и значительней, чем все, что я знаю на Западе»⁵.

Гончарова описывает свое развитие как обратное путешествие от Запада к Востоку — от ателье Сезанна и Ван Гога к Персии, Китаю, Японии и Египту. Искусство Востока как новый источник вдохновения, как богатый резервуар, из которого можно черпать темы, формы и мысли; восточное искусство как форма, выражающая архаические пласты народного сознания, искусство искреннее, прямое, чистое, способное к синтезу, к силе и к целостности, которое западное академическое искусство уже потеряло. Русское искусство не противопоставляется восточному, напротив, является его неотъемлемой частью.

Подобные тезисы вновь повторяются по случаю другого знаменательного события — «Выставки лубков и иконописных подлинников», которую Ларионов, знаток фольклора, организовал в Москве несколькими месяцами ранее. Наталия Гончарова, написавшая предисловие «Индусский и персидский лубок», включала в это понятие

«китайские, индусские, русские, персидские лубки и проч. и скульптуры, как то: русские каменные бабы и индусские скульптуры»⁶. То есть все то, что является иным, отдельным от доминирующей культуры, и чему Запад не уделял должного внимания. Все это не только возрождается, но и выбрано как новая модель. Заметно, как подобные взгляды будут вдохновлять чешскую художницу на ее творческом пути.

В феврале 1915 года С.П. Дягилев и И.Ф. Стравинский прибывают в Рим. Василий Хвоцинский на правах секретаря посольства России в Риме сопровождает двух знаменитых гостей. В это время они посещают футуристов — «абсурдных, но симпатичных», по выражению Стравинского, а также Мештровича, Родена⁷ и, разумеется, представителей посольства, «включая Р. Заткову»⁸. На первый взгляд может показаться, что знакомству с представителями «Русских балетов» Ружена обязана своему супругу. Но благодаря общности интересов эта дружба со временем станет автономной. Вполне вероятно, что первая встреча с Михаилом Ларионовым и Наталией Гончаровой происходит несколькими месяцами позже. Третьего июня Сергей Прокофьев из Санкт-Петербурга пишет Игорю Стравинскому в Лозанну и просит передать привет чете Хвоцинских⁹. В конце мая – начале июня 1915 года Ружена и ее супруг прибывают в Уши близ Лозанны, на виллу «Бельрив», где уже проживают Леон Бакст, Леонид Мясин, регулярно бывает Игорь Стравинский, куда Дягилев приглашает также Ларионова и Гончарову, чтобы заказать у них три работы.

Подобный совместный опыт проживания оставит неизгладимый отпечаток в личной и творческой жизни Затковой. С этого момента развиваются отношения, прежде всего эпистолярные, проникнутые неподдельным чувством уважения и привязанности к паре русских художников. Сохраненные в архивах Третьяковской галереи письма — ценные свидетельства для разъяснения генезиса некоторых работ чешской художницы и, главным образом, ее представлений об искусстве.

Когда летом 1915 года Заткова, предположительно впервые, знакомится с Ларионовым и Гончаровой, русские художники работают над двумя балетами: Ларионов — над «Полуночным солнцем», Гончарова — над «Садко». В создании некоторых костюмов, предположительно, возникло соревнование между Гончаровой и Руженой. В каталоге к римской выставке чешской художницы 1921 года значатся четыре работы («Морские водоросли», «Морская рыбка»,

«Морской конек», «Медуза») под заголовком «Эскизы костюмов для русского танца „Садко“»¹⁰. Две акварели, найденные доктором А. Помайзловой в частной коллекции, возможно, также относятся к этой серии.

Вероятно, во время совместного проживания в Швейцарии Ружена делает заказ своей русской подруге, или Гончарова сама обещала подарок — картину «Христос Пантократор (Четыре евангелиста)» (1915–1916). Это первая из двух работ, найденных мною в частной коллекции. В январе 1916 года, вернувшись в Рим, Заткова пишет Гончаровой: «Как продвигается работа над костюмами к „Садко“? А мои евангелисты?»¹¹ Кроме того, в марте 1917 года в Риме при библиотеке имени Гоголя проводится «Выставка русских художников и любителей, живущих в Риме». В каталоге указано, что выставлены два рисунка и «Четыре евангелиста» Наталии Гончаровой. «Евангелисты» обозначены как «собственность господина Хвоцинского»¹². Речь идет о работе, выполненной гуашью на акварельной бумаге размером 96,8 × 73,5 см и подписанной справа внизу: «Н. Гончарова». На обратной стороне кириллицей — посвящение Затковой, место и дата: «Дорогой Ружене. Н. Гончарова. Париж. 9 марта 1916».

Это произведение можно отнести к группе работ, подобных тем, что были выставлены в 1913 году на первой московской выставке лубков в разделе, озаглавленном «Современный русский лубок». Работа Гончаровой выполнена на религиозную тему. В центре — Христос Пантократор на троне, над ним — Всевидящее Око и голубь — символ Святого Духа. С четырех сторон изображены евангелисты с соответствующими символами: Матфей и ангел, Лука и телец, Марк и лев, Иоанн и орел. В оставшемся пространстве представлены фигуры животных, окруженные цветным орнаментом. Все эти изображения, включенные в композицию, не случайны и имеют очень точное символическое значение. Наверху, там, где изображен Христос, расположена рыба — одно из древних обозначений Христа. Внизу — изображение саламандр, в христианской иконографии это мифологическое животное означало идеального христианина, стойко сопротивлявшегося жаркому огню искушения и пылу греховных страстей. Слева — лани, часто использовавшийся в византийском искусстве и на средневековых купелях образ, который символизирует душу, устремленную к Христу. «Как лань желает к потокам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже!» (Пс. 41: 2). Наконец, справа — клеймо с изображением пеликана. Согласно легенде, пеликан,

пронзая клювом себя, питает кровью своих птенцов, воскрешая их. Это одна из наиболее известных аллегорий Христа.

Изображение состоит из десяти листов: четыре для евангелистов, четыре для сцен с животными и два с изображением Иисуса Христа на троне. Закрепленные на картоне, они образуют нечто вроде мозаики-коллажа; каждый лист подписан монограммой «НГ». Особенно поражают яркость цвета и оригинальная композиция. К различным визуальным источникам, несомненно, можно отнести византийскую миниатюрную живопись. И мы увидим, как подобный опыт окажется ценным для Затковой.

В январе 1916 года, во время работы Гончаровой над данным произведением, в творчестве Затковой происходит глубокий перелом. Безусловно, решающим моментом оказалось ее общение с двумя русскими художниками, с которыми Ружена провела немало времени¹³. Сама художница видит причину перемен в дружбе с Михаилом Ларионовым и Наталией Гончаровой. Ружена противопоставляет супругов «удушающему диалектизму» творческой среды итальянской столицы, где она чувствует себя «не только парализованной, но и угнетенной»¹⁴.

Ее отношение к паре русских художников сродни обожанию, всеобъемлющему и искреннему. Заткова с нетерпением ожидает новой встречи и пишет Ларионову: «Я навещу обязательно вас летом и проведу с вами как можно больше времени»¹⁵.

Вновь оказавшись в Риме, Ружена арендует новую студию для утolenия своей «сумасшедшей жажды работать»¹⁶. В компании аристократов, местных и иностранных художников она принимает участие в серии спиритических сеансов, которые методично фиксирует в дневнике. В нем хроника событий, записанная черными чернилами на чешском языке, перемежается с ответами вызванного духа, написанными по-английски красными чернилами. В дневнике есть наброски — медиумические письма и настоящие «абстрактные портреты», как их называет сама Ружена, — изображения участников сеансов, выполненные карандашом на отдельных листах. Среди них есть портреты Наталии Гончаровой, на оборотной стороне которых по-английски написано: *Austerity reserve colour and line sensibility — directness tending to mysticism — methodical — love of grotesque but rather the serious than the comic Mixture of childlike and experienced nature certain virile qualities of mind* («Простота цвета и чувствительность линий — прямолинейность, склонная к мистике —

методическая — любовь к гротеску, но скорее серьезная, чем комическая Смесь детской и умудренной опытом натуры определенного мужественного качества»).

Известна важная роль эзотерических доктрин в формировании абстрактного искусства — желание изображать мир в новых формах очень распространено среди художников. В первые десятилетия XX века спиритические теории представляют собой главный ориентир, попытку визуально выразить действительность в формах, не подобных реальности и не объясняемых ею. Ружена, кажется, находит свой путь, стимулированный медиумическими встречами, которые весной 1916 года открывают для нее новые горизонты и перспективы. Она пишет своим русским друзьям, что усердно работает и что, наконец, вселила душу в «механизм», который имел над ней превосходство и привел к странным изменениям¹⁷.

Это стало переломным этапом в художественном восприятии и карьере Затковой, которая именно в этот момент подвергается настоящей «трансформации».

Радикальные изменения в ее видении искусства, а именно приближение к абстракционизму, разрыв с прошлым, к которому она больше никогда не вернется, — все это хорошо выражено в ее скульптуре «Таран». Работа со скульптурой начинается в феврале 1916 года и завершается спустя шесть месяцев. Она выполнена в смешанной технике — из черной кожи, металла, стекла, дерева, волокна и картона. Высота ее — один метр. Скульптура, к сожалению, либо утеряна, либо разрушена.

Закончив работу над скульптурой, эмоционально захватившей ее, Заткова проводит первую половину года интенсивно и плодотворно, а затем, как было задумано, отправляется в Сан-Себастьян, в Страну Басков. Она планирует провести второе лето в компании друзей из «Русских балетов», находившихся в испанском городе для работы над двумя хореографическими постановками Леонида Мясина. Едва прибыв на место, чешская художница показывает фотографию своей скульптуры Ларионову, но он находит ее ужасной и отзывается о ней презрительно¹⁸. Ларионов позднее изменит свое мнение, когда увидит работу художницы вживую, вероятно, в Риме, в доме Хвошинских, во время своего пребывания там в конце 1916 – начале 1917 года. Заткова сразу пишет ему: «Спасибо, спасибо большое! Я прочитала оба твоих письма... тебе понравилась моя „скульптура“. Я делала ее из последних моих сил».

Спустя некоторое время в Сан-Себастьяне Ружена подхватывает туберкулез, болезнь, которая спустя семь лет приведет ее к смерти. По совету Игоря Стравинского она отправляется в санаторий в Лезене, где проведет почти три года в полном одиночестве и изоляции. В санатории, в начале декабря 1916 года она получает желанный подарок. Третьего декабря Заткова пишет своей русской подруге: «Моя дорогая Наташа, я получила твоего Иисуса Христа. Спасибо! Мои эмоции гораздо глубже, вся моя любовь и все мое уважение к твоей работе выражены в этой благодарности! Я целую тебя всем сердцем! Хотя мой супруг и сказал, что она „невероятно красива“; а когда я ее увидела, я осталась под большим впечатлением. Это так глубоко отзывается в моей душе — цветами, стилем, выражением, что сразу же стало ценным для меня. Спасибо-спасибо!»¹⁹ Речь идет о второй работе, ранее никогда не выставленной на публике. Я обнаружила ее в той же коллекции, где хранятся «Четыре евангелиста». Лик Иисуса, нарисованный акварелью и гуашью на картоне размером 23,8 × 30 см, обозначенный внизу в правом углу «НГ», исполнен Гончаровой, вероятно, ранее в Риме, в качестве подарка своей заболевшей подруге, чтобы успокоить ее и ободрить. На обороте рисунка Гончарова оставляет надпись: «Дорогой Ружене с большой любовью. Наташа». Изображение имеет тесную связь с русской иконой. Заткова пишет: «Я надеюсь, ты получила мое письмо по поводу Спасителя. Я еще раз хочу сказать тебе, сколько радости и утешения дала мне твоя работа. Я выбрала натуральную деревянную раму для сочетания с желто-коричневой гаммой цветов, от этого рамка кажется позолоченной. Рама тяжелая, будто сделана из Креста»²⁰. С обратной стороны работы, помимо посвящения Затковой, есть указания для багетного мастера (тип рамы, цвет, просьба быть осторожным и т. д.), который впоследствии изготовит деревянную раму в коричнево-золотистом цвете, прекрасно сочетающуюся с работой. Также сзади мы обнаружим крупную надпись, сделанную рукой Затковой: *Da mihi hanc aquam Domine* («Господи, дай мне этой воды») — отрывок из эпизода встречи Иисуса с самаритянкой в Евангелии от Иоанна, которое художница читала в этот момент.

Но вернемся к Наталии и Ружене в начало 1917 года. Кажется, что подаренный лик Спасителя порождает у чешской художницы серию религиозных размышлений. Внезапное и глубокое потрясение в жизни, переход от безудержного ритма светского времяпровождения почти к полной изоляции, объединенное с переживаниями

по поводу тяжелого заболевания, требовавшего тщательного ухода, способствует росту религиозности, в которой, по всей видимости, Заткова ищет моральной поддержки и утешения. Она пишет русским друзьям, что в этом тихом месте внимательно и полностью прочла Евангелие в первый раз в своей жизни и «по-настоящему глубоко и нежно полюбила Христа». Здесь она находит то, что так отчаянно и напрасно искала. Это озарение дарит Затковой новый творческий потенциал — еще «не в состоянии работать», она осознает, что ее «голова полна идей», которые она старается «держать достаточно ясными до момента, когда сможет быстро их реализовать»²¹. Тем временем Ружена читает «все больше Библию, Евангелие и историю христианства — Израиля, его искусство, о пророках», открыв для себя «близкую связь между религией и искусством, к тому же такую, что одно не было бы завершенным без другого». Заткова начинает обдумывать серию работ на религиозную тематику, воплощенных в близкой художнице технике и отражающих ее творческий путь — «создать портрет мужчины из разных материалов, цвета которых» можно было бы «встретить на улице Бабуино во время» пути в ее мастерскую. Она планирует «представить жизнь царя Соломона в стиле персидских миниатюр, но чуть более фантастических». Эти проекты сменяет идея исполнить цикл иллюстраций «Жизнь царя Давида»; затем — создать большую композицию с Иисусом, но только когда «вернутся силы»²². Это совокупность всего, что представлял собой творческий путь Затковой, — искусство использования разных материалов, почерпнутое художницей из итальянского футуризма, а также восточное искусство, русский авангард и христианское искусство, осмысленные сквозь призму религиозных размышлений, и, наконец, тесные отношения художницы с Гончаровой и Ларионовым.

20 февраля 1917 года чешская художница пишет из санатория Ларионову и Гончаровой: «Я сделала <...> композицию „Лимоны“ в память о парках в Риме. Двухмерная работа <...> сделанная из разных материалов. Я хочу осуществить весь цикл римских парков, потому что, работая здесь, ощущаю тепло и запах солнца и забываю о болезни и об этом вечном снеге и одиночестве»²³. «Лимоны», вероятно, опубликованы Гертой Вешер в 1968 году под названием «Коллаж» и с датой «1913». Энрико Криспольти в 1969 году предполагал, что «Коллаж» создан годом позже, учитывая очевидную связь с работами 1916 года. Вешер описывает «Коллаж» как сочетание

«блестящих, золотых, серебряных и зеленых листьев из целлофана и шелковой ткани с оттенками желтого, розового, оранжевого и зеленого»²⁴; кроме того, справедливо упоминает, что данная работа происходит из коллекции Ларионова. В октябре 1919 года Заткова пишет Гончаровой о том, что собирает все свои работы для участия в выставке. Поэтому она просит Михаила Фёдоровича отправить ей как можно скорее работу «Лимоны», которая находится у него. Несколькими месяцами спустя она буквально умоляет Ларионова «не выкидывать» «Лимоны» и отправить ей «скорее, если работа еще существует»²⁵. Он, вероятно, проигнорировал ее первую просьбу, если она была вынуждена повторить ее, добавив «если работа еще существует». Заткова очень хотела включить «Лимоны» в выставку, но у художницы были опасения, что друг «давно избавился от этой работы»²⁶. Неизвестно, где в настоящее время находятся «Лимоны»; ранее работа была в коллекции Станиславского в Варшаве, далее попала в частное парижское собрание.

Спустя короткое время Заткова еще раз пишет Ларионову: «Я изображаю снег, дождь, стекло так, как я их воспринимаю и как чувствует их моя душа»²⁷. Кажется, что суровый климат высоких гор — один из основных источников вдохновения для «картин-впечатлений», посвященных силе природы.

В том же письме, где художница говорит о «Лимонах», она пишет русским друзьям о своем развитии как художника: «Что касается работы — то я работаю <...> я сделала акварельные иллюстрации к Библии о жизни царя Давида»²⁸. Это упоминание отсылает к циклу из 13 рисунков на религиозный сюжет, которые были обнаружены в той же коллекции, где сейчас находятся работы Гончаровой.

Когда в марте 1918 года работа над циклом была почти завершена, Ружена сообщает, что «остается сделать только три страницы для Библии!»²⁹. А едва закончив работу, Заткова отправляет друзьям фотографии. Ларионов по-своему оценил произведения. Заткова пишет ему: «...твое письмо, то, что ты говоришь о моем „Давиде“, меня очень обрадовало. В любом случае, я думаю, что очарование этой работы кроется в цветах, что трудно передать через фотографию и тем более оценить работу в целом»³⁰.

Итак, результатом «усердной и сложной» работы является цикл иллюстраций, названный «Жизнь царя Давида по библейским легендам» и состоящий из 13 двусторонних листов (размер каждого 53,5 × 38 см), выполненных акварелью с использованием техники

коллажа на картоне. На лицевой стороне квадратные клейма с эпизодами из жизни царя Давида, по словам Альберто Каппа выполненные «с любовью и терпением; с превосходным рисунком, который богат фантастическими узорами и острым юмором»³¹. Заткова вырезает слои картона-базы для того, чтобы далее «инкрустировать» на их место листы с библейскими сюжетами. Эти части выполнены тщательнейшим образом, вырезаны и наклеены на картон, они представляют собой своего рода мозаичный инкрустированный коллаж. Оставшаяся часть картона заполнена обильными декоративными элементами, чаще цветочными, и короткими отрывками из Библии на чешском языке. На оборотной стороне отрывки из Библии занимают большую часть картона и расположены таким образом, что сам текст превращается в геометрическое декоративное поле.

Интересно, что Гончарова часто обращалась к технике коллажа и использованию разных материалов. Во время их знакомства в Уши Гончарова работает над балетом «Литургия», применяя акварель, коллаж с золотыми и серебряными листами. Работа Гончаровой с цветом, которую Ружена могла наблюдать в течение двух летних сезонов, по всей видимости, настолько ее поразила, что отразилась в акварельном цикле Затковой. При сравнении работ Гончаровой и цикла иллюстраций к жизни царя Давида удивляет сходство не только техники изображения, но и темы, стиля и колорита. Композиция, объединение рисунка и слова, обилие растительных декораций, стилизация фигур, живость цветов проникнуты примитивизмом, в котором прослеживается влияние не только Гончаровой, но и русского авангарда в целом³². Характерные приметы лубка — искрящиеся цвета, экспрессивность, свободная трактовка человеческой фигуры и объемно-пространственных связей, изменение пропорций и нарушение перспективы. Все это можно встретить и в акварелях Затковой, которая определенно была знакома с этой формой народного творчества благодаря не только двум русским художникам, но и некоторым экземплярам из коллекции своего мужа.

Также в работах Затковой появляются мотивы персидских миниатюр. «Сейчас я полностью приблизилась к персидской технике. Я надеюсь, что смогу создать нечто подобное. Если бы ты только знала, как это трудно сделать и что искусство Востока только сейчас начинает оцениваться по достоинству. <...> Сколько элементов в маленьком персидском портрете! Мне интересна композиция, и я безумно влюблена в живопись света и тени»³³.

В период вынужденного одиночества, профессиональных и личных переживаний, работая напряженно, Заткова уточняет свои взгляды на искусство, соперничая с русскими художниками и чувствуя в то же время безмерное уважение к ним.

В конце концов, летом 1919 года Заткова возвращается в Италию; незадолго до этого в Лезен ей приходит в подарок книга «Современное театральное декоративное искусство», напечатанная в Париже как собрание театральных работ Гончаровой и Ларионова³⁴.

В начале 1920 года Ружена еще раз отдает дань уважения Ларионову, поблагодарив его за то, что он помог ей в работе и, немного смущаясь, за то, что использовала его работы в качестве модели в своем цикле иллюстраций, к сожалению утерянных, «Притчи Иисуса Христа»³⁵.

После возвращения в Италию, сначала в Макуньягу (Пьемонт), затем в Геную, связь с русскими художниками пропадает до конца 1920 года. В жизни Затковой происходят изменения: после десяти лет брака без любви супруги Хвоцинские разводятся, и художница выходит замуж за Артуро Каппа, молодого адвоката и журналиста, не только коллегу Антонио Грамши, но и шурина Филиппо Томмазо Маринетти, основателя и лидера футуристического движения. С этого момента и далее глубокая связь с искусством итальянского авангарда станет неизбежной. Намеченная парижская выставка, которую должен был курировать Ларионов, не осуществится; и именно Маринетти будет продвигать творчество Затковой, способствовать развитию чешской художницы и организует две ее персональные выставки в Риме. С 1920 года начинается активное влияние футуризма на ее работы. Показательны произведения с изображением животных, созданные в деревенском доме провинции Генуи, куда она переезжает со своим вторым супругом. Заткова становится художником-футуристом.

Перевод с итальянского выполнен Снежаной Низамовой.

Выражаю благодарность за редактирование материала Марине Морозовой³⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ружене Затковой (1885–1923), чешской художнице-футуристке, посвящена докторская диссертация М. Джорджини, на основании которой в издательстве Peter Lang Publishing подготовлена краткая монография:

Giorgini M. Růžena Zátková. Un'artista dimenticata. Bruxelles ; Bern ; Berlin ; New York ; Oxford ; Wien, 2019. (Примеч. науч. ред.).

² Несколько слов о том, как были обнаружены эти произведения. Во время работы над диссертацией я встретила человека, в 1971 получившего в наследство от Артура Каппа, второго супруга Ружены Затковой, его виллу в Ланувио неподалеку от Рима. Помимо работ чешской художницы, ему достались также работы Н.С. Гончаровой. Наследник не желал афишировать эти произведения, и потребовались долгие и сложные переговоры, чтобы наконец появилась возможность публично рассказать о них.

³ Р. Заткова — сестре Здене. 9 июня 1910 // *Pomajzlová A. Růžena — Příběh malířky Růženy Zátkové. Praha, 2011. S. 424–426 (далее — Pomajzlová).*

⁴ Р. Заткова — М. Ларионову. 18 июня 1920 // *Pomajzlová. S. 420–422.* Это письмо — ценный документ, помогающий понять, сколько работ было выполнено чешской художницей до этого момента.

⁵ Выставка картин Наталии Сергеевны Гончаровой 1900–1913. М., 1913.

⁶ Выставка иконописных подлинников и лубков, организованная М.Ф. Ларионовым : каталог. М., 1913. С. 11.

⁷ В 1914 и 1915 Огюст Роден приезжал в Рим для работы над бюстом Папы Римского Бенедикта XV. (*Примеч. науч. ред.*).

⁸ С. Дягилев — И. Стравинскому. 24 февраля 1915 // *Stravinsky: Selected correspondence / ed. and with comment. by R. Craft. Vol. 2. London ; Boston, 1984. P. 18.*

⁹ С. Прокофьев — И. Стравинскому. 3 июня 1915 // *Ibid. Vol. 1. New York, 1981. P. 67.*

¹⁰ *Mostra di pitture e plastici dell'artista boema Rougena Zatkova : catalogo. Roma, 1921.*

¹¹ Р. Заткова — Н. Гончаровой. 24 июня 1916 // *Pomajzlová. S. 403.*

¹² *Esposizione Artisti ed Amatori russi residenti a Roma : catalogo. Roma, 1917.*

¹³ Р. Заткова — М. Ларионову. 31 марта 1916 // *Pomajzlová. S. 404.*

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Р. Заткова — Н. Гончаровой. 7 января 1916 // *Pomajzlová. S. 403.*

¹⁷ Р. Заткова — М. Ларионову. [Апрель 1916] // *Ibid. S. 404.* Возможно, адресатом является Н.С. Гончарова.

¹⁸ Р. Заткова — М. Ларионову. 23 октября 1918 // *Ibid. S. 415–416.*

¹⁹ Р. Заткова — Н. Гончаровой. 3 декабря 1916 // *Ibid. S. 406.*

²⁰ Р. Заткова — Н. Гончаровой. 6 декабря 1916 // *Ibid. S. 407.*

²¹ Там же.

- ²² Р. Заткова — М. Ларионову и Н. Гончаровой. 20 [февраля 1917] // *Potajzlová*. S. 409–410.
- ²³ Р. Заткова — Н. Гончаровой и М. Ларионову. 20 февраля 1917 // *Ibid.* S. 409.
- ²⁴ *Wescher H.* Die Collage: Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels. Köln, 1968. S. 66.
- ²⁵ Р. Заткова — Н. Гончаровой. 11 октября 1919 // ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 1799.
- ²⁶ Р. Заткова — М. Ларионову. 1 января 1920 // ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 8494.
- ²⁷ Р. Заткова — М. Ларионову. 4 января 1921 // *Potajzlová*. S. 422–423. Оригинал хранится в ОР ГТГ (Ф. 180. Ед. хр. 8496).
- ²⁸ Р. Заткова — М. Ларионову. 26 апреля 1917 // ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 8488.
- ²⁹ См. примеч. 22.
- ³⁰ Р. Заткова — Н. Гончаровой [открытка]. 1 марта 1918 // ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 1797.
- ³¹ Цит. по: Р. Заткова — М. Ларионову. 23 октября 1918 // ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 8491.
- ³² Необходимо помнить об интересе М.Ф. Ларионова к городскому примитивизму: рисункам детей, рекламным вывескам парикмахерских, цирковыми афишам, уличному театру и лубкам.
- ³³ Р. Заткова — Н. Гончаровой. 23 октября 1918 // ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 1798.
- ³⁴ Все упомянутые работы М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой: «Четыре евангелиста» и «Лик Христа» Гончаровой, книга *L'art decoratif theatral Moderne* (Paris, 1919; 435-й образец первого тиража), монография о Мештровиче (*Curcin M. Ivan Meštrović*. London, 1919) на сегодняшний день находятся в частной коллекции, где также хранятся иллюстрации «Жизнь царя Давида».
- ³⁵ Р. Заткова — М. Ларионову. 1 января 1920 // ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 8494.
- ³⁶ Издатели благодарят за помощь в подготовке материала Ольгу Измайлову.

Е.Н. Каменская

**«Сиамский Вакх». О картине Александра Яковлева
«Человек с павианом» (1915) из собрания
Третьяковской галереи**

В 1977 году в собрание Государственной Третьяковской галереи поступила картина художника Александра Евгеньевича Яковлева (1887–1938) «Человек с павианом»¹. При посредничестве Всесоюзного производственно-художественного комбината им. Е.В. Вучетича она была приобретена у Веры Фёдоровны Шухаевой (1896–1979) — вдовы художника Василия Ивановича Шухаева (1887–1973), ближайшего друга и единомышленника Яковлева, его соученика по академической мастерской живописи, руководимой профессором Дмитрием Николаевичем Кардовским (1866–1943). Со слов В.Ф. Шухаевой, произведение было создано в 1915 году во время двухлетней пенсионерской поездки автора — выпускника 1913 года Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств в Италию и Испанию².

В 1913–1914 годах в пенсионерской поездке в Италию находился также Василий Шухаев, который вместе с Яковлевым провел примерно десять месяцев 1914 года. Летом на Капри они написали двойной автопортрет, запечатлев себя в образах Арлекина и Пьеро³. Завершил Шухаев его в Грузии в 1962 году. С 1963 года произведение хранится в собрании Государственного Русского музея.

Известно, что в Италии в 1914 году художники продолжительное время рисовали животных в римском зоосаду — Шухаев для

своей так и ненаписанной картины «Поклонение волхвов», а Яковлев, судя по всему, для картины, поступившей в Третьяковскую галерею с названием «Человек с павианом».

Впервые это название было обнаружено нами в документах передачи картины в Третьяковскую галерею⁴. Примерно в тот же период над статьей «Малоизвестные работы А. Яковлева» для московского журнала «Искусство» работала грузинский искусствовед Нонна Анастасьевна Элизбарашвили, находившаяся в тесном контакте с Верой Фёдоровной. Вполне вероятно, они и назвали безымянную до того картину — «Человек с павианом», что нашло отражение в упомянутой выше статье⁵.

В недатированном письме, отправленном в Петроград Д.Н. Кардовскому осенью 1915 года, А.Е. Яковлев сообщал о работе над этой картиной, называя ее «Сатир в пейзаже с павианом»⁶. Однако название это представляется случайным, поскольку нигде больше не встречается.

Анализ каталогов выставок с участием Александра Яковлева показал, что до конца 1920-х годов картина не экспонировалась. И это неудивительно, поскольку автор называл ее «неудачной». Совет Академии художеств после отчета Яковлева о пенсионерской поездке картину не принял, в то время как пятнадцать других произведений художника, созданных в Италии и Испании в начале 1916 года, были представлены на выставке объединения «Мир искусства»⁷, а четыре из них критик Сергей Маковский в качестве иллюстраций включил в свою статью, опубликованную в журнале «Аполлон»⁸. При оригинальности образов, созданных автором в этих произведениях, в них, несомненно, нашла отражение сумма впечатлений Яковлева от старого итальянского искусства и «элементы, взятые у самой неканоничной современности»⁹, что стало основной приметой раннего, неоакадемического периода творчества художника.

В сентябре 1917 года Яковлев отправился во вторую, тоже двухлетнюю пенсионерскую поездку в страны Дальнего Востока¹⁰. В связи с глобальными переменами в Россию он больше не возвращался. Оставшиеся в Петрограде произведения находились у его матери, у жены, ее сестры, а также у Шушаевых и в частных коллекциях разных лиц. У кого хранилась исследуемая картина, можно лишь предполагать.

Спустя чуть более десяти лет, в 1928 году, в Ленинградском музее Академии художеств была организована выставка Александра

Яковлева¹¹, с 1919 года проживавшего во Франции, где художник прославился благодаря участию в трансафриканской экспедиции автомобильной фирмы «Ситроен» 1924 года и своей выставке «африканских» работ в парижской галерее Шарпантье 1926 года¹². Тогда же президент Франции вручил русскому художнику орден Почетного легиона.

Ленинградская экспозиция включала цветные репродукции произведений «африканской» выставки и работ Яковлева «дальневосточного» цикла — результата второй его пенсионерской поездки, а также оригинальные произведения художника дореволюционного периода, среди которых были ученические работы, «Экзотическая композиция» и два этюда маслом из собрания Государственного Русского музея¹³. Можно предположить, что «Экзотической композицией» и является картина «Человек с павианом».

В 1929 году в московской школе «Памяти декабристов» на улице Большая Дмитровка, дом 28, была организована выставка, посвященная юбилею Д.Н. Кардовского. В нее вошло много работ его учеников, в том числе и Александра Яковлева. Организатор и секретарь оргкомитета выставки ученик профессора Кардовского Ксаверий Павлович Чемко переписывался с будущими участниками, уточняя сведения об их произведениях. Переписывался Чемко и с Яковлевым, который в то время жил во Франции. Из этой переписки следует, что художник доверил Чемко собрать оставшиеся в Ленинграде произведения из Русского музея (куда перед отъездом в Париж передала их «на сохранение» Софья Петровна Яковлева, мать художника), из Музея Академии художеств и частных коллекций.

Судя по документам из отдела рукописей Русского музея, в процессе подготовки выставки из ГРМ было передано свыше 600 произведений Александра Яковлева¹⁴. Согласно каталогу выставки, в состав экспозиции вошло 27 произведений художника¹⁵. Выданные из Русского музея произведения Яковлева обратно не вернулись, и об их местонахождении до сих пор ничего не известно. Вполне вероятно, что картина «Экзотическая композиция» затерялась в числе прочих работ, а спустя несколько десятилетий оказалась у Шухаевых — ближайших друзей Яковлева, которые до середины 1930-х годов, как и он, жили во Франции. Когда Шухаевы вернулись в Советский Союз, их вскоре арестовали, и последующее десятилетие они провели на Кольме. После возвращения жили в Тбилиси. В начале 1950-х годов Василий Иванович Шухаев занялся сбором всех своих (и Яковлева)

работ, оставшихся в России. Таким образом некоторые живописные и графические работы Александра Яковлева оказались в Грузии. После смерти Шухаева часть их Вера Фёдоровна с помощью своих друзей передала и продала в музеи, в том числе в Третьяковскую галерею.

Итак, в каталоге юбилейной выставки Кардовского 1929 года под № 313 значится картина маслом «Сиамский Вахх». Изучение творческого наследия Яковлева позволило связать это название с картиной, известной как «Человек с павианом». Судя по комментариям к письму А.Е. Яковлева Д.Н. Кардовскому от конца августа – начала сентября 1915 года, вопрос об истинном названии картины уже вставал перед комментатором, сотрудником Русского музея Е.П. Яковлевой, которая впервые соединила оба названия — «Человек с павианом» и «Сиамский Вахх» — как относящиеся к одной картине¹⁶. Других подтверждений, что название «Сиамский Вахх» — авторское, за исключением прижизненного Яковлеву каталога 1929 года, найти не удалось. Тем не менее образное решение картины и анализ ее особенностей в ответном письме Кардовского Яковлеву свидетельствуют в пользу названия «Сиамский Вахх».

Летом 1915 года Яковлев писал Кардовскому, что по завершении работы над картиной «Скрипач» собирается поехать на Капри, где есть свободная мастерская, чтобы там за лето написать «большую картину»¹⁷. В это время художник был всецело поглощен изучением искусства старых мастеров, что нашло соответствующее отражение в его работах. В них Яковлеву хотелось «проанализировать приемы и взгляды тех мастеров»¹⁸, которые были ему наиболее близки, и в своей картине он «счел нужным в некоторых вещах подчиниться их взглядам, их принципам»¹⁹. Особенно это проявилось в стремлении Яковлева «подойти к задаче абсолютного цвета и абсолютной формы»²⁰. При работе над картиной «Человек с павианом», когда, по признанию автора, он чувствовал «острую реакцию против импрессионизма», именно эта задача была ему «чрезвычайно близка»²¹. В письме Кардовскому Яковлев признавался: «Должен я сказать, что в вещах моих нет того, чтоб я брал бы от кого-нибудь и применял, а только стараюсь выискать и подойти к принципу. Вещи же по существу (несмотря на золото или на несовременный, совершенно, впрочем, фантастический, костюм на портрете), мне кажется, совершенно современны. Если на картине, может быть, есть некоторая затемненность, то она в зависимости от того, что я над ней очень много работал, старался вести краски в очень напряженном цвете и старался

подчинить все золоту»²². Заметим, что живопись картины местами включает сусальное золото, что было характерно для искусства старых мастеров и что использовал в своих произведениях Шухаев.

Получив это пояснение, Кардовский в ответ пожурил Яковлева за некачественные фотографии картины. Но после «усердного разглядывания в лупу» человеческой фигуры «с павианом» и «после словесного введения» автора сообщил ему, что «кое-что разглядел»²³, и прежде всего «в самой фигуре». Кардовский писал: «Померещилось мне в ней кое-что яковлевское, например, в животе, в бедрах. Но показалось (и не понравилось) много случайного. Если композиция случайна, если маска надета только потому, что не хотелось писать лица, если фигуры (вдали) появились там — под руку попались (кстати, на фотографии их совсем нельзя понять: что это за черные ноги и половина как будто женской фигуры, что это за „всадник на белом коне“), — если эти все случайности признаны и так случайностями и утверждены, то случайности контура и формы признаны быть не должны. На фотографии контуры правой голени, пропорции правой голени (в отношении) и правого бедра слишком случайные и слишком отдают моделью. Ступня левая слишком нарочито, случайно скомпонована. От этой вздернутости слегка сверху левая голень кажется короче правой. Жаль, что нельзя рассмотреть формы грудных мышц, но кажется, что они в верхнем краю (ниже края маски) моделированы и слишком сильно и слишком параллельно нижнему краю их. В движении руки с мехом мало экспрессии, мало ясности движения. Но в расположении тональных масс, кажется, много интересного, особенно в силуэте фигуры. Стиля же и главной цели картины по фотографии не видать, но все же кажется, что главное — это живописный тон, и он... кажется очень интересным, заинтриговывает и, думается, что должен быть красив»²⁴.

Рассматривая формально-стилистические особенности картины, Кардовский и Яковлев не касались ее содержания и запечатленных художником образов. Фантастический и даже экзотический сюжет картины напоминает иллюстрацию к мифу или восточной сказке и как бы предвещает будущие «дальневосточные» и «африканские» работы Александра Яковлева конца 1910–1920-х годов.

Хотелось бы отметить, что в нынешнем собрании Русского музея хранится живописный этюд Александра Яковлева под названием «Натурщик» (1915), поступивший в 1929 году из упраздненного в 1930 году Всероссийского общества поощрения художеств²⁵.

По всем признакам он является подготовительным этюдом к картине «Человек с павианом». Однако в настоящее время его связь с картиной из собрания Третьяковской галереи в академическом каталоге ГРМ не обозначена.

Картина «Человек с павианом», безусловно, выделяется из общего ряда произведений художника и своим символистским сюжетом, сотканным из аллегорий и мифологических образов. Впрочем, зашифрованные композиции в эти и последующие годы встречаются у Яковлева и в акварельной «Аллегии» (1915)²⁶, и в сангинном портрете Казарозы, жены художника (1917)²⁷, и в окружении образа обнаженного Шалыпина (1917)²⁸, которого сам портретируемый называл «Голый с обезьянами»²⁹.

Итак, по содержанию картина представляет собой не вполне расшифрованный аллегорический сюжет. В центре почти квадратной композиции на первом плане фронтально помещена фигура человека в маске обезьяны. В его руках атрибуты — предметы, похожие на мех с вином и тирс, сопутствующие, как известно, образам Диониса (Вакха) или представителей его свиты — сатиров. На втором плане — павиан с детенышем, темнокожий всадник на белом коне, смотрящий в сторону сцены похищения белокожей девушки, несколько наивно выписанной художником.

Из писем ясно, что автор много работал над картиной, в основном над формальными задачами, но результатом удовлетворен не был. «Шлю Вам фотографию с картины, — писал он Кардовскому в августе 1915 года, — но шлю с чувством сожаления, т. к. фотография до такой степени перепутала все и лишила всякой силы и в форме и в цвете, что производит очень отрицательное впечатление. Я писал про случайность этой вещи. Но выразился неточно. Случайна тема, задание. А поза и все околичности разработаны по задуманному плану и выполненному эскизу, для фигуры сделан этюд красками и несколько рисунков»³⁰.

Действие разворачивается на морском каменистом берегу, пейзаж на фоне — не что иное, как знаменитые скалы Фаральони у берегов Капри, которые Яковлев, как, впрочем, и Шухаев, писал и рисовал неоднократно. Набор персонажей и символов, общий антураж и композиция свидетельствуют о том, что в основе авторского замысла — мифологический сюжет или же сочетание таких сюжетов. Единого образного или литературного источника у Яковлева, судя по всему, не было, скорее, можно говорить о сумме впечатлений. Источники

же замысла художника разнообразны — от детских и юношеских впечатлений от иллюстрированных фантастических романов до античных мифов, индийского эпоса и театра масок.

В целом предполагаемые источники можно разделить на литературные и декоративно-художественные. Рассмотрим их подробнее.

Даже поверхностный взгляд может уловить в композиции картины образные источники, связанные с мифологией и античным искусством. Яковлеву, очевидно, важно было подчеркнуть мистическую «древность» сюжета и собрать разнообразные отсылки к нему. Находясь в Италии, он много путешествовал, изучал памятники не только старых мастеров, но и антики. В постановке фигуры главного персонажа на первом плане угадывается иконографическая схема архаического «коленопреклоненного бега» — фронтальное положение его торса и профильное изображение согнутых ног³¹. Также формат и общий относительно декоративный композиционный строй напоминают рельеф «Афина и Персей, убивающий Медузу» в метопе дорического храма в Селинунте второй половины VI века до н. э. из Национального археологического музея в Палермо³². Яковлева, как мастера анатомического рисунка, интересовал этап, на котором зародилась пластическая выразительность в искусстве, когда был нарушен торжественный покой архаических фронтовых композиций, демонстрируемый, например, рельефом известнякового фронтона храма Артемиды с образом Медузы на острове Корфу (около 590 до н. э.)³³. Известно, что почти каждый «прорыв» в истории искусств был связан с нарушением канонов, установившихся норм, а Яковлева, с юности наблюдавшего зарождение «левого» искусства и отрицание традиционной реалистической живописи, этот вопрос весьма интересовал. В своих произведениях 1910-х годов он допускал разного рода «отступления» от правил и анатомические «неточности»³⁴, несмотря на известную любовь к классике и натурной студии. «Много работаю и с голой модели, главным образом, с мужской, — писал художник своему профессору летом 1915 года. — Без рисунка с тела я скучаю, как курильщик без папирос»³⁵.

Живописный эскиз натурщика из собрания Русского музея³⁶ к картине «Человек с павианом» свидетельствует о вполне традиционной академической сноровке автора, способного убедительно передавать и рельеф тела, и точность пластики. Однако в финальной работе автор словно намеренно избегает анатомической точности, условно-декоративно изображая движение, похожее одновременно

и на «коленипреклоненный бег» с фронтоных дорических композиций, и на каноническую позу сиамских танцовщиков. Особенно очевидно это в сравнении с движущейся фигурой павиана с детенышем.

Интересна маска персонажа. Кардовский предположил, что вследствие простого нежелания автор скрыл лицо. Но, судя по эскизу «Натурщика» и карандашному наброску композиции в записной книжке Яковлева итальянского периода (частное собрание), маска появилась на раннем этапе работы над картиной. Отдаленно она напоминает античный горгонейон, однако более всего соответствует маске обезьяны из восточной мифологии, известной по экспонатам из Эрмитажа и Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого Российской академии наук. Вероятнее всего, образ маски, творчески переработанный художником, по своей иконографии соотносится с маской Ханумана — персонажа сиамского эпоса. Таким образом, можно отметить, что персонаж Яковлева соединяет в себе черты западной и восточной мифологии.

Еще более зашифрованную картину представляет собой фон. Второстепенные персонажи второго плана едва ли связаны между собой композиционно, объединяет их колорит. Изобилие деталей свидетельствует не только о богатой фантазии автора, но и о вероятной литературной и мифологической основе. Здесь вновь можно предположить наличие нескольких источников. Одни уходят корнями в ранний читательский опыт художника, как и многие его ровесники, несомненно, знакомого с романами о приключениях на необитаемых островах, жизни среди животных и т.п. К таковым можно отнести иллюстрированные книги французского фантаста и карикатуриста Альбера Робиды о Сатурнине Фарандуле, хорошо известные в 1880–1890-е годы в России.

История Сатурнена напоминает сюжет из «Книги джунглей» английского писателя Редьярда Киплинга. Главный персонаж по имени Сатурнен Фарандуль младенцем попал на необитаемый остров, где был возвращен обезьянами, а потом изгнан с острова из-за отсутствия у него хвоста. В 1910-е годы этот герой станет прототипом Тарзана — персонажа книги американского писателя Эдгара Берроуза. Время создания картины Яковлева совпадает с началом европейской «тарзаномании» и выходом в свет первого романа Берроуза — «Тарзан, приемный обезьян», напечатанного в 1912 году в журнале, а в 1914 году вышедшего отдельным изданием³⁷. Однако первый русский перевод романа появился только в 1921 году, а французский и немецкий — в 1920-е годы.

Между тем известно, что Яковлев по-английски не читал. В совокупности эти детские и юношеские впечатления могли также стать основой для экзотического и необычного сюжета картины Яковлева.

Другая версия основывается на предположении, что маска персонажа картины — это маска сиамского Ханумана. В таком случае анализ второго плана композиции дает основание предположить, что в основе сюжета лежит сцена из индийского эпоса «Рамаяна» или его сиамского переложения «Рамакиен» (триумф Рамы). Это позволяет сделать вывод, что главным персонажем картины Яковлева является синтетически переработанный образ Вакха — Ханумана.

Как известно, сюжет «Рамаяны» строится вокруг странствий и злоключений принца Рамы, воплощения бога Вишну. Отважный предводитель обезьяньего войска Хануман помог Раме спасти возлюбленную Ситу, победив злого демона Равану. В индуизме и буддизме культ Ханумана, верного слуги Рамы, очень распространен. «Рамаяна» в разных интерпретациях и переводах известна и за пределами Индии — в Юго-Восточной Азии, Камбодже и Таиланде, где образ Ханумана, как и других персонажей, приобрел со временем свои особенные иконографические черты. Сравнительный анализ этих образов показал определенное сходство с героями сиамского варианта «Рамаяны» у Яковлева как в изображении маски Ханумана, так и в деталях сюжета: павианы, условный принц на коне — Рама, похищение Ситы Раваной справа вверх. Учитывая авторское название картины — «Сиамский Вакх», можно предположить, что ее сюжетный мотив заимствован одновременно из сиамской саги и античной мифологии. В связи с этим интересно проследить истоки увлечения Яковлева восточной культурой.

Как известно, в начале XX века Восток «заполняет» Москву и Петербург, а к 1910-м годам прочно утверждается в поэзии и изобразительном искусстве. Важно отметить, что Яковлев уже тогда был знаком с выдающимися востоковедами. Так, в 1910-е годы он бывал в доме В.В. Радлова (1837–1918) — создателя Музея антропологии и этнографии. Художник был хорошо знаком с С.Ф. Ольденбургом — председателем этнографического отделения Императорского Русского географического общества и директором Азиатского музея, общение с которым, по словам искусствоведа Эриха Голлербаха, повлияло на решение Яковлева поехать в Китай в 1917 году³⁸. Художник мог получить представление об изобразительной культуре Сиам и, в частности, о Сиамском королевском балете еще в студенческие

годы. Но, скорее всего, опосредованно — через творчество Льва Бакста, его картину «Сиамский священный танец» (1901, ГТГ) и эскизы декораций и костюмов к балету Михаила Фокина «Синий бог». В свою очередь на этих мастеров произвели сильнейшее впечатление гастроли Сиамского королевского балета в Петербурге в октябре 1900 года. Сиамский «балет рук», как назвал его Василий Розанов³⁹, был показан в Михайловском и Александринском театрах. Тогда делегация королевского двора подарила дирекции Императорских театров восемь масок, в их числе и маску Ханумана. В настоящее время эти экспонаты хранятся в собрании Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого Российской академии наук⁴⁰.

В последующие годы в искусстве Яковлева появится еще немало фольклорно-мифологических сюжетов. В ходе дальневосточной пенсионерской поездки 1917–1919 годов художник с интересом будет изучать городскую и театральную культуру Китая и Японии. Особый интерес Яковлева вызовут театральные маски. Их подробное описание он зафиксирует не только карандашом и кистью на бумаге и холсте, но и составит их научное описание в своих путевых дневниках тех лет, что найдет отражение в его книгах о китайском и японском театрах⁴¹. В полной мере этот интерес раскроется в серии живописных полотен на сюжеты из городской жизни, в сценах из китайской и японской драмы. Но предвестником увлечения художника разного рода «экзотизмами» можно считать картину «Человек с павианом» или, точнее, «Сиамский Вахх» из собрания Государственной Третьяковской галереи, в которой автор причудливым образом объединил изобразительные мотивы восточной и западной мифологии.

Возвращаясь к названию картины, представляется, что справедливым было бы вернуть ей название «Сиамский Вахх», под которым она экспонировалась на прижизненной автору выставке 1929 года.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ А.Е. Яковлев. Человек с павианом. 1915. Холст, темпера, сусальное золото. 164,5 × 152. ГТГ. Инв. Ж-860.

² Каменская Е.Н. Италия в жизни и творчестве Александра Яковлева // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2, Искусствоведение. Филологические науки. 2018. № 3. С. 41–49 (далее — Вестник СПбГУПТД).

³ Яковлева Е. «Это было счастливейшее время...» А.Е. Яковлев, В.И. Шухаев и В.Э. Мейерхольд: К истории создания двойного автопортрета А. Яковлева и В. Шухаева «Арлекин и Пьеро» // Нева. 1987. № 8. С. 171–176.

⁴ Приложение № 2. 07.08.1977 к Акту № 102 на поступление в Государственную Третьяковскую галерею экспонатов 05.08.1977.

⁵ Элизбарашвили Н.А. О малоизвестных работах А.Е. Яковлева // Искусство. 1977. № 4. С. 62–68.

⁶ А.Е. Яковлев — Д.Н. Кардовскому. [Ноябрь] 1915 // ОР ГРМ. Ф. 106. Ед. хр. 8. Л. 21.

⁷ Каталог выставки картин «Мир искусства». 2-е изд. Пг., 1916. С. 21. № 263–277.

⁸ Маковский С. По поводу выставки современной русской живописи // Аполлон. 1916. № 8. С. 10–11.

⁹ Там же. С. 11.

¹⁰ Каменская Е.Н. Художник Александр Яковлев в Китае: 1918–1919 годы // Вестник СПбГУПТД. 2017. № 2. С. 20–27.

¹¹ Александр Яковлев. Выставка : каталог. Л., 1928.

¹² Alexandre Iacovleff. Peintre Attaché a l'Expédition Citroën Centre-Afrique 2^e Mission Naardt Audouin Dubreuil // Exposition de peintures et dessins: Hotel Jean Charpentier. Paris du 7 au 23 Mai 1926 : [catalogue]. Paris, 1926. P. 11.

¹³ Александр Яковлев. Выставка. С. 8. № 2, 5–7.

¹⁴ ОР ГРМ. Ф. 1. Оп. 6. Ед. хр. 1977. Л. 51–52. Копия акта № 177 от 07.01.1929.

¹⁵ Каталог выставки картин московских и ленинградских художников, организованной к 25-летию художественной и педагогической деятельности проф. Д.Н. Кардовского. М., 1929. № 290–316.

¹⁶ Когда краска еще свежа. Из неопубликованных писем В.И. Шухаева и А.Е. Яковлева Д.Н. Кардовскому и О.Л. Делла-Вос-Кардовской (1909–1915). М., 1989. № 2. С. 48.

¹⁷ А.Е. Яковлев — Д.Н. Кардовскому. [Лето] 1915 // ОР ГРМ. Ф. 106. Ед. хр. 8. Л. 10 об.

¹⁸ Там же. Л. 11.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. Л. 11–12.

²² Там же. Л. 12.

²³ Д.Н. Кардовский — А.Е. Яковлеву. 08.09.1915 // Кардовский Д.Н. Об искусстве: Воспоминания, статьи, письма. М., 1960. С. 124.

²⁴ Там же.

- ²⁵ А.Е. Яковлев. Натурщик. 1915. Картон, масло. 65,5 × 92,5. Справа внизу карандашом подпись-монограмма, надпись и дата: *А.Я. Римъ 1915*. Пост. в 1929 из ВОПХ. ГРМ. Инв. ЖБ-1282.
- ²⁶ А.Е. Яковлев. Аллегория (Искушение отшельника). 1915. Бумага, акварель, темпера. 74,4 × 65,6. ГРМ.
- ²⁷ А.Е. Яковлев. Портрет Казарозы (жены художника). 1916. Бумага на картоне, сангина, уголь. 149 × 92. ГРМ.
- ²⁸ А.Е. Яковлев. Портрет Ф.И. Шаляпина. 1917. Бумага, сангина. 280 × 167. СПбГМТМИИ.
- ²⁹ *Кириленко К.Н., Коробова Н.А.* Судьба архива Ф.И. Шаляпина. Письма к дочери Ирине // Встречи с прошлым : сб. материалов Центр. гос. арх. лит. и искусства. Вып. 7. М., 1990. С. 294.
- ³⁰ А.Е. Яковлев — Д.Н. Кардовскому. [Конец августа – начало сентября 1915] // Когда краска еще свежа. С. 43.
- ³¹ Благодарю сотрудника Третьяковской галереи Татьяну Юдкевич за это точное замечание.
- ³² Афина и Персей, убивающий Медузу. Геракл и кекропы. Метопы храма «С» в Селинунте. Около 540–530 до н. э. Известняк. Национальный археологический музей, Палермо. См.: *Колпинский Ю.Д.* Искусство Эгейского мира и Древней Греции. М., 1970.
- ³³ Центральная часть фронтона храма Артемиды на о. Корфу. Около 590 до н.э. Известняк. Археологический музей Корфу, Керкира. Фрагмент (Горгона Медуза и Хрисаор). См.: *Винпер Б.Р.* Искусство Древней Греции. М., 1972.
- ³⁴ Таковы, например, картины «Скрипач» (1915, ГРМ), «Рыбак. Майорка» (1915, ГТГ), «Голова испанца» (1915, НГА).
- ³⁵ А.Е. Яковлев — Д.Н. Кардовскому. [Лето] 1915 // Когда краска еще свежа. С. 48.
- ³⁶ См. примеч. 25.
- ³⁷ Благодарю искусствоведа Ирину Пронину за эту подсказку.
- ³⁸ *Яковлев А.Е.* Путевые заметки // Вестник знания. 1928. № 11. С. 570.
- ³⁹ *Розанов В.В.* Балет рук (сиамцы в Петербурге) // Среди художников. СПб., 1914. С. 31–45.
- ⁴⁰ См.: *Иванова Е.В.* Тайский театр масок кхон // Культура народов Океании и Юго-Восточной Азии : сб. МАЭ РАН им. Петра Великого (Кунсткамера). М., 1995. С. 53–77, 66–77.
- ⁴¹ *Le théâtre chinois: Peintures, sanguines et croquis d'Alexandre Iacovleff.* Paris, 1922; *Iacovleff A., Eliseeff S.* Le Théâtre Japonais (Kabuki). Paris, 1933.

З.П. Шергина

Каллиграммы Г. Аполлинера в парижском наследии Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионова

Ты водку пьешь и жгуч как годы алкоголь
Жизнь залпом пьешь как спирт и жжет тебя огонь.

Г. Аполлинер

В личной библиотеке М.Ф. Ларионова, поступившей в Третьяковскую галерею в 1989 году, хранится уникальный автограф французского поэта, писателя и художественного критика Гийома Аполлинера (1880–1918).

Автограф находится на авантитуле его сборника стихов *Alcools* («Алкоголи»)¹, вышедшего в 1913 году. Дарственная надпись сделана в виде каллиграммы, в которой буквы и строки складываются в оригинальное графическое изображение.

Гийом Аполлинер — псевдоним Вильгельма Альберта Владимира Александра Аполлинера Костровицкого. Его мать, российская подданная, дочь офицера, бежавшего в Италию после Польского восстания 1863–1864 годов, Анжелика Костровицкая обладала авантюрным характером. Двух своих сыновей, родившихся в Риме, она официально признала не сразу. Кто был их отцом, осталось тайной, что стало поводом для мистификаций поэта — Аполлинер рассказывал, что его отец был внуком Наполеона, — и это отразилось на его творчестве, выразилось в духе аморалите и эпатажности. Детство Аполлинер провел в Италии, обучался в коллежах в Монако, Каннах, Ницце, в 1899 году в возрасте 19 лет он переехал с семьей в Париж.

Сначала он работал банковским служащим, воспитателем, начал писать стихи. Его журналистская деятельность началась в журнале

Festin d'Ésope и продолжилась в газете L'Intransigeant и литературном журнале Mercure de France. В Париже Аполлинер познакомился с будущими знаменитостями: поэтами М. Жакобом, Ж. Кокто и А. Сальмоном, художниками П. Пикассо, М. де Вламинком, А. Дереном, А. Руссо и другими — и стал завсегдатаем артистических кафе.

В довоенные годы им были написаны два эротических романа (во Франции считались порнографическими и были запрещены вплоть до 1970 года), поэма *La Chanson du Mal-aimé* («Песнь несчастного в любви»)², поэтическая проза *L'Enchanteur pourrissant* («Гниющий чародей»)³, сборник рассказов *L'Hérésiarque & Cie* («Ересиарх и К^о»)⁴, сборник стихов *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* («Бестиарий, или Кorteж Орфея»)⁵. Между прочим, в сентябре 1911-го по подозрению в соучастии в краже картины Л. да Винчи «Джоконда» из Лувра поэт был заключен в парижскую тюрьму Санте, но вскоре его отпустили.

В 1912 году Аполлинер возглавил журнал *Les Soirées de Paris*, в котором публика информировалась о событиях в живописи и литературе и где печатались репродукции произведений художников — современников. Для любителей искусства и коллекционеров журнал стал неким законодателем вкусов. В нем Аполлинер напечатал многие статьи, в частности статьи о кубизме, которые составили ставшую классикой книгу *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques* («Художники-кубисты. Размышления об искусстве»)⁶. После ее выхода Аполлинер был признан глашатаем и теоретиком кубизма.

Аполлинер одним из первых привлек внимание европейской культурной общественности к творчеству художников — выходцев из России: его статьи были посвящены В.В. Кандинскому, А.П. Архипенко, С. Фера, М.З. Шагалу, он делал обзоры выступлений антрепризы «Русские балеты Сергея Дягилева».

В одной из статей 1916 года Аполлинер рассказывал о том, как он познакомился с Наталией Гончаровой и Михаилом Ларионовым: «В Париже по случаю Русских сезонов 1914 года ожидался приезд двух очень известных в своей стране русских художников — г-жи Гончаровой и г-на Ларионова. Я имел возможность присутствовать на премьере „Золотого петушка“ и там познакомился с г-жой Гончаровой, выполнявшей декорации к спектаклю, и г-ном Ларионовым. Она москвичка, но лицо ее выказывает калмыцкую кровь, чего она сама не отрицает. Нельзя сказать, чтобы она была красива, но ее пикантная грация и оригинальность немедленно завоевывают симпатии

всех, кто ее окружает. В особенности благодаря скромности, которая ее никогда не покидает, и простодушной улыбке. М. Ларионов — это исполин. Боши [немцы] должны были об этом знать кое-что: его узкие глаза постоянно настороже, а профиль головы достаточно хорошо обозначен тупым углом. У него вид одного из тех солдат, которых постоянно наказывают в течение всего срока их службы, но они не портят себе этим кровь»⁷.

Успех «Золотого петушка» был оглушительным. В те дни они довольно часто встречались. Аполлинер писал: «Ларионов обладает живым умом и проницательностью суждений. Зная по-французски лишь две фразы: „Это хорошо“ и „Это плохо“, он так удачно варьировал эти выражения, что в течение всего его пребывания в Париже они помогли ему не только выходить из положения, но и также выносить точные и часто неожиданные суждения об увиденных картинах и об окружавших его людях. М. Ларионов, натура экспансивная, громко выражал свои восторги. Простота его наряда быстро снискала доверие в художественных кругах Монпарнаса, где он проживал»⁸.

Итак, познакомились они в мае 1914 года, а уже в июне не без помощи Аполлинера в Париже в галерее Поля Гийома открылась большая выставка Гончаровой и Ларионова, чьи произведения были привезены заранее. Был издан каталог, где автором предисловия выступил Г. Аполлинер⁹. В залах экспонировались живописные и литографические работы, в основном это были лучистские произведения, в которых Аполлинер увидел «самое новое и свободное искусство», которое окажет влияние на французское искусство.

Выставка стала продолжением творческого триумфа Наталии Гончаровой и открытием творчества Михаила Ларионова для искусственного парижского зрителя. На вернисаже присутствовал весь парижский бомонд.

«Михаил Ларионов принес не только в русскую, но и в европейскую живопись новую утонченность — лучизм, — заявлял Аполлинер в восторженной статье в газете „Парижские вечера“. — Искусство Михаила Ларионова раскрывает чрезвычайно сильную личность, которой удастся выразить нюансы чувств и ощущений, пережитых художником, со строгостью, которые делают его светящиеся картины чрезвычайно отчетливыми и точными, настоящим эстетическим открытием, и некоторые его работы — настоящие шедевры современного искусства»¹⁰.

Летом 1914-го художники и поэт часто встречались, их можно было увидеть в известном кафе «Флора», пристанище творческой богемы. В одну из встреч Гончарова и Ларионов подарили Аполлинеру по картине: Гончарова — «Натюрморт с фруктами» (частное собрание), Ларионов — лучистский пейзаж «Солнечный день» (Центр Помпиду, Париж)¹¹. Поэт вручил своим друзьям сборник стихов «Алкоголи», вышедший тиражом 567 экземпляров и собравший его лучшие стихи за несколько лет. Книгу украшал кубистический портрет автора работы П. Пикассо. Дарственная надпись в виде каллиграммы, в которой буквы и строки выстроились в оригинальное графическое изображение бутылки и рюмки, складывается в следующий текст: «Natalie Gontcharowa et Michel Larionow En souvenir cordial de leur admirateur et leur ami. Leur visit a Paris en 1914. Guillaume Apollinaire»¹². Внутри изображения бутылки расположилось название сборника — Alcools.

Данный автограф является одной из первых каллиграмм Гийома Аполлинера. Позже часть своих стихотворений он выполнял в виде подобных рисунков, в которых, объединяя понятия «каллиграфия» и «идеограмма», соединял текст и изображение, что получило название визуальных стихов.

Почему сборник назван «Алкоголи»? В нем, видимо, отразилось мироощущение поэта:

Ты водку пьешь и жгуч как годы алкоголь
Жизнь залпом пьешь как спирт и жжет тебя огонь¹³.

Весь поэтический сборник носил новаторский характер, он был написан свободным стихом, верлибром, без пунктуации, стихотворения часто состояли из простых назывных предложений. Поэтому делать поэтические переводы стихов Аполлинера весьма не просто.

Одним из первых переводчиков стихов Аполлинера на русский язык стал И.Г. Эренбург. В библиотеке Ларионова находится сборник стихов «Поэты Франции», вышедший на русском языке в Париже в 1914 году¹⁴. В сборник вошли стихотворения П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, А. Сальмона и других авторов.

В небольшом предисловии к стихам Аполлинера Эренбург писал: «Стихи Аполлинера крайне своеобразны, болезненно утончены. ...это воистину стихи „декаданса“. Пресыщенный всем, поэт напрасно старается развлечь себя грудой самых неожиданных и ярких

образов, с безверием и пустотой он глядит на все окружающее, на жизнь, на людей, и даже на Христа, на этого „авиатора, побившего мировой рекорд по высоте“. Нам дороги эти, быть может, пустые (как и души наши) стихи, эти судорожные зевки усталой души»¹⁵. Одно из переведенных стихотворений называлось «Крокусы»:

Долина осенью страшна и ядовита
И медленно бредя по ней коровы
Вбирают темный и тягучий яд
Долины от цветущих крокусов лиловой
Как этот маленький цветок лилов твой взгляд
И в жизнь мою из глаз твоих струится
Такой же медленный и страшный яд¹⁶.

Начавшаяся война вынудила Ларионова и Гончарову вернуться в Россию. Ларионов был призван в армию, но вскоре с серьезным ранением демобилизован. Аполлинер ушел на фронт добровольцем, служил сначала в артиллерии, затем в пехоте, почти год он был на передовой линии фронта, 17 марта 1916 года получил ранение осколком в голову, перенес операцию по трепанации черепа. За участие в боевых действиях он был награжден крестом и получил французское гражданство, которого добивался несколько лет.

И Ларионов, и Аполлинер представляли поколение, которое испытало на себе ужасы Первой мировой войны:

Моя молодость брошена в ров,
как букет увядших цветов.
Дни приходят поры осенней —
И презренья и подозрений...

На холсте пейзаж намалеван,
Кровь струится в поддельной реке,
Под раскрашенным деревом клоун
Одиноко мелькнул вдалеке.

Луч, скользнув, поспешил убраться.
Бледность губ твоих. Пыль декораций.
Вспышка выстрела. Крик. И в ответ
На стене ухмыльнулся портрет.

Рама сломана. В воздухе душном,
Между звуком и мыслью застыв,
Над грядущим и над минувшим
Ворожит непонятный мотив.
Моя молодость брошена в ров,
Как букет увядших цветов.
Дни приходят поры осенней —
И прозренья и сожалений¹⁷.

Под этими словами Аполлинера мог бы подписаться и Ларионов. После операции Аполлинер вернулся к журналистской и писательской деятельности.

Несомненно, что свою роль в сближении Ларионова и Гончаровой с Аполлинером сыграл С.П. Дягилев, который с 1917 года стал привлекать к работе в «Русских балетах» европейских художников и композиторов. Знаменательной стала постановка балета «Парад» на музыку Э. Сати по сценарию Ж. Кокто, с декорациями и костюмами П. Пикассо, премьера состоялась 18 мая 1917-го. Во время репетиции балета Дягилев и Аполлинер были запечатлены на рисунках М.Ф. Ларионова. К премьере балета Аполлинер написал манифест под названием «Новый дух», где назвал спектакль «более правдивым, чем сама жизнь», описав его как «своего рода сюрреализм», впервые употребив этот термин.

В 1918 году вышел поэтический сборник Аполлинера «Каллиграммы. Стихи о мире и войне». Работу над сборником поэт начал в довоенное время, активно работал на фронте. Многие из стихотворений окрашены трагическим восприятием войны. Книга стала одной из самых значительных в XX веке.

В отделе рукописей Третьяковской галереи в фонде Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионова хранятся несколько листов из блокнота. По всей видимости, это написанный чернилами макет одного из стихотворений Аполлинера, вошедшего в сборник «Каллиграммы»¹⁸. В библиотеке М.Ф. Ларионова нет печатного издания этого сборника, но в интернете удалось найти его цифровую копию¹⁹. При сравнении рукописных листов, хранящихся в отделе рукописей, с печатным вариантом становится понятно, что рукописные листы являются черновым вариантом стихотворения *Du coton dans les Oreilles* («Хлопок в ушах»), или «Вата в ушах»). При его создании поэт сочетал линейное расположение строк с графическим в виде каллиграмм.

В такой своеобразной форме Аполлинер воссоздавал военные впечатления и образы: воины в окопах, оглушительный артиллерийский огонь, требующий заткнуть уши ватой, мегафон для корректировки огня, перископ, летящие снаряды («солнца-карлики»), красные маки, похожие на пятна крови, поэт, плачущий от слезоточивого газа, оглушительная тишина или душераздирающие звуки музыки и шум дождя, окутывающий умирающего солдата, который полностью растворяется в грязном пейзаже.

Макет состоит из 17 пронумерованных блокнотных листочков в клеточку и условной обложки в виде листа размером А4, сложенного вдвое. При сравнении чернового и печатного вариантов выяснилось, что в основном тексты совпадают. Но есть следующие отличия.

В каллиграмме, изображающей дождь, в рукописном варианте (лист 13) несколько раз упоминается имя Мадлен Пажес — очередной подруги постоянно влюблявшегося поэта, с которой он познакомился в поезде по пути на фронт. Он писал ей письма, посвящал стихи, был даже обручен, но связь вскоре прервалась. В печатной версии ее имя уже не встречается.

В печатном варианте отсутствуют две каллиграммы, которые изображены в черновике. Так, на одном из рукописных листов (лист 3) изображена каллиграмма, в которой угадывается артиллерийский знак: граната и два перекрещенных артиллерийских ствола. В месте перекрестия в очерченном кругу разместились буквы RF (Республика Франция). Над перекрестием слова *vive* (да здравствует), *ivresse* (опьянение), *courage* (смелость, мужество), *allo* (привет), *caverne abri* (укрытие, пещера, окоп), *amour* (любовь), *France* (Франция) расположены в виде лучей. Их заглавные буквы, если читать снизу вверх, складываются в слово *Victoire* (Победа), а внизу читается *Vive la France* («Да здравствует Франция»).

Вторая каллиграмма, изображенная в рукописи (лист 16), но не вошедшая в печатное издание, изображает армейскую каску Адриана²⁰. Подобная рукописная каллиграмма была представлена на выставке, посвященной памяти поэта, открытой осенью 2018 года в Исторической библиотеке Парижа, и опубликована на сайте журнала *Passéisme*²¹. Изображения с выставки и изображения из архивного фонда Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионова практически идентичны, отличия лишь в том, что лист из Третьяковской галереи пронумерован и внизу листа изображены прямые и волнистые линии, а на листе с выставки в Париже стоит штамп *Ville de Paris* (город Париж).

Похожая картина артиллерийского обстрела нашла отражение в стихотворении Аполлинера «Параллели»:

Орудия гремят в ночи
Их отдаленное рычанье
Как будто в сердце что мрачит
Тоска которой нет скончанья
Конвой отводит пленных в тыл
И тишина такая будто
Мне уши ватой заложил
Свист с неба падающий круто...²²

В отделе рукописей Третьяковской галереи хранятся три небольших письма Г. Аполлинера. Первые два — это письма с фронта²³. Они адресованы Н.С. Гончаровой и датированы 11 и 29 февраля 1916-го, то есть написаны незадолго до того, как поэт получил роковое ранение (это случилось 17 марта 1916-го). В первом письме Аполлинер после обращения к Гончаровой «моя дорогая подруга» сообщает: «...отправляю в отдельном конверте Ларионову мое стихотворение»²⁴. Во втором письме напоминает: «...если Ларионов захочет выпустить в свет мое стихотворение в Париже, он может обратиться»²⁵ к месяце Озенфану, возглавляющему журнал *l'Élan*²⁶.

Так как других рукописных стихов Аполлинера в отделе рукописей Третьяковской галереи не обнаружено, вероятно, речь идет о произведении *Du coton dans les Oreilles*. И письма, и рукопись стихотворения написаны одним и тем же почерком с характерным написанием отдельных букв А, D, G, Q, R и т. д. Сравнение почерков и содержание двух писем Аполлинера дают основание считать, что рукопись стихотворения, хранящаяся в ОР ГТГ, написана самим поэтом.

Третье небольшое письмо-записка, датированное 16 июля 1918 года, оказалось прощальным, а сборник «Каллиграммы» стал посланием «убитого поэта». Аполлинер умер 9 ноября 1918 года за два дня до окончания войны, от испанского гриппа, ослабленный перенесенными на фронте газовыми атаками, ранением и операцией.

8 июня 1919 года друзья организовали день памяти Аполлинера. В программу входило чтение стихов поэта, произведений, ему посвященных, исполнение вокальных циклов Ф. Пуленка, написанных на тему «Бестиария». В архиве Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионова сохранился пригласительный билет на это мероприятие²⁷.

Вероятно, художники почтили память друга. П. Пикассо, близкий друг Аполлинера, организовал сбор средств для установки надгробного памятника на могиле поэта на кладбище Пер-Лашез, для чего в июне 1924 года открылась выставка-аукцион²⁸. М.Ф. Ларионов принял в ней участие.

В отделе рукописей Третьяковской галереи хранятся отдельные страницы из журнала *La Table Ronde* (№ 57 за 1952 год), посвященного поэту, с воспоминаниями Н.С. Гончаровой о Г. Аполлинере, а также газетная вырезка с их фрагментом²⁹. С их первой встречи прошло порядка сорока лет, за плечами Гончаровой и Ларионова долгая жизнь, им уже за семьдесят, но воспоминания Гончаровой сохранили романтическое настроение, свежесть впечатлений, они отличаются удивительной красочностью и написаны хорошим литературным языком. В небольшой статье ей удалось запечатлеть колоритный облик и неординарную личность поэта.

Внешний вид Аполлинера она описывает следующим образом: «Силуэт Аполлинера привлекал внимание. Он был широк, полная шея, мощный затылок. Его лицо, слишком большое для его тела, имело замечательный изящный рисунок, с очень длинным и прямым носом, хорошо нарисованным маленьким ртом, ясными глазами, редкими ресницами и бровями, волосами цвета кофе со светлым оттенком. Его руки, немного сильные, но с тонкими пальцами, были такими же розовыми, как и его лицо. Столько контрастов вызывали любопытство. Я никогда не видела старых портретов, напоминающих его, но наверняка в работах эпохи Возрождения, особенно в Италии, были портреты рыцарей с длинными фигурами, короткими торсами, с мощными шеями, которые могли быть его предками»³⁰.

Далее Гончарова описывает несколько особенно запомнившихся ей встреч с поэтом: «Аполлинер любил хорошую кухню и хорошее вино. Он рассказывал о маленьком ресторане, расположенном в подвале, где он часто обедал с друзьями, что там есть „библиотека вин“ (коллекция вин) владельца Бати, и она превосходит все другие коллекции. Однажды он пригласил Ларионова и меня посетить этот ресторан. Ларионов, человек с юга России, мог оценить прекрасные вина. Но я, увидев, что винный погреб хорошо организован, не испытывала ни малейших эмоций. Уроженка Севера, не привыкшая пить вино, я не могла отличить Бордо от Бургундского. Из вежливости я выразила похвалу. Не знаю, понял ли Аполлинер мое невежество, но он отвечал мне вежливостью в ответ на мою вежливость»³¹.

Одна ночная прогулка по Парижу в сопровождении Аполлинера оставила незабываемые впечатления: «Аполлинер хорошо знал Париж, он любил его и знал, что следует посетить. Однажды вечером, в начале лета, мы пошли гулять недалеко от его дома. Дул грозовой ветер, что подчеркивало романтический дух этого старого района. Когда мы вышли, было довольно поздно. Я не помню, что за друг Аполлинера был тогда с нами, за весь вечер он не произнес ни одного слова. Я не могу найти в своей памяти ни его имени, ни его внешности. Мне кажется, это был длинный, стройный, черный силуэт. Аполлинер рассказывал нам много интересного о людях, которые жили в старых домах, на улицах Эшоде, Жака Калло, Мазарини, бывших местом действия романов. Эти серые плохо освещенные дома из разных эпох, оживали при его рассказе. Большая стена без окон, закрывавшая сторону улицы Жака Калло, выглядела как стена старой крепости. Она была отделена от улицы высоким частоколом, между ней и частоколом, на этом достаточно большом пространстве росли кусты и трава. Огромные серые балки подпирали ее, словно контрфорсы. Можно было бы представить, чтоходишь в величественный собор. Под воздействием его рассказа мы представили Нельскую башню недалеко от Нового моста, и мы были готовы поклоняться, что увидели повешенного, качающегося на виселице башни»³².

Далее следует удивительное, можно сказать, inferнальное описание ночного Парижа: «Туман размыл цвета, растопил рельефы и углы, желтый свет слабо освещал дома и дорогу только наполовину, некоторые места оставались полностью в тени. Было жарко, не хватало воздуха; двери кафе-закусочных и мрачных маленьких ресторанов были открыты, и мы могли видеть светящиеся стаканы и бутылки, наполненные жидкостями цвета драгоценных камней. Мужчины и женщины, одетые в лохмотья, грязные, растрепанные, прислонившиеся к стойке, согнувшиеся над старыми столами, казались знакомыми Аполлинера. Через открытые двери были видны лестницы или темные узкие коридоры с неприятным запахом. Черные силуэты пересекали улицу неверным шагом, исчезая в темном углу или устремляясь в желтый свет быстро. Были слышны голоса пьяных, кричащих и поющих песни. Бутылка, а затем два стакана, брошенные из одной из освещенных дверей, разбились посреди улицы. Аполлинер рассмеялся, сказав, чтобы мы ничего не боялись, он был очень весел и доволен»³³.

Поэт не умолкал: «Память Аполлинера была неисчерпаема, а его манера рассказывать — удивительной, это был поток историй,

которых я не знала, и не понимала, было ли то правдой, или он сочинял их на ходу»³⁴.

Очарование ночи было таково, что они гуляли до утра: «Воздух становился прохладнее, тени становились все плотнее, быстро наступал день... Свистнул черный дрозд, обнаруживая тихие сады, скрытые за старыми домами и тщательно закрытыми воротами. Аполлинер с удовольствием погладил кота, который потерял об его ноги. На улицах не было ни души, кроме нас. ...Наступил день, мы расстались. Аполлинер отправился домой, а мы поехали к себе, на бульвар Араго, находясь под его магическими чарами»³⁵.

Однажды Аполлинер пригласил Гончарову и Ларионову в «Ротонду», «которая тогда была совсем другой, нежели сейчас. Некоторые из наших друзей — теперь знаменитых и богатых — проводили там ночь на скамейках из-за отсутствия более удобных кроватей, а иногда даже и дома. У нас была встреча с Аполлинером. Я немного опоздала, Ларионов и он уже сидели за маленьким столиком и оживленно болтали; Ларионов знал четыре слова по-французски: „да“, „нет“, „хорошо“ и „плохо“. Аполлинер не знал ни слова по-русски. Но это не помешало им понимать друг друга и обсуждать самые разные темы. Ларионову удавалось многое выразить с помощью этих четырех слов. Аполлинер чувствовал нюансы, с которыми они были произнесены, и сам изъяснялся прихотливым фантастическим языком, казалось, они очень хорошо понимали друг друга. Каждый разрабатывал свои идеи по-своему, но имея одинаковые вкусы и общие мысли, они ладили, используя разные языки. Следует признать, что способность восприятия Аполлинера была поразительной. В этот вечер разговор шел об относительных качествах современного искусства во всех странах и о разнице в их средствах выражения, дискуссия длилась до позднего вечера»³⁶. Михаил Ларионов увидел в своем собеседнике «большого эрудита»³⁷.

После этого длительного спора Аполлинер предложил познакомиться друзьям с М. де Вламинком и отвести их к нему на ужин в Буживаль: «На следующий день была прекрасная погода. ...Мы купили мясо и фрукты и радостные сели в такси. Аполлинер много рассказывал, и путь казался очень коротким. По прибытии на виллу художника, нас встретил Вламинк и две его дочери. Они показали нам дом и сад, затем мы спустились к берегу; тени уже нарастали, и чувствовалась вечерняя свежесть. Когда мы вернулись, мы увидели столик в маленьком саду перед домом. (Припоминаю, что Гийом Аполлинер помогал

готовить салат, как ему нравилось, с чесноком.) После кофе Аполлинер показал нам последние картины Вламинка: недавно нарисованные женские и мужские портреты, пейзажи, краски которых еще не высохли. Мы долго обсуждали искусство, особенно Аполлинер, который был невероятно блестящим и убедительным. Очень счастливый в этот безмятежный день, спускаясь от вокзала Сен-Лазар, Аполлинер попрощался с нами, со смехом сообщая нам, что его день только начинается. Неутомимый, он отправлялся на Монпарнас пешком»³⁸.

ПРИЛОЖЕНИЕ.

Письма Г. Аполлинера М.Ф. Ларионову и Н.С. Гончаровой

ОР ГТГ. Ф. 180. Оп. 1. Ед. хр. 930. Л. 1–2.

11 fevrier 1916

Ma chère amie, J'envoie pour pli séparé à Larionov mon poème.

J'ecrivis qu'il pourrait s'adresser à l'Élan 34 rue de Vignes. Que ne doit pas être cher et oui il quelqu'un qui à du gout pour la typographie.

J'espère que vous avez pu photographier les tableaux qui étaient chez moi.

Envoyez moi de vos nouvelles et surtout votre adresse en Rume³⁹ que vous avez oublié de me donner. Je fini la pièce et ouis l'envverrai Recommandée eu Rume.

Je vous baise la main.

Guillomme Apollinair

11 февраля 1916

Моя дорогая подруга,

Я отправляю в отдельном конверте Ларионову мое стихотворение.

Я писал, что он может обратиться в l'Élan, улица де Винь, 34. Что не должно быть слишком дорого, и он тот, кто имеет вкус к печати.

Я надеюсь, что вы смогли сфотографировать картины, которые были у меня.

Присылайте мне ваши новости и особенно ваш адрес в Риме⁴⁰, который вы забыли мне дать. Я закончу работу и отправлю ее в Рим.

Целую вашу руку.

Гийом Аполлинер

Г. Аполлинер — Н.С. Гончаровой

ОР ГТГ. Ф. 180. Оп. 1. Ед. хр. 931 Л. 1–2.

11 fevrier 1916

Ma chere amie, si Larionow fait paraître mon poeme à Paris il peut s'adresser à l'Élan 34 rue de Vignes. L'Élan est dirigé par M. Ozenfant,

me meme adresse. D' ailleurs le dernier № de l'Élan annonce des dessins de vous et de Larionow donc vous le connaissez.

Je vous enverrai ma pièce dans 2 ou 3 jours si les Boches m' en laissent le temps.

Vous ignorez peut-etre, ma chere amie, que je suis à la guerre.

Rendez je vous prie à Larionow ses baisers fraternels et accueillez ce que je vous envoie du front des Armées. Ecrivez moi et remarquez que mon secteur postal a change.

Guillom Apollinair⁴¹

11 февраля 1916

Моя дорогая подруга, если Ларионов захочет выпустить в свет мое стихотворение в Париже, он может обратиться в l'Élan, улица де Винь, 34. L'Élan возглавляет месье Озенфан по тому же адресу. Кроме того последний № l'Élan анонсировал рисунки ваши и Ларионова⁴², так что вы его знаете.

Я отправлю вам мою работу через 2 или 3 дня, если Боши⁴³ предоставят мне время. Вы ведь знаете, мой дорогой друг, что я на войне.

Я вас прошу возвратить Ларионову его братские поцелуи и принять те, что я вам отправляю с армейского фронта.

Напишите мне и заметьте, что мой почтовый сектор изменился.

Гийом Аполлинер

Г. Аполлинер — М.Ф. Ларионову

ОР ГТГ. Ф. 180. Оп. 3. Ед. хр. 5535. Л. 1, 2.

16.7.1918

Chambre des députés⁴⁴.

Mon cher Larionow

Merci pour vos amicales pensées et pour vos beaux dessins.

Je ne vous oublie pas, Serge non plus.

J'ai envoyé ma femme en Bretagne et je travaille beaucoup.

Hommages à Gontcarova

Amiables de G. Apollinair

16.7.1918

Мой дорогой Ларионов

Спасибо за ваши дружественные мысли и за ваши прекрасные рисунки.

Я не забыл вас и также Сержа⁴⁵.

Я отправил жену⁴⁶ в Бретань и много работаю⁴⁷.

Мое почтение Гончаровой
Любящий Г. Аполлинер

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Apollinaire G. Alcools. Poèmes (1898–1913). Paris, [1913].*
- ² *Idem. La Chanson du Mal-aimé // Mercure de France. 1909. 1 mai.*
Здесь и далее перевод мой, при участии Г.И. Урванцевой. — 3.Ш.
- ³ *Idem. L'Enchanteur pourrissant. Paris, 1909.*
- ⁴ *Idem. L'Hérésiarque & Cie. Paris, 1910.*
- ⁵ *Idem. Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée. Paris, 1911.*
- ⁶ *Idem. Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques. Paris, 1913.*
- ⁷ Цит. по: Ковалев А.Е. Михаил Ларионов в России, 1881–1915. М., 2005. С. 482–483.
- ⁸ Там же. С. 483.
- ⁹ Exposition Natalie de Gontcharowa et Michel Larionow. Paris, 1914.
- ¹⁰ *Apollinaire G. Les soirées de Paris. 1914. Juillet : машинопись : [копия статьи] // ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 9098. Л. 1.*
- ¹¹ Луканова А.Г. Наталия Гончарова. М., 2017. С. 243.
- ¹² «Наталье Гончаровой и Михаилу Ларионову на сердечную память от их обожателя и друга. Их визит в Париж в 1914 г. Гильом Аполлинер».
- ¹³ *Аполлинер Г. Зона // Аполлинер Г. Алкоголи. СПб., 1999. С. 139. (Библиотека мировой литературы. Малая серия).*
- ¹⁴ Поэты Франции. 1870–1913 / пер. И. Эренбурга. Париж, 1914. С. 108. На авантитуле издания имеется автограф переводчика, вписанный в репродукцию работы Д. Риверы: «Михаилу Ларионову 1916 Париж 1 февраля И. Эренбург».
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Там же. С. 110.
- ¹⁷ *Аполлинер Г. Моя молодость брошена в ров... // Аполлинер Г. Стихи / пер. М.П. Кудинова; вступ. ст. и примеч. Н.И. Балашова. М., 1967. С. 98. (Литературные памятники).*
- ¹⁸ ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 1107.
Ранее числился как «Макет стихотворения Г. Аполлинера, сделанный М.Ф. Ларионовым».
- ¹⁹ *Apollinaire G. Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913–1916). Paris, 1918 // The Public Domain Review. URL: <https://publicdomainreview.org/collections/apollinaires-calligrammes-1918> (дата обращения: 03.06.2019).*

²⁰ Каска Адриана — французская защитная каска, которая была разработана генералом О.Л. Адрианом, ее начали массово использовать в 1915.

²¹ Vive Apollinaire! à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris // Passéisme. URL: <https://www.passeisme.com/articles/vive-apollinaire-a-la-bibliotheque-historique-de-la-ville-de-paris/> (дата обращения: 03.06.2019).

²² Аполлинер Г. Алкоголи. С. 347.

²³ ОР ГТГ. Ф. 180. Оп. 1. Ед. хр. 930, 931.

²⁴ ОР ГТГ. Ф. 180. Оп. 1. Ед. хр. 930. Л. 1–2.

²⁵ Там же.

²⁶ Амеде Озенфан (1886–1966) — французский художник, теоретик посткубизма, основатель пуризма в живописи. L'Elan — художественный журнал, издававшийся А. Озенфаном в 1915–1917. С изданием сотрудничали художники А. Лот, А. де Сегонзак, А. Глез, литераторы М. Жакоб, Г. Аполлинер, М. Волошин и другие.

²⁷ ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 11572.

²⁸ Exposition d'œuvres offertes par les artistes amis et admirateurs de Guillaume Apollinaire.

²⁹ ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 11145.

³⁰ La Table Ronde. 1952. № 57. Sept. P. 85.

Экземпляр хранится в ОР ГТГ (Ф. 180. Ед. хр. 11925).

³¹ Ibid. P. 85–86.

³² Ibid. P. 86.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid. P. 88.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid. P. 89.

³⁷ Ковалев А.Е. Михаил Ларионов в России. 1881–1915. С. 425.

³⁸ Там же. С. 89.

³⁹ На мальтийском языке Рим пишется как Ruma.

⁴⁰ В феврале 1916 Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов находились в Париже, с июля до середины сентября — в Испании, затем переехали в Рим, где оставались до 4 апреля 1917. Подробнее об этом см.: *Поспелов Г.Г., Илюхина Е.А.* Михаил Ларионов: живопись, графика, театр. М., 2005. С. 369–370.

⁴¹ Далее следует адрес полевой почты войск инфантерии.

⁴² В имеющемся в библиотеке Ларионова журнале l'Elan (1916. № 9. Янв.) опубликован анонс планировавшихся номеров с участием Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионова. В нем было опубликовано стихотворение Аполлинера Guerre («Война»).

⁴³ Боши — презрительное прозвище немцев во Франции, широко употреблялось во время франко-германских военных конфликтов.

⁴⁴ Письмо написано на бланке с логотипом Палаты депутатов, а на конверте стоит логотип и круглая печать Министерства колоний: *Ministere des Colonies. Cabinet du Ministre.*

⁴⁵ Имеется в виду С.П. Дягилев.

⁴⁶ 2 мая 1918 Аполлинер женился на рыжекудрой красавице Жаклин Кольб, с которой познакомился в госпитале, где она была сиделкой.

⁴⁷ После операции Аполлинер был назначен военным цензором, затем в военное министерство и пресс-службу колониального управления. Продолжал литературную и журналистскую деятельность.

С.В. Аксёнова

Илья Репин и Кристиан Бринтон: что могло объединить художника и критика, которых разделяли двадцать шесть лет и семь тысяч километров

«Россия — страна, где все люди братья. В то время как Америка — маяк моего тела, Россия — маяк моей души»¹ — так охарактеризовал Кристиан Бринтон в 1925 году отношение к предмету своей страсти — русскому искусству и культуре (*ил. 1*).

Кристиан Бринтон (1870–1942) — представитель известной фамилии Филадельфии, художественный критик, лектор, коллекционер (*ил. 2*). Круг его интересов включал разные области и темы. Но значительная часть их относилась к искусству «славянского полумесяца», как Бринтон описал область вокруг Балтийского моря, Югославию, Восточную Европу и Россию. Он серьезно интересовался русским искусством и культурой: публиковал статьи и книги на эту тему, собрал коллекцию, которую затем передал Художественному музею Филадельфии, курировал выставки русских художников (а также был автором предисловия к каталогу грандиозной выставки русского искусства 1924 года). Как минимум шесть раз он побывал в России (в 1899, 1905–1906, 1914, 1925, 1928, 1932 годах).

Наибольшее внимание он уделял русским авторам 1910–1930-х годов, преимущественно кругу русского зарубежья и художникам, известным в Европе. В поле его интереса попали С.П. Трубецкой, Н.И. Фешин, Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов, С.А. Сорин, Н.К. Рерих, Б.Д. Григорьев, С.Т. Конёнков, Б.И. Анисфельд, С.Ю. Судейкин и другие.

Задачи статьи — разобраться, почему именно Бринтон стал куратором единственной монографической выставки Репина в США и какую позицию в отношении творчества Репина занял этот критик, сконцентрировавшийся на художниках совсем другого поколения.

Я благодарю фонд «U-Art: Ты и искусство» за поддержку моего исследовательского проекта и возможность познакомиться с коллекциями архивов и музеев США. Коллекция документов Бринтона хранится преимущественно в двух архивах — Художественного музея Филадельфии² и библиотеки Исторического общества города Вест-Честер. Эти архивы позволяют представить портрет нашего героя, очень последовательного знатока, который фиксирует все свои наблюдения (ил. 3).

В 1899 году Бринтон посетил Россию впервые. К этому моменту он уже мог быть заочно знаком с Репиным: имя художника было известно американским критикам и любителям искусства. В Художественном музее Филадельфии хранится фотография Репина, которую передал Бринтон³ (ил. 4–5). На ее обороте надпись: «Эта фотография была подарена мне в 1906 году для статьи в *Scribers* и в память долгой дружбы, которая началась в Петербурге летом 1899»⁴. В 1905–1906 годах Бринтон вновь побывал в России, и во время этой поездки, в марте 1906-го, посетил мастерскую Репина в Пенатах. Вероятно, готовясь к поездке, он завел специальные блокноты, посвященные Репину⁵. В небольших книжечках он тщательно законспектировал те статьи и книги о русском искусстве и Репине (изданные с 1892 по 1905 год), с которыми смог познакомиться. Внимательный и аккуратный, Бринтон не только делал выписки, но и отмечал моменты, которые его особенно взволновали. 48 листов плотного текста — результат штудирования 13 источников. Обратим внимание, что среди этого текста явно другой рукой дописаны несколько имен собственных — слов, которые Бринтон сам никак не мог разобрать. И почерк, которым сделаны эти вставки, очень похож на репинский (ил. 6). Вероятно, три блокнота содержат записи, сделанные как до, так и во время путешествия Бринтона.

Итогом поездки стали статьи *Idols of the Russian Masses*⁶ и *Russia's Greatest Painter — Ilya Repin*⁷. В статье, посвященной Репину (второй из упомянутых выше), Бринтон знакомил своих читателей с подробной биографией художника и отмечал, что на пятки Репину уже наступает новое поколение. Здесь можно вспомнить, что в апреле 1899 года, когда Бринтон впервые приезжал в Россию, в журнале

«Нива» (1899. № 4) Репин опубликовал «Письмо по адресу „Мира искусства“», где сформулировал свои разногласия с объединением и С.П. Дягилевым. Поэтому в статье для Scribner's Magazine Бринтон не просто пересказал беседу с художником и использовал материалы проштудированных им статей, но и включил собственные наблюдения. И одним из них стало очень существенное для Бринтона замечание — он увидел в творчестве Репина *distinctly racial expression* (англ. отчетливую национальную экспрессию), благодаря которой считал художника лучшим автором, способным выразить «живую картину славянской жизни». Почему эта характеристика так важна для позиции Бринтона, уточним далее.

Спустя два года Бринтон подготовил книгу «Современные художники»⁸. В ней он собрал 14 статей об отдельных авторах⁹. 12 из них (кроме Ж.-О. Фрагонара и А.-Ж. Вирца) были современниками. Все они или были живы на момент написания книги, или скончались совсем недавно. Автор сознательно объединил представителей разных национальных школ. Текст главы о Репине во многом повторял статью 1906 года. Но в книге Бринтон сделал существенное дополнение к биографии художника и анализу его творчества и начал рассказ о нем с культурно-исторического введения о России. Вполне вероятно, что на этой книге интерес Бринтона к Репину был на время исчерпан. Он включил его в пантеон «великих современных художников», изучил и представил его биографию.

Но в 1921 году Бринтон стал куратором выставки Репина в Нью-Йорке — первой и единственной монографической выставки художника в США. Сейчас, после знакомства с новыми найденными документами, можно предположить, что Бринтон не был инициатором выставки. За два года до показа в Нью-Йорке, в 1919 году, в Стокгольме в художественной галерее «Лильевалькс» (*Liljevalchs konsthall*) была устроена персональная выставка Репина. Это, вероятно, было сделано силами В.Ф. Леви, друга и агента художника. Выставка длилась с 16 по 28 сентября и, судя по отзывам в прессе, привлекла много посетителей (*ил. 7*). 39 работ были представлены в одном из самых больших залов Выставочного центра, также был подготовлен небольшой каталог. «Из письма Леви к Репину известно, что в 1920 году Леви продал многие картины, побывавшие на выставке, шведскому бизнесмену К. Ленбому [*Karl Lenbom*]»¹⁰. Скорее всего, именно после этого появилась идея устроить выставку-продажу в Нью-Йорке. Леви уговорил Репина на этот проект, а К. Ленбом поддержал его (вероятно, рассчитывая

на перепродажу своих картин). Бринтон, скорее всего, был приглашен в качестве куратора и автора текстов каталога благодаря своей славе знатока и любителя русского и шведского искусства.

Выставка открылась 23 марта 1921-го в Кингор-галерее (Kingore Galleries) в Нью-Йорке (Пятая авеню, 668). Последние сведения, которые удалось получить во время поездки и собрать, готовясь к ней, если не дают ответы на все вопросы, то приоткрывают несколько увлекательных сюжетов.

Событие вызвало интерес еще до открытия, о чем свидетельствуют статьи в прессе. Журналисты окутали выставку ореолом тайны, так как сами не могли разобраться, откуда появились все представленные на ней работы. «Эти работы были контрабандой вывезены из России его друзьями, несмотря на бесконечные трудности, и прибыли в Америку из Швеции», — гласила одна из журнальных статей¹¹. В другой статье говорилось, что коллекция была вывезена с захватывающим дух героизмом. «...Месяцы кропотливого и опасного труда заняла перевозка картин на Скандинавский полуостров, где они были собраны, упакованы и отправлены в Америку так, что ни один советский чиновник и не услышал о „сокровищах“, — сообщал корреспондент, которого эта деловая сторона организации выставки явно очень волновала¹². Далее, правда, говорилось, что Репин только недавно скончался, что заставляет предположить, что журналист все-таки был плохо знаком с материалом¹³. В другой статье говорилось, что выставка проводилась под патронажем шведского правительства, которое помогло сохранить те произведения, которым не было уготовано места при новом режиме в России¹⁴. «Шпионская» история о вывозе картин явно была преувеличена. В архиве Художественного музея Филадельфии хранятся копии трех документов — подтверждения подлинности картин и принадлежности их Репину. В одной из бумаг авторство заверяет О.Г. Бьёрк — шведский художник, член Королевской шведской академии искусств. На бланке «Вестерн Юнион» под текстом стоит имя финского историка искусства А. Хара (ил. 8). Другой документ заверяет сам Репин — значит, он, без сомнения, знал о готовящейся выставке. Итак, вероятнее всего, попавшие на выставку картины находились в мастерской художника после революции, а большинство из них было представлено в 1919 году в Стокгольме.

Эту историю дополняет еще один источник, уже из отдела рукописей Третьяковской галереи. В 1945 году Леви в переписке знакомится с И.Э. Грабарем. Он уже в первом письме рассказывает, что «лет

12 тому назад (то есть около 1933 года. — С.А.) я подарил Советск. Союзу (через Пражское Полпредство) фильм (снятый мною для турне в Америке) „Как живет и работает в Пенатах И. Репин“. Фильм был мною дан в Териоках Бродскому (значит, он, скорее всего, ошибается с 12 годами, и И.И. Бродский приезжал в 1926 году. — С.А.). Произошла ли передача и что стало с фильмом, я до сих пор не знаю (копия фильма находится в Музее-усадьбе И.Е. Репина «Пенаты», НИМ РАХ. — С.А.). От наркома Бубнова, которому я послал заявление о даре, я ответа не имел. Если фильм пропал, я мог бы при случае в Гельсингфорсе разыскать негатив и передать его Вам или кому надлежит¹⁵. Этот рассказ Леви говорит о масштабности и серьезности подготовки выставки¹⁶.

О том, что выставка действительно поддерживалась на высоком уровне Швецией и Финляндией, можно понять и из приглашения. На торжественном открытии посетители могли встретить высокопоставленных гостей, которые входили в «комитет выставки»: шведского и финского послов, шведского и финского генеральных консулов, шведского легата (*ил.* 9).

В названных выше расписках три человека, среди которых сам Репин, заверяли 16 живописных работ, 27 портретных набросков и 1 бронзовую статую. В каталоге выставки мы можем увидеть 16 живописных, 25 графических работ и 1 скульптуру¹⁷. Возможно, две графические работы не вошли в экспозицию или были проданы сразу по приезде из Стокгольма. Надо отдать должное выбору картин. В составе был целый блок, посвященный украинской теме, — картина «Черноморская вольница» (1908–1919, частное собрание) и этюды к ней (*ил.* 10–11), — работы на современные сюжеты, например «В атаку с сестрой милосердия» (1915, частное собрание; *ил.* 12), и большое число портретов (*ил.* 13), в том числе А.Ф. Керенского (1917–1918, ГЦМСИР) и Л.Н. Толстого (1916, частное собрание; *ил.* 14)¹⁸, которых американский зритель мог узнать. Каталогная часть включала аннотации к произведениям, которые предоставляли сведения об изображенных людях и событиях.

Самая большая интрига, связанная с выставкой, — первая позиция в каталоге, картина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». Эта открывающая список работа снабжена очень подробным описанием, однако не указаны размеры, материалы, наличие подписи, информация о которых присутствует во всех остальных случаях. Аннотация гласит: «Вариант самой известной картины художника,

остальные и немного отличающиеся версии должны находиться в Петрограде и Москве, самый ранний вариант датируется 1890–92 гг. <...> Репин сделал более ста различных эскизов для этого произведения, его работа над тремя холстами растянулась более чем на 10 лет»¹⁹. Главный вопрос — была ли картина действительно на выставке, или Бринтон лишь добавил ее в каталог, а если была — какой из известных сегодня четырех вариантов? Рассмотрим каждый из них и постараемся проанализировать, какова вероятность того, что в 1921 году он мог оказаться в Нью-Йорке.

«Главный» вариант — картина, находящаяся в собрании Государственного Русского музея (инв. Ж-4005). Кстати, именно она и сделала славу Репину в США: этих «Запорожцев» видели на выставке в Чикаго в 1893-м, и эффект был огромным. Узнаваемость репинской работы была так высока, что в 1931 году карикатуристы Дерсо и Келен выбрали ее для композиции, в которой объединили всех современных на тот момент политических деятелей СССР²⁰ (следовательно, американским любителям политической сатиры в 1930-е композиция картины должна была быть знакома; *ил. 15*). Вероятность того, что огромный холст (203 × 358 см) был снят со стены Русского музея и отправлен на выставку, кажется практически равной нулю²¹. В академическом каталоге Русского музея нет данных о выставочной истории произведения, сведениями о выдаче работы в 1921 году не располагают и сотрудники музея.

Две версии «Запорожцев» находились в Государственной Третьяковской галерее. Их Бринтон должен был знать, так как ознакомился с каталогом Галереи на французском языке. Это картина, которая и сейчас хранится в собрании Галереи (инв. 757), и полотно, которое в 1932-м было выдано из Галереи и в настоящее время находится в Харьковском художественном музее (инв. ЖРУ-150). Интересно, что именно этот вариант, ныне хранящийся в Харькове, воспроизводится в каталоге Бринтона (*ил. 16*). Учетные карточки этих произведений, протоколы заседания ученых советов 1920–1921 годов, документы по учету движения фондов за этот период и записные книжки И.Э. Грабаря этих же лет помогают сделать вывод, что свидетельств ни о выдаче, ни хотя бы о запросе на выдачу нет или не сохранилось. Еще одно косвенное свидетельство указывает на то, что вещи из Третьяковской галереи не выдавались, — это уже цитировавшееся выше письмо Леви к Грабарю 1945 года. Если бы в 1920–1921 годах зашла речь о выдаче (минимум на четыре месяца) картины из постоянной

экспозиции Галереи, Грабарь не мог об этом не знать. И вряд ли об этом не знал бы Леви, агент Репина. Однако в письмах 1945 года Левини словом не вспоминает какие бы то ни было обсуждения двадцатилетней давности. В фонде Грабаря в отделе рукописей Третьяковской галереи хранятся несколько визитных карточек Бринтона, но их знакомство, вероятнее всего, было связано с выставкой 1924 года.

Существует еще один вариант «Запорожцев», который сейчас находится в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь в Минске (инв. РЖ-1450). Он поступил в музей в 1968 году от Л.И. Толстой, внучки графа И.И. Толстого, который приобрел картину в 1892 году у автора.

Кажется невероятным, чтобы любая из вышеперечисленных вещей оказалась на выставке. Тем не менее именно это обещал пригласительный билет, где курсивом значилось: «По этому случаю будет выставлен впервые в Нью-Йорке репинский шедевр „Запорожцы пишут письмо турецкому султану“»²². Если в словах корреспондентов о захватывающих дух приключениях, связанных с вывозом картин из России, и есть доля истины, то она может касаться именно картины «Запорожцы». Вероятно, картина все же присутствовала на выставке. Если это один из четырех известных нам вариантов, то, скорее всего, работа, сегодня хранящаяся в Минске. Но стоит отметить, что произведение явно было представлено как-то особенно: точно не для продажи, без упоминания каталожных данных и с формулировкой «по случаю выставки», а не, например, «в составе выставки»²³. Также интересно, что популярную картину не называют в качестве экспоната авторы газетных публикаций, хотя упоминают о значимом шедевре Репина, касаясь общих положений о творчестве художника.

Еще одна, уже действительно скандальная, история, связанная с одной из версий картины и развернувшаяся в те же месяцы, оказалась изложена в заметке «Нью-Йорк таймс» от 26 июня 1921 года: «За решеткой женщина, которая продала „шедевр“. Мичиганец судится, чтобы получить картину Репина или 10 000 \$, которые он якобы заплатил. Ответчик, гражданка Дании, обращается к генеральному консулу Финляндии, но не получает освобождения под залог.

Хьёрдис Риддерстад²⁴, датчанка из Стокгольма, которая проживает в доме генерального консула Финляндии на Кони-Айленде, была вчера взята под арест в тюрьме на Людов-стрит на основании ордера судьи Верховного Суда Доннелли, выданного в ходе судебного разбирательства по гражданском иску по делу Генри Холма²⁵ из

Ишпеминга, штат Мичиган. Интересы Холма в процессе представляет Карл Клейпл, утверждает, что 6 января в прошлом году он передал ответчику 10 000 \$ за картину „Ответ запорожцев султану Мухаммеду IV“, написанную русским художником Ильей Репиным, после того как она пообещала доставить картину через три недели. В жалобе, поданной вчера в канцелярию шерифа, зафиксировано, что ответчик утверждал, что картина была одной из пяти лучших картин русского живописца, одна из которых до сих пор висит в бывшем царском дворце в Москве. „Из остальных три исчезли во время войны“, — сказала она. Холм утверждает, что ответчик заверил его, что сможет найти покупателя на картину в течение трех недель после того, как он купил ее за 15 000 \$. В жалобе утверждается, что мисс Риддерстад с целью получения 10 000 \$ представила, что картина находится во владении Дженни Сванстром в Стокгольме и что она немедленно телеграфирует и договорится об отправке работы сюда. Она задерживала доставку под различными предложениями, как утверждается, и в конце концов отказалась ее осуществить. Холм через своего представителя утверждает, что трудно определить фактическую стоимость картины, но говорит, что ответчик заверил его, что это был один из шедевров Репина. Он просит, чтобы ее обязали доставить картину или вернуть деньги. Мисс Риддерстад обратилась к генеральному консулу Финляндии, как только ее арестовали, и была предпринята попытка выйти под залог, но, когда это не удалось, ее отвезли в тюрьму на Ладлоу-стрит. Она отказалась обсуждать это дело, сказав лишь, что надеется, что ее арест не станет достоянием общественности»²⁶.

Эта история, имевшая столь драматичную развязку спустя три месяца после начала выставки, любопытна с нескольких сторон. Во-первых, она подтверждает интерес американской публики к Репину, но в первую очередь к уже знакомым шедеврам. Отметим, что 10 000 \$ — это существенная сумма (так, средняя стоимость автомобиля в 1917 году составляла около 1100 \$). Во-вторых, еще одно упоминание произведения «Запорожцы» может быть косвенным аргументом в пользу гипотезы о том, что какая-то из версий картины действительно находилась за пределами России.

Выставка не осталась незамеченной. О ее популярности говорит, например, тираж каталога — 3000 экземпляров. Также она сопровождалась серией газетных публикаций. В «Нью-Йорк трибюн» статья о выставке была без ложной скромности озаглавлена «Репин.

Самый знаменитый из современных русских»²⁷. Американские журналисты, комментируя выставку, сравнивали Репина с Ж.-П. Лораном (1838–1921), а значение картин Репина, посвященных национальной истории, с самым на тот момент значительным историческим полотном американской живописи — «Вашингтон переправляется через Делавер» Э. Лойце (1851, Метрополитен-музей).

Выставка дала возможность Бринтону вновь высказаться о Репине. Интересна его вступительная статья к каталогу. Она начинается яркой, смелой и безапелляционной фразой: «Почти всякий русский, помимо таланта богатого воображения, получает по праву рождения острое восприятие действительности»²⁸. И почти пятую часть статьи составляют рассуждения Бринтона о том, как окружающие условия повлияли на формирование русского характера и культуры. В части, посвященной непосредственно Репину (для написания которой Бринтон использовал свои ранние тексты), автор привел много острых, точных характеристик: «...его метод противоположен импрессионизму. Главные работы Репина не являются результатом быстрого копирования чего-либо непосредственно увиденного или спонтанно постигнутого. Они являются результатом длительных исследований и уточнений... Вы почти в буквальном смысле слышите глумливый смех этих свободолюбивых запорожцев, когда все они собираются за грубым, усыпанным картами столом, а полковой писарь пишет их дерзкий ответ. Как и Гоголь до него, Репин здесь перематывает время на несколько столетий назад... Несмотря на то, что Репин был погружен в прошлое, он не терял контакта с интересами и вопросами своего собственного времени и поколения. Одновременно с художником-историком работал художник-хроникер современной жизни...»²⁹

Некоторые высказывания Бринтон мог сделать, опираясь на мнения других критиков и исследователей, но в любом случае он считал нужным так подробно и глубоко познакомить своих читателей с творчеством Репина. После выставки 1921 года некоторые произведения остались в США (в последнее десятилетие они стали появляться на торгах аукционов). Сам Репин впоследствии получил еще одно предложение организовать турне, но после долгих рассуждений, проектов и мечтаний отказался.

Но вернемся к Бринтону. За 1920-е годы Бринтон меняется, развивается как специалист. Растут и его амбиции: в выставочных проектах он уже не просто концентрируется на специфике и феномене

национальных школ, но предлагает вниманию публики свои суждения об эволюции искусства. В 1923 году он устроил в Бруклинском музее в Нью-Йорке выставку «Современная русская живопись и скульптура». Интересно, что, проведя всего за два года до этого выставку Репина, он не включил в новую экспозицию ни одной его картины. Более того, владелец довольно большой коллекции, он не купил с выставки в Нью-Йорке ни одной репинской картины или рисунка. Спустя два года после смерти художника, в 1932-м, Бринтон снова обращается к его творчеству. Он включает «Портрет Л.Н. Толстого в розовом кресле» (1909) — тот самый, который сегодня хранится в Государственном музее Л.Н. Толстого, — в состав своей сложной тематической выставки «Русская живопись и скульптура. От реализма до сюрреализма», проходившей в Уилмингтоне (ил. 17)³⁰. Во вступительной статье, которая весьма в духе Бринтона изобилует такими тезисами, как «Западные нации стали слишком рациональными. Славяне — последователи Диониса. Западные — последователи Аполлона»³¹, Бринтон с самого начала обозначил свою главную задачу — впервые показать русское искусство в его развитии. Бринтон предложил очень смелое решение экспозиции главного зала выставки: каждая стена комнаты отводилась под одну картину, которую Бринтон связывал с одним из четырех этапов эстетического развития в русском искусстве: реализм («Портрет Л.Н. Толстого в розовом кресле» И.Е. Репина), идеализм («Анна Павлова» С.А. Сорина, местонахождение неизвестно), национализм («Окончание сбора урожая» (1923) Б.Д. Григорьева, ил. 18³²) и интернационализм («Икона советского времени» (современное название «Икона после революции», около 1920) Д.Д. Бурлюка; ил. 19³³). В 1936 году «Портрет Л.Н. Толстого в розовом кресле» попал на выставку «Советское искусство», также организованную Бринтоном, и также открывал в каталоге статью о реализме.

Своим современникам и нынешним исследователям Бринтон известен в первую очередь связями с русскими авторами XX века. Но что особенно важно, Бринтон, «пропагандист русского и советского искусства в Америке»³⁴, собирался продемонстрировать (и в текстах, и в концепциях выставок) теорию прогрессивной эволюции в искусстве и модель национального модернизма. Племянник известного археолога и этнографа Д.Г. Бринтона, К. Бринтон перенял его концепцию уникальности нации и расы и вносил в историю искусства принципы научного позитивизма. В этом вопросе

критик предстает как достойный продолжатель дела И. Тэна. Конечно, Бринтон не был единственным представителем этого направления. Так, его знаменитым «союзником» в этом вопросе был, например, В.В. Стасов. Отметим, что как раз в диалогах со Стасовым Репин осмыслял свое понимание границ национальной школы.

Фигура Репина была необходима Бринтону не просто для упоминания одного из самых известных русских художников своего времени. Она позволила ему выстроить линию развития русского искусства. Бринтон характеризовал произведения искусства с точки зрения их национальной идентичности³⁵. Творчество Репина, по мнению Бринтона, было сформировано не только биографией самого художника, но и аккумулировало национальные качества. Вот почему свои программные статьи о Репине американский исследователь начинал пространными описаниями истории русской культуры, а в биографической части называл Репина «казаком» и всячески подчеркивал его народное происхождение³⁶. Сам же Репин, признавая, что принадлежность к той или иной национальной школе может во многом определять художника, требовал признания за собой права не быть заложником этого феномена.

По иронии судьбы, в коллекции К. Бринтона, где соседствовали икона Святой Анны XVII века и работы П.П. Трубецкого, для произведений Репина места не нашлось. Но для американского искусствознания и американского зрителя Бринтон оказался одним из самых важных «проводников» репинского искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *Yezernitskaya M.* Christian Brinton: A modernist icon // *Baltic Worlds*. 2018. Vol. XI:I. May. P. 61.

² Автор статьи выражает глубокую благодарность Кристен Регина, директору архива и библиотеки Художественного музея Филадельфии, за помощь в поиске материалов.

³ Портрет Ильи Ефимовича Репина (1844–1930). Фотография. Около 1906. Художественный музей Филадельфии. Инв. 1941-79-14. URL: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/195699.html?mulR=1895694174|1> (дата обращения: 05.08.2019).

⁴ Судя по записям в паспорте, Бринтон был в России в апреле 1899. Интересно, что начинающий исследователь в первый раз приехал в страну,

культура которой его завораживала, и сразу получил возможность встретиться с самым, пожалуй, легендарным ее художником.

⁵ [Бринтон К. Блокноты] // Библиотека исторического общества города Вест-Честер. В. 6. Ф. 406.

⁶ Brinton C. Idols of the Masses in Russia // *Cosmopolitan Magazine*. 1906. Vol. 40. Apr. P. 613–620.

⁷ Brinton C. Russia's Greatest Painter — Ilya Repin // *Scribner's Magazine*. 1906. Nov. P. 513–524. URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015056077236;view=1up;seq=13> (дата обращения: 05.08.2019).

⁸ Brinton C. Илья Ефимович Репин // *Brinton C. Modern Artists*. New York, 1908. P. 135–154. URL: <https://archive.org/details/abm3236.0001.001.umich.edu/page/III> (дата обращения: 05.08.2019).

⁹ Ж.-О. Фрагонар (1732–1806), А.-Ж. Вирц (1806–1865), Дж.Ф. Уоттс (1817–1904), А. Бёклин (1827–1901), К. Менье (1831–1905), Дж. Уистлер (1834–1903), Ф. Ленбах (1836–1904), И.Е. Репин (1844–1930), Дж.С. Сарджент (1856–1925), Д. Лавери (1856–1941), Д. Сегантини (1858–1899), Г. Мельхерс (1860–1932), Дж.Дж. Шеннон (1862–1923), И. Сулоага (1870–1945).

¹⁰ Информация взята из аннотации Л.И. Андрущенко к «Автопортрету» И.Е. Репина — лоту 9 торгов Important Russian art, состоявшихся 24 ноября 2014 в аукционном доме Sotheby's ([Андрущенко Л.И. И.Е. Репин. Автопортрет] // Sotheby's. URL: <http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/lot.9.html/2014/important-russian-art-114114> /дата обращения: 05.08.2019/).

¹¹ P.B. Great exhibition of Repin's // *American Art News*. 1921. Vol. 19. № 25. Apr. 2. P. 3.

¹² [Repin's smuggled art treasures on exhibit] // Архив Художественного музея Филадельфии.

¹³ Ibid. Другая статья сообщала, что коллекция была привезена шведкой, которая получила ее в Польше и России после революции (материалы архива Художественного музея Филадельфии).

¹⁴ Nelson H.C. Art and artisiz // *New York Evening Globe*. 1921. Apr. 1.

¹⁵ В.Ф. Леви — И.Э. Грабарю. 3.08.1945 // ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 7148. Л. 1–2.

¹⁶ Сейчас фильм демонстрируется в экспозиции Музея-усадьбы «Пенаты» и атрибутирован как лента, предназначенная для выставочного турне по Чехословакии. Хотя нельзя не отметить, что, говоря о турне по Америке, Леви мог иметь в виду и несостоявшийся проект 1923–1924.

¹⁷ The Ilya Repin Exhibition / introd. and cat. of the paintings by Dr. Christian Brinton. New York, 1921. URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01004494292?page=1> (дата обращения: 05.08.2019, далее — The Ilya Repin Exhibition).

¹⁸ [Монтаж картины И.Е. Репина «Портрет Л.Н. Толстого» на превью аукциона Sotheby's Russian art week] // Alamy. URL: <https://www.alamy.com/sothebys-london-uk-23-nov-2018-technicians-hang-portrait-of-leo-tolstoy-by-ilya-efimovich-repin-est-400000-600000-for-the-sothebys-russian-art-week-sothebys-russian-art-week-preview-at-sothebys-the-auction-will-take-place-on-27-november-2018-1030am-credit-dinendra-hariaalamy-live-news-image226016369.html> (дата обращения: 05.08.2019). Аукцион состоялся 27 ноября 2018. Картина, присутствовавшая на выставке 1921 года в Нью-Йорке, была продана за 514 000 £.

¹⁹ Благодарю А.Е. Николаеву за перевод.

²⁰ Cartoon inspired by the famous painting: The Cossacks of Sapporog editing a tricky diplomatic note. (By Илья Репин). 1931 // Отдел редкой книги и специальных коллекций библиотеки Принстонского университета. Коллекция Дерсо и Келена. МС 205.

²¹ Окончательная уверенность может быть получена после изучения всех архивных документов по этому вопросу.

²² [Пригласительный билет на открытие выставки И.Е. Репина в Кингсгалерее в Нью-Йорке. 1921] // Архив Художественного музея Филадельфии.

²³ Интересный момент — в 1921 Швеция еще не имела официальных дипломатических отношений с РСФСР, но 31 декабря 1920 их установила Финляндия, официальный представитель которой был в Москве.

²⁴ Вероятно, Hjärdis Maria Ridderstad (1896–1978).

²⁵ Вероятно, доктор Г. Холм, хирург, друг финского художника А. Галлен-Каллела.

²⁶ Jails woman who sold “masterpiece” // The New York Times. 1921. June 26. P. 25. URL: <https://www.nytimes.com/1921/06/26/archives/jails-woman-who-sold-masterpiece-michigan-man-sues-to-obtain-repin.html> (дата обращения: 05.08.2019). Благодарю М.А. Быстрову за консультацию в переводе.

²⁷ Repin. The most noted of the modern Russians // New-York Tribune. 1921. Mar. 27. P. 111. URL: <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83030214/1921-03-27/ed-1/> (дата обращения: 05.08.2019).

²⁸ The Ilya Repin Exhibition.

²⁹ Ibid.

³⁰ Выставка проходила в Художественном музее Делавэра в городе Уилмингтон при поддержке Уилмингтонского общества изобразительных искусств.

³¹ Exhibition of Russian painting and sculpture: realism to surrealism / introd. and cat. by Christian Brinton. Wilmington, 1932.

³² Ныне находится в собрании Художественного музея Филадельфии. Инв. 1941-79-68. URL: www.philamuseum.org/collections/permanent/46896.html (дата обращения: 05.08.2019).

³³ Ныне находится в собрании Художественного музея Филадельфии. Инв. 1941-79-95. URL: <https://philamuseum.org/collections/permanent/46911.html> (дата обращения: 05.08.2019).

³⁴ *Yezernitskaya M. Christian Brinton...*

³⁵ См.: Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура : биографии живописцев, архитекторов, графиков, скульпторов, художников книги, театра и кино, фотографов, историков искусства и архитектуры, художественных критиков, музейных работников, коллекционеров : в 3 т. / авт.-сост. В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов. М., 2013. Т. 1. С. 83.

³⁶ Отметим, что в общем и целом Бринтон не упрощал ситуацию: он не ограничивался лишь «классическим Репиным», готов был анализировать и позднее творчество художника.

И.А. Вакар

Беспочвенные и укорененные. Отношение художников к быту и собственности в эпоху революции

В январе 1918 года А.Н. Бенуа, приглашенный А.В. Луначарским в Зимний дворец на совещание, красочно описал в дневнике обстановку, в которой оно проходило: «... весь состав нашего совещания *in corpore*, не переставая обмениваться мнениями, пробиваясь сквозь стену просителей, отправляется в заднюю комнату, где мы садимся за стол, покрытый грязной скатертью, и где Луначарский принимается при нас улепетывать (уплетать. — *И.В.*) неаппетитного вида битки с гречневой размазней, угощая и других, послав предварительно дворцового лакея в устроенную при царской кухне общественную столовку за тарелками, вилками, ложками. <...> Знакомые дворцовые лакеи за спиной у... новых особ первого ранга корчили мне гримасы, как бы говоря: „Вот до чего мы дожили!“»¹

Эта сцена — яркое свидетельство не только ломки «старого быта», естественной в условиях смены власти, но и реакции художника: «Должен сознаться, — добавляет Бенуа, — что вся эта дикая суматоха показалась мне чрезвычайно забавной (я любитель до всяких курьезов)»².

Бенуа привлекали не только курьезные, но и любые другие проявления бытового поведения людей; в соответствии со своими персоналистскими установками он рассматривал эту сторону жизни как чрезвычайно показательную для характеристики личности. Бывая в это время в разных петербургских домах, он постоянно оценивает

«искусство жить» или его отсутствие: не забывает описать жилище (например, «голые стены»), качество обеда и вин, интеллектуальный уровень и стиль беседы и т. п. Ключевым понятием для него является уют. «Уютность» складывается из многих составляющих, включает и хотя бы минимальное благополучие, и неформальный характер общения, взаимопонимание (особенно единство вкусов), и художественность предметного окружения. Вообще отношение Бенуа к быту не прагматическое, а скорее эстетическое, оно тесно связано с понятием культуры: «...самое ценное в культуре, — считает он, — это *быт*, это основы нашего существования, это общественно-жизненные *инстинкты* (здесь и далее выделено автором. — И.В.), выработанные бесконечным, веками созданным опытом»³. Чувство быта проникнуто историческими токами, включает в себя память о традициях дома, интимное переживание прошлого. С особой силой оно дает о себе знать, когда Бенуа (уже в 1924 году) живет в Гатчинском дворце, в комнатах императорской семьи. В целом быт для художника не рутина, а необходимая живительная атмосфера, дающая импульсы для творчества.

Не удивительно, что люди, иначе воспринимающие бытовую сторону жизни, вызывают у Бенуа недоумение и отторжение. Познакомившись с одним из художников авангарда, Бенуа делает следующую запись: «У них... (у наиболее умных среди них) где-то в глубине души должно жить ощущение *полной непригодности* рядом с полным игнорированием общества. Они *абсолютно беспочвенные*, это уже сплошной и голый эстетизм, не имеющий никаких жизненных корней»⁴.

Беспочвенность — емкое понятие, его можно рассматривать в разных аспектах, в том числе и в философском (вспомним книгу Льва Шестова). Но в данном случае, как представляется, Бенуа проводит антитезу беспочвенности и *укорененности*; людям традиционной культуры он противопоставляет тех, чье искусство не укоренено в жизненной сфере и потому не сопричастно «человеческому» началу.

Бенуа прав. Если мы возьмем в качестве примера его антагониста К.С. Малевича, то различие покажется разительным. Где бы ни жил Малевич — на съемных квартирах (1900-е и 1910-е годы), в «холодной даче» (1917–1918) или в роскошном доме Мятлевых (с 1923 года), — изменение условий жизни никак не сказывается ни на его внутреннем самочувствии, ни на его творчестве. Хотя из мемуарных свидетельств мы знаем, что художник ценил комфорт, в его записях упоминание бытовых подробностей почти не встречается.

По значимости быт для него на одном из последних мест, он никак не характеризует человека, тем более его искусство.

Большинство художников авангарда в той или иной мере разделяли такую позицию. Состоятельные Лентуловы обитали в полупустой квартире, поскольку глава семьи не любил загромождать жилище, а мебель в стиле модерн казалась ему верхом безвкусыя⁵. М.Ф. Ларионов и Н.С. Гончарова принимали гостей в мастерской, где все пространство занимали стеллажи с картинами. «Пол был покрыт циновками, мебели почти не было, за исключением стола и нескольких стульев»⁶. Хозяйка дома, Наталия Гончарова, признавалась, что не создана для быта; очень любившая фамильную усадьбу Полотняный Завод, сама она никогда не испытывала потребности «свить гнездо» по его образцу. Спустя много лет Гончарова так описывает свою обстановку: «...моя комната в обычном беспорядке, хотя туфли еще и не залезли на стол, а только в несимметричной позе посередине комнаты свидетельствуют о своем независимом существовании»⁷. В.Е. Татлин в 1910-е годы то снимает комнату у В.Е. Пестель, а обедать ходит к Весниным, то в доме приютившей его В.М. Ходасевич хочет отнять «заднюю ногу» у роюля ради создания нового контррельефа⁸. Позднее Ходасевич, зайдя в его квартиру в Гинхуке, застаёт чудовищную картину: разрушенная печь (для изучения устройства дымохода), залитый водой пол, где размачивается глина, дрожащие от холода жена и новорожденный сын...⁹

Настоящим рекордсменом безбытности был, конечно, П.Н. Филонов (с ним в этом плане мог соперничать только В. Хлебников). Почти все мемуаристы выразительно описывают его жилище. Вот два таких свидетельства. В.И. Курдов: «Вся обстановка комнаты художника состояла из стола и нескольких деревянных табуреток, мольберта и железной солдатской кровати. Холодно и неудобно в этой келье. Все подчинено искусству — думы, жизнь, быт. У мольберта за работой сидит одинокий человек. Посреди комнаты — железная печь-буржуйка, на которой греется закопченный чайник. <...> Везде и всюду холсты...»¹⁰ В.К. Кетлинская: «...я вступила в темноватую, холодную, почти пустую комнату, где естественным центром был широкий стол, заваленный рисунками, рулонами, папками. <...> Жилого духа в комнате не было — только рабочий. И рабочим, мастером-одиночкой выглядел хозяин...

<...> Он был аскетичен? Да, судя по его комнате, лишенной всякого уюта и всяких признаков быта. Вряд ли он ел досыта и уж

наверняка мало думал об этом, были бы холсты, бумага, краски, угли, карандаши»¹¹. Мечтой Филонова была мастерская, «свет в которую шел бы со всех сторон»¹², а пределом комфорта — свежая побелка, которая вызвала у его жены выразительную реплику: «...так чисто, так опрятно, хоть операции делай...»¹³

Итак, контраст налицо. Но чем он обусловлен? Связано ли это различие взглядов с творчеством или коренится только в социальном происхождении и имущественном положении? Можно ли утверждать, что, грубо говоря, революционеры в искусстве чаще всего безбытны, а традиционалисты любят и поэтизируют быт? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо расширить круг примеров.

К.А. Коровин вырос в деревне, и его идеалом была жизнь «в природе». Эту мечту он осуществил, построив небольшой домик в Охотине, где с равным наслаждением писал, ловил рыбу, охотился и принимал друзей. Один из его мемуарных рассказов начинается так: «Лето. У крыльца моего дома во Владимирской губернии сижу я под большим зонтиком и пишу красками с натуры рыб — золотых язей. <...> На деревенской террасе накрывают стол к обеду. <...> ...Ставим на стол графин полынной, березовку, рябиновку, окорок своего копчения, маринованные белые грибы, словом — дары земли...»¹⁴. Далее описывается спор двух гостей: один, усталый и раздраженный, возмущается эстетической неразвитостью крестьян и декламирует «Печной горшок тебе дороже», но другой снижает тему: «Да что ты, Николай... Как же это с рыбой вишневку? Совсем спятил... А еще Пушкиным пугаешь. Нет, брат, Пушкин ценил леща в сметане и трюфеля, и Аполлона... А ты наливку с лещом. Противно смотреть»¹⁵.

В этом описании трапезы, летнего дня и дружеской атмосферы (которую не может разрушить даже любитель высокого искусства) каждая, сугубо бытовая деталь окрашена коровинским вкусом к жизни, невольно вызывая в памяти и его живопись, столь же «вкусную» и так же тесно связанную с впечатлениями реальности. Коровин культивировал в себе и других умение радоваться простому и каждодневному; как писал С.В. Герасимов, «...Константин Алексеевич понимал, очень ценил, чувствовал и работал над понятием самой жизни»¹⁶. Можно сказать: радость жизни для Коровина — и источник, и главная тема творчества.

Возьмем не столь однозначный пример. К.С. Петров-Водкин в искусстве занимал позицию, равно удаленную от традиционализма и авангарда. Его живопись 1910-х годов лишена бытового измерения,

и в этом его творческий и жизненный посылы совпадают: он путешествует по Европе, ездит в Африку, женится на парижанке, занимается самообразованием, а главное, упорно преодолевает в себе негативные черты среды, из которой вышел («...все мое детство я провел в таком кругу, где сильно разграничивалась разница между слугой и господином и где всё мне говорило о каком-то идиотском величии „хозяев“»¹⁷). И все же связь с «корнями» остается прочной, художник часто пишет матери, строит дом в окрестностях Хвалынска, а после Октябрьской революции, по язвительному замечанию Бенуа, «...пуще прежнего теперь щеголяет, что он из мужиков»¹⁸. В конце 1910-х годов происходят изменения и в его живописи: в натюрмортах, серии «детских» возникает неожиданное, полное первозданной свежести переживание повседневной реальности: обычные предметы на столе, пространство залитых светом комнат увидено каким-то обновленным зрением. И не случайно в эти годы художник все чаще вспоминает «уютю» своего детства (так называется глава в книге «Пространство Эвклида») и мысленно постоянно возвращается в родные места. Вообще для всех перечисленных художников значим «гений места»: Петербург для Бенуа, русская деревня для Коровина, Волга для Петрова-Водкина. А И.Э. Грабарь нашел такое счастливое пристанище в подмосковном имении Дугино, куда приехал погостить, но, зачарованный уютностью усадьбы и красотой ее окрестностей, остался здесь на тринадцать лет, создал свои лучшие полотна и в конце концов женился на подростке племяннице хозяина!

Вернемся к художникам авангарда. Здесь особенно часты случаи «измены» семейно-бытовым традициям, желания оторваться от «корней». Некоторые начинали бунтовать уже в детстве. Филонов, ребенком попавший в «богатую буржуазную обстановку, не хотел спать на матрасе, сбрасывал его на пол... — закалял себя. <...> И как это пригодилось ему потом, — замечает его сестра. — Всю жизнь он спал без матраса, чтобы не „переспать“, иметь больше времени для своей работы»¹⁹. Малевич, сын техника-сахаровара, не желал вести себя, как заводские дети, и «подражал всей жизни крестьян». Вообще, по мысли Малевича, художником его сделало не то, что было фатально запрограммировано происхождением, а то, что необъяснимо выделило из среды, семьи, превратило в одиночку, «выродка времени». Тот же психологический феномен демонстрирует увлечение жизнью моряков (вот уж где можно обрести беспочвенность в прямом смысле!): в матросы идет В.Е. Татлин, И.Ф. Ларионов;

юному А.М. Родченко, мечтающему о будущем жилище, особенно нравится комната, похожая на каюту²⁰. Потомок столпов академии Л.А. Бруни, даже не покидая своего исторического жилища, умудряется превратить его в «Квартиру № 5» — штаб авангардного искусства. Бону после знакомства с последними работами этого «юного гения» печально заключает: «...спасти его едва ли возможно. Да, может, и не стоит? А со стен той комнаты, в которой он меня принимал, глядели на нас превосходные акварели его прадеда, Петра Федоровича Соколова»²¹.

Настоящим врагом Бону становится другой деятель авангарда, тоже из «хорошей семьи», но резко порвавший со своей средой, — Н.Н. Пунин. Именно он, будучи «комиссаром» от искусства, в 1919 году провозгласит войну с бытом: «...быт по существу своему полярен творчеству; быт это трупный яд, быт — это шлаки... это та косная омертвевшая ткань, которая... тысячью рук тянет нас ко вчера»²².

Интересна характеристика, которую Пунин в своих воспоминаниях дает В.В. Маяковскому: «Маяковский — тогда я почувствовал это сразу — всегда казался пришедшим откуда-то; даже у себя дома, среди своих, он не был своим, таким, какими, обычно, кажутся люди, связанные со своими столами, приборами, книгами, женами, со своими квартирами. В тех случаях, когда он, действительно, приходил с улицы, он приносил с собой жизнь проведенных им вне дома часов, рассказывал, и все, что он рассказывал... стоило слушать, слушать было не скучно. Тогда, когда он не выходил никуда, он все равно врвался в разговор так, как будто только что пришел оттуда, где все было живее и правдоподобнее, острее и действительнее того, что вокруг него говорилось. В комнате, в квартире Маяковский не вмещался совершенно, даже на улице он, казалось, был больше улицы и шел так, как будто раздвигал плечами дома»²³.

С революцией героическая эпоха авангарда завершается, уходит время одиночек, бунтарей-изгоев. «Измена своему прошлому» (В. Хлебников) для многих становится вынужденной. Но о художниках авангарда этого не скажешь. К примеру, Л.С. Попова и Н.А. Удальцова, обеспеченные и далекие от политической левизны, на удивление легко отказываются от прежнего образа жизни, имиджа, семейных традиций. Почему? Отчасти они ориентировались на лидеров — Татлина, Малевича, Родченко. Но еще важнее был их собственный опыт мастеров «нового искусства». Выбрав путь, ведущий к все более радикальным открытиям, экспонируя на выставках

беспредметные работы, заведомо не рассчитанные на продажу, они сознательно отказывались от принятых отношений художника и общества — то есть от участия в функционировании художественного рынка, как раз в 1910-е годы переживавшего настоящий бум. Именно об этом разрыве с обществом (буржуазным обществом, строящимся на рыночных отношениях) писал Бенуа. Авангардисты вообще выводят искусство за пределы экономической сферы, для них оно не может быть связано с институтом частной собственности; «изобретатели и приобретатели», по Хлебникову, — принципиально разные категории людей. Художник-новатор, считает Филонов, не может продавать свои произведения и брать заказы (в дальнейшем он будет отказываться от того и другого), так как материальная зависимость несовместима с задачей творческого «исследования».

Точка зрения традиционалистов была прямо противоположной. Бенуа считал, что культура не может существовать «вне психологии личной заинтересованности»²⁴. Больше того, он писал: «...в глубине души я... убежден, что *вся культура зиждется на институте частной собственности*»²⁵. Художники его круга даже в трудные революционные годы продавали и покупали, собирали предметы искусства (кроме Бенуа, коллекции собирали Н.К. Рерих, О.Э. Браз и другие, сам Бенуа занимался дилерством и экспертизой); их жизненный уклад, даже стесненный новой властью, оставался эстетически оформленным. Личные коллекции давали важный импульс собственному творчеству; так, собранные С.Ю. Судейкиным игрушки становились персонажами его картин, полукитчевые, наивные раритеты, найденные на Александровском рынке (В.А. Судейкина называет эти посещения «[наши] самые счастливые минуты»²⁶), тут же переносились на холсты. Мирискусники любили вместе рассматривать коллекции, показывать друг другу новые приобретения, обмениваться рисунками. (В среде авангардистов это было редкостью — можно ли себе представить, допустим, Малевича и Татлина, которые обмениваются понравившимися работами? Мне попалось только одно упоминание об обмене рисунками — между Кандинским, Родченко и Шевченко, но это очевидное исключение²⁷.)

Значит ли это, что левым художникам в принципе было чуждо то чувство «трепетности и интимности»²⁸, какое вызывало у Бенуа личное общение с произведениями из собственной коллекции? Насколько вообще художнику-изобретателю необходимо «держаться перед глазами» картины других авторов? На этот вопрос не так легко

ответить. У Татлина, по словам Пестель, «нет ни одной работы Ларионова, ни одной репродукции. Книжки, репродукции вообще для него не существуют»²⁹. Малевич, напротив, постоянно смотрел живопись в музеях и в книгах (конечно, не владея оригиналами П. Сезанна или П. Пикассо). А.А. Экстер в 1920 году просила у Родченко «какую-нибудь его картину на время дать ей повисеть у себя в комнате»³⁰. Пожалуй, можно назвать только одного страстного коллекционера среди авангардистов — это Ларионов, но его собирательство было во многих отношениях необычно: необъятная коллекция захватывала все жизненное пространство, круг интересов постоянно расширялся, так что в конце жизни художник не мог не только систематизировать, изучать или показывать, но и просто пользоваться своими сокровищами.

Возвращаясь к Бенуа, заметим, что революция вносит некоторые коррективы в его отношении к собирательству. В начале 1918 года, побывав у М. Горького в надежде услышать суждения тогдашнего властителя дум о текущем моменте, Бенуа разочарован обывательским характером общения: собравшиеся «вели исключительно коллекционерские разговоры (избегая политических. — *И.В.*). <...> Ни дать ни взять — беседа у Оливов или Аргутона. Поистине в таком виде коллекционерство есть зло, и недаром я совершенно от того (от действительно коллекционирования) отстал»³¹. И это, несомненно, перекликается с его настроениями этих лет — отвращением к опостылевшему заказу (для Казанского вокзала), мечтой о некоем внутреннем обновлении. Однако для Бенуа это было временным отступлением от своих жизненных принципов.

Коллекционирование только одна, не самая существенная сторона проблемы отношения искусства к быту и собственности, которую поставила большевистская революция. Ее решение было радикальным. Раз устойчивый, традиционный быт невозможен вне принципа собственности, его основы должны быть пересмотрены (интересно, что этим занимаются именно художники и теоретики искусства). Конструктивизм выдвигает идею создания «нового быта», призванного преобразовать психологию масс, личный аскетизм становится концептуальной основой стиля, а безытность и беспочвенность, по существу, программно распространяются на рядовых обывателей. Искусство покидает жилище человека, больше того — само его существование ставится под сомнение. Эта утопия никогда не будет до конца реализованной (вспомним хотя бы пьесу Маяковского «Клоп»).

Однако это, на мой взгляд, только последствия, идеологические выводы из тех предпосылок, о которых говорилось выше. А сами эти предпосылки коренятся в психологии творчества. При всей схематичности предпринятого сопоставления, думаю, можно в какой-то мере признать, что творческий склад двух типов художников внутренне различен. Но в чем корень их непримиримого антагонизма, который обозначился уже за несколько лет до революции, например в столкновении Бенуа и Малевича на выставке «0,10»? Ответ достаточно ясен: это разное отношение к жизни, по Бенуа — источнику творчества, по Малевичу — «харчевому делу» (он пишет в одном месте: «так называемая жизнь»). Для Бенуа «беспочвенны» все, кто живет в мире идей, а не реальности, он видит революционное время как торжество «доктринеров» и «прожектёров», оторванных от всего живого (причем включает сюда и политиков).

И — снова повторю — с ним отчасти можно согласиться; нужно только сменить знак в оценке нового искусства и не смешивать результаты этих далеких и никак не связанных друг с другом сфер деятельности. Да, для Малевича, Татлина, Филонова и других творцов нового искусства область идей, виртуальная действительность несопоставимо насыщеннее и ярче того, что их реально окружает, создаваемое — интереснее существующего; отсюда их поразительное равнодушие к материальному благополучию, быту, уюту. Конечно, великие одиночки, взрывающие традиции, существовали всегда — вспомним хотя бы М.А. Врубеля. Но здесь перед нами уникальная историческая ситуация, когда целая плеяда людей с задатками бунтарей, фанатиков, аскетов и утопистов оказалась в эпицентре художественного процесса. И тот факт, что подобная ментальность была присуща и организаторам политической революции, позволяет, не сближая эти явления, немного прояснить вопрос о хронологических и содержательных параллелях между нею и искусством русского авангарда, который мы сегодня называем революцией духа, а Бенуа заклеил словом «беспочвенность».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бенуа А.Н. Мой дневник. 1916–1917–1918. М., 2003. С. 435–436 (далее — Бенуа 2003).

² Там же. С. 436.

- ³ *Бенуа А.Н.* Дневник. 1918–1924. М., 2010. С. 157 (далее — *Бенуа 2010*).
- ⁴ Там же. С. 135.
- ⁵ *Лентулов А.В.* Воспоминания. СПб., 2014. С. 38.
- ⁶ *Романович С.М.* Каким его сохранила память // Русское искусство: XX век / отв. ред. Г.Ф. Коваленко. М., 2008. С. 861–862.
- ⁷ Н.С. Гончарова — О.И. Розенфельду. 1933 // ОР ГТГ. Ф. 180. Оп. 1. Ед. хр. 833.
- ⁸ *Ходасевич В.М.* Портреты словами. М., 1995. С. 119.
- ⁹ Там же. С. 176–177.
- ¹⁰ *Курдов В.И.* Памятные дни и годы. Вхутеин (1920-е) // Павел Филонов: реальность и мифы / [сост., авт. вступ. ст. и коммент. Л.Л. Правовойера]. М., 2008. С. 208.
- ¹¹ *Кетлинская В.К.* Вот что это такое! // Там же. С. 268–269.
- ¹² *Глебова Е.Н.* Воспоминания о брате // Там же. С. 66.
- ¹³ Там же. С. 77.
- ¹⁴ Константин Коровин. Жизнь и творчество, письма, документы, воспоминания / сост. и авт. вступ. ст. Н.М. Молева. М., 1963. С. 349.
- ¹⁵ Там же. С. 351.
- ¹⁶ Там же. С. 308.
- ¹⁷ *Петров-Водкин К.С.* Письма. Статьи. Выступления. Документы / сост., вступ. ст. и коммент. Е.Н. Селизаровой. М., 1991. С. 52.
- ¹⁸ *Бенуа 2003*. С. 350.
- ¹⁹ *Глебова Е.Н.* Воспоминания о брате. С. 45.
- ²⁰ *Родченко А.М.* Опыты для будущего. М., 1996. С. 26.
- ²¹ *Бенуа 2003*. С. 90.

Справедливости ради отметим, что Бенуа излишне драматизирует «измену» Бруни своим предкам, которая была скорее мнимой, а увлечение «татлинизмом» — сравнительно недолгим. Н.Н. Пунин вспоминал, что «в 1915–1916 годах у „Бруни был вкус к человеческому поведению, к быту. Быта он не боялся, любил уклад жизни. В бытность в Квартире № 5 мы нередко разговаривали о всякого рода прикладных ценностях в искусстве, о ширпотребе, о разных мелких предметах быта и обихода; интерес к этому был огромный“» (цит. по: *Сарабьянов А.Д.* Жизнеописание художника Льва Бруни. М., 2009. С. 75).

²² Цит. по: *Сидорина Е.В.* Сквозь весь двадцатый век. М., 1994. С. 285.

²³ *Пунин Н.Н.* В борьбе за новейшее искусство (Искусство и революция). М., 2018. С. 138.

²⁴ *Бенуа 2003*. С. 365–366.

²⁵ Там же. С. 294.

²⁶ Судейкина В.А. Дневник: 1917–1919 (Петроград — Крым — Тифлис) / подгот. текста, вступ. ст., коммент., подбор ил. И.А. Меньшовой. М., 2006. С. 37.

²⁷ Степанова В.Ф. Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 104.

²⁸ Бенуа 2010. С. 674.

²⁹ Пестель В.Е. Фрагменты дневника. Воспоминания. «О художественном произведении» // «Амазонки авангарда» / отв. ред. Г.Ф. Коваленко. М., 2001. С. 247.

³⁰ Родченко В.А. О Варваре Степановой, ее друзьях и жизни // Там же. С. 228.

³¹ Бенуа 2010. С. 31.

Н.Л. Адаскина

«Восток» в творчестве художников Общества «4 искусства»

Общество художников «4 искусства», в отличие от подавляющего большинства художественных группировок 1920-х годов, не было ограничено рамками одного города. В нем активно участвовали художники Москвы, Ленинграда, Саратова, Кавказа.

Мартирос Сарьян, крупнейший представитель Армении в этой группировке, был теснейшим образом связан с другими инициаторами и активными членами Общества еще с юношеских лет — со времени учебы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В 1897 году он стал студентом училища, одновременно с ним туда поступили саратовцы П.В. Кузнецов, П.С. Уткин, К.С. Петров-Водкин. Все они впоследствии стали учредителями Общества художников «4 искусства». В 1899 году здесь начал учиться А.Т. Матвеев, к дружеской группе примкнул и Н.П. Феофилактов¹, — в дальнейшем также активные члены Общества. В своих воспоминаниях, приведенных в книге А.А. Русаковой², Кузнецов включал в эту студенческую компанию и Н.П. Ульянова, еще одного будущего учредителя интересующей нас группировки. Именно Кузнецов и Ульянов весной 1925 года ходатайствовали в ГАХН о проведении первой выставки Общества художников «4 искусства»³.

Завязав отношения с ГАХН, художники-энтузиасты попытались расширить взаимодействие с финансируемой государством организацией. 22 июня того же года вдохновленные успехом первой

выставки Общества Кузнецов, Сарьян и Ульянов обратились в Академию с любопытной докладной запиской, которая была рассмотрена на заседании президиума 30 июня⁴. В этой записке «организаторы и участники выставки „4 искусства“», как они назвали себя, обратились в ГАХН с просьбой «в целях пропаганды русского искусства за границей <...> оказать <...> содействие по устройству в главнейших европейских центрах в течение 1925–1926 годов выставки наших работ и работ нашей группы»⁵. Показа выставки группы целиком, как известно, не состоялось, но персональная выставка Сарьяна в Париже в 1928 году прошла с успехом. Многие активные члены группировки и в годы функционирования Общества «4 искусства» и позднее — в 1930-х годах — успешно участвовали во многих европейских и американских выставках.

На том же заседании 30 июня⁶ озадаченный президиум ГАХН познакомился и с просьбой Кузнецова, Ульянова и Сарьяна о содействии в организации художественного техникума. Авторы обращения так мотивировали свои планы: «Сознавая насущную потребность Республики в специальной художественной школе, которая поддержала бы искусство живописи на высоком техническом уровне и сохранила бы среди начинающих художников традицию мастерства, обогатив ее новыми достижениями...»⁷ Собственной художественной школы этим мастерам организовать не удалось, но большое число художников старшего поколения, входивших в группировку «4 искусства», преподавали в московском Вхутемасе — Вхутеине, в Ленинграде, в Саратове и в Ереване.

Возвращаясь к первым десятилетиям XX века, отметим, что интерес к «Востоку» — в широком значении этого понятия как культуры неевропейского типа — с самого начала был присущ упоминавшимся здесь питомцам Московского училища. Ведь в большинстве они были символистами, неоромантиками, этот интерес был у них в крови.

В этой связи нельзя не упомянуть о «восточных» эпизодах в творчестве К.С. Петрова-Водкина. В 1907 году он два месяца путешествовал по Северной Африке, знакомство с которой ярко отразилось в его творчестве и стало важным моментом художественной эволюции. По его поэтическому определению, «красавица Африка» помогла художнику высветлить колорит, развить пленэрзм, заложенный еще в Московском училище, но отодвинутый на время новыми задачами в Париже. Там же, в Африке, он с увлечением наблюдал и фиксировал характерные черты быта местных народов.

И в 1921 году Петров-Водкин охотно отозвался на приглашение участвовать в экспедиции в Самарканд⁸, где провел несколько месяцев, с июля по октябрь. Картина «Шах-и-Зинда», а также многочисленные живописные этюды и рисунки, созданные в поездке в Среднюю Азию, хорошо известны. В обоих путешествиях он находил и новые качества для совершенствования своей живописи, и возможность воплотить иной мир, живущий по собственным законам, обладающий уникальной цветовой гаммой.

Та же тяга к неевропейской культуре, желание понять «Восток», открыть его характерные черты и найти убедительные пути изображения этого мира влекла на Восток и Мартироса Сарьяна, и Алексея Кравченко. Встреча с Востоком была им необходима для того, чтобы еще прочнее обосновать свои искания в живописи. Сарьян в 1911–1913 годах с увлечением изображал улицы Константинополя, константинопольских собак и египетские пальмы. И цветные контрасты залитых южным солнцем городов, и колористическая роскошь цветочных натюрмортов и утвари — все это сказалось в его живописи следующих десятилетий.

Кравченко, также в качестве живописца, путешествовал по Индии и Цейлону, а на обратном пути — в Японии — заинтересовался приемами японской гравюры. Впечатления от путешествий, несомненно, прочно закрепились в его сознании. Художник и в 1920-х годах возвращался к индийским мотивам⁹. Правда, эти работы не были показаны на выставках Общества художников «4 искусства». Впечатления от Востока не стерлись из памяти художника, они проявились в более поздних работах, например в листе «Сожжение паранджи» из серии 1928 года «Жизнь женщины», частично показанной на выставке Общества в том же году.

Общеизвестно значение Востока для эволюции творчества Павла Кузнецова. «Восток снизошел на Кузнецова, — написал Д.В. Сарабьянов, — как небесный дар его мечте»¹⁰. И его романтической душе понадобилась иная реальность, одновременно и простодушно-простая, и мудрая таинственным древним знанием. Он нашел ее в степях Киргизии и в юртах скотоводов.

Рецензенты первой выставки Общества художников «4 искусства» в 1925 году были единодушны в том, что центральное место в живописном разделе на ней занимали работы М.С. Сарьяна и П.В. Кузнецова. Но сравнивая их с произведениями, созданными во времена «Голубой розы», критики решительно расходились

в оценке их современного уровня. А.А. Фёдоров-Давыдов считал представленную в экспозиции живопись этих мастеров упадком по сравнению с прошлым¹¹. Д.М. Аранович, напротив, настаивал на том, что по отношению к временам «Голубой розы» выставка Общества «4 искусства» «обнаруживает тенденцию *не нисходящую, а восходящую* (курсив мой. — Н.А.)»¹². Критик утверждал, что Сарьян и Кузнецов «демонстрировали, что довоенное качество сохранилось» и что их искусство «не противоречит задачам сегодняшнего дня»¹³.

На второй выставке Общества «4 искусства» 1926 года этот же рецензент высоко оценил Сарьяна, Петрова-Водкина и Кузнецова, увидел, что последний «сумел перейти в результате воздействия революции к крепко построенному молодому рационализму формы, четкой, как современная действительность»¹⁴.

Яков Тугендхольд, как и все остальные критики, назвал многочисленные произведения Сарьяна и Кузнецова «безусловными „гвоздями“» первой выставки. В пейзажах Сарьяна рецензент больше всего восхитился естественным, органичным чувством Востока. Он увидел в нем подлинно восточного художника, «кровь от крови и плоть от плоти Азии», в прошлых работах которого «никогда не было такой спокойной и ясной гармонии, такой широты зрительной области...»¹⁵. Сравнивая с Сарьяном Кузнецова, Тугендхольд отметил его «легкую эклектичность» — открытость и Востоку, и Западу. Критик безусловно ставил современную живопись Кузнецова выше его раннего, «голуборозовского», периода.

Но если Сарьян в 1925 году действительно поразил публику, выставив семнадцать великолепных больших пейзажей и натюрмортов и небольших красочных этюдов на тему Армении, то Кузнецов в той экспозиции был больше представлен «парижскими» холстами, впитавшими новые впечатления от этой поездки и вызвавшими упреки в «пикассизме». Желание Тугендхольда отметить его «открытость» Востоку, на мой взгляд, было данью впечатлениям от прошлой «киргизской» серии и созданной двумя годами ранее серии литографий для альбома «Туркестан»¹⁶.

А Сарьян поистине царил на выставке. В его новых работах был и несвойственный ему ранее панорамный разворот пространства, подчеркнутый мелкими изображениями людей и животных на переднем плане, и более сочная живопись, особенно привлекательная в этюдах.

Зато Кузнецов ярко и убедительно раскрыл свою восточную тему на второй выставке Общества «4 искусства» в 1926 году, где он,

помимо крымских пейзажей и работ на русскую тематику, выставил «Восточных мальчиков»¹⁷ и «Табачниц»¹⁸, написанных в Крыму, но несущих в себе ту же «неевропейскую» ноту. В замедленных, «сонных» движениях мальчиков-пастухов или в четких сноровистых жестах женщин, работающих на сушке табака, Кузнецов проявляет во всем великолепии свой дар ритма — дар художника-музыканта, улавливающего строй любой культуры, каждого зрелища.

Он неоднократно возвращался к среднеазиатским впечатлениям и позже. Они были важны ему при работе над картиной «Ферганские партизаны» к большой юбилейной выставке 1928 года. Эскиз этой картины он показал на выставке Общества художников «4 искусства» в 1929 году. А на предыдущей ленинградской выставке 1928 года был представлен пейзаж «Город. Бухара», по всей вероятности, сохранившийся в мастерской со времен поездки в Туркестан.

Чтобы закончить разговор о Сарьяне, напомним, что в 1926 году он через Ленинград отправился в Европу — в Гамбург, потом через Берлин в Париж. В январе 1928 года здесь открылась его персональная выставка. В марте художник выехал поездом через Берлин в Москву. Живописные произведения были отправлены морем — через Марсель в Батум. В Константинопольском порту на судне возник пожар, погибли сорок картин мастера. На ленинградской выставке Общества «4 искусства» Сарьян показал лишь три живописных работы. Но в 1929 году в Москве он снова представил свое искусство в полной мере большим числом пейзажей Армении и портретов.

На второй выставке Общества «4 искусства» 1926 года Сарьян уже не был единственным представителем армянской живописи. Рядом с ним выставил свои работы Седрак Аракелян. Он начал свое образование в середине 1900-х в Тбилисском художественном училище у Е.М. Татевосяна и Б.А. Фогеля, но затем, как другие наши герои, также учился в МУЖВЗ у А.Е. Архипова, К.А. Коровина, С.В. Иванова, А.М. Васнецова. С 1919 года Аракелян жил в Эривани. В его камерных этюдах города красота нежного и в то же время богатого колорита привлекательна смелыми сочетаниями кораллового и бирюзового, оранжевого и желтого с нежно-лиловым¹⁹. На следующих выставках его живопись становилась более сдержанной в плане декоративности. От пейзажей он переходил к сюжетным картинам, решая их в более реалистичной манере. В 1928 году на третьей выставке Общества «4 искусства» он выставил картину «Жаркий день»²⁰, а на последней

выставке 1929 года экспонировал пейзаж «Осенний мотив» и полотно «Долой чадру»²¹.

Армянские художники, кроме Сарьяна и Аракеляна, не выступали на третьей выставке Общества в 1928 году в Ленинграде. Они были привлечены к участию в Юбилейной выставке искусства народов СССР. Однако на последней выставке Общества «4 искусства» 1929 года были представлены все армянские члены Общества, включая живописцев Вартанеса Ахикяна и Габриэла Гюрджана.

В отличие от своих соотечественников, Вартанес Ахикян художественное образование получил в Константинопольском училище искусств, затем продолжил учебу в Петербургской художественной школе Общества поощрения искусств и в Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств у Ф.А. Рубо и П.О. Ковалевского. В дореволюционные годы Ахикян выступал главным образом как график-иллюстратор, оформлял журналы и учебники.

В советское время он работал преимущественно как живописец, писал небольшие пейзажи и натюрморты, в живописном отношении, пожалуй, уступавшие работам соотечественников, о которых шла речь выше. На выставке он показал пейзаж с видом села Аван²². Помимо этого, Ахикян много занимался педагогической и музейной работой.

Как уже было упомянуто, армянскую живопись на последней выставке Общества «4 искусства» представлял еще один живописец из Еревана Габриэл Гюрджан. Он, так же как другие, не был в юности ереванцем, жил в Ереване лишь с 1922 года. Учился Гюрджан в Пензенском художественном училище имени Н.Д. Селивестрова (1910–1917) у И.С. Горюшкина-Сорокопудова и других, затем в пензенских ГСХМ (1919–1920) у Г.М. Блюменфельда. В 1920–1922 годах он уже преподавал в Пензенском художественном училище, потом в Ереванском художественном техникуме (1923–1935) и позднее — в Ереванском художественном институте (1945–1958).

Гюрджан, как и другие представители армянской живописи на выставках Общества «4 искусства», главным образом выступал как пейзажист. Начиная с 1930-х годов, уже после ликвидации группировок, он писал много пейзажей с индустриальной тематикой, изображал строительство каналов, электростанций и т. п. К сожалению, воспроизведений картины «В Абаране», представленной в 1929 году на выставке в Москве, обнаружить не удалось. Известно лишь, что

в поездках по отдаленным районам Армении художник собрал материал для тематических картин, изображающих быт старой армянской деревни, по словам биографа, «уходящей в прошлое»²³. По-видимому, в этой серии была и картина «В Абаране», известная как «Отсталый Абаран». Можно представить характер живописи Гюрджана по некоторым другим работам, относящимся к 1920-м годам: «Мост через реку Раздан» (1923), «Ширакский канал» (1926) и некоторым другим, хранящимся в НГА.

Ладо Гудиашвили был единственным представителем своего народа на выставках Общества художников «4 искусства». Снова приходится сожалеть о невозможности представить именно те произведения, которые были в экспозиции, мы даже не можем знать определенно, были ли это рисунки или живописные работы. Но по названиям они далеки от расхожего представления о творчестве этого художника. Привычному стереотипу может соответствовать лишь работа «Женщина при закате» — один из трех представленных на выставке экспонатов. Представление об этой картине могут дать произведения 1922–1923 годов: «Купальщица в лесу» и «У черного ручья». Но работы (скорее всего это были рисунки) «Перенос раненого рабочего» и «В депо» явно выпадают из привычного ряда.

Однако при обращении к множеству зарисовок на бытовые сюжеты, сделанных художником в Париже, мы не можем не оценить его наблюдательности и умения выразительно передать характеры и ситуации. Ясно, что на выставке в Советской России Гудиашвили захотел представить работы на тему труда. Образцом этого нового подхода к сюжету может служить рисунок из Третьяковской галереи «Рабочий на стройке»²⁴.

Постоянным источником вдохновения для художников Общества «4 искусства» были Крым и Кавказ. Оставляя в стороне многочисленные крымские пейзажи и картины Павла Кузнецова, Елены Бебутовой, Константина Истомина и ряда других, обратим внимание на кавказские мотивы, также широко представленные на выставках этой группировки. Здесь наше внимание, безусловно, должны привлечь графические листы Игнатия Нивинского.

Цветные офорты из серии, сделанной по мотивам пейзажей Северного Кавказа, относятся к лучшим произведениям мастера. В офортных композициях, представленных на третьей выставке Общества в 1928 году в Ленинграде, Нивинский мастерски воплощает и динамику скачущего всадника в листе «Синие камни» из серии

«Кавказское каприччо» 1924 года, и эпический разворот плотины ЗАГЭС с венчающим ее монументом. Бархатные по фактуре пейзажи Сочи и Батума, также виртуозно выполненные в технике офорта, убедительно передают пряную атмосферу субтропиков.

Но «восточная» ориентация в широком «неевропейском» толковании термина присутствовала и в театральных работах этого мастера. В театре она оборачивалась разнообразными стилизациями. Это было абсолютно логично при оформлении «Принцессы Турандот» по пьесе Карло Гоцци в 1922 году в Третьей студии МХАТа²⁵. На выставках Общества художников «4 искусства» в 1925 и 1928 годах Нивинский экспонировал эскизы декораций и костюмов к спектаклю «Голем» в театре-студии «Габима»²⁶. В этих костюмах автор сочетает национальную восточную характерность еврейских типов с острым гротеском.

На последней выставке Общества в Москве в 1929 году с кавказской темой выступили старожилы-основатели группировки «4 искусства» Е.М. Бебутова и К.Н. Истомин. Они, что вполне традиционно, продемонстрировали пейзажи.

Обратимся к Истомину. Интересно наблюдать, как контрастен подход к видам Кавказа при сравнении его картин с работами армянских живописцев. Конечно, нельзя не учитывать различий в характере природы в окрестностях Кисловодска и Армении. Тем не менее Истомин абсолютно самобытен в своей интерпретации кавказских гор и долин. У него нет ни сухого жара, как в горных пейзажах армян, ни яркой насыщенной зелени, как в их «уголках Эривани».

Светло-зеленые, сиреневые и голубые цвета Истомина в утреннем пейзаже, нежные и холодные, по своей легкости напоминают акварель. И картина «Гора Уч-Кулана (день)»²⁷ решена в том же лилово-голубом колорите, изменена лишь насыщенность цветов, подчеркнута контрастность форм, явная при ярком освещении.

В духе времени, а возможно, в ответ на назойливую критику, требовавшую «близости к действительности», Истомин представил на выставке «Портрет Софьят Б. (Девушка из Карачая)», хранящийся в ГРМ. Любопытно, что, увлеченный яркой внешностью модели и обстановки, здесь Истомин пишет сочно, интенсивно использует теплый колорит красных, коричневых, оранжевых цветов.

В работах Бебутовой конца 1920-х годов шел процесс смягчения прежней кубистической жесткости, игры гранями. Теперь ее привлекает передача атмосферы, размывающей жесткие контуры архитектурных объемов. К сожалению, картина «Кисловодск», хранящаяся

в Третьяковской галерее²⁸, была написана позднее. Пейзажей, показанных на выставке 1929 года, обнаружить не удалось. В поездках Бибутовой и Кузнецова на Кавказ в 1926–1930 годах писал горы, чайные плантации в Чакве и Павел Варфоломеевич²⁹, но не экспонировал эти работы на выставках Общества «4 искусства». На последней выставке в 1929 году была его картина «Женщина с быком»³⁰, написанная, возможно, в Крыму, но, несомненно, создающая образ восточной мусульманской женщины. В 1930-х годах художник снова писал кавказские пейзажи — горы, озеро Севан и картины строительства в Ереване.

На последней выставке 1929 года пейзаж Кисловодска³¹ показал постоянный участник выставок группировки недавний студент Вхутеина Д.Н. Лопатников. Как многие другие экспоненты, он начал свое обучение живописи в саратовских СХМ у П.С. Уткина и А.И. Савинова, но, не удовлетворившись умеренным направлением их преподавания, в 1920 году поступил в московский Вхутемас. На основном отделении он прошел через мастерские А.А. Экстер и Н.А. Удальцовой. А на живописном факультете поступил к П.В. Кузнецову. В 1925 году еще студентом он был приглашен к участию в первой выставке Общества «4 искусства». В том же году Лопатников окончил Вхутемас с дипломом первой степени.

С несколькими кавказскими пейзажами и видом Баку в экспозиции 1929 года выступил и «новобранец» Общества Вадим Рындин. К этому времени он после воронежских СХТМ несколько лет учился в московском Вхутеине. Рындин уже начал сотрудничать с московским Камерным театром, сначала как художник-исполнитель, а в 1927 году как художник-постановщик таировского спектакля «Заговор равных»³², и участвовал в экспозициях нескольких московских группировок. Мы не имеем возможности точно определить, какие его работы были показаны на выставке. Возможно, это были рисунки из собрания Третьяковской галереи: «Горный пейзаж», «Тифлис»³³, созданные в 1928 году, или близкие к ним рисунки того же года. Они не производят сильного впечатления. Рындин славен не этим — он художник театра. Кавказские впечатления вошли тогда же, в 1920-х годах, в более условной форме и позднее, в 1930-х годах, в декорационное творчество художника³⁴.

Среднеазиатская тематика интересовала и других участников группировки «4 искусства». Примером могут служить гравюры и рисунки ученицы Алексея Кравченко Сарры Шор, которые она

экспонировала на выставках Общества в 1926 и 1928 годах после путешествия в первой половине 1920-х годов в Среднюю Азию³⁵. Она передавала свои наблюдения в рисунках и гравюрах, то документально точных, то эмоционально окрашенных. Восточная тематика не оставляла ее — на выставке Общества художников «4 искусства» 1929 года она показала тушевые рисунки с портретом китаянки³⁶.

«Восток» присутствовал и прежде в творчестве этой художницы, но в своеобразном варианте утверждения еврейского искусства по программе киевской Культур-лиги. Работы киевского периода (1919–1924) свидетельствуют о решительном обращении художницы к приемам и стилистике кубофутуризма и экспрессионизма, но с одновременным использованием мотивов еврейского народного искусства. В этой манере выполнен целый ряд станковых произведений тех лет, а также эскизы декораций к спектаклю «Бар-Кохба»³⁷. До начала 1930-х годов она продолжала оформлять и книги на идише³⁸.

Тем же неординарным путем искал свой «Восток» и Иосиф Чайков, прежде чем увлечься новейшими направлениями в искусстве. Он родился в Киеве. Вырос в семье деда, переписчика еврейских религиозных текстов. Начинал учеником, а затем помощником гравера. Чайков увлекся идеей развития еврейской культуры еще в годы учебы в Париже³⁹. В 1912 году он вместе с другими основал там группу еврейских художников «Махмадим»; группа издавала журнал на иврите под тем же названием. В 1914 году Чайков вернулся в Россию. Он активно участвовал в работе Культур-лиги в Киеве — иллюстрировал книги на идише, вел класс скульптуры, в 1918–1919 годах руководил детской художественной студией. В 1920 году Чайков был среди организаторов первой еврейской художественной выставки, организованной Культур-лигой в Киеве. На короткий период он стал идеологом нового еврейского искусства *на основе пластических моделей Древнего Востока*, пытаясь соединить их с ориентализмом начала XX века и ар-нуво. С начала 1920-х годов Чайков работал в кубистической манере, потом перешел к конструктивистским работам, которые он выставлял на выставках Общества «4 искусства».

Среди художников, экспонировавших на выставке 1926 года произведения с использованием среднеазиатских мотивов, был Игнатий Константинович Мрочковский⁴⁰. Он относится к небольшой группе участников Общества «4 искусства», о которых почти нет сведений. Нам неизвестно ни точное написание его фамилии, ни год, когда он умер; нигде, кроме каталога, не упоминаются его произведения.

Но мы знаем, что он, так же как многие его коллеги по группировке, получил художественное образование в МУЖВЗ в 1909–1917 годах. В 1918 году в Челябинске он вместе с А.Н. Самохваловым организовывал вечерний класс живописи и рисования. В конце 1920-х иллюстрировал детские книжки. По-видимому, Игнатий Мрочковский был репрессирован, так как имел брата Ивана — белого офицера генерала. Ему самому также приписывают участие в Белом движении⁴¹, что, на мой взгляд, является ошибкой и связано с одинаковыми инициалами братьев — И.К.

Разумеется, обращение художников Общества «4 искусства» к восточной тематике вне выставок группировки не исчерпывается изложенными здесь именами и фактами. Многих судьба в течение жизни сводила с красотами Кавказа или экзотикой Средней Азии.

Михаил Аринин окончил саратовское Боголюбовское училище в 1924 году. Жизнь так сложилась, что он уехал в Узбекистан и поселился в городе Коканде. Художнику было сложно писать незнакомые края, на выставках Общества «4 искусства» он выступал с пейзажами, написанными в родных местах. Лишь к 1940-м Аринин освоился с новым материалом, с увлечением стал писать портреты новых земляков и сценки из узбекского быта. Произведения такого плана хранятся в Радищевском музее⁴².

Начиная с поездки в Тиберду в 1929 году в 1930-х и 1940-х годах среднеазиатские и кавказские мотивы постоянно интересовали Владимира Бехтеева. Л.А. Бруни в 1934 году, путешествуя по Средней Азии, в живописи и акварельных листах запечатлел природу, людей и бытовые сценки Узбекистана и Таджикистана. В 1938 году он писал и рисовал море и горы в Азербайджане. Лев Бруни снова оказался в Средней Азии во время войны. В 1934 году путешествовал по Кавказу и А.И. Кравченко. В эту поездку он писал акварелью в легкой, воздушной манере пейзажи Грузии и Армении⁴³. И В.А. Фаворского, как и многих других, среднеазиатская тематика настигла много лет спустя после экспонирования выставок «4 искусства», в эвакуации. Хорошо известны его гравюры тех лет, такие как «Возвращение с базара» или «Самарканд. Разговор о порохе»⁴⁴. Жизненная ситуация спровоцировала и его подключиться к запечатлению пейзажей и жителей неведомой восточной страны.

Занимаясь историей Общества художников «4 искусства», я постоянно чувствовала глубинную связь общего характера его выставок с их дореволюционными истоками. Постепенно пришло осознание,

что одним из источников этого ощущения было то обстоятельство, что наряду с некоторыми другими тенденциями через все выставки прошло и «голуборозовское» символистское неоромантическое начало либо в форме величавых Кавказских гор, либо в виде среднеазиатской знойной неги и шумного движения пестрых праздников.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гофман И.М. Голубая роза. М., 2000. С. 14.

² Русакова А.А. Павел Кузнецов. Л., 1977. С. 23.

³ Протокол № 107 заседания Президиума Академии Художественных наук от 14 апреля 1925 // РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 180; Протокол заседания Научно-показательного отдела // Там же. Л. 169–169 об., 188. На заседании 23 апреля была утверждена первоначальная смета выставки (Протокол № 108 заседания Президиума Академии Художественных наук от 23 апреля 1925 // Там же. Л. 152). По окончании выставки Президиум утвердил отчет о расходах в размере 1351 рубля 4 копеек (Протокол № 115 от 9 июня 1925 // РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 76 (1). Л. 57).

⁴ Протокол № 118 заседания Президиума Академии Художественных наук от 30 июня 1925 // РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 76 (1). Л. 1–2.

⁵ В Государственную Академию Художественных Наук [от] художников П.В. Кузнецова, М.С. Сарьяна и Н.П. Ульянова : докладная записка. 22 июня 1925 // Там же. Л. 11.

⁶ Протокол № 118... § 10. Л. 1–2.

⁷ Заявление художников П.В. Кузнецова, Н.П. Ульянова и М.С. Сарьяна о желании организовать живописный техникум. Резолюция. § 10 // Л. 2.

⁸ Экспедиция в Самарканд была организована Российской академией материальной культуры совместно с Главным комитетом по делам музеев и охраны памятников старины и природы для ознакомления с состоянием сохранности памятников архитектуры, художественного фиксирования и других задач. Оба путешествия были литературно оформлены и проиллюстрированы автором: *Петров-Водкин К.С.* Поездка в Африку // На рассвете : лит.-худ. сб. Кн. 1. Казань, 1910. С. 17–21; *Он же.* Самаркандия. Из путевых набросков 1921 г. Пб, 1923.

⁹ Речь идет о его картинах «Индийская сказка» (1926) и «Поцелуй» (1929).

¹⁰ *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов : очерки. М., 1971. С. 65.

- ¹¹ Фёдоров-Давыдов А.А. Художественная жизнь Москвы (По выставкам) // Печать и революция. 1925. Кн. 5–6. Июль – сент. С. 265.
- ¹² Аранович Д.М. Современные художественные группировки // Красная новь. 1925. № 6. С. 277–282; *Он же.* Современная живопись // Революция и культура. 1927. № 3–4. С. 87–88. В этих статьях автор наряду с другими анализирует первые выставки Общества «4 искусства».
- ¹³ Аранович Д.М. Современная живопись. С. 88.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Тугендхольд Я.А. По выставкам // Известия. 1925. 8 мая.
- ¹⁶ Кузнецов П.В. Туркестан : Автолитографии : 1-я серия рисунков. М.; Пг., 1923; *Он же.* Туркестан : Автолитографии : 2-я серия рисунков. М.; Пг., 1923; *Он же.* Автолитографии в красках. Горная Бухара. М.; Пг., 1923.
- ¹⁷ На выставке работа экспонировалась с таким названием. В 1930 приобретена у автора в ГТГ: Киргизские пастухи. 1926. Инв. 10548.
- ¹⁸ При чтении доклада в качестве иллюстрации была показана картина из ГРМ (1925–1926. Инв. ЖБ-1182), однако на выставке Общества «4 искусства» в 1928 это произведение не могло быть, так как уже в 1927 оно поступило в ГРМ. На выставках в 1926 и 1928 было показано произведение «Табачницы» из Кубанского художественного музея им. А.В. Луначарского (инв. 399). Оно было закуплено госкомиссией и поступило в музей в 1929.
- ¹⁹ «Уголок Эривани» (1925. НГА. Инв. Ж 5514-14209); «Уголок Эривани» (1926. НГА. Инв. Ж 444-643).
- ²⁰ Полагаю, что это картина «У родника» (1928. НГА. Инв. Ж-441/640).
- ²¹ «Осенний мотив» (НГА. Инв. Ж 2397-3508); «Долой чадру» (1929. НГА. Инв. Ж 4348-10643).
- ²² В НГА хранятся два произведения 1928 с одинаковым названием «Село Аван. Арагац» (инв. Ж 538-753 и инв. Ж 737-1162). Определить, какое из них экспонировалось в 1929 в Москве, не удалось.
- ²³ Айвазян М.А. Микаэль Гурджан. М., 1957. С. 13.
- ²⁴ 1931. Бумага, черный карандаш. 44 × 32,1. Инв. 15344.
- ²⁵ Последний прижизненный спектакль Е.Б. Вахтангова.
- ²⁶ Пьеса Г. Лейвика, постановка Б.И. Вершилова в 1925.
- ²⁷ На выставке Общества «4 искусства» в 1929 были представлены картины: «Гора Уч-Кулана (утро)» (ныне: Горы. 1928. ГТГ. Инв. ЖС-1524) и «Гора Уч-Кулана (день)» (ныне: Кавказский аул. 1928. ГТГ. Инв. ЖС-1528).
- ²⁸ Кисловодск. 1936. Инв. ЖС-1054.
- ²⁹ В 1928 были написаны картина «Боржом» и два варианта композиции «Чайные плантации. Чаква», один из которых находится в собрании СГХМ (инв. Ж-1690).

³⁰ СГХМ. Инв. Ж-1689.

³¹ Местонахождение произведения неизвестно.

³² Пьеса М.Ю. Левидова, режиссер А.Я. Таиров.

³³ «Горный пейзаж» (инв. РС-8760), «Тифлис» (инв. РС-8762) и некоторые другие.

³⁴ Например, при оформлении в 1937 в ГАБТ оперы З. Палиашвили «Абесалом и Этери».

³⁵ Имеются в виду рисунки С. Шор из собрания ГТГ «В Самарканде» (1925. Инв. РС-4182) и «Самарканд. Чайхана» (1925. Инв. РС-4183).

³⁶ Китайянка. 1927. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Инв. Р-8413.

³⁷ По пьесе А. Гольдфадена в театральной студии Культур-лиги (1921, режиссер Э. Лойтер; постановка не была осуществлена).

³⁸ С. Шор выполняла оформление и создавала иллюстрации для книг И. Кипниса на идише: «Майселех» (Киев, 1923) — совместно с Н. Шифриным и М. Эпштейном, «А бер из гефлойгн» (Киев, 1924), «Руссише майселех» (Киев, 1924), «Мосты горят» Н. Лурье (Харьков, 1929) и других.

³⁹ В 1910–1913 Чайков учился скульптуре в Париже у Наума Аронсона и в Высшей школе декоративного искусства, потом в Высшей школе изящных искусств.

⁴⁰ Он представил графические листы: акварель «Улица» и рисунки «Базар», «Биби-Ханым», «Бытовая сцена» и «Шиарит Хана».

⁴¹ Рабочий словарь русской эмиграции А. Попова. URL: <http://www.mochola.org/russiaabroad/popov/m.htm>; https://www.myheritage.com/name/s/%D0%B8%D0%B3%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%B9_%D0%BC%D1%80%D0%BE%D1%87%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9?lang=RU (дата обращения: 30.05.2019).

⁴² В СГХМ хранятся работы М.А. Аринина «Юрты у подножия гор» (инв. Ж-1637), «Ургут. Пейзаж» (инв. Ж-1635) и другие.

⁴³ В ГТГ хранятся акварели «Гагра» (инв. РС-556), «Деревня Арзни. Армения» (инв. 15243), «Армения. Деревня Арзни» (инв. РС-10990) и карандашный рисунок «Тбилиси» (инв. РС-10029).

⁴⁴ «Возвращение с базара» (1943. ГТГ. Инв. 25953); «Разговор о порохе» (1942. ГТГ. Инв. 25954).

А.И. Струкова

**Александр Ведерников в обществе «Круг художников».
Реконструкция биографии и творческой практики**

Период активной художественной работы Александра Семёновича Ведерникова (1898–1975) был очень продолжительным. Его творчество оказалось тесно связано с такими важнейшими явлениями в истории изобразительного искусства Ленинграда, как деятельность объединения «Круг художников» в 1920-е годы, с участием в сообществе, позднее получившем название «ленинградская пейзажная школа» в 1930-е – начале 1940-х. Ведерников пережил блокаду и эвакуацию из Ленинграда. С конца 1930-х до начала 1970-х годов он был одной из ключевых фигур в литографской мастерской Ленинградской организации Союза художников РСФСР¹. Начальный период творческой деятельности Ведерникова изучен наиболее слабо: произведения рассеяны по разным, в том числе частным, собраниям, свидетельства отрывочны.

В 1926 году общество «Круг художников» объединило молодежь, чья учеба в художественных вузах и техникумах пришлось на послереволюционный период. Еще в 1924 году возник кружок, который организовался «независимо от существующих группировок и объединений, стянув вокруг себя передовой и ищущий послереволюционный молодежь»². В выставочный комитет кружка входили Иван Попов-Воронежский, Лев Британишский, Алексей Пахомов; впоследствии он трансформировался в «Круг», или «Круг художников», и двое последних стали его активными членами.

В следующем, 1925 году, в рецензии на конкурсную выставку выпускников Академии художеств Николай Пунин отметил «среди более, чем посредственной массы участников конкурса <...> вполне выраженную группу»³. К ней он причислил художников Алексея Пахомова, Екатерину Гаскевич, Якова Шура, Алису Порет, Татьяну Гернет-Матвееву, Сергея Чугунова, Вячеслава Пакулина, Эдуарда Тенисмана, Георгия Лагздиня, Георгия Коршикова, скульпторов Ивана Классепа, Надежду Хлёстову. «Я далек от мысли уверять, что все перечисленные художники — сложившиеся индивидуальности, которых можно было бы объединить общностью задач и стремлений; очень может статься, что года через 2–3 они разойдутся по разным дорогам нашей, богатой путями, живописи, но сейчас, на выставке — они настолько контрастно и выгодно выделяются среди общей серости и пошлой тенденциозности, что о них хочется говорить, как о группе»⁴, — заключил свою мысль Пунин. Интересно, что только трое из перечисленных выше выпускников не вошли в «Круг художников». В связи с Ведерниковым следует обратить внимание на слова Пунина об общей серости и тенденциозности, царившей, по его мнению, в Академии художеств. Ведерников поступил в Академию именно в том учебном году, который завершился этой выставкой выпускников или, как их по старой памяти называли, конкурентов.

Перед этим Ведерников учился в реальном училище в Нижнем Новгороде, служил в Красной армии⁵ и заведовал Подотделом художественной агитации, был инициатором и одним из строителей театра и избы-читальни, оборудовал Татарский клуб имени Сталина в деревне Афонино, проводил общественную работу в деревенских клубах в окрестностях Нижнего Новгорода. В 1924 году он окончил Нижегородский государственный художественный техникум (Нижегородские государственные высшие свободные художественные мастерские)⁶, где учился четыре года, и именно от техникума был командирован в Ленинград (*ил. 1*).

В Ленинградском высшем художественно-техническом институте (Академии художеств) на первом курсе общего отделения Ведерников занимался рисованием, скульптурой, живописью и архитектурой, а со второго курса учился на живописном факультете. Он работал у Осипа Бразы, затем у Алексея Карёва.

В июне – июле 1926 года он прошел практику на Дмитровской фарфоровой фабрике в Вербилках, где под руководством заведующего живописной мастерской изучал все тонкости технологии —

от растирания красок до исполнения росписи на фарфоре. По старым заводским образцам практикант расписал 12 аппетитных (больших чайных) чашек, а также посуду по собственным эскизам. На фотографии 1926 года (архив С.Э. Курбатовой, Санкт-Петербург; *ил. 2*) он работает над предметом с оскалившимся драконом с перепончатыми лапами, который будто бы выглядывает за пределы поля изображения. По-видимому, именно это изделие сам художник назвал «азиатским блюдом»⁷. На фоне широкого увлечения агитационным фарфором и сам сюжет, и его воплощение, лишенное какой-либо стилизации и малейших намеков на дальневосточную изобразительную традицию, выглядят в высшей степени оригинально. Орнаменты на блюде и других предметах чайного сервиза указывают на мастерство исполнения и хорошее знакомство автора с принципами декоративной росписи по фарфору.

Ведерников работал в редколлегии газеты «Союзная школа», издававшейся ВЛКСМ при Академии художеств (*ил. 3*)⁸.

Возможно, к этому учебному заведению Пунин отнесся излишне критически, однако общую тенденцию он указал верно. О неудовлетворенности занятиями впоследствии писали многие студенты⁹. Академическое рисование переживало кризис, из педагогов его приверженцем оставался только Василий Савинский. На смену индивидуальным мастерским пришел «объективный метод», когда учащиеся одного курса занимались у преподавателей с разной методикой, что окончательно дезориентировало студентов и подталкивало к поиску авторитетов вне Академии. После закрытия Гинхука в 1926 году альтернативой оставалась, например, школа Павла Филонова.

Курс обучения Ведерников не окончил из-за протестов против деятельности ректора Эдуарда Эссена, однако и после его снятия с должности не захотел вернуться в Академию¹⁰. В 1928 году он покинул это заведение, решив, что Академия не способна что-либо дать ему в профессиональном отношении. Такая независимость суждений и категоричность были свойственны художнику и в дальнейшем. Попытавшись найти учителя в кругу авангардистов, он решительно отверг и эту возможность. Сохранились воспоминания о посещении Ведерниковым «занятий по идеологии» у Филонова, а также о его ироничном к ним отношении¹¹.

Ведерников получил справку об окончании четырех курсов живописного факультета Ленинградского высшего художественно-технического института¹² и вступил в общество «Круг».

Круговцы уделяли пристальное внимание вопросам формы. Один из членов общества, художник и критик Владимир Денисов, разъяснял участникам Ассоциации художников революционной России следующее: «Чтобы построить теперь фабрику, нужно быть на уровне современной техники, чтобы написать новое исследование о цвете, как это сделал недавно Гельмгольц, нужно стоять на уровне современной науки, чтобы построить и написать новую картину, нужно вмещать в себе современную художественную культуру. Только она позволяет, дает в руки оружие для выражения современного жизнеощущения и современных образов»¹³.

В декларации «Круга» (ил. 4) в рассуждениях о создании картины как производстве вещи, в процессе выработки которой должны быть получены новые средства воздействия, «используемые во всех отраслях производства и оформляющие быт», присутствует влияние идей, имевших хождение еще в 1910-е годы среди художников объединения «Квартира № 5». Немало слов в предисловии к каталогу второй выставки «Круга» было сказано о восприятии зрителя, о создании острых формальных решений, воздействующих на чувства, о чем впоследствии постоянно говорили и писали представители ленинградской пейзажной школы. В нее вошли многие круговцы, в том числе Ведерников. Декларация «Круга» была полемически направлена против авторов, которые отвергали станковое творчество, картину как таковую, то есть против конструктивистов, сторонников «массовой бытовой живописи» и тех, кто не заботился о ее формальном решении и на низком художественном уровне работал в русле актуальной революционной проблематики. Круговцы заявляли о готовности помимо станковой живописи создавать монументальные росписи и декоративное оформление городов¹⁴. В декларации члены объединения отмечали свою приверженность реалистическому методу, «расширяя» его в сторону любых формальных исканий. На практике они всегда придерживались принципа фигуративности.

Среди «лучших традиций» круговцы не указывали ничего конкретно, стремясь к «учету и анализу всего художественного наследия прошлого»¹⁵.

Ведерников участвовал во второй и третьей выставках общества «Круг художников»¹⁶, а также, вероятно, еще в трех выставках объединения, прошедших в период с 1929 по 1930 год. Поскольку размеры произведений в каталогах не указывались, а названия часто обозначались как «Пейзаж», невозможно точно установить, какие

из картин 1920–1930-х годов представляли его творчество в рамках этого объединения. Из ранних произведений, которые дошли до наших дней, на выставках «Круга», предположительно, могли экспонироваться «Пригород» (1928, ГТГ) и «Площадь Льва Толстого» (начало 1930-х, МИИ РК)¹⁷, а также «Ленинград. Вид из окна мастерской скульптора Б.Е. Каплянского» (1930, ГРМ), «Нева с баржами» (1930, ГМИ СПб), ряд пейзажей, находящихся, вероятно, в собрании семьи художника: «Зима на Волге», «Зимний этюд», «Летний этюд» (все — 1927), «Ленинград. Вид на яхт-клуб» (1929), «Волга», «Город Горький», «Городец на Волге» (все — 1930).

Темы круговских работ Ведерникова вписывались в обычную практику этого объединения, члены которого предпочитали камерные сюжеты из жизни города или сцены труда в колхозной деревне, но главным образом — жанры портрета, пейзажа, натюрморта. С одной стороны, само преобладание на выставках жанров, практиковавшихся в учебном академическом процессе, косвенно указывает на стремление вчерашних студентов держаться в русле привычной учебной практики, на их неопытность, а с другой — «Круг» декларировал высокий уровень живописной культуры, сосредоточенность его членов на вопросах формального решения произведения, что также привычно отрабатывалось в области натюрморта или пейзажа. Картина Ведерникова «Пригород» (1928, ГТГ; *ил.* 5) обнаруживает эту несамостоятельность, зависимость от пейзажей его педагога Алексея Карёва. Ведерников повторяет характерный для последнего прием — развертывание ряда зданий под красно-коричневыми крышами, с белыми стенами и множеством одинаковых окон рядом с пятнами зелени «взломаченной» кистью, какие изображал Карёв в пейзаже «Дом на окраине города» (1917, ГРМ; *ил.* 6). Это произведение академического преподавателя было одним из немногих, доступных для обозрения, и выставлялось в Музее художественной культуры, откуда поступило в Русский музей в 1926 году.

Смятое пространство пейзажа с хаотическим нагромождением построек разной высоты и конфигурации, монохромность живописи — эти отголоски кубизма присутствуют в произведениях Карёва конца 1910-х – начала 1920-х годов. «Пригород» Ведерникова следовал рецептам пейзажной живописи Карёва, однако очень скоро художник выработал собственный почерк.

Перемену наглядно демонстрирует сравнение двух произведений из собрания Третьяковской галереи: «Пригород» и «На окраине»

(1930-е; *ил. 7*). Кажется, что на втором холсте изображен тот же самый вид, но очищенный от внешних влияний, причём в буквальном смысле слова: пространство раздвигается, полностью освобождаясь от ненужных деталей, уходит характерная для живописи 1920-х угловатость форм, очертания предметов становятся более обтекаемыми, мазки — мягкими и плавными. Уже здесь Ведерников находит свою изобразительную формулу: большое открытое пространство и где-то на его краю — силуэт знакомого памятника архитектуры или корабля и т.п. Примечательно, что эта манера произвела большое впечатление не только на некоторых других членов общества «Круг художников», таких как Алексей Почтенный, Яков Шур, Александр Русаков, Николай Емельянов, не только на Николая Лапшина, бывшего к тому времени опытным мастером, прошедшим школу футуризма, но и на самого Карёва. Неслучайно через несколько лет он представил на Первую выставку ленинградских художников свою лучшую работу — «Нева» (1934, ГРМ; *ил. 8*). При всем своеобразии она очень напоминает характерные композиционные решения Ведерникова, которые критики и историки искусства привыкли объяснять его детскими впечатлениями «от заволжских далей и, конечно, захватывающих дух просторов Волги»¹⁸.

Характерная черта пейзажей круговского периода — высокая линия горизонта и динамичная диагональ в основе композиции. При том, что на значимость «кривой» при построении пейзажа Ведерников обращал внимание своего ученика в гораздо более поздний, послевоенный период¹⁹, именно в живописных работах конца 1920-х – начала 1930-х годов диагональная линия, уводящая взгляд к горизонту, наиболее выражена, располагается под острым углом к нижнему краю картины, проходит через его центр. Она может быть дополнительно акцентирована линией, которая обозначает трамвайные рельсы («Площадь Льва Толстого», «Ленинград. Вид из окна мастерской скульптора Б.Е. Каплянского») или ограждение вдоль набережной канала («Ленинградский пейзаж. (Канал Грибоедова)», 1928, ГРМ). В более поздних пейзажах 1930-х годов такой динамизм композиции и тяготение к вертикальному формату уходят, сменяются размеренным горизонтальным членением картины. Причина этих перемен — постепенная эволюция зрительных образов, которые окружали горожанина. Оформление нового коллективного быта в 1920-е годы было связано с широким использованием модных форм конструктивизма. В газетах, журналах, рекламе, промышленной полиграфической

и текстильной продукции бесконечно тиражировались геометрические фигуры самых разных размеров, множественные повторяющиеся формы, диагональные линии, простые лаконичные цвета, из которых чаще всего использовались черный и красный. И как не далеки, на первый взгляд, ленинградские пейзажи Ведерникова от современного им плаката, те визуальные принципы, которые транслировала настенная реклама, производственный плакат и прочее, более или менее сознательно использовались художником. Поскольку большинство довоенных произведений Ведерникова погибло во время блокады, трудно с уверенностью утверждать, что «Ленинградский пейзаж. (Канал Грибоедова)», датированный 1928 годом (ил. 9), был работой, единственной в своем роде. Однако из сохранившихся городских видов только он выполнен с использованием своеобразного и редкого приема: изображение складывается из крупных пятен разного цвета, каждое из которых обведено по контуру темной линией. Похожий прием можно обнаружить у Николая Евграфова в таких живописных произведениях, как «Интерьер с фигурами у стола», «Свидание» (обе — 1930-е, собрание И.И. Галеева, Москва), «Любовь в городе» (вторая половина 1930-х, ГРМ). С ним Ведерников был, несомненно, знаком в силу жизненных обстоятельств. Евграфов в то же время, что и он, учился в Государственных свободных художественных мастерских в Нижнем Новгороде, после чего окончил Ленинградский художественно-промышленный техникум и вошел в группу «Мастера аналитического искусства». В 1928 году он был последовательным учеником Филонова, позднее вышел из группы и до неузнаваемости изменил свою художественную манеру. С работами филоновского периода вышеназванные холсты сближает создание условного «безвоздушного» пространства, в котором левитируют персонажи, и активная роль контура предметов, выделенного линией одного цвета, контрастного окружающей колористической среде. Отказавшись от дальнейших предположений, отмечу только, что Ведерников имел собственный опыт соприкосновения с системой обучения в группе «Мастера аналитического искусства». Хотя изобразительный прием работы «Ленинградский пейзаж. (Канал Грибоедова)» стоит особняком в его практике, насколько ее можно представить себе сейчас, сам мотив многократно повторялся автором вплоть до 1960-х годов. Вид на Свято-Исидоровскую церковь из окон дома 65 по Екатерингофскому проспекту Ведерников изобразил на картинах «В солнечный день» (1936, собрание И.Я. Лучковского, Харьков), «Канал Грибоедова зимой» (1938, частное собрание,

Москва), на самой ранней из известных литографий «Вид из окна на канал Грибоедова и Свято-Исидоровскую церковь» (1938, собрание С.К. Никулина, Москва; *ил. 10*). Последняя и композиционно, и по цвету, и самим приемом разложения на крупные пятна определенных оттенков, и множеством деталей очень близко повторяет живописный пейзаж 1928 года, является его литографированным вариантом. Литография «Проспект Римского-Корсакова» (1969, собрание Р.Д. Бабичева, Москва) завершает этот иконографический ряд²⁰.

Картина «Нева с баржами» (1930, Государственный музей истории Санкт-Петербурга; *ил. 11*) — наиболее ранний из сохранившихся видов из окна дома на набережной Малой Невы, в котором Ведерников прожил 41 год, если исключить трехлетний период, проведенный в эвакуации. По сравнению с живописными пейзажами этого десятилетия произведение 1930 года слишком многословно, перегружено подробностями жизни приморского города — судами разных форм, размеров и назначения, пристанями, пешеходами, дымящими трубами. Судя по фотографиям из окна комнаты художника, эта картина соответствовала действительности (*ил. 12, 13*), но к середине 1930-х Ведерников опускал многие детали, чтобы усилить ощущение широты водного пространства, и исключил изображения людей, чтобы перевести разговор с бытового уровня на профессиональный — без помех размышлять о живописи, ее средствах и возможностях (например, *ил. 14*). Яркости летнего дня, которую он здесь запечатлел, Ведерников впоследствии предпочитал разнообразные оттенки серого, а вид из окна преобразовывал в образ северного города.

Своего рода пару образуют два пейзажа начала 1930-х годов: «Ленинград. Вид из окна мастерской скульптора Б.Е. Каплянского» (*ил. 15*) и «Площадь Льва Толстого» (*ил. 16*). Они близки изобразительным мотивом — уходящая вдаль улица с трамвайными путями и движущимися по ним красными вагонами, охристой цветовой гаммой и общим приемом — работой краской, сильно разведенной скипидаром, в результате чего красочный слой становился чрезвычайно тонким, местами полупрозрачным, и произведение, выполненное маслом, сохраняло легкость и свежесть акварели. На этих холстах прерывающиеся и вновь возникающие линии рельс создают эффект стремительного движения. Корпус трамвая обозначен протяженными движениями кисти, написан не полностью, отдельные мазки будто бы выпали, отстали, не удержавшись из-за высокой скорости. Эта беглость кисти и простота исполнения, использование намека вместо

детальной проработки формы, умение точно формулировать вместо аморфного многословия раздражали советскую художественную общественность. Обвинения в незавершенности звучали по отношению к произведениям Ведерникова и в дальнейшем²¹.

Несмотря на постоянные и упорные сравнения общества «Круг художников» с московским ОСТ, они грешат неточностью, а различия перевешивают черты сходства²². Например, тема транспорта и движения в пространстве, чрезвычайно важная для Александра Лабаса, Петра Вильямса и Юрия Пименова, почти полностью отсутствует в произведениях круговцев. С аэропланами, поездами и автопробегами можно сопоставить только трамваи на двух пейзажах Ведерникова. Для того чтобы отвечать за «динамизм» в рамках целого объединения, этого явно недостаточно. При наличии некоторого числа производственных сюжетов, сопоставимых с остовскими шахтами и фабриками, объединение «Круг художников» основное внимание уделяло течению повседневной жизни города, а также сельскохозяйственному труду и образам деревни. Эта укорененность в национальной деревенской теме, характерная также для АХРР, и установка на тщательное построение композиции на холсте входят в явное противоречие с ультрамодными визуальными ходами Общества станковистов. Характерны темы дипломных работ художников, вскоре образовавших «Круг»: «Смена» Вячеслава Пакулина, «Покос» Алексея Пахомова, «Прачка» Алексея Почтенного, «Рыбаки» Владимира Малагиса, «На окраине» Татьяны Гернет, «Пейзаж» Татьяны Купервассер, «Каменщик» Григория Иванова и другие. Академическая выучка участников «Круга» с навыками натурного рисования и наблюдения окружающей жизни резко отличалась от фото- и кинозгляда остовцев²³, чьи станковые произведения нередко вырастали из журнальных иллюстраций с использованием коллажа, цветовых и фактурных контрастов, то есть имели двойную степень условности.

Пребывание в составе общества «Круг художников» стало для Ведерникова своеобразным завершением его образования, чему способствовали и обсуждения членами объединения произведений друг друга (которые могли закончиться переделыванием картины под давлением общественности), и наличие в составе общества такого человека, как Владимир Денисов, чьи статьи в периодической печати говорят об установках «Круга» подчас больше, чем знаменитая декларация с ее косноязычием и путанностью мысли²⁴.

В публикациях критиков о выставках «Круга» его членов неоднократно обвиняли в несамостоятельности, в частности, в подражании французским живописцам А. Дерену, А. Матиссу, А. Марке, а также П. Пикассо. Следование этим образцам было закономерным со стороны молодых художников. Французскую школу почитали и ставили в пример ученикам такие преподаватели Академии художеств, как Алексей Карёв и Осип Браз. Так, впервые рядом с именем Ведерникова обнаруживаем имена Марке и Матисса. Наряду с «терпкой твердостью колорита французской школы» большинство круговцев, по мнению критики, училось «звучной красочности древнерусской иконы и стенописи»²⁵, интерес к которым уходил корнями в систему преподавания и личный опыт Кузьмы Петрова-Водкина и Александра Савинова.

Утверждение Александра Самохвалова, что «в тот период ни одно произведение круговцев не было приобретено. Не было ни договоров, ни заказов...»²⁶, ошибочно. Государственная комиссия по приобретениям изо-произведений при Главискусстве в 1929–1930 годах закупила у членов общества для дальнейшего помещения в музеи СССР, а также для зарубежного обмена четыре произведения живописи, три рисунка и одну акварель. Хотя, конечно, это обстоятельство не могло существенно повлиять на материальное положение участников объединения. Произведений Ведерникова среди приобретений комиссии не было²⁷, зарабатывать на жизнь приходилось преподаванием рисования во вспомогательной школе № 216 в Ленинграде, что продолжалось до 1931 года, а также в качестве художника-разовика при Горкоме ИЗО²⁸.

В статьях о выставках и деятельности «Круга художников», которые печатались во второй половине 1920-х – начале 1930-х годов в журналах «Жизнь искусства», «Искусство в массы», «Красная панорама», газетах «Читатель и писатель», «Красная газета», нет ни одного упоминания о Ведерникове. Критики не обратили внимания на его произведения среди сотен других картин и скульптур, представленных на выставках общества.

Объединение «Круг художников» постепенно прекратило свою деятельность. Если в прессе 1920-х обсуждение произведений «Круга» более или менее оставалось в рамках профессиональной дискуссии, то к 1930 году в ход были пущены убийственные обвинения в классово чуждой советскому обществу, буржуазной сущности этого искусства²⁹. Один из типичных примеров такой демагогии с далеко идущими последствиями — статья Г. Веселова в журнале «Искусство в массы»:

«В реконструктивный период нашей страны в искусстве, и в частности в изо-искусстве, происходит, как и везде, классовое расслоение. Пролетариат завоевывает свою позицию и здесь, и вот значительная часть художников, чувствуя свою неминуемую гибель, гибель формалистских установок, прячет свою мелкобуржуазную сущность в кусты (пейзажи) и прикрывает ее натюрмортом»³⁰. Здесь же следовали обвинения в попытке «протащить идеологию разлагающегося Запада», которая заключалась во внимании художников к проблемам формы, почерпнутым из традиций французского искусства (*ил. 17*).

В начале 1930-х годов деятельность «Круга» окончательно замерла, но сформировавшиеся за время его существования дружеские и творческие связи между художниками сохранялись³¹. Из бывших членов общества Ведерников тесно общался с Яковом Шуром³². Отрывочные сведения о его контактах могут быть дополнены самим фактом существования таких живописных произведений, как «Ленинград. Вид из окна мастерской скульптора Б.Е. Каплянского» работы самого Ведерникова, а также его портретов, исполненных Александром Русаковым (около 1949–1950, собрание Р.Д. Бабичева; *ил. 18*) и Гертой Неменовой (конец 1960-х – начало 1970-х, собрание С.К. Никулина; *ил. 19*).

Ведерников смог начать полноценную творческую работу благодаря общению в среде недавних выпускников Академии художеств и принципу коллективного руководства с обсуждением произведений, следованием рекомендациям других экспонентов «Круга художников». Среди нескольких жанров, которые в основном разрабатывали круговцы — бытовая живопись, портрет, пейзаж, он избрал последний и на несколько десятилетий остался верен этому выбору. После выхода из Академии Ведерников освободился от влияния преподавателей. Его самостоятельность возросла настолько, что он сам стал генератором пластических идей, которые получили широкое распространение и легли в основу узнаваемой стилистики ленинградской пейзажной школы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ На протяжении упомянутого периода название организации менялось, в виде аббревиатуры оно выглядело как ЛОССХ (1932–1943), ЛССХ (1943–1959), ЛОСХ (1959–1991).

² М.Л. Кружок молодых художников // Жизнь искусства. 1924. № 29. С. 18. Впервые на эту публикацию как на предысторию общества «Круг художников» указала О.Н. Мусакова.

³ Пунин Н.Н. Конкурсная выставка в Академии художеств // Жизнь искусства. 1925. № 48. С. 11.

⁴ Там же.

⁵ С 1919 А.С. Ведерников служил красноармейцем в 4-м запасном инженерном батальоне 49-го стрелкового полка, затем письмоводителем в Нижегородском уездном военкомате. Демобилизован в 1921.

⁶ Личное дело Ведерникова А.С. // НА РАХ. Ф. 7. Оп. 8. Ед. хр. 448. Л. 4 об.

⁷ «Выполнено по собственным эскизам ½ дюжины чашек, 6 кружек, 1 чайник, 1 азиатское блюдо и 1 пловну» (Личное дело Ведерникова А.С. // НА РАХ. Ф. 7. Оп. 8. Ед. хр. 448. Л. 21).

⁸ Рядом с Теодором Певзнером и Юрием Васнецовым он запечатлен на фотографии редколлегии газеты (1925. Фотонегатка НИМ РАХ). См.: Академия художеств. История в фотографиях. 1850–1950-е : каталог выставки / сост. Е.Н. Литовченко, Л.С. Полякова. СПб., 2004. С. 29, 63–64. «Техническим работником в стенгазете» Ведерников называет себя в «Декларации для студентов, облагаемых платой за обучение» 1927 года (Личное дело Ведерникова А.С. // НА РАХ. Ф. 7. Оп. 8. Ед. хр. 448. Л. 26 об).

⁹ О 1925–1926 в Академии: «Все тот же конский череп на фоне вылинявшей драпировки и натурщица, стоящая на опорной ноге» (Власов В.А. Один из вариантов автобиографических записок. 1977–1978 // ОР ГРМ. Ф. 195. Ед. хр. 203. Л. 5 об). «И как ни парадоксально, но получилось, что „объективный“ метод породил отрицание, неуважение друг к другу не только между педагогами, но и между нами, учениками. <...> Считалось, что это были годы, пропавшие для студентов, для их образования» (Курдов В.А. Памятные дни и годы: Записки художника. СПб., 1994. С. 24).

¹⁰ Заявление студентов архитектурного отделения Академии художеств с протестом против незаконного отчисления учащихся, несогласных с деятельностью ректора, хранится в архиве семьи художника в Санкт-Петербурге.

¹¹ «Однажды Лукстынь (Ян Карлович Лукстынь — живописец, график, ученик Филонова. — А.С.) принес на занятия по идеологии портреты, сделанные им на заказ с фотографий. Портреты были написаны старательно и тупо. До занятий Павел Николаевич долго обсуждал их вдвоем с Лукстынем. Во время занятий портреты остались стоять у стены на всеобщее обозрение. Бывший в то время тоже учеником Филонова А. Ведерников не выдержал рассматривания этих глупых портретов и во время того, как Павел

Николаевич говорил серьезные вещи, расхохотался как мальчишка. Павел Николаевич строго спросил его, чему он смеется? Вместо ответа Ведерников продолжал смеяться и принужден был уйти. Кажется, скоро после этого случая он перестал заниматься у Филонова и в дальнейшем за образец творчества взял Марке» (*Глебова Т.Н.* Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове // *Панорама искусств.* Вып. 11. М., 1988. С. 115).

¹² Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Российской академии художеств. 1915–2005. К 250-летию Академии художеств / авт.-сост. С.Б. Алексеева и др. СПб., 2007. С. 384. Взаимодействие Ведерникова с Академией имело продолжение: он работал в должности доцента архитектурного факультета на кафедре рисунка и живописи (1936–1937), преподавал живопись акварелью и уволился по собственному желанию из-за «несоответствия методов преподавания» новым требованиям администрации. В 1954 Ведерников представил серию из 20 акварелей «Пейзажи Ленинграда и Волги» в качестве дипломной работы и получил квалификацию художника-графика.

¹³ *Денисов В.* Выставка АХРРА. В порядке дискуссии // *Жизнь искусства.* 1926. № 40. С. 11.

¹⁴ План декоративного оформления Ленинграда был разработан «Кругом художников» к 10-летию Октябрьской революции и опубликован в журнале «Жизнь искусства» (1927. № 26. С. 9), но не реализован.

¹⁵ Предисловие // Общество «Круг художников» при Доме печати. 2-я выставка картин и скульптуры. Русский музей. Л., 1928. С. 4.

¹⁶ «Две женщины», пейзажи (Общество «Круг художников» при Доме печати. 2-я выставка картин и скульптуры. Русский музей. Л., 1928. С. 10); «Семья», «Женщина с корзиной», «Жатва», три произведения под названием «Пейзаж» (3-я выставка картин и скульптуры. Общество «Круг художников». Русский музей. Л., 1929. С. 5).

¹⁷ Предположение высказано в каталоге выставки, прошедшей в Русском музее: Объединение «Круг художников». 1926–1932. СПб., 2007. С. 144.

¹⁸ *Катаев Л.П.* Годы на архитектурном в ЛИСИ // *Павлинская А.П.* Александр Ведерников. М., 1991. С. 8.

¹⁹ Там же. С. 150.

²⁰ Кому принадлежала комната, из окна которой открывался этот вдохновлявший А.С. Ведерникова пейзаж, не выяснено. Известно только, что в этом доме в конце 1910-х жил художник Н.Н. Шмаков, а сам вид запечатлен также на картине Э.К. Спандикова «Канал» (не позднее 1916, собрание семьи Рыбаковых, Санкт-Петербург).

²¹ «На совете видел литографии Вашего Ведерникова. Совет захлебывался от восторга. Я эти восторги не разделяю. Для таких крупных вещей мало того, что это сделано „вкусно“. Вкусно и со вкусом — но страшно неряшливо для таких больших вещей. Все-таки это только хорошие эскизы. Как странно, что теперь считают не культурным заканчивать вещь» (М.В. Маторин — П.Е. Корнилову. 20 марта 1960 // ОР ГРМ. Ф. 145. Оп. 2. Ед. хр. 770. Л. 2).

²² Что характерно, в книге Владимира Костина, участника Общества станковистов, которая по-прежнему остается главным источником информации об объединении, полностью отсутствует упоминание о «Круге художников» несмотря на наличие главы «ОСТ и другие художественные объединения» (см.: *Костин В.И.* Общество станковистов. Л., 1976).

²³ Подробнее на эту тему см.: *Воронина О.Ю.* Кинофикация живописи 1920-х годов. Опыт художников Общества станковистов // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 8. СПб., 2018. С. 383–395.

²⁴ См.: *Денисов В.А.* Выставка АХРРа // Жизнь искусства. 1926. № 41. С. 10–12.

²⁵ *Исаков С.К.* Вторая выставка О-ва «Круг» // Жизнь искусства. 1928. № 23. С. 5.

²⁶ *Самохвалов А.* Общество «Круг художников» // Творчество. 1967. № 2. С. 16.

²⁷ Протоколы заседаний Государственной комиссии по приобретениям произведений при Главискусстве; переписка о приобретениях и другие материалы. 30 марта 1929 – 14 июня 1930 // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 485.

²⁸ Выполнял отдельные, разовые заказы на оформление, например, украшение города к праздникам.

²⁹ Подобные публикации появлялись в рамках широкого процесса «чистки общественных объединений», которой подвергались почти все группировки, с 1929 они ждали перерегистрации и перестали проводить выставки (подробнее см.: *Дёготь Е.Ю.* Эстетическая революция культурной революции, или концептуальный реализм // Наше наследие. 2010. № 93–94. С. 135).

³⁰ *Веселов Г.* Буржуазные группировки Ленинграда // Искусство в массы. 1930. № 4. С. 13.

³¹ «По крайней мере, десять-одиннадцать бывших круговцев — Шур, Чугунов, Каплянский, Малахин, Неменова, Траугот, Емельянов, Осолодков, Ведерников, Лизак, Фрумак — постоянно бывали у родителей и принадлежали к числу их ближайших друзей» (*Русаков Ю.А.* Заметки о родителях — художниках Александре Исааковиче Русакове и Татьяне Исидоровне Купервассер-Русаковой // *Русаков Ю.А.* Избранные искусствоведческие труды. СПб., 2000. С. 19).

³² Сведения из бесед автора с сыном Я.М. Шура — С.Я. Магариком в 2008–2012.

Е.В. Воронович

Две модели Александра Дейнеки

Портрет не являлся основным жанром в творчестве Александра Дейнеки. Тем не менее в его наследии есть несколько примеров женских портретов и считаное число мужских. Большинство женских моделей этих картин известны, однако подробными сведениями о них исследователи не располагали.

Сначала я бы хотела остановиться на известных моделях. Моделью для работы А.А. Дейнеки «Девушка, сидящая на стуле» (1924, ГТГ), как установила Татьяна Сергеевна Зелюкина, послужила Паула Фрейберг (Фрейберга; 1890 – после 1938). Дейнека познакомился с ней в годы учебы во Вхутемасе. Как вспоминала Е.С. Зернова, это была «латышка, партийный работник, перевозившая оружие через границу еще тогда, когда ей было 14 лет»¹. А.Д. Гончаров писал, что встречался с Дейнекой «не только на занятиях, но и у Паулы Фрицевны Фрейберг, тоже студентки факультета, женщины уже взрослой, умной и очень приятной, но совсем не способной. С Дейнекой у нее были отношения более чем близкие, и, как мне кажется, она сдерживала его ненужные порывы и несколько по-матерински направляла его деятельность в искусстве, да и в жизни тоже»². Фрейберга и Дейнека много работали для детского журнала «Искорка» в начале 1930-х годов. Причем первой для журнала начала создавать иллюстрации Фрейберга, а потом свои рисунки и обложки стал делать и Дейнека. Примечательно, что трактовка формы в иллюстрациях Дейнеки очень близка к персонажам Фрейберги.

В начале 1930-х годов моделью для многих картин Дейнеки стала пловчиха Людмила Сергеевна Второва (1915–1987), в будущем заслуженный мастер спорта СССР. Исследование биографии и портретного образа принадлежит профессору Кристине Кэр (США).

О героине работы «Портрет Ирины Шервинской» (1937, ККГ), Ирине Сергеевне Шервинской (1914–2005), известно довольно подробно, благодаря книге, посвященной семье Шервинских и выпущенной в 2013 году³. Будучи студенткой Александра Дейнеки, она стала его моделью. Кроме того, дочь Ирины Сергеевны, Марина Дмитриевна Мартынова, любезно предоставила для этой статьи и в дар в отдел рукописей Третьяковской галереи еще не опубликованные фото. В устном рассказе Марины Дмитриевны есть одна небольшая подробность, которая может пролить свет на причины создания портрета и использования бокового ракурса. У Ирины были волосы уникального рыжего цвета, не светлые, но темно-рыжие, интенсивного, практически пылающего оттенка. Возможно, именно этот цвет и вызвал интерес Дейнеки-колориста.

На портрете «Мирэль Шагинян» (1944, частное собрание) Дейнека также изобразил одну из своих студенток. По воспоминаниям М.Я. Шагинян, она в то время была студенткой Дейнеки в МГХИ, и он предложил ей позировать для портрета. Сеансы проходили в мастерской на улице Чайковского (Новинский бульвар после 1994 года). «Я приходила на сеансы с маленькой дочкой Еленой; пока позировала, дочь гуляла во дворе с подругой, которая тоже специально приходила, или с ней возилась жена Дейнеки Сима. Сеансов было 3–4 — наверное, для Дейнеки даже много»⁴. По воспоминаниям Сергея Викторовича Цигалья, сына Мирэль, Дейнека по просьбе модели написал ее нос более прямым.

Особенно интересны судьбы двух других героинь Дейнеки — первой жены художника Серафимы Ивановны Лычёвой («Портрет С.И.Л. в соломенной шляпе», 1935, ГРМ; и др.) и Тамары Васильевны Милёшиной («Портрет архитектора Тамары Милёшиной», 1948–1955, ККГ). Кроме того, хотелось бы опубликовать историю создания портрета Милёшиной для возможности последующего передатирования «Портрета архитектора Тамары Милёшиной» из собрания Курской государственной картинной галереи им. А.А. Дейнеки.

В один из дней лета 1934 года Дейнека с другом Фёдором Антоновым рисовал в Парке Горького и среди прогуливавшихся мимо праздных горожанок заметил девушку, на которой, как тут же

сказал Антонову, он бы женился. Знакомство состоялось, и Серафима Лычёва (1912–1986), или «товарищ Лычёва-Дейнешкина», как позже шутливо называл ее в письмах художник, стала его музой на 14 лет. Дейнека написал девять портретов Симы и создал несколько скульптурных бюстов, а пропорции ее тела стали эталоном почти для всех его будущих героинь.

Серафима, одна из трех дочерей машиниста броненосца «Князь Потёмкин-Таврический» Ивана Акимовича Лычёва, родилась в Канаде в 1912 году⁵. В 1917 году семья вернулась из политэмиграции на родину, и Сима, окончив семилетку и техникум, стала учиться на инженера-технолога в текстильном институте. В 1931 году она провела три месяца студенческих каникул в Лондоне, где ее отец в то время работал генеральным консулом. После института Серафима преподавала на фабрике «Красная Роза», но уже с 1938 года в составе бригады художников помогала Дейнеке, занимаясь договорами с ВСХВ, Московским метрополитеном, а также для серии агитационных плакатов «Окна ТАСС». Немного владевшая английским и немецким, игравшая на рояле, имевшая безупречный вкус в одежде, Серафима производила на современников неизгладимое впечатление «строгой и красивой», очень «острой на язык» женщины из «высшего общества». У нее было чуть смуглое с легким румянцем лицо.

В 1935 году Дейнека постоянно писал Серафиме из далеких Америки, Франции и Италии. Делился наблюдениями и просил купить от себя цветы. Адрес Серафимы на конвертах был адресом Дома Наркомфина.

С 1936 года Дейнека и Лычёва жили в квартире 7 на втором этаже Дома Наркомфина вместе. Вероятно, именно там Дейнека создал один из самых тонких и изысканных образов жены — «Портрет девушки с книгой» (1934, ГРМ), а также несохранившуюся работу-загадку «В студенческом общежитии» (1935). На последней он изобразил Симу дважды: в образе смотрящей на зрителя серьезной девушки с книгой и как полуобнаженную героиню, застегивающую сандалию. Художник словно не мог удержаться, чтобы не написать свою возлюбленную обнаженной, но не решился сделать это прямо и нашел выход в композиции с двумя девушками. Позже часть полотна с полуобнаженной девушкой в шортах была отрезана, и сейчас работа существует как «Портрет С.И.Л.» (1935–1938, ККГ). Полностью картина была показана всего один раз на персональной выставке Дейнеки в 1935 году.

На загадочном полотне «Женский портрет (Портрет С.И.Л.)» (1944, Симферопольский художественный музей) Серафима изображена в мастерской художника на фоне чистого холста и фрагмента картины Веронезе «Брак в Кане Галилейской» (вторая треть XVI века, Дрезденская картинная галерея).

В 1948 году Дейнека и Лычёва расстались, и художник переехал в квартиру 35 на пятом этаже Дома Наркомфина.

Серафима, тогда уже жена известного автогонщика Андрея Понизовкина и ученый секретарь Академии наук СССР, иногда навещала Дейнеку в его новом жилище и в мастерской. В 1955 году Дейнека написал картину «Стихи Маяковского» (1955, НГА), где снова изобразил Серафиму. Именно ей, помещенной художником в центр композиции, студентка читает поэзию Маяковского. Очевидно, что Дейнеку все еще волнует образ Серафимы, хотя он и типизирует его.

Другая героиня Дейнеки — Тамара Васильевна Милёшина⁶ родилась 5 мая 1925 года в Москве. С Александром Дейнекой Тамара, в тот момент студентка Московского архитектурного института, познакомилась осенью 1948 года на вечере в Центральном доме работников искусств. Художник обратил внимание на девушку незаурядной красоты еще и потому, что она подходила по типуажу для персонажа его картины на тему русской истории «Въезд князя в Новгород»⁷. Многофигурная композиция, однако, так и не была написана. Согласно воспоминаниям Тамары Васильевны, в мастерской стоял довольно большой холст с намеченной углем групповой композицией «встречающих». Сейчас существует только три наброска для этой, вероятно, крупноформатной картины: «Фигуры мужчин с топорами», «Фигуры воинов», «Мужская голова» (все — 1940-е, частное собрание). В рисунке «Фигуры воинов» на втором плане, действительно, присутствует женский персонаж. Лицо женщины даже не намечено, что, возможно, свидетельствует о поиске образа.

Тамара Васильевна сначала не хотела позировать Дейнеке, зная за ним репутацию дамского угодника. Позировать художнику Тамару убедил ее институтский преподаватель Михаил Фёдорович Оленев, сказав, что «Дейнека изумительный художник» и работать с ним «большая честь».

Портрет создавался зимой с 1948 по 1949 год в очень холодной мастерской художника на Масловке приблизительно за пять сеансов. Я процитирую Тамару Васильевну: «Первый раз сделал замечательный набросок на большом куске ватмана, на подрамнике — сангина...

В разных там поворотах... поясные — в динамике в какой-то. Ну, он рисовальщик блестящий был». Через несколько дней она пришла на сеанс вновь. Дейнека попросил ее прийти с гладко убранными волосами. Тамара пришла в своем парадном вишневом шерстяном платье и в «не очень модных замшевых туфлях из комиссионки». Дейнека писал очень быстро, сеансы продолжались не дольше часа. Так как было очень холодно, то после нескольких сеансов работу было решено отложить до апреля. За эти месяцы Дейнека написал рядом с моделью свою скульптуру и натюрморт. И хотя Тамаре Васильевне законченный портрет не понравился, они с Александром Александровичем отметили окончание работы над портретом в ресторане. А после Дейнека, хотевший отблагодарить модель, подарил ей коробки акварельных и масляных красок фирмы Winsor & Newton. Потом, уже на день рождения, Дейнека прислал Милёшиной на дом роскошную корзину цветов. Несколько месяцев спустя Дейнека пригласил ее к себе в квартиру на улице Чайковского и немного дописал портрет.

Тамара Васильевна отмечает, что неожиданный для архитектора атрибут — лыжи — Дейнека написал после рассказа Тамары о том, что она немного занималась горными лыжами в институтской секции под Москвой. Помещая модель между скульптурой и лыжами, а также называя картину «портретом архитектора», Дейнека словно дополняет ее образ современницы — и интеллектуалки и спортсменки одновременно. В конце 1950-х годов Милёшина начала работать в группе архитекторов в управлении по проектированию Дворца Советов под руководством архитектора А.В. Власова. Дейнека был назначен главным художником по оформлению дворца, и они довольно часто встречались, работая в одном комплексе зданий на Красносельской. В 1955 году Дейнека изменил цвет фона и занавески с сероголубого на желтый.

Позже Дейнека вновь возвращался к образу Милёшиной в картинах «Встреча с прекрасным» (1960) и «На учебе» (1961, обе — ККГ).

Выбор моделей, те сведения, которые удается о них получить, помогают воссоздать мышление Дейнеки-портретиста, показывают нам, что женские образы, которые интересуют Дейнеку-художника, — это сочетание внешних черт, зачастую близких к классическим, и сильного характера модели.

При подготовке статьи были использованы материалы из архива ОАО НИИАТ. Выражаю благодарность заведующему архивом ОАО НИИАТ М.М. Имамединовой за помощь.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Зернова Е.С. Воспоминания монументалиста. М., 1985. С. 51.

² Гончаров А.Д. Воспоминания и записи. URL: <http://www.a-goncharov.ru/article/15.html> (дата обращения: 07.08.2019).

³ Дружинина (Шервинская) Е.С. Бессмертие. Из истории семьи Шервинских. М., 2013.

⁴ Шагинян М.Я. Дейнека. Живопись. М., 2010. С. 137.

⁵ Личное дело С.И. Лычёвой // Архив ОАО НИИАТ.

⁶ Сведения предоставлены специально для настоящего исследования Т.В. Милёшиной в личной беседе с автором. Ее детство прошло в переулках вокруг Чистых прудов и Покровки. Родители старались дать дочери художественное воспитание, водили в музеи, театры, дома пионеров, художественные кружки. Перед войной семья переехала в Замоскворечье, недалеко от Третьяковской галереи, что сделало доступными постоянные походы в нее. Перед войной Тамара окончила восемь классов. Начало войны и первые бомбежки застала в Москве, участвовала в дежурствах на чердаках (для тушения «зажигалок»). Была в эвакуации в Саратове, в 1943 вернулась в Москву, где и оканчивала школу. В последнем классе школы определилось ее стремление к профессии, связанной с изобразительным искусством. В том же 1943 Милёшина поступила в Московский архитектурный институт. В 1949 она окончила институт и была направлена на работу в архитектурную мастерскую, занимавшуюся проектированием МГУ, а через год перешла в мастерскую по проектированию образовательных учреждений. В 1951 поступила на двухгодичные курсы факультета архитектурного усовершенствования, там же познакомилась с будущим мужем Георгием Давидовичем Чичуа, тоже архитектором и студентом. После окончания была приглашена на работу в Моспроект, в мастерскую А.В. Власова, которая занималась развитием центра Москвы с проектированием новых правительственных зданий, в дальнейшем ставшей ЦНИИЭП зрелищных зданий и спортивных сооружений, где проработала до выхода на пенсию в 1980. Участвовала в работе над большими конкурсными проектами — санаториями, комплексом правительственных дач в Крыму. По проекту Тамары Милёшиной были построены оперный театр в Красноярске, драматический театр в Томске, несколько административных зданий в Москве. Принимала участие в проектировании Дворца пионеров в Москве на Воробьёвых горах, а также серии типовых спортивных сооружений (бассейны и спортивные залы).

⁷ Название картины приведено по интервью с Т.В. Милёшиной.

Е.Ю. Скареднова

**Коллекция пригласительных билетов офортной студии
Игнатия Нивинского. Новые поступления
в Третьяковскую галерею**

Цель этой статьи — презентация коллекции пригласительных билетов из архива офортной студии Игнатия Игнатьевича Нивинского, поступившей в фонды отдела графики XX века Третьяковской галереи в 2018 году. Корпус, состоящий из пригласительных билетов в количестве 81 единицы хранения, был принят в качестве дара от М.Ю. Коновалова, председателя отделения «Московский эстамп» Московского союза художников, которое стало правопреемником студии Нивинского.

Поступившая в Галерею коллекция пригласительных билетов рассматривается в том числе в свете практики комплектования фондов. Документальный и служебный, казалось бы, материал был принят не в научно-вспомогательный фонд или в архив Галереи, не был передан в библиотеку. Было решено взять всю коллекцию целиком в основной фонд гравюры с присвоением шифра «ГРС». Поэтому важно оценить значимость этого приобретения, отметить его истоки в истории комплектования и проследить связи и параллели с собранием Галереи.

Необходимо сказать несколько слов о студии Нивинского, из которой происходят эти пригласительные билеты. И.И. Нивинский (1880–1934) — график, живописец-монументалист и театральный художник. В 1912 году, будучи уже востребованным и известным мастером, он построил отдельный дом-студию в Москве на

2-й Мещанской улице (ныне улица Гиляровского), в котором стал серьезно заниматься малораспространенной в Москве эстампной техникой — офортom. В октябре 1934 года, через год после кончины И.И. Нивинского, в его доме была основана общественная мастерская, где могли работать все московские художники-офортисты. Его вдова, Эмилия Вацлавовна Нивинская, выполнила завещание мужа и передала все оборудование студии, библиотеку, его работы и собранные им коллекции Московскому союзу художников. Решением правления МОССХ студии было присвоено имя Нивинского, она стала отделением Союза художников, а Э.В. Нивинская — ее руководителем. В 1930-х годах начинается становление студии как центра графики и гравюрного искусства в Москве, который притягивает творческие силы как опытных и заслуженных мастеров, так и молодых художников.

В мастерской Нивинского в 1940-х увлекся офортom Евгений Сергеевич Тейс (1900–1981), художник, педагог и изобретатель. В 1955–1967 годах он руководил студией. В послевоенную эпоху под руководством Тейса, а затем Вячеслава Ивановича Павлова (1934–2014) произошел расцвет студии. Она стала и великолепно оборудованной мастерской печати, и школой обучения графическому ремеслу, и творческим клубом, и выставочным залом, где регулярно проходили графические выставки. Также, благодаря деятельности Тейса, студия стала площадкой для экспериментов с техниками и изобретения новых видов печати. Тейс был автором множества новых офортных техник, на которые получил авторские свидетельства, например техники прямого перевода. Все они были направлены на упрощение трудоемкой техники офорта. Илларион Голицын, учившийся у Тейса, так писал о нем: «...в офортной студии Евгений Сергеевич всегда напоминал мне алхимика. Он упорно что-то перемешивал (пожалуй, тут более подходит слово „химичил“), что-то колдовал. Он хотел помочь художнику раскрепоститься от сложности и неудобства офортной техники: от переворачивания и зеркальности печати, негативность, что, действительно, часто обескураживает, мешает работать более свободно»¹. В студии Нивинского выросла плеяда известных графиков-шестидесятников, среди которых — Илларион Голицын, Май Митурич, Гурий Захаров. По воспоминаниям Г.Ф. Захарова, «офортная студия, завещанная Нивинским московским художникам, стала благодаря Евгению Сергеевичу Тейсу — как руководителю и знатоку офорта, как художнику и учителю — нашим единственным

творческим и живым художественным местом»². Кроме того, студия была хранилищем богатейшей коллекции московской печатной графики. По инициативе студии и при непосредственном участии Тейса возникли дома творчества для графиков «Сенеж» и «Челюскинская», куда устремились художники со всей страны.

Таким образом, студия воспитала несколько поколений московских художников эстампа. В начале 1990-х годов помещением студии завладели коммерческие структуры, она была фактически разгромлена. Остатки оборудования и коллекции достались объединению «Московский эстамп». В 2016 году председатель объединения М.Ю. Коновалов передал сотрудникам отдела графики XX века и научной библиотеки Третьяковской галереи сохранившиеся книги и фотографии, а также коллекцию пригласительных билетов.

Говоря о составе коллекции, следует определить временные рамки представленных билетов. Коллекция охватывает период жизни мастерской с 1930-х по 1960-е годы. В части билетов указаны даты событий, но много и недатированных билетов. Однако по форме и стилю можно с уверенностью отнести их к указанному периоду. Значительная часть билетов подписана авторами с оборотной стороны графитным карандашом. Ряд работ остался без подписи, и определить их авторство сейчас затруднительно. Однако в процессе приема в фонды удалось установить авторство нескольких билетов благодаря инициалам и монограммам художников на изображениях. Таким образом атрибутированы два пригласительных билета к выставке иллюстрации 1940 года, на которых в правом нижнем углу изображения указаны инициалы БУ. Соотнеся со списком участников выставки, перечисленных в билете, с уверенностью можно определить автора изображения на его обложке — это Борис Алексеевич Уханов (1903–1974), график, плакатист и иллюстратор. Об авторстве многих других билетов можно лишь догадываться, сличая авторский стиль станковых работ и упоминаемых в пригласительном персоналий. Так, пригласительный билет на выставку Николая Григорьевича Никифорова (1912–1990) сопровождается миниатюрной резцовой гравюрой с характерным для художника сюжетом — пейзажем, тонкость штриха и живость исполнения которого узнается на офортах Никифорова, хранящихся в Третьяковской галерее.

Тематически содержание билетов очень разнопланово, так как в студии печатались билеты не только для внутренних событий, но и для мероприятий МОССХ по его заказу. Помимо здания на 2-й

Мещанской улице, они проходили на разных площадках — в помещениях МОССХ в Ермолаевском переулке и на Кузнецком Мосту, в концертном зале Центрального дома Красной Армии им. М.В. Фрунзе, в ГМИИ им. А.С. Пушкина, в ЦВЗ «Манеж», Доме архитекторов и других. Билеты приглашали на выставки, встречи, лекции, обсуждения выставок и дискуссии, торжественные вечера и чествования, обсуждение важнейших архитектурных проектов — для всех видов мероприятий художники создавали сопровождение в виде личного приглашения, поддерживая культуру внутрицехового общения. Тиражи представленных билетов колеблются от 50 до 100 экземпляров, они распространялись среди художников и друзей студии почтой или при личной встрече. Как правило, они печатались не именованными, адресат мог быть вписан позже от руки.

Любопытна целая серия из трех билетов, приглашающих на мероприятие, весьма характерное для общественной повестки 1935 года. Три художника студии — А.П. Строганова, З.В. Куликова и Т.П. Зотова — создают пригласительные на вечер-встречу строителей метро с художниками, организованный МОССХ под емким слоганом, ознаменовавшим открытие Московского метрополитена, — «Есть метро!». На обложку каждого из них помещена своя миниатюра с наземным вестибюлем станций первой линии метро — «Парк культуры», «Дворец Советов» (ныне «Кропоткинская») и «Библиотека имени Ленина». Каждая из авторов решает композицию билета по-своему, но при этом сохраняется их общий стиль. В коллекцию вошло также несколько билетов, затрагивающих историю ГМИИ им. А.С. Пушкина. Один из них приглашает на доклад Андрея Дмитриевича Чегодаева, искусствоведа и художественного критика, который проходил в Гравюрном кабинете музея в 1936 году. Дело в том, что Чегодаев с 1927 года работал в ГМИИ, в свои 24 года стал ученым секретарем музея, а в 1932–1938 годах был старшим научным сотрудником в Гравюрном кабинете, где возглавлял отдел советской графики. В 1943 году проходит вечер-совещание, посвященный 75-летнему юбилею профессора Николая Ильича Романова (1867–1948), искусствоведа и директора ГМИИ в 1923–1928 годах. На обложке пригласительного билета в качестве символического изображения помещены бронзовая скульптура Да-вида работы Донателло и очертания здания музея на заднем плане.

Таким образом, представленные билеты становятся своеобразным выразительным отпечатком культурной жизни творческих кругов Москвы второй трети XX века.

На подписанных авторами пригласительных билетах чаще всего встречаются имена художниц-офортисток Анны Петровны Строгановой-Веревиной и Зои Васильевны Куликовой, выпускниц Вхутемаса. В 1930–1950-х годах они входили в ядро студии вместе с рядом других художников: В.А. Вагагиным, П.В. Митуричем, Г.С. Верейским, М.А. Добровым, Е.Ф. Ермиловой-Платовой, А.Д. Щекалиной, А.Е. Лопухиной, Т.А. Мавриной, Д.И. Митрохиным, Б.А. Ухановым, В.Д. Цельмером, Д.А. Шмариновым, С.М. Шор, Д.П. Штеренбергом. Таким образом, обзор этих пригласительных билетов дает возможность узнать некогда активные и значимые фигуры в истории отечественной графики, вернуть их имена в научный оборот и восстановить живую картину художественной жизни тех лет. Так, характерны для своего времени истории молодых художников Ивана Карловича Безина (1911–1943) и Михаила Львовича Гуревича (1904–1943), погибших на фронтах Великой Отечественной войны и не успевших раскрыть свой талант в полную силу. Их имена возникают на билетах, приглашающих на вечера памяти в их честь и мемориальные выставки.

Как документальный артефакт времени, пригласительный билет иллюстрирует памятные события прошлого. В дневниках непосредственных участников художественного процесса тех лет нашлись свидетельства о мероприятиях, на которые приглашают билеты студии. В дневнике Евгения Евгеньевича Лансере (1875–1946) есть запись от 4 марта 1942 года: «В оргкомитете собрание в память Серова. Воспоминания Симонович-Ефимовой; очень умно, живо и интересно; может быть, хотелось бы больше данных как о художнике, его манере и проч. А больше (вышло) семейного, но и это хорошо. Хорошо говорил Юон. Были больше старики: Екат[ерина] Петр[овна] Нестерова, Эттингер, Кончаловский, Кузнецовы, Ефимовы, Корин. Напутствие Симонович от Серова: „Рисуйте все время — и кистью, и красками; рисуйте „пиша“ — рисуйте!!“»³ Билет на этот вечер, посвященный 30-летию со дня смерти В.А. Серова, вошел в собрание Третьяковской галереи под номером ГРС-12689.

Виктор Николаевич Вакидин (1911–1991), график, художник книги, много работавший в мастерской Нивинского; в своих дневниковых записях 1940-х годов отразил детали мероприятий, проводимых в студии, которые еще раз подтверждают царившую там интенсивную творческую атмосферу. В жизни студии тогда активно участвовал Павел Давыдович Эттингер (1866–1948), художественный критик, виднейший коллекционер графики, заметная фигура

художественной жизни Москвы первой половины XX века. Вакидин пишет о традиционных показах рисунков из обширной коллекции Эттингера. Вот запись от 22 апреля 1945 года: «В МОССХе Эттингер показывал рисунки русских художников из своего собрания. Интереснее, чем рисунки, было смотреть, как Эттингер их показывал и как публика (художники) их смотрела. Передние 2–3 ряда — сидя, следующий ряд — стоя, несколько человек сзади — стоя на стульях. Сначала рисунки прислонял к стоящей на столе доске, потом давал их ходить по рукам»⁴. И через три года снова запись — от 5 апреля 1948 года: «В субботу вечером в офортной мастерской показ Эттингером рисунков современных художников. Очень большое собрание рисунков, которое он показывал, разбив на части по поколениям. Сперва рисунки самого старшего поколения — родившихся в семидесятых годах: это Н. Ульянов, Кончаловский, Келин, Зефиров. Затем „восьмидесятники“: М. Родионов, С. Герасимов, Н. Чернышев, Павлинов (2 автопортрета) и В. Фаворский (несколько законченных портретных рисунков и один рисунок 17 года „Играющие в карты“). Несколько гравюр погибшего на фронте Никиты Фаворского. Портрет В. Фаворского (рисунок) работы художницы Изнар — жены Н.Н. Курпреянова...»⁵ В коллекции обнаружился пригласительный билет на просмотр рисунков из собрания П.Д. Эттингера в студии И.И. Нивинского, прошедший в 1947 году (инв. ГРС-12709). Фигура Эттингера была очень важной для студии. В протоколах заседаний бюро секции графики МССХ 1940-х годов Эттингер, как непререкаемый авторитет, наряду с художниками Добровым и Верейским входил в состав комиссий по отбору работ на важнейшие выставки, например на юбилейную выставку к 10-летию студии Нивинского в 1944 году⁶. Произведения из его коллекции становились основой выставок в студии — согласно пригласительному билету, получившему номер ГРС-12699, в 1946 году проводилась выставка портрета из собрания Эттингера по случаю его 80-летия. Эттингер оставался хранителем художественного наследия московских графиков, традиций и творческого духа и стал дорогим другом студийцев. Это видно и по количеству посвященных ему билетов в коллекции — от прижизненных до мемориальных (пять произведений). Один из них — поздравительная открытка от Эттингера 1936 года (год его 70-летнего юбилея), в которой он пишет ответное послание в стихах: «За сердечные не в меру Поздравления Эттингеру Юбиляр во все зоны Низкие бьет поклоны» (инв. ГРС-12731).

Выполненные в различных печатных техниках, пригласительные билеты являются важным материалом для изучения развития гравюрного дела. Художники студии находили пространство для эксперимента даже в таком, казалось бы, камерном и служебном жанре. Использовались сложные виды печати — акватинта, лавис, прямой перевод, мягкий лак, конгрев, резерваж и другие. Например, на пригласительном на вечер, посвященный творчеству Александра Яковлевича Головина, помещена миниатюра по мотивам его декораций к опере Н.А. Римского-Корсакова «Псковитянка», выполненная в сложной технике акватинты в малом масштабе, с проработанными мелкими деталями изображения (инв. ГРС-12670).

Среди билетов находится приглашение на выставку Василия Фёдоровича Мироненко (1910–1964), советского украинского художника-графика. Он учился и работал в Харькове, а в 1945–1946 годах жил в Москве, где прошло несколько его персональных выставок, в том числе в студии Нивинского. На билете, подписанном самим автором, Мироненко в уменьшенном формате специально воспроизвел собственную гравюру с искусным применением техники акватинты — лунный пейзаж с озером, где ночной свет подчеркивается мягкими тональными переходами. В собрании отдела графики XX века творчество В.Ф. Мироненко представлено 12 оттисками, отличающимися виртуозным владением техникой цветной акватинты, которая придает вибрирующий и глубокий живописный эффект его работам.

В оттиске на обложке приглашения на выставку Ростислава Николаевича Барто в студии Нивинского в 1943 году художница Куликова в офорте воспроизводит растительный мотив, который отсылает к работам Барто в сложной технике монотипии. Уже с начала 1930-х Барто стал известен как энтузиаст-изобретатель в области художественной монотипии. Тонкая ветка на обложке билета 1943 года, ее минималистичный облик повторяет стиль монотипий Барто военных лет, которые были очень просты по сюжетам, с характерной сдержанной холодной гаммой. По просьбе коллектива офортной студии имени Нивинского Барто провел успешную демонстрацию своих работ. Прошедшая в студии выставка вызвала живой отклик, стала художественным событием: «Выставка прошла с большим интересом, — пишет Э.В. Нивинская в благодарственном адресе от 2 декабря 1943 года, — тем более, что Вы чуть ли не единственный специалист в этом искусстве, постигший все тонкости в монотипии. В течение почти двух месяцев Ваши работы были украшением студии!»⁷

Таким образом, в билетах студии Нивинского развернутые, полноценные сюжеты тонко прорабатывались в миниатюрном формате, что позволяет отнести эту коллекцию к особой линии миниатюрной графики, являющейся частью единой морфологической структуры искусства гравюры, к так называемой графике «малой формы»⁸. Она занимает значительное место в истории развития гравюры, наряду с традиционными станковыми и книжными формами графики. К этой линии относятся книжный знак (экслибрис), издательская марка и графические композиции, носящие практический характер: гравированные приглашения, визитные карточки, поздравления. В искусствоведческой практике термин для этого вида графики не до конца оформлен — она называется памятной или обстоятельственной⁹. Область эта является своеобразным показателем уровня культуры и общего состояния развития и актуальности графического искусства. Отечественные художники создавали серьезные композиции памятного назначения с конца XIX века: в собрании Третьяковской галереи хранятся утонченные работы Н.Н. Герардова, В.Н. Быстренина — почетные билеты на традиционные балы художников 1902–1903 годов в Академии художеств. В коллекции отдела графики XX века хранятся пригласительные билеты и памятки М.А. Доброва, созданные для Общества изучения искусства книги, относящиеся к 1920-м годам. Более того, семь пригласительных билетов из студии Нивинского, три из которых дублируют билеты из недавно поступившей коллекции, хранились в основном фонде Третьяковской галереи с 1950-х годов. Таким образом, практика собирания памятной графики в Галерее существовала. Однако до поступления данной коллекции эти билеты были отдельными экземплярами, лишь пунктирно представляющими культуру и практику создания гравированных приглашений. Теперь пригласительные билеты могут рассматриваться наравне с коллекцией экслибриса, как часть, обогащающая картину развития отечественной гравюры, дополняющая творческое наследие различных художников. Этот пласт наследия, имеющий важное творческое и историко-культурное значение, дает перспективы изучения, собирания и экспонирования памятной графики в музее.

Пригласительные билеты имеют не только историческую, документальную ценность, но и ценность художественную. Портреты, пейзажи и жанровые сценки, изображенные на них, вполне самостоятельны. При их создании перед художником встает определенная творческая проблема в решении прикладной задачи —

необходимое соединение информативности и изобразительности при ограниченных размерах. В данных билетах демонстрируется умение авторов вписать изображение в заданный формат и соблюсти документирующие законы жанра, ассоциативность и читаемость сюжетного решения. Формат билета требует лаконичности и продуманной композиции листа. Все билеты данной коллекции, несмотря на всю разнородность задач и тем, вписываются в единый стиль — несколько классицизирующий, строгий и сдержанный. Прослеживается определенная системность структуры произведений — у билета всегда есть обложка, а текст приглашения с информацией, напечатанный с отдельной доски, находится внутри сложенного вдвое или втрое билета. Иногда она усложнялась и включала гравированные боковые плашки, выступающие элементы, либо обложечное изображение дробилось и печаталось с нескольких досок, как в билетах серии «Есть метро!». Стиль времени проявляется и в наборе изобразительных мотивов, среди которых основную часть составляют классические виньетки, реалистические портреты, лирические пейзажи.

При обзоре коллекции пригласительных билетов прослеживается их наглядная связь с художественным процессом второй трети XX века. Так, студийный офортист на приглашении на юбилейный вечер Сергея Васильевича Герасимова в 1946 году воспроизводит его картину «Зима» 1939 года, которая с 1940 года хранится в фондах Третьяковской галереи. Он использует трудоемкую технику акатинты для повторения фактуры снега, тонко почувствовав настроение картины. Или показательным становится тот факт, что для обложки билета на вечер памяти героя войны художника Михаила Львовича Гуревича в МОССХ (инв. ГРС-12703) офортист выбирает именно образ Пушкинской площади. Вероятно, она стала знаковой для художника. В начале 1980-х годов для собрания Третьяковской галереи были приобретены две картины, которыми автор до сих пор остается представленным в музее. Обе они созданы в 1937 году и посвящены именно изображению Пушкинской площади (инв. ЖС-1448, ЖС-3134).

В билете за авторством Анны Петровны Строгановой-Веревиной, приглашающем на заседание, посвященное творчеству Сергея Васильевича Иванова, использована его впечатляющая картина «Расстрел» 1905 года, ныне хранящаяся в ГЦМСИР. В билете 1947 года, посвященном другому классику живописи, Витольду Каэтановичу

Бялиницкому-Бируле, воспроизведена картина, ныне находящаяся в фондах Галереи, «Лед прошел» 1930 года (инв. 15709). В миниатюре билета на выставку Ермиловой-Платовой угадываются деревья с рисунка художницы «Старые деревья», хранящегося в отделе графики XX века (инв. РС-4001). Интересная метаморфоза происходит с силуэтом Елизаветы Кругликовой — офортист ловко аранжировал ее автопортрет 1915 года (ГТГ, инв. Р-3099), сочинив собственную лаконичную композицию, повторяющую стиль художницы.

В билетах, посвященных памяти основателя студии И.И. Нивинского, очень подробно и тонко воспроизводятся герои произведения Карло Гоцци «Принцесса Турандот» в костюмах, созданных по эскизам И.И. Нивинского в 1921 году. Работа над этой постановкой под руководством режиссера Е.Б. Вахтангова стала вершиной театральной карьеры художника.

Печатная продукция офортной студии в указанный временной период проходила обязательную цензуру. На ряде билетов находятся фиолетовые штампы Мособлгорлита «Разрешено к печати» или «Выпустить в свет» с подписью цензора и датой, что говорит о том, что данные билеты являлись не внутренней самодеятельностью, а строгой подотчетной формой, которая утверждалась Мособлгорлитом. В период с 1930-х по 1950-е годы работа студии строилась по бригадному принципу, и бригады работали под пристальным цензурным оком партячейки МОССХ. Практика цензурирования любой продукции, содержащей текст и изображения, не была изобретением советской власти, известны дореволюционные отчетные книги офортной мастерской М.А. Доброва, в которые вносились все тиражи, отпечатанные на станке. Начиная с 1922 года, когда был образован Главлит при Наркомпросе, его отделение — Мособлгорлит — осуществляло контроль за произведениями печати, изданиями, газетами, изопродукцией, работой типографий и т. д. Практика эта продолжалась до начала 1990-х годов, и, по воспоминаниям сотрудников студии, работавших там в 1970–1980-х годах, обязательный образец тиража отсылался на контроль цензурирующей организации.

Согласно архивным документам, печать пригласительных билетов к выставкам и мероприятиям организовывалась по заказу МОССХ. Об этом свидетельствует протокол совещания художников-офортистов студии Нивинского от 19 мая 1944 года об устройении выставки офорта к 10-летию юбилею студии, где среди

прочих постановлений особым образом выделяется задача подготовить пригласительные билеты¹⁰. Э.В. Нивинской было поручено предварительно договориться с Мособлгорлитом о количестве досок, необходимых для печатания билетов. Наличие штампов на значительной части коллекции билетов дает основание полагать, что они были сохранены единым блоком, так как в студии они собирались в качестве отчетного материала. Вероятно, это позволило дойти собранию пригласительных билетов студии 1930–1960-х годов до наших дней в исчерпывающем объеме.

Цензурирование и организованный заказ определяли некоторое однообразие произведений, и поставленное на поток печатание приглашений не могло не сказаться на качестве. Тот же Лансере в свой дневник обстоятельно вклеивает пригласительный билет на торжественное заседание правления МОССХ, посвященное творческой деятельности старейших мастеров живописи и графики (среди которых и сам Лансере, отмеченный уже правительственной наградой), состоявшееся 2 июня 1943 года. Он сопровождает его едкой припиской от 7 июня: «Какой затхлый провинциализм! После зари возрождения вкуса (М[ир] И[скусства]) доживать свой век в таком болоте!»¹¹ Этот экземпляр вошел в коллекцию студии Нивинского под инвентарным номером ГРС-12698.

Действительно, формально и качественно данная коллекция представляет собой очень разнородный материал. Не все билеты проработаны вдумчиво и не всегда дотягивают до уровня художественного шедевра, оставаясь служебным материалом, — ряд билетов, представляет собой набранный текст без художественных изысков в виде изображений или детальных декоративных элементов. Тем не менее билеты интересны в своей совокупности. Таким образом, коллекция пригласительных билетов из архива офортной студии И.И. Нивинского представляет собой ценный материал для восстановления облика культурной жизни Москвы 1930–1960-х годов. Она станет красноречивым дополнением для архивных разделов временных выставок в качестве культурологического материала, для демонстрации выразительного среза эпохи. Деятельность студии, отраженная более чем в восьмидесяти пригласительных билетах, раскрывает предпосылки расцвета эстампа в отечественном искусстве 1950–1960-х годов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Голицын И.В. Человек для других // Советская графика'75/76 : сб. ст. / сост. В. Шевелева. М., 1977. С. 176–177.

² Захаров Г.Ф. Об офорте, о студии и о Е.С. Тейсе // Там же. С. 181.

³ Лансере Е.Е. Дневники : в 3 т. Т. 3. М., 2008. С. 516.

⁴ Вакидин В.Н. Страницы из дневника. М., 1991. С. 146.

⁵ Там же. С. 167.

⁶ РГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 1. Ед. хр. 1620.

⁷ Карпов В.Ф. Путь художника // Ростислав Николаевич Барто. Выставка произведений. М., 1978. С. 10.

⁸ Воропанов В.В. Типология и своеобразие малых форм графики: книжный знак, издательская марка, обстоятельственная графика. Малые формы графики в музейной коллекции // Гравюра в системе искусств : сб. ст. по материалам конференции, проходившей в Русском музее в 1989 году. СПб., 1995. С. 79–84.

⁹ Ивенский С.Г. Заметки о памятной графике // Советская графика : сб.ст. / сост. Е. Буторина. Вып. 9. М., 1985. С. 212.

¹⁰ См. примеч. 6.

¹¹ Лансере Е.Е. Дневники. Т. 3. С. 572.

С.С. Коробцова

**Известный и неизвестный Д.Ф. Цаплин.
Новые материалы в деле изучения творчества
и биографии скульптора**

Скульптор Дмитрий Филиппович Цаплин (1890–1967) ушел из жизни лишь чуть более 50 лет назад, однако на данный момент его творчество и биография задают нам значительно больше вопросов, чем предоставляют ответов. Как сложилось, что имя русского скульптора, чьи выставки в Париже, Мадриде, Лондоне и других европейских городах в 1930-е годы снискали самые восторженные отзывы, в современной России мало кому известно? Отчасти проясняют этот вопрос стенограммы заседаний МОСХ с участием Д.Ф. Цаплина, хранящиеся в фондах РГАЛИ. Они ярко обрисовывают ситуацию, сложившуюся после возвращения художника в СССР из заграничной командировки 1927–1935 годов: его самоощущение не востребоваемости и борьбу против обвинений в формализме. При жизни скульптора не было опубликовано ни одного серьезного исследования его творчества, с момента возвращения на родину не состоялось ни одной персональной выставки. Трагичной оказалась и судьба наследия скульптора: многие работы бесследно исчезли из его мастерской, и на данный момент их местонахождение неизвестно.

В связи с недавним поступлением на временное хранение в Государственную Третьяковскую галерею 26 произведений Д.Ф. Цаплина сотрудниками отдела скульптуры И.Н. Седовой, Е.Е. Бушуевой и С.С. Коробцовой ведется работа, связанная с вопросами их атрибуции, а также с заполнением лакун творческой биографии автора.

Важной отправной точкой в исследовании стал машинописный каталог (без фотографий), подготовленный в 1990 году к несостоявшейся выставке Д.Ф. Цаплина в Галерее сотрудником отдела скульптуры М.Р. Галицкой совместно с дочерью художника В.Д. Цаплиной. Ценные архивные материалы и сведения поступили от наследников художника, сохранивших документы из архива Д.Ф. Цаплина, а также от людей, лично знавших скульптора. Важным источником стал обретенный фильм о скульпторе 1970 года, снятый режиссером М.Д. Игнатовым.

Введенные в научный оборот материалы прояснили некоторые вопросы, связанные с атрибуцией ряда произведений Д.Ф. Цаплина. В их числе — фигура обнаженной женщины, которая была принята на временное хранение в Третьяковскую галерею под названием «Гамма» в качестве предполагаемого варианта (одного из двух) его произведения на тему музыки. Известно, что Д.Ф. Цаплин создал из дерева две близких по размеру работы с этим названием. Одна «Гамма» относится к саратовскому периоду творчества (1920–1924), другая выполнена скульптором в Париже в 1931 году. Но внешний вид только одной из них был известен по публикациям и архивным фотографиям. Композиционные и образные переключки с этим вариантом произведения: постановка ног, поднятая вверх рука, удлинённые пропорции женских фигур — давали возможность предположить, что в Галерею поступил другой вариант «Гаммы». Это заблуждение нашло отражение и в ряде поздних публикаций о скульпторе, где данная работа также упоминалась под названием «Соната».

То, что в действительности обретенное произведение не имеет отношения к теме музыки в творчестве скульптора, стало ясно в ходе изучения архивных источников. Фото- и видеоматериалы, сохранившие первоначальный облик работы, свидетельствуют о том, что в поднятой вверх, ныне утраченной, руке обнаженная фигура держала длинный тонкий предмет наподобие палки. Представление о постановке руки дало возможность уточнить также предположение и о высоте скульптуры. Сопоставление этих сведений с указанными в упомянутом машинописном каталоге позволило определить, что поступившее в Галерею произведение имеет название «Женщина с копьем». Эта скульптура, созданная в 1950-х годах, до утраты правой руки фигуры являлась самым большим произведением художника из дерева, общая высота которого вместе с копьем составляла около 385 см.

Кроме того, поиск информации об этой работе позволил сделать предположение об источнике замысла скульптора. Д.Ф. Цаплин

в своем творчестве нередко откликался на события современности. Ярким примером тому являются его масштабные произведения «В космос» и «Из космоса», посвященные полету Ю.А. Гагарина. Примечателен в них способ обращения художника к теме исторического героя. Отсылка к облику космонавта условна, портретные черты лишь едва прослеживаются в одной из вытянутых вверх обнаженных фигур, приобретающих значение образа-символа космического полета. Смеем предположить, что произведение «Женщина с копьем» также имеет реальный прообраз, творчески преобразованный художником. Вскоре после Великой победы в 1945 году 25-летняя советская легкоатлетка Людмила Григорьевна Анокина совершила бросок копья, дальность которого превысила мировой рекорд немки Аннелизе Штайнхойер. Спортивное достижение имело важное символическое значение, о нем писали в газетах, впоследствии чемпионка побывала на приеме у И.В. Сталина в Кремле. Карьера Л.Г. Анокиной и ее крупнейшие победы на соревнованиях совпадают по времени с созданием произведения «Женщина с копьем» и, весьма вероятно, послужили для Д.Ф. Цаплина источником вдохновения.

К числу работ, которым удалось вернуть авторское название, относится также четырехфигурная композиция «Дружба народов», принятая на временное хранение в Галерею под условным названием «Атланты». Фотографии этого произведения не воспроизводились в публикациях о Д.Ф. Цаплине. Однако словесное описание, соответствующее данной работе, существует на страницах труда Кирилла Александровича Макарова. Искусствовед, публиковавший статьи о Д.Ф. Цаплине еще при жизни скульптора, описывал «огромную (до трех метров вышиной) четырехфигурную композицию „Дружба народов“ (1950–1952), превращенную в архитектурно-скульптурное сооружение“ но с явными и запоздалыми чертами модерна в его стилизованном „египетском варианте“»¹. Версию о том, что эти слова относятся к поступившему в Галерею произведению, поддерживает трактовка лиц персонажей, в которых очевидно желание скульптора придать им черты представителей разных рас.

Замысел скульптора в отношении композиции «Дружба народов» достоверно неизвестен, однако появление подобного произведения в творчестве скульптора вполне закономерно. Д.Ф. Цаплин чувствовал в себе потенциал монументалиста, причем это понятие было глубоко осмыслено мастером. Например, большое значение скульптор придавал тому, чтобы его работы «держали» пространство

независимо от их размера. Для проверки этого качества он выносил готовые скульптуры из мастерской, фотографируя их под открытым небом². Насколько справлялся художник с поставленной перед собой задачей, наглядно демонстрируют фотографии его произведения «Ева» (местонахождение неизвестно), сделанные в мастерской и на природе. В первом случае присутствие других работ и сопоставление с ними выявляет небольшой размер скульптуры, высота которой составляет около 50 см. Однако в природном окружении образ матери-природительницы визуально приобретает существенно более значительные масштабы.

Скульптор неоднократно участвовал в монументальных конкурсах, в частности, сохранились фотографии его проектов памятников Л.Н. Толстому и В.В. Маяковскому. В этом контексте также волновали идеи синтеза скульптуры и архитектуры, свои мысли об этом он неоднократно высказывал на заседаниях МОСХ. Одним из результатов их разработки, вероятно, и стало произведение «Дружба народов», представляющее собой подобие кариатиды в виде четырех мужских фигур. Их художественное решение, как и упомянутого проекта памятника Л.Н. Толстому, ярко демонстрирует творческие ориентиры автора, считавшего скульптуру Древнего Египта и Древнего Востока вершинами этого вида искусства.

До недавнего времени по публикациям о скульпторе и архивным фотографиям нам была известна одна работа Д.Ф. Цаплина с изображением мифологического существа — фавна, высеченная из известняка. Авторская копия этой скульптуры, выполненная из искусственного камня, хранится в Национальном художественном музее Республики Саха (Якутия). Д.Ф. Цаплин многократно создавал подобные повторения своих произведений из материала, состав которого разработал сам. Рецепт изготовления искусственного камня он держал в секрете и присвоил ему название, составленное из первых букв своего имени, — ЦДФ. Благодаря фотографии из личного архива скульптора, переданной его наследниками, стало известно, как выглядел первый, более ранний вариант произведения под названием «Фавн». Он был продан коллекционеру О. Фальку в Лондоне в 1935 году, что следует из подписи на обороте снимка. Эту информацию подтверждают слова супруги скульптора — певицы, переводчицы и писательницы Т.И. Лещенко-Сухомлиной, опубликованные на страницах ее воспоминаний³.

Благодаря предоставленной возможности обработки личного архива Д.Ф. Цаплина, переданного в наши фонды его наследниками,

мы получили информацию и о ряде других работ, оставленных скульптором за границей. Стало известно, что в коллекцию О. Фалька также было продано изображение орла, выполненное в камне. Скульптура «Попугай» вошла в собрание лондонской галереи Тейт. Две другие работы — «Саранча» (или «Кузнечик») и «Утренняя зарядка» — были оставлены в 1935 году в Лондоне в мастерской скульптора Лионеля Лесли, «любезно предоставившего Д.Ф. Цаплину помещение для работы в скульптурной мастерской», что следует из подписи на обороте одного из снимков. Отдел скульптуры продолжает поиски наследников этих коллекций в надежде, что вышеупомянутые работы войдут в число экспонатов готовящейся выставки Д.Ф. Цаплина в Третьяковской галерее.

Поступившая к нам информация позволила отчасти прояснить судьбу двухфигурной композиции «Ноктюрн», выполненной Д.Ф. Цаплиным из дерева. Первоначальный вид этого произведения известен по фотографиям, поступившим из архивов наследников художника и А.Н. Голдырева, а также по воспроизведению этой работы в каталоге парижской выставки скульптора. На обороте фотографии из архива наследников мы обнаружили надпись, сделанную рукой Т. Викторовой, которая вела дела Д.Ф. Цаплина в последние годы его жизни. Она свидетельствует о том, что «вещь претерпела изменения в связи с порчей дерева, возникшей от сырого помещения, в котором скульптуры Цаплина находились в военное время 1941–1944 гг.».

Очевидно, здесь упоминается помещение, с которым связана история, описанная на страницах дневников-воспоминаний супруги скульптора Т.И. Лещенко-Сухомлиной (в 1990-х годах они были изданы в двух книгах под названием «Долгое будущее»⁴). В записи от 24 июня 1941 года она описывала момент получения известия о начале Великой Отечественной войны: «Когда по радио объявили, что война, первое, что сказал Дмитрий: „Что будет с моими скульптурами?!“ — и кинулся в свою мастерскую у Красной площади...»⁵ Большую часть военных лет Т.И. Лещенко-Сухомлина не знала, что скульптор предпринял после этих слов. Д.Ф. Цаплин с 1941 до 1944 года жил в эвакуации в Барнауле, за это время его мастерскую заняла артель «Художественная игрушка». Беспокоившаяся за судьбу произведений супруга скульптора лишь по возвращении из эвакуации узнала о том, что лучшие работы Д.Ф. Цаплина после начала войны зарыл под полом мастерской в огромном подвале и потому был за них относительно спокоен⁶.

Частично о последующей судьбе двухфигурной композиции «Ноктюрн», после длительного пребывания в этом помещении, стало известно от А.Н. Голдырева, лично знавшего Д.Ф. Цаплина. По его словам, ввиду бедственного состояния, в котором впоследствии оказалось произведение «Ноктюрн», скульптор переработал сохранившуюся наилучшим образом фигуру в композицию, названную им «Философ». Подтверждает его слова фотография, сохранившаяся в архиве А.Н. Голдырева, местонахождение же самой скульптуры пока остается неизвестным. Однако нам удалось выяснить местонахождение другого фрагмента композиции «Ноктюрн». В собрании Государственного музея искусств им. И.В. Савицкого в Нукусе хранится работа под названием «Купальщица». Путем визуального анализа этой работы и меньшей фигуры композиции «Ноктюрн» нами было определено, что работа из музея Нукуса — один из фрагментов утраченной скульптуры.

Безусловно, обнаруженные фото- и видеоматериалы бесценны и для будущей реставрации произведений Цаплина, выполненных из дерева. В их числе недавно переданная в дар Третьяковской галерее композиция «Волжский грузчик», претерпевшая сильные разрушения в области ног фигуры и постамента, а также находящаяся на временном хранении работа под названием «Расщепленный атом». К счастью, уцелели фрагменты этих произведений, которые можно будет использовать в процессе реставрации. Что касается второй скульптуры, к нам также поступили ценные снимки, позволяющие проследить этапы ее создания и переработки. Известно, что первоначальный вариант произведения, созданного Цаплиным в Париже, был назван «Человек с шаром». Впоследствии, в 1950-е годы, художник частично переработал скульптуру, в частности, полностью сгладив черты лица персонажа, превратив голову в подобие перевернутого конуса. После этого произведение получило новое название — «Расщепленный атом» и вместе с тем новую смысловую нагрузку, а именно посвящение достижениям современной науки⁷. Сохранившиеся архивные снимки последовательно иллюстрируют начало работы над скульптурой; ее экспонирование на выставке в галерее Слоден в Париже в 1930 году, где она была представлена как «Человек с шаром»; а затем последующее бытование в мастерской скульптора уже под названием «Расщепленный атом».

Поразительным представляется масштаб отклика на творчество Цаплина в зарубежной прессе. В периодике Франции, Испании,

Англии, Польши, Индии вышло по меньшей мере 50 публикаций, посвященных скульптору, значительная часть которых — развернутые иллюстрированные статьи. Одна из них помогла выполнить атрибуцию портрета, поступившего на временное хранение в Галерею, — образа пожилого мужчины с бородой. В статье индийского журнала «Советская земля», вышедшего в мае 1966 года, была опубликована фотография этого произведения с подписью на языке телугу. Перевод подписи позволил установить, что Цаплин обратился в своей работе к образу индийского писателя Рабиндраната Тагора. Значительный массив источников, связанных с зарубежными откликами на творчество Цаплина, представляет большой интерес и, несомненно, потребует обзора в отдельном исследовании.

Новые материалы, обнаруженные сотрудниками отдела скульптуры в процессе работы над готовящейся выставкой Цаплина, позволили значительно расширить представление о художественном наследии мастера. Упомянутый машинописный каталог, где составителями была предпринята попытка охватить все творчество скульптора, первоначально включал названия 200 работ. Благодаря поступившим архивным документам на данный момент его удалось пополнить данными более чем о 30 новых произведениях. Самобытный талант Д.Ф. Цаплина еще ждет своего признания. Тем временем новые материалы позволяют постепенно, шаг за шагом, восстанавливать картину его малоизученной творческой биографии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Макаров К.А. Непризнанный гений (скульптор Дмитрий Цаплин) // Из творческого наследия / ред.-сост. и авт. вступ. ст. М.А. Некрасова. М., 1998. С. 40.

² Там же. С. 34.

³ Леценко-Сухомлина Т.И. Записки о скульпторе Д.Ф. Цаплине // Панорама искусств. М., 1983. № 6. С. 222.

⁴ Леценко-Сухомлина Т.И. Долгое будущее: Дневник-воспоминания. М., 1991; Она же. Долгое будущее: Дневник-воспоминания. [Кн. 2]. СПб., 1993.

⁵ Леценко-Сухомлина Т.И. Долгое будущее: Дневник-воспоминания. М., 1991. С. 108.

⁶ Там же. С. 192.

⁷ Макаров К.А. Непризнанный гений... С. 40.

Л.М. Бедретдинова

Надгробная скульптура С.Д. Лебедевой

Надгробная скульптура С.Д. Лебедевой почти не привлекала внимания исследователей, однако работа над ней — своеобразный этап в творчестве мастера, заслуживающий рассмотрения. В 1979 году вышла книга В.В. Ермонской «Советская мемориальная скульптура», в ней перечислены и кратко проанализированы памятники, в создании которых участвовала Лебедева. Четыре из них находятся на Новодевичьем кладбище (Я.С. Маршака, И.Я. Маршака, Б.Д. Грекова и Е.А. Чудакова), два на Введенском (Е.И. Воиновой-Болдуман и С.И. Каневской) и один (Б.Л. Пастернаку) на кладбище Перedelкина (в настоящее время стоит копия работы Д.М. Шаховского, оригинальный камень находится в собрании Третьяковской галереи). Все они относятся к позднему периоду творчества Лебедевой, 1950-м – началу 1960-х годов.

Что побудило скульптора обратиться к новому для нее жанру? И.Л. Слоним в черновом варианте статьи о скульпторе уже после ее смерти писал: «Работать в этой области ей приходилось главным образом в те годы, когда это было основным источником существования. В конце 40-х и в начале 50-х годов ей почти не заказывали портреты и с выставок ничего не покупали»¹. Действительно, отношение к портретам скульптора изменилось. Так, на письменный запрос Лебедевой в Главлит объяснить, почему был снят с выставки к 8 марта 1953 года портрет армянской девушки («Лавиния Бажбеук-

Меликян». Бронза. 1953. ГТГ), она получила ответ, что работа «лишена жизненной убедительности и психологической характеристики, условно-схематична, вместе с тем она не является обобщенным типическим образом девушки советской Армении»².

К этому можно добавить, что и с монументально-декоративными проектами также не ладилось: не осуществилось оформление монументальным рельефом фасада корпуса ванного отделения на курорте Цхалтубо — заказ 1950 года; не состоялось участие в скульптурных работах для МГУ, завершенных в 1953 году; в 1955-м возводить памятник Дзержинскому на Лубянке без всякого конкурса было поручено Е.В. Вучетичу.

Создание надгробий связано с частным заказом, что позволяло в большинстве случаев избежать конфликтов с художественными советами и выставочными комитетами, которые у скульптора случались. Заказ на надгробие Якова Маршака (сына С.Я. Маршака, скончавшегося от туберкулеза в 21-летнем возрасте в 1946-м) Лебедева, скорее всего, получила благодаря своему бывшему мужу В.В. Лебедеву, который сотрудничал с Самуилом Маршаком, иллюстрируя детские книги писателя. И.Л. Слоним утверждал, что портрет Якова создан по рисунку В.В. Лебедева³.

Надгробие, композиция которого не ограничивается статуей, бюстом или стелой с рельефом, часто создается совместным трудом архитектора и скульптора. Так, В.В. Ермонская упоминает, что в памятнике Е.А. Чудакову «автором архитектурной части была дочь академика»⁴. Надгробие выглядит суровым и монументальным, сложено из крупных блоков серого гранита, в верхней части помещено небольшое тондо с профильным портретом академика, в нижней части, согласно описанию Ермонской, была ниша, в которой помещалась урна с драпировкой и текст. Общее архитектурное решение напоминает древнеримские погребальные алтари. В настоящее время первоначальная композиция нарушена, ниша закрыта доской с фамилиями похороненных здесь же родственников академика.

Автором архитектурного замысла памятника актрисе МХАТа Е.И. Воиновой-Болдуман, по словам Ермонской, был ее муж артист М.П. Болдуман, «смолоду занимавшийся также и архитектурой»⁵. По-видимому, от него исходила самая общая мысль о колонном портике. Разработку композиции можно проследить в нескольких набросках, сохранившихся в блокнотах Лебедевой. В окончательном варианте — это четыре ионические колонны, перекрытые антаблементом

и образующие полуротонду, перед которой на высоком постаменте стоит бюст актрисы. Памятник впечатляет легкостью архитектурных элементов, открытостью и прозрачностью. Ермонская считала его одним из лучших на Введенском кладбище.

В надгробии химику С.И. Каневской сделан акцент на профессиональной деятельности умершей. Сидящая женщина рассматривает лабораторную колбу, которую держит в руках. Перед стелой на отдельной доске изображена химическая формула вещества, которое сотрудники кафедры органической химии РХТУ им. Д.И. Менделеева определили как пестицид под названием трифенил имидазолон. Памятник типологически также восходит к античным формам — древнегреческим надгробным стелам, точно воспроизводя основные его элементы, включая рельеф, занимающий всю плоскость стелы, в котором фигура показана почти целиком.

Во всех выполненных Лебедевой надгробиях центром композиции является посмертный портрет. До 1950-х годов в портретном жанре Лебедева работала в рамках станковой формы. Ее творческий метод предполагал обязательную работу с натуры, создание, говоря ее же словами, документального портрета. В выступлении на портретной конференции 1935 года она поясняла свои взгляды: «Мне сейчас не хочется касаться портрета по материалам (включая и фотографии). Это сложный процесс вымысла, основанный не на непосредственном восприятии натуры, а на представлении о ней по документам. Такое произведение может быть шедевром, но если оно подделывается под документальный портрет, это и остается подделкой, то есть подлогом. Если художник работает с натуры, что при портрете, как я его понимаю, обязательно, — в результате наблюдения над зависимостью появляется убедительный образ, то, что принято называть сходством...»⁶ После гибели В.П. Чкалова она отказалась завершать произведение, опираясь на память и какой-либо изобразительный материал, и только через три года после колебаний незаконченный этюд был отлит в бронзе. Работы по фотоматериалам Лебедева старалась избегать. Портрет дальневосточного партизана Серышева не все знавшие его сочли похожим, после этого по фотографии был выполнен только портрет военного времени — Н.Ф. Гастелло. Фотография использовалась Лебедевой в другом качестве — для фиксации готового произведения и его популяризации. В архиве скульптора сохранилось большое число фотоснимков с ее произведений, часть из которых собрана в альбомы.

В надгробном портрете перед Лебедевой вставляла новая творческая задача — это был как раз портрет «по материалам». Только в надгробии Б.Д. Грекова она могла опираться на свои личные впечатления, так как в 1947 году, за шесть лет до смерти историка, создала его портретный бюст. Очевидно, что хранящийся в архиве Лебедевой блок материалов, связанных с Е.А. Чудаковым, — его некролог, биография, фотографии в кругу семьи, на торжественном собрании Академии наук — был собран в период работы над памятником ученому.

Тип портрета, который Лебедева предпочитает включать в надгробие, — это голова, изображенная в профиль, в тонко проработанном низком рельефе (Я.С. Маршак, И.Я. Маршак, Б.Д. Греков, Е.А. Чудаков, Б.Л. Пастернак). Исключение составляет бюст Е.И. Воиновой-Болдуман. Фигура С.И. Каневской изображена почти целиком, лицо также показано в профиле.

Предпочтение, которое Лебедева отдавала рельефному профильному портрету, по-видимому, связано с методом работы, отличным от натурального. Профильный портрет обладает иными качествами: взгляд на таком изображении всегда обращен в сторону от зрителя, человек отстранен; когда видна только половина лица, это исключает психологически сложную, богатую нюансами характеристику. Но именно такая отстраненность естественно воспринимается в мемориальном произведении.

В надгробиях Лебедева обращается к камню: мрамору, граниту или известняку, а в станковом портрете она использовала практически только бронзу. Известно, что бюст Дзержинского выполнялся ею в разных материалах, включая мрамор. Еще одно редкое для Лебедевой изображение в мраморе — погрудный портрет одной из ее натурщиц «Лариса» — было создано как раз в поздние годы (1959) и имеет композиционное сходство с бюстом Е.И. Воиновой-Болдуман. Обычно изображение на памятнике у Лебедевой углублено, слегка утоплено в основной блоке камня, применяется либо вставка более светлого камня в темный фон, либо портрет появляется непосредственно в массиве камня, как в надгробиях И.Я. Маршака и Б.Л. Пастернака. Эти надгробия наиболее лаконичны по архитектурной форме и по организации изображения на плоскости: в одном случае портрет сделан в теле колонны, в другом — непосредственно на поверхности чуть расширяющейся кверху стелы. Именно здесь, в обоих памятниках, скульптор использовала контррельеф, форму, в которой наиболее выпуклым частям объема соответствует наибольшее углубление, —

«обратный» рельеф как бы отдаляет изображение от зрителя и становится метафорой следа, сохранившегося от ушедшего из жизни человека.

О том, что Лебедева была глубоко погружена в проблемы мемориального жанра и имела много замыслов, свидетельствуют скульптурные эскизы и наброски, находящиеся в собрании Галереи, а также различные документы.

Как эскизы надгробий обозначены круглая статуя на высоком постаменте; женский портрет (который, возможно, был одним из первых набросков портрета Е.И. Воиновой-Болдуман); рельеф с женской фигурой. Помимо этого, сюда также следует отнести рельеф «Обнаженная мужская фигура с тростью», исходя из таких особенностей, как картуш слева, предназначенный для надписи; поза, которая встречается именно в надгробной скульптуре (много примеров можно найти в античных стелах); а также небольшой карниз сверху, придающий рельефу архитектурную завершенность.

Два других наброска, обозначенные в каталоге собрания как эскизы к надгробиям, скорее всего, к ним не относятся. Один эскиз обозначен как «Проект надгробия И.Ф. Тевосяну» с датой — 1936 год. В 1939-м Лебедева экспонировала на выставке «Индустрия социализма» выполненный в 1937 году портретный бюст Тевосяна. Умер Иван Фёдорович в 1958-м, урна с его прахом помещена в Кремлевской стене. Его имя было присвоено заводу «Электросталь» в Московской области, и на территории завода проектировался памятник в виде портретного бюста. 1959 годом в архиве Лебедевой датируются смета и материалы, касающиеся создания памятника⁷. И не ранее 1959 года следует датировать и данный эскиз, оставшийся неосуществленным⁸.

Набросок, обозначенный как «Надгробие. 1940–1960-е. Проект», также выпадает из стилистики лебедевских памятников. Известно, что в 1953 году для ВСХВ скульптор создала портретный бюст академика Ефима Федотовича Лискуна, зоотехника и ученого в области животноводства. Возможно, этот набросок как раз и является эскизом портрета, но это требует дальнейших доказательств.

По-видимому, в связи с работой над надгробием Лебедевой был собран большой блок материалов (примерно таких же, как и в случае с Е.А. Чудаковым) об историке Е.В. Тарле⁹ (умер в 1955-м), однако автором надгробия стал И.Л. Слоним.

В 1957 году был организован товарищеский конкурс на надгробие архитектору Льву Владимировичу Рудневу¹⁰, умершему

в 1956 году. В бумагах скульптора сохранилась программа с условиями конкурса и планом места захоронения Руднева на Новодевичьем кладбище. Лебедева сотрудничала с архитектором при создании памятника А.П. Чехову для Москвы в 1943–1944 годах и, возможно, предполагала принять участие в конкурсе.

Все же Лебедевой было трудно примириться с необходимостью выполнять портрет не с натуры, даже если это надгробное изображение. Об этом свидетельствует история неосуществленного проекта, в котором она попыталась совсем отказаться от портретных изображений. В связи с приближавшимся в 1963 году 100-летием со дня рождения К.С. Станиславского (1863–1938) на месте захоронения режиссера и его жены, актрисы МХАТа Марии Петровны Лилиной, на Новодевичьем кладбище было решено возвести памятник. В 1961 году Лебедевой совместно с архитектором Виктором Евгеньевичем Ассом был создан проект — композиция из двух надгробий¹¹.

20 сентября 1961 года состоялось его обсуждение на выездном заседании художественно-экспертного совета по монументальной скульптуре. Благодаря стенограмме можно составить представление о памятнике. Участок, на котором находятся могилы и других мхатовцев, получил название «вишневого сада». Предполагалось занять как можно большую территорию и организовать ее, сохранив зеленые насаждения. Ансамбль должен был состоять из двух объектов: большой вертикали (примерно в два человеческих роста) и небольшого камня, отмечающего могилу М.П. Лилиной, над которым рос розовый куст. Вертикаль представляла собой факел, «черный полированный лабрадор, увенчанный стеклом, изображающим огонь, пламя»¹². В.Е. Асс подчеркивал пластичность формы: «Поверхность камня слегка закруглена для того, чтобы создать более интересные моменты освещения, т. к. полированный лабрадор при слегка изогнутой поверхности будет давать хорошие блики, подсветы с разных направлений. Стекло имелось в виду сделать в виде одной большой стеклянной глыбы»¹³. Такой слиток размером около метра предполагали заказать в Чехословакии. Надпись внизу состояла из дат рождения и смерти, написанных римскими цифрами, и слова «Станиславский».

Отказ от портрета был принципиально важной изначальной установкой Лебедевой. В дополнение к представлению проекта, сделанному Ассом, она сказала: «Мне особенно добавлять нечего. Одно только я скажу: мне не хотелось изобразительного момента — изображения лица. Об этом у нас была договоренность на заседании

в МХАТ, — чтобы дать образное решение, но не изобразительное»¹⁴. В качестве аргумента в пользу такой композиции Лебедева приводила мнение Станиславского: он хотел бы иметь надгробие, подобное тому, какое видел на могиле Элеоноры Дузе, где не было никаких изобразительных элементов. Однако сторонников портретного образа было много, и среди них дочь Станиславского. В итоге М.Г. Манизер настойчиво предлагал Лебедевой создать еще один вариант памятника, включающий портрет, от чего она также настойчиво отказывалась: «Конечно, я об этом думала очень много, и даже раньше, чем приступила к этому делу, категорически для себя решила: только я не буду делать изобразительного памятника. Я и сама пробовала, и насмотрелась на многие вещи, и знаю, что приблизительное сходство скорее оскорбляет, чем убеждает, и в данном случае это для меня невыносимо».

Актеры театра Ф.Г. Раневская, В.О. Топорков ее решение поддержали.

Записка Василия Осиповича Топоркова датирована 9 октября 1961 года: «Я видел надгробие К.С. работы С.Д. Лебедевой в первом, черновом эскизе, мне и тогда оно понравилось. Сегодня при вторичном просмотре более разработанного эскиза я окончательно убедился, что именно то, что создала Сарра Дмитриевна, очень убедительно, ярко передает величественный образ великого артиста. Никакого портретного изображения здесь не требуется. <...> Считаю, что дальнейшее обсуждение проекта надо прекратить и скорее приступить к практической работе на месте захоронения»¹⁵.

Отзыв Раневской 13 октября 1961 года: «Любя Станиславского особой, нежной любовью, я очень обрадована тем, что скульптор С.Д. Лебедева так удивительно точно и вдохновенно выразила величие этого гениального художника. Не представляю себе лучшего решения надгробия К.С. Станиславскому. Мое единственное желание увидеть реализованным это надгробие на Новодевичьем кладбище возможно скорее»¹⁶.

Тем не менее работа над проектом была продолжена. Ее итогом стал второй вариант надгробия¹⁷. В декабре 1961 года он был выставлен в фойе МХАТа, где с ним могли познакомиться посетители спектаклей. Сохранилась книга отзывов зрителей МХАТа, из которой видно, что мнения тоже разделились. Например, главный библиотекарь Библиотеки иностранной литературы и юрист из Горького оставили такую запись: «Проект памятника нам представляется неудачным, т. к. напоминает заводскую трубу, из которой идет дым. В нем нет

изящества, он давит»¹⁸. Сама идея сделать огонь символом творческого горения поддерживалась многими, а посетители с техническим образованием предлагали различные варианты изображения пламени. Например, геолог предлагал: «Быть может, „пламя“ сделать из цветного стекла: снизу красного,верху — голубого, а затем бесцветного (или дымчатого, как дымчатый хрусталь)?»¹⁹ Инженер из Свердловска, из Уральского политехнического института, советовал: «На проекте памятника установлен обломок того стекла, которое не является кристаллическим телом и поэтому не может являть собой подобие кристалла. Предлагаю заменить бесформенную массу стекла на стекло, или лучше плавный кварц, или другой материал в форме кристалла, например алмаза, а может быть другого минерала, по выбору авторов памятника»²⁰. Кандидат технических наук В. Лаврова советовала: «Камень наверху должен символизировать огонь души этого великого артиста. Поэтому желательно внутри него сделать красный отблеск. Горячая поклонница таланта Станиславского...»²¹

Подводя итог рассмотрению надгробной пластики Лебедевой, следует отметить, что для нее это была особая область творчества, требующая других форм в сравнении с теми, что использовались в станковой пластике, — преимущественно рельефа и профильного изображения лица, применения другого материала — камня, но как портретиста результат ее, видимо, до конца не удовлетворял, она прошла эволюцию от композиций, в которых портрет играет центральную роль, до отказа от него.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ ОР ГТГ. Ф. 176. Ед. хр. 41. Л. 112.

² ОР ГТГ. Ф. 121. Ед. хр. 549. Л. 1.

³ См. примеч. 1.

⁴ *Ермонская В.В.* Советская мемориальная скульптура. М., 1979. С. 91.

⁵ Там же.

⁶ *Лебедева С.Д.* Из выступления на портретной конференции в 1935 году // Сарра Лебедева / авт.-сост. Алпатов [и др.]. М., 1973. С. 28.

⁷ ОР ГТГ. Ф. 121. Ед. хр. 790–792.

⁸ И.Л. Слоним, близко знавший скульптора, в черновиках текста о С.Д. Лебедевой писал: «Бывало, что у нее не принимали уже сделанные работы. Так было с бюстом профессора Пирогова для нового здания МГУ.

Лебедева не согласилась на те поправки, которые ей предложили сделать (поправки были стиливого характера, т. е. ей надо было отказаться от собственного решения и сделать стандартный бюст, каких сотни). Так было с двухнатурным бюстом-памятником Тевосяну. Портрет Тевосяна она делала при его жизни с натуры, и портрет, и бюст для памятника были очень убедительны» (ОР ГТГ. Ф. 176. Ед. хр. 41. Л. 116–117).

⁹ Евгений Викторович Тарле (1874–1955) — российский и советский историк, педагог, академик АН СССР (1927).

¹⁰ Лев Владимирович Руднев (1885–1956) — русский советский архитектор, ведущий практик сталинской архитектуры. Лауреат Сталинской премии первой степени (1949).

¹¹ Местонахождение проекта, если он сохранился, мне в настоящее время неизвестно.

¹² ОР ГТГ. Ф. 121. Ед. хр. 284. Л. 3.

¹³ Там же. Л. 3–4.

¹⁴ Там же. Л. 5.

¹⁵ ОР ГТГ. Ф. 121. Ед. хр. 286. Л. 1.

¹⁶ ОР ГТГ. Ф. 121. Ед. хр. 285. Л. 1. А.К. Тарасова принимала идею надгробия. По ее мнению, обсуждаемое надгробие было лучшим из всех показанных. Но ей хотелось видеть на памятнике портрет Станиславского, хотя бы в профиль (Там же. Л. 2).

¹⁷ О сохранности и местонахождении этого варианта проекта также в настоящее время ничего не известно. Неизвестно также, какие изменения были внесены скульптором. Мы знаем лишь, что при обсуждении первого варианта речь шла о необходимости изменить соотношение объемов памятников К.С. Станиславскому и М.П. Лилиной, надгробие которой выглядело почти придатком к надгробию режиссера. Это замечание — единственное, с чем Лебедева была согласна и во что готова была внести изменения.

¹⁸ ОР ГТГ. Ф. 121. Ед. хр. 287. Л. 3.

¹⁹ Там же. Л. 1.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. Л. 3. Стоящее ныне надгробие К.С. Станиславскому на Новодевичьем кладбище выполнено С.А. Щербаковым. Оно состоит из креста, под которым изображен занавес с мхатовской эмблемой. В композиции надгробия портрет отсутствует. Стела выполнена из белого мрамора, на ней также высечены имена его родственников, похороненных здесь же.

Я.В. Брук

К истории книги Марка Шагала «Моя жизнь»: к вопросу о русском оригинале и хождении в советском самиздате

Памяти Бенджамина Харшавы

Марк Шагал не считал себя писателем, хотя всю жизнь занимался литературным трудом. У него была несомненная склонность к писательскому делу, он хотел и умел выразить себя в слове. Это устремление сопровождало его от ранней юности, когда, по собственному признанию, едва научившись говорить по-русски, он начал писать стихи: «Словно выдыхал их. Слово или дыхание — какая разница?»¹, до зрелой поры, когда на склоне лет он вознамерился создать второй том «Моей жизни», к чему неоднократно подступал, но на что уже не хватало сил. У него не было необходимости выбирать между искусством и словесностью — изображение не заменяло и не отменяло слова: и то и другое являлось необходимым рабочим инструментом профессии. Живописная и литературная работа шли рядом, не споря, но вторя одна другой. В заключительной главе «Моей жизни» Шагал скажет: «Писал эти страницы, как красками по холсту. Если бы на моих картинах был кармашек, я бы положил их туда... Они могли бы дополнить моих персонажей»².

Литературное наследие Шагала весомо: статьи, речи, воспоминания, интервью, стихи, переписка. Его центральным созданием стала книга «Моя жизнь» — работа над нею прошла через десятилетия. Шагал приступил к автобиографическим «Запискам» (так поначалу именовалась «Моя жизнь») в Витебске в 1914 году³, в окончательной редакции книга увидела свет в Париже в 1931-м⁴. Шагал не имел

ни возможности, ни склонности заниматься литературным делом систематически: как и в работе над картинами, у него вряд ли был заранее обдуманый план сочинения. Он писал так, как подсказывала и диктовала своевольная память: отдельными эпизодами или небольшими фрагментами, многократно подвергая правке и дополняя написанное, по обыкновению на листках и обрывках, которые надо было потом разобрать и между которыми порою не оказывалось связи и порядка⁵. У него так и не сложилось выработанных навыков писательского ремесла, но он не мог не писать. Шагал движим не авторскими амбициями, но внутренним побуждением, едва ли не зовом. Его томит всегдашняя потребность рассказать о себе, разобраться в том, «что я есть». С ранней юности он знал за собою «зыбкость» мыслей и чувств, расположенность «наклоняться в сторону печальных и грустных безначалий», как он написал о себе Александру Ромму — единственному другу молодых лет, которому мог адресовать свои «распластывающиеся излияния»⁶. Он знал, какого «большого труда» стоит «изгладить из головы всю эту внешнюю неурядицу», и искал путей к самопостижению и самоутверждению.

Когда Шагал приступил к рассказу о себе, ему не было и 30. Он только что вернулся из Европы, где приобрел признание. В России его не знали. «Витебская серия», впервые показанная в 1915 году, принесла ему известность, но составила, по мнению критики и публики, «одну из интереснейших загадок творчества»: «Откуда это? Как оно попало в эту именно психику человека, по происхождению принадлежащего к среде, позволявшей, казалось, ожидать всего, что угодно, но не этой утонченной, болезненно-рафинированной чувствительности аристократа *pur sang*»⁷. А.М. Эфрос пронизательно заметил, что у молодого Шагала трудная участь: «быть признанным, не быв понятым»⁸. Он вызывал к себе интерес, но представлялся «трудным автором», «загадочным художником», который «проходит мимо нас в почти непреступном одиночестве. Именно проходит мимо: не зная, откуда он пришел, мы едва догадываемся, куда он идет»⁹. Шагал и сам не мог постигнуть пройденный им путь. Вернувшись на родину, он был готов задаться «испуганным вопросом»: «Как же я здесь ухитрился родиться? Чем здесь люди дышат?»¹⁰ Эфрос полагал, что одолеть «глухую тяжбу Шагала и его зрителей» призвана критика¹¹.

Шагал предпочел объясниться и с критикой, и со зрителями напрямую. Его «Запискам» предназначалась роль если не «автобиографии», то «автокомментария». Шагал держался того убеждения,

что всякое жизнеописание, при условии, что оно предпринято «честно и серьезно», равно интересно и душевно полезно и для читателя, и для автора: читателю открывает опыт неведомой ему человеческой судьбы; автору позволяет, удерживая прошлое, лучше понять свое настоящее. «Даю Вам идею, — писал Шагал в 1922 году Ю.М. Пэну, побуждая без промедления приняться за автобиографию и приводя доводы, которыми, несомненно, был движим сам. — Как бы вы не смотрели на себя — это не может помешать вам начать спокойно писать о своей жизни с момента рождения вашего до последних дней. <...> Жизнь человека вообще интересна. <...> Итак, дорогой, работайте и займитесь честно и серьезно вашей автобиографией-жизнеописанием. Описывая не проходящее, конечно (как в себе, так и вне себя), а характерное и толкавшее в ту или иную сторону вашу жизнь и обстоятельство вокруг вас»¹². В отношении собственных «Записок» у него нет сомнений, что они вызовут сочувственный читательский отклик и откроют всякому, кому это может быть интересно, откуда он пришел и куда идет.

Шагал наделен редким даром «помнить». Его погружение в прошлое порою более явственно, чем пребывание в настоящем. «Если я от Вас не имел слова, как и Вы от меня, это не значит, что я не помню Вас всегда — близких, — написал он Эфросу в самом конце войны, спустя два десятилетия после разлуки и безмолвия. — Ведь я же неисправимый „помнящий“ и в искусстве, и в жизни. Мое искусство носит десятки лет на своей спине „мешок воспоминаний“, как тот блуждающий еврей с мешком с моей картины. И моя жизнь горбится и наклоняется к земле от этих же воспоминаний. И жизнь прибавляет еще и еще»¹³.

В еврейской традиции «жить» тождественно «помнить», и в этом смысле «Моя жизнь» — истинно еврейская книга. Главное в ней — попытка вернуть жизнь прошлому: не просто восстановить его в памяти, но вновь прожить с достоверностью настоящего. Прошлое не ушло, но длится. Оно живет, не теряя красок, запахов, звуков, таинственным образом неся в себе соприкосновенность, сопричастность настоящему. Шагаловскую книгу трудно прикрепить к какому-либо из жанров: строго говоря, это не автобиография, не воспоминания, не исповедь (хотя она есть и то, и другое, и третье). Пожалуй, ближе всего она к тому роду словесности, который в XIX веке именовался «обыденной литературой», а еще ранее — «своеручными записками» и который предполагал чистосердечный рассказ автора о себе,

обращенный более к повседневной жизни и, скорее, просто к быту, чем к воображению и фантазии, в котором не предусмотрено места вымыслу¹⁴. «Моя жизнь» — это рассказ о себе и разговор с собой, предпринятые «с необыкновенной, последней искренностью»¹⁵. В этой книге удивительно сочетание «исповедности» содержания и безбоязненной открытости читателю. И в пору создания она мыслилась не как запись только для самого себя, но как текст, которому предстоит стать печатным и публичным. От читателей Шагал требовал немногого: «Пусть только психологи не делают из этого каких-нибудь нелепых выводов. Упаси Бог!»¹⁶

В истории создания «Моей жизни» отчетливо просматриваются три этапа, каждый из которых имел свою редакцию текста. Две последние изданы, первая остается неизвестной. Шагал приступил к «Запискам», как упоминалось, в Витебске в 1914 году и завершил первоначальную редакцию в Москве в 1922-м, перед самым отъездом за границу. К этому времени, по свидетельству Франца Мейера, текст составлял «девять тетрадей, написанных по-русски»¹⁷. Последнее указание важно: из него следует, что московские «Записки» адресовались русскоязычному читателю и предполагались к изданию на русском языке. В пору, когда основным рабочим языком для Шагала — и в московском Еврейском камерном театре, и в Малаховской детской колонии — оставался идиш, обращение к русской речи в «Записках» носило характер программы: Шагал желал, чтобы его главная книга — «роман его жизни» — оставалась в лоне русской художественной культуры.

При всех расхождениях три варианта шагаловского текста изменены в одном: они имеют своим эпилогом, своей драматической кульминацией отъезд художника из России. Каждый начинается с рассказа о пожаре, случившемся при его рождении на Покровской улице в Витебске, и завершается прощанием с родным городом, отчим домом и родиной, слитыми для Шагала воедино. Эпиграфом к каждому можно было бы поставить его слова: «Мой город умер. Пройден витебский путь. Нет в живых никого из родни. Прощаясь, стоя на пороге, скажу несколько слов сам себе. <...> Моя память обожжена. <...> Довольно о Витебске. Конец этой дороги. Конец искусству в Витебске»¹⁸. Это менее всего подведение итогов — говоря словом поэта, это жизнь, остановленная «на пороге как бы двойного бытия»: устремленная в Будущее, к которому Шагал обращен всеми помыслами, и присягающая на верность Прошлому, которое он забирает с собой. Этой присяге — преданности «родному пепелищу» и «отеческим гробам» — Шагал

не изменял никогда. Спустя полвека, выступая в Третьяковской галерее на открытии своей выставки, обращаясь к переполненному притихшему залу, 85-летний Шагал выразится так: «Можно обо мне сказать все что угодно — большой или я не большой художник, но я остался верным моим родителям из Витебска красочно...»¹⁹

Незадолго перед отъездом Шагал устроил у себя дома в Москве чтение «Записок». «Завтра в пятницу 8 час[ов] вечера у меня соберется кое-кто. Приглашаю и Вас. Прочту и свои записки, — адресовался он к молодому критику Давиду Аркину. — Будут свои. Приходите»²⁰. Кто были эти свои? Кроме Аркина, это могли быть Абрам Эфрос, Павел Эттингер, Яков Каган-Шабшай, актеры Еврейского камерного театра. Возможно, кому-то из этого ближнего круга Шагал давал читать «Записки»; возможно, у кого-то на руках оставались копии. Существовало, что одну из них он передал в Третьяковскую галерею. Шагал сам напомнил об этом в письме к Н.Г. Машковцеву, отосланном из Парижа в конце 1927 года, когда, по-видимому, по просьбе Машковцева (во всяком случае, по взаимной договоренности) переправил в Галерею еще один экземпляр «Записок» (в письме он называет их автобиографией): «Дорогой Николай Георгиевич. Посылаю Вам обещанную автобиографию — в том виде, в каком она уже вот уже лет пять маринуется в Комитете»²¹. Мы еще вернемся к этому важному свидетельству, пока же обозначим вывод, который из него следует: в конце 1920-х в Третьяковской галерее находилось два экземпляра шагаловских «Записок» (скорее всего, машинописные копии), один из которых был передан в 1922-м, а второй прислан в конце 1927-го, и оба были направлены в Галерею самим автором.

Шагал любил Третьяковскую галерею: живя в Москве, он бывал здесь сам и привозил сюда малаховских колонистов. В июле 1920 года Галерея приобрела его первую живописную работу: это был скромный этюд «Семья», относившийся к «Витебской серии» (1914–1915)²². Одновременно на закупку были отобраны три шагаловских рисунка: два из них в скором времени возвращены автору, а третий — «Старик» — оставался в Галерее. Сохранилась расписка Шагала в получении этого рисунка: она датирована 15 августа 1922 года²³. Этот документ (точнее, его дата) вызывает некоторое недоумение, поскольку не стыкуется с хроникой шагаловской жизни тех лет. Известно, что Шагал уехал из Москвы в начале мая 1922-го: 13–14 мая он находился в Каунасе²⁴, откуда перебрался в Берлин, где оставался вплоть до отъезда в Париж в сентябре 1923-го. Документально подтверж-

дается, что в начале августа 1922-го Шагал находился в Берлине²⁵. Остается предположить, что в середине этого месяца он на какое-то время приезжал в Москву, возможно, в связи с подготовкой поездки в Берлин жены Беллы с шестилетней Идой. Если принять эту версию, представляется вполне вероятным, что 15 августа Шагал посетил Третьяковскую галерею, забрал свой рисунок, а заодно передал в Правление экземпляры машинописных «Записок» — тот самый, о котором позже напишет, что он «вот уже лет пять маринуется в Комитете». Легко допустить, что, покидая Россию, Шагал желал, чтобы в Галерее находились его автобиографические материалы — как они остались в Русском музее, куда он годом раньше передал рукописные «Сведения о себе»²⁶; не исключено, что в Комитете Галереи (в состав которого входили Эфрос и Машковцев) обсуждался вопрос о возможном издании «Записок». Скорее всего, Шагал приезжал в Москву ненадолго и в конце августа уже вернулся в Берлин, где тем временем разворачивалась подготовка «Записок» к печати.

Берлин проявлял к Шагалу чрезвычайный интерес. «Не знаешь раньше и куда к кому, собственно, подойти. Всякий из здешних галлейщиков (и из Парижа) предлагает у него, у него... — сообщал Шагал Аркину летом 1922 года. — Конечно, здесь затевают монографии. (Толст[ые], дорог[ие] и пр[очее]). Неизвестно еще кто изд[ательство] ли Ефрона (хорошо работает) или Касирер»²⁷. Машинописные копии «Записок» и здесь ходили по рукам²⁸. Приехавший в Берлин в конце 1922-го молодой киевлянин Борис Аронсон (его отец был раввином общины выходцев из России) отозвался о них как об «изумительных документах, которые читаешь как записки средневекового мастера» и процитировал отрывки в своей монографии о Шагале, вышедшей в 1923-м в берлинском издательстве «Петрополис»²⁹.

Шагал намеревался выпустить в Берлине немецкое и русское издания «Записок». По поводу последнего у него, по-видимому, была договоренность с одним из русскоязычных издательств, которыми был так богат Берлин в начале 1920-х: это могли быть «Геликон», выпустивший в 1918-м в Москве монографию Эфроса и Тутендхольда и возобновивший деятельность в Берлине в 1920-м, или «Издательство С. Ефрон», о котором Шагал упоминает в письме к Аркину, — бывший петроградский «Якорь», выпускавший книги по искусству и проработавший в Берлине с 1921 по 1933 год. Русское издание (которое так и не увидело свет) находилось в работе по крайней мере до 1924 года: в мае этого года Шагал предполагал, что оно появится поздней осенью³⁰.

Немецкое издание готовил Пауль Кассирер — известнейший берлинский издатель и галерист, пропагандист новейшей французской школы и большой поклонник Константина Сомова (устроивавший в Берлине его выставки и владевший коллекцией сомовских работ), к тому же убежденный социалист, член НСДПГ, издававший труды марксистов и выпустивший полное собрание сочинений Фердинанда Лассалья. В начале 1920-х в его издательстве вышли «Письма, записки и афоризмы» Франца Марка, следующими в этом ряду должны были стать «Записки» Шагала. Кассирер предложил ему подготовить два издания: текстовую книгу, которую он намеревался проиллюстрировать ранними шагаловскими рисунками, и альбом гравюр по мотивам текста, задуманный как чисто художественное издание, которое намечалось продавать как в полном составе, так и отдельными листами. Шагал принял это предложение: так начались его занятия гравюрой — офортom и литографией в граверной мастерской Германа Штрука и в офортной мастерской Иосифа Будко. «Мои записки (не знаю пока назв[ания]) все же издаются в изд[ательстве] Поль Кассирера с моими многими старыми рисунками (дневник 1911) и гравюрами. Последние кстати выходят отдельными маппами в той же галерее — изд[ательстве] Кассирера»³¹, — сообщал Шагал Аркину в октябре 1922-го. И спустя несколько месяцев, в феврале 1923-го, информировал Эттингера: «В изд[ательстве] Поль Kassirer (исключит[ельно] у них) выходят мои радирунги, литог[рафии] и гольцшнит (здесь впервые начал) маппой и отд[ельные] лист[ы]. В этом же изд[ательстве] печ[атаются] мои записки „Моя жизнь“»³². О предстоящих берлинских изданиях в Москве стало известно уже в марте 1923-го — Эттингер не замедлил анонсировать их в московском журнале «Среди коллекционеров», где вел раздел хроники: «В издании берлинской фирмы Пауль Кассирер в скором времени появится том „Записок“ Марка Шагала; они, естественно, возбуждают огромный интерес. В прошлом году эти записки читались художником в Москве в частном собрании. <...> «Записки» будут снабжены многочисленными репродукциями шагаловских акварелей и рисунков. Тот же Пауль Кассирер является единственным издателем всех графически-гравюрных работ Шагала, которыми он стал заниматься в Берлине. В первую голову Кассирер издает сюиту его офортom под названием „Моя жизнь“»³³.

Одновременно с выпуском офортom шла работа над переводом текста. Имя переводчика остается неизвестным. Возможно, это была Фрида Рубинер, с которой Шагал был связан давним знакомством.

Вдова его близкого друга, молодого поэта Людвиг Рубинера, разделявшая коммунистические убеждения, она переводила на немецкий и русских классиков, и русских марксистов, а в 1919-м нелегально приезжала в Москву для участия в Первом конгрессе Коммунистического интернационала. В 1921 году в ее переводе в Потсдаме вышло немецкое издание монографии Эффроса и Тугендхольда о Шагале: по всей вероятности, просмотренный и одобренный авторами (возможно, еще в Москве), ее перевод был обозначен как авторизованный³⁴.

По-видимому, работа над переводом шла медленнее, чем планировал Кассирер, и уже летом 1923-го он принял решение отказаться от печатания текста и ограничиться выпуском альбома гравюр. Тогда же была издана серия шагаловских эстампов — 20 листов, исполненных сухой иглой и офортом, — напечатанная тиражом в 110 нумерованных и подписанных автором экземпляров, без текста, в папке под названием «Моя жизнь» (к слову сказать, это название употреблено здесь впервые)³⁵. Это был не альбом иллюстраций, но именно графическая сюита по мотивам текста, «своего рода автобиография в изображениях, — как отозвался о серии Эттингер. — Листы, в которых даны портреты родителей, деда и бабки художника и его собственный, виды его жилищ и бытовые сцены Витебска»³⁶. Два последних листа изображали Шагала на могиле матери и могилу его отца, словно бы закрепляя в зрительных образах одно из самых сокровенных его признаний: «Туда, к воротам кладбища, влечет меня <...> Внизу река, где-то вдали мостик, а прямо передо мной — погост, место вечного упокоения, могила. Здесь моя душа. Здесь и ищите меня, вот я, мои картины, мои истоки. Печаль, печаль моя!»³⁷

Выпуск гравюр к «Запискам» продолжался и после отъезда Шагала в Париж: весной 1924-го Кассирер напечатал еще около двух десятков листов, в том числе гравюры на дереве и литографии. Шагала хотел, чтобы его опыты в гравюре стали известны в Москве. «Мне очень жаль, что не попадают, м[ожет] б[ыть], в Россию мои графические работы, — писал он Эттингеру в марте 1924-го. — Полагаю, что по заказу, по требованию учреждения был бы послан комплект Кассирером как офортов, маппы „Моя жизнь“ и литограф[ии]. Пусть и в России будет»³⁸. Возможно, в планах Кассирера был и выпуск книги — во всяком случае, работа над немецким переводом продолжалась: к январю 1925 года, по утверждению Шагала, он был почти готов³⁹. Однако к изданию книги Кассирер так и не приступил: в январе 1926-го он скончался после попытки самоубийства.

В Париже, куда Шагал переехал по приглашению Амбруаза Воллара, мысль об издании «Записок» не была оставлена: Шагал полагал, что к концу 1925 года они выйдут в Берлине на немецком и русском, а в Париже — на французском языке⁴⁰, и, кроме того, готовил издание на идише⁴¹. Французское издание намеревался печатать сам Воллар, издателя на идише пока не было, как, впрочем, и самих переводов на французский и идиш. Перевод на французский взяла на себя Белла — так начался ее многолетний подвижнический труд над «Моей жизнью». Для перевода на идиш, не полагаясь на себя, Шагал привлек двух переводчиков. Это были молодые Перец Маркиш и Ойзер Варшавский, равно свободно владевшие и русским, и идишем, но уже успевшие зарекомендовать себя как лидеры новейшей идишистской словесности. Основным переводчиком был Маркиш. Он приехал в Париж из Варшавы, где в начале 1920-х входил в группу еврейских поэтов-экспрессионистов и футуристов «Халястра» («Ватага»), прокламировавших обновление поэтического языка и издававших одноименный литературный журнал (альманах) — один из значительнейших для истории авангарда на идише. Первый выпуск «Халястры» вышел в Варшаве в 1922 году, второй (и последний) под редакцией Маркиша и Варшавского — в Париже в 1924-м. Шагал принял в парижском издании деятельное участие: оформил обложку и фронтиспис и предоставил для публикации фрагмент из «Записок» (в переводе Маркиша?), напечатанный под заголовком «Из книги „Шагал“». Как позже отозвался об этой публикации сын Перца Маркиша Шимон, текст, напечатанный в парижской «Халястре», «достаточно близко соответствует той главе из „Моей жизни“, которая обозначается начальными словами „Un beau jour...“, — главе о Пэне. Соответствует, но отнюдь не совпадает; и никакого упоминания о том, что это перевод с русского»⁴².

К маю 1924-го перевод «Записок» на идиш в значительной части был готов: по свидетельству самого Шагала, у него на руках было «около 80 страниц перепис[анных] на машинке на одной стороне (перевод Перца Маркиша)»⁴³. Оставалось найти издателя. По совету еврейских литераторов Баал-Махшовеса и Шолома Аша он решил обратиться к Аврааму Лесину, главному редактору издававшегося в Нью-Йорке ежемесячника «Цукунфт» («Будущее»). Уроженец Минска, поэт и публицист, писавший на идише, Лесин редактировал «Цукунфт» начиная с 1913 года, превратив его в ведущее литературно-общественное издание на идише не только в США, но и в еврейском мире Европы. Сохранилось письмо Шагала Лесину от 22 мая 1924 года

с предложением печатать «Записки». Этот замечательный, до сих пор не опубликованный у нас документ заслуживает того, чтобы быть воспроизведенным с наибольшей полнотой: «Глубокоуважаемый г. Лесин. Вы знакомы мне по рассказам моего покойного друга Баал-Махшовеса, по словам Номберга и Шолом Аша. Недавно Лейзерович по-еврейски Вам написал, а теперь позвольте мне по-русски самому обратиться к Вам — все о том же. Есть, значит, у меня написанная вещь. Я не знаю — „профессиональная литература“ ли это. Но это: я и так мне хотелось и необходимо было написать. Полагаю лишь, что всем („буржую“, интел[ли]генту и рабочему) будет интересно прочесть этот кусок жизни, тем более, что в еврействе в связи с еврейск[ими] художник[ами] такого рода вещь еще не появлялась. Впрочем, о себе говорить не могу. Она должна поздней осенью появиться с моими же 25 гравюрами на меди (специально сделанные) и другими снимками работ на немецком языке (изд. Paul Cassirer, Berlin), по-французски (изд. Ambroise Vollard, Paris) и по-русски. Она пока еще нигде не печаталась. <...> Размер ее около 80 страниц, перепис[анных] на машинке на одной стороне (перевод Переца Маркиша). По получению Вашего ответа — вышлю рукопись. Хорошо было бы, если б одновременно Вы в “Zukunft” могли б печатать некоторые снимки»⁴⁴.

Лесин незамедлительно ответил согласием, со своей стороны попросив Шагала выполнить иллюстрации к его поэтическому сборнику⁴⁵. Шагал в свою очередь ответил согласием. Меж тем отправка рукописи задерживалась: в декабре 1924-го она еще не была отослана. Шагал склонен был винить в этом Маркиша и Варшавского, «которые были вне Парижа и до сих пор не закончили со мной вместе редакцию вещи»⁴⁶. (Обращает на себя внимание то, что Шагал ведет речь не о переводе, но о редакции вещи: по-видимому, работа Маркиша и Варшавского выходила за пределы собственно перевода и предполагала литературную обработку текста.) В январе 1925-го рукопись была отправлена в «Цукунфт», и в том же году шагаловские «Записки» вышли в свет в пяти номерах журнала — с марта по июль — под названием «Эйгнс» («Свое»)⁴⁷.

Это была первая публикация автобиографической прозы Шагала, в основе которой — при всех доработках и дополнениях, предпринятых в ходе перевода на идиш, — лежал текст (а, возможно, и структура) московских «Записок». «Свое» — шагаловские «Детство. Отрочество. Юность». Из 16 пронумерованных глав, на которые поделен текст, первые 10 (едва ли не две трети объема) — исполненный

ностальгической грусти, но и изрядной доли юмора рассказ об отчем доме и о родителях, о семейных преданиях и родине, о детских страхах и отроческих влюбленностях, о мечтах и надеждах ранней юности; три следующие главы — поездка в Париж и возвращение в Витебск, женитьба на Белле и рождение дочери; и, наконец, три последние (очень сжатые, всего лишь несколько страниц текста) — жизнь, работа и отъезд из революционной России (сюда же вошла шагаловская статья о еврейском искусстве, опубликованная на идише в московском журнале «Штром» («Поток») в 1922-м⁴⁸).

Публикация в «Цукунфт» была важна для Шагала. Он дорожил ею, поскольку считал, что она доносит главное, что нужно рассказать о себе еврейскому читателю: его происхождение «из бедного народа»⁴⁹ и его преданность еврейским корням. Он не претендовал на художественность. «Я надеюсь — Вы будете снисходительны к моему „произведению“; — написал Шагал Лесину, отсылая рукопись. — Я же не претендую на литературу. Я только еврей в стиле наших отцов, и это мне достаточно»⁵⁰. Он не считал работу над текстом завершённой и продолжал вносить правки даже тогда, когда печатание близилось к концу. По получении последнего номера журнала он написал Лесину: «Если Вам они [записки] доставили немного удовольствия — я был бы рад. Хотя многое переделывается мною и дополняется»⁵¹.

С середины 1920-х Шагал погружен в литературную работу. Его тексты автобиографического характера издаются в разных городах и на разных языках: летом 1925-го (почти одновременно с публикацией в «Цукунфт») значительный фрагмент «Воспоминаний» напечатан в еврейской газете «Новы Дзенник» («Новый журнал»), издававшейся в Кракове на польском языке⁵²; в те же годы выходят тексты на идише — и в варшавском ежемесячнике «Литерарише блетер» («Литературные страницы»), одним из организаторов которого был Перец Маркиш, и в виленском ежемесячном журнале «Ди идише велт» («Еврейский мир»), издателем которого был Борис Клёцкин⁵³. Наиболее плодотворным оказалось сотрудничество с парижским еженедельником «Рассвет», который возглавлял Владимир Жаботинский. Это был русско-еврейский сионистский журнал, наследовавший одноименному берлинскому изданию, которое, в свою очередь, продолжало петроградский «Рассвет», закрытый большевиками в 1918 году. Здесь Шагал напечатал три статьи, впоследствии ставшие ключевыми главами в «Моей жизни», — воспоминания о Пэне, Винавере и Баксте⁵⁴. В апреле 1929-го фрагменты шагаловской

автобиографии появляются и во французском переводе: две небольшие главы, рассказывающие о родителях и переведенные Беллой, включены в художественный сборник «Селексьон», издававшийся в Антверпене, один из выпусков которого был целиком посвящен Шагалу. В редакционном предуведомлении едва ли не впервые сообщалось о готовящейся к выпуску книге «Моя жизнь»: «Несколько лет тому назад Шагал написал по-русски книгу, в которой рассказывает о своей жизни с детства до отъезда из России в 192[2] г.⁵⁵. „Моя жизнь“, которую Кассирер собирался издать на немецком языке, осталась совершенно неизвестной. Вскоре она появится на французском, переведенная Беллой Шагал и Андре Сальмоном, в парижском издательстве „Сток“, в серии „Ателье“, которой руководит г-н Ж. Шарансоль. Публикуемый ниже фрагмент взят не из окончательной версии перевода, которая еще будет просмотрена автором. Мы только старались по возможности точно передать в этом отрывке тон русского текста»⁵⁶.

В конце 1920-х годов Шагал захвачен писательством. Он пишет по-прежнему по-русски. Костяком остается корпус московских «Записок», но текст обрастает множеством дополнений и вставок, разнохарактерных и разновеликих — от нескольких строк до отдельных глав. Повествование дополняется все новыми эпизодами и подробностями. Шагал склонен говорить обо всем, что подвергается под руку, не боясь, а возможно, и намеренно сталкивая высокое и грубое. Он не боится прослыть чудаком и сам признается, что «не в ладах со здравым смыслом»⁵⁷. Шагал вопрошает свою феноменальную память, и она воскрешает людей, их поступки, слова, интонации. Ему слышны голоса матери и отца, но он умеет передать говор улицы, толпы. В своей окончательной редакции «Моя жизнь» — во многом новая книга. По сравнению с нью-йоркской публикацией объем текста превышен более чем наполовину. Переработаны и дополнены едва ли не все разделы. Что касается завершающих глав, то они написаны заново. Шагал решает, что пришло время рассказать о своей жизни и работе в революционной России. Россия не отпускает его. Прошли годы, но он все еще в плену воспоминаний и помышлений о ней. «Как только думаю о родине (физической), я начинаю почти причитать»⁵⁸, — признается Шагал Аркину. Для него мучительно тяжела мысль, что он не нужен и забыт в стране, которая, как он выразился в письме к Эттингеру, «по-своему купалась в моем искусстве, и о которой я все время думаю»⁵⁹. Он возвращается памятью в военный Петроград, революционный Витебск и послереволюционную Москву, вспоминает работу в Еврейском

камерном театре и учительство в Малаховской детской колонии, вновь проживает выдворение из родного города и предательство бывших друзей. Шагал не сводит личных счетов, не называет фамилий — он прощает недругов, но более не желает иметь с ними ничего общего: «Не бойтесь, я не стану помянуть вас недобрым словом. И не хочу, чтобы вы вспоминали обо мне»⁶⁰. В последних главах «Моей жизни» удивительно соединение не изменяющего Шагала добросердечия и не отпускающей его боли: это частная жизнь, по которой прошло колесо истории. «Кое-где на этих страницах можно найти не просто крик, не просто яростное восклицание, а мощный бунт, протест всего тела и духа Шагала...»⁶¹ — написал в предисловии к «Моей жизни» Андре Сальмон. В работе над книгой роль Сальмона велика. Знакомые со времен «Улья», они особенно сближаются в эти годы. Шагал высоко ценит Сальмона-критика: его предисловие представляется настолько важным, что имя автора вынесено на обложку книги. Поначалу Сальмон выступал как переводчик⁶². Проведший юность в Петербурге, позднее занимавший там пост помощника атташе во французском посольстве, бегло говоривший по-русски, он пробовал вместе с Беллой заняться переводом шагаловского текста, но не преуспел в этом: литературная манера «Моей жизни» мало походила на язык, усвоенный им в Петербурге. «Возможно, русский язык Шагала — не очень-то русский. Язык у него свой собственный, как и рисунок. И нужно принимать его невинные вольности... — написал Сальмон по поводу трудности перевода „Моей жизни“. — Не одно перо затупилось на мемуарах Шагала, которые перевела Белла Шагал. Когда книга выйдет в свет, разразится хор критических отзывов. И ни одного мы не запоем»⁶³. Сальмон оказался неправ: по выходе книги хора критических отзывов не последовало; в общественном мнении и перевод Беллы, и оформление Шагала сразу же утвердились как канонические.

«Моя жизнь» вышла в свет в мае 1931 года в популярном парижском издательстве «Сток», некогда, в начале столетия, в пору деятельности своего основателя Пьера-Виктора Стока, поддерживавшем молодых поэтов-декадентов и начинающих драматургов, но и в 1920-х годах после смены владельца сумевшем сохранить репутацию издательства, приверженного серьезным литературным и художественным интересам. Тираж «Моей жизни» составлял 1650 экземпляров, плюс 33 экземпляра на дорогих сортах бумаги — при этом не только подарочные экземпляры, но и все книги из тиража были нумерованы. К выходу «Моей жизни» в парижской галерее «Портик»

открылась выставка шагаловских работ, на которой наряду с последними полотнами экспонировались рисунки, использованные в оформлении книги⁶⁴.

«Моя жизнь» была издана так, как некогда замышлял Кассирер: текст сопровождали ранние шагаловские рисунки (берлинские гравюры в парижское издание не включены) — тушевые зарисовки и наброски из домашней и уличной жизни, относящиеся к 1910–1915 годам и впервые показанные в Петрограде в 1916-м, о которых когда-то Александр Бенуа отзывался, что в них «очень много пережитого, много чувства жизни»⁶⁵, а Андрей Левинсон заметил, что они «представляют странички дневника, где невнятный лепет формы, неуклюжая детскость сочетается с иронией и нечаянными интуициями выразительного штриха. И это — автобиография, и даже интимная»⁶⁶. Заполняющие все пространство книги, поданные то в виде заставок и концовок к главам, то как марки, окруженные текстом, то как иллюстрации на полосу или даже на разворот, шагаловские рисунки живут как вольное сопровождение текста, одновременно привязанное к нему и независимое от него, но неизменно составляющее с ним редкое по органике единство. Из оформления книги убрано все, за чем могла бы просматриваться излишне строгая забота об упорядоченности: отсутствует нумерация глав, равно как и разделительные знаки между ними. Текст в купе с рисунками, как живой поток, заполняет пространство книги, нигде не перегружая поле листа. В парижском издании много свободного пространства, но нет пустот. На последней, почти свободной от текста полосе выставлена дата: «Москва, 1922». Первая полоса отдана посвящению: «Родителям. Жене. Родному городу».

Прием, оказанный «Моей жизни» в Париже, возможно, был не столь широковещательным, как того желал Шагал. В Москве о книге не отозвались совсем: в начале 1930-х контакты Советской России с Западом еще не прерваны, но уже затруднены. «Редко, совсем редко получаю привет с родины. Не забывайте же Вы, — пишет Шагал Этингеру в апреле 1932 года. — Хотел бы Вам дать мою книжку *ma Vie*. Не моя вина, если Вы ее еще не имеете — но она лежит для Вас всегда»⁶⁷. Еще несколько лет назад отношения с Москвой были иными, и Шагалу могло казаться, что на родине начинают интересоваться его творчеством. Это происходило в 1927–1928 годах: в экспозиции Третьяковской галереи было выставлено несколько шагаловских работ; Галерея с благодарностью приняла его дар — комплект иллюстраций к «Мертвым душам» и значительную их часть (30 листов)

предоставила для экспонирования на выставке «Современное французское искусство»⁶⁸; в московской и ленинградской прессе появились серьезные и доброжелательные статьи о его творчестве, а также репродукции с его работ; наконец, Шагалу дали возможность напечататься самому: в декабре 1928-го к нему обратились с просьбой написать некролог о Якове Тугендхольде, и столичный журнал «Искусство» напечатал его, не остановившись перед тем, что выпуск номера пришлось задержать более чем на полгода⁶⁹. Могло показаться, что пришло время и для публикации «Записок». Возможно, именно с этим была связана их присылка в декабре 1927 года Машковцеву. Цитированное выше письмо Шагала к Машковцеву завершается так: «Посылаю Вам обещанную автобиографию — в том виде, в каком она уже вот уже лет пять маринуется в Комитете. Это было так давно — и так быстро все меняется — что многое, особенно в самом конце, я выразил бы теперь совсем иначе. А даю я автобиографию главным образом для тех ее частей, которые уже неизменны и кое в чем Вам помогут»⁷⁰. Что могло бы значить это шагаловское «кое в чем»? В чем могла помочь Машковцеву присылка «Записок»? На этот счет возможны только предположения — рискнем высказать их. Можно допустить, что в 1927–1928 годах в Москве рассматривается вопрос об издании шагаловского жизнеописания; Машковцев (а возможно, и Третьяковская галерея) выступает в поддержку этого проекта (а возможно, инициирует его); экземпляр «Записок» (тот самый, что «уже лет пять маринуется в Комитете»), по всей вероятности, на тот момент в Галерее утрачен, и Машковцев просит Шагала прислать новый вариант текста (быть может, для того, чтобы ознакомить с ним лиц, от которых зависит принятие решения); новая редакция текста (будущая «Моя жизнь») в 1927-м пока не готова, и Шагал отправляет Машковцеву еще один экземпляр «Записок», упреждая, что в новой редакции «многое, особенно в самом конце» будет выражено «совсем иначе», но некоторые части (имеются в виду начальные главы) останутся неизменными, а потому по ним вполне можно составить впечатление о том, что будет представлять собою «Моя жизнь», и в этом смысле давние московские «Записки» «кое в чем Вам помогут».

Если подобный план и существовал, ему не суждено было сбыться. Уже в конце 1928 и в 1929 году в Третьяковской галерее произошли разительные перемены: в ноябре 1928-го с поста директора снят А.В. Щусев, в декабре уволен Эфрос, в сентябре 1929-го вынужден уйти в отставку Машковцев. Галерея со всей решительностью

предложено поставить свою деятельность «под знак обслуживания революционных задач пролетариата». Знакомство с «Моей жизнью» тем самым было отодвинуто на неопределенный срок.

Оно состоялось в пору оттепели, когда о Шагале оказалось вновь возможным говорить, свидетельством чему стала публикация статьи Ильи Эренбурга⁷¹. Очень может быть, что перевод «Моей жизни» появился даже ранее, чем была напечатана статья: он был подготовлен и получил хождение в самиздате, все более набравшем силу со второй половины 1950-х годов. О том, каким образом был осуществлен этот самиздатовский проект, информация отсутствует. (Заметим в скобках, что он, кажется, не учтен и историками самиздата: «Моя жизнь» Шагала не фигурирует в списках литературных произведений, впервые получивших хождение в СССР в виде самиздатовских копий, — меж тем дело обстояло именно так.) Имя переводчика остается неизвестным: оно скрыто под неразгаданными инициалами Ю.Ж.; не вполне ясно также, с какого языка сделан перевод: скорее всего, с парижского издания 1931 года, однако не исключено, что и с первого немецкого издания, вышедшего в Штутгарте в 1959-м⁷². Можно предположить, что самиздатовская «Моя жизнь» не получила в ту пору особо широкого распространения: скорее всего, шагаловский текст имел хождение в художественных кругах, по преимуществу среди мастеров старшего поколения и их наследников. Так, машинописная копия, ныне хранящаяся в РГАЛИ, попала в архив в составе личного фонда Р.Р. Фалька⁷³; копия, хранящаяся в рукописном отделе Русского музея, поступила от наследников Н.А. Тырсы⁷⁴; есть основания полагать, что машинописные копии находились у Н.И. Альтмана⁷⁵ и Д.Е. Аркина⁷⁶. В июле 1973-го, спустя несколько недель после отъезда Шагала из Москвы, одна из машинописных копий была передана в отдел рукописей Третьяковской галереи⁷⁷. Обращает на себя внимание, что ни в одном из самиздатовских экземпляров нет отсылки на «Мую жизнь» как на литературный первоисточник, равно как и указания на то, что предлагаемый текст есть перевод. Они вообще не имеют названия и в архивной документации значатся под условными обозначениями: «Записи Шагала» или «Воспоминания Шагала». Создается впечатление, что самиздатовский переводчик как бы намеренно предпочитает не выяснять, в каком отношении его текст находится к шагаловскому первоисточнику и вообще избегает называть свой труд переводом. Помимо вполне объяснимой предосторожности, нельзя не признать, что на это были свои основания.

Строго говоря, самиздатовскую «Моя жизнь» лишь условно можно назвать переводом — хотя бы потому, что 250 полос книжного текста уложены в 20–30 (в зависимости от плотности набора) машинописных страниц. При этом было бы неверно сказать, что приведены лишь какие-то избранные места или главы из шагаловской книги, — в самиздатовской версии ни один из ее разделов не пропущен, перевод охватывает все пространство книги: от посвящения, набранного на первой странице, до даты, выставленной на последней полосе. Дерзкая новизна задачи, поставленной перед собой самиздатовским автором, в том, что ему надлежало выстроить собственный вариант текста, в разы более сжатый по сравнению с первоисточником, но при этом сохраняющий с ним самую прямую, самую непосредственную внутреннюю — сюжетную, смысловую, интонационную — связь.

Самиздатовская версия — в такой же мере перевод, в какой и перевоссоздание оригинала. Это своего рода дайджест «Моей жизни». Она выстроена как череда фрагментов шагаловского текста, снайперски точно отобранных и образцово переведенных самиздатовским автором, разных по величине (от одной-двух страниц до несколько строк), отделенных друг от друга абзацами наподобие стихотворных строф, а также особыми разделительными знаками (которых предусмотрено два вида — в зависимости от того, находятся ли приведенные фрагменты в шагаловской книге в пределах одной главы или в разных главах). Меняется не только объем, но и самый жанр повествования: из доверительной беседы, говоря словом Шагала, «в стиле наших отцов», оно превращается в своего рода литературный монтаж, заставляя вспомнить левую прозу, а в еще большей степени — кинематограф 1920-х годов. Пожалуй, не будет натяжкой сказать, что самиздатовская «Моя жизнь» строится по тому же принципу динамического монтажа коротких кадров, что и левый «монтажно-типажный» фильм. Повествование приобретает убыстренный темп, теряет непрерывность, его пронизывает «рваный», синкопированный ритм. В нем нет начала, середины и конца — оно все время начинается и длится.

Мера свободы автора в отношении литературного первоисточника (при самой бережной внимательности к нему) такова, что самиздатовскому тексту впору присвоить двойное авторство: имена Шагала и переводчика, как это принято делать с авангардистскими транскрипциями классических сочинений. Автор самиздатовской

«Моей жизни» предстает как мастеровитый художник слова, тонкий стилист, наделенный акмеистской зоркостью и свежестью видения (превосходен в его описании букет в руках у Беллы: «Огромный букет рябины, туманно-зеленый, стеганный красным») и одновременно умеющий придать повествованию нервную динамику и экспрессионистскую заостренность.

В тяготении к энергии и динамике не было насилия над Шагалом — напротив, оно отвечало тем новым установкам, которые он принял для себя в литературной работе в 1930–1940-е годы. Шагал настойчиво искал путей к тому, чтобы «дебеллетризировать» «Мою жизнь», «отжать» текст до объема, который не потребует длительного чтения. В ноябре 1937 года Шагал писал своему другу еврейскому писателю Иосифу Опатошу: «Я хочу выпустить маленькую книжку о своей жизни на идише (она еще нуждается в доработке)»⁷⁸. По-видимому, речь шла о стихотворной поэме «Мой далекий дом», опубликованной в 1937-м⁷⁹: оснащенная размером и рифмой, представлявшая собою, по определению Бенджамин Харшава, «версию мемуаров в форме поэмы»⁸⁰, она композиционно во многом повторяла автобиографию «Свое», изданную в Нью-Йорке в 1925-м, но при этом сводила объем текста с шестнадцати глав до четырех. Насколько радикальной представлялась Шагалу допустимая трансформация «Моей жизни», свидетельствуют его графические листы, опубликованные в 1948 году Раисой Маритен, в частности, лист (разворот), на котором рукой художника воспроизведены первые пять абзацев французского текста «Моей жизни» вперемежку с четырьмя рисунками пером, никогда впоследствии в изданиях «Моей жизни» не воспроизводившимися⁸¹. Эти листы, объединяющие изображение и слово, с одной стороны, приводят на память рукописные издания русских футуристов, а с другой — побуждают вспомнить о пользовавшихся широкой популярностью в Европе в 1930–1940-х годах «рассказах в картинках», или «рисованных историях», свидетельствуя о готовности Шагала использовать применительно к «Моей жизни» технику комикса, что он не осуществил, но чего, по-видимому, не исключал.

Шагал знал об имевшем хождение в России самиздатском переводе «Моей жизни». Он не имел возможности с ним познакомиться, не собирався его оспаривать, но выражал сожаление о нем. Шагал высказался на этот счет, беседуя с критиком Александром Каменским в Москве в июне 1973-го: «Художник знает, — записал Каменский, —

что в России ходит по рукам русский вариант его автобиографической книги, но это не оригинал, а обратный перевод с французского или немецкого. „Как жаль!“ — восклицает Шагал». Сожаление высказывалось не в адрес перевода — Шагал сожалел о том, что на его родине «Моя жизнь» так и не вышла в авторской редакции, что в России вынуждены пользоваться иностранными переводами, по поводу которых он позволил себе высказать некоторые сомнения: «Художник очень сожалеет, — записал Каменский, — что эта книга не издана на русском языке, ибо ее переводы на иные языки, возможно, далеки от совершенства»⁸². Полного русского перевода «Моей жизни» Шагал не дождался; что же касается самиздатовского варианта, то он все же познакомился с ним во время своего пребывания в Москве в июне 1973 года. Такую возможность предоставил ему критик Юрий Молок, передав при встрече самиздатовский экземпляр из своего собрания (возможно, происходивший из собрания Аркина)⁸³. Это была машинописная копия, напечатанная в половину листа и вложенная в картонную обложку, на которой по прочтении текста Шагал сделал надпись: «Москва 1973 Моя жизнь но этот русский язык все же не мой... Марк Шагал». Эту надпись вряд ли можно расценить как признание, но это не было и отторжение самиздатовского перевода. В известном смысле Шагал авторизовал его: дал безымянному тексту название, и это название было «Моя жизнь», и если не впрямую, то косвенно он согласился с существованием этой литературной работы, хотя и был вынужден признать, что «этот русский язык все же не мой».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Шагал М. Моя жизнь / пер. с фр. Н.С. Мавлевич ; послесл., коммент. Н.В. Апчинской. М., 1994. С. 93 (далее — *Шагал. Моя жизнь*).

² Там же. С. 172.

³ Этот год как начальный в работе над текстом обозначен в журнальной публикации автобиографии «Свое» (будущая «Моя жизнь»), изданной на идише в Нью-Йорке в 1925 (см. примеч. 47), а также в издании «Моя жизнь», выпущенном в миниатюрном формате на иврите в Тель-Авиве в 1943. Перевод журнальной публикации см.: *Шагал М. Мой мир : Первая автобиография Шагала, воспоминания, интервью / ред.-сост. Б. Харшав ; под науч. ред. Я. Брука ; пер. с англ. Д. Веденяпина. М., 2009. С. 29–116* (далее — *Шагал. Мой мир*).

- ⁴ *Chagall M. Ma vie / traduit du russe par Bella Chagall ; préface d'André Salmon. Paris, 1931. Avec 32 dessins de jeunesse de l'auteur.*
- ⁵ См.: *Алешка Т.В.* Алексей Оболенский о Белле Ахмадулиной, Марке Шагале и пропавших воспоминаниях // Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 21. Витебск, 2013. С. 40.
- ⁶ Письма М. Шагала к А. Ромму / публ., текстологич. подгот. и коммент. Я.В. Брука // Искусствознание. 2003. № 2. С. 586–587.
- ⁷ *Сыркин М.* Марк Шагал // Еврейская неделя. 1916. № 20. 15 мая. Стб. 48.
- ⁸ *Эфрос А., Тугендхольд Я.* Искусство Марка Шагала: Тридцать воспроизведений с живописи и графики художника на отдельных листах и в тексте. М., 1918. С. 7 (далее — *Эфрос, Тугендхольд*).
- ⁹ *Левинсон А.* Книга о Шагале // Жизнь искусства. 1918. № 25. 28 ноября. С. 3.
- ¹⁰ См.: *Шагал. Моя жизнь.* С. 6; *Шагал. Мой мир.* С. 32.
- ¹¹ *Эфрос, Тугендхольд.* С. 8.
- ¹² Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 2 (12). Витебск, 2004. С. 9.
- ¹³ М.З. Шагал — А.М. Эфросу. 30 апреля (?) 1945 г. // ОР РГБ. Ф. 589.22.28.
- ¹⁴ См.: *Михеев М.Ю.* Фактографическая проза, или пред-текст: Дневники, записные книжки, «обыденная» литература // Человек. 2004. № 2. С. 133.
- ¹⁵ *Эфрос, Тугендхольд.* С. 39.
- ¹⁶ *Шагал. Моя жизнь.* С. 6.
- ¹⁷ Там же. С. 180.
- ¹⁸ Там же. С. 145–146.
- ¹⁹ *Брук Я.В.* Два неизданных автографа Шагала // Третьяковская галерея. Специальный выпуск : Марк Шагал «Здравствуй, Родина!». М., 2005. С. 37.
- ²⁰ Марк Шагал. Письма Давиду Аркину / публ. Н. Котрелева // *Connaisseur: Книги. Архивы. Графика. Театр: Историко-культурный альманах: Новое о старом / сост. и ред. И. Толстой.* Прага, 2018. С. 79 (далее — Письма Аркину).
- ²¹ *Брук Я.В.* Третьяковская галерея, Марк Шагал и выставка «Современное французское искусство» (1928) // Третьяковские чтения. 2017 : материалы отчетной научной конференции. М., 2017. С. 194.
- ²² *Брук Я.В.* К истории собирательства произведений Марка Шагала в Третьяковской галерее: 1920-е годы // Третьяковские чтения. 2016 : материалы отчетной научной конференции. М., 2017. С. 277–279.
- ²³ Там же. С. 278.
- ²⁴ 13 мая в Каунасе, в квартире Общества деятелей искусства Литвы, открылась его персональная выставка, а на следующий день вечером он рассказывал на ней о себе и, по-видимому, читал по рукописи отрывки из «Записок». См.: Письма Аркину. С. 80.

- ²⁵ 9 августа Шагал присутствовал на погребении скончавшегося в Берлине еврейского писателя Давида Фришмана. См.: Сегодня. 1922. № 178. 12 августа. С. 3.
- ²⁶ См.: Брук Я.В. Два неизданных автографа Шагала. С. 31.
- ²⁷ Письма Аркину. С. 81, 83.
- ²⁸ Небольшой фрагмент (начальные главы) опубликовал в 1923 художественный критик, издатель журнала Das Kunstblatt Пауль Вестхайм. См.: Westheim P. Künstlerbekenntnisse. Berlin, 1923. S. 159–163.
- ²⁹ Аронсон Б. Марк Шагал. Берлин, 1923. С. 15–16, 19–20 и др.
- ³⁰ См. примеч. 44.
- ³¹ Письма Аркину. С. 82.
- ³² М.З. Шагал — П.Д. Эттингеру. 18 февраля 1923 г. Берлин // ОР ГМИИ. Ф. 29. Оп. IV. Ед. хр. 15. Л. 42–44.
- ³³ Р.Е. [Эттингер П.]. Rossica // Среди коллекционеров. 1923. № 3–4. С. 37.
- ³⁴ Efrog A., Tugenhold J. Die Kunst Marc Chagalls / Übers. aus dem Russ. von F. Jchak-Rubiner. Potsdam, 1921.
- ³⁵ Marc Chagall. Mein Leben. Zwanzig Radierungen. Mappe in 110 nummerierten Exemplaren. Berlin, 1923.
- ³⁶ Р.Е. [Эттингер П.]. Rossica // Среди коллекционеров. 1923. № 6. С. 44.
- ³⁷ Шагал. Моя жизнь. С. 13.
- ³⁸ Письма Марка Шагала Павлу Эттингеру (1920–1948) / публ. А.С. Шатских // Сообщения Гос. музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Вып. 6. М., 1980. С. 200 (далее — Письма Эттингеру).
- ³⁹ М. Шагал — А. Лесину. 20 января 1925. Париж // YIVO.
- ⁴⁰ См. примеч. 44.
- ⁴¹ К этому времени у него уже был опыт перевода и чтения «Записок» на идише: спустя месяц после приезда в Париж, 25 октября 1923, Шагал читал отрывки из «Моей жизни» в Обществе друзей еврейской культуры в Salle La Democrate. См.: Русское зарубежье: Хроника научной, культурной и общественной жизни. 1920–1940. Франция: в 4 т. Т. 1: 1920–1929 / под общ. ред. Л.А. Мнухина. М., 1995. С. 109. За указание на это издание благодарю Л.В. Хмельницкую.
- ⁴² Маркиш Ш. Марк Шагал в парижском «Рассвете». К вопросу о русском оригинале «Моей жизни» // Russies: mélanges offerts à George Nivat pour son soixantième anniversaire. Édité par Aminadav A. Dykman, Jean-Phillipe Jaccard. [Lausanne, Suisse, 1995]. P. 140 (далее — Маркиш).
- ⁴³ В настоящее время машинопись идишского перевода (80 страниц) хранится в архиве журнала «Цукунфт» в YIVO. См.: Шагал. Мой мир. С. 26.
- ⁴⁴ М. Шагал — А. Лесину. 22 мая 1924. Париж // YIVO.

- ⁴⁵ Поэтический сборник А. Лесина «Стихи и поэмы» на идише с иллюстрациями Шагала издан в Нью-Йорке в 1938.
- ⁴⁶ М. Шагал — А. Лесину. Декабрь 1924. Париж // YIVO.
- ⁴⁷ Цукунфт. 1925. Март – июль. С. 158–162, 211–214, 290–293, 359–361, 407–410.
- ⁴⁸ Штром. 1922. № 1.
- ⁴⁹ Шагал: Возвращение мастера. По материалам выставки в Москве к 100-летию со дня рождения художника / сост. М.А. Бессонова. М., 1988. С. 323.
- ⁵⁰ См. примеч. 39.
- ⁵¹ М. Шагал — А. Лесину. Июль 1925. Шамбон-сюр-Лак // YIVO.
- ⁵² Краковская публикация почти полностью повторяла текст, напечатанный в «Цукунфт», но прерывалась на главе, повествующей о встрече с Бакстом. По-видимому, предполагалось дальнейшее повествование (в завершающем номере отмечено: *Конец первой части*), однако продолжения не последовало. См.: *Schagall M. Wspomnienia (Fragmenty z autobiografii)* // Nowy Dziennik. 1925. № 131. 14 июня. С. 3–4; № 132. 15 июня. С. 3; № 133. 17 июня. С. 3; № 136. 20 июня. С. 3; № 137. 21 июня. С. 3; № 139. 24 июня. С. 3; № 140. 25 июня. С. 3–4; № 142. 27 июня. С. 3; № 144. 29 июня. С. 3–4; № 145. 2 июля. С. 3–4; № 149. 6 июля. С. 3. За указание на это издание благодарю В.А. Шишанова.
- ⁵³ См.: *Шагал М.* Как я познакомился с Перецем // Литерарише блетер. 1925. № 49–50; *Он же.* Мой первый учитель // Там же. 1926. № 102; *Он же.* Как я работал в Еврейском театре // Ди идише велт. 1928. № 2. Май.
- ⁵⁴ *Шагал М.* Памяти М.М. Винавера // Рассвет. 1926. № 43. 24 октября; *Он же.* Мои первые учителя. Пэн // Там же. 1927. № 4. 30 января; *Он же.* Мои учителя. Бакст // Там же. 1930. № 18. 4 мая. Подробнее о журнале «Рассвет» см.: *Маркиш.* С. 140.
- ⁵⁵ В тексте ошибочно: 1920 г.
- ⁵⁶ *Sélection: Chronique de la vie artistique* // Anvers, 1929. №. 6. P. 46. Приведенный фрагмент дан в переводе Н.С. Мавлевич.
- ⁵⁷ *Шагал.* Моя жизнь. С. 20.
- ⁵⁸ *Ракитин В.И.* Марк Шагал. 1887–1985. М., 2010. С. 272.
- ⁵⁹ Письма Эттингеру. С. 210.
- ⁶⁰ *Шагал.* Моя жизнь. С. 144.
- ⁶¹ *Chagall M.* Ma vie. P. 8, 10.
- ⁶² Публикуя шагаловскую статью «Мои учителя. Бакст», редакция журнала «Рассвет» снабдила ее следующим примечанием: «Глава из книги, выходящей в свет в издательстве „Сток“ в Париже, в переводе жены художника и Андре Сальмона». См. примеч. 54.

⁶³ См. примеч. 61.

⁶⁴ Выставка 20 tableaux recents et quelques dessins de jeunesse inedits par Marc Chagall («20 последних полотен и несколько ранних рисунков, исполненные Марком Шагалом»). Париж, галерея Le Portique, 1931. 13–30 июня.

⁶⁵ Бонуа А. Выставка «Современной русской живописи» // Речь. 1916. № 332. 2 декабря.

⁶⁶ Л-нъ А. [Левинсон А.]. Выставка современной русской живописи // Искусство. 1916. № 4–5. С. 14.

⁶⁷ Письма Эттингеру. С. 208.

⁶⁸ Подробнее см.: Брук Я.В. Третьяковская галерея... С. 181–202.

⁶⁹ Шагал М. Памяти Я.А. Тугендхольда // Искусство. 1928. Т. IV. Кн. 3–4. С. 239. Начало печати номера — 5 декабря 1928, окончание — 20 августа 1929.

⁷⁰ См. примеч. 21.

⁷¹ Эренбург И. О Марке Шагале // Декоративное искусство СССР. 1967. № 12. С. 33–37.

⁷² Marc Chagall. Mein Leben / Übers. aus dem franz. von L. Klunner. Stuttgart, 1959.

⁷³ РГАЛИ. Ф. 3018 (Р.Р. Фальк). Оп. 1. Ед. хр. 344. Л. 1–39.

⁷⁴ РО ГРМ. Ф. 240 (Н.А. Тырса). Ед. хр. 389. Л. 1–32.

⁷⁵ И.В. Щеголева-Альтман, вдова Натана Альтмана, поздравляя в августе 1977 Шагала с 90-летием, вероятно, по прочтении самиздатовской «Моей жизни» писала художнику: «Я прочитала Вашу автобиографию до 22-го года. Она так прекрасна, так талантливо написана, что я не раз ее перечитывала и каждый раз с восхищением» (см.: И.В. Щеголева-Альтман — М.З. Шагалу. 1 августа 1977 г. Ленинград // ОР РНБ. Ф. 1126. Оп. 2. Ед. хр. 84).

⁷⁶ См. примеч. 83.

⁷⁷ ОР ГТГ. Ф. 4. Ед. хр. 2092. Л. 1–32.

⁷⁸ Шагал. Мой мир. С. 20.

⁷⁹ Поэма «Мой далекий дом» напечатана одновременно в двух журналах: «Цукунфт» (Нью-Йорк). 1937. Т. XVI. № 12. Декабрь и «Литерарише блеттер» (Варшава). 1938. № 9. 25 февраля. Полный текст поэмы в английском переводе см.: Benjamin Harshav. Marc Chagall and His Times: A Documentary Narrative. California, 2004. P. 460–466.

⁸⁰ Шагал. Мой мир. С. 20.

⁸¹ См.: Marittain R. Chagall ou L'orage enchanté. Paris, [1948]. P. 174–175. См. также: Маркиш. С. 139.

⁸² Каменский А.А. Марк Шагал: художник из России. М., 2005. С. 285.

⁸³ Ныне в собрании семьи наследников Ю.А. Молока, Москва.

А.С. Курляндцева

История одной выставки: Contemporary Soviet Art, МоМА, 1974

27 сентября 1974 года Музей современного искусства (МоМА) в Нью-Йорке выпустил пресс-релиз, в котором сообщалось, что с 26 сентября по 20 октября в Главном зале (фойе) пройдет временная выставка работ современных советских художников, состоящая из восьми произведений, отобранных из коллекции МоМА. Перечислялись работы Вильяма Бруа («Без названия, 1», 1968), Эрнста Неизвестного («Битва гигантов», 1964), Владимира Немухина («Карты на инкрустированном столе», 1966), Дмитрия Плавинского («Латимерия», 1965), Дмитрия Шашурина («Элементы жизни», 1962), Василия Ситникова («Степь. Поле с желтым цветком», 1960), Автандила Варази («Истекающий кровью бык», 1963) и Анатолия Зверева («Автопортрет. Голова», 1955).

На сегодняшний день Contemporary Soviet Art («Современное советское искусство») остается единственной выставкой послевоенного периода истории СССР в стенах одного из главных музеев США, изучающего мировое искусство XX–XXI веков. Данная статья посвящена предыстории выставки, причинам, побудившим руководство музея ее организовать, а также анализу поступления работ советских художников в коллекцию МоМА.

Выставки советского искусства в США

Выставки советского искусства (как официального, так и неофициального) были редким событием в США после 1945 года: начавшаяся

холодная война диктовала свои правила на культурном фронте. Ситуация начинает меняться ближе к концу 1950-х годов, когда на официальном уровне утверждается программа культурного обмена.

Сначала появляется возможность представить советское искусство на сборных выставках, таких как «Выставка достижений советской науки, техники и культуры», которая прошла в Нью-Йорке в 1959 году в рамках «Соглашения между СССР и США об обменах в области науки, техники, образования, культуры и в других областях», заключенного годом ранее. На подобных выставках преимущественно экспонировались новинки промышленного дизайна, а также работы заслуженных мастеров соцреализма. В начале 1960-х в рамках культурного обмена в США и СССР проходит серия выставок, организованных Информационным агентством США (USIA): так, в Бруклинском музее в 1962 и 1963 годах демонстрируются выставки «Технический дизайн и искусство советских детей» и «Советские технические книги»¹, а с ноября 1963-го по февраль 1964 года в Нью-Йорке, Филадельфии, Вашингтоне, Чикаго и Милуоки показывают выставку советской графики².

В 1965 году в галерее Хаммера в Нью-Йорке проходит первая в США персональная выставка официального советского художника³. Им становится Павел Корин.

Во второй половине 1960-х годов культурные взаимоотношения между США и СССР ослабевают: в разгаре вьетнамская война, антисоветские выступления, организованные Лигой защиты евреев, гонка вооружений и т. д. В это время — с 1965 по 1974 год — очень медленно начинает набирать обороты выставочная история неофициального искусства: в книге «Другое искусство» авторы указывают десять выставок. Две из них связаны с кинетизмом и работами группы «Движение» (Международная выставка «Кинетизм», 1968; «Европейские концепции в искусстве», 1970, галерея «Бонино», Нью-Йорк). Еще две — персональные: выставка произведений Эрнста Неизвестного (1968, Гильдия скульпторов) и Евгения Рухина (1969, галерея Бетти Парсонс, Нью-Йорк). Остальные четыре выставки — групповые⁴.

С 1972 года политическая ситуация постепенно меняется — начинается процесс разрядки международной напряженности. В октябре 1972 года в Метрополитен-музее открылась выставка Soviet Union: Arts and Crafts in Ancient Times and Today («Советский Союз: прикладное искусство в древние времена и сегодня»). В пресс-релизе музея сообщалось, что эта выставка — самый значительный

проект 13-летней обменной культурной программы США и СССР⁵. Так, с новой силой возобновляется культурный обмен между двумя странами — 19 июля 1973 года в Вашингтоне заключено новое «Общее соглашение между СССР и США о контактах, обменах и сотрудничестве» на следующие шесть лет.

Параллельно обе страны заняты подготовкой к еще более амбициозному проекту — серии обменных выставок между США и СССР, первая из которых — *From the Lands of Scythians* («Из скифских земель») — откроется весной 1975 года в Метрополитен-музее.

«Бульдозерная выставка»

Выставка *Contemporary Soviet Art* в МоМА в 1974 году не была подготовлена в рамках официальной обменной программы, а стала исключительно инициативой музея, тем более что представлено на ней было неофициальное искусство советских художников. Вряд ли покажется удивительным тот факт, что история этой выставки напрямую связана с тем резонансом в американской прессе, который был вызван событиями, произошедшими 15 сентября на пустыре в Беляеве.

16 сентября 1974 года газета «Нью-Йорк таймс» на первой полосе опубликовала статью под громким заголовком «Русские громят бульдозерами выставку современного искусства»⁶. Эта новость была представлена номером один в индексе главных новостей дня и шла до сообщения о взрыве гранаты в центре Парижа, бомбардировках израильских истребителей на юго-востоке Ливана и захвате французского посольства в Гааге японскими террористами⁷.

В статье сообщалось о «драматическом противостоянии неонконформистского искусства и советских властей, использовавших против художников бульдозеры, самосвалы и поливальные машины», произошедшем 15 сентября на пустыре на пересечении улиц Островитянова и Профсоюзной. Корреспондент Кристофер С. Рен подробно рассказал о трех пострадавших американских журналистах, которых побили молодые дружинники. По меньшей мере пятеро художников были арестованы (Оскар Рабин, Александр Рабин, Надежда Эльская, Евгений Рухин и Валентин Воробьев). Некоторые зрители были отправлены в ближайшие милицейские участки. Среди участников выставки упоминаются имена Владимира Немухина, Лидии Мастерковой, Бориса Штейнберга, Александра Меламида, Василия Ситникова и Игоря Холина.

Это событие — «Первый осенний просмотр картин на открытом воздухе», как было указано в приглашении, или «Бульдозерная выставка» — давно стало программным в истории послевоенного современного советского искусства как реперная точка, давшая новый виток развитию художественной жизни.

Каждая аналитическая статья, заметка или текст, посвященные «Бульдозерной выставке» (а их написано значительное количество⁸), обязательно подчеркивают роль средств массовой информации в произошедших в Беляеве событиях.

Резонанс в газете «Нью-Йорк таймс»

Статья «Русские громят бульдозерами выставку современного искусства» была не единственной в «Нью-Йорк таймс», посвященной этим событиям. В период с 16 сентября по 10 октября 1974 года редакция выпустила 17 текстов, заметок и комментариев. Их авторы публиковали сведения об арестах; сообщали о нотах протеста, отправленных в посольство СССР в США, против недопустимого обращения с американскими журналистами; анализировали советское неконформистское искусство; печатали интервью с советскими художниками и эмигрантами. В заметке «Никакой разрядки для художников» высказывалась наиболее категоричная позиция по поводу бульдозеров: «Массовое уничтожение серьезных произведений искусства и жестокое обращение с художниками и зрителями — худший из подобных инцидентов в России за многие годы»⁹.

В нескольких критических статьях, посвященных анализу советского современного искусства, звучали слова о героизме художников, об эклектичности¹⁰, а также о провинциальности их творчества¹¹. Среди самых известных художников назывались фамилии Рабина, Ситникова, Плавинского и Краснопевцева. В одной из статей от 23 сентября журналист Хедрик Смит пишет, что работы Немухина есть в собрании МоМА.

Contemporary Soviet Art в МоМА

Именно в этом информационном поле в МоМА открывается выставка Contemporary Soviet Art. Ее связь с событиями 15 сентября на Беляевском пустыре акцентировалась в пресс-релизе. Сообщалось, что «двое из представленных художников были среди тех, кто принял участие в „неконформистской“ выставке, разогнанной бульдозерами ранее в этом месяце». Речь, по всей видимости, шла

о Владимире Немухине и Василии Ситникове. Последний был вписан в пригласительный билет, упоминался в репортаже «Нью-Йорк таймс» от 16 сентября, но в выставке участия не принял.

Также в пресс-релизе сообщалось, что «хотя официальная вражда и насаждение социалистического реализма в качестве „утвержденного стиля“ и сделали многое для подавления модернистского искусства в Советском Союзе, однако оно не было сокрушено и — как демонстрирует эта выставка — остается энергичным. Изоляция русских модернистов друг от друга и прежде всего от центров авангардного искусства в других частях света придает их искусству заметно провинциальный характер. Возможность увидеть западное современное искусство практически равна нулю. Книги и журналы по искусству, посвященные XX веку, стоят дорого»¹².

«Это породило эклектичный вид модернизма, основанный на разнообразных и часто противоречивых стилистических источниках. Хотя неизбежно идиосинкразическая работа художника часто оживает благодаря ее абсолютной интенсивности чувств»¹³, — говорится в экспликации. И далее: «Интерес музея к работам современных советских художников является естественным продолжением его интереса к российскому модернизму более ранних поколений. Под руководством Альфреда Х. Барра-младшего коллекция пополнилась произведениями таких русских пионеров-модернистов, как Шагал, Кандинский, Малевич, Лисицкий, Ларионов, Родченко, Габо и Певзнер. Работы многих из них можно увидеть в галереях на втором этаже»¹⁴.

Действительно, значительная часть коллекции русского искусства в МоМА была представлена авангардом первой половины XX века. Вторая же его половина в начале 1970-х исчерпывалась десятком фамилий, из которых восемь были представлены на выставке. Иными словами, в пресс-релизе организаторы несколько преувеличили интерес музея к современному советскому искусству. Более того, большинство экспонировавшихся работ было показано один-единственный раз.

Послевоенное советское искусство в коллекции МоМА

Здесь возникает закономерный интерес: как, собственно, эти работы оказались в собрании МоМА?

Работа Дмитрия Шашурина «Элементы жизни» (1962) была подарена музею поэтом Евгением Евтушенко в 1963 году вместе с работой Юрия Васильева-МОНА «Забота о жизни» (1962), которая

в состав выставки не вошла. Евтушенко впервые посетил США еще в 1960 году — как пишет сам поэт, в качестве туриста¹⁵. В 1960-х популярность Евтушенко в США росла с каждым годом: его начинают переводить, «Нью-Йорк таймс» часто публикует информацию о визитах в другие страны, о творческих удачах или, наоборот, о политических гонениях на поэта. В апреле студенты Принстонского университета ждут Евтушенко на лекции в рамках симпозиума¹⁶, но он вынужден отменить поездку — в марте 1963 года поэт оказался в центре скандала во время встречи Хрущёва с интеллигенцией.

Василий Ситников представлен в коллекции МоМА пятью работами: «Степь» (1960), «Песня жаворонка» (1960), «Закат» (1961), «Береза» (1961), «Пригорок» (1962). В своем «Житии...» Ситников вспоминает, что в 1962 году в Москве передал *шесть* работ американскому художнику Джимми Эрнсту¹⁷. Три из них — «Степь», экспонировавшаяся на выставке Contemporary Soviet Art, «Песня жаворонка» и «Закат» — Эрнст подарил музею в 1962 и 1963 годах. «Пригорок» был подарен анонимно также в 1963 году, а «Береза» приобретена музеем в 1968-м.

Пока неизвестна подробная история попадания в коллекцию МоМА работ Автандила Варазни и Владимира Немухина. Обе картины — «Истекающий кровью бык» (1963) Варазни и «Карты на инкрустированном столе» (1966) Немухина были куплены музеем в 1967 году.

Эрнст Неизвестный представлен в коллекции МоМА графическим эскизом к скульптуре «Битва гигантов» (1964), который был подарен Ольгой Андреевой-Карлайл в 1965 году. Внучка писателя Леонида Андреева, она родилась в 1930 году в Париже, в 1951 году вышла замуж за американского писателя и переводчика Генри Карлайла, и вскоре они переехали в США. В 1950–1960-х Ольга изучала советскую литературу и неоднократно посещала СССР в качестве журналистки. Благодаря семье Андреевых некоторые произведения Солженицына были вывезены на Запад, а Ольга и Генри Карлайл имеют непосредственное отношение к публикации книги «Архипелаг ГУЛАГ» в США.

Две работы Дмитрия Плавинского — «Голоса тишины» (1962) и «Латимерия» (1965) — были куплены музеем в 1967 году, а «Палео-графическая композиция» (1966) является частью коллекции Лестера Эвнета¹⁸. Его отец, Чарльз Эвнет, был американцем русского происхождения, эмигрировавшим в США в начале XX века. Лестер и Джоан Эвнет в 1960–1970-е подарили МоМА более 180 графических

листов таких художников, как Василий Кандинский, Марк Шагал, Пит Мондриан, Пауль Клее, Амедео Модильяни, Лев Бакст, Эрнст Кирхнер, Жорж Брак, Наталия Гончарова, Михаил Ларионов и т.д. Из этой коллекции в МоМА в 1967 году поступила маленькая графическая работа Вячеслава Калинина «Цыгане в городе» (1966).

Пять абстракций Вильяма Бруя (Untitled, I, 1968; Untitled, V, 1968; Untitled, 1969; Untitled, 1969; “Ex Adverso”, 1969), с 1971 года жившего в Париже, были подарены музеем Фондом Джорджа и Джанет Джаффин, известных меценатов, в 1973 году. В начале 1970-х Бруй ненадолго переехал работать в Нью-Йорк, где познакомился с одной из самых блистательных пар Нью-Йорка 1950–1970-х годов — Алексом Либерманом, главным редактором Condé Nast Publications, и его женой Татьяной Яковлевой дю Плесси-Либерман. Благодаря их поддержке уже в следующем, 1975 году в галереях Нью-Йорка прошло несколько выставок Бруя.

Восьмым художником, представленным на выставке, был Анатолий Зверев. Его работ в МоМА шесть, и все очень ранние — 1955–1957 годов. Три картины поступили в собрание в 1956 году: две из них — «Фигура» (1955) и «Голова ребенка» (1955) — дар художника, а третья — «Яблоки» (1955) — попала в музей через Фонд Альфреда Флехтхайма. Альфред Флехтхайм (1878–1937) — известный арт-дилер и коллекционер Веймарской республики, чья коллекция европейского модернистского искусства была конфискована нацистами и распродана по всему свету, в том числе американским музеям и МоМА¹⁹. В последующие годы имя Флехтхайма было практически стерто из истории искусства, и с начала 2010-х годов идет кампания по восстановлению его имени, истории коллекции и наследия. Как пересекаются пути советской работы 1955 года и фонда Флехтхайма, пока не ясно. Остальные три картины были куплены в 1958 году: «Автопортрет в клетчатой рубашке» (1955), «Автопортрет. Голова» (1955), «Автопортрет» (1957).

Все работы (кроме абстракций Вильяма Бруя) оказались в собрании музея, пока директором коллекций МоМА был Альфред Барр. Он покинул пост в 1968 году.

Выводы

Из этой истории рано делать какие-либо окончательные и точные выводы. Можно еще раз прокомментировать следующие факты или доволно очевидные предположения.

Во-первых, выставка носила откровенно политический характер: реакцию МоМА на «Бульдозерную выставку» по музейным меркам можно считать феноменально быстрой — ответную выставку организовали за десять дней.

Во-вторых, несмотря на пристальное практически ежедневное внимание американских средств массовой информации к советскому искусству в сентябре 1974 года, выставка в МоМА прошла практически незамеченной. Информация о ней появилась в газете «Нью-Йорк таймс» (от 13 октября 1974 года) одной строчкой лишь один раз в воскресном анонсе выставок на следующую неделю. В предыдущих воскресных афишах информации не было, хотя в тех же выпусках содержалось несколько статей и заметок о советском искусстве в целом.

Более того, 6 октября 1974 года «Нью-Йорк таймс» публикует статью «Нонконформистское искусство советских эмигрантов показывается в Нью-Йоркском университете» о другой выставке русского искусства, которая открылась в начале месяца. Газета сообщила, что «на прошлой неделе четыре советских художника-эмигранта представили свои работы на выставке в студенческом центре „Леб“ (Loeb Student Center) при Нью-Йоркском университете, чтобы познакомить американских зрителей с примерами искусства, которое было конфисковано советскими властями на выставке неофициального искусства 15 сентября»²⁰. В заметке упоминались Борис и София Зельдины, Лев Мешберг, Генри Элинсон (все четыре художника эмигрировали в США в 1973 году).

Однако сжатые сроки, выбор экспозиционного зала и отсутствие анонсов в главной газете города были не последними странностями, связанными с выставкой Contemporary Soviet Art. В начале октября в музее открылась большая плановая выставка Eight Contemporary Artists («Восемь современных художников», 9 октября 1974 – 5 января 1975), которая также проходила на первом этаже (в выставочных залах) и представляла работы восьми современных художников — только уже из Европы и Америки: Вито Аккончи, Алигьеро Боэтти, Даниеля Бюрена, Ханне Дарбовен, Яна Диббетса, Роберта Хантера, Брайса Мардена, Доротеи Рокберн. И об этой выставке нью-йоркские газеты уже написали. Правда, надо отдать им должное, никто не сравнивал выставки, что тоже довольно удивительно, потому что подобный ход соответствовал бы духу времени. Отсюда напрашивается еще один вывод — руководство музея хотело минимальной огласки.

Это желание можно связать с разными причинами, включая политику разрядки напряженности и только что подписанный новый договор о культурном обмене, публикацию ряда статей, в которых авторы высказывали соображения о связи ЦРУ с успехами американской живописи, а также о роли ЦРУ в культурной холодной войне. Первой подобной публикацией стала вышедшая в мае 1973 года статья Макса Козлоффа «Американское искусство во время холодной войны» в журнале «Артфорум»²¹. Автор задается вопросом: «Что сделало абстрактный экспрессионизм таким официальным искусством?» — и рассуждает о становлении американского искусства и его предположительной роли в качестве инструмента «мягкой пропаганды» против коммунистической угрозы²². Это эссе дало начало цепной реакции: следующей публикацией стала статья Евы Кокрофт «Абстрактный экспрессионизм: оружие холодной войны», вышедшая годом позже также в журнале «Артфорум»²³, где автор писала о связях ЦРУ и МоМА. Статья вышла в июне, как раз за несколько месяцев до событий, связанных с «Бульдозерной выставкой».

Можно предположить, что появление подобных мнений в прессе вполне могло послужить основанием для принятия музеем решения максимально снизить интерес к советской выставке, чтобы дать как можно меньше поводов для институциональной критики. На выставку в итоге никто не обратил внимания, однако история взаимосвязи американского искусства, музеев и ЦРУ продолжала волновать исследователей. Спустя 20 лет, в 1999 году, британская журналистка и историк Фрэнсис Стонон Сондерс опубликовала книгу о ЦРУ и культурной холодной войне²⁴, где посвятила отдельную главу контактам между ЦРУ и нью-йоркским МоМА, в первую очередь в связи с продвижением абстрактного экспрессионизма в США и Европе. Сондерс подробно и пофамильно воссоздала предполагаемую сеть знакомств, взаимодействий и финансирования через разные фонды и организации. Внимание журналистки преимущественно было сосредоточено на 1940–1960-х годах, она не погружалась в историю 1970-х. Все дальнейшие англо-американские исследования или статьи в популярных медиа чаще всего также акцентировали внимание на этом временном промежутке²⁵.

Поэтому межинституциональная история 1970-х годов, связанная с советско-американскими взаимоотношениями, а также место выставки Contemporary Soviet Art в контексте этих социокультурных связей пока что остаются непроясненными. Подобные сюжеты

можно назвать *исключительными* для тех лет. Именно они и помогают по крупицам восстанавливать столь запутанную и мифологизированную историю советского искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Brooklyn Museum Archives. Records of the Department of Public Information. Press releases, 1953–1970. 1962. P. 4, 6–10; Ibid. 1963. P. 8–9.

² Открытие советской выставки в США // Правда. 1964. 18 янв. С. 4.

³ Речь идет о послевоенном искусстве. Несколько десятилетиями ранее, 11 февраля 1935, в Филадельфии в галерее Art Alliance открылась персональная выставка Александра Дейнеки, на которой были представлены 45 акварелей на тему американской и советской жизни. Выставка проходила в рамках командировки Дейнеки в США: в 1934–1935 художник несколько месяцев находился в США как представитель СССР на советской выставке живописи Art of Soviet Russia (Художественный музей Филадельфии, 15 декабря 1934 – 21 января 1935); затем эта выставка в течение двух лет экспонировалась в разных городах США и Канады. См.: Дейнека. Живопись. М., 2010. С. 77.

⁴ Подробнее см.: Другое искусство. Москва 1956–1988 / сост. И. Алпатова [и др.]. М., 2005.

⁵ “Exhibitions.” Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art. 1972. № 103. P. 17–24. URL: www.jstor.org/stable/40303964 (дата обращения: 27.07.2019).

⁶ *Wren Ch.S.* Russians Disrupt Modern Art Show with Bulldozers // The New York Times. 1974. 16 Sept. P. 1, 16.

⁷ News Summery and Index // Ibid. P. 37.

⁸ Искусство под бульдозером (Синяя книга) / сост. А. Глейзер. London, 1976; *Бобринская Е.* Без истории — все забыты // Искусство. 2012. № 4 (583). URL: <http://iskusstvo-info.ru/ekaterina-bobrin-skaya-bez-istorii-vse-zabyty/> (дата обращения: 27.06.2019); *Туницын В.* Бульдозерная выставка. М., 2014; *Backstein J.* Bulldozer: the underground exhibition that revolutionised Russia's art scene. URL: <https://www.theguardian.com/world/2014/sep/17/bulldozer-underground-exhibition-revolutionised-russian-art> (дата обращения: 27.06.2019); *Кан А.* «Бульдозерная выставка» — первый глоток свободы [Интервью с Виталием Комаром, 2014]. URL: https://www.bbc.com/russian/society/2014/09/140914_bulldozer_exhibition_40_anno (дата обращения: 27.06.2019) и др.

⁹ No Détente for Artists // The New York Times. 1974. 17 Sept. P. 34.

- ¹⁰ Kaufman M.T. Underground Art in Soviet Is Eclectic // Ibid. P. 2.
- ¹¹ Kramer H. Underground Soviet Art: A Politicized Pop Style // Ibid. 29 Sept. P. 139.
- ¹² Contemporary Soviet Art on View at Museum. URL: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326911.pdf (дата обращения: 27.06.2019).
- ¹³ Ibid.
- ¹⁴ Ibid.
- ¹⁵ Евтушенко Е.А. Политика — привилегия всех. М., 1990. С. 183.
- ¹⁶ Soviet Says Yevtushenko Will Talk at Princeton // The New York Times. 1963. 12 Apr. P. 23.
- ¹⁷ Житие Василь Яклича Ситникова, написанное и нарисованное им самим. Собрано сохранено, скомпановано и дополнено КККузьминским и ЭКП, 1985–2009. Компьютерный макет — Данаса Берзницкого, 2009, «последний подвал наверху» Lordville — Божедомка, 2009. С. 78.
- ¹⁸ Однако в каталог коллекции Джоан и Лестера Эвнет работы Плавинского и Калинина не вошли (Lieberman W.S. A Treasury of modern drawing: the Joan and Lester Avnet Collection in the Museum of Modern Art : exhibited, Apr. 27 – July 4, 1978. New York, 1978).
- ¹⁹ Kunsthändler der Avantgarde. URL: alfredflechtheim.com (дата обращения: 27.06.2019).
- ²⁰ Nonconformist Art By Soviet Emigres Is Shown at N.Y.U. // The New York Times. 1974. 6 Oct. P. 12.
- ²¹ Kozloff M. American Painting During the Cold War // Artforum. 1973. May. Vol. 11. № 9. P. 43–54. За несколько лет до этого, в 1967, была опубликована статья о связи либерального антикоммунистического журнала Encounter и ЦРУ (Fox S. Stephen Spender quits Encounter // The New York Times. 1967. 8 May. P. 1, 37).
- ²² Kozloff M. American Painting... P. 2.
- ²³ Cockcroft E. Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War // Artforum. 1974. Summer. Vol. 12. № 10. P. 39–41.
- ²⁴ Сондерс Ф.С. ЦРУ и мир искусств : культурный фронт холодной войны. М., 2014.
- ²⁵ Guilbaut S. How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War. University of Chicago Press, 1983; Louis Menand L. Unpopular Front. American art and the Cold War (2005). URL: www.newyorker.com/magazine/2005/10/17/unpopular-front (дата обращения: 27.06.2019); Sooke A. Was modern art the weapon of the CIA (2016). URL: www.bbc.com/culture/story/20161004-was-modern-art-a-weapon-of-the-cia (дата обращения: 27.06.2019) etc.

М.В. Седова

Инсталляция Виталия Комара и Александра Меламида «Дело Дмитрия Тверитинова будет жить вечно!»

Статья посвящена неопубликованному произведению, хранящемуся в отделе новейших течений, «Дело Дмитрия Тверитинова будет жить вечно!» московских художников-концептуалистов Виталия Анатольевича Комара и Александра Даниловича Меламида. В 2007 году эта работа короткое время находилась в постоянной экспозиции Третьяковской галереи на Крымском Валу.

Произведение, которое относится к жанру инсталляции, состоит из трех частей: иконы, лампы и фотокопий следственного дела начала XVIII века, находящегося в Российской государственной библиотеке. История некоего Дмитрия Тверитинова заинтересовала художников, по их словам, в конце 1960-х годов, во времена их студенчества. Они узнали из книг о судебном расследовании ереси. В деле лекаря-еретика петровской эпохи Дмитрия Тверитинова упоминалось, что в красном углу его комнаты вместо иконы находился текст на деревянной доске.

Больше никаких подробностей тогда узнать не удалось, но художники решили, что Тверитинов был первым художником-концептуалистом и их прямым предшественником. Они решили воссоздать утраченное произведение и его контекст: в 2002 году была создана композиция из упомянутых предметов и сделаны фотокопии подлинного судебного дела начала XVIII века.

Кто же такой Дмитрий Тверитинов и почему некоторые искусствоведы, знакомые с этим произведением, считают лекаря-еретика

выдуманным персонажем? О его истории можно узнать из нескольких источников. Самыми важными из них являются следственное дело с показаниями Дмитрия и свидетелей, «Записка...» Леонтия Магницкого¹, математика, составителя первой русской «Арифметики», и полемическое произведение митрополита Стефана Яворского «Камень веры»², направленное против протестантской проповеди в России.

Следует отметить, все, что известно о Тверитинове, доступно нам из источников, которые являются либо доносами, либо обвинениями. В деле есть некоторые выдержки из его «записок», но сами они не сохранились.

Дмитрий Евдокимович Дерюжкин (Дерюшкин) был выходцем из Твери, поэтому позже стал называться Тверитиновым. В 1692 году он переселился в Москву и служил у иностранцев, исповедовавших отличные от православия течения христианства, прежде всего протестантизм. В 1700 году пастор Иоганн Грегори открыл в Немецкой слободе первую частную аптеку, и Тверитинов устроился туда на работу, как пишет он сам, «искать науки у дохтуров и лекарей». В то же время Тверитинова заинтересовали религиозные вопросы³. Он стал изучать религии мира, выучил латынь, стал читать Священное Писание и Предание. В результате подобного чтения и пребывания в Немецкой слободе ему стали известны многие из протестантских воззрений, впоследствии именно они были развиты и дополнены его собственными размышлениями. Основными идеями «новой веры» Тверитинова были отрицание авторитета церковного предания, отвержение значения церкви с ее иерархией, соборами и святыми отцами. Он говорил: «Я сам церковь, во Христе все — цари и иереи»⁴.

Еретик не упускал случая распространить свои мысли. Например, к нему приходил пациент и просил лекарство от зубной боли, он ему советовал серебряный зубок сделать и отнести к образу какому-нибудь чудотворца. Если же заставал больного за чтением церковной книги, то отговаривал от чтения, утверждая, что в Библии находится все нужное для спасения; при виде постной пищи вооружался против постов; встречаясь с людьми, интересовавшимися богословскими вопросами, заводил речь о догматах, отличавших православную церковь от протестантской, и прямо критиковал православное учение или притворялся сомневающимся⁵.

Еще до начала судебного процесса некоторых его соседей и знакомых стал интересовать вопрос, есть ли у Тверитинова дома иконы.

Спрашивали его мать, есть ли в его доме иконы и как давно стал он «отвратен от святой церкви и от икон». Ответ ее был таким: «Каким у него быть иконам? Как от меня отошел прочь и стал искать науки у докторов и лекарей в Немецкой слободе, с тех пор и стал отвратен, и я к нему за то стала мало ездить»⁶.

В особых тетрадах, своих записках, Тверитинов собрал около 500 наиболее характерных текстов, разделив их на группы и снабдив поясняющими надписями: «О идолах языческих» — против иконопочитания, «О тлении человеческого естества» — против чествования мощей и другими. Эти тетради вместе с переведенным на русский язык «Лютеровым катехизисом» он давал читать и списывать.

Из дела известно, что донос на Тверитинова подали его теща, шурин, один из его «учеников» и некий монах Пафнутий. Современники оставили нам описание Тверитинова: «Имеет понравие уклонное, мягкое и весьма льстивое, так что уже и телом своим не может быть не уклонен, не уступчив, не прегибателен на тот бок и на другой; також де и шею свою и на то и на другое плечо полагает и сам весь изгибается и говорит очень вежливо, утешно, смехом растворяя; приступает и уступает и всячески мастерит, дабы тому, что с кем-нибудь говорит, приятен был, и таковым понравием так одарен, что едва равного ему обрести можно»⁷.

22 февраля 1716 года царь дал указ Сенату: «По делу Дмитрия Тверитинова, разыскав, и оное конечно вершить, и которые по тому делу приносят или принесут вины свои, тех разослать к архиереям в служение при их домах, и чтоб имели за ними крепкий присмотр, дабы непоколебимы были в вере, а которые не принесут вин, казнить смертию»⁸. Не принес покаяния один из друзей Дмитрия Тверитинова, Фома Иванов (он рубил и жег иконы в церкви), и был казнен.

И вот уже в наше время дело Тверитинова оживает в проекте Комара и Меламида. Эта работа имеет долгую историю, разворачивавшуюся последовательно, но с перерывами. Началась она в 1965 году, до того, как двумя ее авторами был создан персонаж-художник «Комар-Меламид». Затем, по словам художников, о проекте вспомнили в 1971 году (но тогда его не удалось осуществить), а закончен он был практически уже после конца соавторства соц-артистов. Когда авторы узнали о «предполагаемом» существовании Тверитинова, они решили, что он их прямой предок по художественной линии — первый концептуалист. Это пришло им в голову после того, как выяснилось, что он не поклонялся иконам, а вместо канонических образов у него в комнате

был некий текст на доске. Позже им удалось узнать, что это был текст Второй заповеди Моисея. Но подробностей судебного дела над Тверитиновым в те годы узнать не удалось, поскольку доступ к нему был закрыт. Ни В.О. Ключевский, ни С.М. Соловьёв, упоминая о Тверитинове, не сообщали деталей, особенно как именно выглядела икона⁹.

В 1973 году, очевидно, под влиянием истории Тверитинова Комар и Меламид создают историю двух воображаемых персонажей: Апеллеса Зяблова — крепостного абстракциониста и Николая Бучумова — одноглазого пейзажиста¹⁰. У персонажей появляются биографии, документы. От лица этих персонажей и за их подписью создаются работы. Апеллес Зяблов стал автором беспредметной картины «Портрет Ее Величества Ничего», тем самым опередив Казимира Малевича. Бучумов — реалист, футуристы выбили ему глаз, но он остался верен принципу «пишу то, что вижу», оттого на всех его картинах есть изображенный им кусок его носа¹¹.

Тверитинов стал тоже «выдуманым» персонажем, но идея сделать проект про него не оставляла художников. В 1990-е годы, по словам Виталия Комара, появилась возможность познакомиться с материалами дела, удалось выяснить формат, цвет фона иконы и примерную датировку (1713 год). Но до воплощения инсталляции еще оставалось около десяти лет.

При просмотре судебных материалов действительно можно найти несколько упоминаний об иконе и тексте. На одном из листов дела говорится, что некий текст записан стихами и находится в комнате Тверитинова. В другом месте сказано, что в его доме есть текст вместо иконы, сделанный (начертанный) «златыми литерами», и находится он недалеко от входа (в переднем углу комнаты), а написаны этими «литерами» Первая и Вторая заповеди Ветхого Завета.

Именно это стало главной уликой обвинения против Тверитинова, выдвинутой его противниками против «ереси».

В 2002 году художники при помощи галериста Марата Гельмана заказывают «икону». Примечательно, что они не делают ее сами, а обращаются к помощи профессионала, художника-реставратора, личность которого нам установить не удалось.

Икона, с точки зрения традиционной технологии иконописи, выполнена великолепно. Щит из деревянной доски покрыт тканью, скорее всего, марлей, заменяющей паволоку, и затем пролевкашен. Поверх живописного слоя нанесен защитный лак. Тыльные стороны доски, шпонки и торец покрыты кирпичной краской.

Не очень глубокий ковчег залит черной краской, которая одновременно является и фоном, и основным изображением: на черном поле золотом написано начало текста Второй заповеди, однако в несколько измененной форме: «НИ сотвори себе кумира...» Поля иконы — коричневые. На обратной стороне наклеен текст о проекте и есть подпись: «Дмитрий Тверитинов, 1712–1713. Реконструкция 1971–2002. Виталий Комар и Александр Меламид. Одна из двух реконструкций».

Реконструкция пытается следовать стилю московской иконописи начала XVIII века. Шрифт взят из Библии того времени. Упомянутый черный цвет не так часто появляется в иконописи, но в конце XVII века активно используется московским иконописцем Симоном Ушаковым. В его работах он появляется с конца 1660-х годов. Один из его Спасов Нерукотворных как раз выполнен на черном фоне¹². Ушаков, создавший собственную школу, сильно повлиял на стиль иконописи петровского времени, и можно предположить, что теоретически Тверитинов мог использовать черный фон в своей псевдоиконе. Если таковая, конечно, была, хотя, скорее всего, это была просто доска или кусок бумаги, на котором были начертаны заповеди. Использовался ли при этом какой-то специальный цветной фон, сказать трудно. В деле Дмитрия Тверитинова упоминаний о черном фоне нам обнаружить не удалось, но авторы инсталляции утверждают, что он упоминается в следственных материалах и что они о нем читали.

Художники пытаются сделать настоящую реконструкцию той «иконы», того текста, который находился в комнате Дмитрия Тверитинова и который привел его к суду. Икона дополнена лампадой (лампада начала XX века, скорее всего немецкого производства) и ксерокопиями материалов судебного дела, напечатанными на двенадцати листах пенокартона и авторизованными художниками. Поскольку дело состоит из многих страниц, заполненных скорописью времени Петра I, то разместить его полностью на двенадцати листах было невозможно. Но на этих листах можно найти отрывки доносов, свидетельских показаний, некоторые куски из тетрадей Тверитинова (дополнительные улики дела), его показания, а также важные для нас упоминания «иконы», а кроме того, ее текст, который и был написан «златыми литерами».

Виталий Комар, комментируя в частном разговоре с автором данного текста эту инсталляцию, сказал, что необязательно темный фон иконы — это влияние Возрождения, как можно было бы предположить (речь, таким образом, не идет о влиянии Леонардо да Винчи,

Доменикино или Караваджо). Скорее всего, это ориентация на шка-тулки Палеха, в которых действие всегда развивается на черном ла-ковом фоне. А также черный фон — это изображение теологического понятия «первотьмы», состояния Вселенной «до» появления челове-ка, который может оценить божественный свет.

Со своей стороны мы думаем, что, возможно, здесь сказалось влияние не XVIII века, а «Черного квадрата» Казимира Малевича или работ Евгения Аблина.

Еще одним вопросом стало для нас написание «НИ» в цитиру-емой на иконе заповеди. Найти реставратора, который выполнял эту реконструкцию, пока не удалось. Сами художники тоже не сообщили ничего конкретного. Сказать определенно, намеренно частица напи-сана неверно или это случайная ошибка, не получается, хотя второе предположение кажется маловероятным. Вторая заповедь начинает-ся с «не»: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли» (Исх. 20: 4).

Поэтому, скорее всего, подобное написание использовано на-меренно, чтобы устранить любые аллюзии и реминисценции, а также для того, чтобы не вписывать этот объект в религиозный контекст.

Инсталляция «Дело Дмитрия Тверитинова будет жить веч-но!» — проект представителей соц-арта, а соц-арт как явление пост-модернизма ничего не открывает, но лишь использует уже готовые формы и принципы, заимствуя их из истории искусства. Работы это-го постмодернистского стиля основаны на имитации, стилизации, повторении и перефразировании советских или иных мифов, выве-дении их из привычного контекста. Представитель постмодернизма Умберто Эко утверждает, что «раз уж прошлое невозможно унич-тожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыс-лить, иронично, без наивности»¹³.

Художникам были предоставлены показания самого Дмитрия Тверитинова и свидетелей дела. Вся эта информация и материалы дела напоминали авторам их время, время неофициального, подпольного искусства. Использование Тверитиновым текста вместо изображения стало для них своеобразной точкой отсчета современного искусства. А сам еретик — их далеким творческим предком. Примерно так же на творчество Пабло Пикассо повлияло открытие первобытных росписей во французских пещерах. Описываемое нами произведение — инте-ресный пример реконструкции, немного забытая вещь, заслуживаю-щая внимания и тем, что вскрывает большой пласт истории, и тем, как

легко и играючи воспроизводит нечто, казалось бы, далекое, «архивное», а также тем, как это «архивное» эстетизируется. Важным открытием стал для нас факт исторической реальности Дмитрия Тверитинова и его судебного дела, с которым можно познакомиться в архиве.

Как мы уже отмечали, трудно сказать, создал ли Дмитрий Тверитинов свою «икону» либо просто заменил традиционные образы на листок с текстом, что кажется более реальным. Однако Комар и Мелаид делают его автором этого произведения, они создают свою альтернативную историю, продлевающую повествование и развивающую реальную историю Тверитинова. Работа становится ярким постмодернистским жестом: «икона» выполнена приглашенным неизвестным автором, на ней обыграно присутствие черного цвета и неправильное написание Второй заповеди. И, оказывается, через «смерть автора» выступает истинный создатель этой инсталляции. Автором работы негласно остается сам Тверитинов. Как у Ролана Барта, который утверждает, что творение и его творец не имеют никакого отношения друг к другу¹⁴.

На самом деле Комар и Мелаид нашли собрата. Как яркие представители концептуализма, они перенесли судьбу Тверитинова на свою собственную: вскоре после исторической находки уже их картины были уничтожены на «Бульдозерной выставке», а спустя еще какое-то время художники уехали в Америку. Судьба их «коллеги» времен Петра I сложилась так: благодаря царю, лекарь-художник Тверитинов лишь недолго побыл крепостным, в услужении у архиепископа, а затем был прощен. Что случилось с первым неофициальным художником-концептуалистом дальше, история умалчивает.

У инсталляции Виталия Комара и Александра Мелаида была вторая, идентичная версия, но какова ее судьба — неизвестно даже самим авторам.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ *Бобынин В.В.* Магницкий Л.Ф. // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. Т. 35. СПб., 1902. С. 327.

² *Иоанн (Морев И.В.)*, *прот.* Камень веры митрополита Стефана Яворского, его место среди отечественных протестантских сочинений и характеристические особенности его догматических воззрений. СПб., 1904. С. 20–50.

³ «Пришедъ въ Москву с единымъ роднымъ, а съ тремя двоюродными братьями своими въ самой мизирности, и работан у иноземцевъ разныхъ религіи: въ аптекахъ, и присматривахуся цирульнаго мастерства, бородобритія и кровопусканія, и другихъ якобы лекарьствъ безъ основаніи медицины, и угождающе и прислуживающесе иноземцомъ слушан со тщаніемъ ихъ еретическихъ о вере разговорвъ сами не укрепившесе и ничтоже восточныя святыя матери нашел православья церкви догматовъ знающе, и тако совратившесе съ праваго пути утвердишаса въ ереси Мартина Лютера и чающе яко та есть правая вера...» (Записка Леонтия Магницкого по делу Дмитрия Тверитинова // Памятники древней письменности. СПб., 1882. Вып. 38. С. 3).

⁴ Там же. С. 6–10.

⁵ Там же. С. 34.

⁶ Там же. С. 14.

⁷ Там же. С. 118.

⁸ *Смилянская Е.Б.* Волшебники. Богохульники. Еретики. Народная религиозность и «духовные преступления» в России в XVIII в. М., 2016. С. 200, 210–215.

⁹ *Соловьёв С.М.* История России с древнейших времен : в 29 т. 1993. Т. 16. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Sol_3/10.php (дата обращения: 18.06.2019); *Ключевский В.О.* Сказания иностранцев о Московском государстве. М., 1866. С. 122.

¹⁰ *Агамов-Тупицын В.* Бесполетное воздухоплавание : статьи, рецензии, разговоры с художниками. М., 2018. С. 27.

¹¹ *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. М., 2013. С. 115.

¹² Симон Ушаков — царский изограф / Гос. Третьяковская галерея. М., 2015. С.30–36.

¹³ *Эко У.* Записки на полях «Имени розы». М., 2007. С. 123–127.

¹⁴ *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 384–391.

М.Л. Бодрова

Геометрическая беспредметная живопись московских художников второй половины XX – начала XXI века в контексте мировых стратегий на примере творчества В.Е. Андрееенкова, А.М. Юликова и В.И. Юрлова

Во второй половине XX столетия язык простых геометрических форм вновь стал инструментом философско-эстетических размышлений о мире и об искусстве. Пережив стадию нонконформизма в 1950–1970-х годах, абстракция в отечественном искусстве получила разнонаправленное развитие — в сторону живописно-экспрессионистической и геометрической абстракции.

Возможность знакомства отечественных художников с языком абстракции в 1950-е годы состояла в первую очередь в передаче знаний «из рук в руки» — от учеников либо от учеников учеников русских авангардистов 1910–1920-х годов. Большинство педагогов, у которых учились отечественные абстракционисты «второго призыва», в той или иной степени были связаны с Вхутемасом.

В.Е. Андрееенков и В.И. Юрлов, первыми среди отечественных художников открыв для себя беспредметность через творчество Малевича, отечественный конструктивизм, западное искусство и придя к пониманию геометрической абстракции как языка больших возможностей, осуществили прорыв в новое для советского искусства, да и для советского зрителя, художественное сознание.

Они могли видеть произведения Казимира Малевича, а также работы других авангардистов в запасниках Третьяковской галереи как учащиеся МСХИШ. Художники стремились наполнить их наследие внутренними смыслами, увидеть за геометрической формой

органику сложно устроенного мира. Как сказал в свое время Эдуард Штейнберг, который считал себя пейзажистом, использующим геометрические формы: «Все мы вышли из его [Малевича] квадрата»¹.

Размежевание беспредметного и абстрактного — одна из важнейших особенностей геометризма второй половины XX столетия. Для авангарда начала века эти понятия были тождественны.

Те художники, которых более привлекал формальный эксперимент и которые искали знакового выражения образа, — В.Е. Андреенков, В.И. Юрлов, А.М. Юликов, — безусловно, являются беспредметниками. Образ мира, выраженный в отвлеченной геометрической художественной форме, определяет их тип художественного сознания. В основе их «беспредметных размышлений» лежат графические начала. Андреенков и Юликов работают с ограниченным кругом форм и считаются минималистами в области геометрической абстракции, в то время как Юрлова интересует рождение одной формы из другой.

Владимир Андреенков (род. 1930), наследуя традиции супрематизма и конструктивизма, поступательно развивался от трансформации абстрактных форм к беспредметным серийным конструкциям. Художник исповедует принцип «меньше цвета — сильнее его активность»². Начинал он с того, что преобразовывал фигуру человека с помощью трансформации цветных плоскостей в полуабстракцию. В своих первых произведениях он отталкивался от впечатлений от творчества Пита Мондриана 1920–1930-х годов, когда тот переживал период развития и утверждения нового индивидуального языка. С его произведениями художник познакомился во второй половине 1950-х. «Впервые увидев репродукции работы П. Мондриана, я был поражен ясностью и правдивостью пластической мысли»³.

Обзор европейского геометризма, особенно его начального периода с конца 1910-х приблизительно до 1930-х годов, поможет понять точки схода и различия европейского и отечественного направлений в геометрической абстракции.

В бóльшей мере Мондриан известен как один из основателей стиля «неопластицизм» — формы абстрактного искусства, сложившейся к началу 1920-х годов. Она строится на простоте, лаконичности и гармонии геометрических форм. В основе его элементарных композиционных построений лежит модульная сетка, в которой красные, желтые, синие плоскости пересекаются под прямым углом, а белый, серый, черный служат фоном или решеткой и, следовательно, считались не-цветами. В 1930-е художник усиливает черную решетку,

разграничивающую основные цвета, тем самым усиливая присутствие пространства в своих композициях.

В основе неопластицизма лежит учение о математической структуре Вселенной, разработанное голландским теософом Маттьё Шунмакерсом. В нем он утверждал, что структура Вселенной состоит из «двух базовых противоречий, формирующих нашу Землю и все земное. Это горизонтальная силовая линия Земли вокруг Солнца и вертикальная силовая линия Земли, имеющая свое начало в центре Солнца»⁴. Выбрав основные три цвета, он говорил: «Желтый — это движение луча (вертикаль)... Синий — контрастный цвет по отношению к желтому (горизонтальный небесный свод)... Красный — соединение желтого и синего»⁵. Рупором новых идей стали группа и журнал под одноименным названием *De Stijl*, основателями которых в 1917 году стали Мондриан и Тео ван Дусбург.

Позднее на смену теософским рассуждениям об устройстве Вселенной художникам приходят размышления о том, что искусство должно быть основано на математических и геометрических параметрах и должно материализовать идеальные духовные начала, то есть что оно должно быть конкретно. Так, в 1930 году появляется группа *Art concret*, многие участники которой родом из Швейцарии, как, например, Макс Билл (1908–1994) и Рихард Лозе (1902–1988), Камил Грассер (1892–1980), а также из других европейских стран, как бельгиец Жорж Вантонгерло (1886–1965). Стоит заметить, что среди геометриков XX века более всего художников из протестантских стран — Нидерландов, Швейцарии, Германии. Некоторые из них позже переехали в Америку, как, например, Йозеф (Джозеф) Албертс. Видимо, в самом менталитете протестантов заложена в том числе и художественная строгость и аскеза (ради справедливости стоит сказать, что среди европейских художников этого направления есть представители и иных конфессий и государств).

Цель конкретного искусства швейцарский художник и скульптор Макс Билл в 1949 году выразил так: «Конкретное искусство ставит перед собой задачу по созданию готовых к потреблению духовных ценностей точно так же, как человек создает для того же материальные предметы. Произведения конкретного искусства на своей заключительной стадии исполнения являются чистейшим эталоном меры и порядка гармоничности. Оно упорядочивает системы и художественными средствами вдыхает в это упорядочение жизнь»⁶. Если продолжить линию конкретного в искусстве, то она

в конечном счете приведет к урбанистическому и декоративному минимализму 1960-х вплоть до выражения ее в моде, как, например, коллекция «Мондриан», созданная Ивом Сен-Лораном в 1965 году, и к современному стилю хай-тек.

Не стоит забывать о возрождении уже после Второй мировой войны интереса на Западе к абстракции вообще и к геометрической абстракции в частности. Западный геометризм исследовал в большей степени формальные возможности структурного языка (ранний Фрэнк Стелла, Элсуорт Келли и др.), и в этом творчество западных и отечественных неофициальных художников можно считать близким. Вот почему Юрлов и Юликов так понятны европейской и особенно американской публике, где их выставки проходят довольно часто.

Владимир Андреенков после первых опытов-полуабстракций уходит даже от намека на нечто реальное в чистую форму. Он исследует сопряжения цвета и линии, взаимодействия на основе интервала и плотности внутреннего пространства, простоты и ясности пропорций. Не менее важным, чем форма, для Андреенкова является чистый цвет, обладающий сильным эмоциональным воздействием. Исследуя именно такие возможности цвета, заключенного в геометрическую форму, художник приходит к созданию серии одинаковых по форме, но отличающихся по цвету построений. В этих сериях его интересует развитие эмоционального воздействия цвета. С этой точки зрения он иной, чем Мондриан, — русскому художнику не менее, чем форма, важна и эмоциональная составляющая.

Наиболее последовательным Малевичу можно было бы считать Александра Юликова (род. 1943), если бы не принципиальное самоограничение в выборе форм и цвета. Кроме того, художник использует прием смещения геометрических фигур относительно границ холста, нарушая тем самым внутреннюю гармонию композиции. Юликов часто складывает произведение из нескольких смещенных холстов. Они, как пазлы, образуют единое изображение. Он может в одном произведении соединить правильную геометрическую форму со сложно организованным фоном, состоящим из разных по размеру и расположению частей, на которые эта форма спроецирована. Здесь мы оказываемся свидетелями единства, казалось бы, несоединимого — статики форм и движения внутри картины, которое в свою очередь создает понимание пространства. Внутри этого пространства развивается конфликт-единство самых разных структур —

форм, частей-холстов, цвета. Таким образом, принцип деструкции вводит ощущение неустойчивости, временности, дискомфорта — всего того, что характеризует XX век. Или, стремясь соединить геометрическую форму с живописной традицией, художник создает странные «пуантилистические» геометрические холсты. В сравнении с работами Александра Юликова, квадраты, круги и кресты Казимира Малевича превращаются в произведения, которые можно было бы охарактеризовать как классически гармоничное искусство в области абстракции.

Среди отечественных художников геометрического искусства никто не стремился создать теоретическую базу, за исключением, может быть, Валерия Юрлова (род. 1932). Наряду с Владимиром Андриенковым он уже в конце 1950-х занялся анализом подобий и противоположностей на основе формы-знака.

Эксперименты Юрлова в области беспредметного — это своего рода лабораторные исследования первооснов художественного языка в соединении с научными знаниями XX века. Они воплотились в огромном количестве материала, как правило не получившего продолжения в законченных произведениях. В этих работах интересно проследить рождение того, что сам художник называет «контрформами» и «контркомпозициями». Он производит многочисленные опыты, сравнивая два подобных объекта: один из них — первоначальный, а второй — подвергшийся воздействию времени или окружающей среды. В этих опытах он сталкивает углы и плавные линии, цвет фона с цветом геометрической фигуры или формы. Ему важно именно противопоставление, поэтому появляется приставка «контр». В какой-то момент он находит две формы, которые становятся выражением его поисков и размышлений в этой области. Противопоставление живой (капли) и неживой (ромба) формы сложилось в то, что искусствовед Марина Бессонова, которая много писала о художнике, назвала теорией «пары форм»⁷. В их взаимодействии-противопоставлении появляются категории пространства и времени, рождающие третью форму. Так в дальнейшем родился принцип «Троицы». Те же взаимодействия художник рассматривает и в структурах, сделанных в различных материалах. Юрлов сказал: «Очень рано я пришел к пониманию избранного мною пути. И когда я впервые увидел работы Пикассо и Поллока, мне показалось, что я все уже до них знал и придумал. К началу 60-х годов я вывел свои формулы, а дальше просто им следовал»⁸.

Во вступительной статье к каталогу выставки Юрлова в США в 1997 году Бессонова писала: «Среди всех направлений и тенденций визуальной культуры именно абстрактное искусство стало символом единства художественного и научного познания категорий времени и пространства»⁸.

Экскурс в область геометрической абстракции в искусстве XX века дает возможность утверждать, что творчество В.Е. Андрееенкова, А.М. Юликова и В.И. Юрлова соотносится с общей ситуацией развития геометризма в западном искусстве, когда художники искали и находили новый пластический язык и новые образные, пусть и отвлеченные, формы для выражения познания мира, сложившегося в XX веке.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Штейнберг Э. Материалы биографии. М., 2015. С. 226.

² Владимир Андрееенков = Vladimir Andreenkov : [альбом] / сост. Н. Брыкина. Лимасол, 2003. С. 300.

³ Владимир Андрееенков = Vladimir Andreenkov : каталог выставки / сост. Н. Брыкина. Цюрих, 2007. С. 96.

⁴ Schoenmaekers M.H.J. Het nieuwe wereldbeeld. Van Dishoeck, Bussum, 1915. URL: https://www.dbnl.org/tekst/scho003nieu01_01/colofon.php (дата обращения: 03.09.2019).

⁵ Ibid.

⁶ Bill M. Funktion und Funktionalismus. Schriften 1945–1988. Bern, 2008. S. 8.

⁷ Бессонова М.А. «Пара-формы» Юрлова в контексте международного авангардного творческого процесса : [каталог выставки] // Бессонова М.А. Избранные труды. М., 2004. С. 213–221.

⁸ «Пары форм». Ретроспективная выставка Валерия Юрлова : [анонс выставки]. URL: http://www.vmdpni.ru/data/events/2015/06/valeriy_yurlov_para_form/index.php (дата обращения: 03.09.2019).

⁹ Бессонова М.А. «Пара-формы»... С. 221.

М.М. Галкина

Творческий союз С.М. Романовича и М.А. Спендиаровой

Летом 2018 года в отдел рукописей Третьяковской галереи поступил архив художника Сергея Михайловича Романовича и его третьей жены, художницы Марии Александровны Спендиаровой. Материалы были переданы в дар Александром Александровичем Ковалёвым. Архив охватывает период жизни и творчества художников с конца 1940-х до середины 1960-х годов и позволяет дополнить сведения, известные из ранее изданных книг о Романовиче.

Сергей Михайлович Романович — художник малоизвестный, однако на сегодняшний день его биография представляет интерес для исследователей отечественного искусства XX века. Связь Романовича с художниками русского авангарда хорошо изучена специалистами, но жизнь мастера в 1950–1960-х годах недостаточно представлена в изданиях, посвященных его творчеству, а Спендиарова в них почти не упомянута. Так, например, в сборнике 2011 года «С.М. Романович. О прекраснейшем из искусств», изданном к 115-летию со дня рождения художника, хроника жизни Сергея Михайловича начиная с 1940-х годов дана выборочно, упущены некоторые моменты его биографии, такие как фронтовые командировки в составе бригады Л.А. Бруни, монументальные заказы 1950-х годов, художественная деятельность в 1960-е годы¹. Творчество Романовича изучено не до конца, если учесть его профессиональную изоляцию в последние годы жизни. Переданные в дар письма, заметки и мемуары

современников позволяют детальнее структурировать и дополнить опубликованную ранее информацию о художнике, а также проливают свет на роль Марии Александровны в творчестве и жизни мужа.

Романович рано отказался от участия в официальной художественной жизни, с 1923 года он покинул пост преподавателя в московском Вхутемасе, а в 1928 году вышел из Общества московских художников и начал работать «в стол», изредка выполняя монументальные заказы. Подобный скрытный образ жизни позволял обращаться к библейским и мифологическим сюжетам в творчестве, находиться в постоянном поиске осмысленности и духовности, вдохновляясь живописью «классиков» прошлых веков². С 1930-х годов Сергей Романович почти не выставлялся, а монументальные работы мало где сохранились. В период с 1938 по 1948 год он работал в мастерской монументальной живописи при Академии архитектуры СССР под руководством Л.А. Бруни. Еще со времен «Маковца» у него были особые отношения со Львом Александровичем. В это самое время произошло его знакомство с Марией Спендиаровой³, которая также работала в мастерской среди художников-монументалистов.

Мария Александровна Спендиарова была дочерью известного армянского композитора А.А. Спендиарова⁴, который долгое время жил в Судак (Крым)⁵. Ее старшая сестра Татьяна — поэт-переводчик, средние сестры: Марина⁶ — музыковед, Елена известна как жена авиаконструктора В.М. Мясищева⁷. Младшая же, Мария, стала студенткой московского Вхутемаса — Вхутеина. Она занималась живописью⁸ и ездила в археологические экспедиции, впоследствии внесла значительный вклад в историю Крыма благодаря редким находкам и их атрибуции. В экспедициях в Крыму она работала совместно с краеведами и с энтузиазмом доказывала местным властям ценность того или иного артефакта. Из воспоминаний ее сына Александра Комарова: «Марии Александровне часто приходилось констатировать гибель того или иного памятника истории и архитектуры, например, когда древнегреческий алтарь организованно разбирали на плиты и увозили в совхоз»⁹. Кроме этого, Спендиарова состояла в Одесском обществе истории и древностей, учрежденном в 1839 году для изучения древностей юга России. Впечатления от экспедиций задокументированы в ее многочисленных письмах к Романовичу.

Судя по неопубликованным воспоминаниям Мая Митурича, сына Петра Васильевича Митурича, союз Романовича и Спендиаровой возник перед войной в 1940 году¹⁰. Их брак был зарегистрирован

в 1947 году, жили они в доме барачного типа на Донской улице, где Сергей Михайлович обустроил себе небольшую мастерскую в углу. В собрании Третьяковской галереи хранятся три портрета Спендиаровой, написанные художником во время их совместного проживания: «Портрет М.А. Спендиаровой» тушью (1942–1944); «Портрет М.А. Спендиаровой» маслом (1953); «Портрет М.А. Спендиаровой» акварелью (1958).

В их семье царил творческая атмосфера, оба были самоотверженно преданны искусству. Почти до конца жизни (точнее — до 1960 года) Романович без устали работал в этом бараке. По содержанию писем, адресованных М.А. Спендиаровой, можно судить, что художник был сильной и волевой натурой, искал положительные моменты даже в дни печали и уныния. В письмах к ней он часто рассуждает на тему смирения: «... вот мучений-то не надо бояться, о которых ты пишешь в письме. И результатов особенных не ожидать... но скромность необходима, все свершается в тишине. Священное недовершенство и отчаяние необходимы, чтобы сделать шаг вперед, нам так нужны. Отчаяние всегда перед шагом к успеху. Все это ты сама лучше меня знаешь, только надо заранее быть спокойной и примиренной. Я думаю и глубоко уверен, что ты именно [тот] человек, который должен делать живопись. Это твое призвание, ты к этому, мастер, призван...»¹¹ В этот период он продолжал работать над серией живописных работ на мифологические и евангельские темы. Были написаны произведения «Битва. Мадонна с двумя младенцами» (1940-е), «Изгнание из храма» (1940-е), «Композиция на античную тему» (1950-е), «Се человек!» (1950-е), «Оплакивание Христа» (1950-е).

Особые отношения между художниками-супругами раскрываются в их переписке в период командировок Романовича и экспедиций Спендиаровой. Начиная с 1950-х годов они регулярно переписываются, взаимно поддерживая друг друга. В отделе рукописей Третьяковской галереи сохранилось около ста таких писем. 9 октября 1951 года Сергей Михайлович пишет Спендиаровой из командировки в Глазове Удмуртской АССР, находясь в заводской гостинице: «Дорогая моя Микусенька, дорогой мой друг, дорогой и бесценный! Получил твое письмо с рыбкай, был очень рад. Пиши как можно чаще. Мы делаем картины для фойе с голубями, здесь начинается страшная спешка, так как хотят открыть к октябрьским празднествам. В эту горячку попадаем и мы. Устаем. Состояние смутное. Пока все здорово, надеюсь, все пойдет хорошо. Для писания писем совершенно нет

времени, или такая усталость, что двух слов не свяжешь. Условия работы сложнее, чем в Цхалтубо¹². <...> Посылаю карточку и тысячу тысяч поцелуев. Думаю и люблю. С.»¹³

Зарабатывали оба художника заказами в мастерской живописи при Академии архитектуры СССР, некоторые работы выполняли вместе. В отделе рукописей сохранилась фотография С.М. Романовича, М.А. Спендиаровой, И.И. Свешникова на лесах во время росписи кинотеатра в Смоленске в 1947 году. Также художники вместе трудились над оформлением плафона на тему истории театра в зрительном зале клуба машиностроительного завода в Болшеве Московской области в 1948 году. Вышеперечисленные работы, судя по всему, не сохранились и известны лишь по эскизам и некоторым упоминаниям о них в письмах¹⁴.

Параллельно с работой на Спендиарову свалились житейские и бытовые тяготы. Мария Александровна вспоминает о своих ощущениях в дни затворничества Сергея Михайловича в своей мастерской: «К чему эти непосильные растраты и ради чего? К чему мне было сюда ехать? <...> Хуже всего, что в холодной комнате, куда не заглядывает луч солнца, С.М. захирел. По ночам кашель, иногда подолгу, и жалуется на то, что грудь болит. Будь проклято это безумное выжимание соков. С.М. очень бледен и слаб. Вся одежда... измазана пластилином»¹⁵.

Романович действительно был поглощен работой над различными заказами. «Вот факты: большие деньги идут. С.М. сидит взаперти (с плотно закрытыми окнами и дверью) и работает день без отдыха. Бесконечные варианты и неиссякаемая возможность их вновь иметь и такая же возможность переделок! Теперь еще надо формировать и отправлять или самому ехать с ними в Гурзуф, настроение мрачное и раздраженное. Буквально кусается. Жить с этим тяжело, рядом с таким. Не то что отдыхнуть»¹⁶. В 1960 году Романович начал работу в своей новой мастерской на Профсоюзной улице, но под влиянием Марии Александровны на какое-то время решил отправиться в Крым, а Спендиарова осталась в Москве, чтобы помочь ему обустроить мастерскую. В письме она пишет: «Дорогой, милый, прекрасный мой Серёженька! <...> Время мое проходит в хлопотах, но энергических, все идет как нужно — вчера с дядей Славой отобрали 5 подрамников по тому холсту, который ты мне оставил, а кроме того я нашла брезентовый ремень для этюдника — а все это предвкушение будущей живописи!»¹⁷ Крымская тематика все еще занимала видное место

в московской жизни Марии Александровны. Несколько раз в год ездила в Судак, работала в археологических экспедициях в Москве и Симферополе. Осенью 1962 года она пишет Романовичу письмо из очередной поездки, во время которой делает зарисовки находок: «Дорогой, милый, мама! Начертила (перевела через кальку) самую красивую гробницу, которую мы называем „ладья“. Именно в ней была найдена мной желтая сережка (колечко?) и много красивых бус византийской работы — мозаической»¹⁸. Сергей Михайлович был вдохновлен тем, что его жена не прощалась с живописью, несмотря на захватившую ее археологическую деятельность: «Хорошо, что у тебя есть желание приняться за краски, — это первое. Но, конечно, это связано с трудами. Вспоминаю один разговор с художником Дейкиным. Мы ходили вместе из Училища живописи — я на Курский вокзал (в Кусково. — *примеч. М.А. Спендиаровой*) около Покровских (ворот. — *примеч. М.А. Спендиаровой*); так он говорил мне про лето: „Вот жаль, хорошо отдышал, как взялся за краски, так и прости и покой, и отдых“. И это отчасти правда, но только отчасти, так как и удовольствие, и чувство выполняемого долга нам приходят на помощь, да и самое преодоление трудностей уже само по себе приятно. Вот устроиться надо поудобнее. Если с террасы (писать. — *примеч. М.А. Спендиаровой*), то просто можно поставить картон на стуле или на табурет. Если где-нибудь снаружи, то можно в крайнем случае прислонить к камню или даже положить на землю. Вот еще практическое соображение: если писать с натуры пейзаж, то надо выбирать время, часы, одно и то же — скажем, максимум 2 часа — и это много может быть, час, так как все очень меняется. Поэтому надо сразу начинать несколько работ — одну с утра, другую к полудню и т.д. Не жалей материалов, я пришлю еще и еще и, чтобы ты не стеснялась, еще пошлю вскоре. О колорите писать нечего, ты это очень понимаешь. Одним словом, надо трудиться и не унывать, в этом все, и не спешить отнюдь, так сказать, декларировать свои произведения и дать всему вырастать в тишине»¹⁹.

В 1963 году здоровье Сергея Михайловича резко ухудшается, он переносит инфаркт, но продолжает работать. Умер Романович в 1968 году. После его смерти Мария Александровна взялась за приведение в порядок художественного наследия супруга. Искусствовед В.В. Леонович вспоминал: «Я знаком с Марией Александровной с 1943 и 1944 года. Я неоднократно бывал у них на квартире при жизни Сергея Михайловича Романовича и знаю, каким вниманием

и заботой он был окружен и какие условия для работы Мария Александровна создавала для него в трудные военные и послевоенные годы. Я также помню, как после кончины Сергея Михайловича Мария Александровна сразу стала обращаться в целый ряд музеев, чтобы все лучшее из художественного наследия ее мужа было отобрано для музейных собраний. Я знаю всю меру самоотвержения, с какой Мария Александровна, отказывая себе в самом необходимом, привела в порядок и реставрировала значительную часть самых важных работ С.М. Романовича, предназначенных для безвозмездной передачи музеям. Благодаря ее исключительной энергии и беззаветной преданности памяти Сергея Михайловича Романовича все лучшее из его наследия в настоящее время передано на хранение в музеи или подготовлено к такой передаче, и ни одно произведение не было предложено музеям для продажи»²⁰.

Семейный и творческий союз Романовича и Спендиаровой длился почти 30 лет, за это время у них появилось много общих друзей. Эстонский композитор Хуго Лепнурм вспоминал: «...образ жизни С.М. и М.А. был удивительно скромным относительно бытовых нужд. Они жили в мире искусства и для искусства. Для них всякое духовное начало было настолько важным, что часто они забывали о всем повседневном, земном. Поэтому они были непонятными многим. Искусство С.М. я не понял сразу. Для этого надо было узнать его своеобразный духовный мир, что было возможно только медленно и постепенно. Когда я увидел впервые серию его картин из жизни Христа (через призму современной жизни), я был потрясен. Начал думать о задачах и средствах искусства. Учился видеть пока мне невидимое в натюрмортах и пейзажах Сергея Михайловича. И мое уважение к нему возросло в несколько раз. В моих глазах С.М. — глубокая, неповторимая личность — достоин гораздо большего почтения, чем это ему наше поколение оказало. В беседах с М.А. и смотрах произведений С.М. после его смерти мне раскрылась внутренняя сущность его все шире и полнее. И, думается, что эта серия приятных психологических находок в его искусстве еще продолжится»²¹. Это и есть признание современниками роли Спендиаровой в творческом союзе.

Благодаря Марии Александровне в 1978 году в собрание Третьяковской галереи поступило значительное число работ С.М. Романовича, в том числе живописные и графические композиции на мифологические и библейские сюжеты, такие как «Женская голова. Мифологический персонаж» (1926), «Сон Иакова» (1942–1943),

«Притча о блудном сыне» (1942–1944), «Золотой век» (1944), а также произведения на тему Крыма — «Ночная прогулка. Воспоминание о Коктебеле» (1955), «Судак. Долина» (1961), «Судак. Скалы в крепостной бухте» (1961) и другие²². В 1983 году в коллекцию были переданы документы и материалы, на базе которых был сформирован архивный фонд художника²³.

Новый архив, недавно пополнивший этот фонд, содержит целый пласт воспоминаний, заметок, публикаций, свидетельствующих о непростой судьбе Сергея Михайловича и активном участии в ней Спендиаровой, без чьей поддержки живописцу было бы сложно работать в последние годы жизни. Помимо этого, документы позволяют лучше понять жизнь целого поколения отечественных художников и воссоздать картину художественной деятельности середины XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Романович С.М. О прекраснейшем из искусств. М., 2011. С. 440.

² С.М. Романович часто обращался к опыту таких художников, как Н.Н. Ге, Рубенс, Мурильо, Рафаэль и другие.

³ До знакомства с С.М. Романовичем в 1938, М.А. Спендиарова была замужем за художником Г.М. Комаровым, который погиб в 1937 в Судак. От первого брака у нее остался сын А.Г. Комаров.

⁴ Александр Афанасиевич Спендиаров (Спендиарян; 1871–1928) — армянский композитор, дирижер, педагог.

⁵ В современной энциклопедии Судака опубликована статья, посвященная семье композитора А.А. Спендиарова: URL: <http://sugdeya.ru/index.php/enciklopedia/s/2721-spendiarovaa> (дата обращения: 09.03.2019).

⁶ Марина Спендиарова является автором книг о А.А. Спендиарове, в частности изд.: *Спендиарова М.* Спендиаров. М., 1964. (ЖЗЛ).

⁷ Владимир Михайлович Мясищев (1902–1978) — советский авиаконструктор, заслуженный деятель науки и техники РСФСР.

⁸ Местонахождение работ пока определить не удалось.

⁹ «Серебряный век» в Крыму: Взгляд из XXI столетия : материалы Седьмых Герцыковских чтений в г. Судак 7–11 июня 2011 года. М. ; Симферополь, 2013. С. 255.

¹⁰ Воспоминания М.П. Митурича о С.М. Романовиче и М.А. Спендиаровой // ОР ГТГ. Ф. 165. Ед. хр. 636. Л. 1.

- ¹¹ Романович — Спендиаровой. 21.11.1951–15.10.1966 : выдержки из писем [машинопись]. 1980 // ОР ГТГ. Ф. 165. Ед. хр. 113. Л. 8.
- ¹² В 1951–1952 С.М. Романович принимает участие в росписи лечебного здания в санатории в Цхалтубо, создает декоративные вазы для парка.
- ¹³ Романович — Спендиаровой. Глазов, 09.10.1951–09.11.1951 : выдержки из писем (записаны М.А. Спендиаровой в тетрадь) // ОР ГТГ. Ф. 165. Ед. хр. 111. Л. 3.
- ¹⁴ *Сарабьянов А.Д.* Жизнеописание художника Льва Бруни. М., 2009. С. 131.
- ¹⁵ Заметки М.А. Спендиаровой о С.М. Романовиче // ОР ГТГ. Ф. 165. Ед. хр. 49. Л. 1–5.
- ¹⁶ Блокнот М.А. Спендиаровой с записями к однодневной выставке С.М. Романовича 25.03.1983 // ОР ГТГ. Ф. 165. Ед. хр. 50.
- ¹⁷ М.А. Спендиарова — С.М. Романовичу. 1962 // ОР ГТГ. Ф. 165. Ед. хр. 170.
- ¹⁸ ОР ГТГ. Ф. 165. Ед. хр. 171.
- ¹⁹ См. примеч. 11.
- ²⁰ Отзыв В.В. Леоновича о роли М.А. Спендиаровой в творчестве С.М. Романовича [машинопись]. 1983 // ОР ГТГ. Ф. 165. Ед. хр. 634. Л. 1.
В 1975 начался судебный процесс о разделе художественного имущества С.М. Романовича между М.А. Спендиаровой и Н.С. Романович, дочерью художника от второго брака. Многие искусствоведы и сотрудники музеев оставили отзывы в пользу М.А. Спендиаровой для освидетельствования ее деятельности в отношении наследия мужа.
- ²¹ Воспоминания Х. Лепнурма о С.М. Романовиче и М.А. Спендиаровой [машинопись]. 1983 // ОР ГТГ. Ф. 165. Ед. хр. 635. Л. 1.
- ²² М.А. Спендиарова подарила Галерее 71 графическое произведение С.М. Романовича. Передача живописных работ осуществлялась по приказу МК СССР через ВПХК. Источник поступления в актах не указан, и поскольку наряду с М.А. Спендиаровой дарителем выступала и дочь художника Н.С. Романович, в настоящее время можно с уверенностью говорить об одном живописном полотне, поступившем от Марии Александровны, — «Золотой век» (1944).
- ²³ Помимо этого, М.А. Спендиарова выступала в качестве добровольного консультанта сотрудников Третьяковской галереи в вопросах комплектования фондов живописи и графики художников первой половины XX века.

Л.А. Четверухина

Новые материалы о жизни и деятельности А.Г. Сотникова (архивные поступления)

В 2016 году в рамках программы «Третьяковская галерея открывает свои запасники» на Крымском Валу проходила выставка скульптора Алексея Георгиевича Сотникова (1904–1989), куратором которой была Л.В. Марц. На выставке было представлено 38 произведений, среди которых были такие работы скульптора, как «Ягненок» (1937), «Курица» (1938), «Сокол» (1957).

Через год, в 2017 году, в отдел рукописей поступил архив скульптора. Благодаря сотрудникам отдела скульптуры Третьяковской галереи Людмиле Викторовне Марц, Ирине Николаевне Седовой, Елене Евгеньевне Бушуевой собрание отдела рукописей пополнилось новыми архивными материалами, связанными с жизнью и деятельностью Сотникова, охватывающими период с 1940-х по 1980-е годы.

Отдельную благодарность хотелось бы выразить Лидии Владимировне Андреевой, именно она сохранила эти документы и позже передала в архив Третьяковской галереи. Лидия Владимировна, искусствовед, специалист по фарфору, лично была знакома с Алексеем Георгиевичем. Благодаря этому дару в отделе рукописей был создан фонд А.Г. Сотникова, который является единственным личным фондом художника как в российских, так и в зарубежных архивах.

В состав поступления вошли личные документы, творческая биография, каталоги выставок, договоры, списки работ; несколько писем разным лицам (в том числе жене, племяннику); фотографии

самого скульптора, его произведений. Эти материалы имеют историко-биографическое и научное значение, несмотря на то что творчество А.Г. Сотникова изучено достаточно подробно (многие книги и статьи писались при его жизни, авторы имели возможность непосредственного общения с мастером).

Одним из основных и полных изданий о А.Г. Сотникове является книга К.А. Макарова «Алексей Георгиевич Сотников : Жизнь и творчество» (М., 1986). Помимо тщательного анализа работ, в книге приводятся воспоминания самого Алексея Георгиевича, как устные, так и письменные. Один экземпляр книги хранится в научной библиотеке Третьяковской галереи с автографом самого Сотникова (подарок Ю.К. Королёву).

В поступивших документах А.Г. Сотникова есть несколько его автобиографий, которые готовились для различных изданий. Лишь один из вариантов был опубликован в 1982 году в «Панораме искусств»: воспоминания скульптора «Записки из моей жизни», записанные с его слов В.А. Тихановой.

Для полного понимания творчества А.Г. Сотникова необходимо сказать несколько слов о его биографии, в частности о месте его рождения, что так повлияло на любовь к природе. Новые архивные материалы, включающие написанные самим Сотниковым воспоминания, дополняют раннюю биографию художника.

Детство и юность будущего скульптора прошли в казачьей станице Михайловской на Кубани. Биография Сотникова во многом определилась еще в раннем детстве: «Впервые себя помню, когда однажды отец куда-то шел и взял меня с собой. Надо было переходить речку по бревнам, переброшенным через нее, а вокруг весна, трава, утро, деревья, речка — все впервые увиденное, все казалось волшебной сказкой. На всю жизнь осталось у меня такое восторженное восприятие природы»¹.

Творческая биография Сотникова четко делится на два этапа: работа под руководством В.Е. Татлина в составе его команды над экспериментальными проектами и последовавшая за этим резкая смена деятельности — работа скульптором-керамистом на заводе в Дулёве.

На первый взгляд прямо противоположные устремления в чем-то пересекались. Присущая с детства любовь к природе, к животным и птицам, изучение их привычек, внешнего вида, способности легко располагать свое тело в пространстве сказались в выборе творческих поисков Сотникова. Работа в мастерской по строительству

«Летатлина» объединила его с руководителем проекта В.Е. Татлиным, который (по предположению искусствоведа А.А. Стригалёва) с детства мечтал создать орнитоптер. Известно, что Татлин изучал анатомию и полеты птиц. Сотников тоже занимался этим, о чем, помимо самих работ, свидетельствуют архивные материалы и зарисовки скульптора. Глубина погружения в орнитологический мир привела его в итоге к созданию знаменитого «Сокола», ставшего эмблемой Дулёвского фарфорового завода.

Работа над «Летатлиным» была внутренне близка Сотникову, поэтому он был ценным сотрудником в команде Татлина. В документах сохранился подготовительный черновик к автобиографии, где Алексей Георгиевич описывает совместную работу: «Работая над постройкой „Летатлина“, два раза выезжали с Татлиным на испытания его аппарата. Первый раз в район Звенигорода и второй на планерную станцию вблизи Москвы. До конца его жизни... мы оставались друзьями»².

В отделе рукописей в фонде Татлина хранится документ «Протокол № 1 комиссии по испытанию Летатлина в планерной школе»³ от 30 июля 1933 года, где А.Г. Сотников фигурирует в качестве помощника конструктора В.Е. Татлина. Ценными свидетельствами работы группы В.Е. Татлина служат поступившие в 2017 году в отдел рукописей отдельные листы из книги «Летательные аппараты» и несколько фотографий «Летатлина», сделанных в разное время.

Часть фотографий попала к А.Г. Сотникову от А.Е. Ковалёва, который писал скульптору 25 ноября 1976 года: «...посылаю Вам фотографии „Летатлина“, которые мне удалось сделать в Музее Военно-воздушных сил в Монино»⁴.

Фотографии, входящие в архив Сотникова, относятся к выставке Татлина в 1932 году в Государственном музее изобразительных искусств. На четырех из них представлен летательный аппарат с разных ракурсов.

Некоторые исследователи творчества Татлина не раз обращались к Сотникову за консультацией, с просьбой поделиться воспоминаниями или же фотографиями периода создания «Летатлина». А.Е. Ковалёв накануне выхода своей статьи писал А.Г. Сотникову: «Пользуясь случаем, хочу поблагодарить Вас за нашу памятную беседу. Из всех встреч она произвела на меня наибольшее впечатление, и благодаря ей я каким-то образом „приобщился“ к Татлину. <...> Самое печальное то, что мне не удалось разыскать ни одного документа и ни одной (пусть плохой) фотографии тех лет. И в связи с этим у меня к Вам

большая просьба: напишите несколько страничек о Татлине. Я думаю, что это просто необходимо сделать. Кроме того, мне хотелось бы как-нибудь посмотреть фотографии „Летатлина“, которые сохранились у Вас, и, если это возможно, сделать с них копии»⁵. К этому письму автор приложил экземпляр своей статьи о Татлине с подписью: «Строителю „Летатлина“, с уважением и глубокой признательностью от автора»⁶. К сожалению, неизвестно, выполнил ли А.Г. Сотников эту просьбу.

В архиве сохранилась еще одна фотография. Сотникову ее прислал Д.Н. Димаков, автор «Реконструкции модели проекта памятника III Коммунистическому Интернационалу» (1992–1993, ГТГ) В.Е. Татлина, экспонируемой в Новой Третьяковке. На фотографии запечатлено фойе Пензенского художественного училища, где располагался стенд с рельефным изображением «Башни Татлина» и макетом «Летатлина». Представленные работы были подготовлены Д.Н. Димаковым с группой пензенских художников и архитекторов к выставке, посвященной столетию со дня рождения В.Е. Татлина (1985). На обороте снимка подпись Димакова: «Художнику Алексею Георгиевичу Сотникову, в знак признательности и глубокого уважения. Татлинисту-летатлинцу от Пензенского художественного училища, колыбели непревзойденного Мастера В.Е. Татлина»⁷.

Эти материалы имеют особую ценность в связи с открытием зала, посвященного «Летатлину», и возрастающим интересом к искусству Татлина. Стоит отметить, что не все перечисленные фотографии хорошо известны исследователям (многие не вошли в фундаментальный труд о Татлине, выпущенный в 1993 году⁸).

Параллельно с работой в мастерской Сотников проходил практику на Дулёвском заводе. В 1935 году он устраивается туда на работу и остается в штате завода до 1968 года. В Дулёве начинается самостоятельный путь Сотникова, и именно здесь он находит место для реализации своих идей. Мысли о природе и «Летатлине» воплощаются в знаменитых птицах Сотникова. Здесь он создает своего знаменитого «Сокола». На Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 году скульптура получила высшую награду. А с 1964 года изображение «Сокола» стало товарным знаком Дулёвского фарфорового завода. Позже скульптор выполняет целую серию белых фарфоровых птиц. Также он создает «Сокола» как проект монумента для автострады.

Изготовленные А.Г. Сотниковым в Дулёве произведения экспонировались на всесоюзных выставках художественных и декоративно-прикладного искусства, на выставках советского искусства за

рубежом (в Париже, Нью-Йорке, Остенде, Брюсселе) и воспроизводились в массовыми тиражами.

Творческая жизнь Сотникова была тесно связана с Дулёвом, о чем сам мастер вспоминал позднее: «Учеба кончилась, началась работа на Дулёвском заводе. И вот теперь Дулёво не могу бросить. Что делать? Мне близки и Дулёвский завод, и Михайловский колхоз. Завод и колхоз надо совместить — вот в чем сложность. На заводе и в колхозе я всех знаю, меня все знают, вижу быт и что происходит. Это кровная тема моей жизни»⁹. И хотя в последние годы жизни скульптор проводил больше времени дома в станице, он продолжал трудиться на заводе, не числясь в штате.

Сотников работает в основном на анималистические темы. Его композиции очень выразительны. Есть работы на бытовые темы, он создает изображения людей, вазы, посуду, фризы для зданий, проекты фонтанов. Но все же на первом месте у него — животные: «Анималистика — тема, равная со всеми иными. Животные — как мы. Они по-своему умны, добры»¹⁰.

В творчестве он всегда отталкивался от своих ощущений природы. Многие искусствоведы отмечают, что при совершенном лаконизме формы скульптору удается передать самые теплые чувства, впечатления. В воспоминаниях Сотников писал: «Жизнь коротка, поэтому каждое мгновение, дающее радость, улыбку, надо ценить. Я всю жизнь любил видеть лица, когда на них отражается доброе милое состояние, возникшее благодаря доброте и вниманию окружающих»¹¹.

Среди новых архивных материалов есть документы, рисующие картину творческой деятельности художника и тех трудностей, которые встречались на пути к созданию произведений. В одном из писем своему племяннику А.А. Сотникову, модельщику Дулёвского фарфорового завода, отливавшему скульптуры по моделям дяди, — скульптор пишет: «Здравствуй, Леня! Выставка в марте, времени очень и очень мало остается. Немедленно надо начинать делать Медвежонка. Если твое здоровье позволяет, прошу начинать лить. Пишу записку Петру Васильевичу, чтобы тебя освободил от работы по мастерской, т. е. чтобы ты начал лить <...> Леня, есть Просьба: отлей хотя бы пару лебедей. Очень надо и очень важно. И соболей пару, деньги заплачу. Для выставки надо лить шкатулку „Урожай“. Если вдруг будешь ехать, мне очень нужно отлив „Свинарок“ [нрзб] для доработки, привези. Леня, я послал тебе телеграмму, чтобы ты сделал лебедя

хотя одного...» Также в архиве сохранился ответ А.А. Сотникова дяде об исполнении работ.

Для изучения творчества скульптора большой удачей является то, что он тщательно вел отчетность о своих работах. Например, в состав архива входит несколько списков, составленных самим Сотниковым в разные годы. Помимо отдельных списков, он вел тетради, куда заносил название, размеры, материал, год создания, а также местонахождение своих произведений — в каком музее хранится либо находится у автора. Он лично занимался передачей своих работ в музеи, что зафиксировано в документах, поступивших на хранение в отдел рукописей.

В собрании Третьяковской галереи, где в 1980-х годах была собрана монографическая коллекция работ скульптора, хранится более тридцати произведений А.Г. Сотникова, созданных между 1935 и 1984 годами¹². Это повышает значение архивных материалов, поступивших в отдел рукописей, для изучения коллекции нашего музея.

Сохранилось множество фотографий с произведений А.Г. Сотникова. Многие из этих фотоотпечатков ранее нигде не публиковались. Фотоархив скульптора включает и большеформатный альбом со снимками работ, исполненных в фарфоре. Многие из запечатленных скульптур не сохранились или дошли до нас в поврежденном виде, что делает эти материалы уникальными для исследователей.

Особый интерес представляет часть архива с набросками, эскизами, портретными и натурными зарисовками. Здесь представлено большое число вариантов разных работ, в том числе к неосуществленному проекту «Рельефная карта СССР». В начале 1960-х годов Сотникову предложили создать рельефную карту СССР. Он с энтузиазмом взялся за разработку интересного проекта. Карта планировалась из фарфора, ее площадь должна была превышать сто квадратных метров. По эскизам¹³ для рельефной карты видно, насколько масштабной была идея. Автор хотел показать многофигурные жанровые сцены: в Крыму на берегу моря мы видим отдыхающих людей, среди лесов тундры — разнообразных животных (белок, лис, лаек). На одном из эскизов показано, каким должен быть край карты и общий вид. К сожалению, проект не ушел дальше эскизов, но тем интереснее сохранившиеся наброски.

Благодаря документам и фотографиям можно проследить творческий процесс художника от замысла к воплощению. На обороте одной из своих фотографий Сотников делает заметку: «Сделать

к Анималистической выставке деда Мазая и зайцев. Надо пойти в уголок Дурова». Рядом — схематичный набросок будущего произведения. И в 1970 году у Алексея Георгиевича появляется новая вещь — «Дед Мазай и зайцы» (ГТГ).

А.Г. Сотников внес большой вклад в развитие советской скульптуры малых форм. Творчество художника очень оптимистично, его произведения привлекают своей непосредственностью и теплотой. Работы скульптора играли большую роль в эстетическом развитии простых людей. В книге «Керамика в современной квартире» 1969 года предпринята одна из первых попыток разговора о дизайне жилища рядового советского человека. Авторы пытаются познакомить читателя с основными видами керамики и с тем, как лучше использовать ее в декоре квартиры. В издании, где рассмотрены популярные мастера того периода, а также центры изготовления этих вещей, отмечается: «Высокий художественный уровень характерен для декоративной скульптуры Дулевского завода. Талантливые скульпторы А. Сотников, А. Бржезицкая, О. Богданов, П. Кожин, Н. Мальшева, Е. Гагилова и другие мастера в течение ряда лет создают образцы для массового производства»¹⁴.

Произведения Сотникова хотели иметь у себя дома. Искусствовед К.А. Макаров поделился трогательной историей: «Как живет Сотниковский фарфор дома, в домашних условиях? Может быть, и это покажется интересным. Когда я принес выставленного здесь „Соболь“ домой... моя дочка стала гладить, греть в руках и целовать этого соболя. А дочка уже давно перестала в куклы играть. Так этот соболь ей пришелся по душе, что она и на ночь его на подушку рядом с собой уложила. Я говорю — опасно на подушке, можно разбить. Тогда она устроила ему как бы ложе, завернула и положила с собой. Вот как ребенок относится к работам А.Г. Сотникова, да и взрослый»¹⁵.

Еще с советских времен во многих квартирах сохранились небольшие фарфоровые фигурки животных, созданные скульптором. Кроме того, художником были созданы разнообразные сервизы. Занимаясь посудой, Сотников и тут пытается найти интересную форму, которая смогла бы стать произведением искусства. Сохранившийся диплом первой степени, врученный А.Г. Сотникову на выставке «Искусство в быт» за сервиз «Курган» 1960 года, свидетельствует о его профессиональном уровне¹⁶.

Многие работы Сотникова завоевали популярность и признание. Сам художник писал: «...убежден в том, что массовое производство

мелкой пластики, в связи с ростом благосостояния и культуры нашего народа, является важнейшим делом. Убежден, что тиражные экземпляры могут быть произведениями искусства. Дело за созданием высококачественных производственных образцов и соответствующей постановкой производства»¹⁷. Новые архивные материалы и фотографии в какой-то степени дополняют картину жизни советского общества, когда возросшее благосостояние населения позволило внести эстетический элемент (в виде маленьких фарфоровых фигурок) в каждую квартиру.

Более крупные работы скульптора по оформлению общественных пространств в большинстве случаев до нас не дошли. Но стоит отметить, что Сотников с удовольствием работал в этом направлении. Например, для строящегося санатория имени Г.К. Орджоникидзе в Кисловодске для сотрудников НКТП скульптору предстояло сделать сорокаметровый фриз с голубями. Проект осуществить не удалось, но сохранился фрагмент фарфорового фриза с голубями¹⁸.

Также Сотников создавал фарфоровые фонтаны. Например, для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве проектировал фонтан «Рыбки»¹⁹.

Для рыбсовхоза в родной станице Михайловской Сотников создал фарфоровый фонтан «Счастливые рыбаки», который участвовал в ряде выставок, но так и не был установлен на родине художника. После смерти скульптора фонтан был передан его сыном А.А. Сотниковым на хранение в Третьяковскую галерею в разобранном виде. Фонтан по сей день находится в разобранном виде (около 360 фрагментов). Его не раз пытались восстановить, были даже идеи установить фонтан в холле Третьяковской галереи на Крымском Валу. Благодаря сохранившимся в архиве фотографиям и наброскам к работе есть надежда, что отреставрировать фонтан удастся.

В 1938 году скульптор делает фарфоровый фонтан с лягушкой для интерната детей испанских патриотов. Позже — фонтан с голубями.

Также Сотников разрабатывал проект отдельно стоящего монумента для автострады. Проект претерпел несколько подготовительных стадий, но осуществлен как монументальный памятник не был.

Архив А.Г. Сотникова, поступивший в отдел рукописей, представляет несомненную ценность. Благодаря сохранившимся фотографиям и эскизам мы можем воссоздать нереализованные либо утраченные проекты; также документы ценны для реставрации

и исследований. Архив предоставляет материал не только для изучения творчества А.Г. Сотникова, но и для воссоздания картины художественной жизни второй половины XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ ОР ГТГ. Ф. 265. Ед. хр. 165. Л. 1.

² Там же. Л. 6.

³ ОР ГТГ. Ф. 159. Ед. хр. 214. Л. 1–2.

⁴ ОР ГТГ. Ф. 265. Ед. хр. 137. Л. 1.

⁵ Там же.

⁶ Там же. Л. 2.

⁷ ОР ГТГ. Ф. 265. Ед. хр. 136. Л. 1.

⁸ Владимир Татлин. Ретроспектива = Vladimir Tatlin. Retrospective : [каталог выставки] / сост. А. Стригалёв и Ю. Хартен. Köln, [1994]. С. 290.

⁹ ОР ГТГ. Ф. 265. Ед. хр. 189. Л. 73.

¹⁰ *Сотников А.Г.* Записки из моей жизни // Панорама искусств. Вып. 5. М., 1982. С. 26.

¹¹ Там же.

¹² Работы поступали в ГТГ непосредственно из мастерской скульптора.

¹³ ОР ГТГ. Ф. 265. Ед. хр. 120. Л. 1–6.

¹⁴ *Черейская М.Г., Серебренников В.С.* Керамика в современной квартире. Л., 1969. С. 40.

¹⁵ ОР ГТГ. Ф. 265. Ед. хр. 189.

¹⁶ ОР ГТГ. Ф. 265. Ед. хр. 196.

¹⁷ ОР ГТГ. Ф. 265. Ед. хр. 166. Л. 2.

¹⁸ Фрагмент хранится в Курганинском историческом музее.

¹⁹ Не сохранился.

Н.А. Богданова

В.С. Манин в Государственной Третьяковской галерее. К 90-летию со дня рождения

Этот краткий очерк продолжает ряд публикаций, посвященных сотрудникам Третьяковской галереи¹.

За годы музейной работы перед нашими глазами прошло много замечательных людей, сотрудников Галереи, оставивших в ее истории яркий след. Это Н.Ю. Зограф, В.И. Антонова, легенда Третьяковской галереи Н.Н. Усольцева, племянница лечившего Врубеля доктора Усольцева, которая была не только профессиональным искусствоведом, но и учила нас разбираться в тонкостях грамматики немецкого и французского языков, и многие другие. Наш долг — сохранить о них память.

Одним из таких сотрудников был Виталий Серафимович Манин (1929–2012). Манин проработал в Третьяковской галерее сравнительно недолго, с 1973 по 1980 год, сначала заместителем директора по научной работе, затем исполняющим обязанности директора. Этот период в истории Галереи отмечен рядом интересных и содержательных выставок. Прежде всего это выставка «Автопортрет в русском и советском искусстве» (1977), одна из наиболее проблемных среди галерейских выставок, а также «Москва в русской и советской живописи» (1980), которая открылась, когда директором Третьяковской галереи уже был Ю.К. Королёв, а Манин вскоре из Галереи ушел, о чем многие пожалели.

К числу значительных принадлежит и выставка произведений В.В. Рождественского (1978). Эта выставка была проведена по

инициативе и при поддержке Манина. Обращение к творчеству художника «Бубнового валета» было в то время смелым решением (достаточно вспомнить сложности с защитой докторской диссертации Г.Г. Поспелова на тему «Бубновый валет»). Тем не менее Манин стремился расширять и обновлять экспозицию русского искусства конца XIX – начала XX века и в значительной степени идеологизированную тогда экспозицию советского искусства. При нем в экспозиционных залах появилось «Венчание» (1918, ГТГ) М.З. Шагала, работы Р.Р. Фалька, впервые были широко показаны произведения художников ОСТ. Сегодня трудно себе представить, что давно ставшие хрестоматийными работы остовцев отсутствовали в залах Галереи до середины 1970-х годов. Он всеми средствами пытался сохранить новаторские по тому времени изменения, что подчас означало повесить так, чтобы не бросалось в глаза высокому начальству. В этой связи вспоминается один забавный эпизод. Виталий Серафимович устроил экскурсоводам разнос за то, что они показывают работы Фалька. На вопросительные взгляды сотрудников, ожидавших похвалы за работу с новым материалом, он ответил: «Мало вам, что я Фалька повесил, так вы еще около него стоите. Быстро проходите, чтобы не привлекать внимание». И сказано это было без тени юмора, он действительно боялся за судьбу своих новшеств.

Важна роль Манина и в отборе для Третьяковской галереи произведений искусства русского авангарда из коллекции Г.Д. Костаки². Как вспоминает и сам коллекционер, и его дочь Алики, в этой непростой ситуации «Манин повел себя удивительно тактично, мягко»³. Особенно, отмечает Алики, по сравнению с дамой из музея прикладного искусства, которая пришла забирать коллекцию глиняной игрушки и «вела себя так, будто пришла описывать имущество арестованного врага народа»⁴. Сам Костаки пишет об этом так: «Надо сказать, что Манин оказался благороднейшим человеком. Порой у нас с ним доходило до спора. Он говорил: „Это, Георгий Дионисович, оставьте себе“. А я в ответ: „Нет, это вы должны взять, потому что это — единственная вещь, и второй такой нет“»⁵. Так Костаки настоял, чтобы музей оставил себе единственную в своем роде работу И.В. Клыуна «Пробегаящий пейзаж» (1913, ГТГ), хотя это была одна из любимых его вещей⁶. В этой ситуации Манин использовал по отношению к коллекционеру выражение «странный патриотизм».

Сложных моментов в их взаимоотношениях было два. Первый — отказ Манина отдать Костаки «Восстание» (1925, ГТГ)

К.Н. Редько. Коллекционер «был уверен, что участь картины [в России] — навек сгинуть в запаснике». Тем не менее картина осталась в Галерее.

Второй момент был связан с показом коллекции Костаки в Третьяковской галерее по случаю приезда членов ИКОМ (1977). Это была закрытая выставка. Два зала были отгорожены от основной экспозиции, как запасник. Около входа постоянно дежурил кто-то из хранителей, с трудом пускали даже сотрудников. Мне удалось посмотреть эту выставку не более двух раз. Картины висели сверху донизу по принципу шпалерной развески без этикеток, и мы, впервые увидев сразу такое большое количество работ русского авангарда, далеко не все из них могли определить. Официальных показов было два. Ни на один из них Костаки не пригласили. «Манин не мог тогда объяснить коллекционеру, что таково распоряжение „сверху“», — писала позднее Алики.

Не во всех решениях он был свободен и далеко не всегда мог игнорировать мнение высокого начальства.

Подготовку выставки В.В. Рождественского Манин не побоялся поручить трем молодым сотрудникам: Е.С. Сахаровой (Аносовой), Н.А. Богдановой из экскурсионного отдела и В.А. Петрову из отдела второй половины XIX века. Нами была проделана вся необходимая работа от сбора материала и составления каталога со вступительной статьей В.А. Петрова до заказа этикеток и рам. В каталог вошли все произведения художника, которые тогда удалось найти⁷. Параллельно необходимо было выполнять всю основную работу в отделах, но мы не роптали. Нам было интересно работать с Маниным. Он много трудился сам и побуждал к творческой работе других. В работе над выставкой Виталий Серафимович оказывал всяческую помощь, к нему можно было зайти в любую минуту. При этом он никогда не настаивал на своей точке зрения, доверял молодым коллегам. На очередной вопрос, как поступить, мог ответить: «Вы же работаете — вам виднее. Делайте, как считаете нужным». Когда уже шла развеска произведений, Манин зашел в залы и предложил свой вариант. Все закричали, что это никуда не годится, тогда он снова спокойно сказал: «Ну, делайте, как считаете нужным», — и удалился до вернисажа.

Он не был мэтром. Он не держал дистанцию. На празднование 50-летнего юбилея Манина в Третьяковской галерее были приглашены ВСЕ сотрудники.

Хорошо известна непримиримая общественно-политическая позиция Манина, шестидесятника, взгляды которого сформировались в период оттепели. В этой связи вспоминается одно из заседаний методического совета, членом которого я была, и поэтому хорошо помню этот эпизод. Манин был в роли ведущего. В ходе заседания наш старейший сотрудник Э.А. Полищук, всегда отличавшаяся несколько консервативными взглядами, стала активно защищать политику партии 1930-х годов. Лицо Манина, который часто проводил заседания со свойственным ему юмором и иронией, вдруг стало непривычно суровым, и он, постучав карандашом по столу, строго сказал: «Эвелина Александровна, решения XX съезда партии никто не отменял». И после повисшей в тишине паузы спокойно продолжил вести заседание.

Сравнительно краткое пребывание Манина на посту руководителя Третьяковской галереи сыграло значительную роль. Эта роль была замечена коллегами, работавшими вне галереи, и искусствоведами, на первый взгляд далекими от музейной практики. На наши сетования о трудностях музейной жизни они говорили: «Так вам же повезло, у вас — Манин». Эти слова принадлежат профессору Московского университета В.Н. Гращенкову.

Покинув Третьяковскую галерею, Манин не переставал интересоваться ее судьбой. Встречая бывших сослуживцев, он всегда спрашивал, как дела в музее. По затрагивающим Третьяковскую галерею вопросам он выступал в прессе, высказывался публично. Особенно его интересовало все, что связано с коллекцией русского искусства XX века. В этом отношении показательны интервью Манина под названием «Новый „дикаданс“», опубликованное на страницах «Литературной газеты»⁸ в ходе полемики с тогдашним директором Галереи И.В. Лебедевой, где он критикует появление в экспозиции ряда произведений современного искусства. В чем-то дискуссионное, это интервью заставляет задуматься над вопросами как жизни музеев, так и самого искусства и его изучения, не утратившими своей актуальности и по сей день. Где граница между классическим и современным искусством? Какое произведение и с какого времени после даты его создания можно считать классическим? Каковы критерии отбора произведений для музея? Каким должен быть современный музей? Манин не замыкался в рамках узкопрофессионального искусствознания, а постоянно был погружен в современный историко-художественный процесс.

Большое число его интервью, статей, писем в различные инстанции (в том числе самые высокие) опубликованы в книге «Виталий Манин. Ученый, искусствовед, историк, деятель культуры». В них затрагивается широкий круг гуманитарных проблем, в том числе и проблем жизни нашего музея. Много спорно. Со многими оценками событий и людей трудно согласиться. Я бы с удовольствием поспорила с ним сегодня по ряду вопросов, потому что к нему всегда можно было подойти и высказать свое мнение. «Виталий Серафимович, мы не согласны», — могли сказать ему даже молодые сотрудники, какими были мы во время его работы в Галерее. И это — нормально.

Но все его высказывания выдают точку зрения равнодушно-го, заинтересованного человека, в жизни которого Галерея оставила свой след, как и он сыграл значительную роль в ее истории и судьбе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Отдельные фрагменты этого текста вошли ранее в доклад Л.А. Маркиной, который был сделан в Музее-заповеднике «Абрамцево», а затем опубликован в книге «Виталий Манин. Ученый, искусствовед, историк, деятель культуры» (М., 2018. С. 80–86). При этом заимствованные фрагменты никак не были обозначены. Л.А. Маркина согласилась с необходимостью упоминания данного факта, объясняющего дословные текстологические повторения в работах разных авторов.

² См.: *Костаки Г.Д. Мой авангард : Воспоминания коллекционера.* М., 1993. С. 120–121.

³ *Костаки А. Человек с большой буквы // Виталий Манин.* С. 87.

⁴ Там же.

⁵ *Костаки Г.Д. Мой авангард.* С. 120.

⁶ Там же.

⁷ *Василий Васильевич Рождественский : каталог выставки.* М., 1978.

⁸ *Манин В.С. Новый «дикаданс» // Литературная газета.* 2009. 25 нояб.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- АДПМЗ** — Алупкинский дворцово-парковый музей-заповедник
АН СССР — Академия наук СССР
АХРР — Ассоциация художников революционной России
БАН — Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург
ВЛКСМ — Всесоюзный ленинский коммунистический союз молодежи
ВОПХ — Всероссийское общество поощрения художеств
ВПХК — Всесоюзный производственно-художественный комбинат имени Е.В. Вучетича при Министерстве культуры СССР, Москва
ВСХВ — Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, Москва
ВХМ — Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых, Киров
Вхутеин — Высший государственный художественно-технический институт, Петроград — Ленинград (1923–1930); Москва (1927–1939)
Вхутемас — Высшие художественно-технические мастерские, Москва (1920–1927); Петроград (1921–1923)
ГАБТ — Государственный академический Большой театр СССР, Москва
ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации, Москва
ГАХН — Государственная академия художественных наук, Москва
ГИМ — Государственный исторический музей, Москва
Гинхук — Государственный институт художественной культуры, Петроград — Ленинград
Главискусство — Главное управление по делам художественной литературы и искусства, Москва
Главлит — Главное управление по охране государственных тайн в печати при Совете Министров СССР
Главнаука — Главное управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями, Москва
ГМЗ «Ораниенбаум» — Государственный музей-заповедник «Ораниенбаум», Ломоносов, Санкт-Петербург
ГМЗ «Петергоф» — Государственный музей-заповедник «Петергоф», Петергоф, Санкт-Петербург
ГМЗ «Царское Село» — Государственный музей-заповедник «Царское Село», Пушкин, Санкт-Петербург
ГМИ СПб — Государственный музей истории Санкт-Петербурга
ГМИИ — Государственный музей изящных искусств (1923–1932), Государственный музей изобразительных искусств (1932–1937), имени А.С. Пушкина (с 1937), Москва

ГМФ — Государственный музейный фонд
Городская художественная Галерея Павла и Сергея Третьяковых —
Московская городская художественная галерея Павла и Сергея Ми-
хайловичей Третьяковых
ГосНИИР — Государственный научно-исследовательский институт
реставрации, Москва
ГРМ — Государственный Русский музей; Русский музей императора
Александра III (до 1917), Санкт-Петербург
ГСХМ — Государственные свободные художественные мастерские
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея, Москва
ГХМ — Государственный художественный музей, Ханты-Мансийск
ЦМСИР — Государственный центральный музей современной
истории России, Москва
ГЭ — Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
ЗАГЭС — Земо-Авчальская ГЭС, Мцхета, Грузия
ИАХ — Императорская Академия художеств, Санкт-Петербург
ИКОМ — Международный совет музеев
ИОХМ — Ивановский областной художественный музей
ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Россий-
ской академии наук, Санкт-Петербург
ИРТО — Императорское русское техническое общество (1866–1929)
ККГ — Курская государственная картинная галерея имени
А.А. Дейнеки
Кунсткамера — Музей антропологии и этнографии имени Петра Ве-
ликого (Кунсткамера) Российской академии наук, Санкт-Петербург
ЛИСИ — Ленинградский инженерно-строительный институт
(1941–1992)
ЛНХМ — Латвийский национальный художественный музей, Рига
«Маковец» — группа художников «Маковец» (1921–1926), Москва;
Союз художников и поэтов «Искусство — жизнь» (до 1924)
МАЭ РАН см. Кунсткамера
МГУ — Московский государственный университет имени
М.В. Ломоносова
МГХИ — Московский государственный академический художе-
ственный институт имени В.И. Сурикова
МИД — Министерство иностранных дел
МИИ РК — Музей изобразительных искусств Республики Карелия,
Петрозаводск
МК СССР — Министерство культуры СССР

ММК — Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль» (Музеи Московского Кремля)

МОЛХ — Московское общество любителей художеств (1860–1918)

Мособлгорлит — Московское областное и городское управление по делам литературы и издательств

Моспроект — Управление по проектированию общественных зданий и сооружений Исполнительного комитета Московского городского Совета депутатов трудящихся

МОССХ, МССХ, МОСХ — Московский областной союз советских художников (1932–1938), Московский Союз Советских художников (1938–1959), Московское отделение Союза художников РСФСР (1959–1969), Московская организация Союза художников РСФСР (1969–1991), Московский союз художников (с 1991)

МСХШ — Московская средняя художественная школа

МУЖВ, МУЖВЗ — Московское училище живописи и ваяния (1843–1866), Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1866–1918)

Музей-заповедник «Абрамцево» — Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево»

Музей-заповедник «Павловск» — Государственный музей-заповедник «Павловск», Павловск, Санкт-Петербург

Музей-заповедник «Ростовский кремль» — Государственный Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник

Музей искусств Узбекистана — Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент

МХАТ — Московский Художественный академический театр

НА РАХ — Научный архив Российской академии художеств, Санкт-Петербург

Наркомпрос — Народный комиссариат просвещения

Наркомфин — Народный комиссариат финансов

НБ — научная библиотека

НГА — Национальная галерея Армении, Ереван

НИИАТ — Научно-исследовательский институт автомобильного транспорта

НИМ РАХ — Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург

НИУ ВШЭ — Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики, Москва

НКТП — Народный комиссариат тяжелой промышленности СССР

НМ ККГ — Национальный музей «Киевская картинная галерея»
НМ РБ — Национальный музей Республики Бурятия, Улан-Удэ
НСДПГ — Независимая социал-демократическая партия Германии
НХМ РБ — Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск
Общество им. А.И. Куинджи — Общество художников имени А.И. Куинджи, Санкт-Петербург
ОПИ — отдел письменных источников
ОПХ — Общество поощрения художников, Санкт-Петербург
ОР — отдел рукописей
ОСТ — Общество художников-станковистов, Москва
ОФ — научно-справочный отдел фотокиноматериалов
ОЭ — отдел эстампов
ПОКГ — Пензенская областная картинная галерея имени К.А. Савицкого
РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства, Москва
РГБ — Российская государственная библиотека, Москва
РГИА — Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург
РГОХМ — Рязанский государственный областной художественный музей имени И.П. Пожалостина
РНБ — Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург
РОСИЗО — Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО», Москва
Румянцевский музей — Московский публичный и Румянцевский музей
РХТУ им. Д.И. Менделеева — Российский химико-технологический университет имени Д.И. Менделеева, Москва
СГМЗ — Смоленский государственный музей-заповедник
СГХМ — Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева
СКМПИ — Ставропольский краевой музей изобразительных искусств
СПбГМТиМИ — Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
СПбГУПТД — Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
СХМ — Свободные художественные мастерские
СХТМ — Свободные художественно-технические мастерские

ТАСС — Телеграфное агентство Советского Союза
ТПХВ — Товарищество передвижных художественных выставок
УОХМ — Ульяновский областной художественный музей
ФРК — фонд редкой книги
ЦВЗ «Манеж» — Центральный выставочный зал «Манеж», Москва
ЦГ — Государственная Цветковская галерея; Цветковская галерея (до 1918), Москва
ЦГА Москвы — Центральный государственный архив города Москвы
ЦГРМ — Центральные государственные реставрационные мастерские
ЦНИИЭП — Центральный научно-исследовательский институт экспериментального проектирования, Москва
ЦУТР барона Штиглица — Центральное училище технического рисования барона А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург
ЯХМ — Ярославский художественный музей
MoMA — Museum of Modern Art, Нью-Йорк
YIVO — Yidisher Visnshaftlekher Institut (Institute for Jewish Research), Нью-Йорк

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Адашкина Наталия Львовна — кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры, заведующий отделом графики XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1964 по 1977 год; с 1993 года).

Аксёнова Софья Валериевна — научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX – начала XX века (в ГТГ с 2013 года).

Бедретдинова Лариса Мерсатовна — кандидат искусствоведения, хранитель музейных предметов отдела скульптуры XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1987 года).

Богданова Наталия Аполлоновна — методист по научно-просветительской деятельности музея отдела научно-просветительской работы Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1973 года).

Бодрова Мария Львовна — старший научный сотрудник отдела живописи второй половины XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1998 года).

Брук Яков Владимирович — кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ (в ГТГ с 1960 по 2011 год).

Буренкова Елена Валерьевна — старший научный сотрудник отдела древнерусского искусства Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1993 года).

Вакар Ирина Анатольевна — главный научный сотрудник отдела живописи первой половины XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1971 года).

Воронович Елена Владимировна — научный сотрудник отдела живописи первой половины XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2002 года).

Галина Татьяна Владимировна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела исследования творчества А.С. Голубкиной Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1999 года).

Галкина Мария Михайловна — научный сотрудник отдела рукописей Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2018 года).

Джорджини Марина — доктор искусствоведения, независимый исследователь, Рим.

Дианова Алина Алексеевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX – начала XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2011 года).

Евсеева Екатерина Дмитриевна — кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX – начала XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2007 года).

Ерофеев Никита Павлович — хранитель фондов научно-справочного отдела фотокиноматериалов Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2011 года).

Калугина Наталья Александровна — кандидат искусствоведения, научный сотрудник, хранитель музейных предметов отдела живописи XVIII – первой половины XIX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2003 года).

Каменская Елена Николаевна — искусствовед, член Московского союза художников.

Ковтырева Людмила Владимировна — кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела древнерусского искусства, хранитель музейных предметов фонда драгметаллов Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1992 года).

Коробцова Светлана Сергеевна — научный сотрудник отдела скульптуры (в ГТГ с 2018 года).

Курляндцева Анастасия Сергеевна — историк искусства, аспирант Аспирантской школы по искусству и дизайну НИУ ВШЭ, научный сотрудник отдела новейших течений Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2012 года).

Маркина Людмила Алексеевна — доктор искусствоведения, заведующий отделом живописи XVIII – первой половины XIX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1973 года), заслуженный работник культуры РФ.

Маркова Нина Кирилловна — хранитель музейных предметов отдела графики XVIII – начала XX века Государственной Третьяковской галереи (с 2009 года).

Никольская Елена Александровна — кандидат искусствоведения, хранитель музейных предметов отдела скульптуры (в ГТГ с 2000 года).

Першин Дмитрий Сергеевич — научный сотрудник отдела древнерусского искусства Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2017 года).

Першина Дарья Сергеевна — научный сотрудник отдела древнерусского искусства Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2016 года).

Пожарова Марина Александровна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела графики Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина.

Преснова Наталья Григорьевна — кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела живописи XVIII – первой половины XIX века (в ГТГ с 1993 года).

Седова Марина Владимировна — хранитель музейных предметов отдел новейших течений Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2018 года).

Скарედнова Екатерина Юрьевна — научный сотрудник отдела графики XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2017 года).

Степанова Светлана Степановна — доктор искусствоведения, научный сотрудник отдела живописи XVIII – первой половины XIX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1994 года).

Струкова Александра Ивановна — заведующий отделом графики XX века (в ГТГ с 2016 года).

Теркель Елена Александровна — заведующий отделом рукописей Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1993 года).

Четверухина Любовь Александровна — старший научный сотрудник отдела рукописей Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2010 года).

Шергина Зоя Павловна — заведующий отделом научной информации и библиографии (научной библиотекой) Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1975 года, заслуженный работник культуры РФ).