

Государственная Третьяковская галерея

ТРЕТЬЯКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

2012

**МАТЕРИАЛЫ
ОТЧЕТНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

Москва
2013

УДК 7.0(470+571)(06)

ББК 85.103(2)

Т66

Государственная Третьяковская галерея

Генеральный директор И. В. Лебедева

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

Научный редактор,
заместитель генерального директора по научной работе
Л. И. Иовлева

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

Рецензенты: О. С. Давыдова, А. И. Струкова

Корректоры: С. П. Мосейчук, Е. В. Тарасенко

Художественный редактор Н. В. Дубова

Дизайн, верстка: Ю. Б. Савранский, А. П. Еремеева

Подготовка материалов для электронного приложения:

Г. Б. Баранов, Е. А. Мисюченко

Программная разработка электронного приложения:

А. А. Артамонов

Т66 Третьяковские чтения. 2012 : Материалы отчетной научной конференции [Электронное издание] / науч. ред. Л.И.Иовлева; ред. кол. Л.И.Иовлева, Т.В.Юденкова. - М.: Гос. Третьяковская галерея, 2015.

ISBN. 987-5-89580-108-6

Сборник подготовлен по материалам отчетной научной конференции, состоявшейся в Третьяковской галерее 24–25 апреля 2012 года. Интересы участников конференции сосредоточены на истории отечественного искусства и отражают результаты последних исследований сотрудников Галереи. Тематическое разнообразие докладов было, как всегда, широким – от проблем изучения древнерусского искусства до постановки новых проблем развития отечественной живописи, скульптуры, театра, кинематографа и даже фотографии XX века. Традиционно серьезное внимание уделено проблемам коллекционирования, вопросам комплектования собрания, социологическим исследованиям, осмысляющим музейную жизнь сегодня. Издание рассчитано на искусствоведов, сотрудников музеев и на широкий круг любителей искусства.

УДК 7.0(470+571)(06)

ББК 85.103(2)

ISBN. 987-5-89580-108-6

© Государственная Третьяковская галерея, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

I. ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА

Э. К. Гусева

О ранних иконах местного ряда иконостаса
Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря 8

II. ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА XIX ВЕКА

Е. Д. Евсеева

Портреты неизвестных кисти И. Е. Яковлева
из собрания Государственного Эрмитажа 23

Н. А. Калугина

Мемориальная архитектура
в творчестве А. П. Брюллова 31

С. Л. Капырина

Хутор Н. Н. Ге и его обитатели 47

Т. Ю. Николаева

Писательское окружение
И. Е. Репина 1880–1890-х годов.
Его первые литературные произведения 65

А. А. Погодина

В. И. Григорович в Риме в 1842 году.
К истории римской русской колонии художников 79

С. С. Степанова

«Воскресение Христово» Александра Иванова:
замысел и поиски иконографии
в контексте православной духовной традиции 98

III. СЕМЬЯ ТРЕТЬЯКОВЫХ И ИХ ЭПОХА

Е. В. Бехтиева

Итальянские приобретения «русского Медичи» 112

Н. Л. Приймак

Вера Николаевна Третьякова –
супруга и помощница основателя
Третьяковской галереи П. М. Третьякова 122

<i>Т. В. Юденкова</i> К истории взаимоотношений братьев Третьяковых со славянофилами. П. М. Третьяков и И. С. Аксаков	135
--	-----

**IV. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА
В ПАМЯТНИКАХ И ДОКУМЕНТАХ**

<i>Н. Л. Адаскина</i> Содружество муз. Литературно-художественный кружок Кара-Мурзы	151
<i>И. А. Вакар</i> О датировке некоторых ранних картин М. Ф. Ларионова	177
<i>А. Л. Дьяконицына</i> Творческое наследие Ю. П. Анненкова в собрании Государственной Третьяковской галереи	187
<i>Т. С. Зелюкина</i> О коллекциях и коллекционерах русского искусства в Латвии в конце XIX – начале XX века	206
<i>М. И. Лисаковская</i> Роман «Война и мир» в иллюстрациях Д. А. Шмаринова	216
<i>Н. А. Мусянкова</i> Примитивизм в отечественной живописи 1970–1990-х годов: истоки и параллели	224
<i>Е. А. Теркель</i> Интерьеры Л. С. Бакста: конструирование среды на сцене и в жизни	235
<i>Н. М. Юрасовская</i> Ленинградская живопись второй половины XX века в собрании Третьяковской галереи. Опыт комплектования и классификации региональной коллекции	249

V. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Л. М. Бедретдинова

Вопросы синтеза искусств на первом творческом
совещании архитекторов, скульпторов
и живописцев (1934) и перевод книги
А. Бринкмана «Площадь и монумент» (1935) 263

Н. А. Богданова

Пространство и время в искусстве
Средневековья и русского авангарда 276

И. Е. Ломизе

Использование кальки при копировании
и авторском повторении 285

VI. СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

Т. Р. Палицкая

О коллекции негативов и стереопар
из личного архива Н. А. Андреева 292

Л. Я. Петрунина

Два лица одного музея. «Ночь музеев»
в Третьяковской галерее 302

З. П. Шергина

Загадка одного экслибриса.
Из истории формирования книжной коллекции
научной библиотеки Третьяковской галереи 317

Принятые сокращения 335

Сведения об авторах 336

I. ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА

Э.К. Гусева

О ранних иконах местного ряда иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря

Каменный Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря был сооружен в 20-е годы XV века. В Житии преподобного Никона, ученика и преемника основателя монастыря, написанном Пахомием Логофетом в середине XV века, сообщается, что храм был воздвигнут «в похвалу преподобному Сергию». «Похвала» – по одному из значений в древнерусском языке – прославление¹. Каноническое прославление преподобного Сергия в монастыре началось после открытия его мощей в 1422 году. Каменный храм возводился, таким образом, в память основателя обители над его гробом с нетленными мощами.

Для украшения храма игуменом Никоном были приглашены знаменитые живописцы Даниил и Андрей Рублев. О них в Житии преподобного Никона говорится: «Изрядные вельми, всех превосходящие, в добродетелях совершенные». Сообщается также, что ввиду спешности работы были призваны и «некие с ними». Преподобный Сергий за шесть месяцев до кончины (1392) благословил своего ближайшего ученика Никона на игуменство в Троицкий монастырь (По сведениям Жития преподобного Сергия, написанного Пахомием Логофетом). Предвидя свою близкую кончину (Никон преставился в 1427/1428 году), троицкий игумен повелевает живописные работы «при себе написати»².

Храм был украшен росписью (она не дошла до наших дней), и в те же 20-е годы, то есть до 1427 года, был возведен иконостас, в четырех рядах которого (местный, деисусный, праздничный, пророческий) сохранились иконы того же времени. Несмотря на раз-

брос мнений в атрибуции каждой иконы, что объясняется не только их стилистическим многообразием, но и различной сохранностью, об ансамбле иконостаса справедливо говорится как о едином комплексе, а также о причастности к его созданию Андрея Рублева и Даниила.

При атрибуции икон Троицкого иконостаса привлекаются произведения, устойчиво связываемые с именем Рублева, которые составляют некое единство в образно-стилистическом отношении и обладают в отдельных случаях точными датировками с упоминанием имен мастеров – Даниила и Андрея Рублева. Это роспись 1408 года в Успенском соборе во Владимире, икона Святой Троицы, храмовый образ Троицкого собора, и иконы Звенигородского чина. Чаще всего объектом исследования становятся иконы деисуса и праздничного ряда Троицкого иконостаса. Начиная с 40-х годов XX века над их изучением трудились Ю. А. Лебедева³, Н. А. Демина⁴ и В. Н. Лазарев⁵, когда в залах Сергиево-Посадского музея иконостас экспонировался в разобранном виде.

Наиболее ценными представляются работы Н. А. Деминой по особой тщательности, глубокому проникновению в содержание образа, тонкому чувству стиля и четкой фиксации примет индивидуального почерка мастеров.

Приведем фрагмент из ее исследования, итог наблюдений и штудий троицких икон: «Сравнительный анализ заставляет думать, что в содружестве с Андреем Рублевым и Даниилом... работали мастера старшего поколения, близкие к Рублеву, но стоящие вне его круга, а также такие, которые вошли в его круг, но не подражателями, а сотворцами стиля московской школы живописи этой поры, и те молодые художники, в творчестве которых чувствуется предвозвестие утонченности стиля эпохи Дионисия»⁶.

Если в трех верхних рядах иконостаса, относимых к 20-м годам XV века, почти нет включения поздних произведений, то в местном ряду, как это чаще бывает, преобладает число более поздних, начиная с икон круга Дионисия и кончая памятниками позднего XVII века письма Симона Ушакова.

Но из местного ряда Троицкого иконостаса сохранилось несколько икон, одновременных иконостасному ансамблю 1425–1427 годов. Однако сейчас ни одна из них уже не стоит в местном ряду Троицкого собора. Это храмовый образ Святой Троицы преподобного Андрея Рублева⁷, Царские врата, связываемые с его творчеством⁸, вместе с Сенью с изображением Евхаристии⁹, а также храмовый Богородичный образ Богоматери Владимирской¹⁰ – по мнению ряда исследователей, памятник круга или «школы» Андрея Рублева¹¹. О его

изначальной принадлежности местному ряду Троицкого иконостаса мы полагаем на основании сведений монастырской Описи 1641 года¹².

Из этих икон только образ Троицы постоянно, на протяжении пяти веков стоял в иконостасе, вплоть до закрытия храма и переноса иконы в 1929 году в ГТГ. Царские врата с Сенью из иконостаса были изъяты в XVII веке и перемещены в другие монастырские строения. Это связано с обновлением Троицкого собора, обветшавшего после «литовского разорения» во время жесточайшей осады монастыря (1608–1610), что сильно повредило интерьеру.

Царские врата с Сенью, изначально созданные для иконостаса 20-х годов XV века, в 1643 году были заменены новыми – вклад царя Михаила Феодоровича¹³. Рублевские врата, согласно Описи 1735 года, оказались в больничной монастырской церкви Свв. Зосимы и Савватия (сейчас они в собрании Сергиево-Посадского музея)¹⁴. Сень – навершие, входившее в комплект с этими вратами, – переместилась в деревянную церковь Благовещения XVII века монастырского села того же названия, принадлежащего радонежским князьям и завещанного князем Андреем Владимировичем Радонежским Троице-Сергиеву монастырю. Сень обнаружил в 1919 году Ю. А. Олсуфьев и первым установил ее принадлежность иконостасу Троицкого собора¹⁵. К Сени и к несколько более поздним Царским вратам, над которыми Сень помещалась в Благовещенской церкви, было привлечено внимание научной общественности, и по инициативе тогдашнего директора ГТГ М. П. Кристи и ученого секретаря А. И. Некрасова после переписки с президиумом Мособлисполкома иконы были вывезены экспедицией ГТГ в 1933 году¹⁶. После частичного раскрытия (освобождение от олифы) в ЦГРМ Сень вошла в экспозицию древнерусского искусства Галереи в 1936 году, в которой Андрею Рублеву был отведен целый зал, где экспонировались Троица, Звенигородский чин, иконы Васильевского чина из Успенского собора во Владимире¹⁷. Автором экспозиции была Н. А. Демина, в дальнейшем ставшая одним из наиболее глубоких исследователей творчества Андрея Рублева. В непростом вопросе атрибуции Сени позиция Н. А. Деминой, поддержанная А. И. Некрасовым, представляется нам чрезвычайно важной.

Судьба иконы Богоматери Владимирской (она упоминалась в монастырской Описи 1641 года)¹⁸ требует дальнейших разысканий по более поздним источникам. Возможно, она также находилась в одном из приписанных к монастырю строений. Основанный в 1844 году в окрестностях Троице-Сергиевой лавры Гефсиманский скит получил в Москве в свое ведение часовню у Ильинских во-

рот, посвященную преподобному Сергию. Часовня, в которую был перенесен образ Богоматери Владимирской, освящена 11 июля 1863 года¹⁹. Она стояла на земле, издавна принадлежащей Троицкому подворью в Москве, к которому и была приписана (кстати, Ильинские ворота в более раннее время именовались Троицкими). Часовня была закрыта, ее ликвидировали в 1929 году. Еще ранее образ перенесли в ближайшую церковь Гребневской Богоматери у Мясницких ворот. Так тогда часто поступали при разрушении храмов.

Об иконе знали специалисты ЦГРМ, она была учтена как древний ценный памятник и отреставрирована. В 1933 году икона поступила в ГТГ. О памятнике впервые написал И. Э. Грабарь в 1926 году в «Вопросах реставрации», отнеся икону к кругу Андрея Рублева с датой – первая четверть XV века²⁰. С такой же датировкой и атрибуцией икона была включена В. И. Антоновой в каталог Юбилейной выставки Андрея Рублева в 1960 году²¹ и в каталог 1963 года²², что не противоречило стилю иконы и характеру живописи. Примечательной особенностью иконы является почти исчезнувшее изображение на левом поле преподобного Сергия Радонежского в молитвенном предстоянии образу Богоматери. Изображение приходится на фрагмент первоначального левкаса. Остатки красочного слоя минимальны, но при просмотре в бинокляр они видятся более определенно и соответствуют изображению традиционных одежд преподобного. Сохранилась тонкая изящная древняя графья, позволяющая считать с большой долей вероятности, что изображение на поле одновременно образу Богоматери в среднике иконы.

В Описи Троице-Сергиева монастыря 1641 года на листах 10 (оборот) и 11 сообщается, что справа от Царских врат, правее храмового образа Троицы (письма Андрея Рублева. – Э.Г.), находились иконы Успения Богородицы, Спаса на престоле и последняя – «подле чудотворцевой раки – “Образ Пречистыя Богородицы Умиление”». После подробного, обстоятельного описания драгоценного убора иконы указывается: «У тово же образа на поле образ чудотворца Сергия венец сканой» (л. 11)²³. На пространстве справа от Царских врат до двери в диаконник, как и сейчас, располагалось три иконы, а правее двери, в продолжение ряда до южной стены, оставалось место только для одной иконы, и оно приходилось на изножие раки. Таким образом, икона Богоматери Владимирской, расположенная непосредственно у мощей преподобного Сергия, выделялась в местном ряду по своей особой значимости.

По-видимому, это был один из первых богородичных образов в местном ряду Троицкого иконостаса, написанный или одно-

временно с остальными иконами в 1425–1427 годах, или несколько ранее, и, возможно, происходил из одной из деревянных монастырских Троицких церквей, может быть 1411/1412 года, предшествующих каменному собору 20-х годов XV века. Судя по богатейшему драгоценному убору, подробно описанному в Описи 1641 года, эта икона, наряду с образом «Троицы», была одной из самых почитаемых святынь в Троицком соборе. В изображении на левом поле основателя монастыря в молении перед чудотворной Владимирской иконой отразился знаменитый сюжет Жития преподобного Сергия о явлении ему Богоматери, что означало Божественное покровительство Троицкой обители²⁴. Известно несколько изображений моления преподобного Сергия образу Богоматери Владимирской или ее оплечному изводу («Игоревской») в ранних лицевых житиях святого²⁵. На основании этих миниатюр можно заключить, что его моленной иконой был образ Богоматери Владимирской²⁶.

Часовенная икона обладает рядом особенностей, позволяющих ее выделить из числа ранних списков конца XIV – начала XV века, прежде всего двух икон-наместниц из Успенских соборов Владимира («рублевский список» в собрании Владимиро-Суздальского музея) и Москвы (собор Московского Кремля), которые написаны «в меру и подобие». Обе эти иконы повторяют размер первообраза с надставленными полями (104 × 69): владимирский список – 101 × 69, московский – 102 × 66. Часовенная икона несколько меньше: 87 × 62.

По-видимому, ее размер изначально был согласован с интерьером монастырского храма, который, естественно, был меньше кафедральных Успенских. Отличается икона от указанных списков и некоторыми иконографическими деталями. Так, не изображена левая рука Младенца, которою Он обнимает Богоматерь за шею под мафорием, как на древнем первообразе и большинстве списков. Другое отличие – в изображении каймы мафория Богоматери: кайма изображена вокруг шеи единой скругленной линией, а не по краям запахнутых пол и, таким образом, не спускается далее вниз. Это довольно древний иконографический элемент в богородичных иконах. Так изображена кайма мафория в образах Богоматери Никопеи в Сан-Марко в Венеции (XI век) и в мозаичной композиции на южной галерее константинопольской Софии с представленной императорской четой Иоанном II Комнином и Ириной по сторонам от Богоматери (1130), на кипрской иконе Панагии Аракиотиссы XII века (Музей архиепископа Макариоса в Никосии), на оплечном трехфигурном деисусе конца XII века (ГТГ), на кашинской иконе «Умиление Страстная» середины XIII века из Дмитровского

монастыря (Калязинский музей), на рязанской Одигитрии XIII века (Рязанский музей) и других. Примечательно, что эти иконографические особенности присутствуют на двух ранних малых списках Богоматери Владимирской начала XV века – из Киржача (ГИМ) и из собрания Прохорова (ГРМ).

Можно предположить, что икона, стоящая в местном ряду Троицкого собора у мощей преподобного, почитаемая святыня монастыря, была повторена в уменьшенном размере для основанного Сергием киржачского Благовещенского монастыря.

Икона, которую мы называем «часовенной» по ее позднему происхождению, отличается своеобразным личным письмом: оно контрастно, объемно и лишено характерных нежных плавей, составляющих неповторимое мягкое звучание в лике Богоматери из Успенского собора во Владимире («рублевский список» в собрании Владимиро-Суздальского музея).

Реставратор ГТГ Д. Н. Суховерков при просмотре в бинокляр установил, что пигменты охрения (белила и охра) растерты не до конца, с сохранением комочков, что создает особый эффект звучания тона охрения, а в составе белесых лессировок в белилах встречаются вкрапления оранжевого пигмента, похожего на свинцовый сурик²⁷. Этой особенности личного письма пока не выявлено аналогий среди произведений круга Андрея Рублева. Примечательно, что живопись лика упоминаемой выше Богоматери Владимирской из Успенского собора во Владимире («рублевский список») – иная. Как показал просмотр в бинокляр, пигменты санкиря и охрения однородны и чрезвычайно тонко растерты (наблюдения Д. Н. Суховеркова).

Живописная поверхность часовенной иконы сильно разрушена, первоначальный ассист сохранился фрагментарно; авторский левкас сохранился только по контуру изображения и как фрагмент на левом поле с изображением преподобного Сергия. Икона многократно чинилась, о чем говорят многочисленные тонированные в разное время утраты. Над нижним полем, около ножек Младенца, характерные утраты со старыми тонировками – следы благочестивого целования образа, встречающиеся на древних, особо почитаемых иконах.

Обстоятельства написания такого важного для местного ряда образа Богоматери Владимирской в точности неизвестны. В этой связи представляет интерес миниатюра в составе Лицевого летописного свода, на которой изображены оба мастера – Даниил и Андрей Рублев – за работой в Успенском соборе во Владимире (БАН. 31.7.30. Т. 2: Остермановский. Л. 1442). Они представлены у образа Богоматери Владимирской с кистями в руках. Икона изображена вертикально

стоящей на подставке в условно переданном интерьере храма, под образом – подвесная пелена. Можно предположить, что икона изображена не в процессе написания, а, по-видимому, поновления, и она являлась чтимым образом, раз она изображена с подвесной пеленой и масштабно выделена на фоне фасада Успенского собора как его главная святыня. Слева представлен великий князь Василий Дмитриевич, благословляющий протянутой рукой труд иконописцев.

Благословение Василием Дмитриевичем работ в Успенском соборе во Владимире, согласно сообщению в Троицкой летописи, записано под 1408 годом: 25 мая «начаша подписывати церковь каменную великую соборную святая Богородица иже во Владимире повелением князя Великого а мастера Данило иконник да Андрей Рублев»²⁸.

Миниатюру интерпретируют и как изображение поновления древней иконы (слоя поновления XV века на иконе сохранился), и как написание нового списка, что могло произойти во время пребывания Даниила и Андрея во Владимире, когда они расписывали храм, то есть в 1408 году. Мы допускаем, что каждый из мастеров мог создать свой список после поновления древней иконы. Изображенный на миниатюре образ Богоматери Владимирской содержит элементы новой иконографии, характерной для списков XV века: пирамидальность композиции, расположение рук Богоматери на одном уровне, полуопущенный взор Ее, передающий особую молитвенную созерцательность. Так могла выглядеть древняя икона после поновления в начале XV века.

Эти особенности свойственны самому известному списку, созданному для Успенского собора во Владимире и приписываемому Андрею Рублеву (сейчас в собрании Владимиро-Суздальского музея-заповедника).

При сопоставлении икон Богоматери Владимирской – первообраза XII века, «рублевского списка» из Владимира и «часовенной», по нашему мнению происходящей из местного ряда Троицкого иконостаса, – нельзя не отметить, что оба списка, рублевский и часовенный, обладая сходством композиции и элементов новой иконографии, вместе с тем различаются между собой, по-разному воспроизводя первообраз в плане индивидуально-художественного решения.

«Рублевский список» – совершеннейшее произведение, отмеченное возвышенностью и изящнейшими чертами образно-стилистического строя искусства великого мастера, более индивидуализированно перевоплотившее первообраз.

Икона «часовенная», сильно отличаясь от «рублевского списка» именно в образно-стилистическом отношении и частично в де-

талях²⁹, оказывается в некотором отношении ближе к первообразу.

Прежде всего это ощутимые черты монументальности, укрупненности форм, в отличие от некоторого хрупкого изящества рублевского решения. Часовенная икона точнее передает особенности комниновского первообраза, в частности характерную крупноголовость персонажей, а также демонстрирует органичное монументальное мышление, согласуя крупные формы с объемной лепкой в личном письме.

Состояние сохранности четырех ранних памятников местного ряда неодинаково, с утратами и фрагментами поновлений, что объясняется их по-разному сложившейся судьбой после середины XVII века, когда они оказались в разных монастырских строениях.

Так, авторскую живопись Сени скрывает поновление XVII века, но по старым чертам. В результате исследования Сени в отделе экспертизы ГТГ выявлен первоначальный авторский рисунок, а также отдельные фрагменты, совмещающие первоначальную живопись и поновление, которое сходно с поновлением некоторых икон из праздничного чина Троицкого иконостаса.

Изучение живописи всех четырех памятников комплексно (три из них: «Троица», Сень, «Богоматерь Владимирская» – в собрании ГТГ), в сопоставлении с иконами деисусного и праздничного рядов 1425–1427 годов Троицкого иконостаса, позволит приблизиться к трудноразрешимой проблеме выявления почерков и взаимодействия мастеров, а также фрагментов поновлений.

Среди названных ранних икон местного ряда точной атрибуцией обладает только «Святая Троица». Образ связывается с именем Андрея Рублева на основе Постановления Стоглавого собора 1551 года и «Сказания о святых иконописцах» позднего XVII или начала XVIII века³⁰. Традиционным является сопоставление иконы с росписью 1408 года в Успенском соборе во Владимире. Поскольку сохранившиеся композиции Страшного суда в центральном и южном нефе неоднородны в образно-стилистическом плане, необходимо уточнить, что при сопоставлении следует привлекать главным образом изображения на склонах большого свода, в частности лики ангелов, стоящих за апостолами, особенно на северном склоне свода, рядом исследователей атрибутируемых Андрею Рублеву³¹.

Между тем дискуссионной остается датировка «Троицы» 1411/1412 годом, если образ создавался для деревянного монастырского собора, предшествовавшего каменному, или 1425–1427 годами, если икона была написана в каменный Троицкий храм одновременно с иконостасом. Существуют мнения в пользу обеих

датировок, но справедливости ради следует признать, что аргументов, позволяющих считать, что икона была создана одновременно с иконостасом 1420-х годов, гораздо больше.

Глядя на образ, органично вписанный в иконостасный ансамбль, нельзя не отметить, что это единство складывается из пропорциональной соотнесенности размеров «Троицы» с иконостасом и составляющими его отдельными иконами, это единство – и в композиционных принципах построения, и в общей согласованности колорита. Сопоставляя же отдельные иконы между собой и включая в это сопоставление в качестве центрального образа «Троицу», мы ощущаем единство стиля и особую атмосферу гармоничного целого с интонацией тихой молитвенной созерцательности.

Вряд ли можно согласиться с Г. В. Поповым, что «иконы из иконостаса Троицкого собора свидетельствуют о своего рода “преодолении” рублевских традиций и о их принадлежности к последующей стадии художественного развития». Рублевская «Троица», по его мнению, «не связана со стилем 1420-х годов» и «наиболее вероятно... создание “Троицы” Рублева было приурочено к строительству деревянной монастырской церкви... около 1412 г.»³². Напомним в очередной раз, что нет никаких сведений, какие иконы и кем были написаны для деревянной церкви, и вслед за М. А. Ильиным³³ и Т. В. Николаевой³⁴ повторим существенный довод, что деревянная церковь была «малой» (клетский храм), и рублевская «Троица» для нее была бы слишком велика³⁵.

В отличие от «Троицы», Царские врата атрибутируются как произведение «круга Андрея Рублева»³⁶, хотя некоторые авторы иногда приписывают их самому мастеру, порой со знаком вопроса, или, гораздо реже, Даниилу³⁷. По многим составляющим элементам это памятник рублевского стиля. Изображения легко и естественно вписаны в плоскости клейм, ограниченные линией ковчега и обрамленные широкими полями.

Представленное в верхней части врат «Благовещение» уменьшено в масштабе по отношению к расположенным ниже фигурам евангелистов и облегчено в соответствии с гибкой линией полукруглой со стрелчатым завершением формы.

Композиции Благовещения свойственны легкие летящие ритмы. Формы почти хрупки. В мотивах архитектуры преобладают грациозные башни, колонки, кивории, в которых усматриваются усвоенные и как бы переплавленные палеологовские мотивы, сложившиеся в спокойно-созерцательный образный строй композиции, свойственный всему ансамблю. Изображения сидящих евангелистов более крупного масштаба; формы приобретают весо-

мость, успокоенность. Фигуры доминируют над фоном и сообщают композиции необходимую устойчивость. Склоненные к центру, зеркально повторяя и уравновешивая друг друга, они обладают сходством композиционно-ритмического решения с ангелами «Троицы». Царские врата – одно из самых совершенных произведений в Троицком иконостасе, с четко ощутимыми образно-стилистическими признаками рублевской живописи. Но в них есть некая неуловимость, затрудняющая анализ во всей полноте живописной системы письма из-за сильно разрушенного красочного слоя, в том числе моделирующих элементов, лессировок, завершающего рисунка в личном и в одеждах, а также оставленных фрагментов поздней записи и обилия реставрационных тонировок.

Входящая в качестве верхней части в комплект с Царскими вратами, Сень с изображением Евхаристии (причащение апостолов), как уже отмечалось выше, была прописана, по-видимому, в XVII веке не очень искусным мастером, может быть кем-то из ремесленников-иконников монастырских слобод, и оказалась в иконостасе сельской церкви села Благовещение. Но пропись была выполнена по старым чертам, с сохранением композиции, колорита, отчасти абриса фигур и элементов архитектуры. Поновительский характер живописи очевиден невооруженным глазом, например, видно, что линии нижнего края прописанных одеяний апостолов, особенно темных хитонов, грубо спрямлены, что находится в противоречии с позами и разворотами фигур, передающими движение. Кстати, такие же грубые спрямленные линии нижнего края одеяний встречаются на некоторых иконах праздничного ряда Троицкого иконостаса, наиболее очевидные на иконах «Раздаяние хлеба» и «Раздаяние вина». Это доказывает одновременность поновления икон иконостаса и Сени, произошедшего, по-видимому, в XVII веке, когда Сень находилась еще в Троицком соборе. Однако композиционно-ритмическое решение Сени сохраняет черты рублевского стиля. Это улавливали специалисты старшего поколения, начиная с Ю. А. Олсуфьева, а также Демина, Антонова, Лазарев, и не исключали Сень из произведений круга или «школы», как тогда говорили, Андрея Рублева³⁸.

Интересные данные, подтверждающие принадлежность Сени Троицкому иконостасу, выявились в результате исследования памятника при фотографировании в инфракрасных и ультрафиолетовых лучах, выполненного в отделе экспертизы ГТГ В. А. Вороновым и прокомментированного Д. Н. Суховерковым, во многом позволили понять характер изначального решения и последующих про-

писей этого произведения³⁹. На фотографиях, позволяющих взглянуть на руинированную первоначальную поверхность памятника, скрытую плотным слоем темперной записи, хорошо видно, что авторский слой живописи очень плохой сохранности, с большим количеством утрат до грунта. Еще ранее это подтверждала и небольшая реставрационная проба, сделанная в 30-е годы XX века в ЦГРМ на одежде апостола Андрея в правой части композиции. Поэтому ограничились в основном только удалением потемневшей олифы. Фотографирование выявило также вставки позднего левкаса, на который лег слой живописного поновления.

На фотографиях, выполненных в инфракрасных лучах, выявилось характерное совмещение двух одновременных рисунков: очень слабо видный первоначальный авторский и более поздний, грубый и небрежный, проложенный по руинированной живописи перед поновлением. Аналогичный поздний рисунок сохранился на деисусной иконе великомученика Димитрия Солунского, оставленный при реставрации памятника по причине утраты авторской моделировки на красной одежде. Это еще одно доказательство одновременности поновления икон Троицкого иконостаса и Сени.

Подводя итог изучению четырех памятников из местного ряда Троицкого иконостаса, можно сделать некоторые выводы. Дошедшие иконы, не равнозначные по своей сохранности и в разной мере исследованные, тем не менее дают основание считать, что все они органично связаны с Троицким иконостасом и могут быть отнесены к ведущим мастерам ансамбля. «Троица» – несомненное произведение Андрея Рублева. К нему с большой долей вероятности мы относим Царские врата. Атрибуция Сени затруднена, поскольку икона прописана, но в ней угадывается решение, согласованное с живописью Царских врат. «Богородица Владимирская» по своим иконографическим особенностям и живописным приемам – произведение иного мастера. Возможно, его автор – Даниил.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Срезневский И.И.* Материалы для словаря древнерусского языка: В 3 т. СПб., 1903. Т. 3. Стб. 1313–1514.

² *Лебедева Ю.А.* Андрей Рублев и живопись XV века // Троице-Сергиева лавра: Художественные памятники. М., 1968. С. 77. Примеч. 3, 4, 5, 6 (Цитируется по тексту статьи со ссылками на рукописные источники в собрании ОР РГБ).

³ *Лебедева Ю.А.* Андрей Рублев. Л., 1959. С. 20–26; *Она же.* Андрей Рублев и живопись Москвы первой половины XV века // Искусство. 1960. № 9. С. 64–71; *Она же.* См. примеч. 2. С. 80–93.

⁴ *Демина Н.А.* Андрей Рублев и художники его круга. М., 1972. С. 82–165.

⁵ *Лазарев В.Н.* Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 43–51, 138–146.

⁶ *Демина Н.А.* Указ. соч. С. 82.

⁷ ГТГ. Инв. 13012; 142×111; *Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Каталог древнерусской живописи. В 2 т. М., 1963. Т. I. № 230.

⁸ СПМЗ. Инв. 2772; 173×41,3 (размер каждой створки); *Николаева Т.В.* Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977. Кат. № 1.

⁹ ГТГ. Инв. 25543; 75×111; *Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Указ. соч. № 236.

¹⁰ ГТГ. Инв. 20116; 87×62; *Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Указ. соч. № 232.

¹¹ *Грaбарь И.Э.* Андрей Рублев: Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг. // Вопросы реставрации: Сборник / Центральные государственные реставрационные мастерские. Вып. 1: М., 1926. С. 103; *Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Указ. соч. Т. I. № 232; *Гусева Э.К.* Иконы «Донская» и «Владимирская» в копиях конца XIV – начала XV века // Древнерусское искусство XIV–XV вв. М., 1984. С. 56; *Щенникова Л.А.* Иконы Богоматери «Владимирской» в Троице-Сергиевом монастыре и их отношение к первым чтимым спискам чудотворного образа // Искусство христианского мира. М., 2002. Вып. VI. С. 123–125.

¹² СПМЗ. Инв. 289; Рукописная копия, выполненная С.Н.Дурылиным, Ю.А.Олсуфьевым и М.Ю.Олсуфьевым в 1919–1923 гг. // ОР ГБЛ. Ф. 173. П. № 225 (М. 7397); *Гусева Э.К.* О некоторых чтимых списках иконы Богоматери Владимирской // История и культура Ростовской земли. Ростов, 1993. С. 6–7; *Она же.* Из истории почитания иконы «Богоматерь Владимирская» и ее списков // Богоматерь Владимирская: К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 года. М., 1995. С. 78–79; Кат. № 6. С. 96.

¹³ Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977. Кат. № 63.

¹⁴ Андрей Рублев: Подвиг иконописания: К 650-летию великого художника: [Каталог-альбом] / Сост. Г. В. Попов, Б. Н. Дудочкин, Н. Н. Шередега. М., 2010. Кат. № 24. С. 391, стб. 2.

¹⁵ Олсуфьев Ю. А. К вопросу об авторстве сени царских дверей из села Благовещение Загорского района // ОР ГТГ. Ф. 67. Оп. 1. Ед. хр. 392.

¹⁶ Шередега Н. Н. Андрей Рублев в Третьяковской галерее: Хроника формирования коллекции 1929–1934 // Русское искусство. 2010. № 4 (28). С. 48.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Опись 1641 г. Л. 10 об. – 11. См. также примеч. 12.

¹⁹ Александровский М. И. Указатель московских церквей. М., 1919. № 24 (рукопись хранится в научной библиотеке ГТГ. 16.299); Гефсиманский скит // Православная энциклопедия. М., 2006. Т. XI. С. 440.

²⁰ Грабарь И. Э. Указ. соч. С. 103.

²¹ Юбилейная выставка Андрея Рублева: Каталог. М., 1960. № 70.

²² См. примеч. 11.

²³ См. примеч. 12.

²⁴ Гусева Э. К. Особенности сложения иконографии «Сергиева видения» («Явление Богоматери преподобному Сергию») // Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»: Материалы и исследования. 12: Искусство Средневековой Руси. М., 1999. С. 120–138.

²⁵ Гусева Э. К. Какой богородичной иконе молился преподобный Сергей // Церковная археология: Материалы Всероссийской конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Н. В. Покровского (1848–1917), в Санкт-Петербургской Духовной академии. СПб., 1998. Вып. 4. С. 85–88.

²⁶ Напомним в этой связи, что юные годы преподобного Сергия (до пострижения – Варфоломей) прошли в Ростове Великом. В кафедральном ростовском Успенском соборе в это время стоял образ Богоматери письма Алипия Печерского, список с киевской византийской иконы, позже перенесенной Андреем Боголюбским и ставшей именоваться Владимирской. В Лицевом житии преподобного конца XVI века, происходящем из Троице-Сергиевой лавры (ОР РГБ. Ф. 304/III. № 21. Л. 16), на миниатюре изображены родители преподобного Сергия, молящиеся перед этим образом в ростовском Успенском соборе. Список

иконы присутствует в интерьерах родительского дома и в сюжетах, связанных с Троице-Сергиевым монастырем, в той же рукописи РГБ. В известных лаврских житийных иконах в келии преподобного также изображен список иконы Богоматери Владимирской – в клейме «Чудо об умершем младенце» в дионисиевской иконе из местного ряда Троицкого собора и в иконе Евстафия Головкина, написанной на доске от крышки гроба преподобного Сергия (см. примеч. 25).

²⁷ К сожалению, полную картину живописного решения этой замечательной иконы пока составить не представляется возможным, требуется специальная съемка и исследование современными методами технической экспертизы.

²⁸ *Приселков М. Д.* Троицкая летопись: Реконструкция текста. М.; Л., 1950. С. 466. О различных редакциях этих сведений в других летописях см.: *Дудочкин Б. Н.* Андрей Рублев: Материалы к изучению биографии и творчества. М., 2000. С. 61–63.

²⁹ Меня крайне удивило утверждение Г. В. Попова, что якобы я приписываю часовенную икону Богоматери Владимирской «самому Андрею Рублеву» и это у него «вызывает решительное возражение» – см.: *Попов Г. В.* Творчество преподобного Андрея Рублева и художников его круга в контексте развития московской живописи конца XIV–XV веков // *Андрей Рублев: Подвиг иконописания.* М., 2010. С. 47. Примеч. 42. Г. В. Попов ссылается на текст опубликованных тезисов моего доклада, прочитанного на Международной конференции «Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России» в 2010 году в Сергиевом Посаде, на котором, кстати, он присутствовал. Считаю своим долгом заявить, что ни в опубликованных тезисах, ни в прочитанном докладе, ни в предшествующих статьях (см. примеч. 11 и 12 в настоящей статье) не говорилось об авторстве «самого Андрея Рублева» в отношении этой иконы, а только как о произведении «круга Андрея Рублева», следуя традиционной атрибуции.

³⁰ См.: Стоглав / Изд. И. М. Добротворского. 2-е изд. Казань, 1887. С. 79; *Буслаев Ф. И.* Сочинения: В 3 т. СПб., 1910. Т. 2. С. 397.

³¹ *Гусева Э. К.* К вопросу об атрибуции и датировке иконы «Троица» Андрея Рублева // Третьяковские чтения-2009: Материалы отчетной научной конференции. М., 2010. С. 196–202.

³² *Попов Г. В.* Две древнейшие иконы «Ветхозаветной Троицы» из Троице-Сергиевой лавры (вопросы происхождения и датировки) // Тезисы докладов Международной конференции «Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России». Сергиев Посад, 1998. С. 57.

³³ *Ильин М. А.* Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М., 1976. С. 92–94.

³⁴ Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977. С. 32–33.

³⁵ Для сравнения приведем в качестве примера клетского храма самый ранний из сохранившихся – церковь Ризоположения села Бородава 1485 года, построенную близ Ферапонтова монастыря по инициативе Архиепископа Ростовского Иоасафа Оболенского (в настоящее время перенесена на территорию Кирилло-Белозерского музея-заповедника). Сохранился храмовый образ церкви – икона Ризоположения, датируемая тем же временем и атрибутируемая «как произведение круга или мастерской Дионисия». Ее размер 68 × 55; размер рублевской «Троицы» – 142 × 114 – слишком велик для деревянной клетской церкви. О церкви Ризоположения и ее ранних иконах см.: Попов Г. В. Церковь Ризоположения из села Бородава. М., 2006.

³⁶ Гусева Э. К. Царские врата круга Андрея Рублева // Древнерусское искусство: Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. СПб., 1998. С. 295–311.

³⁷ Андрей Рублев: Подвиг иконописания. М., 2010. Кат. № 24 (Т. В. Кузнецова, Б. Н. Дудочкин).

³⁸ Антонова В. И., Мнева Н. Е. Указ. соч. Т. 1. № 226; Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 141. № 154; см. также примеч. 15.

³⁹ Автором настоящей статьи был прочитан доклад «Сень от Царских врат из села Благовещение в собрании ГТГ» на научной конференции «Андрей Рублев и его время» в ГТГ 16 марта 2011 года (готовится к печати). Пользуюсь случаем выразить мою сердечную признательность сотруднику отдела экспертизы ГТГ В. А. Воронову и реставратору Д. Н. Суховеркову за помощь в работе над этим памятником.

Иллюстрации

II. ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА XIX ВЕКА

Е. Д. Евсеева

Портреты неизвестных кисти И. Е. Яковлева из собрания Государственного Эрмитажа

Иван Еремеевич Яковлев (1787–1843) – русский живописец, академик Императорской Академии художеств, работавший в 1810-е – начале 1840-х годов¹. Сегодня он известен в основном как автор «Автопортрета» 1811 года², находящегося в одном из залов Третьяковской галереи, и портрета Д. Г. Левицкого, исполненного в 1812 году³.

Известно, что Яковлев, на протяжении многих лет сочетавший исполнение портретов и религиозных картин с преподаванием в Академии художеств и в Горном корпусе, не был плодовитым художником. Число сохранившихся портретов, принадлежащих его кисти, и вовсе невелико. Это примерно восемь полотен, исполненных за период с 1810 по 1824 год; три из них находятся в собрании Третьяковской галереи. Таким образом, произведения этого мастера являются сегодня весьма редкими. Среди них – парные портреты из собрания Государственного Эрмитажа, введенные в научный оборот совсем недавно⁴. Музей приобрел их в 1987 году через Экспертно-закупочную комиссию у А. Ф. Розанова.

В 2006 году они экспонировались на выставке неизвестных и забытых мастеров в Калининграде. Особым очарованием обладает женский портрет, удостоенный чести попасть на обложку каталога выставки и размещенный в отдельной витрине открытого хранения фонда русской живописи реставрационно-хранительского центра Государственного Эрмитажа «Старая Деревня». Он был представлен спустя два года и на выставке фондов отдела изучения русской культуры Эрмитажа в Казани.

На фоне женского портрета, около правого нижнего угла, находится подпись: «И.Як. 1824». Яковлев всегда подписывался подобным образом или же монограммой ИЯ. Эту работу можно отнести к кругу эталонных работ художника, и она является самым поздним из сохранившихся сегодня его произведений, датированных самим автором. В это время художнику было 38 лет, 16 из которых он работал самостоятельно, занимаясь портретной живописью. Имея немалый опыт в этой сфере деятельности, Яковлев писал портреты и позднее, в конце 1820-х – начале 1830-х годов. Однако они известны лишь по сведениям из документов. После 1833 года упоминания в источниках портретных работ и вовсе отсутствуют вплоть до 1839–1840 годов, когда Яковлев исполнил некий портрет «для полковника Петрова» за три года до смерти⁵. Вполне вероятно, что он создал незначительное количество портретов после 1833 года: известно, что в это время живописец работал главным образом над религиозными картинами и образами.

Говоря о двух портретах из собрания Государственного Эрмитажа, можно заметить, что, хотя фигуры изображенных вписаны в композицию в разном масштабе, есть основание считать их действительно парными: они имеют одинаковые размеры (около 108 x 81,5 см); их объединяет общий условный фон в виде оштукатуренной каменной стены (с оконным проемом в композиции мужского портрета); портреты поступили в Эрмитаж из одного собрания.

Повороты, позы и жесты изображенных на портретах, покрой их костюмов характерны для парадного портрета эпохи классицизма. К тому же роду живописи принадлежат некоторые из произведений художников, знакомых Яковлеву по Академии, – А. Г. Варнека, А. Ф. Ризенера, И. Ромбауэра.

Парные портреты обнаруживают иные качества по сравнению с более ранними работами Яковлева: своей нарядностью и эффектностью они предвосхищают салонную живопись середины XIX века с ее холодным, мертвенным светом и культом внешней красоты. Представителем образ неизвестного в мужском портрете. В его облике обнаруживается особенное благородство, присущее и моделям более ранних мужских портретов Яковлева. Тип внешности изображенного отчасти напоминает представленный на так называемом портрете Лунина (1810-е годы, ГТГ); сближает эти два произведения и характер живописной трактовки жабо и воротника, особенности построения фактуры в зоне лица⁶.

«Портрет неизвестной» отличается большей декоративностью. Колорит работы воспринимается как почти монохромный,

и лишь вблизи заметны всплески красного пигмента в изображении ковра. Необычный переливчатый желтовато-зеленый светящийся цвет платья из атласной ткани становится главным акцентом в красочной гамме полотна. Атласная ткань – модный материал платьев 1820-х годов – давала особую игру цвета, меняющегося на изломах и при различном угле освещения, и живописец стремится передать это свойство. Тяжесть виртуозно выписанных складок, словно принадлежащих гипсовой или мраморной фигуре, подчеркивает легкость блондовой косынки, накинутой на плечи дамы. В этой скульптурности формы чувствуется опыт и мастерство преподавателя гипсового класса Академии художеств с десятилетним стажем работы, который на момент написания портрета имел Яковлев. Постоянные занятия с классическими копиями напоминают о себе и явной антиквизацией внешности модели. Подробная трактовка отдельных элементов костюма на портрете наводит на мысль, что он мог быть прислан художнику, как это было в то время принято, заранее (или, наоборот, после натурального сеанса), и он неторопливо списывал его, стремясь передать все подробности покроя. Эта разработка нюансов сочетается с тщательно продуманным «сочинением» композиции портрета, в которой, как и в «Автопортрете» из Третьяковской галереи, все элементы целого подчинены изящному ритму, плавному и приятному контуру. Изысканно сочетаются между собой различные по фактуре предметы изображения, будь то глянцевиная, собранная тяжелыми складками ткань платья, матовая поверхность деревянного кресла, узор прозрачной накидки или атласный блеск шляпы. Интерес к убедительной передаче всех элементов «доличного» письма сменил в «Портрете неизвестной» яркую эмоциональную характеристику моделей ранних работ Яковлева, таких как «Автопортрет» и «Портрет старика в шубе» (оба – ГТГ). Композиционный ритм «Портрета неизвестной» строится на орнаментике кружевного платка, что в сочетании с изобилием изображенных элементов костюма и обстановки сближает портрет с более провинциальным по своим свойствам искусством. Однако уровень исполнения отдельных элементов изображения и их роль в общем замысле художника выводит портрет за рамки подражательности. Занимательна рифмовка цветочного узора ковра с узором кружева, ненавязчиво вписанная в общую композицию портрета наряду с такими частными составляющими целого, как пряжка пояса платья или тень, падающая от волюты кресла.

Представляется возможным определить изображенных на портретах персон.

Осенью 1824 года на очередной выставке в Академии художеств были выставлены четыре работы Яковлева: два мужских портрета и два женских. Об этих портретах упоминалось в двух статьях, посвященных выставке, – Б. Федорова в «Отечественных записках» и В. И. Григоровича в «Журнале изящных искусств». Оба отзыва лаконичны, и в обоих особо выделяется один из женских портретов. Так, Федоров отмечает, что яковлевские портреты «г-жи Кусовой, обер-прокурора графа С. П. Салтыкова и г. Петрова написаны с верностью и простотою»⁷ – стандартная констатация профессионализма. А четвертый портрет удивил критика «отделкою атласа, который представлен с сохранением оттенков и глянца во всех изменениях»⁸. Более подробно описывает тот же портрет Григорович: «атласное платье, блондовая косынка, атласная шляпка и ковер, которым покрыт стол, – исполнены с отличным искусством»⁹. Все перечисленные особенности совпадают с элементами композиции «Портрета неизвестной» из Эрмитажа. Причем если отдельные мотивы, упомянутые в описании, часто встречаются на портретах этого времени, то их сочетание в одной композиции делает картину уникальной.

В обеих статьях была названа фамилия изображенной Яковлевым дамы – Паскова или Шарапова-Паскова. На пальце у молодой женщины обручальное кольцо. Следовательно, она носит фамилию мужа, и на парном мужском портрете изображен Шарапов-Пасков. Эту редкую двойную фамилию носили потомки Андрея Ивановича Паского (1772–1815) и Марьи Григорьевны Шараповой (1774–1811)¹⁰, дочери надворного советника. Чаще фамилия звучала как Пасковы-Шараповы или как, вероятно, более точный вариант – Паские-Шараповы. Паские-Шараповы были петербургскими купцами 1-й гильдии. Им принадлежало несколько домов в Петербурге.

В этом же музейном собрании обнаруживается и ключ к разгадке имен представителей семейства Паских-Шараповых, запечатленных на портретах Яковлева. В 1981 году в Эрмитаж поступила миниатюра работы Ф. Пача. На ней изображена Елизавета Николаевна Паская-Шарапова, урожденная Меншикова, купеческая дочь¹¹. Миниатюра выполнена в 1830 году. Елизавете Николаевне, судя по дате рождения, приведенной научными сотрудниками Государственного Эрмитажа, на ней 23 года. Портрет Паской-Шараповой работы Яковлева исполнен шестью годами раньше. Хотя небольшой размер миниатюрного изображения диктует определенную обобщенность в трактовке особенностей внешности модели, небольшая временная разница позволяет сравнить два изображения. Обнаруживается несомненное физиономическое сходство портретирован-

ных. Узкое лицо с высоким лбом и плавной линией вытянутого подбородка, сравнительно близко посаженные крупные серо-голубые глаза, длинный прямой нос, небольшой и вместе с тем пухлый рот. Две дамы, носившие одну и ту же редкую фамилию, приобретенную ими в браке, не могли быть сестрами, похожими внешне. Визуальное сходство их неординарной внешности позволяет отождествить модель Яковлева с Елизаветой Николаевной Паской-Шараповой. На большом портрете ей 17 лет. Портрет был заказан, по-видимому, вскоре после ее бракосочетания. Обручальное кольцо, надетое, как это было принято в то время, на указательный палец, свидетельствует, что перед нами молодая жена. Вероятно, портрет предназначался для фамильной галереи.

Соответственно на мужском портрете изображен Федор Андреевич Паский (Паский)-Шарапов. В адресной книге Санкт-Петербурга в 1822 году он значится как купец 1-й гильдии, проживающий на Среднем проспекте Васильевского острова¹². В этом доме, унаследованном от деда по материнской линии, надворного советника Григория Ивановича Шарапова, Федор Андреевич и его семья, а затем сыновья и внуки проживали до начала XX века. В первой половине 1820-х годов Паский-Шарапов принадлежал к числу зажиточных купцов, живущих на широкую ногу. Но уже к концу 1820-х он разорился, о чем свидетельствует объявление в «Санкт-Петербургских ведомостях» в сентябре 1828 года, где Ф. А. Паский-Шарапов фигурирует в числе «несостоятельных должников». Среди его «движимого имения», выставленного на продажу, значатся «мебели красного дерева, люстры, жирандоли, столовые часы, картины, зеркала, две кареты, одне дрожки с верхом, а другия без онаго, двое саней, две лошади и збруя, фарфор и разная кухонная и стеклянная посуда и – сверх того 835 бутылок шампанскаго вина...»¹³.

Возвращаясь к портрету, следует отметить, что на академической выставке 1824 года портрет Федора Паского-Шарапова отсутствовал. Вероятно, это связано с тем, что второй портрет был исполнен несколькими годами ранее или позднее женского. Композиция мужского портрета производит впечатление более строгой, целостной и традиционной, что также наводит на мысль, что один из портретов первоначально не задумывался как часть «пандана». Костюм модели относится ко второй половине 1810-х – началу 1820-х годов. Судя по тому, что Паские-Шараповы следовали последним веяниям столичной моды, можно предположить, что мужской портрет был создан первым, возможно даже за несколько лет до женского.

Вероятно, купечество составляло особый сегмент круга за-

казчиков Яковлева. Так, на той же выставке 1824 года был представлен портрет г-жи Кусовой. Вероятно, это была жена головы петербургского купечества Н.И.Кусова, портретированная Варнеком, или ее родственница. В Государственном Историческом музее имеется «Портрет купчихи» 1817 года работы Яковлева¹⁴. Этот портрет продолжает линию традиционного купеческого портрета, сочетающего крайнее натуроподобие с вниманием к «доличному» письму. Черный кружевной платок, наброшенный поверх платья со светлой вставкой, подчеркивает монументальность и строгость образа. В то же время узор вышивки смягчает грубоватые черты лица портретируемой, привносит в композицию оттенок изящества академического искусства. Аналогичным образом и в портрете Паской-Шараповой художник достаточно точно воспроизводит черты модели и особое внимание уделяет ее платью. Но в целом парные портреты обнаруживают принципиально другие качества по сравнению с более ранними полотнами Яковлева, известными сегодня, – нарядность и эффектность столичного парадного классицистического портрета.

Парные портреты из собрания Эрмитажа не только обозначают новую веху в развитии купеческого портрета, но и как бы предсказывают будущее рода Паских-Шараповых. В Адресной книге на 1854 год Федор Андреевич упоминается как жительствующий в том же доме на Среднем проспекте, но уже относящийся не к гильдейскому купечеству, а причисленный к сословию почетных граждан – социальной прослойке между купечеством и дворянством¹⁵. А трое его сыновей уже стали высокопоставленными чиновниками и приобрели личное (Григорий, Николай) и потомственное (Дмитрий) дворянство¹⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Русский биографический словарь. Т. 32. Фомин-Яблоновский. СПб., 1913. С. 88. Специальные монографические статьи, посвященные творчеству художника, отсутствуют. Наиболее важные сведения о художнике представлены в следующих исследованиях: *Молева Н., Белютин Э.* Русская художественная школа первой половины XIX века. М., 1963. С. 75, 353–355, 380; *Коваленская Н. Н., Савинов А. Н.* В. А. Тропинин и портретисты начала XIX века // История русского искусства. М., 1965. Т. VIII, кн. 1; *Целищева Л. Н.* Степан Семенович Щукин. М., 1979. С. 146–148, 154, 155, 188, 210, 240. Ил. 49, 54, 55; *Турчин В. С.* Эпоха романтизма в России: К истории русского искусства первой трети XIX века: Очерки. М., 1981.

² Автопортрет. 1811. Х., м. 75,8 x 60,4. Слева, около изображения бюста, процарапана подпись: «И Як.....1811». См.: Государственная Третьяковская галерея. Инв. 5205. Государственная Третьяковская галерея: Каталог живописи XVIII – начала XX века (до 1917 года). М., 1952. С. 490; Государственная Третьяковская галерея: Каталог живописи XVIII – начала XX века (до 1917 года). М., 1984. С. 529; Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Т. 3: Живопись первой половины XIX века. М., 2005. Т. 3. С. 358. № 1119.

³ Портрет художника Д. Г. Левицкого. 1812. Х., м. 132 x 107. Государственный Русский музей. Ж-3275. См.: Памятник искусств. 1841. № 82 (Указатель Музея АХ); *Исаков С. К.* Императорская Академия художеств: Музей: Русская живопись. Пг., 1915. С. 306; Государственный Русский музей: Живопись XVIII – начало XX века: Каталог. Л., 1980. С. 362. № 6474; Русский музей: Живопись. Первая половина XIX века. Т. 3: К–Я: Каталог. СПб., 2007. С. 239.

⁴ Портрет неизвестного. 1824. Х., м. 107,5 x 81. Приобретен в 1987 году через ЭЗК у А. Ф. Розанова. Инв. № ЭРЖ-3033. См.: Идеал и действительность: Русский портрет первой половины XIX века из собрания Государственного Эрмитажа: Каталог выставки / Сост. Е. В. Дианова. Авт. вступ. ст. Ю. Ю. Гудыменко. СПб., 2006. № 66. С. 68.

Портрет неизвестной. 1824. Х., м. 108,3 x 81,5. Справа внизу: *И. Як. / 1824.* Приобретен в 1987 году через ЭЗК у А. Ф. Розанова. Инв. № ЭРЖ-3034. См.: Идеал и действительность... № 67. С. 69. Портрет является парным к № 66. См. также: Русское искусство в Эрмитаже: Знаменитые и забытые мастера XIX – первой четверти XX века: [Каталог выставки] / Сост. Ю. Ю. Гудыменко. СПб., 2007. № 9. С. 19.

⁵ Отчет Императорской Академии художеств за 1839–1840 годы // Художественная газета. 1840. № 24.

⁶ Х., м. 56,3 x 44,5. Слева внизу подпись-монограмма: *ИЯ 1813...* (последняя цифра подписи прочитывается невнятно). Приобретен в 1946 у Числиевой. Инв. 28293.

⁷ Федоров Б. Письмо Редактора к издателю «Отечественных записок», об открытии Императорской Академии художеств для публики, в сентябре нынешнего года // *Отечественные записки*. 1824. № 55.

⁸ Там же.

⁹ [Григорович В.]. О выставке произведений в Императорской Академии художеств [1824 г.] // *Журнал изящных искусств*. 1825. Ч. 2. № 1. Подпись: *Издатель*.

¹⁰ Петербургский некрополь / Сост. В. И. Саитов. СПб., 1912. Т. 3. С. 366, 367.

¹¹ Паская-Шарапова Елизавета Николаевна (1807–?), урожденная Меншикова, дочь купцов Ф. К. и Н. Н. Меншиковых. Миниатюра опубликована в изд.: *Портретная миниатюра в России XVIII – начала XIX века из собрания Государственного Эрмитажа*. Л., 1986. С. 287. № 61. Ил. 187. Кость, акварель, гуашь. 7,3 x 6; овал. Справа по овалу подпись: «*Fr. Pacz 1830*». Биографические сведения и годы жизни Ф. Пача неизвестны.

¹² *Аллер С.* Указатель жилищ и зданий в Санктпетербурге, или Адресная книга... на 1823 год. СПб., 1822. С. 479, 153.

¹³ Санкт-Петербургские ведомости. 1828. № 78. 28 сентября.

¹⁴ Х., м. 64 x 51. Пост. из Московского Румянцевского музея. На подрамнике карандашом: «*И... Яковлев 1807*» (допущена ошибка в дате). Справа за плечом подпись: «*1817 – И.Як....*». Государственный Исторический музей.

¹⁵ Путеводитель: 60 000 адресов из Санкт-Петербурга, Царского Села, Петергофа, Гатчина и прочия. 1854. СПб., 1853. С. 222.

¹⁶ Такого рода заключение позволяет сделать анализ адресных книг и адрес-календарей конца XIX – начала XX века. Так, Дмитрий Федорович Паской-Шарапов (1832–1906), чиновник Почтового департамента Министерства внутренних дел, дослужился до чина действительного статского советника (Весь Петербург: Адресная и справочная книга на 1901 г. СПб., 1901. С. 434), дававшего права потомственного дворянства, а Григорий Федорович и Николай Федорович – до чинов, дававших права личного дворянства: Николай умер (1902) коллежским советником (Весь Петербург...), а Григорий – статским советником (служил в Министерстве финансов – см., например, Адрес-календарь. Общая роспись начальствующим и прочих должностных лиц... на 1874 г. СПб., 1874. Ч. 1. Ст. 489).

Н. А. Калугина

Мемориальная архитектура в творчестве А. П. Брюллова

Монументальные произведения, памятные монументы и мемориалы были распространены во все времена. Главное преимущество монументального искусства состоит в том, что оно, благодаря своей тематике, характеру восприятия, месту размещения и масштабу, обращено непосредственно к человеку и воздействует на множество людей. Его воспитательный и просветительский уровень значительно превышает возможности других жанров пластического искусства. Именно поэтому архитектурные и скульптурные памятники часто используются для выражения самых важных общественных и политических идей или событий.

Конкурсы на составление проектов монументов были важным явлением в культурной среде. В них принимали участие не только скульпторы, но и многие знаменитые зодчие. Одним из таких многогранных специалистов является известный архитектор и рисовальщик Александр Павлович Брюллов.

Имя и архитектурные творения А. П. Брюллова (1798–1877) (*ил. 1*) достаточно известны широкой публике, в то время как монументы и религиозно-культурные постройки, над которыми много и продуктивно работал зодчий, разрознены и зачастую не ассоциируются с его именем.

На сегодняшний день существует два наиболее полных списка мемориальных памятников, создание которых связывают с именем архитектора Брюллова. Один приводится в виде хронологической

таблицы в книге Г. А. Оль¹ и, к сожалению, является не полным и устаревшим. Любопытные сведения о проектах зодчего размещены в книге К. Г. Сокола «Монументальные памятники Российской империи»², опубликованной в 2006 году. Несмотря на это, нет специальной монографической публикации, в которой бы освещался наиболее полный перечень известных на сегодняшний день работ Александра Брюллова в этой области. Данная статья, составленная на основе печатных и архивных источников, станет первой попыткой объединить все сведения, которые удалось обнаружить в ходе научных изысканий по данной теме.

В 1822 году талантливый архитектор, выпускник Академии художеств Александр Брюллов получил возможность совершенствовать свое образование за границей³. В течение семи лет, проведенных в поездках по Германии, Италии и Франции, он изучал мировое зодчество и изобразительное искусство. В конце 1829 года, имея опыт непосредственной работы с мировым архитектурным наследием, А. П. Брюллов возвратился на Родину, где получает должность профессора ИАХ⁴ и пост архитектора императорского двора⁵. К этому времени относится его первая крупная работа в области мемориального строительства.

В роли заказчика выступила графиня В. П. Шувалова, с которой он имел честь познакомиться за границей. Графиня была одной из ярких представительниц русской интеллигенции в Италии. Она поддерживала связи с отечественной художественной элитой и часто делала заказы живущим за границей художникам. В 1826 году после смерти своего мужа П. А. Шувалова Варвара Петровна (урожденная княгиня Шаховская) вторично вышла замуж за графа Адольфа Антоновича Полье (ил. 2), крупного ученого, который занимался минералогическими изысканиями. Молодая семья поселилась в имении Парголово, которое досталось графине от ее прежнего мужа. Однако счастье молодых длилось недолго. Пожалованный в декабре 1829 года в церемониймейстеры высочайшего двора, Полье умер от чахотки 10 марта 1830 года. После смерти графа Варвара Петровна обратилась к архитектору Брюллову с просьбой соорудить в парке на холме у пруда церковь и склеп для упокоения праха усопшего, горячо любимого супруга.

Александр Павлович Брюллов разработал проект здания церкви в готическом стиле, которым он увлекся во время путешествия по Европе (ил. 3)⁶. Склеп графа Полье также был выполнен в готическом вкусе со стрельчатой чугунной аркой, обрамляющей вход (ил. 4). Внутри, у задней стены склепа, стоял постамент из черного с желты-

ми прожилками мрамора, на котором находилась в натуральную величину мраморная статуя коленапреклоненной женщины в тунике. Руки ее были простерты к раскрытой могиле в полу склепа⁷. В 1870 году умерла и сама Варвара Петровна, завещав сыновьям похоронить себя в Висбадене, где она ранее не раз бывала. Туда по завещанию графини перезахоронили и ее второго мужа – графа Адольфа Полье. Поэтому сейчас склеп в Парголово пуст и разграблен, что вызывает полное недоумение туристов.

Этот период сотрудничества с семейством Полье находит отражение и в графических произведениях Александра Павловича. В Государственном Русском музее хранится альбом, созданный А.П.Брюлловым для графини Шуваловой. Он включает в себя наброски приготовлений к похоронной церемонии, рисунки тела покойного и изображения отстроенного склепа⁸.

Сооружение мемориального комплекса в Парголово является одним из немногих проектов, заказанных архитектору частным лицом. Следующие по хронологии творческие разработки Брюллов осуществлял, находясь на государственной службе, однако успеха они не имели.

На конкурсе, устроенном в 1830 году, был отвергнут предложенный им проект иконостаса для Казанского собора (ил. 5). Та же участь постигла проекты памятников Г.Р. Державину и Н.М. Карамзину⁹, над которыми А.П. Брюллов работал осенью 1832 и в 1833 году.

Первоначальный вариант памятника Державину для родного города поэта – Казани был разработан архитектором А.И. Мельниковым. Но сумма пожертвований на монумент значительно превысила его сметную стоимость. Новый конкурс по переработке проекта состоялся 27 октября 1832 года. Заявки поступили от множества российских скульпторов и архитекторов. Совет Академии художеств одобрил три работы: две привлекли внимание «лучшим вкусом в общей форме фигуры и пьедестала», одна – «необыкновенной идеей». Из этих трех отобранных вариантов один, под девизом «Но где же ты, певец великих дел», принадлежал Брюллову. Однако последнее слово было за императором, который выбрал проект академика К.А. Тона со статуей и барельефами скульптора С.И. Гальберга¹⁰. Установленный в Казани памятник был выполнен в классическом стиле. Скульптура изображает поэта сидящим на античном табурете в римской тоге, в легких сандалиях и с непокрытой головой. В правой руке Гавриил Романович держит стиль – инструмент для письма в Древней Греции, левой поддерживает лиру. Как выглядел предварительный вариант монумента, предложенный Брюлловым,

к сожалению, уточнить не удалось. Местонахождение его графического проекта на сегодняшний день не известно. Как не известно и место хранения чертежа памятника Н. М. Карамзину, который предполагалось установить в городе Симбирске, где родился историк.

Помимо А. П. Брюллова, в конкурсе на разработку памятника принимали участие В. К. Беретти, С. И. Гальберг, К. и А. Тоны, Х. Ф. Мейер, В. К. Демут-Малиновский и А. И. Мельников. Проект Брюллова набрал 8 баллов, проект А. Тона получил 11 баллов, а Х. Ф. Мейера – 9. В итоге 21 декабря 1833 года официально был принят проект А. Тона¹¹. Барельефы постамента вновь поручили выполнить С. И. Гальбергу, а после его смерти молодым скульпторам – С. Иванову, П. Ставассеру, Н. Рамазанову и К. Климченко¹².

Удачным проектом Александра Брюллова стала разработка усадебного комплекса Дружноселье, принадлежавшего графам Витгенштейнам и расположенного в Гатчинском районе современной Ленинградской области. Изначально усадьба принадлежала герою войны 1812 года П. Х. Витгенштейну. Он приобрел ее для сына, будущего флигель-адъютанта императора, кавалергарда Льва Петровича, который через два года женился на богатейшей невесте России Стефании Радзивилл. Молодожены сразу приступили к переустройству усадьбы, закончить которое так и не успели. Стефания Радзивилл умерла от чахотки в городке Эмс во Франции в возрасте 22 лет, оставив на попечение отца двух малолетних детей. Но предание связывает ее смерть с усадебным домом в Дружноселье, где она и была захоронена. В 1834 году А. П. Брюллов разработал проект церкви-мавзолея¹³, где и покоится прах Стефании (ил. 6, 7). На строгом цилиндрическом основании возвышается античная ротонда, перекрытая пологим куполом. Открытая галерея верхнего яруса мавзолея составлена из коринфских колонн, которые придают постройке легкость и лаконичность. Простенки между подобными колоннами в интерьере церкви декорированы барельефными фигурками ангелов. Костел-усыпальница стал местом фамильного захоронения десяти членов семьи Витгенштейнов. Потомки Льва Петровича Витгенштейна берегли «родовое гнездо». Однако в советский период всё внутреннее убранство костела было похищено и разграблено. Были разбиты и разворованы могильные плиты. Сейчас этот уникальный памятник усадебной архитектуры разрушен и закрыт.

Так как в силу своей профессиональной деятельности Брюллов не занимался скульптурой, ему больше всего удавались проекты, не требующие установки больших пластических деталей. Как правило, основная композиционная нагрузка монумента приходилась

на архитектурную конструкцию стелы или обелиска, которую частично декорировали рельефами или небольшими скульптурами. Именно так выглядел монумент покорителю Сибири Ермаку в городе Тобольске (ил. 8). Идея установки монумента возникла в марте 1827 года. При его сооружении планировалось использовать имеющуюся на Горнощитском заводе обработанную мраморную пирамиду. Составление проекта памятника поручили К.И. Росси, С.И. Гальбергу, В.И. Глинке, К.А. Тону и, наконец, А.П. Брюллову. Каждый из архитекторов разработал свой проект, стремясь в создании нового произведения использовать уже имеющиеся детали.

А. Брюллов представил на конкурс два рисунка предполагаемого проекта. В архиве Государственного Русского музея сохранилась рукопись А.П. Брюллова с описанием его работы над памятником¹⁴. Сопоставив описание в документе с осуществленным и сохранившимся до наших дней проектом, можно проследить за ходом творческой фантазии архитектора.

Согласно первоначальному варианту, обелиск был украшен пальмовой веткой и поставлен на высокий прямоугольный постамент. На постаменте в венке были изображены цифры, обозначающие дату присоединения Сибири.

Во втором проекте по бокам обелиска помещались рога изобилия. На постаменте внизу предполагался рельеф, изображающий «фантастического» казака в развевающемся плаще с луком в руках. Одна его нога была поставлена на тело женщины, одетой в шкуру и лежащей у его ног. «Карниз пьедестала... содержит эпоху завоеваний. На четырех углах карниза предполагается положить рога изобилия – источники богатств Сибири. На пьедестале изображен Ермак-победитель и поверженная Сибирь. Сей барельеф должен быть высечен наподобие египетского, не имеющего возвышений над плоскостью... В среднем розеточном районе находится надпись, напоминающая о подвигах Ермака. Основание пирамиды расширяется и присоединяется еще три ступени под пьедесталом»¹⁵.

В результате доработок были отброшены рога изобилия, мало связанные с четкими линиями обелиска, и барельеф на постаменте с изображением казака. Вместо цифр на двух противоположных сторонах обелиска были высечены надписи: «Покорителю Сибири Ермаку» и «Воздвигнут в 1839 году». С двух других сторон в венках находились даты: «1581» (начало похода в Сибирь) и «1584» (год гибели Ермака)¹⁶.

Открытие памятника состоялось 23 августа 1838 года. Он был установлен недалеко от Тобольского кремля, на Чукмановом мысу. Площадку вокруг обелиска устлали гранитными плитами и оградили

цепями, прикрепленными к вкопанным в землю чугунным пушкам.

В отличие от строгого сибирского монумента, ряд следующих по хронологии памятников представляется более изящными и богато декорированными. Один из таких монументов – это шестиметровый мемориал в память капитан-лейтенанта А. И. Казарского, установленный в 1834 году на Мичманском бульваре Севастополя. По сей день он привлекает внимание гостей города-героя, напоминая о ратных подвигах сынов отечества (ил. 9–15). Поводом для его установки послужило событие, произошедшее 14 мая 1829 года, когда недалеко от Босфора два турецких фрегата настигли небольшой русский бриг «Меркурий». Русский корабль принял бой и даже нанес сильные повреждения турецким фрегатам. По предложению адмирала Лазарева Николай I повелел увековечить память об участниках боя памятником, торжественное открытие которого состоялось в 1839 году. Разработка проекта монумента была поручена архитектору А. П. Брюллову, который представил его в классическом стиле. На высоком четырехгранном постаменте из белого крымского известняка стоит чугунный куб с моделью корабля, выполненной в виде античной триремы. На кубе помещены горельефные изображения А. И. Казарского и античных богов – Ники (богиня Победы), Нептуна и Меркурия. Верхняя часть постамента украшена бронзовыми мечами и жезлами Меркурия. На боковых сторонах помещены надписи: «1834» и «Казарскому. Потомству пример»¹⁷.

Рост национального самосознания, которое усилилось в период Отечественной войны 1812–1814 годов, побудил интерес русских граждан к историческому прошлому своей страны. Это увлечение выразилось, в частности, в стремлении увековечить наиболее важные для страны события созданием памятников-монументов.

А. П. Брюллов неоднократно принимал участие в проектировании памятников на полях русской воинской славы. Однако одним из самых известных среди них стал памятник-монумент на Куликовом поле (ил. 16). Первым исследователем Куликова поля стал Степан Дмитриевич Нечаев, по инициативе которого тульский губернатор В. Ф. Васильев в 1820 году выступил с ходатайством перед императором Александром I о создании памятника Дмитрию Донскому. Победителем конкурса, организованного в стенах Академии художеств в феврале 1822 года, стал архитектор А. И. Мельников, который задумал монумент в форме обелиска, установленного на высоком постаменте¹⁸. Однако проект памятника осуществлен не был¹⁹. 22 сентября 1825 года на имя действительного тайного советника и посла в Риме А. Я. Итальянского пришло письмо, подтверждающее тот факт, что государю императору было угодно

27 августа 1824 года дано распоряжение возобновить работы по сооружению памятника на Куликовом поле. Тогда же было высочайше приказано «открыть повседневную в государстве подписку на добровольные приношения от усердных сынов России»²⁰ и русских подданных за границей. Сбор средств осуществлялся десять лет, в течение которых рассматривались и всевозможные проекты памятника. Помимо монумента, по приказу императора в мемориальный комплекс должна была входить «мирная обитель для изувеченных воинов, подвизавшихся в настоящую эпоху против современных врагов Российской империи»²¹, которую планировалось организовать с целью «устроить воинам нетоко безбедное, но и прихотливое обиталище...»²². К устроенному зданию предполагалось пристроить церковь во имя Св. Чудотворца Сергия как одного из главных действовавших в эпоху битвы подвижников. Осуществление проекта памятника высочайше поручилось Департаменту военных поселений, выполнявшему различные казенные строительные работы, в штате которого состоял Брюллов²³.

20 апреля 1837 года Николай I утвердил эскиз архитектора Брюллова, который, помимо памятника, включал рисунки богадельни и церкви²⁴. Но к строительству опять не приступили. Спустя почти десять лет, в августе 1845 года, зодчему было поручено разработать другой проект в упрощенной форме, который бы имел вид чугунного обелиска, без церкви и богадельни²⁵. Архитектору было сложно отказаться от первоначального замысла. Однако, видимо под давлением властей, Брюллов все же упростил уже готовый вариант и спроектировал мемориал, который и по сей день встречает паломников к месту исторического сражения.

Памятник представляет собою сужающийся кверху чугунный столб в 28 метров высотой, стоящий на трехступенчатом четырехугольном основании. Стела состоит из многогранного базиса и трех колоннад коринфского ордера, расположенных одна над другой. Наиболее декоративная часть памятника обработана рядом удлиненных арочных шин-впадин с мемориальными надписями. Простенки между нишами украшены барельефами, скопированными из военных доспехов. Верхнюю часть колонны завершает фриз из рельефного орнамента в виде чешуек и глава «в виде ананасового яблока», осененная крестом над луной. Базис колонны разделен пилястрами на ниши, в которых можно видеть барельефное изображение копий, увитых дубовыми листьями, а пилястры увенчаны шлемами и прикрыты щитами с изображением святого Георгия Победоносца и мечами с крестообразными рукоятками.

В одной из ниш под опрокинутым полумесяцем помещается надпись: «Победителю татар великому князю Дмитрию Иоанновичу Донскому признательное потомство лета от Рождества Христова 1848 года». С восточной стороны на фризе базиса находится образ Божьей Матери, от которого в виде пояса идет надпись золотистыми буквами: «Бог нам прибежище и сила, помощник в скорбех, обретших ны зело. Сего ради не убоимся: Господь сил с нами».

8 сентября 1850 года в присутствии губернатора, представителей дворянства, духовенства и множества крестьян состоялось торжественное открытие памятника.

25 декабря 1837 года, в день празднования двадцать пятой годовщины изгнания французов из России, на площади перед Казанским собором в Петербурге был торжественно открыт монумент Барклаю-де-Толли работы Б.И. Орловского. В это же время появилась мысль о постановке аналогичного памятника в Дерпте (Тарту), в эстонском местечке Йыгевесте, где часто бывал и похоронен полководец. К разработке проекта были привлечены лучшие скульпторы и архитекторы Императорской Академии художеств, такие как В.И. Демут-Малиновский, А.И. Мельников, В.И. Беретти, К.А. и А.А. Тоны, С.И. Гальберг, Х.Ф. Мейер²⁶. Согласно проектному чертежу, обнаруженному в графическом отделе музея Академии художеств, Александр Брюллов наравне с вышеперечисленными конкурсантами предложил вариант памятника. Он имел вид стелы с закругленным навершием и картушкой для профиля посередине²⁷. Конкурс выиграл архитектор В.И. Демут-Малиновский, который разработал монумент в виде колоссального бронзового бюста, поставленного на пьедестал из красного полированного гранита (ил. 17). Памятник был спроектирован и торжественно открыт 11 ноября 1849 года в центре Тарту, на скале холма Тоомемяги, в маленьком сквере на площади, носящей его имя.

В конце 1830-х – начале 1840-х годов А.П. Брюллов занимался разработкой памятника князю Владимиру в Киеве²⁸. Чертежи, позволяющие представить замысел архитектора, хранятся в графическом отделе Музея Академии художеств. На рисунке Брюллова, под девизом «История народов светильник мудрого» (ил. 18), князь Владимир был представлен стоящим коленопреклоненным на полусфере земного шара, держась руками за крест. Ряд обнаруженных в архиве внешней политики Российской империи документов, содержащих переписку Академии с конкурсантами, позволяют сделать вывод о том, что к разработке проекта памятника были подключены и архитекторы, находящиеся на тот момент в пенсионерской поездке за границей. «Присланные (из Рима. – Н.К.)... к Г. Министру

Императорского Двора от 6/18 Октября 21 ноября/1 декабря рисунки того памятника работы М. А. Шурупова и Н. С. Пименова были... представлены на Высочайшее усмотрение, но не понравились. ...Из числа внесенных проектов Высочайше одобрен сочиненный Профессором Александром Тоном»²⁹. Поэтому памятник князю Владимиру был создан выдающимися скульпторами – В. И. Демут-Малиновским, бароном П. К. Клодтом и архитектором А. А. Тоном (ил. 19)³⁰. В 1812 году император Александр I обратился к народу с призывом о создании народного ополчения против наполеоновских войск. Люди откликнулись на призыв. В результате было сформировано войско, насчитывающее более двадцати тысяч человек. Четыре бригады новгородских ополченцев воевали в составе корпуса П. Х. Витгенштейна и отличились при взятии Полоцка и осаде Данцига. В январе 1814 года командование приняло решение распустить ополчение, однако домой вернулись не все. Тогда-то у новгородцев и возникла мысль о сооружении памятника павшим в бою землякам. Деньги на его установку собирали более двадцати лет³¹. В конечном итоге предприятие увенчалось успехом. Памятник, созданный по проекту А. П. Брюллова, был открыт 6 июня 1840 года в центре Новгородского кремля, на месте, где сейчас находится памятник «Тысячелетие России» (ил. 20). Впоследствии монумент ополчению был перенесен на площадь Летнего сада города Новгорода и установлен перед зданием Дворянского собрания, а в период советской власти полностью разобран.

В 2002 году в новгородских газетах появилась статья о том, что возникла идея о воссоздании утраченного памятника. Но из-за отсутствия средств установка его по сей день откладывается. Памятник предполагается возобновить по рисункам самого архитектора Брюллова, которые пытаются найти и изучить инициаторы проекта. Поэтому выглядеть он будет таким, каким видели его герои исторической обороны. Он представлял собой четырехгранный чугунный монумент-колонну, которую венчал вызолоченный двуглавый орел, опирающийся на лавровый венок. На всех гранях обелиска помещались надписи «1812 год» и присутствовали изображения знамен и венков. На передней стороне постамента находилась надпись: «Признательное дворянство и все сословия Новгородской губернии». На другой стороне были перечислены имена павших в бою чиновников ополчения. На двух оставшихся сторонах монумента помещались перечни начальников ополчения, бригад и дружин, а также должностных лиц губернии, при которых был сооружен памятник. Все надписи были помещены между позолоченными бронзовыми барельефами, изображающими античные доспехи, шлемы, щиты и мечи³².

В числе утраченных памятников, возведенных по проекту А. П. Брюллова, следует упомянуть и мемориал В. С. Гулякову в Закататах³³.

В 1804 году в Закаतालском ущелье на Кавказе состоялся бой русского отряда под командованием генерала В. С. Гулякова с восставшими лезгинами. После тяжелого сражения, потеряв Гулякова, 3 офицеров и 114 солдат, русские отступили. Несмотря на это, на следующий день лезгины заявили о своей покорности. Чтобы увековечить это событие, Николай I дал распоряжение архитектору А. П. Брюллову разработать проект монумента, который был торжественно открыт 15 ноября 1845 года. Он представлял собой увенчанный карнизом каменный пилон, на углах которого изображались двуглавые орлы, соединенные гирляндой. На передней стороне карниза была выбита дата боя. На гранях пилона находились квадратные доски с надписями: «По соизволению Государя Императора Николая I сооружен в память храброго генерал-майора Гулякова, убитого на сем месте в 1804 году в сражении с лезгинами».

Брюллов также принял участие в разработке мемориального комплекса в честь победы в Полтавской битве. Для увековечения победы под Полтавой уже при Петре I на поле боя был установлен небольшой обелиск. В 1810 году, после того как меценат И. С. Судниенко пожертвовал на усовершенствование памятника сто тысяч рублей, был объявлен конкурс на лучший проект. Первое место занял архитектор В. П. Стасов, по замыслу которого центром композиции должен был стать старинный курган над могилой павших воинов. Над курганом на мощном основании, прорезанном с четырех сторон полуциркульными арками, Стасов планировал возвести церковь в виде ротонды, окруженной колоннадой. Однако проект так и остался на бумаге.

В 1841 объявили новый конкурс, в котором приняли участие одиннадцать зодчих. В их числе были: В. П. Стасов, А. И. Мельников, К. А. Тон, Е. Е. Мейер, Ф. Ф. Рихтер, А. П. Брюллов и его ученик А. М. Горностаев³⁴.

А. П. Брюллов сумел создать убедительный образ мемориального ансамбля. Окружив курган величественной колоннадой дорического ордера, он поместил здание церкви на заднем плане, перенес главный акцент на колоннаду. Скульптурные композиции – группа на вершине кургана, изображающая поверженного перед русским орлом шведского льва, а также военные трофеи, доспехи и знамена по бокам лестницы – придавали памятнику триумфальные черты и раскрывали идейно-тематическое содержание. Тем не менее ни один

из представленных на конкурс проектов не получил одобрения Совета Академии художеств.

Но с именем Брюллова связывают возведение обелиска на месте, где отдыхал Петр I (*ил. 21*)³⁵. После окончания Полтавской битвы Петр отдыхал в доме казака Магденко в Полтавской крепости. В 1817 году, к визиту Александра I, по распоряжению малороссийского военного генерал-губернатора Н. Г. Репнина на месте, где стоял дом казака, был воздвигнут памятник. Это был отштукатуренный, окруженный деревянной оградой кирпичный обелиск, украшенный бронзовыми орнаментами и изображениями оружия. В 1847 году император Николай I повелел заменить обветшавший обелиск более величественным памятником, проект которого и разработал зодчий. Семиметровый памятник представлял собой пилон, стоящий на двух высоких гранитных ступенях. Его завершала бронзовая композиция из лежащих меча и щита и венчающего их древнерусского шлема³⁶. На передней стороне пилона помещался накладной бронзовый двуглавый орел и доска с надписью: «Петр I покоился здесь после подвигов своих 27 июня 1709 года». На нижней ступени находился бронзовый барельеф с изображением спящего льва. Вокруг памятника была устроена ограда на восьми чугунных тумбах в виде вкопанных пушек.

К числу поздних мемориальных сооружений А. П. Брюллова относятся два небольших, камерных по своему назначению памятника.

Одним из них можно считать существующий по сей день памятник измерению дуги меридиана (*ил. 22*). С 1816 по 1852 год Генеральный штаб и главная обсерватория, проект которой также был разработан А. П. Брюлловым, осуществляли работы по измерению дуги меридиана, протянувшейся от Дуная до Ледовитого океана. Возглавлял работы русский астроном и геодезист В. Я. Струве. В память о проведении этих работ место начала дуги меридиана было отмечено памятником. Он был установлен в 1853 году по проекту архитектора А. П. Брюллова близ села Старая Некрасовка Измаильского уезда Бессарабской губернии³⁷. Впоследствии второго утраченного ныне памятника известно, к сожалению, только по письменным источникам, воспоминаниям современников³⁸. Сохранились сведения о том, что летом 1853 года для имения графа С. С. Уварова в селе Поречье под Можайском Брюллов спроектировал небольшой мемориал. Этот памятник был предназначен для того, чтобы сохранить память о великом русском поэте В. А. Жуковском, который был частым гостем графов Уваровых³⁹. Памятник представлял собой невысокую

круглую колонну, увенчанную лирой, и стоял возле домика поэта, специально выстроенного на территории усадебного парка.

В музеях России хранятся десятки графических чертежей надгробных памятников и стел с подписью архитектора Брюллова. Однако среди них мало атрибутированных проектов.

Бесспорной работой зодчего считается памятник русскому государственному деятелю и ближайшему советнику императора Александра I М. М. Сперанскому⁴⁰, установленный в 1839 году на кладбище Александро-Невской лавры (ил. 23). Брюллов познакомился с ним во время работы над заказом для графини В.П. Шуваловой. Живя в Парголово, Сперанский следил за образованием и воспитанием сыновей графини – Андрея и Петра Шуваловых⁴¹. Памятник представляет собой красный гранитный саркофаг, на котором возвышается массивный бронзовый крест. Конструкция памятника очень проста и лаконична, что не противоречит авторскому почерку архитектора Брюллова.

Но существует и другая работа. Обилие присутствующих пластических деталей ставит вопрос о степени участия Брюллова в разработке данного проекта. Речь идет о надгробном памятнике Карлу Павловичу Брюллову на кладбище Тестацхо в Риме (ил. 24–26).

Монумент принято считать работой скульптора и архитектора М. А. Шурупова, который был учеником А.П. Брюллова по Императорской Академии художеств. Однако, согласно преданию, которое бытует в семье Брюлловых, надгробием занимался именно архитектор Брюллов, что подтверждается его частыми поездками в Италию.

После смерти Карла Павловича, который скончался 23 июня 1852 года, его старший брат Александр действительно ездил в Рим, чтобы уладить вопросы наследства и вступить в право собственника на личные вещи художника. Эти сведения подтверждаются архивными документами. «Не могучи быть при смерти брата моего в Риме, я желаю отдать последний братий долг его праху и поклониться его могиле. Вместе с тем мог бы озаботиться чтоб ему поставить надгробный памятник почему прошу... у Его Императорского Величества о дозволении мне съездить в Рим»⁴² сроком на шесть недель. В Архиве внешней политики Российской империи также сохранилось уведомление от 22 августа 1852 года, в котором говорится, что «с Высочайшего разрешения в Рим отправляется брат покойного профессора Императорской Академии художеств Действительный Статский Советник Александр Брюллов, чтобы видеть место погребения брата и для распоряжений на счет постановки на могиле памятника...»⁴³. В личных документах архитектора отмечена еще одна его поездка в Италию в 1853 году⁴⁴. Скорее

всего, она также была связана с организацией работ по установке памятника. Известно, что А. П. Брюллов следил за ходом работ по установке мемориала, получая сведения из писем своего племянника Н. Ф. Брюллова⁴⁵.

А. А. Авдеев в статье «Надгробный памятник К. П. Брюллову в Риме (Письмо из Рима)» приводит рассуждения о том, что идея монумента, скорее всего, принадлежит архитектору А. П. Брюллову⁴⁶. Форма памятника – стела, завершенная фронтоном, действительно была разработана рукой архитектора. По внешнему облику она близка античным жертвенникам. Только традиционные акротерии заменены стилизованными волютами. Однако следует еще раз отметить, что архитектор Брюллов не делал скульптурных фигур, которые в большом количестве присутствуют в декоративном оформлении надгробия. Если скульптурные детали предполагались в его проектах, то их выполняли другие специалисты. Этот факт является косвенным подтверждением того, что именно Шурупов мог быть тем скульптором, который помогал Брюллову при сооружении памятника. По крайней мере, при работе над портретом художника.

Основные смысловые акценты памятника – барельеф в тимпане и горельеф «великого Карла» в нише, копия с работы И. П. Витали. По краям барельефа Шурупов представил в аллегорической форме реки Неву и Тибр, символизирующие места рождения и смерти Брюллова, в середине – Академию художеств и живопись – главное его поприще и мальчика-ученика как символ вечного искусства. На оборотной стороне надгробия изображены в лавровом венке атрибуты живописца: кисти, палитра, циркуль и медаль Академии художеств.

Подводя итоги проведенной аналитической работы, можно смело утверждать, что архитектор Брюллов систематически принимал участие в разработке всевозможных монументов и памятников как важным историческим событиям, так и великим деятелям истории и культуры. Этот род деятельности не был для его творчества случайным и не носил эпизодического характера. Большинство созданных зодчим работ сохранилось до наших дней. Эти произведения мемориальной архитектуры вошли в список лучших памятников XIX столетия. Поэтому творчество их создателя архитектора А. П. Брюллова, несомненно, заслуживает особого внимания и требует тщательного исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Оль Г. А. Архитектор Брюллов. Л.; М., 1955. С. 122–125.

² Сокол К. Г. Монументальные памятники Российской империи: Каталог. М., 2006. С. 7, 25, 29, 45, 198, 238, 241, 349, 385, 390.

³ ОР ГРМ. Ф. 31. Ед. хр. 29. Л. 1: Путевые записки А. П. Брюллова.

⁴ Там же. Ф. 123. Ед. хр. 121. Л. 1: Личные документы А. П. Брюллова.

⁵ РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. Б. 76. Л. 26, 27, 45, 46; ОР ГРМ. Ф. 123. Ед. хр. 121. Л. 1: Личные документы А. П. Брюллова.

⁶ Готическая церковь в селе Парголово // Памятник искусств и вспомогательных знаний. 1840. № 3. Т. 1. Тетр. III. С. 1–6.

⁷ Любопытные подробности сохранились в воспоминаниях М. Ф. Каменской. В них автор подробно описывает, как безутешная графиня на протяжении нескольких месяцев ежедневно приходила в склеп, приносила цветы, живых светлячков и подолгу стояла у могилы своего преждевременного ушедшего мужа. Так продолжалось до тех пор, пока деревенские мальчишки не разыграли сцену с приведением (*Каменская М. Ф. Воспоминания / Подг. текста, сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Боковой. М., 1991*).

⁸ ГРМ. А 14/ II. Инв. Р-11815–Р-11821.

⁹ Петров П. Н. Сборник материалов для истории Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования: В 3 т. СПб., 1864–1866. Т. 2. С. 312.

¹⁰ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 1718. Д. 19: 1833 г. Л. 14.

¹¹ Там же. Л. 3, 5, 7, 9.

¹² Памятник Карамзину // Художественная газета. 1841. № 18. С. 1–3. На гранитном постаменте возвышалась фигура музы Клио. На пьедестале помещался бюст историографа. Для двух боковых сторон были сделаны барельефы: Карамзин, читающий свою историю императору Александру I в присутствии великой княгини Екатерины Павловны, и смерть Карамзина в окружении семейства.

¹³ Проектные чертежи церкви хранятся в НИМ РАХ. Инв. А-1437–А-1447.

¹⁴ ОР ГРМ. Ф. 123. Ед. хр. 124: Памятник Ермаку.

¹⁵ Там же; ЦГИАЛ. Ф. 468. Оп. 231/396. Д. 54. Л. 17, 63: 1827 год.

- ¹⁶ Комарова О.С. Обелиски Сибири XIX – начала XX в. // Актуальные вопросы истории Сибири: Третьи научные чтения памяти проф. А.П. Бородавкина: Материалы Всероссийской конференции / Под ред. Ю.Ф. Кирюшина, В.А. Скубневского. Барнаул, 2002. С. 356.
- ¹⁷ Сокол К.Г. Указ. соч. С. 241.
- ¹⁸ Оль Г.А. Зодчие нашего города: Александр Брюллов. Л., 1983. С. 123.
- ¹⁹ Тубли М.П. Авраам Мельников. Л., 1980. С. 136.
- ²⁰ АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Д. 109. Т. 1. Л. 37.
- ²¹ Там же. Ч. 1. Л. 40.
- ²² Там же.
- ²³ РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. Б. 76. Л. 29, 47; ОР ГРМ. Ф. 123. Ед. хр. 121. Л. 2: Личные документы А.П. Брюллова.
- ²⁴ Проект памятника Дмитрию Донскому на Куликовом поле. Вариант в виде обелиска и церковь с инвалидным домом. НИМ РАХ. Инв. А-1461, А-1462, А-2458–А-2462, А-2468; Оль Г.А. Александр Брюллов. Л., 1983. С. 124.
- ²⁵ Аиурков В.Н. На поле Куликовом. Тула, 1880. С. 85. К началу XX века среди тульского духовенства возникает мысль о постройке предполагавшегося ранее храма. Он был возведен в 1918 году по проекту архитектора А.В. Щусева.
- ²⁶ Петров П.Н. Сборник материалов для истории Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования: В 3 т. СПб., 1864–1866. Т. 2. С. 354.
- ²⁷ Проектные чертежи церкви хранятся в НИМ РАХ. Инв. А-1536, А-1552, А-1556.
- ²⁸ Проектные чертежи церкви хранятся в НИМ РАХ. Инв. А-20584.
- ²⁹ АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Д. 586. Ч. 1. Л. 95.
- ³⁰ Статуя крестителя Руси стоит на Владимирской (Михайловской) горке над Днепром. Владимир держит в правой руке большой крест, в левой – княжескую шапку. Бронзовая фигура князя возвышается на кирпичном пьедестале с чугунной облицовкой, напоминающем часовню.
- ³¹ РГИА. Ф. 1424. Оп. 4. Д. 659. Л. 3.
- ³² Сокол К.Г. Указ. соч. С. 238.
- ³³ Там же. С. 198.

Н. А. КАЛУГИНА

³⁴ Зодчие Санкт-Петербурга. XIX – начало XX века / Сост. В.Г. Исаченко. СПб., 1998. С. 327.

³⁵ Живописное обозрение. СПб., 1875. № 33. С. 518.

³⁶ Чертежи хранятся в НИМ РАХ. Инв. А-20588.

³⁷ Сокол К. Г. Указ. соч. С. 390.

³⁸ Уварова П. С. Былое. Давно прошедшие счастливые дни. М., 2005. С. 84.

³⁹ Памятник не сохранился. См.: Письмо из Поречья // Москвитянин. 1852. Кн. 1. № 19. С. 187–190; Архив Брюлловых, принадлежащий В. А. Брюллову. Сообщ. Кубасов И. А. СПб., 1900. С. 194.

⁴⁰ Второв М. А. П. Брюллов // Немцы и немецкая культура в истории Санкт-Петербурга: Материалы конференции / Государственный Эрмитаж. СПб., 1997. С. 57–63.

⁴¹ Зуев Г. И. Шуваловская Швейцария: Из истории предместий Санкт-Петербурга. М., 2005. С. 51.

⁴² РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. Б. 76. Л. 76: Документ от 17 июля 1852 г.

⁴³ АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ч. 1. Л. 155.

⁴⁴ ОР ГРМ. Ф. 123. Ед. хр. 121. Л. 4: Личные документы А. П. Брюллова.

⁴⁵ Крылова М. В. Николай Брюллов: Новые грани творческой биографии // Третьяковские чтения 2010–2011: Материалы отчетных научных конференций / Под ред. Л. И. Иовлевой / Государственная Третьяковская галерея. М., 2012. С. 88–99.

⁴⁶ Авдеев А. А. Надгробный памятник К. П. Брюллову в Риме (Письмо из Рима) // Русский вестник. 1856. Т. 3: Современная летопись. С. 61.

Иллюстрации

С. Л. Капырина

ХУТОР Н. Н. ГЕ И ЕГО ОБИТАТЕЛИ

На хуторе Ивановский, который вскоре стали называть хутором Ге, художник прожил восемнадцать лет жизни и создал большинство своих произведений. Нелегкое продвижение по выбранному пути под названием «искусство», где невозможно предугадать успех или провал, удовлетворение или отчаяние, нередко происходило на глазах у близких ему людей. В этой статье выборочно рассказывается о некоторых из них, чья судьба оказалась втянутой в энергетическую воронку хуторской жизни¹.

Обращаясь к эпистолярному наследию Николая Николаевича Ге, для меня прежде всего представляли интерес неопубликованные или опубликованные фрагментарно письма и воспоминания, связанные с хуторским периодом жизни художника. Личность Николая Ге можно условно сравнить со своеобразным «светилом», в орбите которого, подобно планетам, вращались самые различные люди. Супруга Анна Петровна, старший сын Николай с гражданской женой Агафьей и младший Петр с женой Екатериной, брат Осип, двоюродная сестра жены Александрина, племянница Зоя с семьей, внуки – это «плотное кольцо» родственников в разное время то сужалось, то расширялось вокруг Николая Николаевича. Утомленный от общения с родными, он с большим нетерпением ждал на хуторе близких ему по духу людей из мира искусства. Ученики, последователи и почитатели его таланта – Лев Ковальский, Александр Куренной, Степан Яремич, Михаил Теплов были частыми гостями и собеседниками художника.

Под влиянием идейных увлечений Ге могла измениться даже судьба человека, как, например, у старшего сына Николая. Он бро-

сил учебу на юридическом факультете Киевского университета и, по примеру отца, стал толстовцем и поселился на хуторе. Взаимоотношения в семье напрямую зависели от настроения главы семейства, от творческих достижений Ге, от мировоззренческих убеждений художника. Свои письма этого периода Ге обычно датировал и подписывал просто словом «Хутор». За этим коротким словом – творческий путь художника от «Милосердия» до «Распятия». Отношение хозяина к своему имению весьма наглядно характеризует его образ жизни: романтическое название «Шато» меняется на скромное жилище и убежище, позже пристанище, приют отшельника и наконец просто – хутор.

В 1875 году, приняв решение уехать из Санкт-Петербурга, Николай Ге приобретает имение на Украине у своего тестя – Петра Ивановича Забело. Хутор Ивановский Черниговской губернии находился в нескольких верстах от станции Плиски Киево-Воронежской железной дороги. Художник надеялся, что, оставшись наедине с собою, вдалеке от столичной суеты, он найдет выход из творческого тупика. Уже далеко позади романтизм итальянских пейзажей, исчерпан интерес к историческому жанру, евангельская тема, с успехом начатая в картинах «Тайная вечеря», продолженная в «Вестниках Воскресения» и в картине «В Гефсиманском саду», в 1870-е годы оказалась прерванной. Воспринимая искусство как свободное «духовное занятие», он не может писать заказных картин. Несмотря на стесненные материальные средства, Ге отказывается от должности профессора в Академии художеств, чтобы оставаться независимым от чиновничьей воли художником. В этом решении его поддерживает верная спутница жизни Анна Петровна – самый близкий и преданный человек из круга родственников. Ко времени переезда на хутор их браку было уже двадцать лет: они обвенчались в церкви Рождества Богородицы в селе Монастырище в 1856 году². Аничка, как ласково называл ее художник, поделила с ним все тяготы тяжелой деревенской жизни. В 1884 году она писала младшему сыну Петруше: «Крышу у нас оканчивают на-днях, и мы будем безопасны от дождя, что не мало важно после всего, что мы испытали в 9 лет жизни под соломой, хоть очень живописной, но бог с ней»³.

К 1882 году относятся воспоминания Софьи Андреевны Толстой: «Жена Николая Николаевича, Анна Петровна, рожденная Забела, была маленького роста, белокурая и некрасивая женщина, одних лет с мужем, с большой головой и приятной улыбкой. Она как-то покровительственно относилась к мужу, подчеркивая его легкомыслие, рассеянность, и более похоже было, что она его мать, чем жена...»

Софья Андреевна «считала Анну Петровну за очень хорошую и умную женщину, хотя находила ее мало привлекательной, совсем не грациозной натурой и не подходящей художнику». Толстая даже сообщает подробность, что в молодости, когда супруги Ге «жили за границей, в нее был безумно влюблен Бакунин-революционер»⁴.

Покровительственное отношение супруги к художнику вовсе не говорило о безволии последнего. Когда В. В. Стасов собирал материалы для монографии о творчестве Ге, он спрашивал Екатерину Ивановну Забело «о том, был ли Николай Николаевич под влиянием Анны Петровны». Невестка художника отвечала, что «Николай Николаевич был слишком оригинальная личность, чтобы подчиняться умственно и нравственно», и только увлечение супруга толстовством внесло «временное охлаждение» в их отношения⁵.

Словам Екатерины Ивановны можно вполне доверять, так как между ней и художником было редкое взаимопонимание, удивительное для столь непохожих людей. Николай Николаевич тепло относился к Кате, которая приходилась племянницей его жене, ценил в ней душевную открытость и доброе сердце. В канун Рождества 25 декабря 1879 года Николай Ге написал программное письмо, с философскими рассуждениями о смысле жизни, и безбоязненно адресовал его именно молодой девушке. Он мысленно построил вектор своего идейного и творческого пути – от милосердия, без которого жизнь казалось ему «бесмысленною, случайною, ненужною», до «живого понимания истины, добра и красоты»⁶. Художник всегда с нетерпением ждал на хуторе Катю, которая позировала ему для картины «Милосердие». Для второго персонажа этой картины «на натуре» стоял сын Петр. Именно тогда между Петром и Катей вспыхнули любовные чувства. По воспоминаниям Александры Николаевны Забело, Петруша трогательно возил любимой «цветы, закутанные в платок»⁷.

Через несколько лет родители благословят брак Петра и Кати, несмотря на их родство⁸. Молодые не останутся на хуторе, а будут жить в Нежине и Гиравке, деревне под Конотопом, а после смерти художника переедут в Петербург. Как известно, младший сын Петр не разделял толстовских взглядов отца и принципиально был в союзе с матерью. Однако семья Петра часто гостила в Ивановском, где Анна Петровна с усердием воспитывала внуков Кику (Николая) и Настю. Она подробно описывала Кате их занятия, когда оставалась с ними одна. При изучении этой переписки неожиданно всплывает имя мальчика – Ивка (Иван), о котором упоминается в период с 1887 по 1890 годы⁹. В исследованиях жизнеописания Николая Ге

и его семьи это имя отсутствует. Обнаруженный в архиве документ пролил свет на этот факт: «в метрической книге Святодуховской церкви местечка Ивангород Борзенского уезда Черниговской губернии выявлена актовая запись о рождении 28 мая 1887 года внука известного русского живописца Николая Ге, Ивана Петровича, воспитанниками которого были статский советник Иван Петров [сын] Забела и крестьянка собственница Евдокия Леонтиева [дочь] Чубраева»¹⁰. Из неопубликованного письма А. М. Ковальского, семейного врача Ге, стало известно, что мальчик был тяжело болен и, видимо, скончался в возрасте трех лет¹¹.

Заботливое отношение ко всем детям и внукам всегда присутствовало в большом семействе Ге. Еще одно имя и еще одна судьба из близкого круга Ге. Упоминаемая выше Евдокия (Авдотья) Леонтьевна Чубраева, бывшая крепостная семьи Забело, прожила с ними всю жизнь. Сначала была няней у Анны Петровны, позже у ее сыновей и также их крестной матерью. Няня была малограмотной, но глубоко верующей, уважаемым и надежным членом семьи: в Италии ей доверяли детей художника во время отъезда родителей, а потом и его внуков в деревенской глуши. «Набожная ворчливая старушка» искренне любила всех детей на хуторе, не забывая при этом и своих внуков в Монастырище.

Однако так никогда и не стала равноправным членом семьи другая женщина из низшего сословия. Анна Петровна не скрывала своего отрицательного отношения к неравному и невенчанному браку старшего сына Николая с малороссийской крестьянкой Агафьей Слюсаревой. Ге написал ее портрет, изобразив молодую статную девушку в украинском костюме с атрибутами деревенской жизни: левой рукой она держит за рог вола, правой – кадку¹². Возможно, в этот красивый, почти идеальный образ крестьянки влюбился его сын. Из всех их внебрачных детей Анна Петровна признавала только Прасковью, на правах первой внучки (род. 1878). Свое детство девочка провела в доме Ге, только ей художник разрешал играть в мастерской и даже давал кисть в руки. В поиске собственного жизненного пути Николай Николаевич-младший уехал сначала во Флоренцию, потом в Париж, потом в Петербург и Киев. Только в 1884 году, поддавшись уговору отца и Толстого, он переехал на хутор. Именно к этому году относится обнаруженное в архиве письмо Николая Ге-старшего к своей невестке Екатерине Ивановне от 10 декабря: «Я целые дни провожу один – единственные собеседники – Парася и Василий, но Васька еще не говорит, а молчит, но очень меня любит и как только не видит меня, так и бежит на четвереньках»¹³. На семейной фотографии 1891 года,

сделанной Л. Ковальским на хуторе, стоит мальчик примерно семи лет: возраст соответствует упоминаниям о нем в письме. Возможно, это тот самый Васька. В литературе встречается информация, что Николай Николаевич-младший был женат на Гапке, у которой был сын Василий. Дополнительных сведений об этом персонаже найти не удалось, и при публикации родословия семьи Ге в каталоге выставки это имя не упоминается.

После открытия юбилейной выставки Николая Николаевича Ге в ГТГ неожиданно пришло сообщение о том, что в Конотопе и поныне живут потомки Василия Николаевича Ге. В памяти стали всплывать различные факты, связанные с названием города и именем Ге одновременно. Например, в 1936 году был создан Киевский государственный музей русского искусства, куда были переданы некоторые произведения Ге из Конотопского межрайонного музея¹⁴. А через двадцать лет в КГМРИ поступили картины художника еще и из Конотопского краеведческого музея. В архиве Государственного Эрмитажа хранится письмо Николая Николаевича Ге-младшего от 2 мая 1898 (?) года, адресованное Степану Петровичу Яремичу: «Я уже в Алуште три года. Купил там землю... Дети мои живут в Конотопе, где Гапка купила себе усадьбу. Теперь она больна и находится в Черниговской больнице...»¹⁵ Также мне было известно, что Агафья похоронена в Конотопе. Если действительно у Гапки и Николая Николаевича-младшего был сын Вася, то почему тогда в обширной переписке нет больше упоминаний о нем? Возможно, Гапка отдала его на воспитание в Конотоп к своим родственникам, где он и вырос. Неизвестно, был ли он родным сыном Николая Николаевича-младшего, но он дал ему свое отчество и фамилию. Возможно, на сегодняшний день это единственные, известные нам (прямые?) потомки художника. Однако проверить эту версию пока не представляется возможным.

В 1888 году Николай с Агафьей переехали в отдельный флигель и пытались зажить своей семьей. Но отношения складывались весьма драматично, рождение еще двух сыновей-погодков Ивана и Николая не сделало семью счастливой. Николай Николаевич-младший часто уезжал то в Москву, то в Ясную Поляну. Вскоре положение обострилось еще и тем, что у Гапки началось психическое расстройство, которое унаследовал младший сын. Искусственность этих отношений вскрылась сразу после смерти художника: из письма Григория Семеновича Рубана от 1 августа 1894 года к Толстому мы узнаем, что на хуторе «большое семейное горе». Николай бросил Агафью, которая тайно ночью окрестила детей и хотела через суд требовать средства на их воспитание. Вероятно,

последнему помешала ее болезнь, так как вскоре Николай увезет своих детей сначала в Крым, позже за границу.

Известно, что на хуторе Ге написал множество портретов. Среди них – портреты соседей-помещиков (Скоропадские, Кочубей, Костычевы, Петрункевич, Маркович, Свет, Забело), близких и дальних родственников, а также портреты крестьян. Они отличаются между собой степенью художественного мастерства и глубиной психологической трактовки. Но всех их объединяет камерное, доверительное отношение художника к личности портретируемого.

В 1889 году на хутор приехал племянник художника Григорий Ге, известный в будущем артист Императорского Александринского театра¹⁶. Он оставил воспоминания о трудной деревенской жизни художника, когда Ге буквально разрывался между физическим трудом земледельца, печника и страстью к живописи. В эти годы Ге работал над темой Распятия. Григорий видел в его мастерской промежуточный вариант композиции, изображающей распятых разбойников в окружении толпы. Место для фигуры Христа было пока пустое: он искал верную позу и выражение лица в эскизах, ставя на натуре Григория Рубана. Страстный, глубоко переживающий художник не выдерживал постоянного накала творческой работы и в перерывах вырывался в Ясную Поляну, где старательно переложил собственноручно все печи. Ге еще не было и шестидесяти, но для молодого Григория он «старик», «за лукавым добродушием» которого скрывалась «натура необыкновенно сильная». Узнав, что племянник размышляет о карьере художника, Ге с жаром и взволнованно – как всегда, когда речь заходила об искусстве, – объяснял ему разницу между подлинным творчеством и заурядным ремеслом. «Настоящий художник должен быть независим, он должен стремиться не только к выражению своей творческой идеи, но и ни в коем случае не насиловать своего творческого “я”»¹⁷. А эта свобода выбора приносит не деньги, а лишения и даже нищету, преодолеть которые помогают большая воля и вдохновение. В доказательство своих рассуждений Ге на глазах у изумленного Григория усадил внука Николая (домашнее прозвище Кика) в глубокое кресло, которое стояло в «большой комнате со стеклянным потолком и двумя огромными окнами». Пока Григорий одновременно подливал скипидар для красок и развлекал ребенка выдуманной историей о собачке, художник за один сеанс с невероятной быстротой и в крайнем напряжении написал портрет внука¹⁸.

Среди тех, кто постоянно или подолгу жил на хуторе Ге, был его старший брат Осип Николаевич. Из редких упоминаний о нем в различных источниках удалось узнать, что жену Осипа звали

Юзефа. Судя по имени, она была польских кровей. За хранение не-легальной литературы попала под надзор жандармерии. В Варшаве арестовали их дочь и выслали в Сибирь за связь с революционе-рами. В связи с этим Осипу было запрещено проживание в столи-це, и он нашел прибежище у своего брата. Будучи математиком с университетским образованием, Осип в малороссийской де-ревне поначалу продолжал работать над чертежами аэростатов. Но проповедуемый художником принцип обязательного физиче-ского труда согласно учению Толстого вынуждал забывать о дво-рянских привилегиях: днем он работал на пасеке, однако вечером чтению книг предпочитал раскладывание пасьянса. Анна Петров-на, будучи сама «не охотницей» до Осипа Николаевича, писала о «разности натур» двух братьев, их неуживчивости, частых спорах¹⁹.

Несмотря на это, Осип десять лет прожил на хуторе, где и умер на два года раньше Николая. А вот с другим старшим бра-том – Григорием – художник встречался крайне редко²⁰. Причиной тому были не просто непохожие характеры, а разные жизненные позиции. Николай осудил развод Григория с женой, в браке с ко-торой было пятеро детей. Ни блестящая карьера Григория, ни его заслуги на государственном поприще, ни активная общественная позиция не смогли послужить оправданием этого поступка в гла-зах брата²¹. Когда за связь с народовольцами арестовали Зою, дочь Григория Николаевича, на помощь ей бросился родной дядя – Ни-колай Ге. Хутор сыграл ключевую роль в этом деле: имение уже ча-стично было заложено, свободной оставалась часть, оцениваемая в десять тысяч рублей. Под залог этих денег племянницу выпусти-ли до суда из Петропавловской крепости, и Ге увез Зою к себе на хутор под гласный надзор полиции.

На хуторе художник со свойственной ему горячностью бы-стро принялся наставлять Зою на путь истины: бунтарское на-строение племянницы утихло под влиянием христианских пропове-дей и толкований в духе Толстого. Через три месяца она вступит в гражданский брак с Григорием Семеновичем Рубаном²², с которым проживет тяжелые десять лет. Они испытывали крайнюю нужду, бедность напоминала больше нищету. Многие идейные постулаты толстовского учения (отказ от частной собственности, физический труд, забота о бедных, отрицание церковных канонов) были для Ру-бана не просто теорией, а практикой жизни. Григорий сапожничал, Зоя занималась с хуторскими детьми грамотой и устным счетом. После рождения второго ребенка дедушка (Николай Ге) подарил им корову, но вскоре они ее продали, а деньги отправили голодаю-

щим. Вечерами Григорий подолгу беседовал с художником, читал с ним вслух и комментировал Евангелие, иногда играл на гитаре. Зоя редко принимала участие в их дискуссиях: большое хозяйство и трое детей лежали тяжким бременем на ее плечах. Порой жизненная ситуация разворачивалась драматически, и Зоя, имевшая горький опыт полицейского преследования, опасалась за судьбу детей. Из письма Анны Петровны – Кате, своей племяннице и невестке (1890 год): «Был на днях Рубан и рассказывал что приезжали угрожать выслением, куда еще неизвестно»²³. Пока рядом жил родной дядя Николай Николаевич, Зоя часто искала и находила защиту у него. Уважая именитого художника, власти на многое открывали глаза и ограничивались предупреждениями, в отличие от других толстовских общин, где применялись репрессивные меры.

Художник работал в поле, клал печи, вегетарианствовал, одевался как простой крестьянин, и многие относились к этому как к чудачеству барина, некоему подобию юродства. Но для молодежи, приезжающей в гости из Киева, Петербурга и Москвы, преклоняющейся перед талантом художника, такой образ жизни становился примером для подражания. Теплов Михаил Васильевич, «офицер артиллерийский из Киева, юноша приличный и порядочный»²⁴, как писала о нем Анна Петровна, занимался живописью и одновременно обучался ремеслу печника у Ге. В 1885 году Ге написал портрет Теплова, который хранился у него вплоть до 1940 года, а позже был передан в Ташкентский художественный музей²⁵. Александр Аввакумович Куренной, ученик Киевской рисовальной школы, по заданию художника делал копии с Рафаэля в мастерской Ге и помогал старшему сыну по хозяйству. Степан Петрович Яремич часами «стоял на натуре» для вариантов «Распятия» и зачитывался Толстым. Но главное, зачем приезжали на хутор Ге молодые живописцы, это посмотреть на мистически завораживающий процесс творчества, стать свидетелями создания подлинного искусства – из небытия, с чистого листа, по воле мастера, его фантазии и вдохновения. «Всегда это было лучшим временем в нашей жизни, – писала Анна Петровна к Катерине Ивановне, – когда Н.Н. предавался своей страсти к искусству всегда тогда такая тишина и спокойствие и точно ясная погода...»²⁶

Импульсивность натуры Николая Ге воспринималась его читателями как болезненная эксцентричность. Он часто не мог поставить последнюю точку в создании полотна, неоднократно его переписывая, счищая, обрезаая, переворачивая. Казалось, работа мысли опережала кисть, душевные порывы затмевали рассудок.

Но это были не кошмары Гойи или одержимость Врубеля. «Кто сказал, что творчество, творческий экстаз есть некое безумие. Нет, не безумие, а наивысшая ясность ума, предельная его точка при полном соответствии и равновесии всех сил»²⁷. Эти слова самого Ге показывают его отношение к своему предназначению, о высокой цели в искусстве, на достижение которой ушла вся жизнь.

После внезапной смерти художника все близкие люди, окружавшие его, не только по-родственному осиротели, но и потеряли идейного вдохновителя, страстного проповедника и учителя. Такую личность никто не мог заменить, и жизнь хуторской общины стала стремительно разрушаться. Идейная платформа семейных отношений, во многом заложенная по толстовским принципам, дала трещину. Уже в августе 1894 года Зоя ушла от Рубана к Николаю Николаевичу-младшему, и они уехали с детьми в Алушту. Постепенно разбежались друзья, родственники, почитатели. Сыновья художника подали в Нежинский окружной суд два прошения, которые были удовлетворены. В первом говорилось об утверждении Петра Николаевича «в правах наследства к имуществу, оставшемуся после смерти отца... и о вводе во владение наследственным недвижимым имением». Во втором прошении речь шла об отречении Николая Николаевича от наследства²⁸. Почему такое решение приняли братья, трудно объяснить. Как известно, художник в 1886 году отказался от частной собственности и передал ведение хозяйства младшему сыну. Но Петр не жил на хуторе и был достаточно обеспечен, в отличие от Николая, который здесь работал и сильно нуждался. Возможно, братья решили, что имением будет владеть Петр, а творческим наследием – Николай. Обремененному своими семейными проблемами, старшему сыну пришлось заняться и судьбой многих картин, таких как «Суд синедриона» и «Распятие». Смерть художника была скоропостижной, завещания не было оставлено, вопросы с наследством решались скоропалительно.

Но жизнь на хуторе Ивановский продолжалась, его еще долго называли хутором Ге и местные жители, и гости. Начиная с 1897 года здесь часто в летние месяцы жил Михаил Врубель с супругой Надеждой Забело, которая приходилась родной сестрой Екатерине Ивановне, супруге Петра Николаевича Ге. Хутор стал любимым дачным местом и для родственников, и для многих друзей согласно веяниям моды того времени. Интерьер дома с картинами Ге, библиотекой и мебелью долго не менялся, только в мастерской был заделан верхний свет. Теперь здесь работал другой не менее выдающийся художник – Врубель. Изменился образ жизни на усадьбе: звучала

музыка и пение Надежды Ивановны, гости играли в теннис, катались верхом на лошадях или на велосипедах, купались в пруду и совершали долгие прогулки по полям.

Идиллия закончилась с наступлением революционных событий начала XX века, жизнь помещиков-владельцев стала под угрозой. Кика, сын Петра Николаевича, описывал, как в октябре 1905 года в Петербурге на флагах отрывали синюю и белую полосу, оставляя красную, и это его забавляло. Но быстро разворачивающиеся драматические события вынуждали бежать из столицы. Кика предпочитал жить на хуторе, иногда с сестрой Настей, к нему приезжали Степан Яремич из Петербурга и Лев Ковальский из Киева²⁹. Атмосфера вокруг сгущалась, доходили страшные новости: «Кочубей получил от анонимной девицы письмо с извещением, что он Борзенским социал-революционным комитетом приговорен к смерти!! ...крестьяне хотят громить панов»³⁰. Несмотря на «тревожное состояние родины» и голод, Кика продолжал читать, переводить, изучать иностранные языки, писать статьи, рисовать.

Будучи необыкновенно одаренной личностью, с тонким юмором и фантазией, он в письмах Насте рисовал страницы хуторского жития, наполняя их выдуманными мистическими рассказами. Это своеобразная гофманиада имела под собой энергетическую почву страстей по Ге и Врубелю. Кика прогуливался по полям в соломенной шляпе и старенькой мантильке, которая, развеваясь за спиной, придавала ему вид «падшего ангела с черными крыльями» или «мрачного гения бури». Однажды он «выкуривал лунный свет», который «спасался от чудовищ-туч» в его комнате, но Кика, «несмотря на его хорошее отношение к луне», не мог «из дома сделать странноприимную гостиницу». «После лунных лучей явятся комары, потом собаки, потом грачи и наконец... коллеги – студенты... В конце концов придется самим выбирать из дома»³¹. Фантазмагория сочиненных историй (или сновидений?) пронизана фатальным настроением, предчувствием трагического финала естественной человеческой жизни на хуторе Ге. К сожалению, и самого хутора тоже.

Не известно, когда кто-то из семьи Ге или близкого окружения был на хуторе последний раз³². Николай Николаевич-младший уехал в Швейцарию в 1901 году, где прожил еще тридцать семь лет. Об участии младшего сына художника долгие годы не было ничего известно. Только в 2010 году, в связи с подготовкой юбилейной выставкой Н. Н. Ге, имя Петра Николаевича Ге было обнаружено в списке русских беженцев, эвакуированных англичанами в Сер-

бию³³. В 1908 году Настя, дочь Петра Николаевича, вывозит большую часть книг в Петербург. В 1912 году Кика жил на хуторе три месяца, сообщил, что получил гонорар за публикацию о Крамском и по заказу Розенфельда начал писать статьи о Менцеле, Левицком, Гро. Последнее известное письмо Кики адресовано С. П. Яремичу в Петербург и датировано 14 сентября 1919 года, в котором он писал о своем переезде в Киев. Здесь он «искал себе занятие... а пока <устроился> у Кульженко³⁴ типа секретаря» и сообщил свой новый адрес (ул. Полтавская, д. 1, кв. 6). Никаких сведений о судьбе Кики, за исключением того, что он погиб в 1920 году, пока нет. Закончилась хроника хуторской жизни, дом опустел окончательно на долгие годы. Усадьба стояла закрытой, но, видимо, не разграбленной.

Из архива Черниговской области по запросу прислали интересные сведения об участии имения в 1920-е годы. Это отчет о деятельности внешкольного подотдела отдела народного образования исполкома Борзенского уездного совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов от 21 марта 1921 года. Приводим фрагмент этого отчета: «...Взяты на учет, а затем и перевезены в музей при наробразе книги библиотек: Имшенецкого, Самойловича, Глушановской, Белозерского и Ге (выделено мною. – С.К.). Всего около 2600 томов. Год самой старой книги 1737. В музее, кроме того, собраны картины и статуи художника Ге. *Картин 57 и статуй 5*»³⁵. Из этой справки можно предположить, что на хуторе еще долгое время хранилось немало работ Ге.

Судьба этих произведений сложная и запутанная, до конца невыясненная. Возможно, сначала коллекцию (не только картины, но и различные предметы, например мольберт художника) определили в музей при педагогических курсах города Борзна. В 1922–1925 годах директором этого музея был Андроник Лазаревич Лазарчук (1870–1934) – живописец, педагог, выпускник Академии художеств. Имеются сведения, что именно он собирал работы Ге. В 1925 году Борзнянские педагогические курсы перевели в Конотоп, а экспонаты музея, собранные Лазарчуком, перевезли в Конотопский краеведческий музей³⁶. Оттуда часть работ Ге попала в Черниговский исторический музей³⁷, а часть – в Киевский музей русского искусства. Во время Великой Отечественной войны Чернигов был в зоне оккупации и практически вся коллекция изобразительного фонда погибла. «По сведениям бывших сотрудников довоенного музея, составленным по памяти в послевоенное время, в подвальном помещении здания музея на валу были спрятаны и уцелели от пожара, но потом извлечены и похищены немцами...

№ 16 Эскиз «За книгой» худ. Н. Н. Ге. XIX ст., х. м. № 18 П-т неизвестной худ. Ге Н. Н. XIX ст., х. м. ...»³⁸

В отличие от печальной судьбы многих картин, рукописный архив Ге сохранился практически полностью. В архиве Черниговской области имеется еще один любопытный документ – это доклад «о деятельности инструктора внешкольного подотдела Я. А. Мачарета», в котором он описывает свое задание по вывозу *архива художника Н. Н. Ге* сначала в Ичня, а потом в Чернигов³⁹. Начиная с 1920-х годов и до 1960 года архив художника хранился в Черниговском историческом музее. Согласно акту (без номера) Черниговского исторического музея от 21.05.1960 года в КМРИ было передано 441 единица хранения, в том числе переписка Н. Н. Ге с родственниками, а также с В. В. Стасовым, П. М. Третьяковым, В. И. Лихачевым, С. П. Яремичем и другими лицами; «рисунки, находящиеся в семье Н. Н. Ге – 10; фотографии, хранящиеся в архиве семьи Н. Н. Ге – 117, опись семейного архива Н. Н. Ге – 21 л.». В 1960 году в обмен на изобразительные материалы XX века архив Ге был передан в Киевский музей русского искусства, где хранится и поныне⁴⁰.

Дом Ге простоял вплоть до конца Великой Отечественной войны, пока в 1946 году не произошло частичное обрушение крыши. В уцелевшей части дома открыли школу, а позже бригадный клуб колхоза «40 лет Октября». Тополиную аллею вырубил, пруд засыпали, а плодовый сад поделили на 50 семей. Спустя годы от дома с мастерской, где жил и работал Ге, остались фундамент и стены, заросшие высоким бурьяном. В наше время местных жителей совсем немного, но любой из них покажет дорогу к месту, где похоронены Николай Николаевич и Анна Петровна Ге. Могилы сохранились благодаря усилиям местного краеведа, школьного учителя Александра Силевича Цыганка (1920 – середина 1990-х) из села Ивангород, что в нескольких километрах от хутора Ивановский, в советские годы переименованного в село Шевченко. В 1952 году хуторянин Г. Д. Шестопал рассказал ему о художнике Ге, которого он знал, будучи мальчиком, и был на его похоронах, а также показал учителю два захоронения, оказавшиеся после раздела земли на огороде одного колхозника. Благодаря хлопотам и энтузиазму Цыганка чудом не утраченные могилы были приведены в порядок, а в 1956 году на них установлены надгробные плиты с надписями. В юбилейный 1971 год был поставлен бронзовый памятник на гранитном постаменте, выполненный украинским скульптором М. Грицюком в соавторстве с Ю. Синькевичем⁴¹.

Александр Силович много сделал для сохранения памяти о художнике: выпускал рукописный журнал истории села Ивангород, где помещал статьи о творчестве Ге, ежегодно организовывал дни памяти, устраивал субботники по обустройству парка вокруг могил. Одна из улиц села была названа в честь художника, а на здании сельской больницы повесили мемориальную доску в память о посещении Л.Н.Толстым. О просветительской деятельности учителя узнала правнучатая племянница художника Ольга Севастьяновна Рубан (в замужестве Кузнецова). В 1978 году вместе с супругом Николаем Николаевичем они приехали из Москвы в поиске места для мемориального музея Н.Н.Ге. С помощью Александра Силовича им удалось специально оформить несколько залов в Ивангородском Доме культуры. В Москве Кузнецовы работали в библиотеках, архивах и музеях, собирали литературный материал о творчестве Ге, переписывали его от руки, перепечатывали и переплетали, делали фотокопии с документов. Они заказывали фоторепродукции с произведений Ге, для которых доставали багет, изготавливали рамы, составляли подписи и аннотации. Летом 1979 года Кузнецовы привезли в Ивангород 126 различных произведений, которые составили первую экспозицию мемориального музея.

В течение десяти лет собрание единственного в стране мемориального музея Н. Н. Ге постоянно пополнялось. Помимо многочисленных фоторепродукций с картин художника Кузнецовы собственноручно изготовили «Макет мастерской Н. Н. Ге на хуторе Ивановский», «Схему хутора Ивановский», «План дома Н. Н. Ге на хуторе Ивановский». Нина Георгиевна Ганина, правнучатая племянница Ге, изготовила диораму хутора Ивановский, а также подарила музею портрет своей бабушки – Веры Григорьевны Ге, исполненный Н. Д. Дмитриевым-Оренбургским⁴². В музее хранились такие уникальные экспонаты, как акварель Г. Н. Ге «Могила Н. Н. Ге и А. П. Ге на хуторе Ивановском» (1894), «Портрет Агафьи Ивановны Костюковой» неизвестного художника XIX века, подаренный жительницей села Монастырище, а также посмертная маска художника. Благодаря усилиям энтузиастов здесь появилась отреставрированная мебель XIX века, всего шестьдесят семь предметов интерьера и быта. Экспозицию дополняли произведения современных авторов – скульптурные портреты Н. Ге работы Ю. Л. Чернова и картина Б. И. Носкова «Л. Толстой и Н. Ге при своем посещении больницы в 1884 году».

В 1983 году музею был присвоен статус народного. Экспозиция состояла из четырех разделов: «Творчество Н. Н. Ге», «Жизнь и общественная деятельность Н. Н. Ге», «Память о художнике»

и «Краеведческий отдел». За годы неустанныго труда в музее было собрано 884 экспоната, из которых 533 являлись личными дарами Кузнецовых. Все работы были описаны, внесены в инвентарную книгу, поставлены на учет в картотеке. Музей стал пользоваться популярностью, сюда приезжало все больше людей, для которых Цыганок проводил экскурсии. На юбилейных торжествах, посвященных десятиетию народного музея Н. Н. Ге, Кузнецовы высказали пожелание, чтобы их инициативу подхватили государственные деятели и создали мемориальный комплекс русского художника, в состав которого войдут могила художника с памятником, восстановленный дом с мастерской на хуторе Ивановском и народный музей Н. Н. Ге в селе Ивангород.

К сожалению, надежды не сбылись. В 1990 году умерла Ольга Севастьяновна, через три года – ее муж, вскоре и Александр Силович. Оказалось, что музей существовал благодаря личному труду и энтузиазму этих людей. В годы перестройки коллекцию трижды ограбили, украв многие предметы прикладного характера. В 2004 году в помещении Дома культуры открыли школу, а оставшиеся музейные экспонаты перевезли в одну из комнат Ивангородского сельского совета. Еще через два года работы были переданы на временное хранение Ичнянскому историко-краеведческому музею. К 180-летию со дня рождения художника сотрудникам этого музея удалось восстановить экспозицию из трех залов, посвященную жизни и творчеству Н. Н. Ге.

Остается надеяться, что хутор Ге все-таки станет в будущем полноценным музейным комплексом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В данном сборнике публикуется доклад, прочитанный на Третьяковских чтениях в апреле 2012 года. Вариант доклада будет опубликован в сборнике международной конференции, приуроченной к выставке «Что есть истина? Николай Ге: К 180-летию художника», проходившей в Третьяковской галерее с октября 2011 по февраль 2012 года.

² В метрической книге Рождество-Богородичной церкви села Монастырище Нежинского уезда имеется запись № 22 от 28 октября 1856 года «о бракосочетании Николая Ге и Анны Забелиной. ...Таинство брака совершал Священник Стефан Доброгаев с Дьячком Яковом Макаревским и пономарем Василием Андриевским» (Архив ГЭ. Ф. 18. Оп. 1. Ед. хр. 7). (В документах и письмах сохранена авторская орфография и пунктуация.)

³ Письмо А. П. Ге – П. Г. Ге и Е. И. Ге (урожд. Забело) от 21 апреля 1884 // РГАЛИ. Ф. 731. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 3.

⁴ Толстая С.А. Моя жизнь. М., 2011. Т. 1, ч. IV. С. 365.

⁵ Письмо Е. И. Ге (урожд. Забело) – В. В. Стасову от 21 апреля 1897 // ИРЛИ. Ф. 294. Оп. 1. Ед. хр. 253. Л. 1.

⁶ Из письма Н. Н. Ге – Е. И. Ге от 25 декабря 1879 года. См.: Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников / Вступ. ст., сост. и примеч. Н. Ю. Зограф. М., 1978. С. 109.

⁷ Письмо А. Н. Забело к Е. И. Ге от 20 ноября 1883 // РГАЛИ. Ф. 731. Оп. 1. Ед. хр. 58. Л. 1.

⁸ Из письма А. П. Ге – сыну Петру от 18 сентября 1883: «Узнай и напиши надо ли разрешение архиерея на Ваш брак как двоюродных внизу свидетельства подписью удостоверяют что родства нет. Нельзя уже будет лгать. Если позволение надо то все ли равно Нежинского архиерея или нашего Черниговского» (Там же. Ед. хр. 31. Ч. 1. Л. 42).

⁹ Из письма А. П. Ге – Е. И. Ге от 20 января 1890 года: «Но я так слаба еще на ноги что не могу идти не отдыхая. Погода у нас чудесная все время. 0 или 2,3 градуса. Сегодня вот 6° но вскоре потеплеет ко времени нашего гулянья. Ивка ложится в ½ 8го так как в это время каждый вечер засыпает над своим молоком и не может его кончить, а Кика рисует из французской книги до 9 и тогда ложится» (Там же. Ед. хр. 32. Л. 93).

¹⁰ Метрическая выпись о рождении И. П. Ге // Там же. Ед. хр. 50. Л. 1.

¹¹ Из письма А. Ковальского – А. П. Ге от 5 апреля 1890: «...Ивка тяжело болен – как все врачи думают (и я в том числе) – болезнью мозга.

Он теперь не страдает. Судорог нет, только слаб и ...лихорадит. Положение его очень серьезное с плохой надеждой на благоп[олучный] исход» (Там же. Ед. хр. 38. Л. 2).

¹² Н. Н. Ге. Портрет А. И. Слюсаревой (Гапка с волами). 1875 (?). Х., м. 109 x 83,5. ТМИИ. Инв. Ж-882. НРГАЛИ. Ф. 731. Оп. 1.

¹³ Письмо Н. Н. Ге к Е. И. Ге от 10 декабря 1884 // Ед. хр. 3. Л. 16.

¹⁴ В 1936 году из Конотопского межрайонного музея поступили следующие произведения: *Скульптура*: Портрет П. Н. Ге. 1863. Инв. Ск-37; Портрет В. Г. Белинского. 1871. Инв. Ск-34; Портрет П. П. Забело. 1873. Инв. Ск-36; Портрет Л. Н. Толстого. 1890. Инв. Ск-35 (См.: Николай Николаевич Ге. 1831–1894: Каталог. М., 1969. С. 62); *Живопись*: Христос в багрянице. 1870 (?). Х., м. 24 x 15. Инв. У-1277 (См.: Николай Николаевич Ге: Выставка произведений: [Каталог]. Киев, 1958. С. 69); *Графика*: Н. Н. Ге-младший. Портрет Петра Николаевича Ге. 1880. Б., граф. кар., уголь. 56 x 42. Инв. Рг-30. В КМРИ поступил с авторством Н. Н. Ге. Атрибуция М. Д. Факторовича (информация предоставлена сотрудниками КМРИ).

¹⁵ Архив ГЭ. Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 244. Л. 6.

¹⁶ Ге Григорий Григорьевич (1868–1942), сын Григория Николаевича Ге, старшего брата художника.

¹⁷ Ге Г. Г. Воспоминания о Н. Н. Ге // Ленинград. 1940. № 4. С. 17–18.

¹⁸ Н. Н. Ге. Портрет Н. П. Ге. 1889. Холст, масло. 73,5 x 56. КМРИ. Инв. Ж-138.

¹⁹ Письмо А. П. Ге к П. Н. и Е. И. Ге от 1 декабря 1885 // РГАЛИ. Ф. 731. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 7.

²⁰ Письмо А. П. Ге к П. Н. Ге и Е. И. Ге от 1 декабря 1885: «На днях мы ждем Григория Николаев. Ге. Я его не видела более 20 лет. Любопытно» // Там же. Л. 4.

²¹ Ге Григорий Николаевич (1830–1911), дворянин Полтавской губернии, надворный советник. Драматург, культурный и общественный деятель. Член Комитета по выработке проекта улучшения быта помещичьих крестьян (1855–1865). Служил в Акцизном управлении Херсонской губернии (1865–1879), за «усердную службу и особые труды» награжден орденом Св. Анны 3-й степени. Неоднократно избирался в гласные городской думы (1880–1888). Занимал пост городского секретаря Николаевской городской управы (1888–1906). Используя архивный материал, написал исторический очерк о городе Николаеве за сто лет существования.

²² Рубан-Шуровский Григорий Семенович (1857–1920), уроженец села Прачи Борзенского уезда Черниговской области. Работал фельдшером, сапожником. Последователь религиозно-нравственного учения Л. Н. Толстого. Позировал Н. Н. Ге для одного из вариантов картины «Распятие».

²³ Письмо А. П. Ге к Е. И. Ге от 1890 (?) // РГАЛИ. Ф. 731. Оп. 1. Ед. хр. 32. Ч. 3. Л. 114.

²⁴ Там же. Ед. хр. 2. Л. 38.

²⁵ Н. Н. Ге. Портрет М. В. Теплова. 1885. Х., м. 76,5 x 59. ГМИУз. Инв.1622.

²⁶ Письмо А. П. Ге – Е. И. Ге (урожд. Забело) 1889 (?) года // РГАЛИ. Ф. 731. Оп. 1. Ед. хр. 32. Ч. 2. Л. 94 – 94 об.

²⁷ Воспоминания Н. П. Ульянова о Н. Н. Ге // Там же. Ф. 2022. Оп. 1. Ед. хр. 85. Л. 13.

²⁸ ОР ГТГ. Ф. 69. Ед. хр. 259. Л. 1–4.

²⁹ Ковальский Лев Марьянович (1870–1937), ученик Киевской рисовальной школы Н. И. Мурашко. Фотографировал семью Ге на хуторе. Оставил воспоминания о Н. Н. Ге. Ковальский Алексей Максимилианович (1858–1929), врач, лечил семью Ге, работал в Ивангороде и Чернигове. В литературе часто путают этих однофамильцев.

³⁰ Архив ГЭ. Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 245. Л. 3 (66). Письма Н. П. Ге датируются 1903–1919 годами.

³¹ Письмо Н. П. Ге – А. П. Ге от 26–28 мая 1905 // ОР КМРИ. Ф. 3. Ед. хр. 484. Л. 1–3.

³² Биографические сведения о членах семьи Ге опубликованы автором статьи в разделе «Родословие семьи Ге»: Николай Николаевич Ге. 1831–1894: К 180–летию со дня рождения. М., 2011. С. 408–421.

³³ Список русских беженцев, зарегистрированных в Управлении Главноуполномоченного по устройству русских беженцев в Сербии // ГАРФ. Ф. 5982. Ед. хр. 177: 1920 г. Оп. 1. Л. 5. № 62.

³⁴ Кульженко Василий Степанович (1865–1934), киевский издатель, искусствовед, полиграфист.

³⁵ ГАЧО. ФР. 593. Оп. 1. Ед. хр. 322. Л. 16; Ед. хр. 711. Л. 4 об.

³⁶ «...3 Борзни перевезено цінну збірку малюнків М. М. Ге... найвидатніші пам'ятки: в художньому [відділі] – малюнки М. М. Ге...» [«...Из Борзны перевезена ценная коллекция картин Н. Н. Ге... самые выдающиеся достопримечательности: в художественном [отделе] – картины Н. Н. Ге...»]

С. Л. КАПЫРИНА

(*Вайнштейн М.* Конотопський округовий музей // Український музей: Збірник 1 / Гол. ред. П. Курінний. Київ, 1927. С. 254–255). Сведения предоставлены С. М. Курач, главным хранителем Черниговского областного художественного музея.

³⁷ Упомянуто картини Н. Н. Геїмеєтєє в изд.: *Баран-Бутович С.* Чернігів, як об'єкт історико-краєзнавчих екскурсій // Записки Чернігівського наукового товариства. Т. 1: Праці історико-краєзнавчої секції. Чернігів, 1931. С. 128.

³⁸ ГАЧО. ФР. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 452. Л. 61–62.

³⁹ Там же. ФР. 593. Оп. 1. Ед. хр. 322. Л. 16.

⁴⁰ Там же. ФР. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 212. Л. 63.

⁴¹ Михайло Грицюк: Скульптура, графіка: Альбом. Киев, 1996. С. 140.

⁴² Н. Д. Дмитриев-Оренбургский. Портрет В. Г. Ге. 1875. Х., м. 22,5 x 17. Ичнянский историко-краеведческий музей.

Иллюстрации

Т. Ю. Николаева

Писательское окружение И. Е. Репина 1880–1890-х годов. Его первые литературные произведения

Литературная жизнь 1880–1890-х годов в России характеризуется возрождением кружков и салонов. Это была переходная эпоха, когда еще не выдвигались манифесты, не создавались литературные школы и определенные направления. Предыдущий период накопления эстетических ценностей привел в восьмидесятые годы XIX столетия к потребности обсуждений новых веяний в искусстве.

Известны салоны А. А. Давыдовой, Мережковских, Л. Я. Гуревич, «пятницы» Я. П. Полонского в Петербурге, салон М. К. Морозовой в Москве и другие. В беседах происходило зарождение и становление основных идей, формировались эстетические и стилевые установки конца XIX – начала XX столетий.

В центре нашего внимания сегодня история кружка, собиравшегося в Петербурге во второй половине 1880-х годов по инициативе И. Е. Репина и повлиявшего на его литературные пристрастия и на сам факт его вступления в литературу.

На знаменитых «четвергах» И. Е. Репина собирались профессора Петербургского университета Н. Н. Бекетов, Н. А. Меньшуткин и А. А. Иностранцев, художники И. И. Шишкин, Н. А. Ярошенко, Г. Г. Мясоедов, В. М. Максимов, К. А. Савицкий и критик В. В. Стасов.

О том, как на собраниях у И. Е. Репина появились литераторы, следует сказать чуть подробнее. Эта история связана с редакцией киевской газеты «Заря», в которой сотрудничали И. И. Ясинский и Н. М. Минский, ставшие затем активными деятелями и сооргани-

заторами репинских собраний. Летом 1884 года они инициировали на страницах газеты дискуссию о границах научного и художественного познания, впоследствии названную Иеронимом Ясинским «киевским инцидентом». В результате появилась публикация статьи Николая Минского «Старинный спор»¹, которая обозначила новые на тот момент предсимволистские веяния.

Основные положения этой статьи затем отразились и в дискуссиях репинского кружка. Но тогда в Киеве вокруг «Зари» сплотился кружок так называемых «новых романтиков», в который входили И. И. Ясинский, Н. М. Минский, В. И. Бибииков, М. А. Галунковский, С. А. Бердяев и другие. Уже осенью 1884 года пути сотрудников «Зари» стали расходиться. Усиливавшиеся разногласия привели к закрытию газеты через два года.

И. И. Ясинский в поисках нового литературного окружения начиная с весны 1885 года примерно на полгода оставил Киев и поселился в Петербурге.

На свои «вторники» он стал приглашать более широкий круг писателей: Анатолий Иванович Леман, Иван Иванович Горбунов-Посадов, Михаил Нилович Альбов и Казимир Станиславович Баранцевич.

С октября 1887 года у И. И. Ясинского стал бывать поэт и прозаик А. В. Жиркевич, который издавал на страницах разных журналов свои воспоминания об А. Н. Апухтине, В. В. Верещагине, А. М. Жемчужникове и И. Е. Репине. А. В. Жиркевич собирал письма, автографы и рукописи многих видных деятелей литературы и искусства, а также имел солидную коллекцию русской и зарубежной живописи. Именно благодаря его усилиям имеется довольно подробная летопись собраний у И. И. Ясинского и затем у И. Е. Репина.

Впоследствии к И. И. Ясинскому стали приходиться Д. С. Мережковский и К. Н. Льдов (Розенблюм). Иногда бывали А. Н. Плещеев и В. М. Гаршин.

Приблизительно весной 1886 года на очередной «вторник» И. И. Ясинского В. И. Бибииков привел И. Е. Репина, который буквально сразу завоевал все внимание публики своим обаянием, живостью и непосредственностью ведения разговора. Он тут же обратился к собравшимся с предложением посетить его знаменитые «четверги». Таким образом, кружок И. И. Ясинского плавно преобразовался в кружок И. Е. Репина. Если самой представительной фигурой среди живописцев в этой компании был сам И. Е. Репин, то литературным центром оказался молодой поэт К. М. Фофанов, фигура весьма колоритная и знаковая именно для 1880-х годов. Его лидерство было признано многими авторитетными критиками

и писателями той переходной для русской литературы поры.

При встрече этот молодой гений производил отталкивающее впечатление, причем на некоторых двойственное.

С ноября 1887 по февраль 1888 года И. Е. Репин писал портрет К. М. Фофанова. «В ту эпоху, когда писался портрет, – отмечал в своем дневнике А. Жиркевич, – я бывал часто и у Фофанова, и у Репина, а потому знаю, сколько надо было гражданского мужества со стороны художника, чтобы своей гениальной кистью заставить общество говорить о скромном нищем поэте, про которого в обществе ходили грязные легенды и сплетни! Фофанов и я, мы много ожидали от этого портрета для славы первого, и искренний Конст[антин] М[ихайло]вич с детской радостью рассказывал мне о каждом новом штрихе, который обессмертивал его на полотне. Он все хотел, чтобы я сходил к Репину и взглянул сам на портрет. Наконец мне удалось увидеть это произведение! Помню, как поразила меня и поза, и бледность лица Фофанова, которые делают портрет так поражающе похожим. Да! Я видел не раз Конст[антина] Мих[айловича] с таким лицом и в такой позе! Фофанов-мистик, Фофанов-дикарь, Фофанов-самородок и Фофанов – нищий труженик – так и взглянул мне в душу, шевеля в ней и жалость, и восторг. Все прошлое Фофанова было в этом великом произведении: его темная юность, развратная молодость, голодные дни, чередовавшиеся с ночами разгула, его недалекий ум и грандиозно развитое нравственное и поэтическое чутье, наконец, его стремление к возвышенному и честному, проходящее через всю его жизнь как победный, яркий и теплый луч, при котором забывается все безобразное и грязь той обстановки, которую этот Божественный луч освещает! И что же? Публика не поняла, не уловила того, что скрывалось за красками портрета, и излила поток грязи и насмешек на Репина и Фофанова! Помню, как возмущался и скорбел душою Фофанов при каждой новой насмешке, которая появлялась и в газетах, и в сатирических листках, и как гордо спокоен был Репин»².

Портрет был выставлен И. Е. Репиным на XVI передвижной выставке в залах Петербургской Академии наук, которая открылась 28 февраля 1888 года, а закрылась 10 апреля 1888 года. «Бульварная» пресса отреагировала шаржами и карикатурами.

Сам К. М. Фофанов вспоминал: «Зашел я сам вчера на передвижную выставку, но картины видел мельком и был всего минут пять, ибо на меня указывали пальцами и жужжали восклицания: “Как похож! Вот Фофанов”. <...> Одна девочка-подросток громко захохотала, увидя меня. Я понурил голову под перекрестным огнем взоров и поспешил удрать, но самолюбие мое было сладко пощечено...»³

Рецензент «Петербургской газеты» заявил, что на репинском портрете К. М. Фофанов «скорее напоминает собою блуждающего по кровлям лунатика, чем поэта, погруженного в свою поэзию»⁴.

Именно эту двойственность «вдохновенного певца» на грани с карикатурой И. Е. Репин и отразил в портрете К. М. Фофанова.

Сам художник питал к поэту самые искренние теплые чувства, причем с самой их первой встречи и навсегда. Он, как мог, опекал Фофанова, хлопотал о его службе, был крестным сына К. М. Фофанова Кости и всячески помогал крестнику.

Кстати, Константин Константинович Фофанов впоследствии вспоминал о встрече отца с И. Е. Репиным и об истории создания портрета: «Отец жил в Петербурге, в Измайловском полку, на 12 роте, когда впервые пришел к нему знакомиться И. Е. Репин. Познакомившись, отец пригласил его заезжать к нему. Репин начал заезжать к отцу на журфиксы, устраиваемые по средам. Однажды на журфиксе в присутствии Репина, Ясинского, Бибикова, Величко и других мой отец декламировал стихи, причем от застенчивости, как выразился отец, положил ногу на ногу и обнял коленку обеими руками. Репин внимательно смотрел на его позу. Спустя несколько дней И. Е. Репин приглашает его на сеанс к себе на квартиру. Когда отец пришел, то увидел у него натянутое полотно с угольным наброском его портрета. Илья Ефимович высказал желание написать его портрет. Отец согласился и в продолжение целой недели ходил к нему на сеансы, которые продолжались с 11 до 2 часов. В середине каждого сеанса они завтракали...»⁵

Еще одним необычным человеком в кружке И. Е. Репина был писатель В. М. Гаршин. Их личное знакомство состоялось во второй половине 1882 года, они встретились тогда, когда художник писал «Не ждали» и «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года».

Из специально написанных для С. Н. Дурылина и им впервые опубликованных воспоминаний И. Е. Репина: «Тем летом я оставался в Петербурге и затеял писать портрет Гаршина. Вс.Мих. очень охотно позировал мне и подолгу. Когда я писал кое-какие околичности и фон, Вс.Мих. читал. Он читал очень четко и с такой быстротой, что я едва схватывал нить прочитанного. После сеанса, в сумерках, – летние сумерки Петербурга наступают очень поздно и тянутся до рассвета почти – я шел провожать Вс.Мих. В непрекращавшемся разговоре мы незаметно доходили до красных ворот таможи. Проговорив порядочно у калитки, Вс.Мих. шел провожать меня, и мы опять незаметно приближались к Калинкину мосту. Я в свою очередь еще раз провожал Гаршина, и так иногда очень

долго длились наши взаимные проводы...»⁶

По мнению С. Н. Дурылина, исследователя творчества В. М. Гаршина, И. Е. Репину на портрете писателя «удалось передать ту внутреннюю грустящую тревогу, которая не покидала Гаршина»⁷. Он считает этот портрет наиболее удачным и передающим состояние В. М. Гаршина именно в тот период его жизни.

Сам И. Е. Репин писал: «В лице Гаршина меня поразила обреченность, у него было лицо человека, обреченного погибнуть...»⁸

По мнению большинства искусствоведов, в этот период И. Е. Репин находился в преддверии нового этапа своего творчества. Именно со второй половины 1880-х – начала 1890-х годов в репинском «реализме», от которого он никогда не отступал, отмечается тяга к откровенному экспериментаторству в области композиции, колорита и техники мазка. Кто-то называл это его «натурализмом», а сам художник использовал термин «варварское» в живописи.

В 1893 году И. Е. Репин выпустил в свет «Письма об искусстве» и «Заметки художника (Письма из-за границы)», в которых и отразились его новые взгляды.

Краткая история появления этих записей изложена в двухтомной монографии И. Э. Грабаря: «Лето 1893 года Репин провел снова в Здравнёве, где опять почти не писал, отдавая все время хозяйственным заботам. Осенью он едет за границу с сыном Юрием. По дороге в Вену останавливается в Вильне, где приходит в восторг от портрета Платона Кукольника, работы Карла Брюллова, и уже заодно восхищается сепией “Распятие” того же Брюллова, виденной им в репродукции. Из Вены он пишет Стасову:

“Я только что приехал сюда из Кракова. Был на похоронах Матейко. В Вене пробуду еще дня 2–3. Черкните мне, если будет охота, в Мюнхен. Перед отъездом, у Мережковского, я встретил П. Вейнберга, он прислал ко мне, чтобы я писал ему для какого-то театрального журнала об искусстве, что-нибудь вроде своих впечатлений. Я пообещал ему и уже писал из Кракова. Если бросит, я буду рад – никакой охоты к этому не чувствую. А главное, трудно что-нибудь стоящее печати написать, опасно – лучше думать про себя” (Из письма Репина к Стасову от 26 октября 1893 года из Вены // Архив Стасова)»⁹.

Мы не будем сейчас повторять всю историю последующего за публикацией «Писем об искусстве» конфликта со Стасовым, об этом давно и подробно поведал И. Э. Грабарь и дополнили другие исследователи. Но следует упомянуть о том, что в процессе этого мучительного для И. Е. Репина недопонимания менялось отношение художника и к своему писательству.

Дело в том, что самую первую публикацию сочинения И. Е. Репина В. В. Стасов воспринял с нескрываемым восторгом. Это была статья об Иване Николаевиче Крамском «Памяти учителя», опубликованная в Петербурге, в «Русской старине», 28 января 1888 года.

Но дальнейшая критика репинских писаний была жестокой. В статье К. И. Чуковского «Репин как писатель» довольно подробно и с цитатами изложена критика первых публикаций Репина¹⁰.

Художник стойко воспринимал критику, но тем не менее был очень опечален и часто повторял в переписке, что больше писать никогда не будет.

«Что касается моих литературных вылазок, я решил прекратить их совсем и навсегда», – писал он А. В. Жиркевичу 10 августа 1895 года.

И тому же В. В. Стасову в начале конфликта, сообщая о том, что отказался писать для «Северного вестника», далее приписывает: «Писания свои я совсем прекращаю. Я уже обещал послать в “Неделю” покойному Гайдебурову...»¹¹(Письмо Стасову от 2/14 февраля 1894 из Неаполя).

Он понимал, что публикация его записок вызывает массу негатива, но все же печатает в «Неделе» «Записки художника», в которых много извиняется и объясняется с В. В. Стасовым, с которым не имел тогда возможности из-за конфликта переписываться.

Рассмотрим ранние публикации более подробно.

Стиль словесного изложения у художника И. Е. Репина оригинален. Он не писал черновиков, а создавал смысловые импровизации, подобно живописным наброскам. Позднее, в предисловии к книге воспоминаний «Далекое близкое», он писал: «...предлагаю воспоминаньица о самых интересных минутах моей жизни. Мы их не ценим, выпускаем, даже стыдимся и замалчиваем. Я набрасываю о них эскизы – краткие отрывки»¹².

И. Е. Репин излагает мысли, на первый взгляд, непоследовательно, выражает их «в цепи образов, метких определений, иногда очень разбросанных»¹³. Так определила их составитель сборника «Репин об искусстве» 1960 года сотрудник Третьяковской галереи О. Я. Лясковская.

«Письма об искусстве», напечатанные в «Театральной газете» в 1893 году, он начинает словами: «Пишу вам, как обещал, свои мимолетные думы об искусстве, без всякой тенденции, без всякого пристрастия»¹⁴, то есть художник сразу оговаривался, что не ставил перед собой целей дать какой бы то ни было цельный и упорядоченный рассказ.

Репин интуитивно чувствовал необходимость перемен в искусстве, ему вообще была свойственна особая восприимчивость едва проступающего прогрессивного явления. И таким явлением для него было зарождение «варварского» в искусстве.

Художник резко высказывается об импрессионизме и модернизме. В частности, на его взгляд, импрессионисты, «...освежив искусство от рутинного академического направления с его тяжелым, коричневым колоритом и условными композициями, они сами впали в рутину лиловых, голубых и оранжевых рефлексов»¹⁵.

Сам Репин тяготеет к «живой красоте природы», к национальным корням.

Не мог Репин не упомянуть в «Письмах» о В. В. Стасове: «Во главе этого национального движения всесокрушающим колоссом стоял Влад. Васильевич Стасов; он первый повалил гордого олимпийца Брюллова, этого художника породы эллинов по вкусу и духу. Он горячо уже любил свое варварское искусство, своих не больших еще, но коренастых, некрасивых по форме, но искренно дышавших глубокою правдой, доморощенных художников. Федотов, Перов, Прянишников уже были на языке у всех, и небольшие картинки их светились особым светом родной правды»¹⁶.

Он дает истинно живописное определение художников «варваров»: «...угловатые, с резкими движениями, они были полны живой человеческой правды. Их живые глаза блестели настоящим чувством; композиции дышали страшным трагизмом жизни; некрасивые лица были близки сердцу; родные, знакомые аксессуары усиливали правду общего впечатления»¹⁷.

«Заметки художника» являются логическим продолжением «Писем об искусстве». Они также написаны на стыке эпистолярного жанра и путевых записок. Это письма без конкретного адресата, написанные под впечатлением заграничной поездки. Путь путешествия четко обозначен (Репин указывает даты и места написания своих писем) и отражен в изложении: Краков и Вена – в «Письмах об искусстве» и Мюнхен, Италия и Париж – в «Заметках художника». И. Е. Репин продолжает развивать те же идеи, ищет к ним подходящие иллюстрации из увиденного в своей поездке, он пытливо всматривается в произведения местных художников, анализирует их. Порой сначала видит только негатив, а в следующем письме, как бы оправдываясь, нарочито сглаживает впечатление, объясняется. Например: «Я стал сводить счеты с Мюнхеном, и мне сделалось совестно за свою опрометчивость в письмах. По моему описанию читатель подумает, что в Мюнхене совсем нет хороших художни-

ков. Это неправда...»¹⁸

Или еще одно оправдание: «Ох, я совсем не умею описывать. Пожалуй, прочтут еще да обидятся. Вот мой добрый друг Владимир Васильевич Стасов страшно на меня огорчился, даже заболел, оттого что я сказал, что он любит наше варварское искусство. И не он один вправе обидеться за этот эпитет. А у меня это прилагательное сорвалось нечаянно... В некотором кругу художников мы давно уже делим всех художников по характеру созданий их на два типа – на эллинов и варваров. Слово “варвар”, по нашим понятиям, не есть порицание: оно только определяет миросозерцание художника и стиль, неразрывный с ним... Варварским мы считаем то искусство, где “кровь кипит, где сил избыток”. Оно не укладывается в изящные мотивы эллинского миросозерцания; оно несовместимо с его спокойными линиями и гармоническими сочетаниями. Оно страшно резко, беспощадно реально. Его девиз – правда и впечатление. Конечно, как все в природе редко встречается в определенных резких образцах, так и эти два типа большею частью переплетаются и смешиваются в своих проявлениях»¹⁹.

Слова «искренность», «наивность», «простота», «простосердечие» и др. проходят лейтмотивом через его «Заметки» и «Письма об искусстве». Художника восхищают «произведения совсем примитивного искусства», его притягивает все то, в чем «начинало свое неумелое детское искусство духа».

В частности, его внимание привлекает практически неизвестная тогда русской интеллигенции живопись швейцарского художника Арнольда Бёклина: «Если бы, без всякого предисловия, выставить целую серию последних работ этого чудесного мастера перед нашей просвещенной публикой – она бы весело расхохоталась перед этими полуграмотными, наивными холстами... И чем дольше смотрели бы на эти странные картинки и картины наши любители, тем больше привыкали бы к ним и в один голос сказали бы под конец: да, это большой и истинный талант...»

И далее Репин продолжает: «Картины его невелики по размеру, не слишком эффектны на первый взгляд, но необыкновенно странны, поразительно оригинальны и глубоки по впечатлению. Некоторые из них... очень слабы по выполнению; не поверил бы даже их подлинности, если бы не была так убедительна их искренность».

Примечательно, что подобную же характеристику приблизительно в это же время дал коллега по собраниям у И.И. Ясинского Д.С. Мережковский Константину Фофанову: «Я не знаю в русской литературе поэта более неровного, болезненного и дис-

гармонического. Ничего не стоит вышутить и обнаружить его комические стороны. Едва ли у него найдется и одно стихотворение, от первой до последней строчки выдержанное. Холодно или враждебно настроенный критик выберет из произведений Фофанова множество диких и нелепых стихов. Но рядом с ними встречаются проблески вдохновения высокого. Между рифмами вам слышатся живые стоны живого человека. Вот что всего дороже в поэзии, вот за что можно все простить. За эти капли теплой человеческой крови, прямо из сердца упавшие на страницы книги, можно простить и дикость образов, и неуклюжесть формы, и наивные описания тропической природы, составленные по школьным учебникам географии»²⁰. Примечательно, что о литературном наследии самого И. Е. Репина можно сказать то же самое. Ему можно простить всю словесную неказистость за ту искренность, которой пронизаны буквально все строки его писаний. Д. С. Мережковский посещал, как и И. Е. Репин, собрания у И. Ясинского, и их обоих туда привлекала именно фигура К. М. Фофанова. По мнению С. В. Сапожкова, «...мы имеем дело не столько с фактом “точечного” литературного влияния взглядов одного художника на другого, сколько с идеями, так сказать, витавшими в воздухе, определявшими духовный микроклимат литературного окружения Репина – Ясинского второй половины 1880-х гг. и тяготевшими, как к своему центру, к личности К. М. Фофанова»²¹.

Константин Михайлович Фофанов – одно из самых ярких явлений своего времени, со всеми противоречиями и поисками этого переходного периода. Не случайно именно личность со своими сложностями и странностями, наивностью и горячностью выступает на первый план в этот период, так как важнейшим явлением в эстетических поисках того времени является «лиризм, достигший своего крайнего выражения как следствие повышенного ощущения “я” художника в его постижении всего окружающего»²².

Это явление в переходный период «связано с новыми взаимоотношениями человека и мира вообще, творческой личности и современной действительности, вытекающими из коренной ломки всех ранее сложившихся установлений и представлений...»²³.

Именно лиризм, по мнению М. Г. Неклюдовой, является тем выражением позиции творческой личности, ввергнутой на рубеже двух столетий в состояние кризиса, затронувшего все стороны существования. «Этот кризис в силу своих психологических особенностей поэты и художники ощутили раньше и острее, чем многие политики и социологи, но именно “ощутили” – как приближение какого-то мирового катаклизма, смысл и последствия которого

были им еще совершенно не ясны»²⁴.

Кружок И.Е. Репина и был тем сосредоточением творческих личностей, который объединял вместе взгляды и художников, и литераторов. А сам И.Е. Репин был той фигурой, которая аккумулировала, вбирала в себя эти взгляды, культивировала и передавала зрителю и читателю. И.Е. Репин умело использовал средства выражения как изобразительного искусства, так и художественной литературы.

Причем следует сказать о том, что у статей И.Е. Репина были свои отличительные черты. Стиль его письма имеет очень глубокие корни. Статьи И.Е. Репина нельзя однозначно отнести к определенному жанру литературы. Перед нами по сути дела – прямая речь со всеми речевыми особенностями. Мы слышим проникновенный, очень эмоциональный рассказ, четко прослеживаются все личностные черты рассказчика. И это напоминает нам о фольклорной традиции, перед нами выраженные черты сказа. Именно поэтому те издания произведений Репина, которые подвергались большей редакции, теряли в результате живое звучание, хотя и становились более литературными, грамотными, гладкими, но неживыми, не народными и не «варварскими»... А И.Е. Репин преследовал именно эту цель. Должен был быть живой рассказ, сиюминутные чувства, пусть неказисто выраженные, но эмоционально. Именно благодаря этой нескладности и достигался главный результат – доверие к тексту, будто вы слушаете рассказ близкого друга.

В сочинительстве И.Е. Репина мы видим также и черты древнерусской литературы. «Письма из-за границы» – путевые записки, берущие начало в жанре хождений, и в то же время это эпистолярное произведение. Такое совмещение «хождений» с «посланиями» было вполне традиционно для древнерусской литературы. В современной художнику литературе И.Е. Репин также искал эти черты «варварского», особенного, чувственного, несколько дикого, странного, но при этом народного. Поэтому он особенно ценил творчество Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, А.А. Фета, В.М. Гаршина и К.М. Фофанова.

Следует упомянуть также и об известной, вероятно, И.Е. Репину традиции мемуарной литературы XVIII века, для которой характерны воспоминания в форме писем к другу, например «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина.

В отечественном литературоведении творчество И.Е. Репина рассматривается в первую очередь в связи с параллелями между ним и писателями. Например, С.Н. Дурылин исследовал связи художника с К.М. Гаршиным. И.С. Зильберштейн рассматривал ху-

дожника в контексте творчества А. М. Горького и И. С. Тургенева. С. В. Сапожкова интересуется И. Е. Репин и К. М. Фофанов. Е. В. Николаева обращает внимание на параллели с Л. Н. Толстым. При этом чаще рассматривается И. Е. Репин как художник, а не как писатель.

Собственно к его литературному творчеству обращались немногие. В частности, следует упомянуть имя К. И. Чуковского, который имел самое прямое отношение к публикации книги воспоминаний И. Е. Репина «Далекое близкое» и впоследствии написал статью «Репин как писатель». Свою статью он завершает словами:

«...Даже книга репинских мемуарных записок, выдержавшая четыре издания, проходит в нашей критике почти незамеченной. Читатели восхищаются ею, но критики даже не глядят в ее сторону. Как будто много было у нас живописцев, которые оставили бы после себя такие жгучие, талантливые книги!..»²⁵

Конечно, о критике репинских записок сейчас речь не идет, но в исследовании они явно нуждаются.

К. И. Чуковский неоднократно в своей статье называет сочинения И. Е. Репина «беллетристической», имея в виду тот факт, что он талантливо сумел сочетать документальные свидетельства с художественной литературой.

Собственно мемуары до сих пор являются пограничным жанром между литературным произведением и документальным источником, так как практически невозможно вычленишь в них долю литературного вымысла и исторической точности. И. Е. Репин очень расстраивался, когда критика обрушивалась на его публикации и пыталась уличить его в неточности. В мемуарах неизбежна субъективная оценка, и у И. Е. Репина она была в большей мере, чем у многих других мемуаристов; собственно именно ярко выраженная своя оценка событий и была главной отличительной чертой всех его сочинений.

С. Н. Дурылин, помимо того, что он раскрыл нам историю взаимоотношений И. Е. Репина с В. М. Гаршиным, еще и много писал о передвижничестве в контексте его «литературности». Он имел в виду следующее: «Литературность передвижничества была не в прямом живописном отражении литературного сюжета и его трактовки писателем, а в параллельном, самостоятельном следовании по тем жизненным и творческим путям, по которым следовала литература»²⁶. В связи с этим хочется сказать, что и сам И. Е. Репин в своем творчестве как живописном, так и литературном следовал этим же путем, порой интуитивно, а порой и нарочито.

И еще одна статья, которую хотелось бы упомянуть, – это доклад Н. Г. Машковцева на собрании по поводу юбилея художника на тему

«Литературное и эпистолярное наследие Репина».

«Я не вижу очень большой разницы между его письмами и его статьями. И те и другие вызваны сильным душевным движением. Он несомненно совершенно одинаково относился и к тому и к другому, но, конечно, больше обрабатывал статьи, чем письма...»²⁷ Н. Г. Машковцев говорит, что в статьях, как и в письмах И. Е. Репина, чувствуется адресат, читатель, хотя и в меньшей степени. Это очень важное замечание, потому что именно в этом кроется еще одна особенность его литературы. Он всегда осознает, с какой аудиторией контактирует, для кого он это пишет.

Н. Г. Машковцев также обращает внимание на особенность литературных портретов И. Е. Репина, в отличие от живописных. Мастерски выполнены и те и другие, но в словесной форме художник давал более субъективную характеристику портретируемого.

Следует еще добавить, что литературные портреты И. Е. Репина очень «живописны» по своей сути, они отражают остроту взгляда художника, способность ухватывать самую суть личности. Но при этом в словесном выражении портреты, конечно, имеют еще и протяженность в пространстве и времени, показывают те перемены, которые неизбежно происходят с каждым человеком в различных жизненных ситуациях за какой-то промежуток времени.

На наш взгляд, в литературе И. Е. Репин раскрывает те грани своих художественных возможностей, которые были ему недостижимы в живописи в силу особенности изобразительного вида искусства. Эти стороны его дарования дополняют друг друга и дают более полную характеристику его личностных и творческих особенностей.

В заключение хотелось бы еще сказать о том, что литературное наследие художника нуждается и в новых публикациях, и во всестороннем исследовании.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Минский Н. М. Старинный спор // Заря. 1884. № 193. 29 августа. С. 1–2.
- ² Цит. по: Сапожков С. В. К. М. Фофанов и репинский кружок писателей. Статья первая // Новое литературное обозрение. 2001. № 48. С. 197.
- ³ Там же. С. 196.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Фофанов К. К. Записи о жизни поэта К. М. Фофанова // ЦГЛА. Ф. 525. Цит. по: Репин И. Е. Письма к писателям и литературным деятелям. 1880–1929. М., 1950. С. 210.
- ⁶ Цит. по: Дурылин С. Н. Репин и Гаршин: Из истории русской живописи и литературы. М., 1926. С. 51–52.
- ⁷ Там же. С. 52.
- ⁸ Там же. С. 56.
- ⁹ Грабарь И. Э. Репин: Монография: В 2 т. М., 1963. Т. 2. С. 93.
- ¹⁰ См.: Чуковский К. И. Репин как писатель // Чуковский К. И. Из воспоминаний. М., 1959. С. 178–199.
- ¹¹ Письмо И. Е. Репина В. В. Стасову от 2/14 февраля 1894 из Неаполя // Грабарь И. Э. Указ. соч. Т. 2. С. 111–112.
- ¹² Репин И. Е. Далекое близкое: Воспоминания. М., 2002. С. 5.
- ¹³ Лясковская О. Я. От составителя // Репин об искусстве. М., 1960. С. 4.
- ¹⁴ Репин И. Е. Письма об искусстве // Воспоминания, статьи и письма из-за границы И. Е. Репина. СПб., 1901. С. 76.
- ¹⁵ Репин И. Е. Заметки художника // Там же. С. 149.
- ¹⁶ Репин И. Е. Письма об искусстве // Там же. С. 77.
- ¹⁷ Там же. С. 78.
- ¹⁸ Репин И. Е. Заметки художника // Там же. С. 125.
- ¹⁹ Там же. С. 127.
- ²⁰ Сапожков С. В. Указ. соч. С. 217.
- ²¹ Там же.
- ²² Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. М., 1991. С. 7.
- ²³ Там же.

Т. Ю. НИКОЛАЕВА

²⁴ Там же. С. 7–8.

²⁵ Чуковский К. И. Указ. соч. С. 199.

²⁶ Дурылин С. Н. Указ. соч. С. 10.

²⁷ Машковцев Н. Г. Литературное и эпистолярное наследие Репина. М., 1947. С. 27.

Иллюстрации

А. А. Погодина

В. И. Григорович в Риме в 1842 году.

К истории римской русской колонии художников

Летом 1840 года конференц-секретарь Императорской Академии художеств Василий Иванович Григорович (1785–1865) тяжело и надолго заболел (воспаление в печени вызвало желчную нервную горячку). По настоянию лечивших его врачей осенью 1841 года Совет Академии принял решение: «для восстановления здоровья, уволить в отпуск на год в Швейцарию, Италию и к Карлсбадским водам, без сохранения содержания; но с выдачею ему одновременно в пособие на дорогу 6 500 руб. ассиг., из Государственного Казначейства»¹. Началом отпуска стала дата 17 октября 1841 года, а окончанием – «возвратом к своей должности» – 10 октября 1842 года².

Василий Иванович Григорович с 1824 года исполнял должность конференц-секретаря в ИАХ и ОПХ. В феврале 1830 он был избран в почетные вольные общники ИАХ, в мае 1831 президент Академии поручил ему читать «академистам 1 степени лекции теории изящных искусств».

Президент Академии А. Н. Оленин при отъезде В. И. Григоровича за границу поручил ему «как Профессору теории изящных искусств собрать сведения и материалы для преподаваемого им в академии предмета, и вместе с тем предписано ему было осмотреть иностранные Академии и также сделать свои замечания как о их устройстве, так и средствах к образованию художников»³. По этому поводу Андрей Иванович Иванов писал своему сыну Александру 16 декабря 1841 года: «Г[н] Григорович отправляется к вам в Рим и желает провести у вас зиму и, пользуясь сим временем, осмотреть занятия всех русских художников»⁴.

Заграничное путешествие Василий Иванович, в свои пятьдесят семь лет, совершал впервые. Во время поездки он должен был не только знакомиться с памятниками искусства и культуры, но и «инспектировать» молодых художников – воспитанников ИАХ, посланных для «усовершенствования» своих талантов в Европу, в частности в Рим. Была и другая цель – желание Совета Академии через Григоровича узнать на месте, ознакомиться с деятельностью нового начальника над русскими художниками в Риме Павла Ивановича Кривцова. Отчеты последнего о художниках, посылаемые на имя министра императорского двора князя П. М. Волконского, были известны Совету ИАХ.

Как отметил один из академистов скульптор Н. А. Рамазанов, В. И. Григоровича отличала «любовь к молодым, возникавшим на его глазах талантам, и заботливость о них была как бы любовью и заботливостью отца к своим детям. Всегда готовый принять у себя, как бы ни был занят, придти в мастерскую взглянуть на работу, снабдить юношу полезной книгой, предложить ему вечерний стакан чая и вместе с тем вести занимательно поучительную беседу. Он пользовался уважением и привязанностью академической молодежи»⁵.

О приезде в Рим и встречах там с соотечественниками Василий Иванович писал в Петербург родным и знакомым и, в первую очередь, любимой жене Софье Ивановне (урожденная Мартос)⁶. Из России В. И. Григорович выехал вместе с Ф. А. Бруни 30 ноября 1841 года. Об этом он известил жену в своем первом письме, прибавив: «Товарищ мой Федор Антонович начал со мною уроки в итальянском языке и я надеюсь воротиться итальянцем»⁷. В Вероне они расстались: Григорович вместе с художником П. С. Петровским поехал в Венецию, Бруни – в Рим. «Вот уже 8-мь дней, мой бесценный друг Соничка! как мы в Венеции. В Вероне расставшись с Федором Антоновичем, мы с Петровским отправились в Венецию из Вероны в 9-м часу вечера 31 Декабря по новому стилю и прибыли сюда во 2-м часу по полудни 1-го Генваря (нов. стиля), что по нашему соответствует 21 числу Декабря, или за 4 дня до Рождества Христова»⁸. Из Венеции приехали 17 (5) февраля во Флоренцию. Путешествие из Флоренции в Рим он совершил «весьма приятно в обществе трех братьев Чернецовых и нескольких итальянцев, людей премилых и образованных»⁹.

В Рим Григорович прибыл весенним днем 19 (7) марта 1842 года. «Подъезжая к Риму я с нетерпением ждал когда откроется весь вид города, наконец, он показался... Что я почувствовал когда увидел этот город, некогда столицу мира, а теперь столицу главы католической церкви, приют художников всей Европы, здесь раз-

вивающихся и достигающих славы, с которою большая часть из них возвращается в свое отечество, цель моих мечтаний с юности и до лет нынешних», – написал Григорович о чувствах, захвативших его.

Академическая молодежь – пенсионеры ИАХ и другие художники русской колонии в Риме – тепло встретили своего наставника. Эта встреча оставила неизгладимый след в душе Григоровича, о чем он писал жене: «Тем менее могу передать тебе, друг мой, что я почувствовал, когда за несколько верст, недоезжая города, увидел скачущих к нам верхами молодых людей и в них узнал я Ставассера, Бенуа и Эппингера, которые выехали вперед, чтобы предупредить, что более двадцати из Русских художников ждут меня у Ponte molo и желают там поздравить меня с приездом. Я до слез тронут был знаком такой любви ко мне молодых моих соотечественников, остановил дилижанс, бросился их обнимать и, когда сел в карету в слезах, спутники мои итальянцы спрашивали у меня, что значит эта сцена? Я рассказал им, как мог, кто меня встретил и сколько человек еще встречает меня у Ponte molo, и эти люди, мне чужие, были тронуты, и они не могли не удивиться общей привязанности ко мне молодых художников наших. Один из итальянцев схватил карандаш свой и написал стихи на этот случай, которые обещал переписать и мне доставить в Рим, жаль коли что помешает ему сдержать свое слово. Подъезжая к Ponte molo, я увидел толпу молодых людей, вышедших на дорогу, остановил вновь дилижанс, вышел, и приветствиям не было конца. В числе ожидавших меня был и почтеннейший Федор Антонович Бруни; с ним я свиделся с новым удовольствием как с старым другом и моим спутником в путешествии от Петербурга до Вероны. Тут мы выпили по рюмке вина, встретившие меня за мое, а за их здоровье я, объявили дилижансу, что они могут с моими вещами ехать в Рим; в дилижансе ехали гг. Чернецовы и взяли на свое попечение о доставлении моего добра к Федору Антоновичу, а я с ним, в сопровождении нескольких художников, бывших верхами на лошадях, в особой коляске, отправился в Рим»¹⁰.

Он остановился у Ф. А. Бруни на Piazza del Popolo, 8 (во 2-м этаже). «Живу в Риме у добрейшего Федора Антоновича, как у родного брата. Анжелика Антоновна заботится обо мне как сестра родная. Словом, мне здесь очень хорошо»¹¹, – сообщал о себе родным Григорович.

Члены русской римской колонии показывали ему красоту Вечного города с самых выгодных точек, сопровождали при посещении античных памятников (Форум Романо и др.), Ватикана, церк-

вей, картинных галерей, знаменитых палаццо. «В Риме я каждый день вижу что-нибудь занимательное по части художеств. Некоторые творения так врезались в мою память, что я никогда их не забуду... каждый день посвящаю на обозрение чего-нибудь примечательного, каждый день вижу с русскими художниками и некоторыми русскими семействами, с которыми здесь познакомился. Время идет быстро, я весел»¹². Праздник, который в его честь был устроен 31 (19) марта русскими художниками, описан Григоровичем в письме к жене: «Кажется, я обещал описать тебе 19 Марта, но не помню, исполнил ли это? У меня память еще не совершенно восстановилась, хоть и в этом отношении я очень поправился. На всякий случай скажу тебе, как и что было в этот день.

Павел Ив. Кривцов, видевшись со мною за несколько дней до этого, условился заехать за мною и Федором Антоновичем Бруни, чтобы вместе отправиться осмотреть Церковь Св. Иоанна Латеранского, находящуюся почти за городом, и в 2 часа действительно явился, чтобы взять нас. Мы его ждали и тот час отправились. Дорогой Федор Антонович мне сказал, что мы найдем у Иоанна Латеранского кого-нибудь из русских художников, и действительно, когда туда приехали, нашли Завьялова и с ним обозревали церковь. Вышедши из церкви, Павел Ив. мне сказал, что как подле, очень близко находится дача княгини Зенаиды Ал. Волконской и оттуда бесподобный вид на Рим, то не худо завернуть туда. Разумеется, я не противоречил, и мы поехали. Приехав туда, я увидел несколько слуг, чисто одетых, и подумал, что княгиня на даче и Пав. Ив. меня познакомит с нею. Мы вошли в сад, взглянули на удивительный панорамический вид и потом пошли в комнаты; подходим к зале – вдруг открывают обе половинки двери, и я вижу более сорока человек и готовый стол. Это были художники и некоторые русские, мои здешние знакомые, вздумавшие угостить меня хлебом солью. Раздается приятная музыка на фортепиано (играл С.М. Воробьев) и Кудинов начал петь куплеты, нарочно написанные на этот случай г. Бибиковым, который... был на лицо и потом познакомился со мною. Мне эта нечаянность так была приятна, что у меня навернулись слезы, потом я перецеловал всех и уселся за стол, изготовленный отлично. Когда пришла пора шампанского, я провозгласил тосты 1. [за] Государя и 2. за начальство и Академию; 3-й был предложен за мое здоровье и принят с необыкновенным шумом; 4. За Павла Ив. Кривцова и всех участвующих в празднике. По окончании обеда мы отправились в другую комнату... отдохнуть и выпить кофе, и она наполнилась почти всеми присутствовавшими. За неимением места, большая полови-

на уселась на полу, пошли шутки, рассказы, и время пролетело мгновенно до вечера. За столом я был посажен посередине напротив окна, в которое виден Рим и вдали горы, картина удивительная. Я никогда не забуду этого приятнейшего для меня дня»¹³.

За время пребывания в столице папского государства Василий Иванович, счастливый, воочию видел памятники старого и нового Рима – архитектуры, изящного искусства, с которыми знакомил на своих лекциях академистов. «С тех пор как я в Риме, все болезни меня оставили, провожу время наименее неприятным образом, и каждый день посвящаю на обозрение галерей или древних зданий, мастерских художников более известных и, следовательно, лучших, некоторых загородных мест и, словом, всего примечательного. Вот без малого два месяца, как я в Риме, а еще довольно остается видеть такого, что жаль не видеть. К сожалению только, что память моя хоть и довольно поправилась, но еще много далека от той, какую имел я некогда. Множество предметов, мною видимых, перемешивается в голове, и только некоторые врезались в память так сильно, что могут сохраниться в ней надолго»¹⁴, – признавался Григорович в письме к жене 19 (7) мая. «В Венеции, – продолжает он, – я поклонился гробу Св. Евангелиста Марка, а здесь Св. Апостолов Петра, Павла и других. Был в темнице, в которой по преданию заключен был Апостол Петр и из которой изведен чудесно, а также и на том месте, где он был распят. Равно я повидал и другие святые места и особенно Колизей, где пострадали многие мученики и где теперь устроены часовни для молитвы и духовных поучений»¹⁵. В Риме, помимо художников русской колонии, спутником Василия Ивановича был Николай Александрович Мельгунов. С ним («он хорошо образован... время я делил с ним весьма приятно») Григорович познакомился во Флоренции и «потом около двух месяцев часто» встречался в Риме, и «как он нанимал экипаж помесечно, то часто посещал с ним вместе примечательные места и галереи в Риме, а также делал поездки и за город»¹⁶. Наряду с осмотром достопримечательностей Григорович с интересом наблюдал и повседневную жизнь жителей Рима. Знакомился с современными художниками, живущими в Риме, например с В. Камуччини, президентом Академии Св. Луки, главным инспектором музеев Ватикана. Стал участником событий, происшедших весной и летом 1842 года в жизни русской колонии: посещал домовую православную церковь Св. Николая Мирликийского при русском посольстве, располагавшемся в то время в палаццо Дория Памфили на пьяцца Навона; был в числе гостей на обеде у знакомого по Петербургу графа П. Е. Комаровского; общался с соседями по имению в Пирия-

тенском уезде Полтавской губернии Е. В. Галаган и ее детьми и др. Отдыхал на вилле Кривцова во Фраскатти. Был свидетелем «триумфа» И. И. Габерцеттеля. В мае в среде римских художников произошло чрезвычайное событие: живописца, русского подданного, удостоил посещением Григорий XVI. Римский папа прибыл в мастерскую Габерцеттеля для ознакомления с картиной «Иоанн Креститель, проповедующий в пустыне». «Его Святейшество... долго восхищался ею и «благословил его (Габерцеттеля. – А. П.) на дальнейшие успехи». Об этом сообщили в римской газете «Diario di Roma» и в «Санкт-Петербургских ведомостях» 1842 года. Во время этого посещения в мастерской художника среди приглашенных лиц был Григорович вместе с Кривцовым. «И Папу я видел не один раз, а чтобы и ты имела о нем понятие, пишу нарочно на бумаге с его портретом. Лицо его так оригинально, что трудно сделать его непохожим»¹⁷.

Григорович, исполняя главную цель поездки, в мае доносил президенту ИАХ А. Н. Оленину, что он «успел сделать много полезных замечаний, которые, приведя в порядок, не примет представить Академии»¹⁸. Прожив в Риме с 19 марта по 27 июля (за исключением 2 недель, которые он провел в Неаполе с 9 по 25 июня), Василий Иванович посетил римские мастерские русских художников. Смотрел их произведения, беседовал с ними. Итогом этих встреч стал своеобразный отчет конференц-секретаря ИАХ и ОПХ – «Алфавитный Список Господ Русских Художников в Риме и описание их работ, находящихся в их мастерских при посещении Василия Ивановича Г-на Григоровича в 1842 году» (далее – Список)¹⁹.

На трех листах Списка находятся бесценные сведения о произведениях 29 художников, которые отметил Григорович. Эти записи дополняют неопубликованные отчеты П. И. Кривцова (далее – Отчет)²⁰ и опубликованную в нескольких сентябрьских номерах «Санкт-Петербургских ведомостей» 1842 года статью Ф. В. Чижова «Русские художники в Риме»²¹. Чижов пишет о произведениях художников, которые он видел в их мастерских до 10 мая 1842 года. Публикуемый нами Список Григоровича вводит «в жизнь» новые, неизвестные работы этих мастеров, что дает более полное представление об их творчестве.

Список начинается с имени Ивана Константиновича Айвазовского (1817–1900; в Риме – с 1840). Посетив его мастерскую на Via di Ripetta, № 116 («великолепное помещение в палаццо Боргезе»), Григорович отметил оконченные картины: «Вид в Неаполе от могилы Вергилия при лунном освещении», «Вид Санта Лючии в Неаполе», «Вид Капри при лунном освещении», «Иския при закате

солнца», «Неаполь при восходе солнца», тот же «вид (Неаполя. – А. П.) при лунном свете», «вид Лазурового грота в Капри», «Буря у берегов», «Вид Сорренто» и «два вида Амальфи», этюды «в Неаполе и окрестностях его», рисунки и акварели. Этот перечень небольшой²², так как свои картины Айвазовский, собираясь уезжать из Рима в Геную и Англию, почти все уже упаковал.

Вторым значится пенсионер-архитектор Карл Андреевич Бейне (1816–1858; в Риме – с 1841). Его мастерская располагалась на Via della fre Canelli (по этому адресу была и студия архитектора И.А.Монигетти). В Список вошли «оконченные» акварельные рисунки архитектора: «Внутренность церкви в Св. Петре», «Зала в палаццо близ Сан Клауде; Двор Микеланджело (с натуры)», «В термах Диоклециана», «Вид в Вилле Borhese», «Вид сада Колонна», «Капелла в Дуоме Инвалидов с гробом Наполеона I» и «Проект загородного замка, для графа Зубова»²³.

Пенсионер-архитектор Николай Леонтьевич Бенуа (1813–1898; в Риме – с 1840) в мастерской на Via Felice, № 11, представил свои «черновые рисунки с некоторых архитектурных остатков в музеях Ватиканском и Капитолийском»²⁴.

Пенсионера-пейзажиста Сократа Максимовича Воробьева (1817–1888; в Риме – с 1840), чья студия была на Via Sistina, № 52, в Список вошли – картина «Вид с натуры в Сан Вито» («Вид Сан-Витто в окрестностях Рима», 1842, ныне ГМЗ «Петергоф», Коттедж. – А.П.), живописные этюды для картины, «чертежи и рисунки деревьев, камней и проч. Костюмы»²⁵.

Живописца Осипа (Иосифа) Ивановича Габерцеттеля (1791–1853; в Риме – с 1822; на «свой кошт»), «долгожителя» русской римской колонии, отмечена уже упомянутая большого формата картина «Иоанн, проповедующий в пустыне», эскиз и начатая картина «Образ Николая чудотворца», «Портрет Государя Наследника» (Александра Николаевича. – А.П.), «разные портреты, этюды с натуры; и многие копии с знаменитых римских галерей»²⁶.

Посетив пенсионера-скульптора Петра Андреевича Ставассера (1816–1850; в Риме – с 1841), чья студия, как и у Н.Л. Бенуа, была на Via Felice, № 11, Григорович записал: «...окончил бюст с портрета с покойного Графа Виллигорского, окончил бюст с пенсионера Академии Г-на Эппингера» и «оканчивал из мрамора младенца молящегося Купидона для князя Голицына». И внес слова скульптора «занимаюсь эскизами»²⁷.

Академик Алексей Васильевич Тыранов (1808–1859; в Риме – с 1839), приехавший на счет Кабинета Его Императорского Величе-

ства, жил по адресу Via della Croce «у братьев Шпильман». Попастъ в его мастерскую можно было, преодолев 125 ступенек. В Список вошли картины: «Ангел мира. Мать опускает Моисея в Нил; Душенька просыпающаяся; Портрет Г. Айвазовского, г. Бодкина (Николая Петровича Боткина. – А. П.), Ея Сиятельства Княгини Гагариной; десять разных («разных» зачеркнуто. – А. П.) женских портретов, три портрета с товарищей»²⁸.

В мастерской пенсионера-пейзажиста Логина Христиановича Фрикке (1820–1893; в Риме – с 1840) Григорович отметил: «Вид Голландии» (большого размера, окончена), «Вид ледников на горе Гримдаль, в Швейцарии» (окончена), «Вид Кампании Римской с акведуком» (окончена), этюды, сделанные в Швейцарии и Голландии, в Харцгебирге, по Рейну, в Тегерн-Зее, этюды, сделанные в Ариччи, Альбано, Капель-Гондольфо. В Списке указаны римские работы 1841 года, так как лето 1842 года Фрикке провел в окрестностях Неаполя²⁹.

Две мастерские в одном доме по адресу Via S. Claudio palazzo Costa занимали пенсионеры – исторические живописцы Ф. С. Завьялов и П. М. Шамшин. В Списке упоминается имя Петра Михайловича Шамшина (1811–1895; в Риме – с 1837). Григорович перечислил его произведения на исторические сюжеты, жанровые картины из итальянской жизни, морские пейзажи и портреты. Он отметил исторические картины живописца: «Петр I спасает утопающих на Финском заливе», «Петр I во время бури на Ладожском озере», «Агарь с сыном, в пустыне», «Игорь переезжает через Днепр при луне».

Первые две картины из жизни императора Петра Великого, по видимому, были связаны с конкурсом, еще в 1836 году предложенным А. Н. Демидовым ИАХ³⁰. Художники должны были изобразить, по своему выбору, одно из деяний первого русского императора. В Риме большое полотно «Петр I спасает утопающих на Финском заливе» было выставлено Шамшиным, и, как писал Чижов³¹, «приобрело ему уважение от его собратий, которое для художника дороже всех похвал от нас досужих любителей искусства». «Итальянский жанр» представляли картины Шамшина: «Мальчик ловит бабочку», «Итальянская сцена, две женщины купающиеся», «Лежащие две женщины, одна в Турецком, другая в Итальянском костюмах», «Девочка с тамбурином», «Девочка у колодца», а также «портреты с детей Графа Зубова, разные портреты с дам и кавалер», «морские виды, в Чивита Веккия»³².

Григорович отметил только портреты детей графа Зубова. Видимо, он не видел другие работы Шамшина – портреты сына и дочери П. И. Кривцова. Сам Кривцов отзывался, что в 1842 году

художник исполнил «несколько портретов детских чрезвычайно хорошо и удачно» («Портрет О.П. Кривцовой» и «Портрет Н.П. Кривцова», 1842, оба – Музей В.А. Тропинина и художников его времени, Москва).

Об Иване Савельевиче Шаповалове (Шаповаленко; 1820–1890; в Риме – с 1839) читаем: «...пишет в Ватикане копию с Перуджино»³³. Начал картину: Девочка, в натуральную величину, со скальдинкой («Римская зима». – А.П.), с разных лиц портреты – рисунки с натуры, в классах»³⁴.

У любимого Григоровичем Василия Ивановича Штернберга (1818–1845; в Риме – с 1840), в мастерской на Via S. Claudio, отмечены картины: «Девочка с ослом», «Дети играющие», «Играющие в карты»³⁵ и «Римская сцена, девушка ходящая с ...» (слово неразборчиво. – А.П.), многочисленные «этюды голов, этюды с натуры в Неаполе, в Сорренто и в окрестностях его, костюмы», «рисунки в натурном классе», а также акварельные эскизы: «Сцена из Карнавала», «Проповедующий в Колосее капуцин», «Читающий стихи на берегу моря в Неаполе»³⁶.

В Список внесены работы архитектора Константина Андреевича Ухтомского (1818–1881; в Риме – с 1842; прибыл на «свой кошт») – акварели: «Внутренность в Париже; в Пруссии, в Риме в Колисее»³⁷.

У Николая Петровича Ломтева (1817–1859; в Риме – с 1839; прибыл на «свой кошт») отмечены эскизы: «Св. Семейство», «Христос является ученикам по Воскресении», «Проповедь Христа к народу»³⁸ и «другие композиции», а также «Рисунки с натуры и Этюды голов маслян.[ыми] крас.[ками]». Со слов художника записано: «занимаюсь копиею с Рафаэля назыв. *Somitas* в настоящую величину»³⁹.

У живописца Аполлона Николаевича Мокрицкого (1810–1870; в Риме – с 1841; приехал на «свой кошт»), родственника В.И. Григоровича, перечислено довольно много работ: этюды с натуры – «две головы со старика, рисунки классные и костюмы акварелью 42 номера», «начато грудн[ой] Иоанн Креститель», «Портреты Васил: Ивановича (Штернберга? самого Григоровича? – А.П.)», «этюды с натуры: Головы. Голова Натур[щика] Пасквала. Черная борода с мечом, 2 (2-е. – А.П.) начал грудн[ая] фигура с мад[ам] Цезаре, Портр[ет] девочки в красном платье Мариете, этюд черноволос[ой] в шляпе и платье (?) Джужетты, этюд дев(девочки или девушки. – А.П.) в красном шпензере (спенсере. – А.П.). Профиль женский (слово «женский» зачеркнуто. – А.П.) Кларучи, спинка с нее же; Портр[ет] Ставассера, Бейне, Портр[ет] в кватроченто юного итальянца. Портрет Марьючи в costume Чучара. Колен.[ный]

Портр[ет] Еписк[опа] Армян и грудн[ой] портр[ет] с его же. Две головы хорошеньких мальчиков. Лысая голова с черной бород[кой] и усами итальянца Мазоли, портр[ет] грудн[ой] франц. ... (слово неразборчиво. – А. П.), и Кьяруча у фонтана»⁴⁰.

Из этого Списка мы узнаем имена натурщиц и натурщиков, которыми «пользовался» Мокрицкий, о портретах друзей (Ставасера, Бейне), о портретах армянского епископа.

Посетив архитектора Ипполита Антоновича Монигетти (1819–1878; в Риме – с 1840; приехал на «свой кошт») по адресу Via delle fre Canelli, Григорович отметил: «Чистые рисунки архитектурных деталей и перспективные виды в Помпее. Оконченная реставрация Форума, базилики и храма Венеры в Помпее»⁴¹.

Далее речь идет о живописце Пимене Никитиче Орлове (1812–1865; в Риме – с 1841; на частные пожертвования членов ОПХ). В его мастерской на Porta Pinciana, № 8, отмечены картины: «Девушка в церкви в костюме сорентском»⁴² и «портреты: Князя Никиты Волконского⁴³, княжны Ольги Сергеевны Гагариной, В.В. Обухова и К.В. Обуховой, двух хорошеньких девиц Алферьевых сгруппированных»⁴⁴. «Портрет княжны О.С. Гагариной» и «Портрет сестер Марии Павловны и Екатерины Павловны Алферьевых» были небольшого формата⁴⁵.

Скульптор Николай Степанович Пименов (1812–1864; в Риме – с 1838), уже вышедший из числа пенсионеров ИАХ, показал Григоровичу произведения – это «два этюда голов, масляными красками»⁴⁶, «статуя дитяти просящего милостыню, для ЕИВ Наследника», «статуя мальчика ловящего бабочку, из мрамора, и делаемого здесь, и несколько эскизов из Ветхого и Нового заветов»⁴⁷.

Про пенсионера-гравера Андрея Андреевича Пищалкина (1817–1893; в Риме – с 1841), студия его, как у М.И. Скотти и А.В. Логановского, находилась на Porta Pinciana, № 17, отмечено: «начал гравировать с картины Карла Павловича Брюллова “Взятие на небо Божией Матери”»⁴⁸.

Михайло Иванович Скотти (1814–1861; в Риме – с 1838; приехал на «свой кошт» с семейством графа И.П.Кутайсова) представлен работами: «Образа для памятника Ея Сиятельства Лизав. Дмитр. Кутайсовой: Св. Божия Матерь, Креститель и св. Елизавета; Картины, бывшие на Римс[кой] выставке: 1. внутр[енность] Церкви в Субияках⁴⁹; проданная Маркизу Alla Casoni в Милан. 2. Девочка в кост[юме] Прочида⁵⁰, продан Его Превосходительству Монферану. 3. Голова монашки со свечою⁵¹ Ордена Vambin Gesu. Портр[ет] Мад[ам] Карлгоф. Портр[ет] Шандренко. Эскиз последнего вечера Карнавала, Ма-

колетти. С натуры этюды: пейзажи, фигурки, головки, костюмы»⁵². В этом Списке упоминается «Портрет мадам Карлгоф» – произведение, ранее неизвестное биографам Скотти. Портрет является изображением Елизаветы Алексеевны Карлгоф (1814–1884), урожденной Ошаниной, во втором браке Драшусовой (с 1847), мемуаристки, хозяйки литературного салона⁵³.

Следующее имя – пенсионер-архитектор Михаил Арефьевич Шурупов (1816–1901, в Риме – с 1840), его студия на Via Felice, № 11. Григорович перечислил работы: «Проект памятника Наполеону, посланный в Париж», «рисунки разных ваз и блюв и купален». Григорович также отметил, что этот пенсионер «занимает[ся] проектом монастыря: вылепил памятник аллегорический Владимиру»⁵⁴, «лепил статую Ганимеда с орлом, вылепил эскизы статуям: Фауна, Вакханка; Амур и Душенька, и еще Амур и Душенька; лепил всю зиму в натурном классе»⁵⁵.

У живописца Михаила Григорьевича Эльсона (1816–1857; в Риме – с 1840), находящегося вместе со своим братом по одному адресу – Via Sistina, № 101, отмечены: «писанные этюды с натуры, костюмы, рисунки дерев, растений и камней. Картины “Вид в Субиако”»⁵⁶.

Архитектор Григорий Григорьевич Эльсон (1818–?; в Риме – с 1840) представил «с натуры: виды: в Колизее, в San Giovanni Laterano, в дворцах Кесарей, в вилле Боргезе, в Субиаках, в Тиволи»⁵⁷.

В Список внесены имена братьев Чернецовых (в 1842 году они были в Риме с 10 марта по 22 июля; приехали на «свой кошт»); их студия была на Via Tritone, № 9.

Григорий Григорьевич Чернецов (1802–1865) показал «пейзаж, картина с натуры, вид в Субиако. Грот, картина с натуры в Субиако, Внутренность церкви St. Benedecto, в Субиако. – Картина вид Форо Романо с портретами всех русских художников находящихся в Риме. ...Внутренность церкви St. Benedicto, в Субиако. Несколько этюдов с натуры в Риме и в окрестностях, писанные» и две картины – виды в Венеции⁵⁸.

Никанор Григорьевич Чернецов (1805–1879) представлен произведениями: «Пейзаж, картина с натуры, вид в Субиако. Вид из грота Изиды, в Субиако. Две картины внутренностей Церкви St. Benedecto. Картина Вид Флоренции. Вид Форо Романо. Картины, ...несколько этюдов в Риме и окрестностях писанных»⁵⁹.

У Поликарпа Григорьевича Чернецова (1822–1842): «Картинка писанная с натуры: Студия и несколько этюдов с натуры красками, и рисунки с фигур, и виды Римские, и в окрестностях. (В Студии) Вид Кремля в Москве... Несколько видов Волжских и Кавказских»⁶⁰.

У пенсионера-архитектора Федора Ивановича Эппингера (1816–1873; в Риме – с 1840) в его мастерской на Via Felice, № 11, отмечено: «занимается вымериванием Форум Августа храма Марса, сделал вид дворика при Базилике St. Giovanni Laterano и детальные рисунки онаго дворика, который архитектуры византийской, разные чертежи с натуры»⁶¹.

Художник-любитель Ахиллес Дмитриевич Алфераки (1810–1864) показал «Мужской фантастический (слово «фантастический» зачеркнуто. – А. П.) портрет»⁶².

О другом представителе русской колонии художников в Риме – скульпторе Роберте Карловиче Залемане (1813–1874; в Риме – с 1841; на «свой кошт»), приехавшем в Рим «для изучения антиков», записано: «Художник Залеман. Из Ревеля русский подданный окончил статую Сон и занимается исполнением Статуи Киевский юноша»⁶³.

В Списке (после Н. Л. Бенуа) указана еще одна фамилия – Бродовский. Напротив фамилии оставлено пустое место. Это вписан русский подданный, пенсионер Царства Польского Т. (И.?) А. Бродовский (1821–1848; в Риме – с 1841)⁶⁴.

В Списке не упомянуты имена А. А. Иванова и Ф. И. Иордана. Однако известно, что Григорович не только общался с ними, но был в мастерских художников. Иордан в своих воспоминаниях о встрече на Via Sistina, № 104, писал: «Его занимала моя работа (гравюра «Преображение» с картины Рафаэля. – А. П.); он ценил мой труд и чувствовал себя передо мною виноватым, ибо в то время, как я делал рисунок, он настаивал неоднократно, чтобы, по окончании его, я приступил к гравированию такого колоссального труда; теперь же он радовался, увидав, что моя гравюра значительно подвинулась»⁶⁵.

В начале мая 1842 года состоялся разговор Иванова и Григоровича, который описал художник: «Григорович затеял спор со мной насчет слишком долгого производства моей картины («Явление Христа народу (Явление Мессии)»). – А. П.) и старался щекотать меня всячески. Сначала я отшучивался, но после, когда он... сказал мне не дописано, разговор наш сделался центром внимания общего; он тут начал подозревать меня в лени и, наконец, говорить, что я всех надуваю, что при моих способностях я бы мог в год картину кончить, но я то тяну труд мой, чтобы продлить пребывание в Риме»⁶⁶.

Предполагаем, что Список художников, составленный Григоровичем, был больше, тогда как рассматриваемое дело в архивном фонде Академии художеств имеет три листа с именами художников. На картине «Русские художники на Форте Романо» Г. Г. Чернецова В. И. Григорович помещен среди изображений 40 художников, находящихся во время его пребывания в Риме⁶⁷. Отметим, что в 1843 году члены Ко-

митета ОПХ «просили Василия Ивановича Григоровича, в знак признательности Общества, принять картину академика Григория Чернецова, “Римский форум”, с изображением на нее всех находившихся в 1842 году в Риме Русских художников, между которыми помещен и г. Григорович»⁶⁸.

27 (13) июля Григорович уехал из Вечного города. «Рим 26 / 12 июля 1842 года. Завтра в 8 часов утра, бесценный друг мой Sophie! я оставляю Рим и чрез Флоренцию, Парму, Милан, Швейцарию по Рейну еду в Бельгию, загляну в Париж и потом, как придется, чрез Варшаву или иным путем возвращусь к вам, чтобы уже не расставаться более... – сообщил он жене. – Со мною будет товарищ путешествия от Рима до Петербурга художник Каневский, который возвращается в отечество. По выезде из России я никогда не был один. Это я почитаю счастьем, каким пользоваться могут немногие»⁶⁹.

30 сентября 1842 года В. И. Григорович вернулся в Россию. Обратный путь был через Швейцарию, Францию, Бельгию, «потом по Рейну, Франкфурт-на-Майне, Лейпциг, Дрезден и Варшаву» в Петербург. В письме от декабря 1842 года он благодарит П. И. Кривцова: «...пробывание мое в Риме доставило мне редкие минуты в жизни истинного счастья и удовольствия. Вам и нашим художникам, в Риме живущим, я обязан ими. Благодарю, благодарю вас всех... Я никогда не забуду времени, проведенного в Риме»⁷⁰.

После возвращения в Петербург Григорович свои впечатления от посещения римских мастерских «передал» академическому начальству и членам Совета. Его отзыв о картине А. А. Иванова приведен в письме 23 ноября 1842 года отцом художника: «Я был у г. Григоровича, при приезде его... Он с великою похвалою отзывался о трудах твоих и просил меня... свидетельствовать его почтение тебе и желание его, чтоб ты всевозможно старался бы картину свою окончить как можно поскорее, и полагает, что для этого достаточно полгода времени, ибо картина твоя требует только произведения некоторых частей в гармонию, но что она имеет вид довольно значительный (в красках)»⁷¹.

Вернемся к Списку Григоровича. Он знакомит с произведениями русских художников, отмеченных им «для себя» в Риме. Некоторые произведения из Списка попали на академические выставки 1842 и 1845/46 годов. Другие упомянуты в статьях, посвященных изящному искусству в современной русской периодике, или в опубликованных воспоминаниях наблюдавших или участвовавших в художественной жизни русской колонии в Риме начала 1840-х годов. Статья «Русские художники в Риме» Ф. В. Чижовым подписана 10 мая 1842

года – следовательно, произведения художников, рассмотренные в ней, ограничены этой датой. Соединение сведений статьи Чицова и Списка Григоровича дают возможность полнее представить творчество русских мастеров римской колонии 1842 года.

На Список В.И. Григоровича иногда ссылаются наши современники при работе над биографиями художников. Так, его использовали Н.Л. Приймак, исследователь творчества живописцев А. Мокрицкого и А. Тыранова, при составлении каталога «Живопись первой половины XIX века» собрания ГТГ, А.А. Погодина – в биографических статьях о Л. Фрикке, С. Воробьеве, П. Орлове. Однако целиком Список не публиковался и не рассматривался историками искусства. В этом перечне произведений есть работы русских художников, которые ранее не были введены в научный оборот (например, картины А. Н. Мокрицкого или «Портрет Н. П. Боткина» А. В. Тыранова, образа для памятника графини Е. Д. Кутайсовой, работы М. И. Скотти). Список позволяет по-новому посмотреть на датировки и бытование упомянутых там произведений. Благодаря Григоровичу мы можем утверждать, что большое полотно П. М. Шамшина «Петр Великий спасает утопающих на Лахте» (на Финском заливе. – А. П.), холст, масло, 184 × 251, из Одесского художественного музея должно датироваться 1842, а не 1844 годом.

Уточняются сведения о работе П. А. Ставассера – бюсте графа Вильегорского. Ранее не было известно, чье именно изображение воссоздал скульптор. Из Списка Григоровича явствует, что «бюст с портрета покойного Графа Виллигорского» – это портрет рано умершего в Риме, в 1839 году, молодого графа Иосифа Михайловича Вильегорского, друга Н. В. Гоголя. Вместе со статьей Ф. В. Чицова (от 10 мая 1842 года) и неопубликованными отчетами П. И. Кривцова, все чаще цитируемыми сегодня, эпистолярным наследием участников жизни русской колонии в Риме, Список дает возможность расширить наше представление о произведениях этих художников и «опознать» их среди других картин, уточнить факты биографий. Публикуемые нами римские письма В. И. Григоровича и его Список – еще одна страница в истории русского искусства, в истории русской художественной колонии в Риме. Рассмотренные нами материалы позволяют более полно представить итальянский период творчества русских художников первой половины XIX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Ед. хр. 48-Г. Л. 42. В архивных материалах сохраняется правописание источника.

² Там же. Л. 11.

³ Там же. Л. 50.

⁴ Цит. по: Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / Сост. И. А. Виноградов. М., 2001. С. 248. Далее – *Виноградов*.

⁵ *Рамазанов Н.* Некролог // Московские ведомости. 1865. № 4.

⁶ Эти письма впервые вводятся нами в научный оборот.

⁷ ОР РНБ. Ф. 124: Ваксель П. Л. Оп. 1. Ед. хр. 1342. Л. 1.

⁸ Там же. Л. 9–10.

⁹ Там же. Л. 17.

¹⁰ Там же. Л. 17–17 об.

¹¹ Там же. Л. 19.

¹² Там же. Л. 19, 23.

¹³ Там же. Л. 23 об.–24.

¹⁴ Там же. Л. 25.

¹⁵ Там же. Л. 25 об.

¹⁶ Там же. Л. 27. Мельгунов Николай Александрович (псевдоним Н. Ливенский; 1804–1867), русский писатель, публицист. В 1826 вместе с С. П. Шевыревым и В. П. Титовым опубликовал книгу Л. Тика «Об искусстве и художниках». Служил в Московском архиве МИД (1824–1834). С 1840 года часто бывал за границей.

¹⁷ Там же. Л. 25.

¹⁸ РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Ед. хр. 48-Г. Л. 50.

¹⁹ Этот документ находится в архивном фонде Академии художеств в Санкт-Петербурге (РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600: Список художников, проживающих в Риме и описание их мастерских). Сведения о художниках цитируются так, как они внесены в Список самим В. И. Григоровичем (далее – Список).

²⁰ Отчет (черновик). П. И. Кривцов, Рим, – князю П. М. Волконскому. СПб. Октябрь 1842 г. // АВПРИ МИД РФ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 531.

²¹ Чижов Ф. В. Русские художники в Риме (Письма к А. Н. Очкину) // Санкт-Петербургские ведомости. 1842. Сентябрь. Статья Чижова под названием «О работах русских художников в Риме» была повторена в Московском литературном и ученом сборнике (М., 1846).

²² Список. Л. 1.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же. Л. 1 об.

²⁸ Там же. Современник, посетивший римскую мастерскую Тыранова летом 1842 года, отметил, что художник «преимущественно рисовал портреты и, по-моему, превосходнее Габерцеттеля, считавшегося... лучшим портретистом в Риме». (Цит. по: Драшусова Е. А. Жизнь прожить не поле перейти: Записки неизвестной // Русский вестник. М., 1888. Т. 159. Май. С. 292).

²⁹ Список. Чижов (Указ. соч. С. 35) писал о Фрикке, что в его мастерской «собрано много видов... из путешествия по Голландии, Германии и Швейцарии», но «они еще не кончены». Летом 1842 года его три вида упоминаются в Списке уже в числе оконченных работ.

³⁰ Конкурс на Демидовскую премию был объявлен ИАХ в 1837 году.

³¹ Чижов Ф. В. Указ. соч. С. 19, 21.

³² Список. Л. 1 об. Об одном «морском виде» писал Чижов (Указ. соч. С. 20) как о «полуоконченной» картине, где изображена «лодка несомая волнами по морю, освещенному луною».

³³ Имеется в виду «Богородица с младенцем Иисусом, окруженная святыми» П. Перуджино.

³⁴ Список. Л. 1 об.

³⁵ Речь идет о картине «Игра в карты в неаполитанской остерии» (1842, ГТГ).

³⁶ Список.

³⁷ Там же.

³⁸ Имеется в виду «Нагорная проповедь (Проповедь Христа на горе Елеонской о втором пришествии)» (1841, ГРМ).

³⁹ Список. Л. 2.

⁴⁰ Там же. Слова в тексте подчеркнуты Григоровичем.

⁴¹ Там же.

⁴² В 1842 году Орлов написал две картины на сюжет, где изображена итальянская девушка в церкви. Одна картина под названием «Девушка, молящаяся в капелле» была исполнена для Г. П. Галагана. Позднее эта картина находилась в имении Сокиренцы, Украина. Другая картина в этом же году была послана в Петербург вместе с произведениями русских художников, также упомянутых в Списке. Эти работы только в марте 1843 года прибыли в Петербург и были представлены императору Николаю I и ИАХ. Картина П. Н. Орлова тогда же была приобретена для императрицы Александры Федоровны (ныне – ГМЗ «Петергоф»).

⁴³ «Портрет князя Никиты Григорьевича Волконского» (холст, масло; 66×52) из семейного собрания поступил в Тульский областной музей изобразительных искусств, где его датировали 1844 годом. Благодаря Списку Григоровича можно утверждать, что в мастерской он видел уже картину оконченной. Чижов (Указ. соч. С. 23) также видел «Портрет князя Н. Г. Волконского» и «Портрет Е. В. Обуховой» оконченными и писал, что они показывают «уменье художника поймать и передать полотну приятную сторону физиономии, не жертвуя притом сходством с оригиналом».

⁴⁴ Список.

⁴⁵ Чижов (Указ. соч. С. 23) характеризует их как «картинки» – «последние, с этим весьма важным в портретах достоинством (приятная физиономия и сходство с оригиналом (моделью). – А. П.), соединяют еще достоинство хороших картинок».

⁴⁶ Речь идет о картинах «Христос», 1838, и «Голова мужчины», 1839, обе – ГРМ.

⁴⁷ Список.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Работы Скотти «Внутренность церкви в Субиако», изображающая высеченный в скале ее нижний этаж со старинными фресками в глубине, освещенными светом из бокового окна, и портрет девочки в праздничном наряде женщин острова Прочида в Неаполитанском заливе имели успех на римской выставке на Народной площади (Piazza del Popolo).

⁵⁰ Речь идет о картине «Итальянка с розаном в руке» (ГРМ).

⁵¹ Небольшая по формату «Голова монашки со свечою», по описанию Чижова, представляет собою «грудное изображение католической монашки в белом одеянии с венком из белых роз на голове; она освещена светом свечи» (Чижов. Указ. соч. С. 24).

⁵² Список.

⁵³ Е. А. Карлгоф (Драшусова) вспоминает в мемуарах о своем пребывании в Риме летом 1842 года. О заказанном Скотти портрете, который она со-

биралась преподнести своей приятельнице А.И. Васильчиковой, Карлгоф пишет: «Я обещала Александре Ивановне сделать для нее портрет с себя в Риме. Скотти начал его писать, но не успел окончить. Следовательно, и для окончания портрета мне нужно было остаться в Риме. ...Накануне моего отъезда (в начале июня 1842 г. из Рима. – А.П.) ко мне собрались некоторые художники, Иордан, Завьялов, Пименов, Скотти. Мы говорили о России, много читали стихов, и мне живо припомнилось то время в Петербурге, при моем добром муже, у меня собирались люди, трудившиеся также для искусства, науки, литературы» (*Драшусова Е. А. Жизнь прожить не поле перейти. Записки неизвестной // Русский вестник. М., 1888. Т. 159. Май. С. 293, 294*).

⁵⁴ У Чижова (Указ. соч. С. 34) аллегорический памятник русскому князю Владимиру работы Щурупова описан как модель дарохранительницы: «...она изображает крещение России Святым Владимиром. Владимир стоит на раковине, поддерживаемой со всех сторон эмблемами евангелистов: ангелом, львом, орлом и волком. Под ними на передней части круглого пьедестала видна Россия, в виде женщины; она в правой руке держит щит веры с изображением креста; его принимает воин, стоящий на коленях. ...На задней стороне пьедестала ангел-хранитель России поражает огненным мечом погибающее неверие, изображенное в виде падающей фурии. Между этой фигурой (фурией. – А. П.) и Россией, гражданин раздирает ветхие одежды старого идолопоклонства».

⁵⁵ Список. Л. 3.

⁵⁶ Там же. В 1852 году Михаил Эльсон за картину «Вид в Субиако близ Рима» получил звание академика ИАХ, а картина поступила в собрание Музея ИАХ.

⁵⁷ Там же. У Чижова (Указ. соч. С. 33) сказано, что «два брата Эльсоны, которых мастерская не успела еще прийти в порядок, после их путешествия по Папским владениям, полным превосходных ландшафтов».

⁵⁸ Список.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Там же. О себе Эппингер писал в Петербург: «Главная моя цель во время пребывания за границую будет стараться как можно больше видеть. ...В Риме я занимался рисованием с натуры, сделал детали Базилики St. Giovanni in Laterano, вымерил Forum Augusto, на котором находится храм Марса; по остаткам сего храма я вымерил все детали, приготовил первые рисунки, так что по возвращении моем из вояжа, я приступлю к составлению чистых рисунков. ...Мы проводили В.И. Григоровича из Рима, и к концу Сентября думает пребыть в Петербург» (РГИА. Ф. 789. Оп. I. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 2648).

⁶² Список. Л. 3 об. Возможно, другие его произведения уже были упакованы, так как в начале июля Алфераки уехал в Россию.

⁶³ Там же. Кривцов в своем Отчете писал осенью 1842 года: «Скульптор Залеман... занят лепкою Статуи, на производство которой снабдил его некоторыми пособиями из художественной кассы. Работа сего художника уже приближается к концу. Как его постигло несчастье, что внутренность формы статуи, не будучи довольно укрепленною, отпала, и вся статуя совершенно была испорчена. Так что он должен был приступить переиначить ее снова. Г. Залеман сошелся в совете с г. Loganовским, представил Киевского юношу, бросавшегося в Днепр – но ту минуту, когда, переплыв через реку, он выходит на берег, держа на плече лошадиную узду» (АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 531. Л. 78 об.).

⁶⁴ Список. Л. 1. Возможно, посещение студии этого живописца не состоялось. Благодаря Отчету Кривцова мы знаем, что в его «ведении по Высочайшему повелению» в 1842 году находились два пенсионера Царства Польского из города Варшавы – живописцы Кольберг и Бродовский. По оценке Кривцова, «г. Бродовский – более багальный живописец подает о себе самые лестные надежды. Одаренный пылким воображением и особенно легкостью в исполнении, ему нужно единственно успевать в рисунке, а потом заняться под надзором известного живописца г. Ораса Вернета, в коем роде он особенно обещает достигнуть великого художника. ...Здесь г. Бродовский посещает натурные классы и пользуется наставлениями и советами наших художников, которые особенно отличаются в верности рисунка и с которыми он находится в самых дружественных отношениях; так что при приезде его сюда он, почти не зная ни слова по-русски, между тем как в течение 9-ти месячного его здесь пребывания он теперь выражается на нашем языке без всякого почти затруднения» (АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 531. Л. 76–76 об.).

⁶⁵ Записки ректора и профессора Академии художеств Федора Ивановича Иордана. М., 1918. С. 228, 229.

⁶⁶ Цит. по: *Виноградов*. С. 255–256.

⁶⁷ Этот групповой портрет писался с 21 мая по 1 июля; 22 июля его автор Г. Г. Чернецов уехал из города.

⁶⁸ Отчет Комитета Общества Поощрения Художников с 28-го апреля 1842 по 28-е апреля 1843 года (окончание) // Санкт-Петербургские ведомости. 1843. № 154. 11 июля. Раздел: Смесь. С. 722.

⁶⁹ ОР РНБ. Ф. 124. Оп. 1. Ед. хр. 1342. Л. 39–40.

⁷⁰ АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 531.

⁷¹ Цит. по: *Виноградов*. С. 278.

С. С. Степанова

**«ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО» АЛЕКСАНДРА ИВАНОВА:
ЗАМЫСЕЛ И ПОИСКИ ИКОНОГРАФИИ В КОНТЕКСТЕ
ПРАВОСЛАВНОЙ ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ**

Естественно стремиться к тому,
чтобы понять этот образ во всем его объеме.
Иоанн Златоуст

Эскизы композиции «Воскресение Христово» готовились А. А. Ивановым (1806–1858) в 1845 году в связи с появившейся возможностью получить заказ на запрестольный образ для храма Христа Спасителя в Москве¹. Известие о готовящемся распределении заказов художник получил от отца в 1842 году, но его первым порывом было отказаться. Однако для вечно нуждающегося мастера, принципиально не бравшегося ни за какие заказы, сосредоточив все силы на создании картины «Явление Христа народу (Явление Мессии)», это было двойным соблазном – получить деньги за свой труд и попробовать себя в церковной живописи, которой он прежде сторонился. Мысль попытаться предпринять что-то новое в храмовом искусстве, к середине XIX века давно ушедшем от некогда великой византийской и древнерусской традиции, все же взяла свое. И фактически втайне от всех, кроме близких людей – Ф. В. Чижова, Н. А. Языкова и некоторых других, – он берется за сочинение этого образа. Правда, не сразу. Можно сказать, что побудил художника взяться за этот замысел приезд в Рим в конце 1844 года Ф. В. Чижова. Как человек, осведомленный в вопросах церковного искусства гораздо больше, чем Иванов, он горячо поддержал намерение художника обратиться к иконной живописи и старался быть ему всячески полезен. Для Иванова, мало знавшего общественную жизнь и практически не знавшего России,

разговоры с людьми, исповедовавшими идею национальной самобытности, были не просто новы и увлекательны. Они «ложились» на почву, подготовленную общением с Н. В. Гоголем и собственными размышлениями об отечественной культуре, о месте (и миссии) художника в современном мире.

Приступая к обдумыванию иконной композиции, Иванов в конце 1844 года поручает через Языкова брату Сергею найти в Москве иконы «Воскресения Христова» и сделать с них зарисовки, «дабы иметь понятие, как нам передали греки сей образ, когда сочинения церковные выходили из самой Церкви, без притязания на академизм, который нас теперь совсем запрудил»². Пытливый ум художника стремится найти верное решение на основе точных знаний о православном изобразительном каноне и богословском содержании этого сюжета. «Чтобы сочинить мне образ Воскресения Христова, множество нужно сведений. Необходимо знать, как этот образ был понимаем Православной Церковью, когда еще религия не была трупом... Нужны советы живущих ученых отцов нашей Церкви. Здешний священник слишком мал, а римские с нами разнятся... я... увлекся сочинением Воскресения – не из алчности значительного задатка за образ, но потому, что двухмесячное чтение (во время болезни) церковных книг и постоянное в них вдумывание приучили мысли мои следовать в глубину нового предмета...»³

Много лет спустя Сергей Иванов в письме В. В. Стасову называет характер композиции Воскресения Христова «чисто церковным, греко-византийским»⁴. Вс. Зуммер, подробно анализируя стиль ивановских эскизов и разбивая их на группы, приходил к выводу о движении стиля эскизов от западного варианта иконографии к синтезу с греко-византийской традицией⁵. М. А. Алпатов почти уравнивал окончательный образ по художественной выразительности с новгородскими иконами «Сошествие во ад»⁶. Свою интересную интерпретацию наиболее законченного варианта предлагал М. М. Алленов⁷. М. Г. Неклюдова разбирала в своей статье концепцию и творческий метод Иванова, а также тему Воскресения в контексте русской религиозно-философской мысли, делая акцент на гуманистических аспектах авторской трактовки⁸. Однако следует заметить, что в сороковые годы XIX века многие русские иконы находились под позднейшими записями, научный интерес к древнерусской традиции только начинал проявляться. Не вдаваясь в рассмотрение эволюции восточно-христианской иконографии, отметим следующее. До сих пор остается актуальным вопрос о том, что же изображено на православной иконе – Сошествие во

ад или Воскресение. В православной традиции момент собственно Воскресения Христа считался неизобразимым. Поэтому в первые века христианства иконографическим решением темы являлось изображение жен-мироносиц у Гроба Господня. В послеиконоборческий период в византийском искусстве сформировалась иконография Воскресения Христова как «Сошествие Господа во ад». В XVII веке получает распространение усложненная иконография этого сюжета. Под влиянием западноевропейской живописи в композицию вводится сюжет «Восстание Христа из гроба», который все чаще вытесняет привычное для русских храмов Сошествие во ад. Но переключки с древнерусской традицией у Александра Иванова весьма условны даже на уровне иконографии, не говоря уже о художественном стиле. Так, Иисус Христос не берет за руку Адама, выводя его вместе с Евой из гробов, как на иконах, а парит над адом, торжествуя над смертью. Такой характер изображения Спасителя напоминает иконографию Воскресшего Христа, предстающего в сиянии света над своим опустевшим гробом, но не повторяет ее. Иногда в иконах соединялись оба мотива – Воскресения и Сошествия во ад. Но у Иванова во всех вариантах мы видим только одну фигуру Христа. А образы Адама и Евы никак не выделены (кроме эскиза, где виновники первородного греха изображены у райских врат, – ГТГ, инв. 8417).

Сохранилось около десяти вариантов композиции. Два из них носят название «Вознесение праведных» (ГТГ, инв. 8414, 13806), четыре – «Изведение из гробов» (ГТГ, инв. 13781, 8418, 8419, 8420), два – «Праведники парят над пустыми гробами» (ГТГ, инв. 8417, 8421). Вариант из ГРМ (инв. Р-933) представляет собой разработку, соединяющую элементы двух композиций (ГТГ, инв. 8414 и 8417). Но собственно сцене «Изведение из гробов», когда Христос берет за руку Адама, соответствует только композиция эскиза из собрания ГТГ (инв. 8418). Эскизы (инв. 8419, 8420, 13781) по иконографии, скорее, следует считать «Сошествием во ад» или «Воскресением мертвых». Интенсивная работа над эскизами заняла около трех месяцев – с декабря 1844 по март 1845 года. Но фактически художник еще не имел в это время под рукой необходимого материал по древнерусской иконографии. В его распоряжении были памятники раннеитальянской живописи, ватиканская коллекция, наконец – образцы византийских икон и мозаик в римских церквях. Однако можно с уверенностью сказать, что Иванов начинал разрабатывать свои композиции, не заботясь о точном соответствии определенной иконографии. Более того, сам характер большинства вариантов свидетельствует

об иной эстетико-художественной ориентации, чем византийская или древнерусская живопись.

Александр Иванов жил в Италии уже пятнадцать лет, искусство итальянского Ренессанса стало той постоянной визуальной средой, в которой его творческое сознание чувствовало себя органично и свободно. Но если большую картину художник создавал как *историческое* полотно, то в работе над эскизами Воскресения он впервые предпринимает попытку уйти в сферу условной, символической образности, свойственной «апотеозическому», как тогда говорили, стилю. Смысл его работы заключался не в отказе от культового характера создаваемого произведения, а, напротив, в стремлении создать новый тип культового образа, воскрешающего художественную традицию того времени, когда «религия не была трупом». Перед ним стояла задача изобразить неизобразимое, мистическое событие. И та прикровенная сакральность сюжета, которая пронизывала картину «Явление Мессии», решаемую «совершенно исторически», здесь должна была выйти на поверхность художественного образа.

Но разработки Иванова не повторяют и сюжет, имевший место в европейской иконографии Воскресения Христа, – «Восстание Христа из гроба», – к примеру, Хендрика ван ден Броека, Фра Беато Анжелико, Перуджино и других. Как не повторяют и сюжет «Сошествие во ад» в произведениях Раннего Возрождения, в которых можно усмотреть переработку византийского образа (например, фреска Фра Беато Анжелико верхней галереи монастыря Св. Марка во Флоренции). Общий триумфаторский характер эскизов Иванова восходит к таким композициям храмовых росписей, как «Триумф Христа» Андреа да Фиренце в испанской капелле церкви Санта Мария Новелла (Флоренция), сценам Страшного суда и Вознесения Джотто в капелле Скровеньи (Падуя), где в композиции присутствует множество фигур парящих ангелов и праведников. Трехчастное деление композиции «Вознесение праведных» (ГТГ, инв. 8414), а также эскиза из ГРМ (инв. Р-933) восходит, очевидно, к «Диспуту» Рафаэля в Станцах Ватикана. Отсюда три зоны, лучи света, нижний ярус с разворачиванием пространства в глубину, диагонали в размещении фигур.

От ренессансной классической традиции – симметрия композиционного построения большинства эскизов как прием гармонизации картинной плоскости, контрасты пространственной трехмерности и плоскостности. Взятый Ивановым тип Христа – крупная, пластичная фигура с мощным торсом и широкими плечами – в большей мере восходит к Джотто («Страшный суд», капелла

Скровеньи, Падуя), чем к русскому иконографическому типу. Хотя пурпурно-красный цвет одежд Христа встречается и на русских иконах. Фигуры праведников, которых обнимают ангелы, сопровождающая в рай, встречаются в сценах Страшного суда у Фра Анжелико. Ивановым отчасти заимствована и развитая система визуализации ада со сценами мучений грешников, имевшая место в композициях Страшного суда. Кроме инструментария адских преград – дверей, ключей, засовов, цепей, мы видим извивающихся змей, прячущихся в гробы. Сыплющиеся во чрево ада фигурки напоминают мотив, присутствующий во фреске Джотто. Живопись мастеров Раннего Возрождения, с ярким контрастом землисто-охристых тонов и интенсивно синего цвета неба, повлияла и на колористическое решение самого законченного эскиза (ГТГ, инв. 8421).

Вся сложность иконографии Воскресения связана с необходимостью показать, что Христос – не только Воскресший, но и Воскреситель. Отталкиваясь от ренессансной художественной традиции, Иванов перерабатывает художественные принципы западной иконографии, предлагая сугубо авторское решение темы. «Католические или, правильнее, немецкие храмы петербургские нам не пример. Мы очень часто говорим об этом с Ивановым, – писал Чижов в марте 1844 года Языкову. – Я полагаю, что... мы должны как можно строже держаться Священного Писания и св. Отцев, которые, изображая нам Бога и даже святых во человеческих образах, допускают их небесное как необходимую внешнюю оболочку»⁹. Свою мысль Чижов пояснял примером того буквализма, к которому прибегал Д. Ф. Овербек, иллюстрируя слова Евангелия о повиновении Иисуса изображением Спасителя, черпающего воду и поливающего цветы. «Мне кажется, тут буквы приняты вместо смысла и совершенно не понят дух евангельского рассказа»¹⁰, – так заканчивал Чижов эту часть своего письма. Полагаем, что не столько та или иная иконографическая традиция, сколько тексты Библии, апокрифов, Четых Миней, наконец характер пасхального богослужения задавали направление творческого поиска Иванова. Вспомним слова самого художника о чтении церковных книг и постоянном «вдумывании» в них, которое приучило его мысль «следовать в глубину нового предмета». Какими книгами пользовался художник? Библией на старославянском языке, литографированным переводом Библии Павского¹¹. Летом 1844 года он просил Чижова, жившего в Париже, купить ему Библию на французском – перевод с еврейского «какого-то ученого раввина». Речь идет о Библии Самуэля Каена (S. Cahen), изданной на еврейском и французском языках. Отметим особо, что

среди записей Иванова есть выписки из Четых Миней, текст «Слова Иоанна Златоуста на Пасху», переписанный несколько раз, записи пасхальных песнопений. Не случайно ориентацию художника на песнопения, а не только на апокрифы отмечала Неклюдова¹².

Эскизы «Воскресения Христова» показывают, как стремилась творческая мысль Иванова найти форму для выражения мистического смысла сюжета путем соединения символических знаковых элементов с пластически выразительными и даже реалистическими мотивами, добываясь глубины художественного осмысления темы. В ивановской интерпретации христианской сотериологии заметно акцентируется догматическая идея о первородном грехе, который прервал животворную связь людей со своим Создателем до такой степени, что даже ветхозаветный праведник в смерти не соединялся с Богом. Так, на одном из эскизов (ГТГ, инв. 13781) художник делает надпись: «Мхом корнями и паутиной заросшие гроба», «в гное человек лежит». Врата ада у Иванова – это действительно мощные врата, почти во всех вариантах они украшены орнаментом, изображениями и надписями, а в некоторых даже звериными головами. На одном из эскизов (ГТГ, инв. 13806) есть надпись на свободном поле листа: «украшение адских дверей важнейшие преступления человеков». Рельефы на створках изображают Еву и Адама – женская фигура со змием видна особенно отчетливо. Надписи в сокращенном или развернутом варианте воспроизводят тексты из Книги Бытия: «проклята земля в делах твоих», «в печалех снеси тую вся дни живота твоего» (Быт. 3:17). На эскизе «Изведение из гробов» (ГТГ, инв. 8419): «черви и змеи обвившиеся спадают», «ад подает связанных мертвых», «иные в цепях», «иные в цепях иные в веревках и все это спадает и рвется». В апокрифическом «Евангелии Никодима» говорится, что ад, встревоженный воскрешением Лазаря, укрепил железными верями свои двери, но сошедший туда Спаситель сорвал двери, сокрушил все запоры и осветил темные от века пространства. Иванов, как видим, изображает множество обломков и порушенных запоров, заполняющих ад. Но если по богословской традиции, нашедшей отражение в православной иконе, сходжение во ад Спасителя – это самая низшая точка, от которой начинается восхождение спасенных людей, то Иванов эту точку оставляет за пределами действия, как уже свершившееся. Воскрешение уже состоялось, опустели гробы, разрушены врата и стены ада, под обломками которых корчатся темные силы и сама Смерть в виде огромного скелета¹³. И в праздничном ликовании сонмы людей устремляются к источнику света и спасения. Ангелы бережно об-

нимают праведников, сопровождая их ввысь, где уже сонмы других ангелов встречают воскресших и поют победную песнь. Заметим, что как уже *непреложный факт* сошествие Спасителя во ад предстает в творениях Иоанна Дамаскина: «Смерти празднуем умерщвление, а до во разрушение...» (песнь 7). А победительный пафос покаяния и разрушения ада, которым проникнуты композиции Иванова, можно соотнести с текстом стихир Великой субботы и со «Словом огласительным» святителя Иоанна Златоуста, читаемым во время пасхальной службы: «Ад огорчися... ибо упразднися. Огорчися, ибо поруган бысть. Огорчися, ибо умертвися. Огорчися, ибо низложи-ся... Где твое, смерти, жало? Где твоя, аде, победа? Воскресе Христос, и ты низверглся еси. Воскресе Христос, и падоша демони...» О том же говорится в 1-м Послании к Коринфянам: «тогда сбудется слово написанное: “поглосена смерть победою”. Смерть! Где твое жало? Ад! Где твоя победа?» (1 Кор. 15:54, 55). Интересно отметить, что в зубах скелета, олицетворяющего Смерть, мы видим какой-то остроконечный предмет – возможно, то самое жало, причем направленное острием внутрь!

Многолетний житель Италии, Иванов включает в один из вариантов композиции (ГТГ, инв. 8417) пейзаж с кипарисовой аллеей, какие обычно ведут к чимитеро (кладбищам). Кипарисы обрамляют пещеру, в разверстом проеме которой предстает светоносный ангел у покинутого гроба. Перед пещерой – фигуры свидетелей чуда, отпрянувшие при виде ангела, за деревьями виднеется город – Иерусалим. И над этим вполне реалистическим, романтичным пейзажем висит в темном пространстве неба огромный желтый круг. Мандорла, окружающая Христа и знаменующая Его божественное достоинство и славу, здесь словно двоятся, разрастается. Этот круг становится образом Спасителя-солнца, сошедшего в преисподнюю, и вместе с тем сферой мистического неба, где сонмы праведников в белых одеждах летят к раскрытым вратам рая. За ними стройные ряды ангелов ждут Адама и Еву, искупленных Крестной смертью Спасителя. Их обнаженные фигуры видны чуть впереди левой верхней группы. По краю круга идет надпись из 3-й песни пасхального канона, раскрывающая смысл изображения: «Ныне вся исполнишася света, небо же и земля и преисподняя: да празднует убо вся тварь восстание Христово, в Нем же утверждается». Визуально четкое разделение на две зоны – реальную и мистическую – оправдано тем, что не искажает «исторического» аспекта события. Имеется в виду, что, по Евангелию, жены-мироносицы, «утру глубоку» пришедшие ко гробу Христа, увидели не воспарившего Учителя, как Его изобра-

жают на католических иконах, а сидящего на камне ангела. Христос же находится в ирреальном пространстве, не видимом глазу человека. Сцена вписана в раму, напоминающую киот. Такое очертание композиции повторится и в наиболее проработанном эскизе (ГТГ, инв. 8421). Иванов не только вводит геометрическую форму круга, но и уплощает фигуры, сохраняя при этом естественные пропорции и светотени, присущие объемным формам. В верхнем поле круга он помещает эмблемы солнца и луны, подобно тем, что встречаются в сценах Страшного суда. Тем самым условно-символический язык воплощения сюжета, к которому стремился Иванов, выражен здесь с наибольшей определенностью.

Известно, что литературной основой иконографии Сошествие во ад прежде всего является апокриф – так называемое «Евангелие Никодима». Явление Христа в аду преобразовало весь космос – не только небо и землю, но и подземный мир. То есть не только будущее человечества, но и его прошлое – в этом заключалась главная теологическая идея «Евангелия Никодима». Иисус заточает Сатану в ад, а ветхозаветных праведников уводит с собой в рай. Текст этого сочинения распространился на Руси и стал известен во многих списках с XVI века, когда святитель Макарий переработал русский перевод Книги Никодима и включил его в Великие Четьи Минеи. В тексте святителя Макария Христос показан как Праведный Судия, к которому возносят свои молитвы души праведных. И эта идея милосердия особенно развита в самом большом по формату и законченном эскизе (ГТГ, инв. 8421). Здесь Христос простирает руки вниз, туда, где над опустевшими гробами испуганно суетится нечистая сила, пытается скрыться от ангелов, связывающих их по рукам. А хор праведников устремляется к Спасителю с мольбой за людей. Мир, объятый тьмой, в который врывается свет, – вот основная мысль, задающая пластический и светотональный строй эскиза. Суетной хаотичности низшего мира противостоит упорядоченность небесной звездной сферы. В группировках фигур праведников, устремленных к Христу, Иванову удастся создать впечатление бесчисленных носителей света. Композиция подобна величественному хоралу, в который вплетается множество голосов. Но свет, заключенный в абрисах фигур ангелов и праведников, в поле мандорлы, в упорядоченных светящихся точках звезд, не пронизывает тьмы, а поверженные врата ада, словно жернова, перемалывают фигуры чертей, что вносит не свойственный русским иконам мрачноватый оттенок. Но тем не менее такое решение образа вполне отвечает своим содержанием тому, как Христово Воскресение понималось русскими иконописцами – как образ будуще-

го Воскресения мертвых и выражение чаяния рода человеческого о «воскресении мертвых и жизни будущего века» вместе со Христом. Заметим, что в восточной традиции это событие понимается как полное уничтожение смерти и ада с уточнением, что смерть и ад продолжают существовать постольку, поскольку этому способствует злая воля людей. В западной традиции Крестная смерть Христа воспринимается как нанесение *ущерба* аду, но не его уничтожение.

В эскизах, где на первый план выносятся собственно момент Сошествия во ад и Воскресения мертвых (ГТГ, инв. 8419, 8420), где отсутствуют возносящиеся праведники, Иванов не изображает тактильного прикосновения Бога к человеку, как это имеет место в византийской иконографии и в сюжетах Сошествия во ад католической традиции. Но такое образное решение не противоречит словам апокрифического «Евангелия Никодима», где свидетельство сошествия во ад Спасителя описывается так: «Господь Величия снизошел в виде человека и осветил мрак вечный, и разрушил узы неразрывные, и помощь непобедимой силы посетила нас, сидящих в глубине мрака греховного и в тени смерти грешников» (Ев. Никодима 21:12). На эскизах Иванова величественная фигура Христа («в виде человека»), окруженная светлым сиянием мандорлы, освещающей «мрак вечный», в приветственном жесте призывает всех, скованных смертью, очнуться от вечного сна. Неведомой силой сдвинулись крышки гробов, и люди с ощутимым физическим усилием приподнимаются, радостно протягивая руки к своему Спасителю. Только темные фигуры чертей, придавленных надгробными плитами, не могут выбраться из своего заточения и корчатся в испуге. Это и поверженные силы ада, и олицетворение грехов человеческих. Совершенно удивительно Иванов изображает землю. В эскизе (ГТГ, инв. 8419) он как будто дает срез почвы с переплетением корней и пустотами, со сложной структурой, напоминающей кристаллы или друзы горных пород. Возникает одновременно и реальная и фантастическая картина земли как огромного, массивного «тела», которое легко рассекает Христос-солнце. В этом соединении реалистического и условного, конкретно иллюстративного и символического сказался опыт познания искусства Раннего итальянского Ренессанса и собственные устремления Иванова к поиску способов сакрализации художественной формы. Здесь впервые художник нащупывал тот язык новой образности, который впоследствии разовьется в стилистике Библейских эскизов.

Как среди восстающих из гробов, так и среди возносящихся праведников в эскизах угадываются отдельные конкретные персонажи, благодаря характерным атрибутам: Моисей, царь Давид, Иоанн Креститель, пророки со свитками в руках, Адам и Ева. Но все

остальные многочисленные персонажи не персонифицированы. И если в тех образцах итальянской живописи, к которым мог обращаться Иванов, в облике действующих лиц присутствуют приметы совершенно определенной принадлежности к католицизму, сам художник избегает какой-либо конфессиональной конкретизации. Он не дифференцирует персонажей ни по характеру, ни по цветовому решению. Все фигуры закутаны в белые погребальные хитоны, все старцы имеют окладистые бороды. Всех одинаково озаряет Божественный свет. Тем самым Иванов создает образ *всего* человечества, искупленного Крестной смертью Христа. Отталкиваясь от триумфаторского характера аналогичных композиций, он создает ощущение подлинной *космичности* события, где сливаются неслиянно земное и небесное, реальное и ирреальное, где фигуры, уходящие за пределы картинной плоскости, рождают впечатление бесконечности явленного художником мира. В праздничном, стремительном полете фигур, славящих Христа, как будто звучит торжественная песнь радости, созвучная эмоциональному настрою ярких и образных описаний Воскресения Христова в пасхальном каноне преподобного Иоанна Дамаскина. Так, вооружившись опытом европейского художественного языка в его наиболее «строгом и возвышенном» выражении, Александр Иванов попытался реализовать художественные идеи и задачи, проистекающие из отечественной духовной традиции.

Судя по законченности двух композиций в цвете (ГТГ, инв. 8417, 8421), Иванов именно их готовил для показа будущим заказчикам. Но работа по поиску образности, соответствующей православному канону, продолжалась. «Все, что он (Иванов. – С. С.) ни читает, сколько мы не толкуем, а останавливаемся на одном: что эта минута соединяется в нашей Церкви с искуплением душ, то есть сошествием во ад», – писал Ф. В. Чижов Н. М. Языкову еще в декабре 1844 года и в том же письме просил «растолковать» Сергею Иванову, что «нужно перерисовать со старых образцов сочинение Воскресения Христова»¹⁴. В ряду эскизов, приближающихся к теме Сшествия во ад, есть один, который исполнен поверх варианта с возносящимися праведниками (ГТГ, инв. 8418) и потому с определенностью может считаться сделанным позже всех предыдущих. Здесь Христос берет за руку Адама, но в целом характер иконографии и в данном варианте далек от византийских и древнерусских иконных образцов.

В феврале 1845 года Иванов напоминает брату о необходимости найти древний иконный образ Воскресения: «Пожалуйста, зачерти мне эти композиции в письме. Ты мне сделаешь суще-

ственную услугу, без которой я совсем не могу сочинить этого образа. Если изображения иконные разнятся между собой, то все мне передай»¹⁵. В конце февраля Иванов узнает от приехавшего в Рим К. А. Тона о том, что образ Воскресения ему не будет поручен. В апреле того же года Иванов пишет отцу: «На счет композиции Воскресения Христова замолчим покуда. С оригинальными мыслями, когда они на ходу, шутить нельзя. Я еще не без надежды, а когда будет решена композиция у меня, тогда пришлю к вам чертеж или сам привезу да потолкую»¹⁶. В своих записях он помечает: «Щепкину поручить справиться об апокрифических Евангелиях, где и за какую цену их можно достать»¹⁷. В письме от 1 мая художник сообщает Н. М. Языкову: «Московский ваш подарок Великанов все еще мне не присылает, однако же я имею об них понятие, Щепкин (Н. М. Щепкин. – С. С.) здесь мне показывал эти самые рисунки, я ими любовался»¹⁸. Речь идет о литографиях К. Я. Тромонина. Очевидно, это были только что вышедшие «Достопамятности Москвы» с цветными картинками, воспроизводящими иллюстрации Псалтири из библиотеки М. П. Погодина. Летом 1845 года Чижов совершает поездку по Сербии, и сам Иванов загорается мыслью отправиться в путешествие «в отечество Кирилла и Мефодия» вместе с братом: «Чижов, путешествуя в сих краях, нашел много сокровищ для себя, для тебя, как архитектора, и для меня, как для живописца, старающегося узнать корень иконной живописи русской»¹⁹. В октябре Чижов сообщает художнику о том, что он пишет статью о сербских фресках и о вышедшей недавно книге о Анатолия (Мартыновского) «О иконописании», подробно пересказывая ее содержание. Саму книгу Иванов получит только в феврале 1846 года. «Кстати, посмотрите-ка вы Polla d'oro, что находится в венецианском соборе Св. Марка: там налево вверху, есть Воскресение Спасителя, совершенно наше византийское. Вы можете увидеть в книге *Il fiore di Venezia*»²⁰, – советует Чижов Иванову в том же письме. То есть, несмотря на полученный отказ исполнить храмовую икону, Иванов продолжает интересоваться византийским искусством и думать об образе Воскресения.

Полагаем, что рисунки, которые значатся как «зарисовка со стенописи» (ГТГ, инв. 8415), и «рисунок с иконы» (ГТГ, инв. 8416) представляют собой авторские переработки православной иконографии, уже знакомой Иванову на тот момент из разных источников, и, скорее всего, были исполнены не ранее конца 1845 – первой половины 1846 года. Вероятно, уже после прибытия в Рим С. А. Иванова в феврале 1846 года, который мог привезти с собой наброски с русских икон. Так, рисунок (ГТГ, инв. 8415) восходит к русской иконографии.

Под ногами Христа – две попранные фигуры, лежащие на адских вратах. Христос, попирающий дьявола, лежащего поверх адских врат, встречается и в западноевропейских (см. Пьетро Лоренцетти «Изведение Адама» – страстной цикл Нижней церкви в Ассизи; Дуччо «Христос в чистилище» – Музей Опера дель Дуомо, Сиена), и в балканских иконах (см. в собрании ГТГ – икона «Воскресение», вторая половина XIII – начало XIV в., Балканы ?). Но у Иванова изображены две фигуры. Ада и Сатаны? Две фигуры под ногами у Христа встречаются на колоннах кивория в соборе Св. Марка в Венеции. Ад, по христианской традиции, не идентичен Сатане, в «Евангелии Никодима» он не подчинен ему и спорит с ним. Внизу, по центру ивановской композиции, – люди в пасти огромной рыбы. Уподобляет смерть хищной рыбе, которая, подобно аду, заглатывает грешников, преподобный Иоанн Дамаскин. Однако на иконах эта пасть, как правило, располагается в углу и люди изображаются закутанными в пелены (у Иванова они обнажены). Но если мы посмотрим на один из рисунков Псалтири, воспроизведенный Тромониным и ставший известным Иванову, то увидим такого же рода изображение ада. Композиция усложняется введением в нижнем регистре жен-мироносиц и ангела у гроба. Этот ангел напоминает знаменитого Белого ангела с женами-мироносицами у Гроба Господня из Милешева («Явление Христа женам-мироносицам») и ангела с иконы Дуччо «Жены-мироносицы у Гроба Господня» (Музей Опера дель Дуомо, Сиена), правда, в несколько измененном повороте – ракурсе известного образа Христа-пастыря среди мозаик Равенны.

Как видим, Иванов в разработке иконографии и в его, так сказать, европейском варианте, и в варианте, приближающемся к восточно-христианской традиции, предлагает свою интерпретацию, не укладывающуюся в ту или иную композиционную систему, связанную с иконами Воскресения и Сошествия во ад. Поиск Иванова и опыт, приобретенный в работе над этими эскизами, не пропадет зря. Характер летящих фигур повторится в Протобиблейских эскизах. Многие аккумулируются в создании последнего замысла – Библейских эскизов: так, образ Христа в эскизе «Воскресение», как и мотив центростремительного движения, найдет применение в композиции «Явление ученикам после Воскресения». «Если бы, например, мне даже не удалось пробить или намекнуть на высокий и новый путь, стремление к нему все-таки показало, что он существует впереди, и это уже много и даже все, что может в настоящую минуту живописец»²¹, – напишет художник незадолго до возвращения в Россию. Этим стремлением найти «высокий и новый» путь в церковной иконографии проникнуть и эскизы запрестольного образа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В конце декабря 1842 года отец художника впервые сообщает сыну о намерении архитектора К. А. Тона дать ему для написания два больших образа («Преображение» и «Вознесение») для новостроящегося храма Христа Спасителя в Москве. Однако в дальнейшем Тон изменил свое решение. Иванов работал только над образом «Воскресение», но по приезду в Рим в 1845 году К. А. Тон предложил ему только живопись на парусах – четырех евангелистов. Под влиянием А. Н. Муравьева, автора записок о путешествии по святым местам, критиковавшего новые храмы – Исаакиевский собор и храм Христа Спасителя, Иванов окончательно охладил к этому замыслу.

² А. А. Иванов – Н. М. Языкову. Декабрь 1844. Рим. Цит. по: Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / Сост. И. А. Виноградов. М., 2001. С. 326. Далее – Александр Иванов в письмах...

³ А. А. Иванов – А. О. Смирновой-Россет. 12 февраля 1845. Цит. по: *Виноградов*. Указ. соч. С. 330–331.

⁴ Воспоминания С. А. Иванова (Письмо к В. В. Стасову. 15 мая 1862. Рим) // *Боткин М. П.* Александр Андреевич Иванов: Его жизнь и переписка. 1806–1858. Изд. Михаил Боткин. СПб., 1880.

⁵ *Зуммер В. М., проф.* Проблематика художественного стиля А. Иванова. Стиль «библейских эскизов». Баку, 1925.

⁶ *Алпатов М. В.* Александр Андреевич Иванов: Жизнь и творчество: В 2 т. М., 1956. Т. 2.

⁷ *Алленин М. М.* Александр Андреевич Иванов. М., 1980.

⁸ *Неклюдова М. Г.* Образ Воскресения А. А. Иванова (концепция, творческий метод). Тема Воскресения и русская религиозно-философская мысль XIX – начала XX веков // *Русское искусство Нового времени*. Вып. 2: М., 1996. Далее – *Неклюдова*. Указ. соч.

⁹ Ф. В. Чижов – Н. М. Языкову. 17 марта 1844. Рим. Александр Иванов в письмах... С. 306–307.

¹⁰ Там же.

¹¹ Библию (Ветхий Завет), переведенную протоиереем Г. П. Павским, Иванову предоставил на время некий Зайцевский, и художник просил знакомых достать ему это издание, хотя оно было запрещено Синодом и экземпляры его уничтожались.

¹² *Неклюдова*. Указ. соч. С. 119–131.

¹³ Здесь возможно упомянуть, что образ Смерти в виде огромного скелета встречается в западноевропейском искусстве, прежде всего – в сюжетах «Триумф смерти», «Танец смерти».

¹⁴ Ф. В. Чижов – Н. М. Языкову. 2/14 декабря 1844. Рим // Александр Иванов в письмах... С. 326.

¹⁵ А. А. Иванов – брату С. А. Иванову. Февраль 1845. Рим // Там же. С. 335.

¹⁶ А. А. Иванов – отцу. 5 апреля 1845. Рим // Там же. С. 339.

¹⁷ Ф. В. Чижов – А. А. Иванову. 23 апреля 1845. Венеция // Там же. С. 340.

¹⁸ А. А. Иванов – Н. М. Языкову. 1 мая 1845. Рим // Там же. С. 340–341.

¹⁹ А. А. Иванов – брату С. А. Иванову // Там же. С. 359.

²⁰ Ф. В. Чижов – А. А. Иванову. 6 февраля 1846. Озерново // Там же. С. 396. Речь идет о Pala d'oro – Золотом алтаре.

²¹ А. А. Иванов – брату С. А. Иванову. Вторая половина февраля 1858. Рим // Там же. С. 588.

Иллюстрации

III. СЕМЬЯ ТРЕТЬЯКОВЫХ И ИХ ЭПОХА

Е. В. Бехтиева

ИТАЛЬЯНСКИЕ ПРИОБРЕТЕНИЯ «РУССКОГО МЕДИЧИ»

Тема доклада была сформулирована в 2011 году, прошедшем под знаком итальянской и русской культур, их разнообразных соприкосновений и взаимовлияний. Задумавшись о месте Италии в жизни и собирательской деятельности основателя национальной художественной галереи России Павла Михайловича Третьякова, мне хотелось бы поделиться некоторыми размышлениями.

Впервые страну классического искусства Третьяков посетил в возрасте двадцати семи лет. Италия была желанной целью большого европейского путешествия, которое началось в мае 1860 года и которое Павел Михайлович предпринял вместе с Владимиром Дмитриевичем Коншиным, зятем и компаньоном, а также Дмитрием Евгеньевичем Шиллингом, московским коммерсантом, любителем искусства. Вместе побывали в Берлине, Лондоне, Париже, Женеве и других европейских городах. Когда приехали в Турин, Шиллинг заболел и дальше ехать отказался, как, впрочем, и Коншин, торопившийся домой.

«Должен был я один без товарищей ехать в незнакомый край, да русский авось выручил, – вспоминал Третьяков. – Был я во Флоренции, в Риме и Неаполе. Был в Помпее, на Везувии и в Сорренто»¹. Некоторые эпизоды этого путешествия оказались весьма забавны, ведь Павел Михайлович говорил только по-русски, а по-итальянски знал всего два слова: «grazia» и «basta». «Когда на улицах или дорогах его, как всех путников, окружали ребятишки и предлагали купить пучки цветов, он вежливо от них откланивался, повторяя «grazia, grazia». Когда это не помогало и они ближе

и ближе обступали его, он вдруг кричал «basta» и быстро открывал перед ними свой дождевой зонтик, и маленькие лаццарони улепетывали врассыпную. Когда он поднимался на Везувий, его уговорили сесть на осла, потому что проводники не отставали и вели за ним осла. Он сел, но его ноги были так длинны, а осел так мал, что верхом на осле он шагал по земле и только временами для отдыха поджимал ноги. Когда он вспоминал об этом, то, зажмурив глаза, заливался беззвучным смехом»², – так писала в своей книге дочь Павла Михайловича Александра Боткина.

Конечно, подобные курьезы оказывались лишь сопутствующими главной цели, что преследовала русская интеллигенция, отправляясь в Рим. То была встреча с Вечным городом и непреходящей красотой классики, ориентируясь на которую стоило создавать собственные образцы отечественного искусства, исполненные мастерства и величия. Движимый этим убеждением, Третьяков с большим интересом относился к творчеству русских пенсионеров – талантливых выпускников Императорской Академии художеств, направленных в Рим для усовершенствования. Созданные ими в Италии произведения охотно приобретаются московским меценатом, формирующим национальное собрание. Интерес Третьякова вызывают как работы мастеров предшествующего поколения, так и художников-современников. Среди них – Ф.М. Матвеев («Вид Рима. Колизей»), С.Ф. Щедрин («В Сорренто»), М.И. Лебедев («Аллея в Альбано»), К.П. Брюллов («Праздник сбора винограда»), А.А. Иванов («Апшиева дорога»), Т.А. Нефф («Итальянка»), И.А. Монигетти («В Помпее»), Л.Ф. Лагорио («На острове Капри. Береговые утесы»), П.П. Чистяков («Итальянец-каменотес»), Ф.А. Бронников («“Проклятое поле”. Место казни в Древнем Риме. Распятые рабы»), С.В. Бакалович («Римский поэт Катул, читающий друзьям свои произведения»), В.Д. Орловский («Город Поццуоли близ Неаполя»), И.С. Остроухов («Площадь Св. Марка в Венеции»), И.И. Левитан («Весна в Италии»)». Предметом изображения в них являлись итальянская природа, архитектурные достопримечательности и национальные особенности.

Одной из ранних итальянских покупок Павла Михайловича была картина Лагорио «Фонтан Аннибала в Рокко-ди-Папа близ Рима», радовавшая после женитьбы Третьякова и его супругу Веру Николаевну. Интересно ее мнение: «На самом большом простенке в столовой висела картина Лагорио. И так как мое любимое место в этой комнате было напротив этой картины, то она составляла для

меня как бы окошко, в которое я видела отличный итальянский пейзаж, а удачное солнечное освещение ее не могло быть мною не замечено...»⁴

Ряду удачных приобретений в галерею Третьякова способствовал художник Александр Антонович Риццони, итальянец по происхождению, дружба которого с Павлом Михайловичем, завязавшаяся в начальные годы собирательства, не остывала до конца жизни. Переезжая из города в город, из страны в страну, пока окончательно не поселился в Риме, Риццони всегда отвечал на поручения Третьякова, извещал его о выставках и находках. Эпистолярное наследие сберегло для нас историю приобретения картины Сильвестра Щедрина «Большая гавань на острове Капри»⁵, участником которой был Риццони. Он видел этот пейзаж раньше Третьякова, и причем не один раз: «Стало быть, на счет Щедрина я остаюсь при мнении, высказанном в первом письме, а именно, что она вещь в высшей степени замечательная, но что Италия не особенно выражена. <...> Краски чрезвычайно свежи, вода превосходно написана; фигур довольно много и ловко тронуты. Во всяком случае, не следует Вам решать, не повидав картину»⁶. В завершающем дело письме читаем: «Дорогой Павел Михайлович! В четверг в 12 часов я был у Бернардаки и передал ему 1200 рублей – от него получил расписку, которую посылаю Вам вместе с этим письмом. Когда мы сняли Щедрина, я только увидел, что это за вещь; она, как Вы знаете, висела очень плохо, совершенно в полутьме. Вещь эта по частям удивительно исполнена. Бернардаки говорил: “Эх, жаль, что согласился, просто не хочется отдать, ну да слово дал – нечего делать”. Я уже начал трусить, думал, в самом деле не отдаст. Я взял у него картину сейчас же и сам на извозчике повез к Бегрову, там будет сделан крепкий ящик, и завтра <...> можно будет отослать»⁷.

Легко сходящийся с людьми, А. А. Риццони был в тесных отношениях со многими современниками, знал, кто и над чем работает. У него был хороший вкус и большие знания в области искусства. «Он окончил Академию художеств в Петербурге и мог считаться посему русским художником, но психологически он им никогда не был, несмотря на любовь к России»⁸, – писала Вера Зилоти. Тематика творчества Риццони касалась жизни католического духовенства, итальянских евреев, римского народного быта. Художник писал небольшие по размеру произведения, привлекавшие тщательностью отделки, прелестью локальной расцветки, тонкостью кисти и рисунка. Обратимся к некоторым из них: трогательные «Ослики» – вещь, приобретенная Третьяковым;

акварельный этюд «Любитель живописи» – дар «русскому Медичи» от автора; картина «Голова кардинала», приобретенная, правда, другим коллекционером – К. Т. Солдатенковым, а в Третьяковскую галерею поступившая уже из Московского Румянцевского музея. Обязательно должно было случиться это важное «вхождение» в галерею! Ведь когда-то Павел Михайлович оставил без внимания другого риццониевского «Кардинала», а художник, будучи весьма деликатным, не решился настаивать.

Резче высказывался Риццони, когда защищал других творческих людей, русских художников. Его позиция в этом была сродни самому Третьякову, отстаивающему национальные интересы и русскую школу. Переписка современников-единомышленников является убедительным подтверждением неравнодушия натуры Риццони, его искренней любви к России и того, что «он был наш, его появление составляло эпоху»⁹. Так, в одном из писем Риццони переживает, что Немецкий археологический институт в Риме заказал бюст Иванова «не русскому художнику, а здешнему скульптору Muller»¹⁰. В другом, написанном тоже из Рима и датированном годом смерти Николая Григорьевича Рубинштейна, рассказывает: «Сегодня я встретил жену одного здешнего пианиста “Jgambati” и, к моему большому удивлению, слышу от этой дамы, что будто предложили ее мужу место директора Московской Консерватории. Неужели нет у нас ни одного достойного человека занять это место? Неужели нашли, что все наши русские талантливые музыканты никуда не годятся и что нужно пригласить итальяшку антипатичного и далеко не орел. Хочу этому не верить, по-моему, это было бы кровно обидно»¹¹.

Не будем забывать, что в Италии, где, по словам Герцена, «чувство изящного присуще всему, дворцу и хижине, нарядной женщине и нищему в лохмотьях»¹², где природа дарует каждому земную благодать, встреча соотечественников окрашивалась в радужные тона, обретала особую значительность. В Риме завязывались знакомства, важные для художественного поприща и личной жизни. Там в 1860 году Третьяков впервые встретился с архитектором Александром Степановичем Каминским, а тот, в свою очередь, с путешествующими по Италии М. Н. и Е. И. Мамонтовыми. Состоявшееся в Риме знакомство привело к бракам в Москве: сначала сестры Третьякова Софьи Михайловны с Александром Степановичем Каминским, а затем и самого Павла Михайловича с Верой Николаевной Мамонтовой. Вряд ли молодые люди могли предположить подобное влияние Вечного города на свои судьбы. С итальянской встречи

их пути надолго соединятся: именно Каминский станет архитектором Третьяковской галереи, а еще раньше через него в Риме Павел Михайлович сделает свое первое заграничное приобретение – портрет знаменитого ориенталиста и римского археолога Микеланджело Ланчи кисти Карла Брюллова. Молодой В.В. Стасов, мечтавший о встрече с Ланчи, но не заставший его в живых, был потрясен портретом и писал из Рима в Петербург: «Старичок профессор, со своею размышляющею, немного наклонившеюся головою, со своею старою, морщиноватою рукою, держащею лорнет, невольно раз и навсегда запечатлевается в памяти, как каждое из тех немногих произведений, где искусство схватило жизнь в каждой ее черте, в каждой из бесчисленных ее красок и вылепило другого живого человека, который больше никогда не умрет»¹³.

Осенью 1868 года Павел Михайлович посетил Италию во второй раз, но уже не один, а с женой Верой Николаевной. «В Риме прожили восемь дней, с утра до ночи все осматривали, ездили по окрестностям. Видались с колонией русских художников»¹⁴. Супруги посетили некоторые мастерские, вследствие чего состоялись заказы. Бронников исполняет «Гимн пифагорейцев восходящему солнцу», который станет любимой картиной Веры Николаевны и ее дочерей, с детства окруженных живописью, не помнящих себя «без картин на стенах». «Висевшие (в гостиной. – Е. В.) над диваном во втором простенке “Пифагорейцы” Бронникова, – вспоминала А.П. Боткина, – пленяли меня, ничего красивее этой картины быть не могло»¹⁵.

Скульптор Лаврецкий начнет высекать из мрамора статую «Мальчик-неаполитанец с обезьяной» и в ходе работы будет сообщать Павлу Михайловичу из Рима в Москву: «О принадлежащей Вам фигуре имею удовольствие уведомить: фигура выходит в мраморе хороша <...> и мрамор попался чистый, в одном только месте с легким незаметным пятном внизу фигуры. Достоинство же мрамора, могу сказать, самое высокое. На Академическую выставку отправить ее теперь не могу и до тех пор не выпущу из мастерской, пока не удовлетворит работа меня самого»¹⁶. «Мальчик-неаполитанец» станет лучшей из четырнадцати скульптур Лаврецкого, которые он привезет из Рима и за которые получит звание профессора Императорской Академии художеств.

Следующая поездка в страну искусства состоялась осенью 1876 года. Тогда супружеская чета провела целый месяц в Северной Италии и две недели в Риме. Осмотрели город и крупнейшие музеи. В тетради Веры Николаевны одни перечисления занимают несколько страниц. Осмотр римских достопримечательностей

чередовали с посещением мастерских художников – скульпторов М. М. Антокольского и М. П. Попова, живописцев А. А. Ричцони, Ф. А. Бронникова, В. А. Котарбинского, А. А. Сведомского и других.

Некоторые впечатления этой поездки Третьяковых по Италии отражает переписка с Иваном Николаевичем Крамским. Незадолго до путешествия, в том же 1876 году, художник почти три месяца прожил в толмачевском доме¹⁷, работая над портретом Веры Николаевны. Павел Михайлович в ту пору расхворался, а Крамской, воспользовавшись этим, написал портрет Третьякова. Ранний и, быть может, лучший, при взгляде на который невольно вспоминаются слова К. С. Станиславского: «И с какой скромностью меценатствовал Павел Михайлович Третьяков! Кто бы узнал знаменитого русского Медичи в конфузливой, робкой, высокой и худой фигуре, напоминавшей духовное лицо!»¹⁸ Работа над портретом, длительное общение художника и собирателя способствовало их сближению, что отразилось и в откровенности писем из Италии.

В одном из них Третьяков пишет: «В Италии я и прежде получал большое наслаждение, а теперь еще более, не говоря уже об остатках древнего искусства и лучших памятников времени возрождения искусства. <...> Сократ мне понравился более Иоанна и Христа – это серьезное произведение! <...>

Я не особенно восторгаюсь перед Антокольским, чтобы не дать ему надежду или виды на приобретение этого произведения, я не приобретаю скульптурных произведений не потому, что не люблю, а потому, что не признаю скульптуры настоящего времени: по моему взгляду, вылепленная статуя есть произведение автора пока в глине и не далее гипса, а как только переходит в мрамор или бронзу, я смотрю на него, как на произведение фабричное, как на мебель, ковры, ткани и различные вещи, исполняемые по рисункам художников; другое совсем чувствуешь перед древними статуями или перед микеланджеловскими (этот – наверное, сам рубил из камня)...»¹⁹ Пораженный тогда итальянской мраморной скульптурой, Павел Михайлович задумается: хорошо было бы и в России иметь подобные творения, сопоставимые копии которых вполне могли бы стать для обучающейся художествам молодежи эталонным образцом. По прошествии лет Третьяков осуществит свою мечту.

Маршрут путешествия по Италии в октябре–ноябре 1881 года был невероятно разнообразен, включая те места, где ранее бывали супруги Третьяковы, и незнакомые им. Например, озеро Комо, Кастелламаре, острова Капри и Сицилия. Вполне возможно, что выбор маршрута в какой-то части предопределил Ричцони.

В своих письмах к Третьякову, передающих «тысячи поклонов Вере Николаевне», он словно увлекал природной экзотикой и сообщал: «В Неаполе видел совершенно случайно отличное извержение Везувия, это в первый раз! Лава текла тремя широкими полосами ниже обсерватории. На другой день все было кончено и во все время моего пребывания на Капри не повторялось»²⁰. Словно вторя Александру Антоновичу, Павел Михайлович шутливо говорил: «Ну и страна же у вас – Италия, у нас проснешься – идет дождь, и днем дождь, и спать ложишься – дождь. А у вас – выедешь из Неаполя – солнце, едешь на пароходе на Капри – дождь, приехал на Капри – солнце, идешь гулять – ливень, промок, приедешь в Неаполь – сухой. Ну, какой же это порядок?»²¹

Случалось, что из-за погодных метаморфоз «покойное, приятное чувство», сопровождавшее путешественников «в продолжение всего времени», иногда покидало их. Такое, в частности, произошло на Капри, куда Третьяковы отправились вместе с Риццони. Жажда новых впечатлений влекла в морскую пещеру – Голубой грот – главную достопримечательность острова. Вера Николаевна в своей тетради называет его «Синий грот», возможно из-за погоды, с которой не повезло, «потому что (как она пишет) не было достаточно ясно»²². А это совершенно меняет впечатление и, конечно, не в лучшую сторону (могу свидетельствовать как очевидец). Уникальная красота Голубого грота определяется цветом воды, прозрачная лазурь которой обеспечивается солнцем. Его лучи проникают в темную пещеру сквозь подводную расщелину в базальтовой скале. Возникает редкий природный эффект подсветки воды снизу, магически завораживающий взоры. Каждый вплывший в Голубой грот при ясной солнечной погоде одаривается незабываемым на всю жизнь впечатлением. Увы! Третьяковым с погодой не повезло, и потому Вера Николаевна скажет: «Не стоит овчинка выделки»²³.

В период поездки Третьяковых по Италии 1881 года художник Котарбинский, имевший в Риме собственную мастерскую и дававший там уроки рисунка, преподнес Вере Николаевне на память эскиз к картине «Лепта вдовы», или «Последний динарий», как называла ее Вера Зилоти. Это произведение находится в фондах Третьяковской галереи и дает сейчас представление о картине, местонахождение которой не известно. В ряду «вещей иностранного происхождения» были и купленные Павлом Михайловичем в 80-е годы картины братьев Сведомских, живущих между Италией и Россией, «Улица в Помпее» и «Медуза».

III. СЕМЬЯ ТРЕТЬЯКОВЫХ И ИХ ЭПОХА

Счастливым московским пополнением итальянского собрания стали пейзажные этюды Николая Николаевича Ге, которые сын художника подарил Третьяковской галерее в 1897 году. Лучшего места для бережного хранения наследия отца, чем музей, созданный Третьяковым, невозможно было представить. Написанные с натуры «Виноградник в Вико», «Закат моря в Ливорно» и другие создают сильное эмоциональное впечатление от динамичности образа природы и заметно отличаются от законченных картинных пейзажей самого Ге, тоже вошедших в этот щедрый дар, например «Мраморная пыльня в Карраре».

В 1897 году Третьяков последний раз посетит Италию, побывав в Венеции, Триесте, Фиуме. Он осматривает Международную художественную выставку, увидит в музее Академии произведения Веронезе, Тинторетто, Тициана, проедет по приграничным городам и их окрестностям. Постоянная спутница Павла Михайловича в путешествиях, Вера Николаевна, ввиду ухудшившегося состояния здоровья, не сможет разделить с ним впечатлений этой поездки. Да и сам Третьяков хворает все чаще, а потому отказывается от предложения И.В.Цветаева стать членом-учредителем Комитета по устройству Музея изящных искусств в Москве²⁴, созданию которого меценат способствовал. Известно, что в 1894 году Павел Михайлович, откликнувшись на просьбу Цветаева, оплатил изготовление необходимых для будущего музея (тогда Кабинет изящных искусств Московского университета) гипсовых копий с итальянской скульптуры, переведя в Рим 3500 франков. Так коллекционер и меценат радел о тех, кого не знал, но кого страстно хотел приобщить к великим творениям.

Подытоживая итальянские приобретения «русского Медичи», заметим, что в число их вошли не только художественные произведения, но и дружеские отношения с замечательными людьми-единомышленниками, а также яркие впечатления и новые знания о культуре, нравах, природе восхитительной страны Италии, интерес к которой смолоду и до последних лет жизни сохранил Павел Михайлович Третьяков.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *Боткина А. П.* Павел Михайлович Третьяков в жизни и в искусстве. М., 1995. С. 30.

² Там же. С. 30–31.

³ Указано по одному произведению каждого художника, хотя число работ, купленных П. М. Третьяковым, было значительно больше.

⁴ Записная книжка В. Н. Третьяковой за 1866–1876 // ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 5286. Л. 41.

⁵ В каталогах Третьяковской галереи 1893 г. и 1952 г. картина имела название «Большая гавань в Сорренто» (ошибочно).

⁶ Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1856–1869. М., 1960. С. 216.

⁷ Там же. С. 220.

⁸ *Зилоти В. П.* В доме Третьяковых. М., 1998. С. 74.

⁹ *Боткина А. П.* Павел Михайлович Третьяков в жизни и в искусстве... С. 97.

¹⁰ Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1870–1879. М., 1968. С. 374.

¹¹ Письмо А. А. Риццони к П. М. Третьякову от 2 сентября 1879 // ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 3099.

¹² *Герцен А. И.* Письма из Франции и Италии. 1847–1852 // *Герцен А. И.* Собрание сочинений: В 30 т. М., 1955. Т. 5. С. 80.

¹³ *Стасов В. В.* Последние дни К. П. Брюллова и оставшиеся в Риме после него произведения // *Стасов В. В.* Собрание сочинений: В 4 т. СПб., 1894. Т. 1. С. 26.

¹⁴ Цит. по: *Боткина А. П.* Павел Михайлович Третьяков в жизни и в искусстве... С. 76.

¹⁵ Там же. С. 96.

¹⁶ Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1856–1869. М., 1960. С. 244.

¹⁷ Дом семьи Третьяковых в Лаврушинском переулке, где сейчас находится Государственная Третьяковская галерея.

¹⁸ *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. М., 1983. С. 26.

¹⁹ Цит. по: *Боткина А. П.* Павел Михайлович Третьяков в жизни и в искусстве... С. 187.

²⁰ Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1870–1879. М., 1968. С. 413–414.

²¹ Цит. по: *Зилоти В. П.* В доме Третьяковых... С. 74–75.

²² ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 5285. Л. 20.

²³ Там же. Л. 20 об.

²⁴ Ныне Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Иллюстрации

Н. Л. Приймак

**ВЕРА НИКОЛАЕВНА ТРЕТЬЯКОВА – СУПРУГА
И ПОМОЩНИЦА ОСНОВАТЕЛЯ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ
ГАЛЕРЕИ П. М. ТРЕТЬЯКОВА**

22 августа 1865 года состоялась свадьба Веры Николаевны Мамонтовой и Павла Михайловича Третьякова.

Невеста принадлежала к богатому многочисленному и дружному клану семьи Мамонтовых, пользовавшейся заслуженным уважением в купеческих кругах Москвы. Ее отец Николай Федорович в начале 1850-х годов, разбогатев на винных откупах, переселился в первопрестольную столицу вслед за братом Иваном Федоровичем. В Москве он основал фабрику по производству лаков, красок и щетины, вел торговлю в России и за границей. Женат Николай Федорович был на Вере Степановне Вагиной, женщине ствердым, ровным, волевым характером, посвятившей себя заботам о многочисленной семье и благотворительности. Братья Мамонтовы были очень дружны, их дети продолжали эту традицию. Ко времени свадьбы Веры Николаевны, которую нежно любили в семье за доброту и отзывчивость, родители ее скончались. Поэтому, вероятно, Вера Николаевна и Павел Михайлович венчались в церкви Св. Сергия в Кирееве, подмосковном имении дяди и крестного отца невесты – Ивана Федоровича Мамонтова.

Жених – Павел Михайлович Третьяков – пользовался заслуженным уважением собратьев по купеческому сословию: купец 1-й гильдии, совладелец магазина льняных товаров в центре торговой Москвы на Ильинке, позже – владелец (вместе с братом Сергеем и зятем Владимиром Дмитриевичем Коншиным) прядильной

и ткацкой фабрики в Костроме, был известен и как страстный любитель живописи, уже более десятилетия собиравший произведения русской школы с целью создания впоследствии «общедоступного музеума» в родном городе. Его репутация и деловые качества, характер, успехи в области собирательства произведений искусства были безупречны. Скромность, сдержанность, серьезность характера Павла Михайловича и артистичность, стойкие семейные устои, воспитанные в Вере Николаевне в ее родной семье, сблизили молодых людей.

Судя по сохранившимся в семейном архиве документам и воспоминаниям, оставленным их дочерьми – В.П. Зилоти и А.П. Боткиной, брак этот одобряли обе семьи. Знакомство их состоялось не позже апреля 1863 года¹, не без активного участия архитектора А. С. Каминского, зятя П. М. Третьякова.

Несмотря на значительную разницу в возрасте – невесте шел 21-й год, а жениху – 33-й, брак оказался на редкость удачным. У каждого, несмотря на материальное благополучие, любовь родных, был за плечами не простой жизненный опыт. Оба, будучи истинно религиозными людьми, вступали в союз сознательно, отчетливо понимая свой долг перед Богом, друг перед другом, перед будущими детьми. К серебряному юбилею их свадьбы, состоявшемуся в 1890 году, известный художник и друг семьи В.М. Васнецов писал в поздравительном письме: «В наши нравственно смутные времена такое семейное торжество даже выходит из рамок частной жизни, оно должно уже считаться общественным явлением – это торжество добрых семейных начал»². И Павел Михайлович, и Вера Николаевна вышли из одной социальной среды. Истоки благосостояния семьи старших Третьяковых – отца и матери Павла Михайловича – известны. Ни родители, ни дети не гнушались любого труда, постепенно, благодаря деловитости и активности увеличивая свой капитал.

Середина 50-х годов XIX столетия для России была временем серьезных перемен: подготовка отмены крепостного права, судебные реформы, стремление во многом поставить жизнь страны на «европейские рельсы». Неизбежно общественное и государственное движение к обновлению страны активизировало деятельность умных, способных отстаивать свое дело и права людей. В эти годы, а в иных редких случаях и ранее, закладывались основы будущих богатейших купеческих семей – Прохоровых, Барановых, Морозовых, Абрикосовых, Третьяковых, Рябушинских. Времена «темного царства», деспотизма и дремучего невежества, так хорошо знакомые нам по пьесам А. Н. Островского, уходили в прошлое.

Новое поколение купечества стремилось дать детям лучшее по тем временам образование, посылало их учиться за границу, заставляло изучать иностранные языки, что в целом не только развивало ум, но и приносило немалую пользу в деловых связях.

Вместе с поколением активных, деловых мужчин, рядом с ним, возникала плеяда новых, стремящихся к знаниям женщин. Среди них нельзя не упомянуть имен Г. А. Абрикосовой, известного впоследствии невропатолога, Е. И. Барановой, Е. Г. Сапожниковой, М. Ф. Мамонтовой и др.

Следуя влияниям времени, родители Веры Николаевны озаботились дать ей, как и другим младшим членам двух семейств, прекрасное домашнее образование: под руководством опытных, дипломированных учителей она изучала историю, географию, литературу. В совершенстве (уже в ранней юности) владела французским языком, читала и писала по-немецки, изучала английский язык, что было довольно большой редкостью в ее юные годы. Все Мамонтовы были очень музыкальны. Недаром в Москве повторяли: музыка и Мамонтовы неразделимы. Не была исключением и Вера Николаевна со старшей сестрой Зинаидой. Их учителем музыки был один из лучших педагогов Москвы – И. В. Рибо, автор теоретических трудов, друг композитора А. Л. Гензельта.

Еще до замужества Вера Николаевна, сопровождая больную мать, несколько раз побывала за границей, ознакомившись попутно с обычаями и образом жизни европейцев. Все это естественно находило отклик в душе молодой девушки. Однако определяющее влияние на характер и мировоззрение Веры Николаевны оказал пример жизни и заветы ее матери – Веры Степановны. Любящая, умная, волевая женщина, Вера Степановна сумела воспитать в детях твердые религиозные правила, уважение и любовь членов семьи друг к другу, неукоснительное стремление к исполнению поставленных жизненных целей. Она настойчиво воспитывала в детях убежденность в нравственных, духовных силах человека.

В своих «Размышлениях», написанных для детей в 1820 году, часто повторяется мысль: «Не страшись житейских бурь, смело борись с ними». В то же время эта мудрая женщина не забывала воспитывать в душах детей отзывчивость, доброту, сочувствие к страждущим, готовность всегда прийти на помощь³.

Не меньшее влияние на характер и мировоззрение В. Н. Третьяковой оказала ее невестка, вдова Михаила Николаевича, любимого старшего брата Веры, Елизавета Ивановна Мамонтова (урожденная Баранова). Она была одной из тех первых ласточек нового

поколения женщин купеческого круга, стремившихся к образованию. Елизавета Ивановна окончила курс Сорбонны в Париже, знала иностранные языки, много читала, после смерти мужа посвятила свою жизнь благотворительности. Елизавета Ивановна поощряла осиротевшую девушку серьезно заниматься игрой на рояле, рекомендовала книги для чтения, побуждала к активному образу жизни: «...чем деятельнее человек (а Елизавета Ивановна подразумевала и помощь нуждающимся, и поддержку стремления к знаниям), тем дольше у него сохраняется энергия, а то в однообразии... засыхаешь и делаешься ко всему равнодушной»⁴, – наставляла Веру Е.И. Мамонтова, она настойчиво призывала: «Читай, Вера <...> вдумывайся. Эта книга полезнее десяти других» (речь шла о романе В. Гюго «Отверженные». – *Н.П.*)⁵. Поощряла она и интерес Веры Николаевны к истории России: последняя по совету старшей подруги слушала лекции профессора Московского университета, одного из крупнейших русских ученых историков – С. М. Соловьева⁶. Семья падала на хорошо подготовленную почву. Однако окончательное формирование ее как личности произошло, безусловно, под сильнейшим влиянием образа мыслей и житейских взглядов ее будущего мужа, что подтверждается всеми фактами ее жизни и поступков.

Выйдя замуж, Вера Николаевна, будучи, благодаря воспитанию, человеком твердых нравственных правил, сохранила все пленительно-женственные свойства своего характера: доброжелательность, отзывчивость, мягкость. Она легко подошла к духу третьяковского дома, где царили сдержанность, строгость нравов, чистота помыслов, благородная простота и любовь к искусству. Она никогда не интересовалась мелочами домоводства, но была «поэтической душой» дома, нежно любила мужа и детей, вникала в их желания и сочувствовала сначала их детским, а потом и юношеским переживаниям. Всегда была надежной опорой близким, подчас смягчая строгость требований отца. Следуя обычаям семьи, Вера Николаевна внимательно следила за воспитанием и образованием детей с самых ранних лет, справедливо считая, что занятия музыкой и знакомство с изобразительным искусством возвышают их помыслы и души. Много внимания уделяли родители общему образованию детей, обучению музыке, языкам, прививали любовь к чтению. В детских учителях ценились не только строгость и компетентность, но и их душевные качества. Осуществлялось это сознательно и методично. В августе 1882 года Вера Николаевна в письме к старшей сестре пишет: «Дело в строгом взгляде на обязанности семейной женщины, в широком смысле. Это, как ни говори, нуж-

но и почтенно... Наслаждение высоким вместе с ближайшими мне людьми – мужем и детьми – вот и есть результат самой счастливой и богатой этой строгой жизни...» И далее Вера Николаевна переходит к глубоко волнующей ее теме нравственного воспитания детей, вспоминая: «А похороны Перова, сколько сказали они моей семье, сколько было разговоров, сколько справедливых выводов и уроков получили мы, пережив с ними горе... Я рада за детей своих, что они имели пред глазами пример отношений отца к искусству, художникам, и в особенности ярко выделялась оценка Павлом Михайловичем того, что действительно было высоко в Перове как в человеке. <...> Чем старше становятся девочки, тем все более имеет место взгляд Павла Михайловича в деле воспитания. <...> Так боюсь дать повод детям тратить молодые, свежие, нетронутые силы души непроизводительно, а хотелось бы <...> показать, что замужество не есть шутка, как и жизнь также, и что личная, удовлетворенная жизнь не есть венец трудов воспитания родителей. Очень мне трудно с моим характером жить с высшим расчетом ради будущих благ, но со взрослыми детьми это необходимо... Жизнь матери на ладони у всех»⁷. Эта система воспитания и образования принесла прекрасные результаты: девочки музицировали, знали европейские языки, прослушали на дому полный университетский курс наук.

Не миновали счастливую и дружную семью Третьяковых и житейские невзгоды: тяжелым горем, которое Вера Николаевна несла с христианским смирением и любовью, была болезнь ее старшего сына Михаила, родившегося умственно отсталым. Не менее тяжка была и смерть после осложненной менингитом скарлатины в 1887 году всеми обожаемого младшего ребенка Третьяковых Ванечки, бывшего для Павла Михайловича отрадой, достойным продолжателем рода. Внешне это неутешное горе, благодаря ее религиозным взглядам, не проявлялось так сильно у Веры Николаевны, как у отца, но ее страдания матери и жены были безмерны.

Вера Николаевна, как уже упоминалось, отличалась добрым, любящим сердцем, сострадательным и сочувствующим бедам других. В то же время, при необходимости, она умела проявлять предельную твердость характера, что сказалось в четкой организации ее дня, где находилось место для занятий музыкой с малышами, английским языком для себя, чтению. Она была смела, стойка в невзгодах и одновременно любознательна, всегда открыта к постижению нового. Мало зная живопись, но уважая главную цель жизни, которую поставил себе ее муж, Вера Николаевна ни разу не позволила себе упрекнуть его в «ненужной трате» денег на по-

купку картин. Хотя, как и каждая воспитанная в купеческой среде женщина, знала счет деньгам. Так, часто путешествуя с мужем по европейским странам, она никогда не забывала записать в путевом дневнике название гостиницы, оценить качество обслуживания, указать цену номера и еды. Иногда в этих записях появлялись рецепты кушаний, особенно понравившихся Павлу Михайловичу. Умилительны ее записи о покупке детям чулок, рубашечек, лифчиков (счет шел на копейки), так же тщательно записывались расходы на праздничный стол в опекаемых ею учебных заведениях. Это был стиль жизни. Павел Михайлович, в свою очередь, ежегодно записывал расходы на дом, дрова, лошадей, овес, коров, на одежду себе и Вере Николаевне, на путешествия. Если они путешествовали вдвоем, счет, как правило, удваивался. Павел Михайлович не скупился на наряды и многие прихоти жены, он гордился ее красотой. Примечательно, что ежегодно расходы на благотворительность и содержание дома, семьи составляли, как правило, меньше трети расхода на покупку картин для будущей галереи.

Постепенно Вера Николаевна приобрела хороший художественный вкус. И если в первые годы брака она могла при посещении дома И. К. Айвазовского в Феодосии уклониться от осмотра новой картины художника, предпочтя полюбоваться морским видом с веранды дома, а в Москве четырехлетняя дочь Вера подсказывала ей названия картин и имена художников при сопровождении посетителей галереи, со временем это ушло в прошлое. Она с радостью вместе с мужем осматривала мастерские художников Ф. А. Бронникова, А. А. Риццони, братьев А. А. и П. А. Сведомских, В. А. Котарбинского в Риме, иностранных художников – в галереях и их мастерских, посещаемых супругами, тщательно, иногда с помощью путеводителя, изучала картинные галереи и музеи Европы.

Семейная жизнь четы Третьяковых была исполнена высоких интересов, стремления к самосовершенствованию. При разности темпераментов их объединяла глубокая артистичность натур, проявившаяся у Павла Михайловича в страстной любви к русской живописи, а у Веры Николаевны в ее глубококом, серьезном занятии музыкой. Эту сторону одаренности жены Павел Михайлович любил и высоко ценил. Именно он настоял на продолжении регулярных занятий музыкой Веры Николаевны, даже после замужества, с ее учителем И. В. Рибо, у которого она в юности прошла серьезную школу. Рибо как педагог ценил тщательность, точность в отделке в каждом исполняемом произведении, настаивал на неукоснительном соблюдении последовательности в обучении (в зависимости от трудности

того или иного отрывка). Он создал собственную теорию обучения музыке. Как и учитель, отдавая дань гению И. С. Баха, Вера Николаевна, будучи романтиком в душе, прекрасно исполняла произведения Ф. Шопена, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена. Техника и качество пианистического мастерства Веры Николаевны и ее сестры Зинаиды достигли уровня исполнения профессиональных музыкантов, что проявилось в концертах, устраиваемых в доме Третьяковых⁸. Игрой Веры Николаевны восхищались многие: В. М. Васнецов искал в ней вдохновение для творчества, к поклонникам таланта хозяйки принадлежали многие посетители дома в Толмачах. Уже на склоне лет дочери Третьяковых вспоминали ясные, солнечные, счастливые дни в родительском доме, когда они, играя в гостиной на специально расстеленном ковре, постоянно слышали мелодии произведений великих композиторов, исполняемые матерью.

В 1860-х годах, после создания в Москве отделения Русского музыкального общества, Третьяковы стали постоянными посетителями его концертов, знакомились с музыкантами, принимали их с радостью в своем доме. Часто в «Записках» Веры Николаевны приводятся впечатления и оценки исполнения тех или иных произведений. Так, со знанием дела она после концерта знаменитой пианистки, ученицы Ф. Листа С. И. Ментер, кратко отмечала: «пианистка-механист», уничтожив тем самым завышенную оценку мастерства Ментер слушателями. Любили Третьяковы и музыку П. И. Чайковского. Позже, когда П. И. Чайковский переехал из Петербурга профессорствовать в Московской консерватории, а его брат Анатолий Ильич женился на племяннице П. М. Третьякова П. В. Коншиной, супруги не пропускали его концертов, восхищаясь его талантом, посылали цветы композитору. Радовались, когда последний, на правах родственника, часто и запросто бывал в доме в Толмачах, где постоянно собирались лучшие представители музыкальной Москвы.

Как и Павел Михайлович, Вера Николаевна была большой любительницей оперного и драматического театров. Когда в 1877 году в Россию приехал на гастроли знаменитый трагик Э. Росси, Вера Николаевна посетила 12 спектаклей с его участием, некоторые из них – по нескольку раз. «Он внес в мою жизнь такое духовное и эстетическое наслаждение, оторвал на время от вседневной суеты и помог очистить мне дух от житейских мелочей и уверовать в ту, лучшую сторону человека, которую надо беречь и лелеять»⁹, – вспоминала Вера Николаевна. Видела она и прославленную Сару Бернар, слушала пение П. Виардо-Гарсиа. Среди русских артистов выделяла таланты Г. А. Федотовой, А. П. Ленского, особенно отмечая трагический талант П. А. Стрепетовой.

Как и в юности, Вера Николаевна любила чтение, круг ее интересов в этой области был чрезвычайно широк. Она любила поэзию, многие стихотворения, особенно близкие ей по духу, она вписывала в свои «Записки». Это стихотворения А. С. Пушкина, Н. А. Некрасова, Я. П. Полонского, И. И. Козлова. Особенно были близки ей стихотворения Н. А. Добролюбова, почти забытые ныне. Часто выписки Вера Николаевна сопровождает комментариями, передающими ее впечатления и переживания от прочитанного. Упоминаются в «Записках» бурно обсуждавшиеся в середине века сочинения В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского. Вера Николаевна восхищается даром поэтического описания столь любимой ею русской природы у И. С. Тургенева, выписывая целые страницы из его прозы. Многих иностранных авторов она читала в подлинниках – В. Гюго, Ж. Санд, В. Шекспира, Д. Байрона, И. В. Гёте. Отрывки из их произведений, как и отдельные стихотворения русских поэтов, она переносит в тетради своих «Записок». Во многом выбор круга чтения для Веры Николаевны определялся интересами и вкусами Павла Михайловича, любившего серьезное чтение. Так, вместе прочли они вслух книгу Э. Ренана «Жизнь Иисуса», биографию и письма художника А. А. Иванова, изданную М. П. Боткиным без помощи братьев Третьяковых в 1880 году. Характерно, что сохранившиеся отзывы супругов о последней книге совпадают. Вера Николаевна пишет: «Иванов представляется человеком совершенно выходящим из ряда вон. Сила мысли, сила характера, золотая душа, заботливое попечение не только о близких, но и самых далеких людях, кому он мог быть полезен, строгость жизни, необыкновенная серьезность настроения, поэтичность, глубина всяческого постижения, презрение к внешним выгодам самолюбия и наживы, отсутствие эгоизма, бесконечная неподкупная справедливость ко всем, в том числе к людям совершенно противоположного себе направления, и, вместе с этим, непримиримая ненависть к тому, что низко и мелко, непримиримая и самая мужественная вражда с бездушностью»¹⁰. Павел Михайлович, в свою очередь, называл эту книгу Евангелием для художников, «весьма поучительной для публики». Это совместное чтение сближало супругов, их взаимное уважение и любовь укреплялись единомыслием. Однако особое место в умах и сердцах супругов Третьяковых занимало творчество Л. Н. Толстого и в особенности нравственные и религиозные взгляды Ф. М. Достоевского. Для Веры Николаевны каждая прочитанная их книга – это возможность, как она говорила, «поработать в себе». «В зрелом возрасте, – пишет она сестре, – проверка

своего взгляда... весьма полезна для более прочного укрепления в себе того хорошего, чем обладает твоя натура. Посредством чтения можно только это получить»¹¹. Достоевский был истинным кумиром, подлинным учителем нравственности, морали для семьи Третьяковых. Еще до личного знакомства с писателем Вера Николаевна пишет сестре Зинаиде: «Я счастлива, дорогая моя, имея в душе и сердце, как сокровище какое-нибудь, советы старца Зосимы из “Братьев Карамазовых”. <...> Христос слишком далек от нас по времени, и все его примеры надо приводить и переводить, чтобы нагляднее себе представить и почувствовать его законы христианские, и вот Достоевский перевел их на простой язык и простые примеры. Потрясающим образом действует он своими мыслями!»¹²

Познакомилась Вера Николаевна с Ф. М. Достоевским на Пушкинском празднике в Москве, по случаю установки памятника поэту в мае 1880 года. Она присутствовала на открытии памятника и на торжественном обеде, данном городом в честь этого события, где лично беседовала с Достоевским и Тургеневым. Речь Достоевского о Пушкине, произнесенная писателем на следующий день, потрясла всех собравшихся, в том числе и Веру Николаевну, укрепив ее уважение и преклонение перед личностью творца.

Позже между Ф. М. Достоевским и В. Н. Третьяковой состоялся обмен письмами. Вера Николаевна писала: «Я услышала от Вас дорогие слова в подтверждение моим стремлениям: “Надо молитвенно желать быть лучше – вот цель нашей жизни”, – сказали Вы»¹³. После смерти писателя она в письме к сестре утверждает: «Та пустота, которая образовалась на душе после смерти Достоевского, едва ли скоро восполнится. Мы с мужем идеалисты – [всегда] одинаково тоскуем по этой утрате и жадно ищем людей в литературе, могущих сколько-нибудь заменить Достоевского»¹⁴. Для нее дорого вспомнить, что Павел Михайлович еще в 1872 году заказал портрет Ф. М. Достоевского В. Г. Перову для собрания портретов лучших представителей русской культуры в создаваемой им галерее.

Вслед за мужем живо интересовалась Вера Николаевна и современной русской политикой. Глубоко переживая ужасы и тяготы русско-балканской войны 1877–1878 годов за освобождение братьев-славян от турецкого ига, она сочувственно выписывала множество страниц газетных сообщений, подробно повествующих о ходе сражений, о потерях и победах русской армии при Шипке и Плевне. Будучи человеком своего времени, с определенными симпатиями и антипатиями, она вдумчиво, с уважением вносит в свои «Записки» тексты адресов московского купечества и дворянства по

случаю начала войны и милостивые ответы на них государя. Даже во время пушкинских торжеств, обратившись к сочинениям поэта, Вера Николаевна переписала, среди любимых ею произведений А. С. Пушкина, стихотворение «Клеветникам России», солидаризируясь с отповедью, данной поэтом врагам ее родины. Позже так же тщательно выписывала она статьи с откликами на дар братьев Третьяковых своих собраний городу Москве в 1892 году. Внимательно следила за критикой, посвященной игре ее зятя – пианиста и дирижера А. И. Зилоти, мужа ее дочери Веры.

Постоянно общаясь с художниками и в доме в Толмачах, и при посещении ими галереи, Вера Николаевна близко сошлась с некоторыми из них. Доверчиво, как родному человеку, писал ей, поверяя радости и семейные невзгоды, а подчас и секреты творческой работы, В. М. Максимов. Особенно характерно «укрошение» ею сурового и самолюбивого В. В. Верещагина. Письма Верещагина к В. Н. Третьяковой отмечены особой доброжелательностью и уважительностью. Он обращается к ней и с деловыми просьбами, понимая, что она постоянно в курсе собирательских интересов мужа. Через много лет, после известной ссоры с собирателем, художник пишет 12 апреля 1896 года именно Вере Николаевне, «наводя мосты»: «Приятным для меня было показать Павлу Михайловичу мои картины в ноябре–декабре, когда они будут выставлены в Москве, – конечно, я приглашу его первого взглянуть на них, как любителя и ценителя, но если он непременно хочет взглянуть на пару картин, более оконченных теперь же, то я буду завтра–послезавтра дома и после полудня, когда Павлу Михайловичу будет угодно, рад буду увидеться»¹⁵. (И здесь же он не отказывает себе в удовольствии высказать ей свое откровенно язвительное мнение о картине В. И. Сурикова «Покорение Сибири Ермаком».) Дышат обеспокоенностью близкого человека обращенные к Вере Николаевне строчки из письма Верещагина: «Слышал от Павла Михайловича, что Вы хворали! Вы всегда были ко мне так добры и любезны, что мне истинно горько слышать об этом. Образ Ваш рисуется в моем воображении молодцом, и пусть таковым и останется, пожалуйста! Хворости и недомогания выбросьте за окошко, как это сделал я неделю назад»¹⁶. Верой Николаевной восхищался и В. М. Васнецов. Особенно любил он ее игру на рояле, вдохновлявшую его к творчеству. Многие годы сотрудничества и взаимного уважения связывали Павла Михайловича с И. Н. Крамским. Когда, наконец, в 1875 году Третьяков заказал Крамскому портрет любимой жены, Вера Николаевна сочла необходимым записать «для памяти» дочерям историю создания этого портрета, разъяснить значение

многих предметов, составляющих его фон. «Мне ужасно хотелось, чтобы Крамской чем-нибудь в портрете напомнил вас пятерых». Так в портрете появилось изображение божьей коровки, сидящей на зонтике, – Машурочки, жука – Миши, бабочки – Любочки, кузнечика – Саши, а Веру напоминала бы ей птичка на ветке¹⁷. Подружилась она и с нервной, слегка неуравновешенной, но мудрой женой Крамского, обладавшей тонким вкусом в оценке произведений искусства.

Художники часто гостили в Толмачах и на даче Третьяковых, хотя, как вспоминала Вера Николаевна, «...вообще люди гостящие, праздные ужасно мозолят глаза Павла Михайловича, которому странно, что кому-нибудь надо ехать гостить к другим – так велико у него представление о возможности лично, одному наполнять свой досуг. Временное общество [приглашенных] людей он никогда не отвергает, а зимой даже будет искать общества Льва Николаевича Толстого для обмена мыслей с таким чутким, глубоким талантом и ратоборцем за правду»¹⁸. Эти слова, написанные Верой Николаевной сестре 4 августа 1882 года, как нельзя лучше раскрывают натуру Павла Михайловича.

Вместе Третьяковы пережили и радости, и горе. К концу жизни Вера Николаевна тяжело заболела, ее разбил паралич, она не могла самостоятельно передвигаться, почти не говорила. Для Павла Михайловича, человека замкнутого, сдержанного, болезнь и тяжелое состояние его любимой жены были сокрушительны. Сиделка Веры Николаевны, жившая тогда в Толмачах, писала, что сдержанный, даже суровый в обиходе Павел Михайлович постоянно плачет.

Вера Николаевна пережила мужа всего на четыре месяца. Она скончалась 26 марта 1899 года. Так прервалась жизнь этой удивительной пары. Жена, благодаря своей одаренности, своей любящей душе, не потерялась в тени мужа, оставаясь ближайшим ему человеком, матерью его детей, истинным другом, чутко понимавшим тяжелое, великое бремя, которое добровольно возложил на себя ее дорогой муж.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Письмо Е. И. Мамонтовой к В. Н. Третьяковой от 31 июля 1865 // ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 5537. Уже после женитьбы, через много лет, Павел Михайлович однажды засомневался, правильно ли он поступил, обзаведясь семьей, при неистребимом желании осуществить свою юношескую мечту о создании коллекции. Но в конце жизни, когда его верная спутница заболела, Павел Михайлович задумался, что бы он выбрал для себя – галерею или любимую жену и детей, и в душе его перевесила любовь к Вере Николаевне. См.: *Боткина А. П.* Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. М., 1995. С. 291.

² Письмо В. М. Васнецова к В. Н. Третьяковой от 17 августа 1890 // ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 5402. Л. 1–1 об.

³ Рукопись В. С. Мамонтовой «Размышление». [1820-е] // Там же. Ед. хр. 5514. Л. 1–1 об.

⁴ Письмо Е. И. Мамонтовой к В. Н. Третьяковой-Мамонтовой от 9 декабря 1863 // Там же. Ед. хр. 5518. Л. 1, 2 об.

⁵ Письмо Е. И. Мамонтовой к В. Н. Третьяковой-Мамонтовой от 1 августа 1862 // Там же. Ед. хр. 5516. Л. 3 об.

⁶ Письмо Е. И. Мамонтовой к В. Н. Третьяковой-Мамонтовой от 27 января 1864 // Там же. Ед. хр. 5524. Л. 2 об.

⁷ Письмо В. Н. Третьяковой к З. Н. Якунчиковой. Черновик // Там же. Ед. хр. 5352. Л. 1–4 об.

⁸ Записи за 1880–1881 годы, сохранившиеся в архиве, подтверждают эти сведения. В этот сезон в Московскую консерваторию был приглашен дирижер М. Эрмансдерфер, а позже к нему присоединилась жена – певица П. Фихтнер. Дружба с этой четой, вызванная как их человеческими качествами, так и незаурядной музыкальной одаренностью обоих, привела к организации в доме Третьяковых домашних концертов с участием сестер Веры Третьяковой и Зинаиды Якунчиковой. Их высочайшее качество исполнения поражало слушателей.

⁹ Записная книжка В. Н. Третьяковой за 1875–1892 // ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 5287. Л. 13–14.

¹⁰ Письмо П. М. Третьякова к В. Н. Третьяковой от 23 августа 1876 // Там же. Ед. хр. 5982. Л. 1.

¹¹ Письмо В. Н. Третьяковой к З. Н. Якунчиковой [не датировано] // Там же. Ед. хр. 5339. Л. 1 об.

Н. Л. ПРИЙМАК

¹² Письмо В. Н. Третьяковой к З. Н. Якунчиковой от 26 сентября 1879 // Там же. Ед. хр. 5343. Л. 1–1 об.

¹³ Цит. по: *Боткина А. П.* Указ. соч. С. 234.

¹⁴ Письмо В. Н. Третьяковой к З. Н. Якунчиковой от 15 февраля 1881 // ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 5345. Л. 1–2.

¹⁵ Письмо В. В. Верещагина к В. Н. Третьяковой от 12 апреля 1895 // Там же. Ед. хр. 5406. Л. 1–1 об.

¹⁶ Письмо В. В. Верещагина к В. Н. Третьяковой от 1 мая 1893 // Там же. Ед. хр. 5405. Л. 1–1 об.

¹⁷ *Боткина А. П.* Указ. соч. С. 136.

¹⁸ Письмо В. Н. Третьяковой к З. Н. Якунчиковой от 4 августа 1882 // ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 5346. Л. 2–2 об.

Т. В. Юденкова

**К ИСТОРИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ БРАТЬЕВ ТРЕТЬЯКОВЫХ
СО СЛАВЯНОФИЛАМИ. П. М. ТРЕТЬЯКОВ И И. С. АКСАКОВ**

Тема взаимоотношений братьев Третьяковых со славянофилами ранее исследователями не ставилась, хотя, как представляется, может привести к новым поворотам в изучении их деятельности, круга интересов и контактов, также допустить и новое толкование некоторых аспектов коллекционирования.

Формирование братьев Третьяковых, коренных москвичей, падает на 1840–1850-е годы, связанные в истории Москвы и русской художественной культуры со славянофилами. Московская печать имела в те годы славянофильский уклон, противопоставляла себя официальному Петербургу и была посвящена насущной проблеме утверждения русской идеи во всех областях жизни и культуры. Именно славянофилы в 1840–1850-х годах во многом определяли дух московской жизни, внедряя последовательно свою идеологию в общественное сознание. Они делали ставку на купечество, которое в условиях развивающегося капиталистического общества представляло собой силу, способную стать не только ведущей в общественной жизни, но и преобразующей общество. В московском купечестве, отличавшемся мировоззренческими приоритетами, в отличие, например, от дворянства, они находили патриотизм, национализм, преданность вере отцов, живую связь с «почвой», что определяло будущий потенциал складывающегося сословия.

Многие положения славянофилов утвердились в общественном сознании той поры и стали почти «московским» образом мысли. Будущая судьба России «стоит на перепутье», она созида-

ется здесь и сейчас, зависит от «движения воли» и общественных перемен, которые и должны произойти в отечественной образованности. Пришло время самоосознания не только в литературе, музыке, но и в изящных искусствах – утверждали славянофилы. Основываясь на немецкой философии, славянофилы утверждали, что прогресс достигается совместными усилиями всего человечества, но каждый народ имеет свой период расцвета, который для России наступит в скором времени. Ее предназначение связано с верностью православным основам христианства, что даст возможность в будущем преодолеть односторонность европейского просвещения. «Я... думаю или, сказать откровенно, убежден вполне, что не пройдет десяти или много пятнадцати лет, как направление умов у нас должно измениться совершенно. ...Вместо Немецкого рационального, преобразовательного духа дух Православно-Русский проникнет все наши убеждения и действия»¹, – писал в 1840-е годы И. В. Киреевский А. И. Кошелеву.

«По существу, русскому купечеству выпало на долю осуществление мечты и концепции славянофилов о слиянии западного просвещения с самобытными основами русской народной культуры»², – заметила Е. И. Кириченко. Москва начиная с 1850-х годов оказывается средоточием движения за возрождение национальной культуры, хранительницей традиций, являя собой пример русской самобытности. В то же время Москва – столица русского купечества, осваивающая новые сферы жизни: экономику, торговлю, просвещение, строительство, благотворительность, в том числе и внедряющая достижения европейской культуры. К счастью, славянофильство и западничество – два важнейших идейных вектора развития страны – не стали взаимоисключающими, но, напротив, дополняющими друг друга. Они создали основу для возрождения национальной традиции и во многом определили своеобразие отечественной культуры второй половины XIX века.

История определяется выбором и поступком. П. М. Третьяков в 23 года сделал свое первое приобретение – купил картину для будущей галереи. А в возрасте 27 лет зафиксировал в первом завещании свое желание учредить в Москве музей изящных искусств, состоящий исключительно из произведений русской школы. Таким образом, замысел Павла Третьякова о создании музея национального искусства, представляющего собой последовательную историю развития отечественной живописной школы, включающей и портретную галерею лучших представителей Отечества, находился в русле описанных историко-культурных процессов: русское искусство получило материальную поддержку и обрело «родные

стены», что явилось важным дополнительным стимулом для его развития. Галерею Павла Третьякова можно рассматривать как своеобразный национальный пантеон, рожденный историзмом сознания XIX века, в котором не только портреты выдающихся русских людей, но и художественные произведения призваны выражать дух и сущность нации. Напомним, что Третьяков был настойчив в выборе картин «на русский сюжет» как бытовых, исторических, так и пейзажей. Факт количественного преобладания в портретной галерее писателей-почвенников при сравнении с представителями революционно-демократического лагеря говорит сам за себя.

Идейный заряд, полученный от славянофилов первой волны, принимал в середине и второй половине столетия самые разные формы в практике самой жизни. Поэтому тема «Братья Третьяковы и славянофилы» слагается из нескольких направлений или блоков, которые в дальнейшем могут быть последовательно изучены.

Все основные виды деятельности братьев Третьяковых (предпринимательство, общественное и городское управление, благотворительность в сфере образования, просветительства и, конечно, художественное собирательство) имели под собой единую мировоззренческую платформу и были направлены на «устройство общественного блага», на утверждение коренных основ «русской жизни», на процветание национальной живописной школы.

В предпринимательстве, например, Третьяковы выбрали развитие льняного фабричного производства. Лен представляет собой исконно русскую культуру, из которой с давних времен получали льняную пряжу и использовали ее для выработки тканей и изделий бытового и технического назначения. Мануфактура братьев Третьяковых, основанная в 1866 году в Центральной России, в Костроме, и получившая название Ново-Костромская льняная мануфактура, в разные годы производила пряжу, столовое и постельное белье, скатерти, мешковину, холсты, брезенты; позже мануфактура стала поставщиком императорского двора и царской армии. Братья Третьяковы вошли в московскую группу фабрикантов, банкиров и торговцев, составивших серьезный противовес петербургским промышленникам, экономическая политика которых была иной. Столичные чиновники пропагандировали популярные европейские идеи свободной торговли, что по существу означало открытие границ иностранному товару, который неминуемо губил неконкурентное отечественное мануфактурное производство. Тактика и стратегия московских предпринимателей на протяжении 1860–1890-х годов была направлена прежде всего на защиту интересов отечественной промышленности и торговли на российском рынке. Сам процесс начал свое развитие в первые годы «эпохи реформ»

Александра II и совпал со вступлением П.М. и С.М. Третьяковых в самостоятельное ведение торговых дел.

Тема настойчивой приверженности ко всему русскому в характере П.М. Третьякова, о которой не раз писали дочери собирателя, составляет отдельную, не изученную сегодня тему. А.П. Боткина рассматривала эту черту натуры Павла Михайловича как принципиальную линию поведения отца, предлагавшего детям систему жизненных ограничений ради того, чтобы «суметь разумно жить». Широко известны слова коллекционера из письма к дочери, которые приводятся в ее воспоминаниях: «... мне не понравилось у вас желание иметь американский инструмент... когда такие виртуозы, как Рубинштейн, играют на русских инструментах»³. Конечно, эта черта в той или иной степени характеризовала купеческую солидарность, несомненно существовавшую в московском предпринимательском мире: «Не любя роскоши, лишних трат, он все же иногда предпочитал переплатить, но купить у русского или знакомого торговца...»⁴ В.П. Зилоти, описывая свои сборы к венчанию, раскрывает неискоренимые пристрастия семьи Третьяковых к старинным, почти древним свадебным обрядам.

Славянофилы первой волны дали мощный толчок развитию русского национального самосознания. Последующие поколения мыслителей и политических деятелей не могли не учитывать их философских и историософских размышлений, прежде всего постановку вопроса об особом пути России, о ее всемирно-историческом и духовно-религиозном призвании, о мессианской роли русского народа, его религиозной и культурной самобытности. Стержневые положения славянофилов о единении славян и спасительной миссии России, стоящей во главе славянства, не подвергались радикальному пересмотру вплоть до начала XX века. Хотя в зависимости от политической ситуации славянская идея то актуализировалась, то отступала в тень. Славянская идея стала составной частью русской идеи, а славянство – своего рода почвой для реализации «мессианского» призвания России. Славянофилы не отрицали Запада и достижений европейской цивилизации, но считали, что Европа «гниет» и скоро сойдет со сцены, уступив место славянскому миру. Г.В. Флоровский, подытоживший историю развития «славянской идеи» в XIX столетии (статья «Вселенское предание и славянская идея», опубликованная в 1925 году в Софии), назвал своими предшественниками славянофильских мыслителей и среди них – В.Ф. Одоевского, А.И. Герцена, Ф.М. Достоевского, Ф.И. Тютчева и других, которые при всех расхождениях пронесли веру и надежду в высокое предназначение России

и всего славянского мира. Именно России суждено было, полагал Флоровский, произнести «слово примирения, братства и всеобъемлющей, всечеловеческой любви»⁵.

Недавно стали доступны архивные документы, подтверждающие членство братьев Третьяковых на рубеже 1860–1870-х годов в Славянском благотворительном комитете⁶, идейным лидером которого был сначала М.П. Погодин, а после его смерти стал И.С. Аксаков. По воспоминаниям В.С. Соловьева, по пятницам у Аксаковых на Спиридоновке собирались в начале 1870-х «разные люди, более менее примыкавшие к Славянскому комитету, где председательствовал тогда Иван Сергеевич (Аксаков. – Т.Ю.)»⁷. Возможно, братья Третьяковы, состоявшие членами комитета, посещали эти вечерние собрания. Комитет был создан для просвещения и помощи южным славянам, подвластным турецкому господству. Своей главной миссией комитет полагал решение просветительских и благотворительных задач, что означало способствовать образованию славян и обеспечивать всестороннюю поддержку православной церкви на славянских землях.

С середины 1870-х годов, в связи с усилением национально-освободительной борьбы в Османской империи, деятельность Славянского комитета становится все более открытой и публичной. Наиболее активные его члены делали попытки вмешаться в начинания правительственной администрации. Они печатали и распространяли брошюры о политической ситуации на Балканах, отправляли в Сербию волонтеров, санитарные отряды, походные церкви и знамена, организовывали в разных городах панихиды по убиенным славянам и молебны за одержанные победы. Все делалось гласно, и обо всем публиковалось в газетах. В предвоенные годы С.М. Третьяков входил в группу активных членов комитета и даже находился под надзором Третьего отделения⁸.

Любопытное на первый взгляд совпадение. Именно в этот период, с конца 1860-х годов, П.М. Третьяков для своей портретной галереи заказывает целый ряд портретов, по определению Г.Ю. Стернина, «довольно специфического состава». Это – портреты А.Н. Островского (1871), В.И. Даля (1871), Ф.М. Достоевского (1872), А.Н. Майкова (1871), А.Ф. Писемского (1869), М.П. Погодина (1872) и других. Исследователю важно подчеркнуть, что никто из писателей не принадлежал к «новым людям», которых выбрало себе радикальное крыло русского демократического движения 1860-х годов⁹. Добавим от себя, что тогда же были заказаны (но не всегда осуществлены или осуществлены позже) портреты М.И. Глинки (1869), И.А. Гончарова (1869), А.Н. Серова (1870), А.С. Даргомыжского (1869), Ф.И. Тютчева

(1873), А. К. Толстого (1874), П. А. Вяземского (1874) и других. Названные модели тяготели к кругу писателей самобытников-почвенников, историков, филологов, музыкантов, интересы которых обращены к изучению древней русской культуры и фольклора. Все они так или иначе разделяли основные положения славянофильской доктрины, полагая, что «Европа идет по ложному пути», однако не отрицали при этом многих европейских ценностей и достижений. Они выдвигали требования понятия нравственности, внося «этический критерий» в политическую жизнь и программу Славянского комитета: идея национальной политики сводилась к тому, что Россия должна решать свои задачи в Европе, опираясь на славянство. Российская внешняя политика в отношении славян является бескорыстной в отличие от других европейских держав. Среди названных имен М. П. Погодин – идеолог славянофильской доктрины, Ф. И. Тютчев – не раз выступавший в защиту славян, чем вызывал недовольство правительства, и другие. Некоторые из них тяготели к охранительно-консервативному лагерю. В связи с этим отметим, что одним из членов Славянского комитета был М. Н. Катков¹⁰, портрет которого безуспешно пытался заказать П. М. Третьяков для своей галереи с 1872 по 1886 годы¹¹. В начале 1880-х собиратель получил резкий отказ Репина писать портрет известного «ретрограда» Каткова, «клеившего позором всякое свободное слово»¹². На этот факт первая обратила внимание Н. А. Яковлева¹³, позднее Т. Л. Карпова¹⁴.

Думается, что членство братьев Третьяковых с конца 1860-х годов в Славянском комитете и начало формирования национальной портретной галереи П. М. Третьякова не являются простым совпадением, а вероятнее всего – свидетельством в этот период мировоззренческой близости к славянофильскому, шире – почвенническому крылу русской мысли. Несомненно, что проблема мировоззрения братьев Третьяковых требует дальнейшего внимательного и весьма осторожного изучения.

Одной из составляющих этой большой темы являются непосредственные личные контакты братьев Третьяковых с некоторыми из «поздних» славянофилов, так называемых славянофилов второй волны.

В. П. Зилоти сообщает о тесном общении П. М. Третьякова со славянофилами в 1860-е годы, перечисляя их имена: «...Черкасские, Барановы, Щербатовы, Аксаковы, Станкевичи, Самарины и Чичерины. Павел Михайлович имел с ними личные отношения: политические, общественные и по городской работе... Особенно часто заходил Юрий Федорович Самарин...»¹⁵

Добавим, что до 1868 года (до второго брака – с Е. А. Третья-

ковой) Сергей Михайлович жил в доме в Толмачах вместе с семьей старшего брата, стало быть, естественным образом проходили и его общения со славянофилами. Занимаясь общественной деятельностью с начала 1860-х годов, С.М. Третьяков сталкивался и в думе, и в учреждениях городского управления со многими из них – с кн. А.А.Щербатовым, В.А.Черкасским, Ю.Ф.Самариным, И.С.Аксаковым и другими. Одно время Ю.Ф.Самарин был помощником Сергея Михайловича в комиссиях городской думы¹⁶. Младший Третьяков выступил инициатором заказа портрета для думы глубоко им уважаемого Самарина художнику И.Н. Крамскому¹⁷, затем навещал его в Петербурге, контролируя ход работы.

Об общении Ивана Сергеевича Аксакова с П.М. Третьяковым сохранились письменные свидетельства, датированные 1877–1885 годами и хранящиеся в ОР ГТГ. Их общение не было праздным, но исключительно деловым. Из писем вычитывается близость мировоззренческих позиций.

Поначалу письма были посвящены вопросам художественным, связанным с исполнением портрета Сергея Тимофеевича Аксакова. Собирателя интересовала внешность портретируемого, сохранившиеся фотографии, кто из близких знакомых мог бы проконсультировать художника Крамского при работе над портретом отца Аксакова; позже он выяснял мнение И.С. Аксакова относительно портрета Ю.Ф. Самарина¹⁸, приобретенного им для галереи.

В предвоенные годы славянский вопрос стал главным вопросом, занимавшим умы русской общественности. Вся Россия соединилась в единомышленном порыве прийти на помощь братьям-славянам и содействовать их освобождению. Русское общество поддерживало борьбу южных славян с Турцией не просто сочувствием, но делами и поступками. «Славянская идея, – писал Ф.М. Достоевский в «Дневнике писателя», – в высшем смысле ее, перестала быть лишь славянофильскою, а перешла вдруг, вследствие напора обстоятельств, в самое сердце русского общества, высказалась отчетливо в общем сознании, а в живом чувстве совпала с движением народным»¹⁹.

Из писем П.М. Третьякова вырисовывается достаточно ясно не только его видение политической ситуации, но и позиция московского общества, от лица которого он говорит. Свидетельством поистине мощного подъема национального чувства и общественного энтузиазма представляется тот факт, что только в письмах этого времени понятие «Русский народ» пишется с большой буквы. Поначалу Павел Михайлович охотно описывал И.Н. Крамскому, находящемуся в тот период за границей, народное воодушевление,

деятельность Славянского комитета и его лидера Аксакова, сетуя порой на тяжелый период в финансовой сфере, застой и безденежье в торговле, часто случающиеся «несостоятельности» или разорения, но, несмотря на это, подчеркивал: «Пожертвования стекаются со всей России, врачи, фельдшеры, сестры милосердия отправляются почти каждый день... смелые статьи всех газет... в пользу немедленной помощи славянам; – все как будто идет к тому, и в то же время никакого движения!»²⁰ П. М. Третьяков считал, что России пора приступать к военным действиям, он осуждал нерешительность царского правительства: «...какое здесь движение в пользу вставших славян: сбор денег повсеместный и довольно крупный... отряд за отрядом отправляются врачи, походные лазареты... Но это ли нужно? Во время пожара нужно гасить огонь, а потом уже помогать погоревшим! Ужасно скверное время»²¹. Он искренне удивлен: «Когда и на какое дело Русские люди столько жертвовали капиталов, сколько жертвуют теперь? И жертвуют бескорыстно... несмотря на все неудачи и разочарования, – количество охотников жертвовать своей особой не уменьшается»²². Далее он признался, что «несмотря на все это, как-то приятно принадлежать в настоящее время к Русскому народу»²³. Старшему Третьякову многое известно: он с возмущением сообщает о том, как представители Московской думы обратились к цесаревичу с вопросом, нельзя ли подать адрес-воззвание императору, но тот не посоветовал. Позже московские купцы хотели подать адрес государю, но и он был отклонен.

Летом 1878 года И. С. Аксаков пригласил Павла Михайловича на заседание Славянского комитета 22 июня 1878 года²⁴. П. М. Третьяков, видимо, принял приглашение и присутствовал на заседании, где прозвучала яркая речь лидера славянофильства, воспринятая как дерзкое выступление против правительства. Аксаков обрушился на русскую дипломатию, осудив прозападнический политический курс России, публично заявив о пагубных последствиях решений Берлинского конгресса²⁵. Надо сказать, что отношение царских чиновников к славянофилам не менялось на протяжении 1840–1870-х годов, несмотря на то, что они порой играли весьма полезную роль в жизни государства, оказывая поддержку его внутренней и внешней политике. Всякий раз славянофильство рассматривалось как опасная политическая теория, а славянофилы – как лица неблагонамеренные²⁶. Спустя месяц после речи Аксакова комитет был закрыт, его лидер был лишен полномочий и выслан из Москвы в село Варварино Владимирской губернии.

Нам не известна реакция П. М. Третьякова на речь лидера сла-

вянофилов. Однако спустя некоторое время после антиправительственного выступления Аксакова «в письмах Верещагину Третьяков будет дословно повторять целые обороты из этой речи, воспринимая их уже как свои собственные, настолько они соответствовали его мыслям»²⁷. На этот факт обратила внимание И. С. Ненарокова.

По воспоминаниям Анны Федоровны Аксаковой (жена Ивана Сергеевича, дочь поэта Ф.И. Тютчева), П.М. Третьяков среди немногочисленных сторонников опального лидера участвовал в его проходах на вокзале, которые прошли достойным образом: «Три десятка друзей с невеселым видом собрались, чтобы сердечно проститься. Общество железной дороги во главе с председателем купцом Мамонтовым (Саввой Ивановичем. – Т.Ю.) предоставило мужу отдельный вагон первого класса, так что переодетые сыщики не смогли проникнуть в вагон, в котором муж разместился вместе с барышнями Евреиновой, Федоровой, с Павлом Третьяковым и Павловым²⁸, провожавшими мужа до Троицы... Князь Долгоруков (губернатор Москвы. – Т.Ю.) негодовал на общество за то, что оно предоставило отдельный вагон...»²⁹ На его резкий вопрос С.И. Мамонтов отвечал: «...у нас есть традиция оказывать такой знак внимания почетным пассажирам, а Иван Сергеевич для нас почетный пассажир»³⁰.

Позже П.М. Третьяков пытался оправдать от лица всех русских людей молчание России во время Берлинского конгресса, признанного большинством русских людей позорным и унижительным для страны. Таким образом, он обнаружил позицию, близкую аксаковской. «Московская дума в начале конгресса хотела подать адрес», но ей было сделано предупреждение, «если только зайдет речь об адресе, то она будет запечатана... (чиновники. – Т.Ю.) боялись, что следом за Москвой пойдут адреса отовсюду. И вот Аксакову пришлось одному публично высказать, что чувствовали все простые люди и некоторая часть интеллигентных. Если бы Аксакову сделали... овации, то его сослали бы... очень далеко»³¹, – писал Павел Михайлович, сообщив важные подробности, объясняющие происходящее и проявляющие позицию младшего брата С.М. Третьякова, возглавлявшего в тот период думу, а значит, бывшего выразителем позиции московского общества.

Значимость фигуры Аксакова, публициста и политика, видного общественного деятеля эпохи, для московского общества прозвучала и в поступке Павла Михайловича, заказавшего живописный портрет для своей галереи именитых людей России. Подчеркнем, что портрет был заказан и исполнен И.Е. Репиным с Аксакова, находившегося в изгнании, таким образом, была проявлена позиция московского купца, не согласная с позицией правительственного Петербурга.

На портрете художник поставил памятную надпись, увековечив время и место ссылки: *1878 12 Авг. С. Варварино. И. Рѣпинъ.*

А 14 августа Аксаков благодарил Павла Михайловича за знакомство с талантливым художником и передавал дружеский поклон Сергею Михайловичу³².

Позиция Сергея Михайловича не могла быть столь открытой, как позиция старшего Третьякова. В годы русско-турецкой войны он служил московским городским головой. История не сохранила сведений, был ли он на заседании, где выступал Аксаков, хотя из Москвы в это время он не выезжал. Думается, за Сергея Михайловича ответил его брат, участвовавший в проводах опального политика. Никак не связанный по роду деятельности с царскими чиновниками, Павел Михайлович поддержал ссыльного лидера славянофильства, участвуя «в политической акции» на вокзале. В жизни братьев Третьяковых не раз случалось так, что братья становились «взаимозаменяемы», оказывая поддержку прежде всего общему делу и – друг другу. Там, где не мог или не получалось быть одному, являлся другой, демонстрируя гражданственность позиции, проявляя общность взглядов ради поддержки того или иного предприятия...

О высокой оценке деятельности Аксакова старшим Третьяковым можно судить по ответному письму коллекционеру в декабре 1878 года: «...Не знаю, как и благодарить Вас, глубокоуважаемый Павел Михайлович, за Ваши теплые, дорогие мне строки. Сердечно радуюсь свиданию с Вами, и надеюсь... с 1 января вступить в должность. Высоко ценю я Ваше доброе обо мне мнение, но, конечно, не был бы достоин Вашего уважения, если бы и в самом деле признал за собою то значение, которое вы мне приписываете. Дай Бог только быть посильно полезным делу Русской чести и совести, делу правды и гражданского долга»³³.

Вернувшись из ссылки в Москву, Аксаков сразу возобновил работу по поддержке славян, он начал сбор пожертвований «для благородной цели», открыл «особый текущий счет и завел особую приходно-расходную книгу, для опубликования расходов впоследствии»³⁴. Деньги ему высылались до востребования. На протяжении первой половины 1880-х годов (до своей смерти в январе 1886 года) Аксаков принимал пожертвования от братьев Третьяковых. Несмотря на официальное закрытие московского Славянского благотворительного общества, Павел и Сергей Третьяковы продолжили оказывать финансовую поддержку славянским студентам, приезжавшим на учение в Москву. Они передавали деньги то непосредственно И. С. Аксакову, который затем «из собственного кар-

мана» распределял средства, то вручали их прямо в руки славянским студентам, приходившим с рекомендательными письмами от бывших руководителей Славянского комитета³⁵ и самого Аксакова³⁶. За очередной финансовый вклад Третьяковы не раз получали благодарность от вдохновителя помощи славянским народам³⁷.

Однако Аксаков не стеснялся высказывать недовольство малыми, по его мнению, взносами Третьяковых, позволяя себе отчитывать Павла Михайловича незадолго до своей смерти: «...Недостаточно любить друзей: это и язычники творят, – говорит Спаситель. Недостаточно тратить на благотворения приятные, помогать, например, деньгами искусству, наукам, художникам: нужно благотворить и тому делу, к которому даже и не совсем лежала бы душа. Другими словами: следует дать мне денег на нужды славянские: теперь у меня на плечах целый митрополит (речь идет о помощи митрополиту Сербскому Михаилу. – Т. Ю.), и я один отдуваюсь за сочувствие всей российской империи, и истратил своих до двух тысяч руб. Славянский комитет формальный до сих пор не учредился, прошение о нем застряло в Петербургских канцеляриях. Вы с братом, правда, аккуратно выплачиваете по 100 р. в год. Но это слишком сухо, холодно и маловато. Пожалуйста, пришлите денег еще малую толику. Крайне нужно. Вас искренне уважающий Ив. Аксаков»³⁸. Деньги, видимо, тут же последовали, так как спустя неделю П. М. Третьяков получил благодарность за пожертвования: «...Увы! Вы правы! Мало надежд можем мы возлагать на петербургское правительство, – Аксаков соглашается с неизвестным нам, высказанным в письме мнением Павла Михайловича, – словно в заколдованном кругу вращающееся в области самооплевания и самозаушения России. Но тем более обязанности ложится на русское общество. Если же и тут соль обуюет – “чим осолимся”»³⁹. Аксаков прибегает к евангельскому стиху (Мф. 5:13: «Вы – соль земли. Если же соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленою? Она уже ни к чему негодна, как разве выбросить ее вон на поприще людям»).

Последнее письмо, хранящееся в ОР ГТГ, адресованное П. М. Третьякову, написано вдовой И. С. Аксакова. В нем содержится отчет об израсходованных суммах на нужды славян за истекший 1885 год и краткая приписка: «Ваше имя обозначено два раза в списке жертвователей. Может быть, это ошибка... Ваше имя поставлено на месте имени Вашего брата Сергея Михайловича. В таком случае потрудитесь сообщить ему этот отчет»⁴⁰. Исходя из записей расходов Павла Михайловича, взносы делались в разные годы, но сказать, насколько они были регулярными, не представляется возможным. Между тем в литературе весьма распространено мнение о том, что

в созданный в Москве Славянский комитет во главе с И.С. Аксаковым «братья Третьяковы внесли огромные суммы», но, к сожалению, утверждения делаются подчас без ссылок на архивные источники⁴¹.

О близости С.М. Третьякова Аксакову свидетельствует в первую очередь его активная деятельность в Славянском комитете в предвоенные годы (в том числе и поставка оружия болгарским повстанцам от московского купечества), а в период служения городским головой Сергей Михайлович не раз на заседаниях думы организовывал сборы пожертвований по просьбам Славянского комитета. После русско-турецкой войны, несмотря на закрытие комитета, на имя городского головы продолжали поступать просьбы о помощи от представителей славянских народов, обращения с просьбами помочь в возрождении православия на славянских землях⁴².

Незадолго до своей кончины Аксаков изложил в записке историю Славянского комитета в русско-турецкой войне во всех подробностях. Затем записка была передана им «для проверки П.И. Санину, принимавшему участие в этом деле, а затем уже после смерти Аксакова отобрана от него С.М. Третьяковым и отдана вдове Аксакова⁴³; где она находится теперь, мне неизвестно»⁴⁴, – заключил Н.А. Найденов, свидетельствуя об определенной близости С.М. Третьякова к Аксакову и его жене.

В настоящее время сделаны лишь первые подступы к большой и малоизученной теме, определяющей во многом мировоззренческие позиции братьев Третьяковых, – их связь со славянофильством. Конечно, речь не идет о прямом исповедании взглядов, но говорить об определенной близости и главное – о симпатиях ко многим конкретным представителям партии, безусловно, стоит. Братья Третьяковы получили «заряд» от славянофилов первой волны в молодые годы. Они тесно общались со славянофилами следующего поколения. Упомянем и признание Павла Михайловича в том, что смерть Аксакова стала для него невосполнимой потерей. «Сегодня в Троицко-Сергиевой лавре похоронили Ивана Сергеевича Аксакова. Не услышим более его сильного, смелого и правдивого слова!»⁴⁵ – с прискорбием сообщил он.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Киреевский И. В.* Полное собрание сочинений: В 2 т. / Под ред. М. О. Гершензона. М., 1911. С. 253.
- ² *Кириченко Е. И.* Русское купечество и «русский стиль» // Вопросы искусствознания. 1994. № 2–3. С. 297.
- ³ ОР ГТГ. Ф. 48. Ед. хр. 813.
- ⁴ *Боткина А. П.* Павел Михайлович Третьяков в жизни и в искусстве. М., 1995. С. 269.
- ⁵ Цит. по: *Аксенова Е. П.* Славянская идея в русской философской мысли (В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев, Г. В. Флоровский) // Славянский альманах-2000 / Российская академия наук; Институт славяноведения. М., 2001. С. 160.
- ⁶ «Список членов и жертвователей Славянского благотворительного комитета в Москве за 1869–1870 г., проживающих в Москве» // ОР РГБ. Ф. 231/II. К. 2. Д. 1. Л. 5 об.
- ⁷ *Соловьев В. С.* Из воспоминаний: Аксаковы // *Соловьев В. С.* Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 658.
- ⁸ Москва – Сербия. Белград – Россия: Общественно-политические связи. 1804–1878. М., 2011. С. 487–490.
- ⁹ *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России второй половины XIX века. 70–80-е годы. М., 1997. С. 104.
- ¹⁰ Заметим, что портрет М. Н. Каткова и Ф. И. Тютчева рекомендовали Третьякову получить в галерею Ф. М. Достоевский и А. Н. Майков в 1872 (Письмо В. Г. Перова к П. М. Третьякову от 10 мая 1872 // Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1870–1879 / Подгот. к печати и примеч. Н. Г. Галкиной, М. Н. Григорьевой. М.: Искусство, 1968. С. 78).
- ¹¹ «...Между тем у меня многих еще нет: нет Вашего большого портрета, нет Репина, Маковского, В. Верещагина, Прянишникова, Ярошенко, **Каткова** (выделено мною. – Т. Ю.) (никто не хотел написать его)... (П. М. Третьяков к И. Н. Крамскому от 13 февраля 1886 // Переписка И. Н. Крамского. И. Н. Крамской и П. М. Третьяков. 1869–1887. М., 1953. С. 315 (далее – И. Н. Крамской и П. М. Третьяков).
- ¹² Письма И. Е. Репина: Переписка с П. М. Третьяковым. 1873–1898. М.; Л., 1946. С. 48.
- ¹³ *Яковлева Н. А.* Галерея замечательных русских людей П. М. Третьякова

и ее значение для формирования русского исторического портрета // Проблемы развития русского искусства. Л., 1982. Вып. XV. С. 41.

¹⁴ Карпова Т. Л. Смысл лица: Русский портрет второй половины XIX века: опыт самопознания личности. СПб., 2000. С. 74–75.

¹⁵ Зилоти В. П. В доме Третьякова. М., 1998. С. 49.

¹⁶ В 1866 году оба входили в холерный комитет Московской городской Думы (ОПИ ГИМ. Ф. 169. Ед. хр. 4. Л. 31, 33, 54, 55, 68).

¹⁷ Заседание от 8 июля // Журнал Московской городской думы. 1877. Т. 2. С. 434.

¹⁸ «На днях видел портрет Самарина И. С. Аксаков и был поражен и сходством и передачу характера, т.е. полным сходством», – признавался П. М. Третьяков И. Н. Крамскому 17 ноября 1877 (И. Н. Крамской и П. М. Третьяков. С. 204).

¹⁹ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1981. Т. XXIII. С. 103.

²⁰ П. М. Третьяков к И. Н. Крамскому от 29 июля 1876 // И. Н. Крамской и П. М. Третьяков. С. 153.

²¹ П. М. Третьяков к И. Н. Крамскому от 28 июля 1876 // Там же. С. 152.

²² П. М. Третьяков к И. Н. Крамскому от 8 сентября 1876 // Там же. С. 158.

²³ Там же.

²⁴ «Почтенный Павел Михайлович, Завтра в четверг 22 июня в час полудни назначено заседание Московского Славянского Общества, где я буду произносить речь по случаю современных обстоятельств. Не пожалуйте ли Вы? Так как публики много не предвидится, то заседание будет происходить в зале Славянского Общества на Большой Молчановке, в доме Белкиной. Душевно вам преданный И. С. Аксаков» (И. С. Аксаков к П. М. Третьякову 21 июня [1878] // ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 401).

²⁵ Берлинский конгресс (Июня – Июля 1878 года) был созван по инициативе западных держав (Австро-Венгрия и Англия) для пересмотра условий Сан-Стефанского мирного договора 1878 года, завершившего русско-турецкую войну 1877–1878 годов. Западная дипломатия, недовольная усилением позиций России на Балканах, национальным освобождением славянских народов Балканского полуострова, особенно образованием крупного славянского государства Болгарии, настаивала на ограничениях завоеваний России в ходе русско-турецкой войны. Берлинский трактат серьезным образом ослабил международное по-

ложение России, его основные положения решались в ущерб России и славянских народов Балканского полуострова.

²⁶ *Цимбаев Н. И.* Историософия на развалинах империи. М., 2007. С. 289.

²⁷ *Ненарокова И. С.* Павел Третьяков и его галерея. М., 1998. С. 125.

²⁸ Павлов Николай Михайлович, главный помощник Аксакова в славянофильском журнале «Москва», состоял в переписке с П. М. Третьяковым во время ссылки Аксакова.

²⁹ *Тютчева А.* Воспоминания (При дворе двух императоров) / Под ред. Л. В. Гладковой. М., 2008. С. 551.

³⁰ Там же.

³¹ П. М. Третьяков к И. Н. Крамскому от 8 сентября 1876 // И. Н. Крамской и П. М. Третьяков. С. 235.

³² ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 402.

³³ И. С. Аксаков к П. М. Третьякову от 2 декабря 1878 // Там же. Ед. хр. 406.

³⁴ И. С. Аксаков к П. М. Третьякову от 21 марта 1879 // Там же. Ед. хр. 407.

³⁵ Н. А. Попов к П. М. Третьякову 2 октября 1878 // Там же. Ед. хр. 2732.

³⁶ И. С. Аксаков к П. М. Третьякову от 14 мая 1883 // Там же. Ед. хр. 410.

³⁷ Письмо И. С. Аксакова к П. М. Третьякову от 14 апреля 1880 года: «Многоуважаемый Павел Михайлович. Премного и много благодарю Вас и Сергея Михайловича, за то что вспомнили меня и славян и прислали двести рублей. Я и не чаял такой благодати и как раз к празднику. В газетах вчера промелькнула публикация о том, что на постоянной выставке находятся индийские картины Верещагина. Это Ваши или какие другие? Вам сердечно преданный Иван Аксаков» (ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 409).

³⁸ И. С. Аксаков к П. М. Третьякову от 16 сентября 1885 // Там же. Ед. хр. 411.

³⁹ И. С. Аксаков к П. М. Третьякову от 23 сентября 1885 // Там же. Ед. хр. 412.

⁴⁰ А. Ф. Аксакова к П. М. Третьякову от 18 июня 1886 // Там же. Ед. хр. 413.

⁴¹ *Московская власть: городские головы. 1782–1997.* М., 1997. Вып. 1. С. 119.

⁴² Более подробно о роли С. М. Третьякова в Славянском комитете и его деятельности в качестве городского головы в предвоенные годы и во время русско-турецкой войны см.: *Юденкова Т. В.* Другой Третьяков: Судьба и коллекция одного из основателей Третьяковской галереи. М., 2012.

Т. В. Юденкова

⁴³ А. Ф. Аксакова после смерти мужа предприняла издание всей его публицистики, составившее семь томов.

⁴⁴ *Найденов Н. А.* Воспоминания о виденном, слышанном и испытанном. М., 2007. С. 256.

⁴⁵ П. М. Третьяков к И. Н. Крамскому от 1 февраля 1886 // И. Н. Крамской и П. М. Третьяков. С. 313.

IV. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА В ПАМЯТНИКАХ И ДОКУМЕНТАХ

Н. Л. Адаскина

СОДРУЖЕСТВО МУЗ. ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КРУЖОК КАРА-МУРЗЫ

Наталья Андреевна Гончарова, дочь художника Андрея Дмитриевича Гончарова и внучка Марии Алексеевны Кара-Мурзы, передала в Третьяковскую галерею три альбома литературно-художественного кружка, собиравшегося в 1910–1920-е годы прошлого века в доме Кара-Мурзы. Один из альбомов содержит рисуночные портреты, относящиеся главным образом к 1916 году, некоторые из которых, возможно, были сделаны позднее. Большинство портретов выполнены художником и журналистом И. А. Матусевичем. Часто под ними даны автографы изображенных в виде кратких заметок и подписей. Во втором альбоме – тексты разных лиц 1916–1923 годов. Третий альбом, названный авторами «Жалобная книга», содержит (с большими перерывами) записи 1918–1927 годов. Моей задачей было определить авторов текстов и лиц, изображенных на портретных зарисовках, для передачи альбомов в отдел рукописей ГТГ и дать некоторое представление о характере этого кружка.

«На “вторниках” бывали разные люди, – вспоминал А. Д. Гончаров, – писатели, критики, художники: Сергей Бобров, Вера Инбер, Вадим Шершеневич, Мартирос Сарьян, Владимир Лидин, Наталья Крандиевская, Лев Никулин и др. Бывал и журналист И. А. Матусевич, выступавший в печати под псевдонимом Мавич. Он неплохо владел карандашом, любил рисовать и вел своеобразный художественный дневник салона. Альбом с его рисунками сохранился и, на мой взгляд, представляет определенный интерес»¹.

Главой семьи и вдохновителем кружка был отчим Андрея Гончарова московский адвокат, театровед и литератор Сергей Георгиевич Кара-Мурза. Человек он был незаурядный. В 1902 году составил первый либеральный закон о печати. В 1920-е годы был одним из руководителей Российского общества любителей книги (РОДК), в которое входили известные филологи, библиографы, художники и библиофилы². Деятельность РОДК была направлена на изучение книги во всех аспектах, в частности – книги как произведения искусства.

Вот как описал В.Г. Лидин свое знакомство с хозяином и атмосферой кружка: «В доме московского адвоката Сергея Георгиевича Кара-Мурзы к литературе относились с благоговением. Всё, связанное с писателями, было в этом доме оваяно поэтической дымкой. В прихожей огромной квартиры в доме страхового общества “Россия” на Сретенском бульваре в Москве посетителя встречал невысокий, милейший по своим душевным качествам хозяин. С мальчишески-румяными блестящими щеками на круглом лице, весь как-то уютно сбитый, Сергей Георгиевич умел создавать высокое литературное настроение на своих “вторниках”. “Вторники” Кара-Мурзы были в годы, предшествовавшие революции, популярны в литературной Москве. Они следовали традициям московских литературных салонов, даже некоторым образом перефразировали своим наименованием знаменитые “вторники” поэтессы прошлого века Каролины Павловой, о которых осталось немало воспоминаний выдающихся писателей того времени. “Вторники” Кара-Мурзы были, конечно, скромные и ни на какие литературные аналогии не претендовали. Это было просто чтение писателями своих произведений за большим чайным столом, и почти все новое, возникавшее в литературе, не миновало этих “вторников” (подчеркнуто мною. – Н.А.): тот или другой молодой писатель *в очередном порядке* появлялся у Кара-Мурзы, и уходили *обычно* от него обласканные и взволнованные от внимания. Сам Сергей Георгиевич был тоже литератором: он принадлежал к числу историков театра, написал множество статей об актерах и театральных постановках, издал в 1924 году книгу “Малый театр” с подзаголовком “Очерки и впечатления”³, интервьюировал в свое время А.П. Чехова⁴. Меня привели на один из “вторников” Кара-Мурзы в качестве начинающего литератора, первые рассказы которого были только что напечатаны в некоторых толстых журналах. Хозяин встретил меня радушно: “Очень приятно... читали, читали, весьма интересные рассказы”, сразу милым преувеличением как бы включая меня в круг тех признанных писателей, которые уже сидели за столом. Время стирает постепенно различия в возрасте, но в ту пору импозантный Алексей Николаевич Толстой почти ото-

жествлялся для меня с автором “Князя Серебряного”, а приехавший из Парижа Илья Эренбург казался мне чуть ли не свойственником Гильома Аполлинера... Сергей Георгиевич Кара-Мурза умел удивительно сглаживать литературное неравенство своих гостей: не одна литературная судьба прошла на его глазах, и он хорошо помнил, что у молодых писателей всегда есть про запас будущее, чего уже лишены многие, хотя бы и признанные писатели...»⁵

Даниил Данин, друг младшего сына четы Кара-Мурза Алексея, познакомился с этой семьей много позже – в 1930 году. На него неизгладимое впечатление произвела Мария Алексеевна, он воспринял ее как центр кружка: «Мария Алексеевна была коллекционершей человеческих достопримечательностей»⁶. Данин вспоминал, как он разглядывал портрет хозяйки: «Так или иначе, а тот портрет удостоверял, как живописная справка, что в молодые годы этой дамы (и в другой квартире – в апартаментах громадного доходного дома страхового общества “Россия” на Сретенском бульваре) происходили у нее салонные бдения интеллектуалов, и она не могла на них не блистать. В союзе с добрым и умным мужем. Это были “вторники у Кара-Мурзы”. <...> Алчная хроника изустной мемуаристики рассказывала, как там мирились-ссорились Валерий Брюсов и Андрей Белый, поочередно, а то и вместе сопровождавшие “недостойную их” (а может, как раз достойную?) разлучницу-красавицу по имени, кажется, Нелли⁷. Юргис Балтрушайтис был там завсегдаем, пока не превратился из русского поэта в литовского дипломата⁸. Там допоздна засиживались Илья Эренбург и Владимир Лидин, Лев Никулин и Иван Аксенов, Вера Инбер и Павел Эттингер... Перечисляя парами случайным выбором – просто ради и дабы видно было, как широко и терпимо смотрели на мир культуры хозяева дома. Бывали там художники, актеры, адвокаты – все люди с именами, известными в Москве, однако, как правило, уже забывшимися. Естественно, забылись Москвою и те “вторники”»⁹. К свидетельству Данина, разумеется, следует относиться с некоторой осторожностью, учитывая временную дистанцию¹⁰.

Кружок литераторов и театральных людей начал собираться в гостеприимном доме Кара-Мурзы, по-видимому, примерно с 1911 года.

И адрес семейства изменился с начала литературных «чаепитий», и знаменательный день – «вторник» – определился не сразу. Так, в 1911 году Сергей Георгиевич приглашал писателя И. А. Новикова «в четверг в квартиру № 5 в доме Шиллинга во 2-м Ильинском переулке на Остоженке»¹¹. Уже тогда в круг их общих знакомых входил и писатель П. К. Иванов, будущий завсегдаей кружка. О содержа-

нии «вторников» до нас дошли отрывочные сведения. Известно, что 2 декабря 1914 года С. Я. Рубанович прочитал сообщение на тему «Демонизм Лермонтова». Про него мемуаристы вспоминают обычно вскользь, но с симпатией, как, например, Н. Я. Серпинская: «...черненький, маленький, корректный поэт и переводчик западных символистов из “Весов” Сенечка Рубанович, неизменный на всех собраниях артистической богемы...»¹². 9 декабря того же года Б. М. Рунт рассуждала о «скорбной улыбке» на материале стихов Ахматовой. А неделю спустя Н. Я. Абрамович (Кадмин) сделал «вступление в беседу о “Войне” М. П. Арцыбашева», то есть о его новой пьесе¹³. В заключение года 23 декабря С. П. Бобров выступил с сообщением «Бумажный городок» о творчестве Андрея Белого.

Сообщения в кружке чаще всего либо следовали за недавно опубликованными статьями самих докладчиков или за заинтересовавшими их книгами, либо были «пробной обкаткой» текстов накануне публикации. Но бывало и иначе: известно, что Абрамович и раньше интересовался творчеством Арцыбашева¹⁴, близкого ему по типу писателя. Он писал: «Арцыбашев несравненно сильнее как художник, чем как мыслитель. В образах он блестяще показывает то, что сухо и как-то по-газетному выражает в монологах своих философствующих героев»¹⁵. В 1913 году они оба участвовали в сборнике «Сатанизм»¹⁶.

Уже перечень названий показывает, что в условиях ничем не регламентированного общения организаторы кружка выбирали модные, горячо обсуждавшиеся в литературной среде темы.

Во-первых, Лермонтов. Он стал чрезвычайно популярен уже с началом символизма. Естественно вспомнить здесь эпопею врубелевского «Демона». Известно, что «28 ноября 1908 г. Д. С. Мережковский в открытом заседании Религиозно-философского общества памяти В. С. Соловьева (в переполненной... Большой аудитории Политехнического музея) читал лекцию о Лермонтове “Поэт сверхчеловечества”»¹⁷. Позже мотивы творчества Лермонтова получили новую интерпретацию в связи с нарастающим мистическим тенденций в культуре. Он стал важной фигурой в рассуждениях русских антропософов.

В этот же круг идей, но с другим материалом включается и Сергей Бобров. В статье под тем же названием, что и лекция¹⁸, автор рассматривает эволюцию творчества Андрея Белого как «чрезвычайно сложное развитие». Он, несомненно, отдает должное таланту и мастерству своего героя, пишет об «отточенности метода», о его влиянии на современников. Бобров высоко оценивает теоретические статьи Белого, утверждает его право на творческий экспери-

мент. Однако он фиксирует внимание читателя на противоречиях творческих решений писателя, на его неудачах, с точки зрения читателей. «Вот эта художественная драма и возникает перед нами уже совершенно определенно в последней большой прозаической вещи Андрея Белого – “Петербург”. <...> Теперь мы, подходя к “Петербургу”, не будучи загнипнотизированными “теориями” кудрявого пусторечия Вяч.Иванова и собственными витиеватейшими оправданиями Андрея Белого, – видим, что вся эта система построения не есть построение вовсе; – она есть система проникновения в душу читателя»¹⁹. Используя метафору, вынесенную в заглавие статьи, Бобров заключает: «Бумажный городок таит под собой: и хитрость, и мастерство, и ум незаурядный, но легчайший ветерок – разметает бумажный городок с его близоруким презрением, которое не сумело подняться до категорических жестов Джонатана Свифта»²⁰.

И пожалуй, не просто модным, но и актуальным было в те годы обсуждение творчества М. П. Арцыбашева, получившего наименование «русской пародии на Заратустру...», с его последовательным исследованием и разоблачением гуманистических идей русской литературы XIX века, затем идей Толстого да и упоминавшегося в связи с ним Ницше.

О внимании кружка к новым явлениям свидетельствует и приглашение Брониславы Рунт поговорить о недавно вышедшей книге Анны Ахматовой «Четки». В своей статье она писала: «Существует у некоторых женщин такая улыбка: глаза большие, смотрят грустно и вопросительно, в то время как на губах играет тонкая, покорная и ласковая усмешка. <...> Отнимите у женщины эту печальную усмешку, и ее лицо утратит ту жуткую прелесть, которой всегда полон для нас намек на таинственное. <...> Такая улыбка обыкновенно бывает у умных, немного усталых, скрытных и наблюдательных женщин. Если бы расшифровать эту пленительную гримаску, если бы перевести на слова это едва заметное движение губ, то мы получили бы стихи Анны Ахматовой, самые лучшие из ее стихов, те, в которых она остается сама собой, никому не подражая и не задаваясь темами ей чуждыми и несвойственными»²¹. Отдавая должное новизне поэтического явления Ахматовой, понимая масштаб личности и значение ее творчества, Рунт не дает глубокого анализа стихов.

От 1915 года сохранились сведения о сообщении 13 января С. С. Голоушева «Нечто о дьявольщине и Христе» (по поводу скульптуры Голубкиной)²². На персональной выставке А. С. Голубкиной 1914 года, на которую отозвался докладчик, были представлены изображения Христа. В сюжете выступления снова звучит тема демонизма.

Но рецензент не сопоставляет буквально светлые и темные образы: и то и другое он находит внутри созданий скульптора – в борьбе этих сил внутри человека. Наметанным глазом врача Голоушев видит вырождение человека и винит в этом дьявола, отравляющего души «разъедающим ядом»: «...вот “Пленники”, безнадежно рвущиеся из оков захватившего их вырождения. Сколько муки в их недоумевающих мраморных головках...» И светлое начало находит он в человеческих лицах: «...жадно впитывается человек глазами в темноту, царящую впереди. А там уже поднимается заря, и смутно рисуется лик Христа»²³.

Через месяц 17 февраля – «у нас за чаем (5–9 ч. в.)» – публика приглашалась на доклад А. Ф. Струве «Ритм и динамика в искусстве». Проблема ритма так же, как и упомянутые выше темы, была актуальна для литературной среды 1910-х годов. Мы знаем о «ритмическом кружке» Белого и его теоретических исследованиях на эту тему. Еще больше внимания уделил этому вопросу Бобров, также опубликовавший ряд статей. Любопытно отметить, что проблема ритма интересовала интеллектуальные круги начала века не только в аспекте художественного творчества (поэзия, живопись), но и в контексте теософии²⁴.

Приведенный выше материал дает представление о явно символистском уклоне интересов кружка. Но если иметь в виду список посетителей собраний в 1916 году в целом, то это представление должно быть расширено – помимо символистов (Г. Чулков, С. Рубанович, Н. Кадмин, А. Вознесенский), следует учесть присутствие и «добротных» реалистов (И. Новиков, Е. Чириков), «футуристов» разных мастей, как С. Третьяков, Ф. Платов, С. Бобров, К. Большаков... Широко был и социально-политический спектр: рядом с «социалистами» (эсеры Никандров, Осоргин, большевик Окулов, меньшевик Валентинов) присутствуют религиозные писатели (П. Иванов, автор написанных позднее, уже в эмиграции, книг: «Смирение во Христе», 1925 г., и «Тайна святых», 1930-е гг.; Л. Зилов, публиковавший поэтические биографии святых; С. Дурьлин).

Многих драматургов и критиков объединял интерес к театру. Писатели, с именами которых мы встречаемся в материалах кружка Кара-Мурзы, родившиеся в большинстве своем в 1880-е годы, часто совершали эволюцию от символизма и подражания Блоку, Брюсову к футуризму, имажинизму (А. Журин, С. Третьяков) или обретение самобытной индивидуальности (Б. Зайцев). Кружок был средоточием широкого круга литературных общений и пересечений: очень многие его участники на протяжении 1910 – начала 1920-х годов писали рецензии на произведения коллег по собраниям в доме Кара-Мурзы. Новиков стал прототипом Христофорова – героя повести

Зайцева «Голубая звезда».

Разные судьбы ждали участников кружка в дальнейшем: в 1922–1924 гг. был выслан из Москвы С. Дурылин, погибли в лагерях А. Н. Бродский, А. П. Каменский, А. Окулов, расстрелян С. Третьяков, покончил с собой Андрей Соболев, другие продолжали жизнь в эмиграции, как Б. Зайцев, П. Иванов, В. Ашкенази (Азов), Н. Вольский (Валентинов), Е. Чириков, А. Кайранский, А. Журин... На этой территории встречались малозначительные в литературном отношении фигуры вроде Л. Моносзона, Б. Олидорта или Е. Янтарева и крупные писатели, как Владислав Ходасевич или Алексей Толстой...

Наши альбомы относятся ко времени, когда все параметры существования кружка уже определились. Портретный альбом с краткими записями изображенных лиц заполнялся главным образом в январе – марте 1916 года. Январем 1916 подписан и текст Янтарева, открывающий текстовой альбом: *Пусть здесь хвалы звучат напѣвно/ И пусть растут, как снѣжный комъ, / Но прежде думай об одном: / «Что скажет Марья Алексѣвна!»*

Необходимо сразу же предупредить читателей, что в альбомах, переданных в ГТГ, отражены не столько серьезные и глубокие рассуждения участников кружка, сколько атмосфера веселых, шуточных разговоров и отношений, связанных, скорее всего, спраздничными днями. Поэтому наш рассказ о кружке, основанный на этом материале, не может претендовать на полноту описания. Но представляется, что и доступный нам аспект может дать дополнительные штрихи к характеристике всего сообщества в целом и отдельных его участников.

По рисункам Матусевича и текстам мы имеем возможность восстановить список участников некоторых собраний. Так, 19 января 1916 года (на Крещение) на вечере присутствовали нарисовавший их всех Матусевич, затем К. Большаков (надпись под рисунком: *Ах, не скрыть густым и грустным ресницам / Глаз, смотрящих только на луну*). О томном и кокетливом поэте Нина Серпинская в мемуарах написала: «...высокий, накомеченный, с пустыми от кокаина глазами Константин Большаков...»²⁵ На этой же странице изображены молоденький Сергей Третьяков (*Есть в народе слух ужасный / Говорят, что это – Я*), Николай Валентинов, Владислав Ходасевич, Сергей Бобров (надпись: *Похоже больше на / Собаку, чем на меня*), Федор Платов, на следующем листе видим Анатолия Каменского, Андрея Соболя. Далее изображены Александр Журин, Константин Никандров (*социалист!*), на неподписанном портрете уверенно узнается С. Н. Дурылин. Присутствовали еще несколько

человек, пока не определенных.

В текстовом альбоме этим днем (19 января) подписаны тексты тех же – Боброва, Платова, Соболя, Каменского, Журина. Здесь имеются плохо поддающиеся прочтению футуристические стихи Боброва и его разбор пушкинской строчки: «У старухи новое корыто» имеет следующую схему: «б б -I б ▲ -I б б б -I б» т.е., в схемѣ трехдольного паузника: «- I β I 2». Комментарием и к портрету, и к тексту Боброва может служить фрагмент из упомянутой книги Н. Я. Серпинской, где она представляет нашего героя как участника литературных собраний в «Доме искусств»: «Без кровинки в лице, одутловатом от сидения без воздуха над письменным столом, в пенсне над близорукими черными глазами, с красным ртом вампира, Сергей Бобров, ученый и волшебник, маг стихотворной формы с беспощадностью будет клеймить всякое ритмическое отступление неопытных новичков»²⁶.

На этой же странице сентенция Матусевича: *Кто любит искусство и не пресытился, кому художественные творения дают еще радостную взволнованность, тому равно дороги творенья гениев всех эпох, веков, направлений и всех школ.* Рядом двустихие Бориса Олидорта: *Жгу жизнь, а жизнь сильнее жжет; / Уж так ведется искони: / Часов томительный полет, / Пустые дни. / И вечер, вспоминая день, / Прищурил глаз... / И новая упала тень / На новый час.*

Появление Олидорта в доме Кара-Мурзы легко объясняется как сборниками его стихов, вышедших в 1912 и 1914 годах в Москве, так и его интересом к театру. В 1917–1918 годах в Ростове-на-Дону он сотрудничал в журнале «Сцена и экран», а в 1918 даже выступил как редактор-издатель журнала «Новости театра». О нем сохранились воспоминания Веры Пановой, которая работала с ним в начале 1920-х: «...был журналист несколько провинциальный, но безусловно способный, этакое бойкое перо, не претендующее на утонченность, но умевшее писать быстро и занимательно»²⁷. Многих посетителей «вторников» объединяла любовь к театру, не один из них был известен своим интересом к творчеству Чехова. Всем этим людям был нужен и важен Георгий Сергеевич Кара-Мурза.

Но вернемся к альбомам. Не всегда ясно, что послужило толчком к той или иной записи, но, несомненно, серьезные заявления были ответом на дискуссии, разворачивавшиеся на «вторниках». В тот же январский день Андрей Соболев записал: *Еврейский народ слишком долго жил «легендами», забывая, что легенды быстро становятся историческими. Его путь – это уход от легенд и приближение к жизни, преодоление мифа и создание Были о том, как народ взял судьбы*

свои в руки свои. Появление этих строк в тот момент вполне объяснимо.

С начала 1910-х годов у русской литературной публики появился интерес к еврейской литературе, стали выходить еврейские периодические издания. В 1911 году высокие оценки в печати получил сборник стихов Хаима Бялика в переводе Вл. Жаботинского. Но 5 июня 1915 года в России были закрыты все повременные издания на обоих еврейских языках. Тогда переводы еврейских писателей стали печатать в русских изданиях, что непосредственно вводило их в русскую литературную жизнь. В 1916 году было чествование юбилея Бялика, которого приветствовали многие русские писатели, в том числе И. Бунин. Кружок Кара-Мурзы также отметил это событие. В альбоме вклеена газетная вырезка с текстом, датированная ниже чернилами пером апрелем 1916 года: *«День 25-летия поэтической деятельности выдающегося еврейского поэта Х. Н. Бялика является праздником для всех тех, кому дорога подлинная поэзия. Шлем ему искренний привет. София Бекетова, Александр Гартунг, Александр Журин, София Заречная, Лев Зилов, Мария и Сергей Кара-Мурза, Вл. Лидин, И. Матусевич, Н. Никандров, Алексей Окулов, Елена и Михаил Строевы, Владислав Ходасевич».*

В шутливой форме альбомных экспромтов постоянно обращались к современным острым проблемам литературы. Популярный автор рассказов Анатолий Каменский, принадлежавший к «эротическому» течению в беллетристике, дал свою характеристику футуристам: *Видел живых настоящих московских футуристов. Вопреки сложившемуся представлению, убедился в том, что все они 1) по Чехову «в сущности здоровые мужики» 2) до сладострастия чувствуют слово (правда иногда не совсем грамотно: напр. один из них допустил выражение «кем-то надтреснутая ваза» вроде одесского «Соня, зачем ты лопнула стакан») 3) совсем прилично ведут себя в обществе. Кое-что из прочитанного вслух можно было с успехом и не читать, – слишком интимно. Но они и печатают «Интимное», как Платов. Держу пари, что два из них – оба длинноносые, безусые с умными скромными глазами скоро перестанут читать и писать нараспев, ибо они знают, что значит пришествие простого Бога, не рядящегося в пестрые нищенские лохмотья²⁸.* Далее: перед нами сентенция из «вероучения» Александра Вознесенского: *Зло – скучно. Это главное его свойство.*

2 февраля на вечере присутствовали и были запечатлены в портретном альбоме: Софья Заречная (с надписью: *С подлинным верно*), Вознесенский, Зайцев и Журин, имеются также портреты двух пока не определенных участников вечера.

Изображенные рядом Лидин и Окулов встретились несколько

лет спустя (вероятно, в 1920-м) в Туле. Окулов, комендант тульского укрепленного района, послал Лидина посмотреть и доложить ему, что происходит в «Ясной поляне» после смерти Софьи Андреевны²⁹. Об Окулове Лидин вспоминал: «До этого он писал рассказы в духе Гамсуна, <...> в издательстве “Северные дни” вышла в 1916 году первая книга его рассказов “На Амыле-реке”, но этот нежный и задумчивый человек был в то же время испытанным большевиком и военным работником, членом Реввоенсовета республики. <...> Окулов много лет прожил в Париже в политической эмиграции, любил вставлять в русскую речь французские слова и присловицы...»³⁰

Парижские впечатления легли в основу неоконченного романа «Дни и ночи», главы из которого Окулов пытался опубликовать в начале 1920-х.

В рецензию Лито Наркомпроса еще один из участников «вторников» И. А. Аксенов вложил собственное ностальгическое чувство: «Очерки написаны легко и тонко. Проникнуты большой нежностью к людям и той благородной смесью грусти и радости, какую знает только довоенный Париж. <...> Полагаю нужным приобрести рукопись»³¹. Справочники сообщают, что в 1918 году Окулов расследовал действия Сталина на Царицынском фронте. В 1920-е входил в литературную группу «попутчиков» «Перевал» и, как многие его коллеги по группе да и по кружку Кара-Мурзы, погиб в ГУЛАГе.

29 марта 1916 подписаны портреты участвовавших в вечере поэтов Ильи Эренбурга, Софьи Заречной, поэта и критика Софьи Парнок, выступавшей также под псевдонимом А.Полянин, известного прозаика Ивана Новикова, Веры Инбер, Алексея Толстого, драматурга Каржанского, не определены портреты пяти дам и одного мужчины.

Под портретом-шаржем Эренбурга автор рисунка написал: Штиблеты и зонт не характерны: *Вместо штиблет / Носит обыкновенные сапоги, / купленные, mirabile dictum, за / 17 целковых, а зонта / Никогда не носит. / Перчатку не терял, / А у него стащили на Сухаревке...* К этому рисунку относятся и воспоминания А. Гончарова: «Есть в нем (в альбоме. – Н. А.) и портрет Ильи Григорьевича Эренбурга. Этот дружеский шарж не может не вызвать улыбки. Длинное пальто, меховая шапка, неизменная трубка, длинные волосы – все, над чем подтрунивал Алексей Толстой, нарисовано очень точно. И в выражении лица, данного в профиль, есть что-то чисто эренбургское, ухваченное Мавичем верно и остро»³².

На том же заседании кружка 29 марта в текстовом альбоме появились записи Журина и Софьи Заречной. Журин выступил серьез-

но, с искренним уважением ко «вторникам» и его посетителям. Стихам предпослан эпиграф из Пушкина: *Издревле сладостный союз / Поэтов меж собой связует: / Они жрецы единых муз; / Единый пламень их волну-ет...* Далее следует текст Журина: *Так было «издревле», а ныне / Бесси-лен и «пламень единый» / Поэтов нестройную рать / К служению музам призвать. / Так пусть хоть из прихоти нестрой, / Из речи короткой и острой / Во вторник за чайным столом / Единый возникнет альбом. / Мы все преисполнены гимном / К хозяевам гостеприимным / И, сердце вверяя строкам, / Альбом завещаем векам.*

Софья Заречная написала иронические строки: *И каждый втор-ник в час назначенный / Они толпятся вокруг столов: / Бессильной зло-бою охваченный / Критицкий, яростный Бобров; / Румяный Лидин, точно яблоко, / Невинен, юн, как веешний день. / И Соболев – пепельное облако – / Weltschmerz'a³³ траурная тень. / Корректный Журин, чуть медлительный, / И футурист, как Божий гром, / И Матусевич поло-жительный / Марает шаржем свой альбом. / И тень от тени Арцы-башева – / Всегда озлобленный Кадмин... / И Липскерова – дэнди нашего / Изящно утомленный сплин... / А рядом с Марьей Алексеевной, / Следя за всеми невзначай, / С улыбкой мудрой и безгневною / Пьет Ашкенази вкусный чай.*

Ориентируясь на перечень лиц, упомянутых в стихах, по всей видимости сделанных экспромтом – «с натуры», мы можем доба-вить в список присутствовавших на «вторнике» 29 марта Боброва, Липскерова, Лидина, Соболя, Ашкенази (Азова), не запечатленных на рисунках и в автографах, датированных этим днем.

1917-й сразу заявил о себе как год событий. 13 апреля датиро-вана в альбоме запись Георгия Чулкова, друга и однокашника Сер-гея Георгиевича по гимназии: *Великая русская революция началась не в феврале 1917 года, а в июле 1914 – так верю, так верю!*

В том же году Кара-Мурза принимал участие в начинающем литераторе Льве Монозоне. 9 ноября он обращался с просьбой к руководителю издательства «Центрифуга» С. П. Боброву с прось-бой издать сборник стихов Монозона³⁴. Для нас, потомков, инте-ресно сопоставление дат: в Питере разворачивается большевистский переворот, а в Москве сердобольный Сергей Георгиевич хлопочет об издании книги стихов «Сердце пудренное»³⁵.

Первый «вторник» 1918 года – 5 января (как утверждают ка-лендари, пришелся на субботу и, по-видимому, был не настоящим «вторником», а крещенским сочельником по старому стилю). Этот день отразился в текстовом альбоме несколько нервной шутиво-стью, обусловленной настроением собравшихся. Перед нами «Экс-

промт», автора которого я расшифровала как друга Кара-Мурзы, художника и критика Александра Кайранского. Эпиграфом служит поговорка, возможно связанная с меню угощения: *Ешь пирог с грибами / да держи язык за зубами (en proverb russe)*. Далее следует текст: *О, Боже мой! Что нового сказать, / Когда таланты здесь считаются томами? / И я одно могу лишь записать: / – «Нонче, помните “пирог с грибами”».*

П. К. Иванов занес в альбом галантную строчку, адресованную неизвестной нам даме: *(К Ней) Все чудесное возможно. Но ничего не нужно переводить в жизнь.* Писатель как будто заклинает, еще не зная, но предчувствуя будущие испытания – высылку из России в 1923 году, возвращение к религии, от которой он отрекся в молодости, подвижническую жизнь в Париже в 1925–1956 годах.

Текстовый альбом в последней части заполняется параллельно с третьим альбомом «Жалобная книга», в котором начали писать 5 января 1918 года. Как мы уже знаем, в тот день Кайранский написал «Экспромт» про пироги с грибами. Видимо, сочтя эту шутовскую не совсем уместной для данного альбома, достали еще один и начали писать в него лихо и бесшабашно все, о чем говорили и что переживали.

«Жалобная книга» открывается записью Алексея Толстого, сразу же передающей атмосферу нервного и не очень любезного веселья: *Пусть Мавич замолчит, в нем есть что-то нечеловеческое. Ужасно. Все пьяны. Хозяйка хохочет. На улице залпы. Эренбург гнушен. Все кончено.* Бесшабашное настроение конца света поддерживает своим «пояснением» жена писателя: *Найдено у Ал. Н. на столе ночь его преждевременной кончины проживающей с ним квартирной его хозяйкой Натальей Крандиевской.* Не удивительно, что в том же 1918 году началась пятилетняя эмиграция Толстого. В те же 1918–1920 годы он «сотрудничал в антибольшевистской прессе»³⁶. Эренбург написал про его состояние в то время: «Толстой умел не только вкусно радоваться, но и вкусно огорчаться»³⁷.

Те дни сохранились в памяти Н. Крандиевской: «Москва. 1918 год. Морозная лунная ночь. Мы с Толстым возвращаемся с литературного вечера у присяжного поверенного Кара-Мурзы. С нами попутчики до Арбата писатели Борис Зайцев, Осоргин и Андрей Соболев»³⁸.

Мрачность тона первых записей несколько смягчает претензия другого гостя: *Проезжая мимо Сретенских ворот в рассуждении постной писчи нашел у Кара-Мурзов мало водки.* Подпись: *Губернский предводитель дворянства Аристарх Лидин.* Не приходится сомневаться, что это имя придумал себе цитированный выше писатель В. Г. Лидин. На Лидина тут же реагирует собутыльник: *Ей! Берегись: Лидин врет – водки не пьет, только рюмки портит. А вы все социа-*

листы. И лихо подписывается: *За начальника станции А Соболя.*

Но «жалобы» не кончаются: *Я съела какой-то салат и не знаю, что это такое, чем обижена до глубины души,* – сетует Женщина с *Моря-Вилли-грум* Вера Инбер. – *От Моносозона слышу!* – восклицает на это ее муж журналист Натан Инбер, записавший себя срочно в семинаристы. Жалобы разнообразны. *Почему она сегодня не смотрит?* – вопрошает писатель Иванов, снова обращаясь к собравшимся по поводу известной им и неведомой нам дамы.

Но не все так плохо. «Жалобная книга» обогащается сентенцией гостя, которому все пришлось по вкусу, и особенно собрания кружка. *Жизнь хороша, пока мы собираемся у Кара-Мурзы,* – заявляет некто с нерасшифрованной подписью (по моему предположению, поэт П. В. Орешин). – *А сегодня особенно,* – бесшабашно заявляет он. Эренбург развернул тему «Жалобной книги» в двадцатистрочное стихотворение: *Жалуюсь на все! Жалуюсь на всех...*

Эренбург, не пакости космос, – продолжая воевать с Эренбургом, злобно отзывается Алексей Толстой. Любопытно, что Е. Толстая пишет об их теплой дружбе: «Чуть ли не ближе всех в эту осень и зиму оказывается к Толстому юный Илья Эренбург. <...> Толстой был впечатлен поэзией Эренбурга 1918 г. (несомненно, “Молитвой о России”); осенью – зимой 1918 г. они постоянно видятся, сидят в облюбованных писателями кафе, гуляют, дежурят, слушают стихи»³⁹. Эренбург вспоминал об этих днях: «Цетлины нас кормили пышно, как подобало последним представителям чайной династии. Собирались мы часто у Кара-Мурзы; там нас тоже подкармливали, и атмосфера там была куда проще, сердечнее»⁴⁰.

Прослеживая судьбы участников кружка, отмечаешь интересную тенденцию. В предреволюционные годы здесь собирались, как правило, молодые люди (почти все восьмидесятых годов рождения) оппозиционных взглядов. Большая их часть в молодости горячо поддерживала революционное движение, сочувствовала революции 1905 года. Одни были эсерами, другие эсдеками, многим пришлось эмигрировать и в 1916–1917 годах вернуться. Из эмиграции в 1916 году вернулись Инберы, Цетлины, Окулов, Журин, Осоргин, Соболев. Однако после Октября эти же люди вновь оказались в оппозиции к режиму. Большинство из них после Октября прошли горькую эволюцию разочарований, как Чириков, выступавший в печати со статьями «Большевистские хамелеоны» и «Почему я не большевик (Чистосердечное признание)»⁴¹. Они снова стали эмигрантами: Осоргин, Валентинов, Чириков, уехавший по прямому совету Ленина, знавшего его по Казанскому университету, и многие другие.

Еще одна запись, сделанная в тот же шумный день, стилизована под церковный устав, начало написано пером чернилами, продолжение графитным и красным карандашами: *Бых не в Боме / Бых в Кара-доме / Видел хозяйки смирение / Хозяина от безконьячья смятение, / Графа Толстого вином оуглебноение, / <...> Соболя главковерхные чаяния / И прочие старания / Сие не одобряю / С краю и до краю / Смиранный Николай Патриарх Марьиндольский / 5/1. 918.* Авторство устанавливаем по слову «Марьиндольский», произведенному из названия пьесы Николая Каржанского «Марьин дол». Политические аллюзии не оставляли собравшихся: *Здесь селедка и та стреляет: – что за большевизм!* – восклицает М. Строев.

Елена Толстая настаивает на ведущей роли Толстого в кружке Кара-Мурзы в 1918 году; она пишет: «... он в это время фактически возглавляет литературный кружок, который формируется около салона С. Г. Кара-Мурзы, где Толстой играет роль мэтра»⁴². При этом автор не учитывает, что кружок имел уже свою историю и прочный костяк участников, а «покровительствуемая им (Толстым. – Н. А.) литературная молодежь» просто и естественно вливалась в это сообщество. Они уже не ограничивались только разговорами на «вторниках», многие (Ходасевич, Новиков, Соболев, Эренбург, Кара-Мурза) печатались в эсеровской газете «Понедельник “Власти народа”», начавшей выходить 25 февраля 1918 года. Абсолютизируя роль Толстого в кружке, Е. Толстая пишет: «... создается впечатление – газета является рупором той самой группы, что собралась вокруг Толстого в салоне С. Кара-Мурзы»⁴³.

В тот год текстовый альбом не часто доставали. В нем остались следы вырезанных листов. (Такое, правда, было и в прежних годах.) Возможно, некоторые альбомы просто уничтожили. Но «вторники» собирались по-прежнему. Во втором номере упомянутой выше газеты в заметке «Вторники» мы читаем: «В литературных кругах Москвы давно уже известны “вторники” в доме С. Г. Кара-Мурзы, большого ценителя литературы и тонкого знатока книги. В этом “сезоне” его “вторники” проходят особенно разнообразно и оживленно. На этих собраниях, не насыщенных, к счастью, глетворным духом узкой “кружковщины”, но отмеченных некоей хорошей интимностью, сближающей и объединяющей лишь людей, действительно дорожащих вечными ценностями своего “святого ремесла”, читал историческую повесть “День Петра” гр. А. Н. Толстой и познакомила с новым рассказом Н. Бромлей. Два последних “вторника” были отданы: один раз – прозе (рассказ Вл. Лидина), другой – стихам (ряд поэтов). “Звездная буря” Вл. Лидина, вещь хорошо написанная, передает

о бедной и скорбной душе человеческой, опаленной любовью неразделимой и отравленной горечью слишком ранней опустошенности. На «вторнике поэтов» читали Амари, Вл. Волькенштейн, Вера Инбер, Л. Никулин, Вл. Ходасевич и И. Эренбург»⁴⁴.

В 1918 году литературные интересы кружка не могли не сплетаться с переживаниями окружающих событий. В текстовом альбоме Лев Никулин с двойной датой – «20/2 март/апрель» – записал свои стихотворные строки: *Девятьсот восемнадцатый год... / Твой удел и печален, и горек, / Кто борьбы угадает исход? / Но за родом последует род, / И увидит прозревший историк / В глубине отстоявших вод / Девятьсот восемнадцатый год...*

29 ноября в том же альбоме написал свое посвящение М. А. и С. Г. Кара-Мурза Константин Большаков: *Было просто. Все очень просто. / Нам не казался чудом ликер. / И вот, выше звезды мгновенного роста / В осенней ночи возникшего вижу взор. / Им ли, даже теперь, возможно измерить / Бездну падений, – «Белый» и коммунистов бурь, <...> / Будет спокойно, и эти милые люди / Раскроют двери в гостеприимный вторник.* В биографиях Большакова о первых послереволюционных годах обычно сообщается лишь то, что он служил в Красной Армии. Бегло записанные в альбом стихи лишены не только революционного пафоса, но и передают состояние неуверенности и ностальгии и по «влюбленных и нежных лазури», и по гостеприимным «вторникам» Кара-Мурзы.

В тот же день, 29 ноября 1918 года, в этом доме, по всей вероятности, впервые появился еще один поэт с репутацией отчаянного большевика – И. А. Аксенов. Мария Алексеевна рассказывала позднее юному Данину: «А Иван Александрович появился у нас, право, не из-за Центрифуги. У него случилось юридическое или театроведческое соприкосновение с Сергей-Георгичем... <...> Он острый человек. Не без цинизма. <...> Со своей голой головой и военной выправкой он ведь, правда, не очень похож на изысканного литератора? Хотя... после гражданской войны, знаете, пришли такие писатели – с голой головой, во френче и с выправкой. Но у Ивана Александровича она – наследственная. Не будем вдаваться в подробности...»⁴⁵

Аксенов записал в альбом: *Стакан освещен без блика / Рюмка и алый ликер / И кругом запелась повилика / Разных болтовни и вер. / Но разве понедельники, пятницы / И вообще недели не сон / Почтительно товарища Пятницы, / Когда его изловил Робинзон? / Так на обитаемом острове / Среди необитаемых дней / Мы спасаемся тостами / У непогасших огней.*

В загадочных строках футуриста, прожившего жизнь профессионального военного с боевыми наградами двух предыдущих войн, тоже ясно звучит сомнение и желание отстраниться от внешнего жестокого мира. Забегая вперед, упомянем стихи, посвященные самому Аксенову молодым художником и поэтом Георгием Ечеистовым. Они были записаны в этот альбом 15 января 1923 года, автор датировал их 1920 годом. В то время он активно сотрудничал с Аксеновым – оформлял сборники его стихов «Серенада» и «Ода Выборгскому району».

Последняя запись в этом альбоме, сделанная 9 марта 1923 года, принадлежит автору, подписавшемуся как Борис Никифоров. При этом возникает выбор из двух кандидатур – драматурга и сценариста Бориса Д. Никифорова и будущего искусствоведа Б. М. Никифорова. После некоторых колебаний я склонилась к тому, что это Борис Матвеевич, приятель Андрея Гончарова. Он мог бывать в доме и оставить свой след в архиве кружка. Нам важно понять лишь, могли ли девятнадцатилетний юноша написать текст под названием «Автопортрет», или здесь мы имеем дело с другим Никифоровым. Вопрос все-таки остается. *Лицо аскета – губы сластолюбца. / Им все равно. Как на забытом блюде / На них осела мерзостная пыль. / Мой злой язык неутомим и гибок. / Мой каждый шаг неверен и упрям.*

В альбоме Мавича среди недатированных рисунков мы видим выполненный в сангине «двойной портрет». Так же, как в ряде других случаев, он «расшифрован» синим карандашом кем-то из семейства Кара-Мурзы: «Вера Инбер», «Алексей Толстой». И хотя фигура Толстого и его лицо явно отвернуты от обращенного к нему личика Веры Инбер, их портретное «единство» несомненно. Е. Толстая, к работе которой мы уже неоднократно обращались, раскрывает неслучайность такого соседства: «Вокруг Толстого собирается молодежь: Инбер, Эренбург, Лидин: Инбер и Эренбург недавно вернулись из эмиграции. <...> Тостой помог Вере Инбер найти квартиру в том же доме на Малой Молчановке, где жил сам»⁴⁶.

О тех временах вспоминала и сама Инбер: «В первый раз приехала в Москву в конце 1916 года и уехала в свой родной город весной 1918 года. В этот промежуток времени <...> я начала бывать в доме С. Г. Кара-Мурзы. Меня ввели туда А. Н. Толстой и Н. В. Крандиевская, с которой я была в то время дружна. Он (салон. – Н. А.) служил местом встреч писателей и, главное, источником теплоты, которой не хватало молодым, да и не только молодым литераторам. Мне в Москве тоже не хватало тепла, читательского внимания. <...> На квартире у С. Г. Кара-Мурзы мне было тепло и уютно. Тепло шло

от самого хозяина и от хозяйки, Марии Алексеевны. <...> В. Г. Лидин напомнил мне, что я читала там свое шуточное стихотворение “Омар и бегемот”. Хочу надеяться, что я там читала не только это»⁴⁷.

Альбом заканчивается шуточным рисунком: на листке коричневой оберточной бумаги графитным карандашом изображена женская фигурка *topless* в прозрачной набедренной повязке – на вытянутой руке на круглом блюде птица вроде утки. На рисунке сверху надпись: *Алеше Толстому!* На уровне ступней еще надпись: *Вотъ дичь!* Внизу под рисунком: *Рисовала Вера Инбер*. Вероятно, рисунок был сделан в один из первых «вторников» 1918 года. Оказалось, что он имеет литературный контекст.

Эпизод, часто упоминаемый в наши дни, был изложен в статье Олега Лекманова. И. А. Бунин записал в дневнике 18 февраля 1918 года (по новому стилю): «Вчера был на собрании “Среды”. Много было “молодых”. Маяковский <...>. Читали Эренбург, Вера Инбер. Саша Койранский⁴⁸ сказал про них: “Завывает Эренбург, / Жадно ловит / Инбер клич его, – / Ни Москва, ни Петербург / Не заменят им Бердичева”⁴⁹. Сам Эренбург обнаружил эту эпиграмму в письме Маяковского Брикам, опубликованном в «Литературном наследстве», без последних строк, но в несколько иной редакции: «Кафе омерзело мне. Мелкий клоповничек. Эренбург и Вера Инбер слегка еще походят на поэтов, но и об их деятельности правильно заметил Койранский: “Дико воет Эренбург, / Одобряет Инбер дичь его...” Эренбург вспоминал об этой эпиграмме: «Сочинил эти стишки критик А. А. Кайранский на вечере у Кара-Мурзы. Я тогда еще многого не предвидел и не рассердился»⁵⁰.

Можно предположить менее драматичное обоснование появления рисунка Инбер. По свидетельству все того же Эренбурга, в одном из застольных устных рассказов Толстого прозвучала фраза: «Мадам Кошке сказала, подавая блюдо индийскому принцу: “Вот дичь”». В женской фигурке на рисунке явно присутствует «восточный колорит»⁵¹.

Цикл 1918 года в «Жалобной книге» заканчивается неловким опусом Льва Никулина: *Акафистъ, лирика и стихи вилигурмные... / Хочется сказать: – Стоп!.. Нули... (000) / Хочется написать такое остроумное, / Чтобы все от зависти лопнули*.

На обороте страницы мы уже перенесены в 1926 год. Изменилось очень многое – почти все. «Вторники» превратились в «субботы». Значительно сменился и помолодел состав действующих лиц. Поэтов потеснили молодые художники и актеры, друзья Андрея Гончарова. Возможно, как дань бюрократизму новых времен завели порядок регистрации участников собрания. Но осталось прежним

место встреч – дом Кара-Мурзы, хотя в другой, уже коммунальной, квартире на Мясницкой. Сохранилась прежняя дружеская, хотя и с подковырками и шутками атмосфера. Не случайно новые встречи стали фиксировать именно в «Жалобной книге», располагавшей не к академизму и серьезности, а к бесшабашности и веселью.

Вот списки двух первых встреч конца 1926 года: *Суббота 18/XII – 26 г. М. Кара-Мурза, С. Кара-Мурза, А. Гончаров, Л. Б. Гутман, Борис Никифоров, А. Кара-Мурза, С. Иванов, Е. Тяпкина*. Кружок снова собрался вокруг Марии Алексеевны и Сергея Георгиевича. К ним на равных присоединились взрослый Андрей Гончаров и двенадцатилетний Алексей Кара-Мурза, будущий историк. Из уже участвовавших ранее присутствует Борис Никифоров (так и остающийся с вопросом: то ли драматург, сценарист и режиссер, автор фильмов в студии «Трудкино», то ли приятель Гончарова, критик, специалист по «остовцам» – первый биограф Дейнеки). Появились новые лица: еще один художественный критик Лев Гутман, молодая актриса мейерхольдовского театра Елена Тяпкина и некто, чья подпись *С. Иванов*. По-видимому, это театральный художник Сергей Иванович Иванов, работавший в то время художником Малого театра. Мы знаем, что С. Г. Кара-Мурза незадолго до этого писал книгу об актерах и спектаклях Малого театра³². Встреча в субботу связана с тем, что в новые времена народ больше, чем прежде, связан службой.

Следующая суббота – 25 декабря. Настроение у собравшихся, как мы увидим ниже, вполне предновогоднее. На заседание, помимо уже упомянутых здесь лиц, пришла и старая участница кружка – Елена Строева. Для нас интересны художники Юрий Пименов, Николай Шифрин, Н. Н. Купреянов. Все трое так же, как и Андрей Гончаров, члены художественной группировки ОСТ. К сожалению, шуточный альбом «Жалобная книга» не дает представления не только о темах заседаний, но даже о содержании разговоров и настроении собравшихся. Следующий лист небрежно вырван. За ним три страницы с шаржевыми рисунками и шуточными записями, сделанными в тот день. Характерно, что старшее поколение на этих страницах уже не упоминается. Видимо, их заполняли уже после окончания «торжественной части» – в атмосфере художнической пирушки.

Первый рисунок пером изображает «торжественное шествие» вхутемасовцев с лозунгом «Искусство трудящимся», возможно выполненным рукой Ю. Пименова. Над демонстрацией учащихся парят сделанные тем же пером и в той же манере шаржированные изображения Пименова и Андриюши Гончарова. Около первого изображения Пименов написал: *Был пьян и нос в табаке* и поставил автограф-монограмму: «Лю». На надпись последовал отклик: *В табаке ли?!*

Сомневающийся Гутман. На самом краешке листа Борис Никифоров написал, пародируя альбом пушкинской провинциальной девицы: *Кто любит более меня, / Пусть пишет далее меня БН.*

На обороте листа тематика взаимоотношений в ОСТе продолжена. В левой половине страницы следы нескольких пар подошв и надпись: *ОСТ.* В правой – снова профиль Пименова с надписью: *Юрий Пименов «кустарь-одиночка».* Под надписью карикатурная фигурка курильщика с трубкой. Следующая страница продолжает начатую на первом листе переписку.

И еще одно собрание в доме Кара-Мурзы отражено в «Жалобной книге». Снова суббота той зимы (видимо, они прижились и стали традиционными) – 22 января 1927 года. Кроме старших Кара-Мурза, их детей – Георгия Кара-Мурзы, начинающего востоковеда, Андрея Гончарова, племянника Марии Алексеевны Алексея Головкина, будущего историка, и знакомых нам по предыдущим встречам Каржанского (?), Никифорова, Купреянова, Гутмана и Шифрина, появились новые лица, в том числе Абрам Эфрос, расписавшийся в книге как *Адам Эфрос.*

Так же, как и прежде, серьезные разговоры перешли в легкомысленную болтовню на темы художественной жизни и жизни вообще. Так, рисунок с изображением рюмки, в которую падают капли из парящей над ней бутылки, окружает надпись: *Под солнцем Штеренберга Эфрос не скоро созревает, – заявляет некто. – Не Эфрос, а живопись, – отзывается другой.* Рядом снова запись, где обыгрывается тема Эфроса: по-видимому, его появление в кружке произвело впечатление: *Дорогая моя тетенька Анна Васильевна! В первых строках моего письма... шлю Вам свое низкое почтение и жалуюсь, что комиссар наш т.е. Абрам Эфрос не пьет и трезв вечно...*

Последний опус на этой странице посвящен Натану Шифрину. За шуткой встает быт тех времен, бытовая неустроенность молодежи, хлынувшей завоевывать столицу: *А стрелка подходит / К без четверти час / За шапку Шифрин ухватился / Гостям и хозяевам руку потряс / И срочно в Перловку пустился / Но ах на дворе был жестокий мороз / Щипнул Шифрина он пребольно / за нос / И нос превратился вмиг / В рулю / Ах люля Ах люлюшка / Люлю.* Любопытно, что «рецензирование» и «редактирование» совершалось мгновенно. Следующий разворотный лист вырван. Но страница за ним продолжает начатую тему: изображены часы со стрелкой, указывающей на без четверти час, ниже профиль и градусник. А те, кому не надо тащиться в Перловку, блаженствуют в гостеприимном доме Кара-Мурзы.

Оставшиеся в книге листы не заполнены.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гончаров А. Вспоминаю с признательностью и уважением // Воспоминания об Илье Эренбурге / Сост. Г. Белая, Л. Лазарев. М., 1975. С. 214.

² Недавно вышла книга С.Г. Кара-Мурзы «Русское общество друзей книги (Московские библиофилы): Воспоминания» (М., 2011). В 2004 году в ГТГ прошла выставка РОДК, организованная отделом графики XX века; куратор Л. М. Смирнова.

³ Кара-Мурза С.Г. Малый театр: Очерки и впечатления. 1891–1924. М., 1924.

⁴ С. Г. Кара-Мурза много лет занимался творчеством А. П. Чехова. В архиве сохранились его статья «Дневник “Попрыгуны”». А. П. Чехов и С. П. Кувшинникова», текст доклада «Улыбка А. П. Чехова», воспоминания о писателе. В 1946 году он предлагал «Воспоминания о Чехове» журналу «Новый мир», но получил отказ.

⁵ Лидин В. Воспоминания о «ВТОРНИКАХ» Кара-Мурзы // РГАЛИ. Ф. 3102. Оп. 1. Ед. хр. 149. Л. 5–7.

⁶ Впервые мемуары Д. Данина были опубликованы в альманахе «Панорама искусств» (М., 1990. Вып. 13. С. 354–372.) под названием «...и Андрей Гончаров». Полностью книга была издана позднее: Данин Д. Бремя стыда: Книга без жанра. Б. м., 1997. С. 354 (Цит. по первому изданию).

⁷ Речь, видимо, идет о поэтессе Н. И. Петровской. Но и имя «Нелли» возникло не случайно. В 1913 году в издательстве «Скорпион» анонимно вышла книга «Стихи Нелли» с посвящением Валерия Брюсова. На нее были отзывы Н. Гумилева и Вл. Ходасевича, который приписывал (намеками) авторство самому Брюсову. Однако Брюсов резко отрицал это. Современные исследователи принимают догадку Ходасевича о мистификации Брюсова. Предполагается, что под именем Нелли скрывается Н. Г. Львова, другая версия – ученица Брюсова Елена Сырейщикова.

⁸ В 1918 русский поэт Балтрушайтис был председателем Всероссийского союза писателей. В 1921 он стал послом Литвы в России.

⁹ Данин Д. «...и Андрей Гончаров»... С. 359.

¹⁰ Прежде всего имеется в виду широко известная история соперничества Валерия Брюсова и Андрея Белого. Отнесение ее к дому Кара-Мурзы – возможно, литературный «сдвиг» в пространстве московской художественной жизни.

¹¹ Одним из источников истории кружка являются приглашения, сохранившиеся в личных фондах участников собраний (РГАЛИ. Ф. 343. Оп. 4. Ед. хр. 680. Л. 1; Ф. 2554. Оп. 2. Ед. хр. 35 и др.).

¹² Серпинская Н.Я. «Флирт с жизнью». М., 2003. С. 146 (Библиотека мемуаров).

- ¹³ *Арцыбашев М. П.* Война (1914 г.).
- ¹⁴ *Абрамович Н. Я.* А. Арцыбашев – «У последней черты» (Альманахи «Земля», № 4, 7, 8) // Новая жизнь. 1912. № 2. С. 136–157.
- ¹⁵ Там же. С. 140.
- ¹⁶ Сатанизм. М., 1913. Среди участников – М. Арцыбашев, Н. Абрамович, Пшибышевский и др.
- ¹⁷ *Богомолов Н. А.* Русская литература XX века и оккультизм. М., 1999. С. 475. Примеч. 120.
- ¹⁸ *Бобров С.* Бумажный городок // Современник. 1914. № 12. С. 240–247.
- ¹⁹ Там же. С. 246.
- ²⁰ Там же. С. 247.
- ²¹ Рунт Б. Скорбная улыбка // Женский журнал. 1914. № 9. С. 11–12.
- ²² С. Глаголь в то время дважды отозвался на творчество А. С. Голубкиной: С. Г [олоушев]. Скульптура А. С. Голубкиной: К ее выставке в музее Александра III // Голос Москвы. 1914. 16 декабря. С. 5; Он же. Выставка картин «На помощь раненым бельгийцам» // Голос Москвы. 1915. № 24. 30 января. С. 5.
- ²³ С. Г. Скульптура А. С. Голубкиной: К ее выставке в музее Александра III... С. 5. Критик обращается к работам «Пленники» (1909) и «Вдали музыка и огни» (1910).
- ²⁴ Известно, что на Лондонском теософическом конгрессе 1905 года в Royal Palace Hotel в Кенсингтонских садах наряду со специфическими темами – религия, розенкрейцерство, астрология – были лекции и о теории ритма в природе, периодичности, смене... (См.: *Богомолов Н. А.* Русская литература XX века и оккультизм... С. 33–34).
- ²⁵ *Серпинская Н. Я.* «Флирт с жизнью»... С. 95.
- ²⁶ Там же. С. 239.
- ²⁷ *Панова В. Ф.* Собрание сочинений: В 5 т. Л., 1989. Т. 5. С. 352.
- ²⁸ По-видимому, речь идет о Третьякове и Платове.
- ²⁹ *Лидин В.* Друзья мои – книги // Книга: Альманах. М., 1965. Вып. 10. С. 317.
- ³⁰ Там же. С. 318.
- ³¹ РГАЛИ. Ф. 1640. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 10.
- ³² *Гончаров А.* Вспоминаю с признательностью и уважением... С. 214.
- ³³ Weltschmerz – мировая скорбь.
- ³⁴ РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. 2. Ед. хр. 1. Л. 4.

³⁵ Книга была издана: *Монозон Л.* Сердце пудренное: Лирика. М., 1917. Один из посетителей «вторников» – К. Большаков рецензировал ее в статье «За весь сезон» (Жизнь. 1918. 7 июня). Тогда же, когда и первая (не ранее 21. 11. 1917, не позднее 4. 12. 1917), была опубликована и вторая книга Монозона: *Монозон Л.* Эти дни: Стихи о мятеже. М., 1917.

³⁶ *Толстая Е.* Алексей Толстой в революционной Москве // Toronto Slavic Quarterly. № 11. Winter 2005. University of Toronto/ Academic Electronic Journal in Slavic Studies.

³⁷ *Эренбург И. Г.* Люди, годы, жизнь. Книга первая и вторая. М., 1961. С. 438.

³⁸ *Крандиевская-Толстая Н.* Воспоминания. М., 1977. С. 135.

³⁹ *Толстая Е.* Алексей Толстой в революционной Москве...

⁴⁰ *Эренбург И. Г.* Люди, годы, жизнь... С. 433.

⁴¹ *Чириков Е.* Большевицкие хамелеоны // Русские ведомости. 1917. 14 ноября. *Он же.* Почему я не большевик (Чистосердечное признание) // Единство. 1917. № 2.

⁴² *Толстая Е.* Алексей Толстой в революционной Москве...

⁴³ Там же.

⁴⁴ Понедельник. «Власти народа». 1918. № 2. 11 марта (26 февраля). (Цит. по статье Е. Толстой «Алексей Толстой в революционной Москве»...)

⁴⁵ *Данин Д.* «...и Андрей Гончаров». С. 363.

⁴⁶ *Толстая Е.* Алексей Толстой в революционной Москве...

⁴⁷ *Инбер В.* Страницы дней перебирая... (Из дневников и записных книжек). М., 1967. С. 324–325. Этот фрагмент «Без даты» вставлен между записями 7 июня 1962 «Австралийские кролики» и 19 декабря того же года «О Рафаэле Альберти».

⁴⁸ Фамилию «Кайранский» часто писали через «о» – Койранский.

⁴⁹ *Лекманов О.* Вот так они сделались @-ми // Toronto Slavic Quarterly. № 11. Winter 2005. University of Toronto / Academic Electronic Journal in Slavic Studies.

⁵⁰ *Эренбург И. Г.* Люди, годы, жизнь... С. 440.

⁵¹ Там же. С. 205.

⁵² См. примеч. 3.

Приложение

Посетители «вторников»

1. **Абрамович** Николай Яковлевич (1881–1922; псевдоним Кадмин) – критик, прозаик, поэт, публицист.

2. **Аксенов** Иван Александрович (1881–1934) – поэт, переводчик, прозаик, художественный и театральный критик.

3. **Амари** (1882–1945; наст. имя и фамилия Михаил Осипович Цейтлин) – поэт, прозаик, критик. Эсер, в эмиграции до 1917 года, хозяин парижского литературного салона, меценат. В 1919 снова эмигрировал в Париж, потом в США.

4. **Ашкенази** Владимир Александрович (1873–1948; псевдоним Владимир Азов) – журналист, фельетонист, театральный критик, переводчик.

5. **Балтрушайтис** Юргис Казимирович (1873–1944) – русско-литовский переводчик. Яркий представитель символизма в русской поэзии.

6. **Бекетова** София (1886–1967 (1964 ?); наст. имя и фамилия Анна Ивановна Ходасевич, урожденная Чулкова, в первом браке Гренцион, во втором – Брюсова) – поэтесса, литератор. Сестра Г.И. Чулкова, жена Александра Яковлевича Брюсова (брат поэта В.Я. Брюсова), третьим браком – жена Вл. Ходасевича.

7. **Бобров*** Сергей Павлович (1889–1971; псевдонимы: Э.П. Бик, Иолэн Маар, Лубенский Г., Неч, М.И., С.П.Б., Саргин С., Сержант В., Чагин С., Юрлов А., Piter) – поэт, прозаик, критик, теоретик стихосложения.

8. **Большаков*** Константин Аристархович (1895–1938) – поэт, прозаик.

9. **Бромлей** Надежда Николаевна (1884–1966; в первом браке Вильборг, во втором – Сушкевич) – поэт и прозаик околофутуристического толка; после революции главным образом режиссер, работала в Ленинграде, в Театре им. Ленсовета. Родственница В.А. Фаворского, дружила с Гуро, была под ее влиянием.

10. **Валентинов Н.*** (1879–1964; наст. фамилия Вольский Николай Владиславович) – публицист, философ (махист), марксист, меньшевик, экономист.

11. **Вознесенский*** Александр Сергеевич (1880–1939; наст. фамилия Бродский; псевдонимы: Илья Ренц, Комар, Люцифер) – поэт, драматург, переводчик, деятель кино, критик.

12. **Волькенштейн** Владимир Михайлович (1883–1974) – литературный критик 1910-х годов, затем известный драматург, после революции – ученый, теоретик драмы.

13. **Гартунг** А. Я. – присяжный поверенный.
14. **Головкин** Алексей Владимирович (1919–1992) – племянник М.А.Кара-Мурзы, историк.
15. **Голоушев** Сергей Сергеевич (1855–1920; псевдоним Сергей Глаголь) – критик, театральный деятель.
16. **Гончаров** Андрей Дмитриевич (1903–1979) – художник, член ОСТ, сын М. А. Кара-Мурзы.
17. **Гутман** Лев Иосифович (1898–1982) – искусствовед, художественный критик.
18. **Дурылин*** Сергей Николаевич (1886–1954) – публицист, прозаик, поэт, историк литературы и театра.
19. **Ечеистов** Георгий Александрович (1897–1946) – художник, поэт.
20. **Журин*** Александр Иванович (1878 – после 1930) – поэт 1910-х годов.
21. **Зайцев*** Борис Константинович (1881–1972) – писатель.
22. **Заречная*** Софья (1887–1967; наст. имя и фамилия Софья Абрамовна Кочановская) – писательница, драматург.
23. **Зилов** Лев Николаевич (1883–1937) – писатель. Детство провел в селе Вербилки, имении бабушки Е. Н. Гарднер, владелицы фарфорового завода.
24. **Иванов** Петр Константинович (1876–1956) – религиозный писатель.
25. **Иванов** Сергей Иванович (1885–1942) – театральный художник.
26. **Инбер*** Вера (1890–1972; урожденная Вера Михайловна Шпенцер) – поэт.
27. **Инбер Нат.** (Натан Осипович, Иосифович) – журналист, первый муж В. М. Инбер.
28. **Кайранский** (Койранский) Александр Арнольдович (1884–1955) – художник, поэт, литературный критик.
29. **Каменский*** Анатолий Павлович (1876–1941) – прозаик, драматург, киносценарист.
30. **Кара-Мурза** Алексей Сергеевич (1914–1988) – сын С. Г. и М. А. Кара-Мурза, историк.
31. **Кара-Мурза** Мария Алексеевна (1881–1952; урожденная Головкина) – переводчик, жена С. Г. Кара-Мурзы.
32. **Кара-Мурза** Сергей Георгиевич (1878–1956; псевдоним Кармин Серг.) – юрист, театральный критик.

* Здесь и далее указано наличие портрета в альбоме кружка.

33. **Кара-Мурза** Георгий Сергеевич (1906–1945) – сын С. Г. и М. А. Кара-Мурза, историк-китаевед.
34. **Каржанский*** Николай Семенович (1879–1959; наст. фамилия Зезюлинский) – прозаик, драматург.
35. **Крандиевская-Толстая*** Наталья Васильевна (1888–1963) – поэт, жена А. Н. Толстого (1914–1935), сестра скульптора Надежды Васильевны Крандиевской. Мемуаристка.
36. **Купреянов** Николай Николаевич (1894–1933) – художник, преподаватель Вхутемаса, член ОСТ.
37. **Лидин*** Владимир Германович (1894–1979; наст. фамилия Гомберг; псевдоним В. Чертольев).
38. **Липскеров** Константин Абрамович (1889–1954) – поэт, переводчик восточной поэзии.
39. **Матусевич** Иосиф Александрович (1879 – не ранее 1940; псевдоним Мавич) – художник, журналист.
40. **Монозон** Лев Исаакович (1897–1967) – поэт, примыкавший к имажинистам.
41. **Никандров*** Николай Никандрович (1878–1964; наст. фамилия Шевцов) – писатель-прозаик.
42. **Никулин** Лев Вениаминович (1891–1967; псевдонимы: Л. Н., Сафьянова А.) – писатель, кинодраматург.
43. **Никифоров** Борис Матвеевич (1904–1969) – искусствовед.
44. **Новиков*** Иван Алексеевич (1877–1959; псевдоним Далекий) – писатель.
45. **Окулов*** Алексей Иванович (1880–1939; псевдоним А.Тамарин) – писатель, большевик.
46. **Олидорт** (Оленин) Борис Владимирович (1893–1939; псевдоним О-т Б) – журналист, поэт, прозаик.
47. **Осоргин** (Ильин) Михаил Андреевич (1872–1942; псевдоним М. О.) – журналист, прозаик.
48. **Парнок** (Парнах)* Софья Яковлевна (1885–1933; псевдоним Полянин А.) – поэт, критик, сестра Валентина Парнаха.
49. **Пименов** Юрий Иванович (1903–1977) – художник, член ОСТ.
50. **Платов*** Федор Федорович (1895–1967) – поэт, художник.
51. **Рубанович** Семен Яковлевич (?–1932) – поэт, переводчик.
52. **Рунт** Бронислава Матвеевна (1884–?) – переводчица, критик.
53. **Соболев** Юрий Васильевич (1887–1940; псевдоним Г. Треплев) – театральный критик, историк театра, чеховед.
54. **Соболь*** Андрей (Юлий) Михайлович (1888–1926) – писатель.
55. **Струве** Александр Филиппович (1875–1939) – поэт, драматург, публицист.

56. **Толстой*** Алексей Николаевич (1882/83–1945) – писатель.
57. **Третьяков*** Сергей Михайлович (1892–1937) – поэт, драматург, футурист.
58. **Тяпкина** Елена Александровна (1900–1984) – актриса.
59. **Ходасевич*** Владислав Фелицианович (1886–1939; псевдонимы: Ф. М., Арбатова Е., Маслов Ф., Сигурд, W.) – поэт, прозаик, критик.
60. **Чириков** Евгений Николаевич (1864–1932) – писатель.
61. **Чулков** Георгий Иванович (1879–1939) – поэт, прозаик. Товарищ С. Г. Кара-Мурзы по университету.
62. **Шифрин** Ниссон Абрамович (1892–1961) – театральный художник, живописец, член ОСТ.
63. **Эренбург*** Илья Григорьевич (1891–1967; псевдоним Ирэн) – поэт, прозаик, публицист.
64. **Эфрос** Абрам Маркович (1888–1954; псевдоним Россций) – художественный критик, переводчик, поэт.
65. **Янтарев** Ефим Львович (1880–1942; наст. фамилия Берштейн) – поэт, журналист.

Иллюстрации

И. А. Вакар

О ДАТИРОВКЕ НЕКОТОРЫХ РАННИХ КАРТИН М. Ф. ЛАРИОНОВА

Живопись Михаила Ларионова 1900-х годов давно признана выдающимся явлением русской художественной школы. Однако существующая датировка конкретных произведений далеко не всегда обоснована и точна. Приведу один пример.

В экспозиции Третьяковской галереи находится картина «Купальщицы». На этикетке стоит дата «1904». Английский исследователь Э. Партон в монографии о Ларионове¹ датирует ее «1907–1908», Г.Г. Поспелов в последней книге² – «1905–1906». Откуда возникли эти даты? У нас – из авторского списка в брошюре Эганбюри, Партон датирует картину по первому выставочному показу (весна 1908), Поспелов опирается на стилистический анализ, «встраивая» эту работу в эволюцию творчества Ларионова, какой она представляется ученому.

Источников сведений, по существу, только два: авторский список работ Ларионова, опубликованный в брошюре Эли Эганбюри (Илья Зданевич) «Наталья Гончарова. Михаил Ларионов» (М., 1913) и каталоги выставок 1900-х годов. Оба источника ненадежны. Во-первых, в силу неполноты: Ларионов выставлял далеко не все, что создавал; список Эганбюри также отличается чрезвычайной краткостью, особенно в сравнении со списком работ Гончаровой, помещенном в той же брошюре. Во-вторых, из-за малой информативности названий картин, в особенности серийных («Сад», «Розовый куст», «Весенний пейзаж», «Этюд» и др.).

Не будем забывать и о тенденциозности списка Эганбюри: в начале 1910-х Ларионов взял на вооружение метод «омоложе-

ния» дат, придуманный Давидом Бурлюком. Бурлюк начинал историю русского литературного футуризма с 1908 года – на год раньше появления первого манифеста итальянских футуристов. Неудивительно, что у Эганбюри, к примеру, кубистический период в творчестве Гончаровой начинается в 1906-м, то есть за год до «Авиньонских девиц» Пикассо.

На протяжении XX века эти авторские даты пересматривались дважды. Впервые такая работа была проделана Г.Г. Поспеловым в 1980-х годах, но тогда изменения коснулись в основном самых принципиальных новаторских периодов в творчестве Ларионова – неопрimitивизма (в частности, солдатской серии) и лучизма, начало которых передвинулось, соответственно, с 1908 на 1910 и с 1909 на 1912.

В 1993 вышла в свет книга Э. Партона «Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde», в которой масштабному пересмотру подверглось уже все раннее творчество художника. Хочу оговориться: несмотря на негативное отношение к недавней книге этого автора³, я считаю его работу о Ларионове серьезным исследованием и во многом согласна с его доводами. Партон исходит из того, что датировки Эганбюри и выставочная история постоянно расходятся, как будто Ларионов, как и Гончарова, постоянно давали на выставки работы двух-трехлетней давности, что кажется маловероятным для молодых, ищущих и активно развивающихся художников.

Очевидно, что для тотального пересмотра авторских дат этого аргумента недостаточно. Г.Г. Поспелов в статье 2003 года, подвергнув позицию английского профессора резонной критике, в то же время признает: «Сегодняшние даты – всегда “вокруг” определенного года!»⁴ Действительно, нынешние датировки скорее конвенциональны, чем точны, опираются на стилистический анализ, а не на документальные свидетельства, поскольку таких свидетельств попросту нет.

Но насколько последовательной и логичной была стилевая эволюция Ларионова? Или художник, как пишет В.С. Турчин, шел «в своем развитии по какой-то замысловатой траектории»⁵, которую еще предстоит вычислить? Приведу отзывы критиков на 4-ую выставку СРХ (начало 1907 года): «М.Ф. Ларионов – художник, в котором чувствуется крупнейший талант, но талант совершенно еще не определившийся. Наряду с отличным “Весенним пейзажем”, <...> он показал навеянных японцами рыб, каких-то странных, хотя и интересных павлинов и двух совершенно уже безобразных купальщиц. Как будто три разных художника писали эти вещи: один – тонко и с чувством воспринимающий природу, другой – странный фантаст и третий – грубый, безвкусный»

(Н. Кочетов)⁶. «Чего искал Ларионов в своих уродливых купальщицах? Чего искал он в этой уродливой форме <...>? А между тем, тут же рядом очень хороший реальный этюд того же Ларионова, купленный Третьяковской галереей, этюд, написанный без всяких претензий, с натуры» (С. Глаголь)⁷.

Такое впечатление можно объяснить двумя причинами. Или Ларионов показал на выставке работы разных периодов, и тогда участие картины в выставке не может быть основанием для ее датировки. Или он одновременно работал в разных стилевых системах, и тогда формально-стилистический анализ не дает объективных данных.

В этой ситуации поиск каких-либо опорных точек приобретает особую важность. Об этом – два предлагаемых сюжета.

1. Анималистические жанры

В Третьяковской галерее хранится группа анималистических полотен Ларионова, традиционно датируемых 1906 годом: «Волы на отдыхе», «Верблюды», «Борзые», «Гуси», «Утки»; к ним примыкает «Свинья» из Центра Помпиду. Они явно написаны в один период и близки по стилистике: это довольно крупные натурные этюды, однотипные по композиции, выдержанные в духе неоимпрессионизма, с одной особенностью – фигуры обведены цветным, в основном красным контуром.

Хотя на обороте «Волов» стоит позднейшая авторская дата «1902», она уже давно никого не вводит в заблуждение. Современная датировка «1906» кажется убедительной. Она совпадает со списком Эганбюри, где значатся «Этюды птиц 16 №№» и «Этюды домашних животных 18 №№» 1906 года⁸. Ближайшей стилистической аналогией является серия «Рыб», тоже с красной обводкой, которая появилась на выставках в конце 1906 года и, вероятно, продолжала создаваться в следующем, 1907 году.

На ранних выставках картины из собрания ГТГ не участвовали, только «Свинья» экспонировалась в 1908 году на киевской выставке «Звено». Позже датировки колебались в диапазоне от «1902» до «1906»⁹.

Посмотрим еще раз на эти работы. Яркий свет, словно льющийся с холстов, заставляет думать, что они написаны на юге, а именно в Тирасполе, где Ларионов обычно проводил лето (об этом пишет Поспелов в своей книге). Но возможна и другая версия.

В одном из архивов хранится фотография картины Д. Бурлюка «Борзые» (сама она, по всей вероятности, не сохранилась)¹⁰.

Было бы опрометчивым утверждать, что художники писали один объект, сидя рядом, как это иногда делали французские

импрессионисты и фовисты; нельзя даже сказать, что это одна и та же собака – некоторые детали не совпадают (например, по-разному выглядят хвосты). Но обстановка в целом очень похожа. Это огороженное пространство, где находится несколько собак, нечто вроде псарни, окруженной зеленью. (Правда, у Бурлюка видно больше подробностей: часть сарая, кормушки, отчетливо выписан заборчик слева, чего у Ларионова нет.) Тот же яркий свет заливает картину. Хотя живописная манера Бурлюка суше и графичнее, все же складывается впечатление, что работы принадлежат единомышленникам. Оба художника пишут небольшим, неплотным, разреженным мазком, оставляя участки незаписанного грунта, хотя у Ларионова мазок свободнее, у Бурлюка методичнее (параллельные штрихи в манере Ван Гога).

Если работы создавались в одно время, то где и когда?

Знакомство Ларионова и Давида Бурлюка точно документировано. Бурлюк впервые приехал в Москву поздней осенью 1907 года и сразу же сблизился с Ларионовым. Уже в декабре 1907 они организуют (на средства Бурлюка) выставку «Стефанос» (закрылась в январе 1908). Затем происходит не совсем понятное охлаждение со стороны Ларионова, которое А. В. Крусанов объясняет (вряд ли справедливо) потерей его интереса к Бурлюку в силу его финансовой несостоятельности¹¹. В марте 1908 года Бурлюк в письме к Ларионову просит его забыть все недоразумения, выражает дружеские чувства и приглашает на лето в Чернянку¹².

Воспользовался ли Ларионов этим предложением, мы не знаем. Но, очевидно, их ссора еще не была окончательной, поскольку летом 1910 года Ларионов все же гостил у Бурлюков. И это был не первый его приезд. Об этом свидетельствует, в частности, одна фраза из полемического письма Бурлюка Александру Бенуа от 3 марта 1910 года. В ответ на обвинение Ларионова и других новаторов в лени и нежелании работать так же много, как Дж. Уистлер, Бурлюк заявляет: «Что он, Ларионов, работает больше всякого Вистлера, я утверждаю, т.к. имел удовольствие работать с ним однажды летом <...>»¹³. Речь может идти, следовательно, о лете 1908 или 1909 года.

К сожалению, работа Бурлюка не датирована. Но косвенные данные позволяют уверенно определить время ее создания. Заглянем в каталоги и рецензии на выставки.

Как уже говорилось, «Свинья» Ларионова впервые появилась на выставке «Звено» в Киеве в ноябре 1908 года. Выставка была организована Д. Бурлюком, на ней экспонировались картины

и Давида, и его брата Владимира: летом братья всегда работали вместе. Давид показал на выставке в основном пейзажи, Владимир – целую группу анималистических работ: «Индейка» (так в каталоге. – И. В.) (№ 11)¹⁴, «Борзая» (№ 17), «Верблюд» (№ 18), «Лошадь верховая» (№ 19), «Вол в степи» (№ 20), «Вол и дом» (№ 21), «Свинья» (№ 22).

Из этого перечисления следует, что В. Бурлюк и Ларионов работали над одними и теми же мотивами¹⁵. Есть и прямое свидетельство критика: «Неподалеку в соседней комнате опять “Свинья”, та же самая свинья, как поясняет один из организаторов, но написанная другим приемом и другим художником»¹⁶. У Владимира была и своя «Борзая», но она тоже не походила на картины Давида и Ларионова; в описании рецензента его работы выглядели так: «огромные разграфленные причудливыми клетками холсты-примитивы Бурлюка-младшего “Свинья”, “Вол”, “Павлин”, “Борзая”, “Индейка»¹⁷.

Ни одна из упомянутых картин В. Бурлюка на сегодняшний день неизвестна, но некоторое представление о них может дать карикатура на экспонаты выставки, появившаяся в тогдашней прессе. Помимо «Свиньи» и других работ В. Бурлюка, на ней изображены «Портрет» и «Арбузы» Д. Бурлюка и «Рыбы» Ларионова.

В воспоминаниях Д. Бурлюка его собственные произведения с аналогичными мотивами отнесены к 1909 году: «1909 год отмечен в моем творчестве громадным количеством этюдов, сделанных на скотном дворе, в загонах, свинарниках и конюшнях. Без усталости писал волков, верблюдов и лошадей¹⁸. Холсты мои этого времени: белые плоскости, покрытые прекрасным цинковым или меловым казеиновым грунтом, на котором набросаны иногда только контуры». Возможно, здесь сказывается ошибка памяти – в его воспоминаниях такие неточности не редки. Немного дальше он пишет: «Уже в 1908–9 году меня надо считать нео-импрессионистом»¹⁹. Сохранилась только одна из упоминаемых картин Д. Бурлюка – «Волы» (1908, Самарский художественный музей). По приемам письма она сходна с картиной Ларионова «Волы на отдыхе», особенно с изображением вола на втором плане, профиль которого слегка намечен синеватым контуром.

Какой вывод можно сделать из сказанного? Во-первых, группу анималистических жанров Ларионова можно, на мой взгляд, с уверенностью датировать 1908 годом. Во-вторых, приходится скорректировать представление о том, что весной 1908 года на Ларионова, как и на других молодых русских новаторов, заметное влияние оказала выставка Салона «Золотого руна», резко «сдвинув» их палитру в сторону фовизма. Очевидно, это влияние было подспудным, и Ларионов еще некоторое время продолжал разра-

батывать свои находки 1906–1907 годов. Наконец, у специалистов может возникнуть недоумение: как мог Давид Бурлюк, художник иного масштаба, быть настолько созвучным исканиям Михаила Ларионова? Думаю, очень даже мог. Не забудем, что ко времени их знакомства Бурлюк уже поучился в Мюнхене и Париже, где Ларионов только успел глотнуть воздуха нового искусства. В 1908 году Бурлюк был ему интересен и нужен, позднее же оказалось, что это только временный попутчик.

2. Натурщица в мастерской

Картина «Натурщица в мастерской» опубликована в каталоге выставки «Ларионов – Гончарова. Шедевры из парижского наследия» (1999) с датой «2-я половина 1900-х»²⁰. Составитель каталога А. Г. Луканова, а также Г. Г. Поспелов в книге (совместной с Е. А. Илюхиной) «Михаил Ларионов» (2005) высказывают предположение, что картина создавалась в два приема, поскольку натурщица написана в «реальном» ключе, в то время как обстановка мастерской (вероятно, В. А. Серова и К. А. Коровина в МУЖВЗ) с гротескно упрощенными фигурками второго плана – в иной манере.

Предположение о мастерской Серова подтверждается двумя этюдами, изображающими ту же модель, но в другой позе, – Ильи Машкова («Натурщица у тумбы», 1908, ГРМ) и Александра Куприна («Обнаженная», 1908, частное собрание).

Облик натурщицы (к сожалению, ее имя неизвестно) настолько характерен, что ее трудно не узнать: на всех трех полотнах мы видим широкое горбоносое лицо с пятнами румянца, темные волосы, уложенные в высокую прическу, нестандартную фигуру с короткой талией и покатыми, опущенными плечами. У Ларионова и Машкова выразительно передан и ее тяжелый, недовольный или усталый взгляд.

Время создания картин Машкова и Куприна известно (на «Натурщице у тумбы» стоит авторская дата) и подробно описано в их воспоминаниях. Машков летом 1908 года совершил путешествие за границу, открывшее ему новые горизонты и вернувшее веру в себя: «В сентябре я вновь начал усиленно работать с полным сознанием и ясностью для меня целей искусства»²¹. Но писал он уже по-новому: «Характер моего письма вызвал бурное негодование у всей профессуры <...>»²², и только благодаря заступничеству Коровина он продержался в училище до весны 1909 года.

Куприн в 1907 году был переведен в натурный класс (где учащиеся впервые начинали работать с обнаженной натурой), но,

заболев туберкулезом, вынужден был оставить занятия и почти год жить в Крыму. Весной 1908-го его восстановили в училище и сразу же перевели в мастерскую Серова – Коровина. Учиться у Серова было давней мечтой Куприна, но уже с 1 февраля 1909 года²³ Серов был официально уволен от должности, так что Куприн мог заниматься под его руководством только с сентября до конца 1908 года. Среди учащихся, подписавших горячее письмо к Серову с просьбой не оставлять преподавание, стоит и его подпись²⁴.

Описывая события этого года, Куприн особо отмечает знакомство и сближение с Ларионовым, оказавшим на него большое влияние. К ним присоединился и Роберт Фальк, также работавший в это время в мастерской Серова – Коровина. В его обстоятельном «Дневнике художника» зарисована та же постановка натурщицы у тумбы, что и у Машкова, и датирована тем же 1908 годом (сама картина не сохранилась)²⁵.

А когда Ларионов начал работать в мастерской Серова? Впечатление, что он проработал в ней несколько лет, успев порядком насолить учителю, на поверку оказалось ложным. Согласно Отчету МУЖВЗ, только в 1908 году Ларионов окончил натурный класс и был переведен в портретно-жанровый²⁶. В сентябре 1908-го он приступил к работе в серовской мастерской.

Таким образом, нижней границей создания ларионовской «Натурщицы в мастерской» является осень – зима 1908 года. Но, может быть, она была написана после ухода Серова? Это маловероятно. В мастерской не практиковалась работа с «профессиональными» натурщиками. «Почти каждый месяц выбиралась новая модель»²⁷, – вспоминал Н. П. Ульянов, помогавший учителю выискивать интересную натуру. Еще одно важное сообщение Ульянова: в обширной мастерской одновременно ставилось несколько моделей. Когда однажды Серов и Ульянов привели найденного на Хитровке молодого крестьянина в полушубке, ученики мастерской им не заинтересовались. «Найденная нами модель большинству учеников не понравилась... Только трое из учеников охотно приняли за работу с этого натурщика... [Остальные перешли] к другой модели, поставленной для портрета в другой части мастерской»²⁸.

Таким образом, картину «Натурщица в мастерской» можно с большой долей уверенности датировать 1908 годом. Колористическое отличие этого классного этюда от рассмотренных выше анималистических жанров легко объяснить: Ларионов придерживается неписаного правила серовской мастерской – сдержанного, почти монохромного цветового решения, идущего от живописи мэтра.

В отличие от Машкова, Ларионов не воспринимал это требование как ущемление своей индивидуальности, и в поздние годы он охотно прибегал к ограничению палитры и тональной системе.

Работа тяготеет к жанровому решению; пожалуй, больше самой модели автора интересует ее окружение. Стилистическое решение «Натурщицы» – различная степень обобщения в изображении модели и фигур второго плана – объясняется, на мой взгляд, не одновременным исполнением, а тем, что Ларионов ищет упрощенного стиля и постепенно вырабатывает принципы примитивизма. Происходит последовательное «снижение», сначала сюжетное: вместо садов и цветущих кустов, сиреней и акаций на его картинах появляются свиньи, гуси, волы. На следующем этапе идет примитивизация человеческой фигуры. Здесь прямой путь от фона в «Натурщице» к «Прогулке в провинциальном городе», «Франту» и «Франтихе», «Парикмахерам», где художник демонстрирует и новые темы, и новый художественный язык.

Но куда в таком случае следует поместить еще несколько групп живописных работ, которые сейчас довольно определенно датируются 1908 годом? Я имею в виду панно «Павлин» из Омского музея, «Закат после дождя» и «Танцующих» из ГТГ, «Груши» из ГРМ, «Ресторан на берегу моря» из частного собрания, наконец, несколько красно-зеленых картин с морскими мотивами («Головы купальщиц», «Купальщицы на закате» и др.), датированные Партоном 1908 годом (эта датировка кажется убедительной).

Вероятно, придется признать, что все эти разнотильные вещи написаны за один сезон. И это не случайно. Вспомним слова К. Малевича: «Время 1908, 9, 10, 11 годов было страшно изменчивое. Полгода изменяли все устои и отношение к миру. Приходилось иногда заходить вперед далеко и возвращаться назад и устанавливать новое отношение к тому же явлению, которое служило темой раньше <...>»²⁹. Найти внутреннюю логику этих изменений, наметить непротиворечивую канву эволюции Ларионова в этот поворотный период – задача дальнейшей работы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Parton Anthony*. Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde. Thames and Hudson. London, 1993.

² *Поспелов Г. Г., Илюхина Е. А.* Михаил Ларионов. М.: «Галарт» – «РА», 2005.

³ *Parton Anthony*. Goncharova. The Art and Design of Natalia Goncharova. Antique Collectors' Club, 2010.

⁴ *Поспелов Г. Г.* Ларионов на выставках «Золотого руна» (к вопросу о датировках работ середины 1900-х годов) // Символизм в авангарде / Отв. ред., сост. Г. Ф. Коваленко / Государственный институт искусствознания. М.: Наука, 2003. С. 149.

⁵ *Турчин В. С.* Послесловие // *Ковалев А. Е.* Михаил Ларионов в России 1881–1915 гг. М.: Галерея «Элизиум», 2005. С. 311.

⁶ Цит. по: *Крусанов А. В.* Русский авангард: 1907–1932: Исторический обзор: В 3 т. Т. 1, кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 67–68.

⁷ Там же. С. 68.

⁸ *Эганбюри Эли.* Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. М., 1913. С. XVIII.

⁹ На персональных выставках Ларионова, состоявшихся после его смерти, картины датировались следующим образом: в Лионе в 1967 «Гуси» – 1903, «Волы» – 1902–1904; в Париже в 1969 «Гуси» уже получили дату 1906; в 1973 в Сент-Этьене «Свинья» экспонировалась без даты. Датировки последних лет: на выставке Ларионова и Гончаровой в Центре Помпиду в 1995 «Свинья» – 1906; на выставке «Ларионов – Гончарова. Шедевры из парижского наследия» в ГТГ в 1999–2000 вся группа датирована 1906; в книге Поспелова и Илюхиной «Утки» – 1905–1906, «Волы», «Гуси», «Свинья» – 1906. В книге Партоната вся эта группа картин отсутствует.

¹⁰ См.: *Вакар И.* Михаил Ларионов и его друзья: параллели в творчестве // Антикварный мир: Авторский проект Т. Гармаш. М., 2012. № 5.

¹¹ *Крусанов А. В.* Указ. соч. С. 92.

¹² Там же.

¹³ Цит. по: *Крусанов А. В.* Указ. соч. С. 211.

¹⁴ Напомню, что у Ларионова в этот период тоже появляются картины «Индюк» и «Индюшка».

¹⁵ Исследователь творчества Ларионова А. Е. Ковалев, пользовавшийся

многими источниками, включая изустные, в своей книге мимоходом сообщает, что «в мае – июне 1910 года <...> художник уехал на юг к Владимиру Бурлюку, с которым одно время был дружен» (*Ковалев А.Е. Михаил Ларионов в России 1881–1915 гг. М.: Галерея «Элизиум», 2005. С. 162*). Сообщение вызывает доверие: Ларионов как истинный авангардист быстро реагировал на все новое и талантливое в искусстве, а Владимир Бурлюк именно тогда обратил на себя всеобщее внимание как крайним радикализмом формальных исканий, так и яркой самобытностью дарования. Возможно, именно поэтому Ларионов, несмотря на охлаждение к Д. Бурлюку, дважды подолгу гостил в Чернянке.

¹⁶ *Крусанов А. В. Указ. соч. С. 115.*

¹⁷ Там же.

¹⁸ В каталоге выставки «Звено» значится только одна картина такого рода – «Лошади» (№ 56). Однако отсутствие перечисленных работ на выставке еще ни о чем не говорит: Д. Бурлюк мог сознательно выбрать произведения других жанров для экспозиционного разнообразия.

¹⁹ *Бурлюк Д. Д. «Фрагменты из воспоминаний футуриста». Письма. Стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. С. 123.*

²⁰ Михаил Ларионов – Наталия Гончарова. Шедевры из парижского наследия: Живопись. М., 1999. С. 46.

²¹ Цит. по: *Болотина И. С. Илья Машков. М., 1977. С. 18.*

²² Там же. С. 20.

²³ Валентин Серов в переписке, документах и интервью: Сборник: В 2 т. / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. Л., 1989. Т. 2. С. 165.

²⁴ Там же. С. 162.

²⁵ *Сарабьянов Д. В., Диденко Ю. В. Живопись Роберта Фалька: Полный каталог произведений. М.: Галерея «Элизиум», 2006. С. 231.*

²⁶ Отчет Училища живописи, ваяния, зодчества за 1908–[1909]9. М., 1910. С. 86–87.

²⁷ *Ульянов Н. П. Мои встречи. М.: Изд-во АХ СССР, 1959. С. 29–31.*

²⁸ Там же. С. 42.

²⁹ Цит. по: Последняя глава неоконченной автобиографии Малевича // *Харджиев Н. И. Статьи об авангарде: В 2 т. М.: «РА», 1997. Т. 1. С. 136.*

А. Л. Дьяконицына

**ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ Ю. П. АННЕНКОВА
В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ**

Еще несколько десятилетий назад Юрия Павловича Анненкова можно было назвать незаслуженно забытым мастером. Его творчество в эмиграции оставалось практически неизвестным на родине, а произведения, созданные в России, – портреты и иллюстрации, выдающиеся образцы русской графики 1910–1920-х годов – порой воспроизводились в печати без указания авторства. Ему не находилось места ни в «официальных» историях искусства, ни в музейных экспозициях.

На рубеже 1980–1990-х годов, на волне интереса к культуре русского зарубежья, феномен творчества Юрия Анненкова обратил на себя внимание не только специалистов, откликнувшихся в печати на 100-летнюю годовщину со дня рождения мастера, но и широкой публики – благодаря репринтным публикациям мемуаров художника. За прошедшие два десятилетия появилось немало исследований, посвященных разным аспектам творческой биографии, художественного и литературного наследия мастера.

Сегодня имя Юрия Анненкова прочно утвердилось в истории искусства XX века. Его живопись представлена в постоянной экспозиции Третьяковской галереи, произведения российского и эмигрантского периодов творчества экспонируются на выставках в государственных музеях и частных галереях, регулярно появляются на антикварном рынке. В 2007 году в Россию вернулся парижский архив мастера, приобретенный частным коллекционером во Франции.

Изучение творчества Юрия Анненкова продолжается и сегодня. Исследования последнего времени позволили не только увидеть по-новому «вершинные» достижения художника – портретную галерею современников и иллюстрации к поэме А. Блока «Двенадцать», но и открыли новые ипостаси Анненкова-писателя, Анненкова – художника театра и кино, Анненкова – критика и публициста, Анненкова – теоретика и практика абстрактного искусства и т.д.

В свете этих публикаций появилась возможность по-новому взглянуть на творческое наследие художника в коллекции Третьяковской галереи: оценить роль и значение отдельных произведений в биографии мастера и проследить эволюцию его стиля на протяжении более чем пяти десятилетий – именно такой период охватывает рассматриваемое монографическое собрание работ Анненкова. Привлечение широкого круга архивных источников и мемуарных свидетельств, изучение истории бытования и стиливой анализ произведений дают, кроме того, основания пересмотреть датировку ряда рисунков художника, опубликованных в музейном академическом каталоге собрания.

Всего в коллекции Третьяковской галереи насчитывается 54 произведения Ю. П. Анненкова: 5 живописных работ и 49 листов оригинальной графики¹. К этому можно добавить 2 типографских оттиска из фонда литографий и фонда экслибрисов, не являющихся собственно авторскими произведениями, а представляющих собой тиражное воспроизведение его рисунков².

Хронологически открывают собрание работы конца 1900-х – начала 1910-х годов, в которых заметна увлеченность молодого автора то одной, то другой манерой письма. В это время он только ищет свой путь – в искусстве и в жизни.

В 1908 году по окончании гимназии Юра Анненков поступил по настоянию родителей на юридический факультет Петербургского университета. Параллельно с университетскими занятиями он посещал в 1908–1909 годах рисовальные классы С. М. Зейденберга (кстати, одновременно с Марком Шагалом). Летом 1909 года вместе с учителем Анненков отправился на этюды в Боровичи. В это время, по свидетельству Бабенчикова³ – одного из первых биографов и исследователей творчества Анненкова, – берет начало его увлечение импрессионизмом, в русле которого он писал пейзажи, ню и портреты.

Интересно, что через импрессионистический период прошли все (или почти все) художники-авангардисты начала XX века. Это был для них путь раскрепощения художественного языка, намечающий дорогу к собственным открытиям в искусстве. Не был

здесь исключением и Анненков. К сожалению, судить более определенно об этом периоде творчества не позволяет единичность сохранившихся примеров. Позднее Анненков уничтожил большую часть ранних произведений, считая их слабыми и неинтересными с высоты зрелого мастерства.

Тем больший интерес представляет «Зимний пейзаж» 1910 года (инв. ЖС-5226) – работа малоизвестная даже специалистам, приобретенная в 1984 году у Олимпиады Борисовны Гринштейн – сестры Елены Борисовны Анненковой, первой жены художника. Безупречный провенанс этой подписанной и датированной композиции позволяет отнести ее к числу эталонных произведений Анненкова раннего периода творчества.

Примером иной стилевой манеры, сложившейся под непосредственным влиянием искусства И. Е. Репина⁴, жившего в Куоккале по соседству с Анненковыми, является пастельный «Портрет отца» (инв. Р-3494). Он был впервые опубликован в «Дневнике моих встреч» – спустя почти 60 лет после создания – в виде мало-выразительной черно-белой репродукции. Оригинал портрета, обладающий, несомненно, высокими художественными качествами, хранится с 1981 года в фондах Третьяковской галереи.

Перед нами произведение, выполненное в традициях русской реалистической школы. Об этом свидетельствует психологизм, свойственный трактовке образа, и сам тип модели – человека, погруженного в раздумья, с замыкающим жестом скрещенных на груди рук и устремленным в сторону взглядом. О влиянии репинской традиции портретирования говорит также уверенное обращение с пятном и линией, интерес к скульптурной передаче объема.

«Портрет отца» не датирован. В каталоге собрания Третьяковской галереи время его создания определено концом 1900-х – началом 1910-х годов. Однако с большой степенью уверенности можно отнести этот лист к 1908 году. В подробном списке работ Анненкова в альбоме «Портреты», представляющем собой своего рода каталог-резонне произведений, созданных им до 1922 года⁵, фигурирует только один портрет отца, исполненный в технике пастели. В качестве близкой стилевой параллели можно привести пастельный автопортрет 1910 года из собрания Русского музея. Стоит отметить, что в дальнейшем Анненков более не обращался к пастели в чистом виде, предпочитая работу тушью, карандашом или смешанную технику.

Важным этапом творческого становления молодого художника стала поездка во Францию, предпринятая Анненковым по совету своего педагога Я. Ф. Ционглинского в 1911–1913 годах. Знакомство

с музейными собраниями, занятия в студиях М. Дени и Ф. Валлотона, но главное – сама атмосфера Парижа – все это произвело на него ошеломляющее впечатление. Как ни странно, именно во время заграничной поездки Анненковым была написана картина «Мечты провинциала (Боровичи)»⁶ (1912, инв. Ж-1169), наполненная приметами быта российского уездного города, трактованными в иронически-гротесковом ключе. Упоминание о Боровичах в качестве антипода столичного Парижа встречается в том же 1912 году в одном из его писем родителям: «Что же касается ваших опасений, что я здесь «жуирую», то это является уже просто невозможным. Для жуирования Парижа требуются другие средства. С моими средствами можно жуировать в Боровичах или в Роскове⁷, да и то 2–3 дня»⁸.

Между тем в картине «Мечты провинциала» уже зримо присутствуют основные черты характерного «анненковского» стиля: кубистические сдвиги и гранение форм, футуристический прием умножения силуэтов, любовь к «говорящим» деталям и их парадоксальному сочетанию, «синтез фантастики с бытом»⁹, положенный в основу сюжета.

Столь же сложносочиненной, составленной из многих смысловых элементов является масштабная композиция «Адам и Ева» (инв. ЖС-1508) – одна из программных картин художника, над которой он работал с 1913 по 1918 год. Ее сюжет остается сегодня не до конца разгаданным. В истории современных Адама и Евы можно было бы усмотреть автобиографические аллюзии: главным прототипом героини, несомненно, послужила первая жена художника Елена Анненкова, юная танцовщица-босоножка; однако в облике героя нет явного автопортретного сходства.

Интересный штрих к истории бытования этой работы добавляет рассказ, записанный мной около десяти лет назад со слов художника и коллекционера Владимира Алексеевича Мороза¹⁰. Увидев в начале 2000-х годов картину «Адам и Ева» в новой экспозиции Третьяковской галереи, он рассказал о том, что некогда приобрел этот холст у Елены Борисовны Анненковой. Долгие годы она хранила эту работу, с которой были связаны воспоминания молодости. В ее комнате в московской квартире, расположенной в Плотниковом переулке, картина была прибита к стене чуть ли не гвоздями, живописный слой был сильно поврежден, загрязнен и нуждался в реставрации, которая и была проведена после приобретения работы. Впоследствии картина была конфискована у В. А. Мороза в составе всей коллекции. Этой истории не противоречит тот факт, что в собрание Третьяковской галереи произведение поступило спустя

пять лет после его ареста от Комитета госбезопасности.

В год окончания работы над композицией «Адам и Ева» Анненковым был написан пейзаж «Июнь. Лес» (инв. 9197). В 1922 году он экспонировался за рубежом – на Первой всероссийской художественной выставке русского искусства в Берлине, а в 1927 году пополнил коллекцию Третьяковской галереи, оказавшись единственным живописным произведением Анненкова, вошедшим в состав собрания при жизни художника. Однако долгие годы картина хранилась в фондах, и ее новая встреча со зрителем состоялась на рубеже нового тысячелетия в контексте крупных тематических выставок и постоянной экспозиции Галереи.

Живописное решение этой работы, построенной по принципу гранения и расчленения форм цветовыми плоскостями с включением множества тонко намеченных деталей, выдает в авторе прежде всего рисовальщика, более увлеченного линией, чем тонкостью колористических переходов. Действительно, по складу дарования Анненков был прирожденным графиком, тонко чувствующим особенности этого вида искусства.

Кстати, его профессиональная деятельность в России после пребывания за границей началась как раз с журнальной иллюстрации – сначала он рисовал для «Сатирикона», вскоре его работы стали появляться на страницах и других изданий. Примечательно сотрудничество Анненкова в журналах «Театр и искусство», «Весна», «Отечество»¹¹, «Лукоморье».

Среди этих работ немало вещей проходных, но есть и метко наблюденные сценки, решенные, как правило, в декоративном ключе. К числу интересных примеров, характеризующих стиль Анненкова середины 1910-х годов, принадлежит рисунок (инв. Р-3993), воспроизведенный в журнале «Театр и искусство» за 1916 год¹². Подчеркнутое внимание к деталям, свойственное не только живописным, но особенно графическим работам художника, отличает и другую композицию из фондов Галереи – «Дача в Куоккале» (1916, инв. Р-3991), некогда принадлежавшую Н. Е. Добычиной.

Наряду с ранними произведениями Анненкова в коллекции Третьяковской галереи хранятся работы, ставшие своего рода визитной карточкой его стиля: «Портрет Е. И. Замятина» (инв. Р-2650), «Портрет З. П. Анненковой» (инв. Р-3493) (оба – 1921), рисунки к произведениям М. Кузмина (инв. РС-2323) и В. С. Иванова (инв. 15293, инв. 15294, инв. Р-2743, инв. Р-2744, инв. Р-2745, инв. Р-2600).

Широкую известность художнику некогда принесли иллюстрации к поэме А. Блока «Двенадцать», исполненные им в 1918

году¹³. Однако в музейных собраниях эта работа представлена лишь подготовительными рисунками¹⁴. В фондах Третьяковской галереи находится один из первых – мало разработанных – вариантов портрета Катьки (инв. РС-11140), в котором еще не найдены ни характер, ни внешний типаж персонажа.

В поисках дополнительных средств выразительности Анненков не раз использовал в своих произведениях коллажные вставки. Самостоятельную известность получила композиция «Газета» (1917) – одна из иллюстраций к рассказу М. Кузмина «Воображаемый дом»¹⁵ (инв. РС-2323). Вариант этого рисунка Анненков включил в 1922 году в альбом «Портреты»¹⁶. Известна (по репродукции) еще одна версия иллюстрации, близкая к первоначальной, но полностью с ней не совпадающая¹⁷. Лист из собрания Третьяковской галереи также отличается от прочих вариантов – не только деталями тушевого рисунка, но и другим фрагментом газеты, вклеенным в композицию. Возможно, он был первой версией иллюстрации, не попавшей в печать или, напротив, выполнен как самостоятельное станковое произведение по мотивам опубликованного рисунка.

Коллажные вставки дополняют и другие графические работы Анненкова, хранящиеся в фондах Третьяковской галереи, – иллюстрацию к книге Вс. Иванова «Броненосец 14-69» (1923, инв. 15294), эскиз обложки книги В. Г. Сахновского «Театральное скитальчество» (1924, инв. Р-2794)¹⁸, а также проект декорации комнаты Хлестакова в гостинице (инв. Р-2643) для постановки комедии Н. В. Голя «Ревизор», осуществленной в 1935 году в Париже.

Своеобразным дополнением к известным графическим произведениям Анненкова выступают авторские версии рисунков, происходящие из частных московских собраний и не публиковавшиеся при жизни художника. Вероятно, отвергнутым вариантом программного автопортрета 1920 года является работа из коллекции Третьяковской галереи (инв. Р-3840). При виде автора, хмуро смотрящего в сторону зрителя, на память невольно приходит запись, сделанная Анненковым на одном из своих многочисленных автопортретов: «Согласен с Вами, Григорий Матвеевич: – физиономия действительно неприятная»¹⁹. В окончательной версии рисунка, открывающего альбом «Портреты», в облике художника гораздо больше творческого артистизма, а прием «пропущенного» глаза вносит в изображение элемент игры. Авторским вариантом известной работы является также «Портрет Г. Уэллса» (1920, инв. Р-1431) – в данном случае однофигурный, без дополнительных подробностей в виде персонажа на втором плане.

Несколько особняком среди анненковских произведений 1920-х годов стоит «Портрет М.М. Соколовской» (инв. 22200). В 1922 году он экспонировался на выставке «Мир искусства», однако не был включен автором в иллюстративный ряд альбома «Портреты», а лишь упомянут в списке работ художника, завершающем книгу. Исполненный в смешанной технике, где сочетаются акварель, гуашь, тушь, чернила и восковые мелки, портрет безупречен технической отделкой и виртуозной проработкой деталей – вплоть до имитации фактуры ткани, однако остается холодным по своему внутреннему содержанию. Вероятно, перед нами пример заказной работы, когда модель оказалась не слишком близка и интересна художнику.

Противоречие внешнего и внутреннего в ряде портретных образов, созданных Анненковым, отмечали еще современники. В ответ на публикацию альбома «Портреты» Яков Тугендхольд писал: «Юрий Анненков, конечно, очень одаренный и умный рисовальщик, отличный наблюдатель и превосходный мастер штриха. Но к сожалению, в его портретах гораздо больше ловкого и шикарного росчерка, нежели всяческих “глубин”»²⁰. Полемически заостряя характеристики, эту особенность творчества Анненкова отмечала и Мариэтта Шагинян: «Талант его заставляет вас доискусничать, а не радоваться. Вещи, невидимые раньше, обнаруживаются перед вами, как морщинистое лицо из-под грима: Что это такое? Портреты Анненкова двоятся, – там, на первой плоскости, натура, схваченная быстро, банально, в том внешнем, приблизительном сходстве, которое дает впечатление наибольшей схожести, ибо повторяет лицо, видимое большинству людей (видимое безразлично, а не исключительным зрением любви); на второй плоскости художник оставляет натуру в покое (буквально и фигурально), а сам изготовляет целое, мудрствуя лукаво: он искажает банальный эскиз из головы задуманными остроумными фокусами, подцепляет к ним “среду” то есть фон или окружение, и ловкий портрет готов, – чистая работа»²¹.

Техническое мастерство исполнения анненковских портретов начала 1920-х годов закономерно привлекает внимание исследователей к творческому методу художника. Известно не так много натуральных набросков и зарисовок, с которыми могут быть соотнесены законченные репрезентативные портреты. Скорее всего, подготовительный рисунок мог создаваться сразу на листе. В 1965 году в письме к коллекционеру Игорю Дыченко Юрий Анненков так описывает обстоятельства создания известного «Портрета А. А. Ахматовой» 1921 года: «Я не помню точно, сколько раз Анна Андреевна позировала мне. Кажется, было всего два сеанса, но возможно, что Ахматова помнит это лучше меня.

Обычно, для того чтобы сделать рисуночный портрет, мне бывает необходимо минимум два сеанса, каждый – часа по полтора.

Здесь я должен добавить, что я никогда не требую от моей модели неподвижности. Напротив, я всегда прошу мою модель чувствовать себя совершенно свободно, разговаривать со мной, улыбаться, смеяться и лишь время от времени, по моей просьбе, возвращаться на мгновение к первоначально установленной позе. Таким образом, лицо становится менее напряженным, более живым и модель не утомляется»²².

В собрании Третьяковской галереи хранятся два произведения начала 1920-х годов, дающие представление о предварительных этапах работы Анненкова-портретиста. В одном случае это карандашный портрет сестры (инв. Р-3988), где лицо сдержанно моделируется штриховкой, без намеренной угрировки и гранения форм, которые мы привыкли видеть в законченных произведениях Анненкова этого времени. В другом случае перед нами композиционно срежиссированный портрет (предположительно моделью послужила Татьяна Вайнтрауб; инв. Р-3990), по какой-то причине не заверченный художником. Здесь тушью прописаны волосы, лицо, шарф с конструктивистским рисунком, а головной убор и часть фона обобщенно намечены карандашом.

Автор обширной портретной галереи деятелей культуры, Анненков в 1923 году получил официальный заказ на серию портретов первых лиц Советского государства и партии. Им было исполнено несколько живописных и графических работ. Наибольшую известность получил масштабный портрет Л. Троцкого, экспонировавшийся на XIV Венецианской биеннале. С этим заказом связан «Портрет М. -Н. Роя» (1924, инв. АрхГр-5), одного из деятелей Коминтерна, представлявшего в Москве индусскую компартию. В 1926 году, когда Анненков уже два года как покинул СССР, этот рисунок в числе других работ художника был воспроизведен в альбоме «17 портретов» с предисловием А. Луначарского. В годы массовых чисток издание было изъято из всех государственных библиотек, так как содержало портреты Радека, Каменева, Зиновьева, которые к тому времени были объявлены врагами народа. Сегодня папка «17 портретов» является настоящей библиографической редкостью²³. К этому стоит добавить, что в настоящее время не известно местонахождение многих рисунков Анненкова, легших в основу издания. Наряду с четырьмя портретами, хранящимися в собрании Государственного Русского музея²⁴, «Портрет М. -Н. Роя» является одним из достоверных оригиналов, воспроизведенных в папке «17 портретов».

Как известно из воспоминаний Ю. П. Анненкова, этот лист под названием «Голова индуса» был приобретен в коллекцию Русского культурно-исторического музея в Праге. Подтверждение этому мы находим в мемуарах В. Ф. Булгакова: «Очень мило встретил меня известный художник Юрий Павлович Анненков, когда-то успешно работавший в Советском Союзе, иллюстрировавший “Двенадцать” Блока и написавший портреты Ленина, Троцкого и других вождей революции. Он передал мне две прекрасные свои работы: “Голова индийца” (свинцовый карандаш) и “На пляже” (тушь). А так как дело было вечером, то сам доставил меня с рисунками на своей машине в русский пансион...»²⁵

После окончания Второй мировой войны коллекция Русского культурно-исторического музея была передана его основателем в Москву, и в 1949 году лист под названием «Голова индуса» поступил в собрание Третьяковской галереи.

При сохранении определенного психологизма образа в «Портрете М.-Н. Роя» еще более разнообразным становится спектр технических приемов: силуэтные очертания дополнены штриховкой, растушевкой, кроме того, рисующими становятся линии, проведенные ластиком поверх карандашного изображения. Эта особенность отличает и другие графические работы Анненкова, созданные незадолго до отъезда из СССР. Светлые линии, нанесенные ластиком, мы найдем также в «Портрете Л. Б. Каменева» (1923) и «Портрете К. Б. Радека» (1924)²⁶.

1924 год стал рубежным в биографии Юрия Анненкова. Летом он выехал из СССР в качестве организатора и одного из основных участников советского раздела выставки на Венецианской биеннале. Осенью того же года художник перебрался в Париж, где и обосновался – сначала в статусе советского гражданина, а затем «апатрида», «невозвращенца», проведя, таким образом, в эмиграции около полувека.

Этот период остается менее известным и исследованным в творческой биографии Ю. П. Анненкова, хотя отдельные работы художника второй половины 1920–1950-х годов есть и в российских музеях.

Характерным примером его живописного стиля парижского периода является композиция «Булонский лес» (инв. ЖС-5225), приобретенная в 1984 году у О. Б. Гринштейн. Вероятно, картина была привезена из Парижа Еленой Анненковой, первой женой художника, вернувшейся в Советский Союз в конце 1920-х.

В 1968 году по поручению Министерства культуры СССР непосредственно у Ю. П. Анненкова в Париже было приобретено

44 произведения, пополнивших собрания Третьяковской галереи, Русского музея и Театрального музея им. А. А. Бахрушина. В коллекцию Галереи было передано 24 произведения – 13 портретов и 11 эскизов костюмов и театральных декораций.

Переговоры и отбор работ велись с 1967 года тогдашним директором ГРМ В. А. Пушкаревым. В отделе рукописей Русского музея хранятся его официальные отчеты о трех командировках в Париж. В них подробно описан весь ход переговоров с Ю. П. Анненковым и поэтапная корректировка списка работ для приобретения. Кроме того, в 1995 году в журнале «Наше наследие» были опубликованы фрагменты мемуаров В. А. Пушкарева²⁷.

«Впервые я встретился с Юрием Павловичем Анненковым 17 февраля 1967 года в 16 часов в его мастерской на 31 bis rue Samptagne Prémière в Париже»²⁸, – так начинает свои воспоминания о художнике Василий Пушкарев. «Направляя в командировку, Министерство культуры СССР поставило передо мной две основные задачи: ознакомление с архивом А. Н. Бенуа и переговоры с дочерью художника на предмет приобретения архива для Русского музея и посещение художника Ю. П. Анненкова, составление списков его произведений на предмет их возможного приобретения»²⁹.

Вероятно, интерес к творчеству Анненкова на родине мастера был вызван публикацией в 1966 году двухтомника его мемуаров³⁰, широко иллюстрированных графическими портретами художника. Еще до приезда в Париж был составлен предварительный список работ, обсуждавшийся в ходе переговоров. В своем отчете Пушкарев пишет: «В результате осмотра предложенных к приобретению портретов и 33-х иллюстраций к произведениям Некрасова, по инструкции, полученной мною в ЦК КПСС от тов. Полевого В. М., я отказался от портретов Муралова, Радека, Каменева, Керенского. При следующих встречах я отказался от 33-х иллюстраций к произведениям Некрасова, выполненных в 1964–65 годах и не представляющих художественного интереса для нашей страны. Жена Ю. П. Анненкова не пожелала расставаться с портретом Жерара Филиппа, а я, в свою очередь, отказался от портрета И. Г. Эренбурга, выполненного в 1934 году, не особенно интересного. К тому же личность Эренбурга получила вполне достаточное иконографическое выражение в портретах советских художников»³¹; «Часть портретов Анненков “не смог найти”»³²; «Тогда я пересмотрел его эскизы театральных декораций и костюмов и отобрал 25 больших листов, превосходно выполненных в цвете»³³.

«Следующая встреча и переговоры с Ю. П. Анненковым про-

изошла 24 января 1968 года – почти ровно через год»³⁴; «При беседе выяснилось, что Анненков не хотел бы продавать 25 листов декораций и вместо них опять предлагал 33 рисунка иллюстраций к Некрасову “Кому на Руси жить хорошо”. Кроме того, он отказывается продать портрет Ахматовой, а портрет Горького он уже продал Л. М. Бенатову. Пришлось сказать ему, что в этом случае покупка не состоится. В конце концов, договорились, что все остается по-старому, как договорились в прошлом году. Только он для себя делает повторение портрета Ахматовой, а портрет Горького Бенатов изъявил желание сам подарить Русскому музею»³⁵.

«Только через неделю я приехал к Анненкову, с тем, чтобы уже конкретно каждый портрет и каждый эскиз декораций осмотреть, упаковать все и подготовить соглашение к оплате. При осмотре оказалось, что портреты Антонова-Овсеенко³⁶, Маяковского, Свердлова³⁷, Есенина³⁸ и главное – Ленина сделаны им заново, безусловно в 1967 году, по фотографиям или воспроизведениям и значительно большего размера против оригиналов. Это были не повторения, а подделки, так как были точно скопированы все признаки старых, оригинальных портретов (подпись, дата, характерные штрихи и т.д.). <...> Однако Юрий Павлович утверждал, что все портреты старые. Но здесь же наряду с новоделом нашелся оригинал портрета Есенина³⁹, и тогда, вопреки очевидному, он начал утверждать, что оба портрета сделаны в 1923 году, только он для выразительности сделал его в большем размере»⁴⁰.

Основным камнем преткновения в ходе переговоров был один из названных выше портретов. «Если не будет оригинала портрета Ленина, то вся покупка не состоится»⁴¹, – таково было официальное решение, принятое в посольстве.

Вскоре ситуация получила неожиданный поворот: «Рано утром позвонил мне в гостиницу Анненков и сказал, что я могу приезжать и забирать портреты. Он дает старый, подлинный, 1921 года портрет Ленина. От неожиданности у меня перехватило дыхание. Но он так и повторил, что дает “подлинный”. “Приезжайте и заберите”. Однако утром я поехал в Лувр... Потом поехал к Бенуа <...> и только в пять часов поехал к Анненкову. На этот раз портрет Ленина действительно оказался подлинным, работы 1921 года. <...> Анненков также согласился, что и остальные портреты, о которых шла речь выше, не подлинные, но сделаны они им не в 1967 году, а несколько раньше. Пусть это неверное утверждение останется на совести автора»⁴².

Именно по настоянию Пушкирева в момент передачи работ «На всех портретах-новоделах... Анненков сделал собственно-

ручные надписи, свидетельствующие, что эти портреты являются копиями, исполненными им в разные годы, но позже оригиналов. Годы там проставлялись те, какие ему приходили случайно в голову: 1951, 1962 и др. Все они не соответствуют действительности, и все портреты на самом деле выполнены в 1967 году, когда выяснилось, что оригиналов у него не хватает для продажи»⁴³. В отличие от портретов, «с театральными эскизами никаких проблем не было, тем более что ни у меня, ни у художника не было никаких споров ни по количеству, ни по качеству работ»⁴⁴.

Версия датировки портретов-повторений, высказанная Пушкиревым, действительно выглядит правдоподобной. Характер нанесения линий в этих работах значительно отличается от манеры эталонных графических произведений Анненкова конца 1910-х – первой половины 1920-х годов. Так, в портрете Есенина большого формата (инв. Р-2656) механистически точно повторены (с пропорциональным увеличением) все детали первоначального рисунка (инв. Р-2649), включая случайные движения пера. Авторская надпись на «Портрете Я. М. Свердлова» (инв. Р-2647) отсылает к неизвестному (а скорее всего – несуществовавшему) оригиналу 1918 года⁴⁵. Между тем голова модели точно повторяет в увеличенном размере «Портрет Я. М. Свердлова» 1920 года, воспроизведенный в журнале «Красный милиционер» (1920. № 14. С. 22). Обращает на себя внимание еще одна техническая особенность: рисунок в «Портрете Я. М. Свердлова», поступившем из Парижа от автора, нанесен инструментом, царапающим бумагу, вследствие чего линии имеют затеки. Ничего подобного мы не встретим не только в эталонных произведениях художника российско-советского периода творчества, но и в оригинальных (не являющихся повторениями) работах, созданных в эмиграции.

Наряду с произведениями, с самого начала позиционированными как поздние авторские повторения, Третьяковская галерея получила ряд первоклассных оригинальных работ Анненкова: «Портрет Е. И. Замятина» (1921, инв. Р-2650), «Портрет Л. Б. Красина» (1926, инв. Р-2657), а также портреты В. И. Пудовкина (датирован автором 1924 годом, инв. Р-2651), И. Э. Бабеля (датирован автором 1925 годом, инв. Р-2637), А. Барбюса (датирован автором 1926 годом, инв. Р-2653), А. Н. Толстого (1920-е, инв. Р-2648), С. М. Эйзенштейна (1925 (?), 1950 – первая половина 1960-х (?), инв. Р-2652).

Точная датировка последних пяти произведений вызывает целый ряд затруднений. В Каталоге собрания Третьяковской галереи «Портрет С. М. Эйзенштейна» опубликован как работа 1920-х годов. Действительно, в 1925 году режиссер почти год жил в Париже и мог стать моделью анненковского портрета. Впервые изображе-

ние Эйзенштейна художник опубликовал в своей написанной по-французски книге «En habillant les vedettes», изданной в 1951 году. В 1966 году портрет Эйзенштейна вновь появился на страницах «Дневника моих встреч». Сравнение двух репродукций позволяет заметить, что с 1951 года композиция рисунка претерпела определенные изменения: поверх прежнего изображения, оставшегося практически неизменным, появилась штриховка – на фоне и плече модели. Рисунок, хранящийся в собрании Третьяковской галереи, является тем самым оригиналом, воспроизведенным в «Дневнике моих встреч», а следовательно, должен иметь след вмешательства художника в композицию в период между 1951 и 1966 годами.

Кроме названных выше произведений, в фондах Третьяковской галереи хранятся как минимум два рисунка Анненкова, время создания которых не соответствует датам, проставленным на них рукой автора⁴⁶. Речь идет о портретах писателей Леонида Андреева (инв. Р-2654) и Ивана Бунина (инв. Р-2655). Первый из них датирован 1911 годом. В юные годы Анненков, действительно, был знаком (хоть и не близко) с Леонидом Андреевым и мог исполнить с натуры его портрет. Однако в списке работ художника, охватывающем период с 1906 по 1921 годы, нет ни одного изображения писателя.

Первое известное упоминание о «Портрете Леонида Андреева» 1911 года можно найти в «Дневнике моих встреч», где он назван в числе других произведений, висевших на стенах рабочего кабинета и библиотеки в квартире Анненкова. В этом фрагменте воспоминаний речь идет о визите А. А. Ахматовой, навестившей художника в Париже 19 июня 1965 года.

В пользу позднего времени создания свидетельствуют также стилистические и композиционные особенности портрета: характер нанесения линий, но особенно изображение руки, отсылающее к достоверно датированным работам художника 1950–1960-х годов – портретам, книжным иллюстрациям, эскизам для театра и кино.

В коллекции Ренэ Герра хранится еще один (возможно, более ранний) «Портрет Леонида Андреева», заметно отличающийся по композиционному решению от работы из собрания ГТГ. Он датирован художником 1912 годом, что, впрочем, также не соответствует действительности.

Передавая советской стороне весь комплект произведений, приобретенных у него в Париже, Анненков сохранил в своем архиве тиражные повторения ряда портретов. Так, вариант «Портрета Л. Н. Андреева», отличающийся деталями штриховки и иным расположением подписи и даты, был напечатан в 1969 году в газете

«Русская мысль» (№ 2761. 23 октября. С. 8) с литографии, предоставленной художником (ныне – в частном собрании).

Другая мистификация связана с авторской датировкой «Портрета И. А. Бунина» 1914 годом (инв. Р-2655). В каталоге работ Анненкова российско-советского периода творчества нет ни одного портрета писателя. Упоминаний об этом произведении нет ни в воспоминаниях художника, ни в мемуарах современников. Да и сам стиль рисунка, исполненного отрывистыми параллельными штрихами, свидетельствует о позднем времени его создания. Впервые портрет был опубликован вскоре после смерти И. А. Бунина в журнале «Preuves» (1953, № 34)⁴⁷, что дает весомые основания датировать его именно этим годом.

Таким образом, в собрании Третьяковской галереи оказались отражены и последние десятилетия творчества Ю. П. Анненкова, когда более всего он был увлечен как художник созданием абстрактных композиций в технике коллажа.

В 2007 году одна из таких работ была приобретена в коллекцию Государственного Русского музея.

Эти произведения вызвали у современников неоднозначную оценку – как в среде эмиграции, так и со стороны деятелей культуры, приезжавших из СССР. Зинаида Серебрякова, жившая в Париже по соседству с Юрием Анненковым, с сожалением отмечала: «Такой острый рисовальщик и так жаль, что теперь тратит свой талант на абстрактную чушь!!»⁴⁸

Несмотря на внушительное число публикаций о творчестве художника, в его биографии пока остается много белых пятен. До настоящего времени не существует ни одной монографии, полностью раскрывающей творческий путь Ю. П. Анненкова. Остается надеяться, что пересмотр творческого наследия мастера в собрании одного из ведущих музеев отечественного искусства поможет ответить на некоторые из существующих вопросов в современном «анненковедении».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эта часть творческого наследия художника опубликована в соответствующих сериях Каталога собрания Галереи: в томе «Рисунок XX века. Книга первая (А – В)» (М., 2006) даны сведения о 49 единицах графики (из них воспроизведены 18 работ); в томе «Живопись первой половины XX века. Книга первая (А – И)» (М., 2009) опубликованы 5 живописных произведений Анненкова (все воспроизведены в цвете).

² Указанные ниже позиции не публиковались в каталогах Третьяковской галереи:

1. Иллюстрация из книги: *Durtain L. Crime à San-Francisco*. Paris, 1927. Бумага, литография. 20,1 x 17 Инв. 16899

2. Эскибрис «Из книг Ю.П. Анненкова». 1921 Бумага, цинкография. 11,4 x 10,4 ЭКС-602

³ Юрий Анненков: Портреты / Текст Евгения Замятина, Михаила Кузмина, Михаила Бабенчикова. Пг., 1922. Примеч. на с. 80. Далее – Портреты. 1922.

⁴ Юрий Анненков не был учеником Репина, но, живя по соседству, юноша имел возможность наблюдать за работой мастера, а иногда и сам рисовал в его присутствии.

⁵ Список работ Ю.П. Анненкова // Портреты. 1922. С. 117–162.

⁶ Авторское название: «Боровичи № 7». См. каталог произведений Ю.П. Анненкова в альбоме «Портреты». Пг., 1922. С. 122. В собрание Третьяковской галереи картина поступила под названием «Мечты провинциала» в 1987 году от КГБ СССР. Оригинальное название и историю бытования этого произведения позволила уточнить публикация: *Яковлева Е. П.* О художественных коллекциях Аркадия Руманова и произведениях Юрия Анненкова // *Антикварное обозрение*. 2007. № 4. С. 42–45.

⁷ Имеется в виду Роскоф (Roscoff) – город в Бретани на берегу Ла-Манша, где Юрий Анненков провел лето и часть осени 1911 года, принимая участие в работе местной биологической станции.

⁸ Юрий Анненков: Монпарнас 1911–1913 гг. / Публ., вступ. ст. и коммент. И.В. Обуховой-Зелинской // *Русское искусство. XX век: Исследования и публикации*. М., 2009. Кн. 3. С. 638.

⁹ Формулировка принадлежит Е. Замятину – см.: Портреты. 1922. С. 28.

¹⁰ Человек неординарной судьбы, в годы советской власти он собирал иконы и авангард, за что был арестован в 1974 году и осужден на шесть

лет лишения свободы «за распространение произведений, порочащих общественный и государственный строй». По этому делу было допрошено свыше двухсот свидетелей, в том числе – Елена Борисовна Анненкова, у которой В. А. Мороз незадолго до ареста купил картину «Адам и Ева».

¹¹ В ряде случаев рисунки Анненкова в журналах публиковались под псевдонимами. В 1914 году на страницах «Отечества», задуманного как иллюстрированная летопись войны, он поместил под именем Франсуа Дюмон (François Dumont) серию псевдорепортажных зарисовок о вандализме немцев в Бельгии. В то время Анненков не выезжал за границу, а потому не мог быть свидетелем изображаемых событий. Желая скрыть свое авторство (а соответственно и сочиненный характер рисунков), он не только воспользовался французским псевдонимом, но и выполнил этот графический цикл в реалистической манере, несколько неожиданной для его творчества в те годы.

¹² Рисунок был напечатан в 30 номере журнала «Театр и искусство» за 1916 год на с. 607 с подписью:

«Бокачио». *Comedia dell'arte*.

«Летний буфф».

(Перонелла – г-жа Гамалей,

Ламбертуччио – г. Ростовцев,

Коломбина – г-жа Емельянова,

Арлекин – г-жа Бахвалова,

Бригелло – г. Герман).

¹³ В 1922 году оригиналы рисунков (и несколько предварительных вариантов иллюстраций) находились в собрании З. И. Гржебина в Берлине.

¹⁴ В собрании Государственного Русского музея хранится неопубликованный вариант рисунка «Буржуй», а в фонде А. А. Блока в Государственном музее истории Санкт-Петербурга – один из отвергнутых вариантов портрета Катки.

¹⁵ Опубликовано в № 11–12 журнала «Аргус» за 1917 год на с. 73.

¹⁶ Местонахождение оригиналов рисунков не известно. Подробнее о характере изменений, которые претерпела композиция, см. в статье: *Обухова-Зелиньска И. В.* Коллажная графика Ю. П. Анненкова // *Русский авангард 1910–1920-х годов: Проблема коллажа.* М., 2005. С. 142–159.

¹⁷ Опубликовано в книге В. П. Лапшина «Художественная жизнь Москвы и Петрограда» (М., 1983) с оригинала из коллекции Б. Сурица. В отличие от рисунка, напечатанного в журнале «Аргус», здесь у персонажа, читающего газету, прорисованы оба глаза.

¹⁸ Книга так и осталась неопубликованной. Работу над ней Сахновский вел в течение пяти лет – с 1922 по 1926 год. В Музее МХАТ (Фонд В. Г. Сахновского. № 8001) хранится верстка книги «Театральное скитальчество» (1926) со следами авторской правки, по которой была подготовлена публикация: Неизвестный театральный манифест: «Сахновский В. Г. Театральное скитальчество» / Публ., вступ. ст. и коммент. В. В. Иванова // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2008. Вып. 4. С. 180–277. К сожалению, публикатору остался неизвестным эскиз обложки, выполненный Ю. П. Анненковым (во вступительном слове В. В. Иванов указывает, что он не сохранился). Между тем с 1969 он находится в собрании ГТГ. Эскиз обложки работы Анненкова указывает на то, что книга «Театральное скитальчество» должна была стать изданием Русского театрального общества и выйти в Москве в 1924 году. Однако этого не случилось. И в 1926 году, когда Анненков уже обосновался в Париже, ожидалось, что книга будет выпущена издательством Государственной академии художественных наук.

¹⁹ Авторская надпись на автопортрете 1921 года, подаренном Г. Ромму. Цит. по: Автопортрет в русском и советском искусстве: Каталог выставки / Государственная Третьяковская галерея. М., 1977. Кат. 314. С. 30.

²⁰ *Тугендхольд Я.* Портреты Ю. Анненкова // Русское искусство. 1923. № 1. С. 109.

²¹ Рецензия Мариэтты Шагинян на выставку «Мир искусства» (1922) была опубликована в газете «Петроградская правда». (Цит. по фотокопии: ОР ГРМ. Ф. 217. Ед. хр. 21. Л. 27, 28).

²² Письмо было опубликовано в 5 номере журнала «Литературное обозрение» за 1989 год. В данном случае цитируется по машинописной копии, переданной И. С. Дыченко в архив ГТГ (ОР ГТГ. Ф. 4. Ед. хр. 1444. Л. 1).

²³ Единственный известный в настоящее время полный вариант папки, включающий все 17 портретов, хранится в Российской национальной библиотеке в Санкт-Петербурге. Неполные варианты и отдельные листы можно встретить в фондах музеев, библиотек и в частных коллекциях. К примеру, в собрании Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства хранится литографированное воспроизведение портрета А. В. Луначарского (инв. ОР-7619).

²⁴ Портрет М. Н. Тухачевского. 1923 (инв. РС-7501); Портрет К. Е. Ворошилова. 1923 (инв. РС-7504); Портрет В. И. Зофа. 1923 (инв. РС-7505); Портрет А. С. Енукидзе. 1923 (инв. РС-7506).

²⁵ *Булгаков В. Ф.* Русский культурно-исторический музей // Ариаварта. 1999. № 3. С. 179.

²⁶ Оригиналы (?) портретов был проданы на аукционе Sotheby's 22 мая 2002 года (лоты 105 и 106). «Портрет Л.Б.Каменева», воспроизведенный в папке «17 портретов», имел подпись справа внизу: Ю. А. Портрет, проданный на Sotheby's, содержал в той же части листа более развернутую подпись и надпись.

²⁷ Оба источника – официальные отчеты 1967–1968 гг. и мемуары, написанные в начале 1990-х, – демонстрируют редкое единство в изложении событий и фактов.

²⁸ *Пушкарев В. А.* Мои командировки в Париж: Зинаида Серебрякова; Архив Александра Бенуа; Юрий Анненков; Марк Шагал // Наше наследие. 1995. № 34. С. 77.

²⁹ Там же.

³⁰ *Анненков Ю. П.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий: В 2 т. / Вступ. ст. В. Жоржа и А. Раннита. Нью-Йорк, 1966.

³¹ ОР ГРМ. Ф. 213. Ед. хр. 43. Л. 4.

³² *Пушкарев В. А.* Указ. соч. С. 79.

³³ ОР ГРМ. Ф. 213. Ед. хр. 43. Л. 4.

³⁴ *Пушкарев В. А.* Указ. соч. С. 80.

³⁵ ОР ГРМ. Ф. 213. Ед. хр. 43. Л. 14.

³⁶ Ныне собрание ГТГ, инв. Р-2636.

³⁷ Там же, инв. Р-2647.

³⁸ Там же, инв. Р-2656.

³⁹ Там же, инв. Р-2649.

⁴⁰ *Пушкарев В. А.* Указ. соч. С. 80. В тексте официального отчета ситуация с увеличением формата портрета Есенина имеет следующий комментарий: «Анненков же всячески утверждал, что все пять портретов, перечисленные выше, – оригиналы, и что увеличенный портрет Есенина он исполнил тогда же в 1923 году, как и маленький, и что это метод его работы: сначала делать небольшие портреты-эскизы, потом улучшать и доводить их до законченности в большом размере» (ОР ГРМ. Ф. 213. Ед. хр. 43. Л. 16).

⁴¹ ОР ГРМ. Ф. 213. Ед. хр. 43. Л. 16.

⁴² Там же. Л. 17–18.

⁴³ *Пушкарев В. А.* Указ. соч. С. 81.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ В подробном списке работ художника в альбоме «Портреты» среди произведений 1918 года нет не только портрета Я.М. Свердлова, но вообще ни одного портрета политического деятеля. Первая серия такого рода изображений относится к 1920 году.

⁴⁶ В Каталоге собрания Третьяковской галереи эти портреты были опубликованы с авторской датировкой.

⁴⁷ Сведения о первой публикации портрета любезно предоставлены И. В. Обуховой-Зелинской.

⁴⁸ Письмо З. Е. Серебряковой Е. Е. Климову. 7 ноября 1961 г. // ОР ГРМ. Ф. 151. Ед. хр. 13. Л. 20.

Иллюстрации

Т. С. Зелюкина

О КОЛЛЕКЦИЯХ И КОЛЛЕКЦИОНЕРАХ РУССКОГО ИСКУССТВА В ЛАТВИИ В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Означенная тема интригует особенно сейчас, в силу сложившихся исторических и экономических обстоятельств, вызывая желание осветить огромный пласт культурного наследия Латвии, в котором к русскому искусству был обращен особый интерес, выяснить более объективно причины появления на территории Латвии произведений русских художников, подключив при этом документальный, архивный, библиографический и изобразительный материал, который в течение пятидесяти лет не просто умалчивался – он искажался и был недоступен. Особенно это относится к 1920–1930-м годам.

Лишь в последние 20 лет, когда были сняты замки с архивных и библиотечных хранилищ, на которых гриф «Совершенно секретно» или «Не выдавать» отбивал необходимую потребность знать этот материал, не говоря уже о естественном желании просто задуматься об этом времени (хотя и могли заподозрить в антисоветской пропаганде), когда открылся такой простор (подобно репинскому полотну)¹ для воссоздания справедливой картины социально-исторических процессов в Латвии, отражение художественной жизни заявленного отрезка времени, несомненно, должно занять одно из первоочередных мест.

Вопрос бытования в Латвии произведений русских мастеров отчасти занимал исследователей², которые обращались главным образом к творчеству С. А. Виноградова, Н. П. Богданова-Бельского или К. С. Высоцкого. Попытки осветить так называемый эмиграци-

онный латвийский период их жизни и творчества не увенчивался успехом, поскольку не было доступа (или был просто ограничен) как к архивным материалам, так и к прессе того времени, издававшейся на русском и латышском языках. А между тем популярность Н. П. Богданова-Бельского, к примеру, была необычайно огромна: он был удостоен одной из высших наград Латвийской Республики – ордена «Три Звезды».

Даже инвентарные карточки музеев Риги – Государственного музея латышского и русского искусства и Государственного музея западноевропейского искусства – умалчивали о происхождении произведений, и не только русских мастеров. Источник поступления указывался только в том случае, если произведения поступили в музей после 1945 года из Дирекции выставок и панорам Москвы, коммиссионных магазинов Москвы и Ленинграда, республиканского финотдела.

Неизменными оставались записи в инвентарных книгах, верно хранившие источник поступления, а именно: имена дарителей или бывших владельцев, арестованных в июне 1940 года или в 1946 году сосланных в Сибирь, а если они уехали из Латвии вслед за оккупационными войсками, то о них-то музейным работникам предписывалось забыть категорически.

Собирательство произведений искусства в Латвии своими корнями уходит глубоко в XIX век, когда в 1865 году была открыта Городская картинная галерея, основу коллекции которой составили частные собрания Николая фон Химзеля и Фридриха Вильгельма Бредерло.

Конкуренцию картинной галерее составило общество почитателей искусства «Kunstverein», основанное в Риге в 1870 году прибалтийскими немцами. Позднее при «Kunstverein» был открыт и художественный салон (1894–1904), задачей которого была как организация выставок, так и торговля произведениями искусства.

Несмотря на то, что основателями «Kunstverein» была прибалтийская немецкая знать, предпочитавшая, казалось бы, покровительствовать немецкому искусству, тем не менее общество систематически устраивало выставки русского искусства. Следует отметить, что именно «Kunstverein» был инициатором проведения в Риге 2-й (1873), 3-й (1875) и 6-й (1878) выставок русских передвижников (Товарищество передвижных художественных выставок), произведений Петербургского общества художников в 1909 году, посмертной выставки Яна Ционглинского, работ художников объединения «Мир искусства» в 1912 году и др.

Занимаясь собирательством художественной коллекции, «Kunstverein» отдавал предпочтение произведениям русских мастеров. Так, составляющий гордость нынешней экспозиции Латвийского национального художественного музея «Пейзаж с поездом (Поезд в пути)» Исаака Левитана был приобретен «Kunstverein» в 1901 году с его посмертной выставки в Санкт-Петербурге.

Не лишена была инициативы собирательской деятельности и городская управа Риги. Так, газета «Новое время» за 1903 год сообщает, что «Городское Управление приобрело для Городской картинной галереи картину Клевера, изображающую гулянье на Двине (Krautabend) во время юбилейных торжеств по случаю 700-летия гор. Риги»³.

Вообще надо отметить, что «дух благотворительности» витал над Ригой в конце XIX – начале XX века особенно ощутимо. Так, вдова художника Вильгельма Тимма в 1900 году пожертвовала городу 9000 рублей на строительство небольшого моста через канал, что возле Оперного театра. Мост по сей день сохранился и носит название «Мостик Тимма».

Особую популярность и любовь среди рижан снискал академик живописи Юлий фон Клевер, который вместе со своим сыном Юлием в 1900–1903 годы неоднократно организовывал выставки-продажи своих работ в пользу малоимущих учеников Школы рисования и живописи Веньямина Блюма⁴, подтверждением чему служат публикации в газете. К примеру, газета «Новое время» за 1903 год сообщает: «Ведением дела и успехами этой школы особенно заинтересовался наш талантливый художник Ю. Ю. Клевер, уже с год работающий в Риге и ее окрестностях». Или другая газета «Рижский вестник» за 1902 год сообщает, что 20 октября в Школе Блюма открылась выставка и «<...> в пользу недостаточных учеников выставились – Ю. Ю. Клевер, К. Крыжицкий, профессор Клодт и Ю. Ю. Клевер (сын)»⁵. Профессор Клевер выставил 14 картин, среди них такие, как «Аллея в Царском саду в Риге», «Дача Шварца в Бильдерлингсгофе» (немецкое название: Bilderlingshof, нынешнее название: Булдури. – Т. 3.), «Сумерки в сосновом лесу». В этой же выставке участвовали и ученики, среди них, например, был Константин Горбатов.

Инициаторами проведения выставок русского искусства выступали и сами латышские художники. Так, в июне 1910 года одновременно с Интернациональной выставкой картин, скульптуры, гравюры и графики, известной как «Салон Владимира Издебского», в Риге открылась выставка картин общества «Союз молодежи».

Организатором и инициатором был молодой художник, студент Императорской Академии художеств Вольдемар Матвей, известный под псевдонимом Владимир Марков⁶. Выставка проходила в женской гимназии Атиса Кениня (ул. Тербатас, д. 15) под девизом «Русский сецессион» и знакомила рижскую публику с работами Наталии Гончаровой, Михаила Ларионова, Кузьмы Петрова-Водкина и другими.

Следует заметить, что в Рижском городском художественном музее (Rīgas pilsētas mākslas muzejs) «Салон Издебского» открылся 12 июня, а на следующий день – 13 июня – выставка «Союза молодежи». Ее несколько раз продлевали, и закрылась выставка 8 августа. Весьма примечательно, что в это же время проходил Праздник песни, а с 3-го по 5-е июля Ригу посетил царь Николай II, который участвовал в церемонии торжественного открытия памятника Петру I. Сейчас на этом месте памятник «Свободе»⁷.

Каталог выставки «Союза молодежи» указывает на экспонирование 488 работ, однако на выставке было 222 работы 34-х авторов. В течение всего времени проведения выставки на ней постоянно находился ее организатор Вольдемар Матвей, он давал разъяснения публике и сам выступил со статьями в газетах⁸.

Публикации в газетах на латышском и русском языках позволяют сделать уточнения о произведениях, которые экспонировались, так как в этих статьях дается описание ряда работ, вызвавших особый интерес у самих корреспондентов (это относится к картине Петрова-Водкина «Сон»)⁹. По поводу картины Наталии Гончаровой «Посадка картофеля»¹⁰ автор статьи Юлиис Мадерникс, сам художник, воскликнул следующее: «Как много в картине интимно-нежной поэзии, как много архаической красоты. Когда же мы будем иметь столь своеобразные работы!»¹¹ Но тут же другой критик – Маевскис негодуяще заметил: «Нечего удивляться, что есть люди, которые и в кошачьем пении слышат симфонию»¹².

С выставки «Союза молодежи» были и приобретения, в частности картина И.И. Машкова «Девушка с цветами и фруктами» (1908). Сейчас эта картина хранится в Латвийском национальном художественном музее: в 1969 году закупочной комиссией Министерства культуры Латвийской ССР она была приобретена у А. Страздынь.

Революционные события февраля и октября 1917 года сыграли определяющую роль в обретении государственной самостоятельности Латвии: 18 ноября 1918 года провозглашается Латвийская Республика. Установленная в январе 1919 года советская власть в июне потерпела поражение. Именно с этого времени на-

чинается экономическое и политическое переустройство Латвии.

12 июня 1920 года был подписан Договор между Россией и Латвией о реэвакуации беженцев. Таким образом, легально вернуться на родину могли и латыши, и русские, уроженцы Латвии.

Нельзя не брать во внимание и тот факт, что Рига в то время была крупнейшим портом, через который осуществлялась миграционная связь с Европой и Америкой. Именно это обстоятельство привлекло к Риге многих, в том числе и русских, решивших уехать из Советской России. Как вспоминала художник Александра Бельцова¹³, ее заветная мечта попасть в Париж по тем временам была возможна только через Ригу. Кстати, именно через Ригу уезжали Федор Шаляпин, Константин Коровин и многие другие.

В багажах репатриантов были произведения искусства, которые приобретались в российских городах на аукционах, в антикварных лавках или были вывезены из Латвии в Россию еще весной 1915 года (в связи с началом военных действий), были также и частью имущества владельцев домов Москвы и Петербурга, спешно покинувших революционную Россию. Среди таковых были коллекции произведений русской живописи князей Ливен, барона Каульбарса и др.

Несмотря на разруху и неустройство, в 1921 году в Латвии начинается активизироваться художественная жизнь. В феврале проводится выставка рисунков, офортов и акварелей В. Масютина. В мае 1922 года организуется выставка картин и рисунков русских художников – среди них работы Н. Гончаровой, Л. Бакста, А. Экстер, Б. Григорьева, Б. Кустодиева, М. Добужинского. Они-то и были привезены репатриантами в Латвию.

Интересную, живую иллюстрацию этого времени дает в своих письмах Игорь Грабарь, который участвовал в переговорах РСФСР и УССР с Польшей и Антантой в январе 1921 года: «Улицы везде на дощечках написаны по-латышски, и ничего не поймешь, но на улицах все говорят по-русски и говорят совершенно свободно, не выказывая никакого недовольствия от общения на русском языке. Вообще так, будто никакой Латвии нет, а Россия, и только эти вывески как-то втесались, точно в глупый сон. < ...> Тут пропасть всяких белых газет, до черта однообразных и скучных»¹⁴.

Кстати, только русских газет в 1920–1930-е годы в Латвии издавалось около 30 наименований, среди них – «Понедельник», «Русское слово», «Сегодня», а журналов около 50-ти – «Трудовая жизнь», «Журнал для женщин», «Гость», «Перезвоны»...

Открывается Академия искусств, где первым ректором становится академик Вильгельм Пурвит, и Государственный художествен-

ный музей (Vālstis Mākslas muzejs), куда можно было депонировать и свою частную коллекцию. Баронесса Мария Каульбарс помещает в фондохранилище музея такие свои картины, как «Пейзаж с рекой и рыбаком» А.К. Саврасова и эскиз маслом к картине В.И. Сурикова «Боярыня Морозова», ставшие в 1920-е годы одними из музейных приобретений. Ряд картин, графических листов и скульптур русских художников поступает и в качестве дара. Среди дарителей следует назвать имя Я. Клугмана, передавшего музею «Фигуративный эскиз» 1916 года кисти Ф. Малявина, историка А. Тобина, подарившего картину К. Я. Крыжицкого «Балтийское побережье» и т.д.

Департамент Министерства финансов и кредита Латвийской Республики в 1925 году приобретает для музея картину И. Крамского «Неутешное горе», пейзаж И.И. Левитана, сепию В.И. Сурикова. Департамент Государственного хозяйствования Латвийской Республики в 1927 году приобретает две картины К.А. Коровина «Пейзаж (Марсель ночью)» и «Женщина со спины».

Сразу следует оговориться, что одновременно с Государственным художественным музеем, который расположился в здании Рижского замка, продолжал функционировать и Рижский городской художественный музей (Rīgas pilsētas mākslas muzejs) в здании, построенном на средства городской управы специально для музейного собрания, открытого в 1905 году. Музей также продолжает пополнять свою коллекцию.

В Государственный художественный музей, что в Рижском замке, в марте 1925 года преподносит в дар свою картину под названием «Вид Нью-Йорка» С.А. Виноградов, которую он написал, будучи в Америке с выставкой русского искусства. Помощник директора музея отреагировал следующим образом: он написал письмо в городскую управу, с тем чтобы именно городская управа «...выразила официальную благодарность художнику за дарение картины»¹⁵. Значительным событием уходящего 1926 года стала Выставка русских картин собрания барона Каульбарса и других, проходившая в Большом павильоне Верманского парка¹⁶.

Уже только один краткий перечень авторов и их работ позволяет говорить о почтительном отношении к русской культуре и тщательном отборе произведений. К примеру, на выставке экспонировались произведения И. Айвазовского, Л. Соломаткина, А. Саврасова, семьи Маковских – Константина, Владимира и Александра, И. Крамского (этюд к картине «Христос в пустыне»), К. Петрова-Водкина («Богородица с младенцем»), И. Репина и его сына Юрия, Л. Бакста, К. Коровина, К. Горбатова, Н. Сапунова и др.

Событием стала также и Выставка русской графики, которую организовало Латвийское общество культурного сближения с народами СССР и Всесоюзное общество культурных связей (ВОКС). Она проходила с 17 ноября по 31 декабря 1929 года по пути в СССР из Берлина. Выставка проходила в одном из ангаров Центрального рынка. Латвийское общество культурного сближения сделало приобретения – рисунок М. Волошина, гравюру А. Кравченко, литографию Н. Куприянова, акварель А. Остроумовой-Лебедевой, литографию В. Падалки, передав их в дар Государственному художественному музею¹⁷.

Одним из весьма существенных событий рассматриваемого периода стала организация Музея имени Рериха. Кстати сказать, инициатива создания музея последовала вслед за основанием Латвийского общества Рериха, официально зарегистрированного как «Культурное общество» в 1930 году под председательством Феликса Лукина, врача по профессии. В обществе было пять секций – философии, науки, искусства, женского единения и секция Пакта Рериха и Знамени Мира. После смерти Лукина общество возглавил поэт Рихардс Рудзитис. Еще в одном из ранних своих писем в 1931 году Николай Рерих писал, что готовит 20 своих работ к отправке в Ригу, при этом заметив, что следует готовиться к организации музея. И уже 10 октября 1937 года состоялось торжественное открытие Музея имени Рериха в Риге на улице Элизабетес. Как и предполагал Николай Рерих, «этот музей должен стать местом встреч и бесед». К 1940 году в Латвии была установлена советская власть, принявшая решение о закрытии и ликвидации музея, насчитывавшего к этому времени около 100 произведений латышских, литовских, эстонских и финских художников и 55 работ Николая и Святослава Рерихов. Во время фашистской оккупации работы были розданы в различные учреждения для украшения интерьеров. После войны удалось почти все произведения Николая и Святослава Рерихов собрать. Однако в период репрессий 1948–1952 годов председатель общества Рихардс Рудзитис вместе с семьей, а также все члены общества были сосланы в Сибирь. Только с 1974 года в Государственном художественном музее было разрешено экспонировать работы Н. Рериха, а с 1988 года было воссоздано Латвийское общество Рериха.

Значительную поддержку в организации ряда выставок русских художников, проживавших как в Латвии, так и за ее пределами, эмигрировавших из Советской России, оказывал Русский национальный союз Латвии, Культурный фонд Латвийской Республики, общества «Эстетика» и «Acropolis». Так, в декабре 1932 года обще-

ством «Acropolis» была организована довольно обширная по своему масштабу выставка «Русская живопись двух последних столетий» в Рижском городском музее.

После арестов в июне 1940 года многие коллекции были конфискованы. Правда, лишь редкие работы не пропали, через Наркомфин поступили в комиссионные магазины. Некоторые из них вернулись опять в Ригу, среди них – картина С. Ю. Жуковского «Ранняя весна, или Пригрело»¹⁸.

Но самым трогательным в этой связи событием следует считать дарение в 1990 году Государственной Третьяковской галерее по завещанию художника Александра Копеловича женского портрета кисти Д. Г. Левицкого¹⁹. На выставке 1932 года, организованной обществом «Acropolis», этот портрет значился под номером 96 как «Портрет смолянки» и долгое время считался среди утраченных. Ныне это произведение заняло достойное место в экспозиции Государственной Третьяковской галереи в Лаврушинском переулке.

Автор признателен сотрудникам Латвийского национального художественного музея и прежде всего директору Маре Лаце, научному сотруднику Ксении Рудзите и Ольге Гаррос за отзывчивость и помощь.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Автор имеет в виду живописное полотно И. Е. Репина «Какой простор!» (1903) из собрания ГРМ, на котором изображены студент и девушка, стоящие на камне среди бушующих волн.

² Следует в первую очередь упомянуть изд.: *Станкевич Н. И.* С. А. Виноградов. Л., 1971. Более полные биографические сведения в другом изд.: *Лейкинд О. Л., Махров К. В., Северюхин Д. Я.* Художники русского зарубежья: Биографический словарь. 1917–1939. СПб., 1999.

³ Культурная деятельность русских людей // Новое время. 1903. № 9654. С. 5–6

⁴ В 1895 году по инициативе В. И. Блюма, классного художника 3-й степени, была учреждена в Риге школа рисования и живописи. Организованная на его же средства школа носила частный характер, а потому среди рижского населения получила название «Школа Блюма». Учиться в ней могли все желающие, принимали в 1-й класс без вступительного экзамена.

⁵ Рижский вестник. 1902. № 231.

⁶ Вольдемар Матвей (Voldemars Matvejs; 1877–1914) в 1905 году поступил на живописное отделение Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств. До поступления в училище занимался в Школе Блюма (1902). В 1908 году предпринял свое первое путешествие в Париж. Именно в это время сблизился с «Союзом молодежи». Автор книг: «Принципы нового искусства» (СПб., 1912), «Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура» (СПб., 1914), «Искусство негров» (СПб., 1919).

⁷ В программу восстановления разрушенных или уничтоженных памятников, принятую в 1991 и 1993 годах Правительством Латвийской Республики, упомянутый памятник включен.

⁸ Более подробно см.: *Бужинска И.* О двух выставках в Риге летом 1910 года // Доклад и материалы по истории латышского и русского авангарда. Рига, 1991. Ч. 1. С. 160–170, 175–184, 184–185.

⁹ Ныне работа хранится в Государственном Русском музее (инв. ЖБ-1242), куда поступила в 1921 году из Общества поощрения художеств.

¹⁰ А. Г. Луканова, автор-составитель каталога выставки «Михаил Ларионов – Наталия Гончарова. Шедевры из парижского наследия: Живопись» (М., 1999), предполагает, что картина из собрания ГТГ (инв.

Ж-1598) под названием «Крестьяне, сажающие картофель» экспонировалась в Риге (кат. № 9 и цв. воспр. на с. 94). Описание же картины, экспонировавшейся на выставке под названием «Посадка картофеля» двумя корреспондентами, а один из них – Ю. Мадерниекс посвятил целую статью этой картине, позволяет утверждать, что именно эта картина и экспонировалась в Риге (Dzimtenes Vēstnesis. 1910. № 155).

¹¹ Там же.

¹² Там же (автор А. Маевскис).

¹³ Бельцова Александра Митрофановна (1892–1981) училась в Пензенском художественном училище им. Н.Д. Селиверстова (1912–1917), в мастерской Н. Альтмана (1918–1919). Вышла замуж за латышского художника Романа Сута. После 1920 года жила и работала в Латвии.

¹⁴ Письмо И. Э. Грабаря от 24 января 1921 года (цит. по: Игорь Грабарь: Письма: 1917–1941. М., 1977. С. 44).

¹⁵ Письмо помощника директора музея г-на Ансона от 31 марта 1925 за № 24 // Архив Латвийского национального художественного музея. Ед. хр. 131, 136. Л. 226 (перевод автора с латышского).

¹⁶ Верманский или Большой Верманский парк, старейший парк на территории Риги, был основан в 1813 по распоряжению генерал-губернатора Лифляндского края и губернатора Риги Ф.О. Паулучи на финансовые средства Анны Гертруды Верман, вдовы предпринимателя Кристиана Вермана. В 2000 году в парке был установлен памятник Анне Гертруде Верман с надписью на трех языках – латышском, русском и немецком.

¹⁷ В настоящее время эти произведения хранятся в фондах музея.

¹⁸ Подробно см.: *Колесникова Д. М.* К вопросу об атрибуции и каталогизации произведений С. Ю. Жуковского // *Музей-2: Художественные собрания СССР.* М., 1981.

¹⁹ См.: *Маркина Л. А.* Загадка «Неизвестной с розой» // *Наше наследие.* 1991. № 5 (23). С. 138–139.

М. И. Лисаковская

**РОМАН «ВОЙНА И МИР» В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ
Д. А. ШМАРИНОВА**

В 2012 году наша страна отмечает знаменательную историческую дату – 200-летний юбилей победы России в войне с наполеоновской Францией. Естественно, что это событие заставляет обратить особое внимание на произведения искусства, связанные с темой Отечественной войны 1812 года. Одним из таких произведений, которые сразу приходят на память в этой связи, являются иллюстрации Дементия Алексеевича Шмаринова к роману Л. Н. Толстого «Война и мир»¹.

Работу над циклом Шмаринов начал сразу после Великой Отечественной войны, в 1945–1946 годах. В это время роман «Война и мир» приобрел особое значение и звучание. Исторические параллели с событиями 1812 года ощущались очень остро: не случайно война с фашистской Германией, как и война с наполеоновской Францией, получила название Отечественной.

Впервые готовая серия демонстрировалась в 1953 году в залах Академии художеств СССР в связи с празднованием 125-летия со дня рождения Л. Н. Толстого. В 1956 году вышел в свет оформленный художником двухтомник романа². В 1962 году значительная часть иллюстраций Шмаринова к «Войне и миру» была включена в 20-томное издание собрания сочинений Л. Толстого³. В 1978 к 150-летию со дня рождения Л. Толстого было выпущено второе, юбилейное издание двухтомника, несколько переработанное художником⁴. «Война и мир» Шмаринова сразу получила восторженную оценку и была причислена советской критикой к классическим произведениям отечественного искусства. Причины успеха,

в общем, очевидны. Скрупулезное освещение сюжета (в цикл вошло более 70 графических рисунков), реалистичность изображения, стремление максимально приблизиться к тексту Толстого и сделать персонажи мгновенно узнаваемыми – вот та основа, которая в свое время сделала иллюстрации неподдельно популярными⁵.

Конечно, сегодня произведение Шмаринова воспринимается иначе, чем 60 лет назад. Обращает на себя внимание подчеркнутая изобразительная реалистичность иллюстраций. Работа в сфере советского книгоиздания вообще и над романом «Война и мир» в частности, бесспорно, делала художника весьма зависимым от тенденций и требований времени. Однако стилистика, выбранная художником, без всякого сомнения, определялась прежде всего характером художественной прозы Толстого, ее реализмом, предметностью, точностью и детальностью описаний, дополненной к тому же в романе обширным документальным и историческим материалом.

На выбор стилистики повлиял и особый характер замысла художника. Шмаринов ставил перед собой чрезвычайно сложную и трудоемкую задачу – передать средствами изобразительного искусства все смысловое и эмоциональное содержание великого романа. Очевидно, что решение этой задачи предполагало создание большого количества иллюстраций. Сам художник так вспоминал о своей работе над «Войной и миром»: «... одно из главных условий, решающих успех иллюстрирования книги, – это точный композиционный сценарий и тематический отбор, так как иллюстрации в книге имеют свои законы построения во времени и пространстве, в постепенном раскрытии содержания и характеров героев. Составив три варианта сценарного плана, я остановился на одном... – пятьдесят два страничных рисунка, пять рисунков-разворотов (обобщенных тематических кульминаций), шестнадцать сюжетных заставок к частям книги (по четыре на каждый том) и четыре концовки»⁶. При таком объеме изобразительного материала (в книге более 70 рисунков) только ясный и понятный пластический язык мог быть воспринят читателем и зрителем.

Такое большое количество рисунков делает, однако, цикл весьма неравномерным. Бесспорно, лучше всего Шмаринову удалась часть иллюстраций, связанная с образами главных героев романа.

Особая симпатия художника, без сомнения, принадлежит Наташе Ростовской. Первое появление юной героини перед читателем и зрителем – пожалуй, одна из лучших иллюстраций цикла. Стайка молодых людей приостанавливает на мгновение бег через анфиладу залов в нетерпеливом ожидании именинного бала. Художнику

замечательно удалось передать живость натуры и детскую непринужденность тринадцатилетней героини, очевидной зачинщицы шумной шалости, которая «была в том милом возрасте, когда девочка уже не ребенок, а ребенок еще не девушка»⁷. Хотя композиция рисунка выстроена очень продуманно, художник передает ощущение непреднамеренности и случайности сцены.

Самым лиричным портретом героини в цикле, бесспорно, является портрет Наташи в Отрадном. Наташа у Шмаринова спокойна, безмятежна и созерцательна. Она удобно устроилась на подоконнике, и кажется, что в этой позе она сидит всю ночь напролет. У Толстого в этом эпизоде Наташа совсем другая. Она импульсивна и очень эмоциональна, ей не спится из-за внутренней взбудораженности. Ее восторженный монолог о красоте мира и радости жизни, который невольно слышит князь Андрей, – это всего несколько не очень связанных фраз-восклицаний, которые резко обрываются звуком захлопнувшегося окна.

Тем не менее цельность и ясность образа, созданного художником, сделала этот рисунок одним из самых известных в цикле и органично связала его с портретом Наташи после смерти князя Андрея. Образность этих двух иллюстраций построена на контрастах: ожидание счастья сменяется трагедией его потери, умиротворенность – отрешенностью, открытость жизни – замкнутостью и погруженностью в боль утраты. В этом эпизоде Шмаринов прямо следует за текстом Толстого: «Наташа большую часть времени, одна в своей комнате, сидела с ногами в углу дивана и, что-нибудь разрывая или переминая своими тонкими, напряженными пальцами, упорным, неподвижным взглядом смотрела на то, на чем останавливались глаза»⁸. Нельзя не обратить внимания на роль костюма в этих двух рисунках. В портрете Наташи в Отрадном удобное белое платье гармонирует с настроением легкости и свободы; в портрете Наташи после смерти князя Андрея глухое черное платье, словно футляр, замыкает героиню в своем горе и подчеркивает ее неудобную и напряженную позу.

Ключевыми эпизодами романа и иллюстративного цикла, безусловно, являются «Первый бал Наташи» и «Встреча Наташи с раненым князем Андреем в Мытищах». У Толстого именно на балу начинается та большая, страстная и неблагоприятная любовь Наташи и Андрея, которая лежит в основе романа. К сожалению, передать ощущение зарождающегося интимного чувства между героями Шмаринову, прямо скажем, не удалось. Рядом с Наташей и Андреем художник не очень тактично изобразил Пьера Безухова,

представляющего своей давней московской знакомой своего давнего столичного друга. Его появление в этом эпизоде в принципе объяснимо – это единственная иллюстрация в цикле, где могли встретиться все трое главных героев. В результате, однако, создается впечатление, что растерянно всплеснувшая руками Наташа не знает, кому из мужчин отдать предпочтение.

Другой важнейший эпизод романа – встреча Наташи и раненого князя Андрея. В известном рисунке 1953 года акцентируется мелодраматичность и сентиментальность происходящего. Это заметил сам Шмаинов: «Меня не устраивал рисунок, изображающий Наташу у постели тяжелораненого Андрея Болконского. Эта сцена напоминала обычное любовное свидание, а нужно было передать сложное чувство любви, сострадания и сознания своей вины, которое охватывало Наташу в трагический момент встречи в Мытищах»⁹. Раненый Андрей здесь не выглядит тяжело больным человеком, и чувства героев выражают в основном радость воссоединения влюбленных после драматического разрыва отношений.

В 1976 году, готовясь ко второму изданию романа, художник существенно переработал этот эпизод. Андрей, с неузнаваемо заострившимися чертами лица, истощен смертельной болезнью, ему с трудом хватает сил, чтобы повернуть голову в сторону Наташи. Более свободный, экспрессивный рисунок и менее детализированная композиция позволили художнику обострить эмоциональную напряженность эпизода.

Самое большое внимание в цикле уделено Пьеру Безухову, в котором Шмаинов видел главного героя романа. Стремясь выделить фигуру Пьера, придать ей весомость и значительность, художник, однако, существенно отклонился от образа, созданного Толстым. Прежде всего обращает на себя внимание то, что герой Шмаинова выглядит намного старше, чем в романе. Толстой совершенно определенно пишет, что Пьер появляется в салоне Анны Павловны Шерер 20-летним молодым человеком и встречается с Андреем Болконским, который старше него лет на семь. Разница в возрасте двух главных героев чрезвычайно важна – это дружба умудренного наставника и пытливого ученика, который стремится получить у старшего товарища ответы на жизненные вопросы. Не случайно у Толстого Пьер обращается к Андрею на «вы», а Андрей к Пьеру на «ты».

Именно пассионарностью и неопытностью молодости мотивируются в романе многие поступки Пьера – и необдуманная женитьба на Элен, и дружба с Долоховым, приведшая к дуэли, и почти

фарсовый замысел совершить покушение на Наполеона. Придав Пьеру вид человека едва ли не старше князя Андрея, Шмаринов, по сути, искажает концепцию всего романа. В соответствии с канонами советского литературоведения художник представляет своего героя не неорганизованным юношей, который проходит путь взросления и возмужания через типичные для молодого человека ошибки, а солидным философствующим интеллигентом-народником с чрезмерно мощной комплекцией и нарочитой жестикулацией. В такой интерпретации многие поступки героя воспринимаются неадекватно и гротескно, что совершенно не свойственно стилистике Толстого. Особенно навязчиво и фальшиво это выглядит в случаях, когда граф Петр Кириллович Безухов, аристократ по воспитанию и положению, представляя своего друга даме, указывает на него пальцем («Первый бал Наташи») или в пылу спора с родственником потрясает пальцем перед его лицом («Спор Пьера с Николаем Ростовым о будущем России»).

Расхождения между духом романа и его пластическим образом более всего заметны в части, связанной с темой войны. Преувеличенно возвышенный пафос победоносности русской армии и идеализация народного подъема, бесспорно, навеяны атмосферой недавней победы над фашистской Германией. Такая интерпретация соответствовала настроению и стилистике времени, но противоречила рассуждениям Толстого о войне как о страшном, губительном и противоестественном для человека явлении. Очевидно, что на творчество художника оказали влияние советские каноны в прочтении и понимании романа. В совокупности с изобразительной реалистичностью цикла это дает основание рассматривать «Войну и мир» Шмаринова как типический образец советского неоклассицизма сталинской эпохи.

Еще одна проблема большой изобразительной серии – от начала и до конца сохранить интерес зрителя. Очевидным и бесспорным достоинством цикла Шмаринова, на которое сразу обратила внимание критика, была его срежиссированность. Андрей Дмитриевич Чегодаев, друг Дементия Алексеевича и знаток его творчества, писал: «Как блестящий режиссер-постановщик Шмаринов построил строго, неуклонно и наглядно развивающееся действие, ему пришлось как подлинно великому артисту “сыграть” роли всех бесчисленных персонажей романа, реально бывших и рожденных воображением Толстого, от Кутузова до последнего солдата и партизана»¹⁰. Как можно заметить, и критики, и сам художник, говоря об иллюстрациях к «Войне и миру», пользуются терминологией,

мало привычной для изобразительного искусства: «режиссерское решение», «сценарный план», «развитие действия». Эти понятия связывают иллюстративный цикл с искусством кинематографа, и это отнюдь не случайно. «Война и мир» Шмаринова – это произведение, которое можно было бы определить как своеобразный *«протофильм»*, созданный средствами изобразительного искусства.

Именно это объясняет, на наш взгляд, некоторые особенности цикла. Обращает на себя внимание, к примеру, решение эпизода в театре, где Наташа встречается с Анатолом Курагиным. Очевидно, что для художника это удобный случай изобразить портрет героя, играющего важную сюжетную роль. Анатолий стоит, как будто бы небрежно облокотясь на парапет ложи, но напряженный и сосредоточенный взгляд выдает его интерес к кому-то невидимому справа. Иллюстрация оказывается сюжетно незавершенной, и художник разрешает интригу, изобразив на другом рисунке семейство Ростовых в театральной ложе. Взгляд Наташи направлен влево, и нетрудно догадаться, что герои смотрят друг на друга. Как видно, эпизод в театре складывается из двух композиционно связанных между собой частей. Такой прием вполне можно было бы назвать раскадровкой.

По-кинематографически подробно развивает художник эпизод в Отрадном. Старый, омертвевший дуб, который замечает пессимистично настроенный Андрей Болконский по дороге в имение Ростовых, при новой встрече оказывается неожиданно зазеленевшим, поддерживая в князе ощущение возрождения и обновления после встречи с юной Наташей Ростовой. В принципе, одной заставки с изображением дерева, мимо которого проезжает коляска героя, в цикле было бы достаточно. Тема художником заявлена, и остальное читатель должен искать в тексте. Шмаринов, однако, делает очень похожую по композиции отдельную полосную иллюстрацию «Старый дуб в Отрадном». Тем самым он объединяет в отдельный, сюжетно завершенный триптих три рисунка: панораму лесной дороги, по которой едет коляска князя Андрея, портрет Наташи в Отрадном крупным планом и снова общий план той же лесной дороги, по которой едет коляска в обратном направлении. Такое решение для иллюстративной графики кажется чрезмерно многословным и наглядным, не оставляющим простора читательской фантазии, но можно сказать, что художник весьма успешно использует приемы киномонтажа.

Похожим образом решен и эпизод «Салон Шерер». Панорамная композиция заставки с изображением многочисленных гостей, среди которых можно заметить жену Андрея Болконского Лизу,

продолжается отдельной иллюстрацией с ее изображением крупным планом в том же зале у того же стола.

В иллюстрации с изображением маленькой княгини можно заметить еще один прием, позаимствованный из кинематографа. На периферии рисунка видны как бы случайно срезанные кадром фрагменты фигур – мелькает край платья, чей-то рукав. Это, с одной стороны, привносит определенную долю интриги и будоражит фантазию зрителя, а с другой – придает продуманно выстроенной сцене необходимую долю естественности и свидетельствует о том, что художник, как опытный режиссер-постановщик, детально и объемно проработал всю мизансцену.

Замысел Шмаринова может вызвать у современного зрителя недоумение. Однако вспомним, что свой цикл художник создавал в конце 1940-х годов. Кинематограф того времени был не готов к экранизации такого масштаба. О телевидении говорить не приходится – оно еще только осваивало свои технические возможности. Так что «Война и мир» Шмаринова – это в известном смысле закономерная попытка восполнить то, что еще не мог сделать кинематограф, но чего требовало массовое зрительское сознание, уже воспитанное на экранной культуре. Именно это массовое сознание с энтузиазмом приняло предложенную художником образительную интерпретацию, искренно не заметив в ней недостатки, во многом происходящие из стремления художника соединить возможности двух разных по своей природе искусств.

К циклу иллюстраций Шмаринова к роману «Война и мир» можно эмоционально относиться по-разному, однако его историческое значение заключается в том, что он, по сути, является своеобразным переходным этапом от классической книжной иллюстрации к новой форме иллюстрирования – к экранизации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Иллюстрации были приобретены Третьяковской галереей в конце 1950-х годов у автора.

² Толстой Л. Н. Война и мир. М.: Детгиз, 1956.

³ Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1961–1963.

⁴ Толстой Л. Н. Война и мир. М.: Художественная литература, 1978.

⁵ В 1980 году Д. А. Шмаринову за цикл иллюстраций к роману «Война и мир» была присуждена Ленинская премия.

⁶ Шмаринов Д. А. Годы жизни и работы. М.: Советский художник, 1989. С. 189.

⁷ Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1961. Т. 4. С. 55.

⁸ Там же. Т. 7. С. 198.

⁹ Шмаринов Д. А. Указ. соч. С. 326–327.

¹⁰ Чегодаев А. Д. О Д. А. Шмаринове и его искусстве // Шмаринов Д. А. Указ. соч. С. 10–11.

Иллюстрации

Н. А. Мусьянкова

**ПРИМИТИВИЗМ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖИВОПИСИ
1970–1990-х годов: истоки и параллели**

О сущности примитивизма 1970–1990-х годов в методологии российского и зарубежного искусства нет единого мнения. Представление о примитивизме как общем компоненте различных художественных течений впервые было разработано во второй половине 1930-х годов американским исследователем Р.Голдуотером¹. Коллективное исследование примитивизма было предпринято группой ученых под руководством У.Рубина, результатом которого стала большая выставка, устроенная в 1984 году в Нью-Йорке, и ее объемный каталог². В этих основополагающих зарубежных изданиях установилась тенденция обозначать термином «примитивизм» интерес художников исключительно к архаичным доцивилизованным формам искусства, таким как наскальная живопись, африканская скульптура, искусство австралийских аборигенов и пр. Изучением этой проблемы в отечественном искусстве занимался ряд ученых, но наиболее серьезно и последовательно она раскрывается в трудах В.Е. Лебедевой³. Вслед за сложившейся в российском искусствознании традицией⁴ В.Е. Лебедева расширяет круг источников примитивизма, включая в него заимствования из народного и ремесленного искусства, китча, провинциальной живописи XVIII–XIX веков, наивной живописи и др. Мы также считаем, что современный российский примитивизм подпитывается образцами не столько первобытного искусства, сколько фольклора, любительства и китча. В данной статье на примере творчества нескольких художников мы попытаемся обна-

ружить источники российского примитивизма и найти аналогии в западной культуре.

На наш взгляд, это явление настолько широко распространено в современном искусстве, что практически никак не идентифицируется критиками. Напротив, встречаясь с проявлениями примитивизма, искусствоведы и журналисты придумывают все новые и новые термины – фантастический и сказочный реализм, фигуративизм, наивизм, наконец, просто наив. Так, например, во вступительном слове А.В. Толстого, сопровождающем набор открыток с картин Люси Вороновой⁵, мы читаем следующее: «Всем памятли имена знаменитых “наивов” прошлого столетия – Анри Руссо, Нико Пиромани, Луизы Серафин, Камила Бомбуа... Все знают и наших замечательных наивных художников – Катю Медведеву, Павла Леонова и немало других. Имя Люси Вороновой в этом ряду находится более чем уместно и заслуженно»⁶. Однако вызывает недоумение включение профессиональной художницы Л. В. Вороновой в перечень наиболее известных самоучек XX века.

Примитивизмом мы называем творчество профессиональных художников, которые используют в своих произведениях элементы любительского, детского, первобытного искусства, фольклора и art-brut. Это зачастую выражается в намеренном искажении прямой перспективы, огрублении и округлении форм, локальности цвета, схематичности изображения, нарочитой неумелости линий. Композиция становится либо максимально упрощенной, либо, наоборот, стремится к всеохватности, к одновременному отражению разных стадий одного сюжета.

Примитивизм не следует путать с примитивом и наивным искусством, эти понятия противостоят друг другу. Понятие «примитив» используется в отечественной и западной искусствоведческой литературе очень широко. В Современном толковом словаре издательства «Большая советская энциклопедия» примитив определяется как «более архаичная или провинциальная форма культуры, значительно отличающаяся от ее “высоких” стилей (напр., произведения треченто и кватроченто в сравнении с памятниками Ренессанса XVI века или провинциальный, “наивный” портрет в сравнении с теми виртуозными портретами, что создавались в художественных центрах). В XIX–XX веках было пересмотрено отношение к примитиву как к чему-то неполноценному, в нем открыли особую силу и искренность художественного выражения (что сказалось в остром интересе к “наивному искусству” и примитивизму)»⁷. Одной из наиболее авторитетных монографий на эту тему является книга К. Г. Богемской⁸.

Если наивный художник *бессознательно* разрушает устойчивые структуры на всех уровнях – перспективы, композиции, формы, ритма, цветовых соотношений, внутренней логики изображения, художественной традиции, то примитивист придает совершенной уже деформации определенный художественный смысл. Таким образом, примитивизм – это *сознательная* имитация примитива, придающая изображению ироничный, инверсивный смысл. Построенный на игре и намеренном искажении формы, примитивизм оказывается максимально свободной, открытой системой с высоким уровнем субъективности автора. Появляется новая творческая идентичность, балансирующая на границе между официальным и неофициальным, признанным и непризнанным, профессиональным и непрофессиональным, маргинальная по своей сути.

Однако и для примитива, и для примитивизма характерен общий момент – особый детский взгляд на вещи. В нем нет нормативных культурных оценок, дидактики, это детский взгляд «изнутри». Ребенок считает нормой то, что для взрослых не является нормальным, с помощью нонсенса ребенок учится понимать окружающий его мир. Играя с понятиями, он их усваивает. Метаморфозы, разрыв связей между предметами и понятиями усиливает в детях ощущение реальности, это их путь познания мира. В мире, который репрезентируют художники-примитивисты, отменяются, нарушаются границы, мы наблюдаем непрерывные внутренние переходы и взаимопревращения. Авторы используют архетипические мотивы созидания и разрушения, свойственные детскому мировоззрению. На столкновении смешного и страшного часто построен черный юмор работ многих художников-примитивистов.

Истоки отечественного примитивизма 1970–1990-х находятся в разных областях: это увлечение иконой, лубком, провинциальным портретом XVIII–XIX веков, народным искусством, рыночным китчем. В немалой степени примитивизм 1970-х был спровоцирован знакомством с произведениями русского авангарда первого десятилетия XX века – М. Ларионова, Н. Гончаровой, А. Шевченко, групп «Бубновый валет», «Ослиный хвост» и др. Кроме того, на формирование вкуса поколения семидесятников и восьмидесятников сильное влияние оказали различные печатные издания (иллюстрированные журналы, альбомы, каталоги), представляющие творчество как корифеев примитивизма – П. Гогена, А. Матисса, П. Пикассо, М. Шагала и др., так и наивных художников – А. Руссо, Н. Пиромани, бабушки А. Мозес, Н. Северцевой-Габричевской, И. Никифорова, И. Селиванова, Т. Волковой, К. Медведевой.

Между тем на Западе эта линия в профессиональном искусстве второй половины XX века большей частью опиралась на произведения пациентов клиник для душевнобольных (art-brut) и музейные экспонаты, представляющие творчество колониальных племен. Поэтому оказалось очень сложно найти художников, чья живопись могла быть созвучна русским авторам. В произведениях Ж. Дюбюффе (1901–1985), С. Твомбли (род. 1928), А. Р. Пенка (род. 1939), Ж.-М. Баскии (1960–1988) отразились прежде всего мотивы иррационального мышления маргиналов, хаотичность их композиционных приемов и использование самых необычных материалов.

Среди отечественных живописцев – лидеров этого направления следует выделить имена Н. Нестеровой, Т. Назаренко, Е. Струлева, А. Петрова, И. Затуловской, В. Любарова, Л. Вороновой, А. Алексева-Свинкина и многих других, кого мы не можем назвать по причине ограниченного объема статьи.

Одна из ведущих художниц поколения «семидесятников» Наталия Игоревна Нестерова (род. 1944) примитивисткой себя не считает. Она, напротив, резко отграничивает свое творчество от всяких явлений любительства и непрофессионализма. Родившись в семье архитекторов, она с детства занималась рисованием под руководством бабушки – профессионального художника Николая Ивановича Нестерова. Свой первый автопортрет она нарисовала в три года. Художница вспоминает: «Мой дед был прекрасный художник. На стенах нашего дома висели его работы, в которые я уходила странствовать... Потом я начала рисовать сама, и с тех пор как помню себя, это занятие меня не разочаровало, не утомило, и интересно, как в детстве»⁹. Тем не менее большинство ранних работ Нестеровой легко укладывается в общий поток увлечений ее сверстников примитивизмом. Основным истоком ее творчества в те годы был интерес к «русским сезаннистам», а точнее – к группе «Бубновый валет». В картинах 1969 года «Жмурки» и «Слепые в чайной» тяжелые, статичные фигуры, огромные кисти рук и неопределенные черты лиц героев искусствоведа В. Е. Лебедева сравнивает с произведениями П. П. Кончаловского «Сиенский портрет» (1912) и Н. С. Гончаровой «Продавщица хлеба» (1911). Исследовательница также отмечает трагичность и угнетенность персонажей картины Нестеровой, грустную безысходность как главное настроение этих полотен. В этом контексте очень важным выглядит замечание учителя художницы Дмитрия Жилинского: «Художника-примитива не интересует, что было “до” и “после” него, работая, он исходит из убеждения, что делает вещь точно и правдиво... Нестерова с самых первых работ показала себя

как художник весьма далекий от доверчивости примитива»¹⁰. В этом смысле, конечно, фигура Н. И. Нестеровой стоит в стороне от других примитивистов.

Сопоставляя полиптих Н. И. Нестеровой «Разрушение» (ил. 1) и «Натюрморт с ананасом» И. И. Машкова (ил. 2), мы можем наблюдать, как сходными пластическими средствами художница решает типично постмодернистскую задачу разъятия целого, доводя ее до логического конца – полного уничтожения объекта изображения.

Несмотря на то что живопись Н. Нестеровой часто построена на классических традициях примитива, в ее работах не существует какой-либо единственной схемы. Постоянно уходя от шаблона, художница меняет своих героев, их окружение, создавая целые серии произведений. Творчество Н. И. Нестеровой настолько самобытно и оригинально, что его не вместишь в хрестоматийные рамки одного направления.

Другая не менее значимая фигура для отечественного искусства 1970-х годов – Татьяна Григорьевна Назаренко (род. 1944) – предпочитает использовать прямые цитаты из искусства XVIII века. Так, например, в программной картине «Московский вечер» (ил. 3) введено множество разновременных предметов. В мастерской художницы, где собрались друзья и под гитару поют старинные романсы, оказался «Журнал для хозяек», издававшийся на рубеже XIX–XX веков, старые книги, бабушкины фотографии, листок с белоэмигрантской песней «Москва златоглавая»... Среди собравшихся всплывает размытое изображение Е. П. Червиной, потомственной дворянки, портрет которой в 1773 году написал малоизвестный провинциальный художник Г. С. Островский (ил. 4). И оказывается, что вещи и лица из прошлого удивительно созвучны современным людям творчества.

В инсталляции «Переход» (1996), выполненной для персональной выставки в ЦДХ, художница применяет фанерные фигуры людей в натуральную величину. Фигуры-обманки, известные в Европе с XV века, ныне демонстрируются в рамках и усадьбах как элементы исторического интерьера¹¹. Ранее их делали из дерева и расписывали, а затем размещали в углах и на лестницах больших домов и замков, в парках, павильонах и беседках, перед пустыми каминами в летнее время, чтобы удивлять гостей. Большинство из них были сделаны профессиональными художниками, сохранилось достаточно много досок работы голландских художников XVII века. Были очень популярны темы прислуги с факелами или инвентарем, музыкантов, военных, дам и кавалеров, а также домашних животных – в основном кошек и собачек. В 1990-е годы

Т. Г. Назаренко делала фигуры-обманки для экспозиции Музея-усадьбы Андрея Болотова «Дворяниново».

В своем раннем творчестве Т. Назаренко обращалась и к фольклорным темам. Так, в картине «Проводы зимы» (1973) из серии «Времена года» изображена небольшая городская площадь, на которой происходит народное гуляние. Сравнивая эту картину с акварелями художника-самоучки Ивана Михайловича Никифорова (1897–1971) «Балаган» и «Широкая масленица» (1968–1969)¹², можно отметить общую круговую композицию, изображенную с верхнего ракурса, отчего фигурки людей кажутся игрушечными.

Не менее важным для творчества Т. Г. Назаренко было использование метафоры как основного художественного приема. Она признавалась в интервью: «Мы их (картины) называли “с фигой в кармане”. Так рождались на полотнах у моих друзей сильные животные, которые плакали не то слезами, не то кровью. Так рождалась моя “Циркачка”: я в каком-то линиялом лифчике и трусиках иду по канату, над головами бюрократов, которые всегда знают, что можно, а что нельзя. Но я-то все равно выше их. В моей мастерской было много таких “посланий”. Позже они реабилитировали меня в глазах друзей»¹³.

В качестве параллели к этой работе подобрана картина из репертуара португальской художницы-феминистки Паулы Реджо (род. 1934), ныне живущей в Лондоне. Балерина из триптиха «Танец страусов» (1995) совершает неуклюжие движения в попытках бросить вызов возрасту и силе тяжести, чтобы «взлететь». Так же как и Татьяна Назаренко, Паула Реджо использует карикатуру, осмеяние, гротеск для описания самых уязвимых сторон человеческого характера. На ее полотне женщины героически борются против старости, прячась от нее, как страусы в песок.

Евгений Алексеевич Струлёв (1939–1998) в своем творчестве опирался на эстетику русских лубочных картинок. Окончив театральное отделение МГХИ, он начинал как примитивист, а в дальнейшем пришел к экспрессионистической живописи. Всю свою жизнь он прожил в Павловском Посаде, известном своими народными промыслами – яркими набивными платками и расписными матрешками. Его образы оттуда, из просторных русских полей, изб, сельского быта. Жизнь большого города как будто прошла мимо него. В его произведениях сохранилась чистота и целомудренность народного искусства. Более всего он ценил в живописи наивность, ясность, скромность. Застенчивые и стройные девушки, сельские русские мадонны заполняют холсты Е. А. Струлёва. Они работают в поле, отдыхают на стожках, лежат на цветных одеялах и коври-

ках, плывут по воздуху над полями и озерами. «Как у Дунюшки у голубушки лицо белое-набеленное, щеки алые разгораются, глаза черные развеселыя, брови черные-наведенныя» – такими надписями снабжал Е. А. Струлёв свои картины с изображением сельских красавиц. Это сближает его с авторами конклюдий – русских народных картинок XVII–XIX веков и традициями М. Ларионова и Н. Гончаровой.

Работы Ирины Владимировны Затуловской (род. 1954), как правило, выполнены на дереве, фанере или железе. Материал для своих будущих работ она находит на помойках, в старых деревенских домах – словом, там, где они уже давно утратили не только свою первозданную чистоту, но и функциональность. Следуя глубокой нравственности народной жизни, Затуловская спасает, реабилитирует то, что оказалось ненужным, отброшенным, лишним, она через творческий жест возвращает эти «деревяшки» и «железяки» в новую жизнь преобразенными. Это уже не старая стиральная доска или проржавевший лист кровельного железа, а объект искусства. Ее работы продолжают фольклорные традиции, такие как крестьянская роспись по дереву. В старину деревянные дома украшали орнаментами и изображениями сказочных животных. Так, например, на выставке «Вход–выход» в галерее «Проун» (2007) демонстрировались два десятка старых расписных деревянных дверей от давно не существующих изб. Работы И. В. Затуловской органично сопоставляются с этими чудом уцелевшими элементами крестьянского изобразительного фольклора.

Владимир Семенович Любаров (род. 1944), будучи успешным иллюстратором (оформил более 100 книг), в 1992 на пике карьеры оставляет работу и переезжает на постоянное место жительства в деревню Перемилово Владимирской области. Этот переломный момент жизни превратил его из графика в живописца-примитивиста.

В 1995 на выставочных площадках дебютирует его серия «Деревня Перемилово». Это мир российской глубинки, в котором соседствуют фольклор и современность, ирония и гротеск, фантастика и реальность. Первоначально серия включала в себя около 300 графических и живописных работ. С тех пор художник весьма успешно продолжает развивать тему упитанных неуклюжих деревенских жителей, делая их героями самых немислимых ситуаций – танцующими балет, играющими в футбол, делающими зарядку и пр.

С точно таким же торжеством плоти мы встречаемся в картинах Фернандо Ботеро (род. 1932) – колумбийского художника, прошедшего обучение в художественных академиях Мадрида и Фло-

ренции. Его примитивистский стиль сформировался в середине 1950-х годов и включает в себя элементы итальянского и испанского барокко вкупе с наивным искусством и китчем. Предметы и фигуры предстают в его живописи и графике подчеркнута пышными, самодовольно разбухшими, пребывающими в сонном покое. Этот волшебный транс напоминает провинциально-застойную и в то же время «магическую» атмосферу рассказов Х. Л. Борхеса и романов Г. Г. Маркеса. Он стал самым знаменитым из латиноамериканских художников своего поколения.

Не менее яркую параллель можно провести между работами В. Любарова «Прогулка с велосипедом и женщиной» (ил. 5) и хорватского наивного художника Ивана Рабузина (1921–2008) «Женщина-птицелов» (ил. 6). Крупные монументальные женские фигуры главенствуют над другими персонажами картин и подавляют зрителя.

Глядя на холст В. Любарова «Рыба-фиш» (2001), нельзя не вспомнить многочисленных рыб наивной художницы Елены Волковой, например «Рыбу и фрукты» (1982). Рыба, изображенная крупным планом, во весь стол, является не столько древним символом христианства, но рядом с плодами и ягодами создает запоминающийся образ изобилия.

Художественное направление творчества Люси Вороновой (род. 1953) различные критики относят то к наивному экспрессионизму, то к примитивистскому крылу символизма: работая с цветом, упрощая формы, опуская детали, она передает эмоциональное напряжение изображаемых персонажей, сцен и предметов. Действительно, в ее картинах очень сильно звучание немецкого экспрессионизма первой трети XX века. Вместе с тем ее произведениям оказались удивительно созвучны работы известной самобытной художницы Кати Медведевой (род. 1937), творчество которой отличается противоречием по-детски неумелого рисунка и серьезностью и глубиной содержания. Один из излюбленных жанров К. Медведевой – портрет. За более чем тридцатилетний срок интенсивной творческой жизни она создала галерею женских образов, знаменитых писателей и поэтов, а также автопортретов. Среди последних нам интересен ее автопортрет, на котором она изобразила себя в пальто и шляпе (ил. 7). Люся Воронова также часто рисует себя. На одном из поздних автопортретов она позирует на фоне цветасто-декоративной стены в черной шапочке, сдвинутой набок (ил. 8). Эти работы сближает взгляд, устремленный прямо на зрителя, по-детски прорисованные одной линией черты лица, красные губы, легкий румянец на щеках.

Аркадия Ивановича Петрова (род. 1940) вдохновляют сюжеты

и формы китча: ковры на бумаге, выполненные типографской краской, искусственные цветы в вазах «берцовая кость», старые раскрашенные фотографии, яркие фантики от конфет, самодельные открытки и «дембельские» альбомы. В его работах один из ведущих специалистов по современному российскому искусству А.Д. Боровский увидел черты «специфически советского наивизма, с коннотациями именно советского опыта – ожидания советско-пригородно-санаторного рая»¹⁴. Проведя детство в шахтерском поселке, художник на всю жизнь сохраняет в памяти картины провинциальной жизни и переносит их в свое творчество, воплощая быт отечественной провинции середины XX века, а шире – жизнь «простого советского человека». Художник переосмысляет стереотипы общества, прошедшего через тоталитаризм, смотря на них сквозь призму китчевых сюжетов, образов повседневности – от раскрашенных анилиновых открыток до портретов Аллы Пугачевой. Безличную эстетику китча А.И. Петров преобразовал в галерею характерных человеческих типов, наивных и эпических одновременно, в уникальный срез эпохи. Так, например, на персональной выставке в галерее «pop/off/art» в 2009 году новые работы художника соседствовали с подлинными анилиновыми ковриками 1950-х годов из собрания самого художника. Еще одну особенность живописи А.И. Петрова определяет любовь к низовой визуальной культуре – это «говорящие» подписи на картинах. Они не только раскрывают идею, но и добавляют иные, ироничные, а порой трагичные оттенки.

Сходные приемы использования китча применяет в своем творчестве художник из Екатеринбурга Александр Алексеевич Алексеев-Свинкин (род. 1952). Окончив в 1971 году Свердловское художественное училище, лишь в начале 1990-х годов стал создавать необычные примитивистские натюрморты, где ослепительно яркие, вызывающе массивные фрукты становились символами жизни, брызжащей через край. Его знаменитые груши и вазы предельно чувственны и парадоксальны, они зачастую перерастают свою натюрмортную линию «мертвой» природы и все чаще оборачиваются живыми, обнаженными женскими торсами. Особое место в творчестве А. Алексеева-Свинкина занимает «русская» тема: здесь присутствуют и сказочные персонажи (Маша и медведь), цари (Иван Грозный и Петр Первый), «новые русские». Взгляд художника неизменно ироничен, лубочная утрировка и добродушный народный юмор приглашают улыбнуться и зрителя.

В данной статье мы смогли лишь наметить некоторые спорные моменты и параллели между примитивом и примитивизмом на примерах нескольких имен. Список профессионалов, использующих

в своем творчестве элементы примитивизма, значительно шире и достоин отдельного пристального изучения. Наша тема может быть продолжена описанием произведений Л. Пурьгина, В. Гаврильчика, группы «Митьки» и многих других художников 1970–1990-х годов.

Итак, примитивизм возник как одно из авангардных направлений живописи в 1910–1920-е годы и к 1970-м годам утратил свои лидирующие позиции в мировом искусстве. На первый план выдвигается концептуальное искусство, различные формы работы со средой и пространством, а также новыми материалами и технологиями. В нашей стране, где был период насильственного прерывания свободного развития искусства, примитивизм не утратил своей авангардной привлекательности и новизны. Кроме того, в отечественном искусстве очень сильна тенденция ретроспективизма, когда взгляд художника обращен назад в ушедшие «прекрасные» эпохи или трагические моменты. Авторы картин стремятся осмыслить, прояснить для себя не только прошлое своей семьи, но и какого-то отдельного исторического события или всей страны в целом. Через формы примитивизма происходит поиск национальной русской самоидентификации. Надо отметить, что эта ретроспективная традиция всегда поощрялась и поддерживалась госструктурами – выставочными комитетами, государственными заказами, тематическими показами. Российское общество, пережив в течение XX века не одно революционное потрясение, остро нуждается в саморефлексии, чем с увлечением и занимается. Отчасти этот тезис объясняет тот факт, что художники 1970–1990-х, создавая новые работы, прибегают к такому ретроспективному средству обращения с формой, как примитивизм. Возможно, именно этим объясняется его популярность среди зрителей и коллекционеров.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Goldwater R.* Primitivism in Modern Art. New York, 1938.

² *Rubin W.* Modernist Primitivism // Primitivism: Twentieth Century Art. New York, 1984.

³ *Лебедева В. Е.* Пространство мифа в московской живописи 60–70-х гг. М., 1999; Мои современники. М., 2010.

⁴ См.: *Шевченко А. В.* Неопрimitивизм. М., 1913; *Пунин Н. Н.* Искусство примитива и современный рисунок // Искусство народностей Сибири. Л., 1930; Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени: Сб. статей / Отв. ред. В. Н. Прокофьев. М., 1983; *Поспелов Г. Г.* «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990; Примитив в искусстве: Грани проблемы: Сб. статей / Ред.-сост. К. Г. Богемская. М., 1992; *Богемская К. Г.* Понять примитив: Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб., 2001.

⁵ Люся Воронова: Набор открыток. Вып. 1: СПб., 2012 (Выставки).

⁶ Там же.

⁷ Современный толковый словарь изд-ва «Большая советская энциклопедия» (онлайн-версия) <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-encycl-term-35687.htm>. Дата обращения: 20.04.2012

⁸ *Богемская К. Г.* Указ. соч.

⁹ Пресс-релиз персональной выставки Н. И. Нестеровой в Вологодской областной картинной галерее. http://www.cultinfo.ru/gallery/deyat/nesterova_2011/nesterova_2011.htm. Дата обращения: 20.04.2012

¹⁰ *Жилинский Д.* Выставка четырех // Творчество. 1978. № 7. С. 23.

¹¹ Dummy boards – одна из разновидностей жанра «тромплей» (trompe l'oeil). Представлены в экспозиции Музея-усадьбы «Кусково» (Россия), в замке Де Маль (Франция) и др.

¹² Обе акварели хранятся в Московском музее наивного искусства.

¹³ Цит. по: *Козлова Т.* Фанерное счастье Татьяны Назаренко // Огонек. 2008. № 52. С. 32–39.

¹⁴ *Боровский А. Д.* Заметатель следов // Аркадий Петров: Рай с Кремлем: Каталог выставки / Государственный Русский музей. СПб., 2007. С. 12.

Е. А. Теркель

**ИНТЕРЬЕРЫ Л. С. БАКСТА: КОНСТРУИРОВАНИЕ СРЕДЫ
НА СЦЕНЕ И В ЖИЗНИ**

Будучи по призванию декоратором или, как сказали бы сегодня, дизайнером, Лев Бакст занимался конструированием интерьеров не только на сцене, но и в жизни. Его знаменитая декорация «Шехеразады» – не что иное, как воспроизведение обстановки традиционного восточного гарема, пусть стилизованное и утрированное. Оформленные после успеха этого балета жилые интерьеры в восточном стиле стали, в свою очередь, стилизацией сценического пространства. Но если театральным работам художника посвящена обширная литература, то его деятельность в области создания эстетической среды мало изучена. Попытка собрать воедино разрозненные сведения и сопоставить их с театральными декорационными достижениями мастера позволяет с новой стороны взглянуть на некоторые аспекты его творчества.

Следует сказать, что на рубеже XIX–XX веков интерес к оформлению помещения не просто усилился, а приобрел несколько иные формы, чем раньше. Впервые стала подводиться теоретическая база, в Европе и в России стали устраиваться выставки интерьера, появились статьи на эту тему, стали вестись горячие дискуссии. Идеи лидера Движения искусств и ремесел, английского поэта и художника Уильяма Морриса (1834–1896), о соединении высокого искусства с повседневной жизнью, высказанные за полвека до этого, стали важной составляющей культурной жизни в тот момент, когда, казалось бы, фабричное производство готово было обезличить окружающую обстановку. Общее мнение сформулировал Максимилиан Волошин

в 1904 году: «Художникам давно пора оставить абстрактные области “большого искусства” и начать делать искусство в жизни, искусство несравненно “большее” по силе той власти, которую окружающие вещи имеют над человеком. Художник должен стать заклинателем вещей в современной обстановке»¹. Из Европы пришла идея устройства художественно-промышленных выставок. Традиционно такие выставки становились смотром достижений в области промышленности, сельского хозяйства, науки, техники, просвещения и искусства. Начало XX века ознаменовалось новым подходом к организации подобных мероприятий. Эстетическая составляющая, важность ее влияния на общество постепенно выдвигались на передний план. В конце 1902 года в Москве открылась Выставка архитектуры и художественной промышленности нового направления, в 1903 в Петербурге – выставочное предприятие «Современное искусство», организаторы которого мечтали «создать центр, могущий оказывать влияние на периферию и являющийся показательным примером, центр, где сосредоточивалось бы творчество, то есть выявлялось бы в прикладном искусстве, кровно связанном и с чистым искусством...»².

Бакст не остался в стороне от этого процесса. Он неоднократно высказывался в печати на тему необходимости гармоничного сочетания человека и окружающей обстановки, сам на практике пытался осуществить свои идеи. Незадолго до смерти в одном из интервью он сказал: «В искусстве не бывает важных и неважных элементов. Искусство это все, что нас окружает... Я иду дальше в своих идеях. Думаю, что, если художники возьмут на себя ответственность за красоту во всем, что их окружает, они смогут создать настоящую школу искусства»³.

Сам Бакст, поставив перед собой столь объемную задачу, не без успеха пробовал свои силы почти во всех видах художественного конструирования – от графического дизайна до создания современных интерьеров, модной одежды и аксессуаров.

Художник начал оформлять интерьеры в начале 1900-х годов одновременно на сцене и в жизни. Именно выставочное предприятие «Современное искусство», организованное Сергеем Щербатовым, Владимиром фон Мекком и Игорем Грабарем в Петербурге, позволило художнику в первый раз развернуться в качестве мастера стильного интерьера. Бакст спроектировал будуар овальной формы в бело-розовых тонах, для чего был выстроен деревянный каркас, превративший квадратное в плане помещение в округлое. Александр Бенуа вспоминал: «Бакст в своем “будуаре” захотел превзойти себя в смысле изящной и элегантной простоты, и это привело его к созда-

нию чего-то уж прямо “аскетического”. Мне больше всего нравились в этой круглой комнатухе те барельефы, изображавшие спящих детей, которые венчали под самым потолком род пилястров, составляющих весь убор стен. Эти барельефы Левушка очень искусно вылепил сам. Мебели, которую он сочинил для своего будуара, можно было сделать упрек, что все эти стулья, туалетный столик, шифоньерка обладали слишком жидкими формами, они даже производили какое-то болезненное впечатление своей “ломкостью”⁴.

Оформленный художником ансамбль имел успех, и Бакста начали привлекать к разработке дизайна интерьеров. Осенью 1903 года художник женился на Л. П. Гриценко. В процессе подготовки свадьбы Бакст стал часто бывать в доме сестры невесты, Александры Павловны Боткиной, и ее мужа, врача и коллекционера Сергея Сергеевича Боткина. Как раз в это время Боткины приступили к строительству собственного дома в Петербурге на Потемкинской, 9. С. С. Боткин, обладавший достаточно интересной и разнообразной художественной коллекцией, решил оформить свое будущее жилище как музей. В этом ему по мере сил помогал Лев Бакст, о чем сам художник сообщал невесте: «Я бываю через 2 – на третий у А[лександры] П[авловны] и сижу до позднего часу. Разбираем детально постройку их interior’a в доме. Интересно»⁵. Строительство дома завершилось лишь через пару лет. Были ли использованы советы Бакста – неизвестно.

В это же время художник занялся конструированием сценических интерьеров, аналогичных реально существующим или недавно существовавшим. В 1903 году он получил заказ на оформление балета «Фея кукол». Бакст перенес действие спектакля, в котором оживали куклы, из Австрии в Петербург середины XIX века. Декорации почти точно воспроизводили знакомый многим игрушечный магазин Тимофея Дойникова в Гостином Дворе. В поисках изображений архитектурных реалий Петербурга той эпохи Бакст обратился к Константину Сомову, отец которого известный искусствовед, старший хранитель Эрмитажа, редактор «Вестника изящных искусств», Андрей Иванович собрал большую коллекцию офортов. Бакст интересовался, есть ли в этом собрании «развернутый фасад Невского проспекта (литография или гравюра 20 годов прошлого столетия). Если да, то будь столь обязателен, одолжи мне на 10 дней: мне необходимо точно снять дома вокруг Пассажа до Садовой (для балета)»⁶. Художнику удалось воссоздать атмосферу интерьеров Гостиного Двора, неразрывно связанных с образом старого Петербурга. Премьера в «Эрмитажном театре» для царской семьи состоялась 7 февраля 1903 года. Директор Императорских

театров В. А. Теляковский записал в дневнике: «Государь очень одобрил постановку балета «Фея кукол» и оригинально задуманную идею изобразить 50-е годы в Гостином Дворе. Государю понравились и декорации, и костюмы, и исполнение»⁷.

Для художника было важно достигнуть эффекта полного погружения зрителя в атмосферу спектакля, чему должен способствовать создаваемый на сцене интерьер. Сам Бакст писал в 1911 году в статье «Театр будущего»: «Сегодня театр рекрутирует под свои знамена мастеров, одаренных талантом художника, умеющего заставить картину заговорить. Современное оформление сцены призвано создать нужное автору пьесы настроение, разбудить чувства зрителя через визуальный образ»⁸.

Художественное конструирование сценического пространства включало, по мнению Бакста, не только статичную декорацию, но и цветочные пятна движущихся костюмов исполнителей, эффекты освещения и даже отдельные аксессуары. Привнесение элементов повседневности (изображаемой страны и эпохи) для создания естественного, правдивого фона он считал залогом успешного восприятия зрителем всего спектакля. Примером такого отношения можно считать случай при постановке балета «Призрак розы», описанный Карсавиной: «На сцене не было никакой суеты, Дягилев пребывал в благодушном настроении, суетился только Бакст – беспомощный, взволнованный, он переходил по сцене с места на место, держа клетку с канарейкой в руках. С его точки зрения, клетка была частью декорации, все же остальные смотрели на нее как на ненужную помеху. Сначала он повесил клетку над окном, откуда ее убрали – через это окно появлялся Нижинский, а другое окно следовало оставить свободным для знаменитого прыжка Нижинского.

– Левушка, ради бога, брось ты свою канарейку, публика терпит терпение. Не будь идиотом, никто не ставит клетки с канарейками на комод.

– Ты не понимаешь, Сережа, мы должны создать атмосферу.

Бакст задержал антракт, но все же “создал атмосферу”, подвесив в конце концов свою канарейку под карнизом»⁹.

Возможно, именно это внимание к мелочам, стремление быть полностью удовлетворенным оформлением сценического пространства позволяли художнику достигать успеха и при декорировании обычных интерьеров. В статье «Эволюция театрально-декорационного искусства» Бакст писал: «Нельзя верить в то, что всякий хороший художник может стать хорошим декоратором. Это явное заблуждение, так как видение и даже талант хорошего де-

коратора скорее имеет связь с архитектурой и скульптурой. Я убежден в том, что для того, чтобы быть хорошим декоратором, нужно им родиться, родиться архитектором, скульптором или гравером»¹⁰.

В 1906 году Бакст получил заказ на дизайн интерьеров квартиры предпринимателя и коллекционера Александра Александровича Коровина в Петербурге на Николаевской улице. При работе следовало учесть не только вкусы хозяина, поклонника современного искусства, но и тот факт, что Коровин планировал разместить в квартире свое художественное собрание. Впоследствии С. Н. Кондаков писал: «Висящие на всех стенах холсты дополняют стильную художественную обстановку, и в то же время зачастую это настоящие музейные вещи»¹¹. К осени эскизы оформления интерьеров были сделаны, в ноябре 1906 работы по отделке шли уже полным ходом, о чем художник сообщил жене: «Обедал у Коровиных, которые меня пригласили осмотреть работы по квартире. Идет хорошо»¹². Как и при оформлении выставки «Современное искусство», Лев Самойлович сам выполнял лепные работы: «Лепил барельеф для комнаты г. Коровина. Если будет удачно, то отливок, пожалуй, выставлю»¹³. Кроме того, художник занимался и дизайном мебели, о чем свидетельствует письмо от 4 декабря 1906: «скомпоновал десертный стол для столовой Коровину»¹⁴. При оформлении столовой перед художником стояла непростая задача освоения вытянутого прямоугольного пространства проходной комнаты. Оригинальность решения заключалась в визуальном отсечении части помещения с помощью небольшой деревянной перегородки, оформленной в виде огромной арки. Кондаков пишет: «Большая столовая, отделанная светлым дубом по рисункам Бакста, также полна произведений искусства. <...> Над большим обеденным столом свешивается на цепях оригинальная прямоугольная никелированная лампа»¹⁵.

О строгом оформлении кабинета можно судить по фотографиям и по описанию Кондакова: «Из передней направо вход в кабинет. Большая светлая комната уставлена мебелью красного дерева «елизаветинского» стиля, крытой темной кожей. Этажерки фундаментального письменного стола и верхние доски двух невысоких книжных шкафов уставлены фарфоровыми фигурками русских заводов. С потолка свешивается, в виде цветочной корзины, хрустальная люстра»¹⁶.

В декабре 1906 жена Коровина погибла, бросившись под поезд. Отделка квартиры возобновилась только весной 1908 года, а осенью Бакст уже помогал в выборе аксессуаров для квартиры, посещая антикварные магазины вместе с заказчиком и его но-

вой женой. «На мою шею вдруг свалился Коровин... и он пристал ко мне, чтобы я помог ему выбрать всякие ерпигные бронзы и мелочи для его гостиной»¹⁷. Аксессуары должны были соответствовать мебели, спроектированной Бакстом, о чем мы знаем не только из писем художника, но и из очерка Кондакова: «Гладкие белые стены, светлой карельской березы мебель стиля директоруар, исполненная, как уже было указано выше, по рисункам Бакста, обитая бледно-зеленым шелком, под ногами пушистый ковер, – такова белая гостиная...»¹⁸ В мае 1908 Бакст в целом справился с заказанной работой, о чем сам писал жене: «Кончаю обстановку Коровина»¹⁹. Однако выяснилось, что в семействе заказчика ожидается прибавление, и Бакст принялся разрабатывать дизайн интерьеров детской комнаты. Художник работал с увлечением, что не удивительно, ибо сам он недавно стал отцом, и детская тема живо волновала его. «Комната (детская) Коровина причиняет хлопоты. Будет, кажется, аппетитно и комфортабельно»²⁰, – писал Бакст Любви Павловне Гриценко-Бакст в июле 1908 года.

В оформлении квартиры А. А. Коровина уже намечается переход Бакста от строгой ампириности с преобладанием белого в сочетании с бледными тонами к той красочной палитре, которая прославила его в будущем. При отделке одной из комнат художник использовал сочетание зеленого с красным, ставшее визитной карточкой Бакста после дягилевской постановки «Шехеразеды». Кондаков в своем очерке пишет о «небольшой комнате с зеленовато-бирюзовыми обоями, мебелью красного дерева стиля Жакоб, обитой ярко-красной кожей»²¹. К сожалению, цветовую гамму интерьеров коровинской квартиры проследить трудно, так как черно-белые фотографии дают представление только об объемно-пространственном решении.

Следующим заказом, последовавшим в 1908 году, было оформление интерьеров дома в подмосковной Липовке, имении промышленника Альфреда Александровича Руперти, любителя искусств, председателя Московского филармонического общества. Ждавший три года Руперти в итоге отказался от услуг Бакста, но созданные для имения эскизы стенных панно на тему «Дафнис и Хлоя» имели успех на открывшейся летом 1911 года в Париже в Музее декоративного искусства (в помещении Лувра – павильон Марсан) персональной выставке Бакста, который сообщал жене: «В один день продано больше половины всей выставки²² на 40 тысяч приблизительно. Приобрели музей Декор[ативных] искусств проект декорации²³ и Ecole Nationale des Arts Decoratif – эскиз к панно Руперти^{24!}»²⁵

После грандиозного успеха выставки Бакст получил заказ на оформление лондонского особняка Джеймса Ротшильда. Художник работал над этим проектом до конца 1922 года. Переписка 1915–1917 годов, хранящаяся в ГТГ и в музее «Уодесдон» (поместье Джеймса Ротшильда, ставшее музеем в 1957 году по его завещанию), позволяет считать, что к этому времени заказчики решили оформить большой зал стенными панно на сюжет сказки Шарля Перро «Спящая красавица»²⁶. Это не удивительно, так как именно в 1915 году художник сделал эскизы декорации и костюмов к пьесе «Очарованная принцесса» из балета П. И. Чайковского «Спящая красавица» для антрепризы С. П. Дягилева. Кроме того, в 1916 году Бакст оформил для выступлений труппы Анны Павловой в Нью-Йорке весь балет Чайковского «Спящая красавица». Успех этих постановок, вероятно, не остался незамеченным Ротшильдом и привел к неожиданной идее сделать героями сказки членов его семьи, они позировали художнику для своих портретов, вписанных в сказочные сюжеты. Позднее, уже в 1921 году, кроме настенной живописи, Баксту было заказано все оформление зала, включая мебель, ткани, вышивки, шторы. Вероятно, это связано с тем, что именно в это время Бакст оформил постановку балета «Спящая красавица» для гастролей антрепризы Дягилева в Лондоне (премьера состоялась 2 ноября 1921 года в театре Альгамбра). Оформление огромного парадного зала фактически должно было стилизованно напоминать сценическую декорацию: просторный зал во дворце Авроры, украшенный мраморными колоннами, несущими антаблемент, с двух сторон ограничивался изящной балюстрадой.

Окончив работу над балетом, Бакст занялся оформлением ротшильдовских интерьеров и написанием панно. Из переписки ясно, что именно в конце 1921 – начале 1922 годов художник активнее всего работал над этим заказом. Ротшильды с особым интересом следили за созданием стенных панно. 25 февраля 1922 года хозяйка особняка, Дороти Ротшильд, писала Баксту: «Я заранее благодарю Вас за огромную работу, которую Вы решили взвалить на себя, и особенно за панно. Прошу Вас, держите меня в курсе новостей о панно. Аппетит приходит во время еды, и мне хотелось бы знать, когда «старая вязальщица» будет окончена и каким будет третье панно, которым Вы собираетесь заняться с таким энтузиазмом»²⁷. Дороти беспокоилась о будущей мебели, просила совета, какой фирме поручить исполнение мебели по рисункам, которые Бакст обещал прислать к концу месяца. В начале марта заказчики получили эскизы мебели, профили и планы для краснодеревщи-

ков, образцы текстильных орнаментов для вышивальщиц.

7 марта Дороти Ротшильд писала художнику: «Мы получили рисунки, и я спешу сразу же поблагодарить Вас от всего сердца. Ткань просто удивительная, рисунок и цветовая гамма прекрасны...»²⁸

Для изготовления мебели Бакст предложил использовать клен, причем надо было постараться придать ему оттенок старинного серебра. Элегантный клен подходил к расцветке ткани, на которой по вишневому фону были разбросаны крупные, шитые серебром цветы с добавлением черных и зеленых шелковых нитей. Таким образом, дизайн интерьера был решен в любимых Бакстом зелено-красных и серебристых тонах, в то время как балетная декорация парадного зала была основана на сочетании красного, белого и золотого. Для домашней обстановки такая гамма была бы слишком помпезна. Не все эскизы мебели понравились заказчиком, о чем Дороти сообщала художнику: «Теперь о мебели, я нахожу очень милыми диван, маленькие столики и стулья восхитительны, кресла очень хороши. Единственное, что мне не нравится, – это бюро и комод, которые напоминают мне офисную мебель.

Я полагаю, что беда невелика; я полагаю, что нам вообще не будет нужен комод; мы решили, что низкая библиотека напротив камина будет именно то, что нам больше всего подойдет»²⁹. В целом, Ротшильды остались довольны созданными Бакстом панно и разработанным дизайном интерьера их лондонского особняка. Художник закончил работу и сдал ее заказчиком в конце 1922 года.

Известный как театральный художник, Бакст нередко получал соответствующие заказы. Им были оформлены интерьеры частных театров в Лондоне и в Балтиморе. В 1913 году Бакст оформлял спектакль «Секрет Сусанны» для коронационных торжеств в Англии. Т. П. Карсавина вспоминала: «Наше первое выступление в сезоне началось с участия в коронационных торжествах и прошло блестяще. К тому же леди Рипон переделала свой балетный зал в Кумбе в прекрасный маленький театр. Бакст оформил его в своих излюбленных тонах – голубых и зеленых, он был первым, кто осмелился соединить их на сцене. С тех пор “голубой Бакст” вошел в моду и пользовался невероятной популярностью. Мы с Нижинским танцевали в этом театре для королевы Александры. Маленький театр использовали и для другой цели – леди Рипон устроила там костюмированный бал»³⁰.

В конце жизни Бакст разработал дизайн интерьеров еще одного частного театра, на этот раз в Америке, в Балтиморе, для жены американского дипломата Джона Гаррета, музыкантши и певицы-

любительницы Алис Гаррет. В 1920 году, после смерти матери Джона Гаррета, супруги унаследовали родовую усадьбу Эвергриин в Балтиморе. Решено было перестроить ряд помещений по эскизам Бакста.

В свой первый приезд в Америку в ноябре 1922 – апреле 1923 художник оформил в усадьбе малую столовую в китайском стиле; зал для игры в мяч переделал в помещение для коллекции восточного искусства Джона Гаррета. К этому времени Джон был серьезно болен, ухаживавшая за мужем Алис никуда не отлучалась из Эвергриина. Поэтому домашний театр, где она могла бы выступать, было необходимо устроить прямо в родовой усадьбе. Под театр решили переоборудовать бывшую гимназию и классные комнаты. Бакст не стал менять архитектурное решение, тем более что помещение вытянутой формы со сводчатыми потолками отвечало поставленным передним задачам. В торце была построена небольшая сцена с занавесом. Оставалось оформить зрительный зал, расчлененный колоннами, и фойе. Бакст нашел для этого прекрасное дизайнерское решение. Интерьеры были оформлены в геометрически-фольклорном стиле: прятный Восток уходил в прошлое, геометрия авангарда, поиски симметрии и асимметрии были не чужды Баксту. И вот угловатые петухи, завернутые в кольца птицы, стилизованные цветы и травы, вписанные в треугольники, круги и квадраты, украсили стены, колонны и потолки зала. Так же был расписан и занавес. Сам Бакст писал племяннице М. М. Клячко 30 января 1923 года: «Сейчас я расписываю маленький частный театр в Балтиморе в русско-бакстовском стиле – выходит забавно, с русскими веселыми красками и орнаментами»³¹. Усадьба Гарретов, Эвергриин, дошла до наших дней в виде музея, где бережно хранятся все бакстовские произведения и сохраняются в неприкосновенности созданные им интерьеры, включая домашний театр хозяев³².

Успех Русских балетов Дягилева и в первую очередь высокая оценка оформления этих постановок в одночасье вознесли Бакста на вершину славы. После премьеры «Клеопатры» в 1909 и «Шехеразеды» в 1910 художник стал особо востребованным декоратором. Стилизованный Восток покорила парижан. Газеты наперебой писали об этом, посвящая оформлению интерьеров специальные статьи. Например, в заметке «Модные способы привести в порядок свой дом» говорилось: «Вас привлекают крайности фантазии? Вам остается соблазниться декором «Тысячи и одной ночи», который русские балеты и гений Бакста принесли в моду; этот дизайн, где буйство восточных красок покрывает стены, а также мебель, украшенную стилизованными цветами, нарисованными на рубиновом, сапфировом или изумрудном фоне»³³. В дальнейшем оформленные Бакстом балеты

не оставались незамеченными взыскательной публикой, стремящейся перенести в свои апартаменты все удачные сценические декоративные находки мастера. В 1913 году об этом писал барон Май: «В Париже мода одно время диктовалась русским балетом... Чего больше, – даже в отделе комнат стали замечаться мотивы “Фавна”»³⁴.

Сам Бакст объяснял это влияние так: «Вкус, сегодня зародившийся, а назавтра становящийся вкусом всех и каждого, – это результат утомления от слишком длительного наблюдения старых форм, линий и красок и в то же время плод какого-то восторга или страсти, испытываемых перед новыми формами, новыми красками и линиями»³⁵. На какое-то время в Европе (особенно в Париже и Лондоне) художник стал арбитром хорошего вкуса. Архитектурно-дизайнерские и модные журналы пестрели ссылками на влияние Бакста, на мнение Бакста, на декоративно-художественные находки Бакста, на стиль жизни по Баксту. Газета «The Morning Telegraph» писала в 1916 году:

«Лидер по Баксту наносит удар!
Продукция по Баксту выигрывает игру!
Хозяйка по Баксту готовит еду!
Шофер по Баксту улыбается и целует свои пальцы на гудке!
Жених по Баксту подходит к алтарю!
Репортер по Баксту рассказывает о пожаре!»³⁶

Одна из американских газет посвятила в 1916 году целую статью бакстовскому декорированию столов: «Обеденные столы, оформленные по проектам Леона Бакста, казалось бы, должны подразумевать тщательно продуманный дизайн и огромные расходы. Однако в данном случае это не так. Смелые, блестящие цвета, столь любимые этим художником, и его необычные линии создают непривычное и легко достигаемое художественное оформление обеда»³⁷. Интересно сохранившееся описание выполненного для выставки Бакстом проекта дизайнера круглого праздничного стола с приподнятой деревянной подставкой для фруктов, которую поддерживают плоские резные деревянные фигуры четырех скорчившихся арлекинов. Подставка выкрашена в ярко-зеленый цвет. На этой зелени должны быть разложены красные и желтые фрукты, таким образом получалось столь любимое художником сочетание красных, зеленых и желтых тонов. Карточки для гостей «сделаны из бумаги и горят синим, пурпурным, зеленым и оранжевым цветами; они размещены не прямо перед каждой тарелкой, а сбоку»³⁸.

Сколько частных интерьеров в реальности было оформлено Бакстом, установить трудно. В 1917 году художник получил заказ

на оформление офисного помещения для фирмы Garrine & Cie (Jils Garrine et Cie decorateurs), располагавшейся в Париже по адресу 40, Rue François 1-er. Судя по переписке³⁹, художник получил аванс и начал работы, но смерть главы фирмы Jils Garrine приостановила работы, и дизайн интерьеров по эскизам Бакста, вероятно, так и не был осуществлен. Не был реализован и проект декорирования интерьеров дома Бенджамина Моора в Америке⁴⁰, но теперь уже из-за смерти самого Бакста в 1924 году.

Анализируя творческое наследие Бакста, можно проследить взаимосвязь и взаимовлияние театральнo-оформительских находок мастера и его дизайнерских идей по декорированию интерьеров. Конструирование среды на сцене и в жизни позволяло художнику влиять на вкус современного общества. Это подтверждают слова М. Волошина, отмечавшего, что Бакст «создал моду, школу, вкус»⁴¹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Волошин М. А. Лики творчества. Л., 1988. С. 187.

² Цит. по: Щербатов С. А. Художник в ушедшей России. М., 2000. С. 179–180.

³ «Colored Movies and Radio Accompaniment» // The Washington Herald. 1924. 23 March. P. 5.

⁴ Александр Бенуа: Мои воспоминания / Предисл. и отв. ред. Д. С. Лихачев. М., 1990. Т. 2. С. 377 (Литературные памятники).

⁵ Письмо Л. С. Бакста к Л. П. Гриценко от [10 марта 1903] // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 55. Л. 1 об.

⁶ Письмо Л. С. Бакста к К. А. Сомову [не датировано] // РГАЛИ. Ф. 869. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 17.

⁷ Теляковский В. А. Дневники директора Императорских театров. 1901–1903. М., 2002. С. 431.

⁸ The Theatre of the Future // Music Magazine. 1911. July. P. 8.

⁹ Карсавина Т. П. Театральная улица: Воспоминания. М., 2004. С. 260–261.

¹⁰ L'Evolution du Décor: Opinions de M. Léon Bakst. Réponse à l'enquête de Raymond Cogniat // Comœdia. 1923. 3 September. P. 1–2.

¹¹ Кондаков С. Н. Художественное собрание А. А. Коровина // Столица и усадьба. 1917. № 80. С. 6.

¹² Письмо Л. С. Бакста к Л. П. Гриценко-Бакст от 26 ноября [1906] // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 214. Л. 1 об.

¹³ Письмо Л. С. Бакста к Л. П. Гриценко-Бакст от 30 ноября [1906] // Там же. Ед. хр. 218. Л. 1 об.

¹⁴ Письмо Л. С. Бакста к Л. П. Гриценко-Бакст от 4 декабря [1906] // Там же. Ед. хр. 222. Л. 1 об.

¹⁵ Кондаков С. Н. Указ. соч. С. 11.

¹⁶ Там же. С. 7.

¹⁷ Письмо Л. С. Бакста к Л. П. Гриценко-Бакст от 10 сентября [1908] // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 307. Л. 1–1 об.

¹⁸ Кондаков С. Н. Указ. соч. С. 9.

¹⁹ Письмо Л. С. Бакста к Л. П. Гриценко-Бакст от 18 мая [1908 г.] // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 263. Л. 2.

- ²⁰ Письмо Л. С. Бакста к Л. П. Гриценко-Бакст от 26 июня [1908] // Там же. Ед. хр. 277. Л. 2.
- ²¹ *Кондаков С. Н.* Указ. соч. С. 10–11.
- ²² На выставке экспонировалось около 70 произведений Бакста.
- ²³ Имеется в виду эскиз декорации к балету «Шехеразада» (1910; бумага, акварель, гуашь, золото; 54,5 x 76; ныне в собрании Музея декоративных искусств, Париж).
- ²⁴ Имеется в виду эскиз неосуществленного панно «Покинутая Хлоя» (1910/11; бумага, акварель; 26,5 x 49; ныне в собрании Музея декоративных искусств, Париж).
- ²⁵ Письмо Л. С. Бакста к Л. П. Гриценко-Бакст от [июня 1911] // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 398. Л. 1.
- ²⁶ Подробнее см.: *Беспалова Е. Н.* Настенная живопись Бакста для дома Ротшильдов в музее «Удесдон» // Русское искусство. 2004. № 3.
- ²⁷ Письмо Д. де Ротшильд к Л. С. Баксту от 25 февраля 1922 // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 1826. Л. 1 об. – 2.
- ²⁸ Письмо Д. де Ротшильд к Л. С. Баксту [не датировано] // Там же. Ед. хр. 1827. Л. 1.
- ²⁹ Там же. Л. 1–1 об.
- ³⁰ *Карсавина Т. П.* Указ. соч. С. 247.
- ³¹ Письмо Л. С. Бакста к М. М. Клячко от 30 января 1923 // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 2641. Л. 1.
- ³² Evergreen museum & library. – <http://www.museums.jhu.edu/evergreen.php>
- ³³ Les manières a la mode d'arranger sa maison // Le moniteur de la mode. 1913. 6 September. № 36.
- ³⁴ *Барон Май [Гридин Ф. Д.]*. На берегах Женевского озера (Письмо из Женевы) // Раннее утро. Москва. 1915. 12 мая.
- ³⁵ Бакст Л. С. Искусство одежды // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 552. Л. 5.
- ³⁶ *Theadora Bean*. Introducing Bakst in daily life // The Morning Telegraph. 1916. 12 March.
- ³⁷ Bakst Table Decorations // Boston Christain science monitor. 1916. 28 January.
- ³⁸ Там же.

Е. А. ТЕРКЕЛЬ

³⁹ Письма из фирмы «Garrine & Cie» к Л. С. Баксту за 1917 // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 2146, 2199, 2200.

⁴⁰ См.: Письмо Л. С. Бакста к Н. О. Гришковскому от 4 августа 1923 // Российский фонд культуры. Архив-библиотека Ф. Н. О. Гришковского. Без номера. Л. 2.

⁴¹ *Волошин М. А.* Русский балет (Письма из Парижа) // *Волошин М. А.* Собрание сочинений: В 10 т. М., 2007. Т. 6, кн. 1. С. 520.

Иллюстрации

Н. М. Юрасовская

**ЛЕНИНГРАДСКАЯ ЖИВОПИСЬ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА
В СОБРАНИИ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ. ОПЫТ КОМПЛЕК-
ТОВАНИЯ И КЛАССИФИКАЦИИ РЕГИОНАЛЬНОЙ КОЛЛЕКЦИИ**

Город на Неве, как известно, – колыбель не только трех политических революций, но и переворота в русском изобразительном искусстве, вовлекшего его в русло западной культуры. Начиная с середины XVIII века поколения российских мастеров, ощущавших себя наследниками общеевропейских канонов красоты, выросли в стенах Российской Академии художеств Санкт-Петербурга. Под ее покровительством лишь в 1843 году, почти веком позже, появились первые частные художественные школы в Киеве, Саранске, Варшаве, а также в Москве. Именно на берегах этой Северной Венеции вплоть до XX века определялся основной вектор развития отечественной художественной культуры, формировалась живописно-пластическая система, получившая свое дальнейшее распространение в различных регионах России.

В результате политических и экономических перемен XX века внутри замкнутой системы советского изобразительного искусства к середине 1980-х возник вопрос о сложении и развитии региональных художественных школ – московской, ленинградской, владимирской, саратовской и др., позволивший обсуждать их становление и различия. Понятие школы, по аналогии с материалом древнерусского искусства, в данном контексте предполагает выявление взаимосвязи стилистических черт, сущностных признаков и их неизменности в творчестве художников определенного региона.

Имперский блеск бывшей столицы, осыпавшийся в прошлом

столетии, пригасил, но не дал померкнуть былой славе русского художественного Олимпа, даже и после наречения его Ленинградом. Термин «ленинградская школа» стал использоваться искусствоведами Л. В. Мочаловым¹, В. А. Ляшиным и В. А. Гусевым² в отечественной литературе с конца 1970-х годов, применительно уже к самостоятельному, зрелому творчеству отдельных ее представителей и явлений. В зарубежной литературе этот термин появился в связи с известной серией выставок и аукционов русской живописи «L'École de Leningrad»³ во Франции в 1989–1992 годах. Хотя следует отметить, что понятие «ленинградская школа» широко использовалось уже в 1920–1930-е годы Д. Н. Кардовским⁴, А. И. Савиновым⁵, И. И. Бродским⁶ и другими авторитетными специалистами. О «ленинградском ощущении живописи... с каким-то глубоко честным, глубоко чистоплотным отношением к средствам выражения» писал Н. Н. Пунин⁷.

Эти средства выражения опирались на богатейшие собственные источники развития и унаследованные европейские традиции. Они включали в себя глубокое понимание техники академического письма, владение отточенным рисунком, колористическую уравновешенность, изысканную гармонию цветовых отношений и в то же время осторожность к новациям. Наконец, в соответствии со старой академической традицией ленинградские мастера стремились к созданию произведений высокой общественной значимости в форме большой тематической картины.

Такого рода качества противопоставлялись, например, искусству многоликой Москвы, где художники позволяли себе большую свободу самовыражения, меньшее подчинение нормам традиционализма, торопились опередить время, удивить зрителя некоей фрондой, колористической щедростью, порой жертвуя культурой профессионального мастерства.

Если к живописи знаменитых ленинградцев первой половины XX века – К. С. Малевича, П. Н. Филонова, К. С. Петрова-Водкина и др. – ныне привлечено особое внимание отечественных и западных исследователей, то о тех, кто творил в 1960–1990-е годы, до сих пор зачастую пишут с позиции «официальное – неофициальное искусство» или используя дилемму «конформизм – неконформизм». Эти прижившиеся удобные мерил наследия советской эпохи во временной перспективе оказываются весьма малопродуктивны.

Весь XX век в нашей стране, как известно, постоянно ведется суровая борьба с «неправильным искусством». Это и аутодафе холстов академических авторов в круглом дворе Академии художеств, устроенное пролеткультовским начальником Ф. А. Масловым в 1930

году, и разгром Н. С. Хрущевым выставки художников-авангардистов студии «Новая реальность» в московском Манеже в 1962 году, и суровые долгие преследования властями участников «бульдозерной выставки» 1974 года, и недавние судебные разбирательства 2000-х по поводу выставок «Осторожно, религия», «Запретное искусство»... Перечислять можно долго.

Такого рода «битвы» привели на самом деле лишь к многочисленным утратам и лакунам российской культуры. Их было бы несравнимо больше, если бы отечественные музеи, невзирая на конъюнктуру, не приобретали, не сохраняли, не берегли для будущих времен произведения знаменитых или неугодных в тот или иной момент художников. Третьяковская галерея, как крупнейший музей страны, в разные времена стремилась выбирать наиболее характерные произведения авторов, отражающие в тот или иной период многомерность отечественной культуры.

Ленинградская живопись второй половины XX века представлена 370 произведениями 60 авторов. Это приблизительно десятая часть всего живописного собрания ГТГ этого времени. Несмотря на относительно небольшое количество работ ленинградской коллекции, ее состав отражает основные победы, конфликты и противоречия в отечественном искусстве рассматриваемого периода.

Формирование и развитие «ленинградской школы» происходило, на наш взгляд, по трем руслам:

– академическому, хранящему верность традиции, – в стенах Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Всероссийской академии художеств (далее см.: Ленинградский художественный институт), которую в 1934 году возглавил И. И. Бродский, а позднее И. Э. Грабарь, В. М. Орешников, Б. С. Угаров, П. Т. Фомин и др.;

– более широкому и демократичному в рамках Ленинградского Союза советских художников, осуществлять руководство которым в 1932 году был избран К. С. Петров-Водкин;

– андеграундному, к которому можно отнести последователей малевичского ГИНХУКа (Государственный институт художественной культуры), а также филоновского МАИ (Мастера аналитического искусства).

Противопоставляя себя друг другу, на самом деле все они оказались переплетены внутренними связями хотя бы потому, что почти все ленинградские художники учились в Ленинградском художественном институте или хотели там учиться или протестовали своим творчеством против академической системы образования.

Подобного рода отношения складывались и с Союзом художников: авторы, связанные с изобразительным искусством, или состояли в нем, или стремились туда поступить, или ...

Академическая методика преподавания в советский период, как известно, складывалась под влиянием идеологической доминанты соцреализма. Однако главным ориентиром здесь всегда оставался высокий уровень профессиональной художественной культуры. Несомненное влияние на ленинградских студентов оказывала классическая архитектура города, его литература и театр, особое поэтическое своеобразие пейзажа северной столицы. Понятие же мастерства предполагало в первую очередь академическую манеру письма, чему лучше всего учили в Ленинградском художественном институте. Но разумеется, академизм в творчестве и академизм как стройная система обучения – разные вещи.

Характерна в этом смысле история создания и поступления в нашу коллекцию знаменитого полотна А.И. Лактионова «Письмо с фронта», написанного им в 1947 году. По происхождению донской казак, Лактионов ленинградцем был недолго – лишь несколько лет обучения в Ленинградском художественном институте под руководством И.И. Бродского. Здесь он с особой тщательностью изучал технику письма старых мастеров. В свою первую крупную самостоятельную работу он вложил все знания и живописные навыки, приобретенные в стенах альма-матер. Полотно производило сильное впечатление не только благодаря сюжету, близкому и понятному послевоенному зрителю, но главное – благодаря мастерству авторского исполнения. Сцена, пронизанная солнечным светом, масштабная соразмерность персонажей, объединенных овальной композицией, виртуозный рисунок, чистый цвет летнего пейзажа, напоенного прозрачным воздухом, – все эти приемы классического письма возводили бытовой камерный мотив в степень исторической картины, достоверно и высокохудожественно запечатлевшей непритязательный сюжет.

Работа писалась к Всесоюзной выставке 1948 года в Загорске, там, куда вернулись преподаватели и студенты Ленинградского художественного института, среди которых был и Лактионов, после военной самаркандской эвакуации. Картину выставили в залах Третьяковской галереи, и с первых же дней она была горячо принята посетителями. Сопровождавший тогда правительственную комиссию заместитель директора Третьяковской галереи Г.В. Жидков вспоминал, что такого интереса зрителей здесь не наблюдали со времен катастрофы, произошедшей с репинской картиной «Иван Грозный и сын его Иван». В книге отзывов о ней писали: «Самая

правдивая картина». И не удивительно, что автор получил за нее главную награду того времени – Сталинскую премию.

Другим лауреатом этой награды тремя годами позже оказался одноклассник Лактионова по мастерской Бродского – Ю. М. Непринцев, написавший в 1951 году картину «Отдых после боя. Василий Теркин». Автор не ошибся в выборе героев популярной в народе поэмы Твардовского и воплотил сюжет на холсте, как требовало время, в соцреалистическом ключе, где ясно считывались народность, идейность, конкретность. Бесспорно, особый успех произведения обеспечило уверенное владение приемами академической школы и в первую очередь композиционное мастерство. Здесь обнаруживается много деталей, роднящих полотно с картиной И. Е. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». Полукругом развернутое на зрителя изображение группы солдат, свободно вписанное в формат крупного прямоугольного полотна, яркие образные характеристики многочисленных персонажей, расположившихся вокруг главного героя на фоне неяркого зимнего пейзажа. Русский солдат-победитель здесь скромн, лиричен и полон той душевной теплоты, которую всегда высоко ценили в народе. Картина вошла в золотой фонд отечественной живописи как одно из самых позитивных и общественно значимых воплощений образа советского человека. Оригинал произведения был подарен лучшему другу СССР – руководителю КНР Мао Цзэду. В 1953 году Непринцев пишет вторую авторскую версию полотна для Георгиевского зала Московского Кремля, а в 1955 году – третью версию специально по заказу Государственной Третьяковской галереи.

На фоне сталинского пафосного соцреализма произведения ленинградских живописцев по своему содержанию, возводившему повседневность в ранг высокого искусства, воспринимались как новаторские. Они были искренне приняты послевоенными современниками и признаны классическими образцами советского искусства. Им стремились подражать, но достигнуть подобного успеха удавалось далеко не всем.

Б. С. Угаров, выпускник академии 1951 года, также начинал творческую биографию с крупных исторических полотен. В 1957 году им была написана картина «На рудниках. 1912 год», незамедлительно приобретенная Третьяковской галереей. Этой работой 35-летний живописец стремился продемонстрировать свои способности мастера советской реалистической живописи. Однако в идеологически правильном выборе сюжета – эпизод из истории российского революционного движения – было больше сочиненно-

сти, литературности, чем живого чувства. Более искренними, исполненными душевной глубины и непосредственности оказались пейзажи художника, привлекавшие свежестью восприятия неброского российского ландшафта. Именно в них раскрылось истинное лирическое дарование Угарова. Исполненные в неярких тонах северной российской природы, гармоничные, с изысканными колористическими разработками, они невольно обращают память зрителя к пейзажной живописи В. А. Серова, что не случайно. Угаров не раз вспоминал, как в военные годы, на фронте, он не расставался с монографией И. Э. Грабаря о своем любимом живописце В. А. Серове. В портретном жанре Угаров проявлял мастерство рисовальщика, которым овладел в студенческие годы под руководством А. А. Мыльникова, преподававшего рисунок на кафедре живописи. Уже тогда, приобретая славу главного и верного стража высокой академической традиции, А. А. Мыльников более 65 лет возглавлял мастерскую монументальной живописи в Ленинградском художественном институте.

В детские годы А. А. Мыльников занимался в художественной студии у К. С. Петрова-Водкина, затем учился в Ленинградском художественном институте у И. Э. Грабаря и В. М. Орешникова. Еще до войны он по приглашению Б. Ф. Иофана – страстного фаната античности – начал работать как монументалист над мозаиками для Дворца Советов в Москве. В 1951 году Мыльников становится лауреатом Сталинской премии за полотно «На мирных полях», написанное в полном соответствии с царившим в ту пору соцреалистическим каноном. Всесоюзную известность художник получил в 1961 году в связи с выполненным им жестким занавесом «В. И. Ленин» для Кремлевского Дворца съездов.

Но главная тема в творчестве А. А. Мыльникова отнюдь не парадность и героика советской жизни. Он вообще не ставил для себя цели быть глашатаем соцреализма. В нашем собрании его творчество представлено 18 произведениями 1950–1980-х годов, в которых раскрывается автор как художник, осуществляющий постоянный поиск и освоение новых уровней живописного мастерства. Именно в его творчестве академический рисунок приобрел качества, подчиняющие скульптурность форм натуры контурной выразительности живописного письма, – то, что во многом обеспечивало эффектное композиционное решение.

Если ленинградские живописцы его поколения находили опору для творчества в русской классике XIX века, то вектор художественных горизонтов Мыльникова оказался развернутым в направлении европейского искусства. В его картине «Верочка»,

написанной свежо и виртуозно, на едином дыхании, легко обнаруживается импрессионистическая задача – стремление запечатлеть на полотне свет, цвет, контражур. И это 1964 год – время господства в стране эстетики брутального «сурового стиля»! В триптихе «Испания» – «Распятие», «Коррида», «Смерть Гарсиа Лорки» (1979) – звучит страстная эмоциональная нота живописи Эль Греко. За этот триптих автор был награжден золотой медалью АХ (1981) и Ленинской премией (1984).

В серии полотен 1980-х, в том числе в картине «Тишина» (1987), обнаруживается его стремление привнести в современные российские мотивы гармонию и умиротворение итальянского кватроченто. Кстати сказать, он был первым советским мастером, показавшим на Всесоюзной выставке 1970-х среди производственных и военных тем женское ню – картину «Утро». Изображение крупным планом безмятежно спящей на берегу озера женской обнаженной фигуры прочитывалось как своего рода аллюзия на ренессансных Венер – Джорджоне или Тициана. Этот образ, будивший в суровом советском зрителе забытые представления о ценности и красоте земного чувственного бытия, недружелюбно приняла отечественная критика, и, к сожалению, предложение о поступлении картины в собрание Третьяковской галереи было отклонено.

Творческий и педагогический метод Мыльниковова всегда отличался органическим синтезом глубоких знаний и практик всемирной истории искусства со временем, в котором он живет. Несколько поколений художников, им воспитанных, несут в своем творчестве принцип сознательного построения классической формы, высокую традицию реалистической школы рисунка, идущую от П. П. Чистякова через Д. Н. Кардовского и его учеников. В нашей коллекции это работы Л. Н. Кирилловой, В. Я. Липеца, Т. С. Федоровой. Сегодня «мыльниковцев» (а их более 500) можно обнаружить по всему бывшему СССР, также как и «моисеенковцев» – выпускников еще одной сильнейшей творческой мастерской Ленинградского художественного института.

Е.Е. Моисеенко до войны также учился у И.И. Бродского. Но трагические военные события (до апреля 1945 года он был узником германского концентрационного лагеря в Альтенграбове) позволили ему окончить институт лишь в 1947 году по мастерской А.А. Осмеркина. Государственные награды, в отличие от своих знаменитых соучеников, он (из-за пятен в военной биографии) начал получать много позже – лишь в период хрущевской «оттепели». Но мощный талант художника, его свободная темпераментная

манера письма, неистовая экспрессия были отмечены еще в дипломной работе «Генерал Доватор». Автор уже тогда поразил своих педагогов уникальным соотношением природного дарования, высокого нравственного начала, творческой отваги. Искусство Моисеенко автобиографично по своей сути. Он изображал то, что пережил, о чем болела душа, что глубоко вошло в его сознание, – война, русская деревня, русская поэзия. Известность художнику принесли станковые картины на темы Гражданской войны, такие как находящиеся ныне в собрании ГТГ «Красные пришли» (1961), «Первая конная», «Вестники» (1970), «Речь» (1972–1975) и др. Исторические персонажи на его полотнах приобретают характер метафоры. А метафора позволяла отказаться от натурности, порывала со старомодной сценичностью изображения, тем самым открывая новые композиционные возможности, пути обновления пластического языка. «Дистанционность» в освещении исторических тем сообщала его произведениям вневременную сопричастность Вечности, выявляла тяготение мастера к философскому пониманию бытия. Моисеенко расширил и осовременил границы понимания пространственно-временных закономерностей построения картинной плоскости, наполнив их энергией, динамикой, высокой романтикой – как в экранном кинообразе. Он одним из первых в стенах Академии художеств – оплота традиционалистского искусства – стал утверждать понимание новаторства как традиции в развитии, как результата глубокого эстетического истолкования проблем своего времени. Все виды жанров – портрет, натюрморт – строятся у Моисеенко по законам картины, с акцентом на ассоциативно-символическое значение предметов, когда предметы дополняют друг друга, образуя центры эмоционально-смысловых напряжений, словно находясь в диалоге между собой.

Собрание Третьяковской галереи располагает 90 живописными произведениями Е. Е. Моисеенко – этого крупнейшего российского мастера живописи второй половины XX века.

Параллельно академическому «клану», выше названные представители которого готовили в своих творческих мастерских новые поколения советских художников, в том числе и для республик, ленинградская школа включает в себя довольно обширный пласт живописцев, работавших под эгидой Ленинградского Союза художников. Опорой в их творчестве была также академическая школа, но вдохновение и темы для своих картин они более разнонаправленно искали в поездках по всему Советскому Союзу. В собрании Третьяковской галереи находятся произведения В. Ф. Загонка,

Ю.С. Подляского, Л.В. Кабачека, А.А. Яковлева и др. – тех, кто писал пейзажи и картины из жизни современной деревни, совершал поездки на великие стройки страны, на Енисей, в Красноярск, на строительство Байкало-Амурской магистрали, на Чукотку, полуостров Таймыр и в другие экзотические места. Знакомство с ними наполняло творчество этих авторов романтикой, давало толчок к новым пластическим открытиям, к развитию современного художественного языка, но исключительно в дозволенных рамках советского художественного регламента. Таким образом, осуществлялся экстенсивный путь развития официальной линии ленинградской школы изобразительного искусства.

Однако в структуре Ленинградского Союза художников существовал более радикальный слой художников, так называемое «левое крыло», или «левый ЛОСХ», по аналогии с московским «левым МОСХом». Они также были выпускниками Академии или Художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной (бывш. училище А.Л. Штиглица), отнюдь не порывали с реалистическим письмом, но отстаивали своим творчеством право искать собственные ориентиры в искусстве.

К наиболее интересным и состоявшимся мастерам в русле этого направления относится группа ленинградских художников «Одиннадцать», названная по числу участников их первой выставки. Собравшись однажды вместе в 1972 году, З.П. Аршакуни, Г.П. Егошин и В.В. Ватенин решили искать отдельную возможность, и не только в рамках официальных выставок, показать зрителю свои картины и работы близких по духу товарищей. Я.И. Крестовский, В.И. Тюленев, В.И. Рахина, позднее К.А. Гуцин, Б.И. Шамапов, С.И. Осипов, Ю.М. Павлов, Р.Р. Доминов и др. – каждый из них, следуя своим курсом, мечтал реализовать себя в творчестве, свободном от соцреалистических доктрин или академических штампов. Эта группа, одна из первых в СССР, противопоставила индивидуальное творческое видение регламентированному «языку Власти». Все дальнейшее свое творчество художники посвятили картинам, очищенным от социальной суеты, – натюрморту, пейзажу, жанровым сценам. Не желая тратить силы на идеологическое противостояние, каждый из них сосредоточился на постижении таинств живописного мастерства: ведь живопись была делом их жизни.

В 2007 году в ГТГ состоялась выставка произведений двух главных организаторов этой группы – Г. Егошина и З. Аршакуни – под названием «Живопись. Ленинградская версия». Герман Егошин, по его воспоминаниям, был заворужен произведениями

А. Д. Древина, Р. Р. Фалька, Д. П. Штеренберга. Завен Аршакуни стремился найти объект творческого вдохновения в мотивах своей исторической родины – Армении – либо ставил задачу распознать современную поэзию урбанизма. Проводником здесь оказалась его любовь к искусству М. Сарьяна, А. Матисса, М. Шагала.

Группа «Одиннадцать», поддержанная Е. Е. Моисеенко и В. А. Пушкаревым, тогдашним директором Русского музея, вопреки негативной в 1970-е официальной критике, словно перекинула мост из своего времени к периоду расцвета питерской школы начала XX века, в том числе знаменитого объединения «Круг художников»⁸, мечтавшей оосовременить классику. Этот диалог раскрывал каналы циркуляции новых творческих идей, активно повлиявших на переосмысление современниками художественных приоритетов. Их произведения, интересные в плане поиска актуализации классических форм и пластики, создавали ту творческую атмосферу, при которой в застойный советский период происходило зарождение новых смыслов современного искусства. Своей живописью они связали разные пласты ленинградской культуры – искусство профессиональное, основанное на большой традиции, и нонконформистское (протестное).

Нонконформисты составляют третий пласт ленинградского искусства. Они, разумеется, работали за рамками официальной художественной жизни, признаваемой властными структурами.

После закрытия в Ленинграде в 1926 году Государственного института художественной культуры (ГИНХУК), где преподавали Казимир Малевич, Михаил Матюшин, Павел Мансуров, Павел Филонов и другие видные представители русского авангарда, поиск «универсальной художественной методологии» был подхвачен в стерлиговской школе, с попыткой «перебросить» этот опыт во вторую половину XX века. Ученик Малевича Владимир Стерлигов (1904–1973) освоил и развил полученные знания в создании новой пластической системы – «импрессионистический кубизм», основанный на определенной культурной традиции. В этой художественной теории импрессионизм становится отправной точкой цветообразования, кубизм заостряет внимание на геометризации пространства – его криволинейности, многомерности, возможности сосуществования миров и антимиров. Постстерлиговец А. Б. Батурин представлен в собрании Галереи лишь тремя работами 1990-х годов реалистического характера, которые, к сожалению, не раскрывают «законсервированные» на долгие годы пластические идеи.

Неформальное объединение независимых ленинградских художников «Арефьевский круг» («Орден нищенствующих живо-

писцев», как назвал их Р. Мандельштам⁹⁾, возникшее еще в конце 1940-х, положило начало ленинградскому андеграунду, пожалуй более раннему, чем в Москве. Их абсолютно независимая творческая активность дала импульс к возрождению личного художнического высказывания без оглядки на авторитеты и власть. В него входили Рихард Васми, Шолом Шварц, Владимир Шагин, Валентин Громов, Наталья Жилина. Сегодня работы этого «Ордена нищенствующих живописцев» – вот ирония судьбы! – представляют серьезный коммерческий интерес, и их поступление в музей – дело удачи, случая или особых дружеских отношений. В нашем собрании насчитывается всего 10 произведений, половина которых была передана в дар художником В. Громовым, другая часть приобретена у коллекционеров. Нам, к сожалению, не удалось получить работы лидера группы Александра Арефьева, а также абстрактные произведения Евгения Михнова-Войтенко, идеолога ленинградского неофициального искусства 1950-х годов.

Неофициальное художественное движение в Ленинграде середины 1970-х – начала 1980-х годов, получившее название «газаневская культура», обозначилось появлением крупных выставок художников-нонконформистов, впервые разрешенных властями. Они состоялись в ДК им. И.И. Газа (22–25 декабря 1974 года; 50 художников) и ДК «Невский» (10–20 сентября 1975 года; 90 художников). Участники «газаневских» выставок – В. Овчинников, Е. Рухин, А. Хвостенко (пять работ получены в дар ГТГ) – воспротивились официальной тенденции воспринимать их творчество как нелегальное и антиобщественное. Выставки стали важными вехами истории ленинградской независимой культуры и вызвали всплеск общественного интереса к современному искусству, которое впервые предстало перед зрителем в широком многообразии стилевых направлений – от абстракционизма и поп-арта до различных форм салона. Кризис, связанный с разделением искусства на «официальное» и «неофициальное», побудил неформальных художников самоорганизоваться в ТЭВ – Товарищество экспериментальных выставок, а позднее в ТЭИИ – Товарищество экспериментального изобразительного искусства. Инициаторами этой организации стали Ю. Жарких, А. Богомолов, Е. Фигурина и ряд других авторов, произведения которых Третьяковская галерея также стремится приобретать. Адресом Товарищества и вскоре центром ленинградского андеграунда 1980-х становится Пушкинская, 10, – художественно-музыкально-литературный сквот, преобразованный из выселенного для ремонта городскими властями жилого дома. В среде ТЭИИ в разные годы возникали и распадались группировки:

«Летопись», «Митьки», «Остров», «Новые художники», «Некрореалисты» и др. «Митьки» стали одной из главных составляющих ленинградского неофициального искусства последней трети XX века.

Живопись «Митьков» 1980-х – городской фольклор, с открытым и несколько простодушным взглядом на жизнь. Игровой, литературный характер митьковского движения успешно сочетается с сохранением живописных традиций, усвоенных ими у художников «Арефьевского круга», которых «Митьки» всегда признавали своими учителями. В группу «Митьки» входили самые разные художники, объединенные не философской концепцией и теоретическими постулатами, а скорее дружеским взаиморасположением. Дмитрий Шагин, воспетый его единомышленником, художником и писателем Д. Шинкаревым¹⁰, как истинно русский психотип добродушного, ленивого и пьющего мужичка, превратился в своеобразную ролевую модель для целой компании художников.

Александр и Ольга Флоренские также позиционировали себя организаторами популярных «Митьков», но позднее дистанцировались от них. Флоренские стали одними из первых отечественных художников 1990-х годов, кто продолжил идеи фиктивного «архивирования» и «музеефицирования» вслед за Марселем Дюшаном, подхваченные на исходе столетия москвичами – Ильей Кабаковым, Еленой Елагиной и Игорем Макаревичем. В нашем собрании находится ряд работ А. Флоренского, иллюстрирующих эту позицию – схематизированно, в постмодернистском ключе. Например, «Русский альбом», где художник «осовременил» «хиты» русской классики, в частности картины Перова «Приезд гувернантки в купеческий дом», «Сельский крестный ход на Пасхе» и др. Так же беззастенчиво он поступил, переписав на свой лад в серии «Пиво» известные картины А. ван Остаде, П. Кончаловского, Н. Пирсманнишвили и др. Поиронизировал Флоренский и на свой счет, став в 1997 году одним из основателей галереи «Митьки – Вхутемас» в Санкт-Петербурге, невольно вызвав в памяти литературный образ Остапа Бендера, представлявшегося студентом Вхутемаса.

Самый известный проект ленинградского актуального искусства последних десятилетий XX века – «Новая Академия». В 1982 году Тимур Новиков, один из самых ярких представителей ленинградской богемы, принимавший участие в таких художественных проектах, как создание группы «Летопись», открытие галереи «АССА», уличные перформансы, квартирные выставки и пр., становится лидером объединения «Новые художники». Первые участники группы – Георгий Гурьянов, Евгений Козлов, Олег

Котельников, Иван Сотников, Кирилл Хазанович и др. – не были озабочены единством взглядов на искусство. В 1985 году Тимур, играя в некий официоз, провозглашает создание «Академии Всяческих Искусств», которая с 1989 года обновляется под названием «Новая Академия Изыщных Искусств». Являясь идеологом движения среди молодых авторов, не обремененных глубокими художественными знаниями, Тимур, не без хитроумной двусмысленности, публично отрывается от авангардизма и модернизма и провозглашает курс «на классику и красоту» как более актуальные явления современности. Так рождается одно из ключевых направлений в современном российском искусстве – неоакадемизм.

По мнению Аркадия Ипполитова¹¹, хранителя гравюрного кабинета в Эрмитаже, в качестве куратора представившего развернутую ретроспективную выставку ленинградских неоакадемистов в Москве в конце 2011 года, обнаруживаются знаковые параллели между ленинградской Академией Тимура и болонской Академией братьев Карраччи. Более того, Ипполитов находит некую временную связь между основанием «Новой Академии» и возвращением городу его первоначального имени – Санкт-Петербург, а значит, завершением ленинградского периода жизни.

Тимуровский проект, наполненный торжественными ритуалами с награждениями, присвоениями званий, церемониями и прочими академическими помпезными атрибутами, – в общем-то, одна из самых веселых, легкомысленных и к тому же сексуальных разновидностей отечественного нонконформизма, который включает в себя различные визуальные виды современного искусства – от живописи до инсталляции, компьютерных и видеоопусов. При всей ироничности этого явления в нем прочитывается искреннее восхищение художников классическими образами, стремление подражать им хотя бы через призму современных технологий. Разумеется, на их восприятие оказывает существенное влияние воздействие самой атмосферы Петербурга. Собрание Галереи включает в себя работы лишь некоторых представителей ленинградского неоакадемизма – Тимура Новикова, Ольги Тобрелутс, Владика Мамышева-Монро.

Картины ленинградских художников второй половины XX века разных художественных направлений, собранные в фонде Третьяковской галереи, разумеется, недостаточно подробно представляют все многообразие и богатство ленинградской школы живописи. Тем не менее собирательская работа, проведенная различными поколениями музейных сотрудников, демонстрирует пример контекстуального осмысления регионального материала с выявлением сущностных признаков этой школы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Мочалов Л. В. Искусство Ленинграда // Творчество. 1977. № 3.
- ² Гусев В. А., Леяшин В. А. Искусство Ленинграда // Художник. 1977. № 4.
- ³ L'École de Leningrad: Catalogue. Paris: Drouot Richelieu. 1989. 16 June.
- ⁴ Савинов А. И. Письма. Документы. Воспоминания. Л., 1983. С. 232.
- ⁵ Там же. С. 237.
- ⁶ Исаак Израилевич Бродский. М., 1973. С. 368–370.
- ⁷ Страницы памяти: Художники Ленинградского Союза советских художников, погибшие в годы Великой Отечественной войны и в блокаде Ленинграда: Справочно-мемориальный сборник. СПб., 2010. С. 67.
- ⁸ Ленинградское объединение «Круг художников» (1926–1932). Членами объединения были в общей сложности от 40 до 50 живописцев, графиков и скульпторов. Среди них – такие известные в последующем мастера, как В. В. Пакулин (председатель), А. Ф. Пахомов, А. Н. Самохвалов, А. И. Порет, А. И. Русаков, Д. Е. Загоскин, В. И. Малагис, Г. Н. Траугот, С. А. Чугунов и др. «Круг художников» сочетал приверженность традициям петербургско-ленинградской школы с декларируемым новым «стилем эпохи».
- ⁹ Мандельштам Рюальд Чарльсович (1932–1961), ленинградский поэт-одиночка, творчески был тесно связан с художниками «Арефьевского круга». Первые публикации его стихов были осуществлены за границей в 1970–1980-х годах.
- ¹⁰ Явление «Митьки» обозначилось в начале 1980-х благодаря литературному самиздатовскому опусу Д. Шинкарева «Митьки». В этом некоего рода сатирическом памфлете на своего товарища по работе и собрата по кисти Дмитрия Шагина была сформирована иконография «митька», его ролевая модель.
- ¹¹ Аркадий Ипполитов. Бронзовый век Петербурга. Неоакадемизм и Новая Академия Тимура Новикова // ARTandYou. 25.10.2011. URL: <http://artandyou.ru>.

Иллюстрации

V. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Л. М. Бедретдинова

ВОПРОСЫ СИНТЕЗА ИСКУССТВ НА ПЕРВОМ ТВОРЧЕСКОМ СОВЕЩАНИИ АРХИТЕКТОРОВ, СКУЛЬПТОРОВ И ЖИВОПИСЦЕВ (1934) И ПЕРЕВОД КНИГИ А. БРИНКМАНА «ПЛОЩАДЬ И МОНУМЕНТ» (1935)

В начале 1930-х годов в советском искусстве происходят существенные изменения, которые можно обозначить как переход к новому этапу развития. Авангард окончательно теряет приоритетные позиции. В 1932 году ликвидируются все художественные группировки, создаются единые творческие союзы, позволяющие государственной власти более эффективно влиять на формирование нового стиля искусства. На новом этапе, в других условиях проблема синтеза искусств и единства стиля должна была найти свое новое разрешение. Одним из импульсов к ее обсуждению стало проведение в 1931 году первого конкурса на проект Дворца Советов. Дворец был задуман как сооружение грандиозных масштабов, концентрирующее в себе все лучшие достижения инженерной и художественной мысли, и предполагалось, что его художественное решение станет образцом ансамблевого мышления.

Ориентация на освоение художественного наследия выразилась в деятельности созданной в 1933 году Академии архитектуры СССР, которая имела статус высшего научного заведения. При ней было организовано издательство, выпускавшее на протяжении двух десятилетий увражи и фундаментальные исследования, стимулирующие изучение художественного наследия. В частности, в 1935 году Государственное издательство Академии архитектуры СССР выпустило в свет перевод двух книг А. Э. Бринкмана «Площадь

и монумент как проблема художественной формы» и «Пластика и пространство как формы художественного выражения». Представитель формальной школы, последователь Г. Вёльфли и А. Гильдебранда, Бринкман рассматривает в первой работе эволюцию взаимодействия монументальной скульптуры и архитектуры от Средневековья до XIX века, его интересуют улица или площадь как единый организм и город как архитектурное целое. Второе исследование посвящено рассмотрению взаимодействия трех искусств по мере эволюции пространственно-пластического мышления в тех же хронологических рамках. Труды Бринкмана составляют классику искусствоведения, являются частью научной базы историков искусства. Интересно отметить, что обе книги появились в тот момент, когда борьба с формализмом в искусстве уже шла по всем направлениям. Достоинства первой книги виделись в том, что она могла быть использована «как очень толковый компендиум показательнейших исторических примеров», а с другой стороны, «оказаться весьма полезной и в смысле прямого стимулирования творческих поисков нашей архитектуры».

В предисловии к книге, написанном советским художественным критиком И. Е. Хвойником, отмечалось: «Выпуск в свет русского перевода книги А. Э. Бринкмана “Площадь и монумент” едва ли нуждается в очень пространным обосновании. В грандиозной задаче нашего градостроительства и художественной реконструкции Москвы и других крупных городских центров вопрос о площади и монументе, рассматриваемых в их взаимной связи, занимает бесспорно видное место, предопределяя собою в значительной мере архитектурный облик узловых частей городского организма»¹. Общая редакция перевода второй книги выполнена М. В. Алпатовым, и предисловие тоже, по-видимому, написано им. Ценными в книге, по его мнению, являются тонкий анализ художественных памятников и стремление, установив общие принципы синтеза каждой эпохи, проследить их эволюцию.

Однако общая концепция автора и его методологические посылки вызывают у И. Хвойника и М. Алпатова существенные возражения. Недостатки исследования «Площадь и монумент» Хвойник видел в следующем: «Понятие архитектурной формы как функции архитектурного образа, как чувственного выражения идеального содержания специфическими средствами – чуждо сознанию Бринкмана. В лучшем случае содержание, носителем которого является архитектурная форма, есть для него явление вторичное и попутное архитектурному формотворчеству; необходимой связи между ними и их взаимообусловленности автор не признает»².

Как соотносятся содержание и форма в синтетическом об-

разе, что является наиболее существенным в специфике скульптуры и архитектуры для их гармоничного сосуществования в едином ансамбле – эти вопросы и обсуждались на первом творческом совещании архитекторов, скульпторов и живописцев (при этом в нем приняли активное участие историки искусства). Совещание было создано Союзом архитекторов и проходило с 25 по 28 декабря 1934 года. Его программа была построена следующим образом. Открывалось совещание докладом Д.Е. Аркина «Проблема синтеза в советской архитектуре», а завершалось докладом М.В. Алпатово «Проблема синтеза в художественном наследстве». Внутри этих рамок было четыре основных доклада; каждый докладчик имел содокладчика: у А.В. Щусева им был В.А. Фаворский, тема – архитектура и живопись; у В.С. Балихина – И. Хвойник, тема – архитектура и скульптура. Доклады сопровождали прения и дискуссии, им также сопутствовали творческие отчеты скульпторов и живописцев. Нам известно, что из скульпторов в совещании принимали участие С.Д. Меркуров, Б.Д. Королев, В.И. Мухина, Г.В. Нерода, С.Д. Тавасиев. Итог совещания был подведен Д. Аркиным. Решено создать специальную комиссию, которой поручено провести подготовку к постановке этой проблемы на Всесоюзном съезде архитекторов и издать материалы совещания отдельной книгой.

Спустя месяц в журнале «Архитектура СССР» № 2 за 1935 год были опубликованы извлечения из докладов, отчет о дискуссии, развернувшейся по докладам, и статья А.И. Бассехеса «Итоги творческого совещания»³. Эти материалы дополняла статья И.Л. Мацы «Основы синтеза». В 1936 году был выпущен сборник «Вопросы синтеза искусств», который включал переработанные стенограммы докладов, отдельных выступлений и, как указано в предисловии, специально написанные для сборника статьи И.Л. Мацы «Основы синтеза» и Л.И. Ремпеля «Искания синтеза искусств на Западе»⁴.

Одним из первых в понимании синтеза встает вопрос о том, какое из искусств является ведущим – архитектура или скульптура. Здесь практически единодушно с различными оттенками и нюансами признавалась ведущая роль архитектуры. Д. Аркин сформулировал свое мнение так: «Архитектура является в данном случае инициативным началом в организации сотрудничества трех пространственных искусств. Это сотрудничество осуществляется вокруг архитектурного задания, которое дает ему не только материальную основу, но в решающей степени определяет и содержание совместной художественной работы...»⁵ Подобное понимание проблемы высказала и В.И. Мухина: «Скульптура всегда считала, и совершенно справедливо, архитектуру

своей старшей сестрой. Я не вижу никаких оснований сейчас для пересмотра этого положения, оправданного многовековой историей искусства»⁶. Согласен с точкой зрения Аркина и Мухиной был также Маца: «...в смысле общей обусловленности идеей и архитектурным образом данного сооружения, характера изобразительных образов в их роли в данных конкретных условиях – мы и можем говорить о ведущей роли архитектуры в синтезе»⁷. Маца, внося нюансы, выделял два типа ансамблевого единства. Один он называл диктаторством или гегемонией архитектуры, безоговорочным подчинением скульптора воле и требованиям архитектора, другой – более мягким, дающим скульптору значительную долю творческой свободы. Показательно для кристаллизации будущей теории, что у Мацы заостряется вопрос о доле независимости скульптуры. В целом обсуждение демонстрирует скорее пластический, а не пространственный тип мышления.

Основными теоретическими докладами были выступления Аркина и Алпатова. В сборнике они помещены первыми, теоретический характер имеет и заключительная статья Мацы. Дискутировался вопрос: на сопряжении каких свойств скульптуры и архитектуры должен строиться ансамбль, при каких условиях возникает гармоничный синтез? Согласно сложившимся у историков искусства представлениям, специфическая задача архитектуры в выявлении тектонических ценностей, в организации пространства; для скульптуры, занятой выстраиванием объемов в пространстве, существенны прежде всего пластические качества. Вместе с тем скульптура в отличие от архитектуры способна создавать изобразительные образы. Аркин считал неверным убеждение, что у архитектуры недостаточно средств, чтобы выразительно и ясно в художественных образах передать какую-либо идею. На таком ошибочном основании, что она ничего не изображает, архитектуру нельзя исключать из круга искусств. В этом случае архитектура остается на вторых ролях, а живопись и скульптура понимаются как средства, призванные «исцелить» архитектурное произведение от его «природной немоты». Д. Аркин понимал принципы синтеза иначе. В основе лежит общность идеи, а средства воплощения могут быть разными: «Изобразительные искусства – скульптура и живопись – могут, прежде всего, дать дальнейшее раскрытие идеи архитектурного произведения. Именно такую роль играла, например, скульптура в архитектуре классической Греции. Можно наряду с этим представить себе такой тип сотрудничества, когда изобразительное искусство вводит и разрабатывает как бы самостоятельную тему, но вступающую в созвучие с темой архитектуры. Такое зву-

чение “в унисон” архитектуры и живописи мы имеем в значительных образцах итальянского Ренессанса. Наконец, изобразительные искусства могут давать декоративно-пластическую разработку архитектурной формы, причем и этот тип сотрудничества искусств, иногда разрушавший идею синтеза, также должен быть учтен нами в своих лучших образцах и проявлениях»⁸.

В историко-теоретических рассуждениях М. В. Алпатова акцент, напротив, был сделан на выразительные средства. У разных видов искусства они разные, и подлинный синтез возникает на их сопряжении: «...под синтезом следует разуть сложное соотношение, основанное на противоречии, которое, в конечном счете, складывается в новое единство. Не следует забывать о том, что каждое из искусств имеет свои задачи. Живопись и скульптура изображают реальные предметы; они создают свой мир, свое пространство, свое соотношение между вещами. Архитектура, оформляя пространство, также создает свой мир, создает только ему присущее целостное единство. И вот эти два единства, эти два самостоятельных мира сталкиваются...»⁹

И. Хвойник смотрел на проблему синтеза глазами скульптора, но также акцентировал формальные моменты. Тектоника сопоставляется с образным, чувственно-пластическим началом, абстрактное – с изобразительным. Первое ассоциируется с архитектурой, второе – со скульптурой. В синтезе у скульптуры другая задача, чем в случае ее независимого существования. «...Она становится в синтезе и носительницей пластического, чувственно-реального образа, и носительницей архитектурных функций...», «...она должна быть в такой же мере скульптурой, как и архитектурой»¹⁰. Но тем не менее центральная проблема для него – проблема образа и стиля. Хвойник по достоинству оценивает формальный анализ Бринкмана, но считает его недостаточным. Немецкий ученый оставляет в стороне формотворческую роль идейного содержания, что воспринималось как методологический недостаток Бринкмана.

Мысль о том, что все скрепляющим началом в синтезе была идейная общность, повторялась многими авторами на разные лады. Маца отмечал, что, когда скульптор получает определенную свободу действий, «композиционное решение обогащается соображениями, выходящими за пределы узкой функциональности и конструктивной схемы, – соображениями высокого идейно-художественного порядка»¹¹. Близкими к этой точке зрения были мнения, которые высказали Д. Аркин, С. Меркуров, И. Чайков. Поэтому алпатовское объяснение синтеза искусств, базирующееся на специфике отдель-

ных видов как необходимое примирение противоречий, имеющих формальную природу, встречало неприятие. Ответом Алпатову воспринимаются слова Аркина: «Но, анализируя внимательно художественную практику прошлого, мы узнаем, что эти формальные коллизии всегда были обусловлены не “природой” самих форм, а коллизиями идей, коллизиями двух или нескольких различных начал, которые боролись между собой в самом идейном содержании творчества того или иного мастера, того или иного стиля. Именно такую картину являет творчество величайшего мастера монументального художественного образа – Микеланджело»¹².

В дискуссии оставался открытым вопрос: достижения каких эпох в обширном историческом наследии были в тот момент наиболее актуальными? Естественно, звучали призывы взять из прошлого все лучшее. Подводя итог своему выступлению, Алпатов затруднялся ответить на вопрос, как освоить наследие Египта, Греции, Ренессанса или барокко: «Линия нашего творчества – социалистический реализм, и это предопределяет наш больший интерес к Ренессансу, чем к Средневековью или Египту, но это не значит, что можно пройти мимо ряда решений вопроса синтеза в других стилях. Самый главный вывод из предложенного обзора – это то, что решение синтеза всегда *диктовалось целостным художественным мировоззрением...*»¹³

Как видно, уже на этой стадии обсуждения стали проявляться определенные предпочтения. Наибольший интерес проявляли к классической Греции и эпохе Ренессанса в Италии. Как правило, неприятие вызывала эпоха барокко. Интересно, что Мухина, одна из создательниц в недалеком будущем произведения, воплотившего новые представления о синтезе, видела для себя идеал в готике и искусстве Древнего Египта. Она отрицательно относилась к барочному синтезу. На ее взгляд, в итальянском искусстве XVII века не сохраняется специфика видов искусства: скульптурный декор сливается с архитектурой стены, делая незаметным переход к живописи; перспектива живописного плафона часто иллюзорно прорывает архитектурную оболочку. Четкого разграничения между пространственными системами живописи, скульптуры и архитектуры нет, а это, по ее мнению, искажает реальный облик архитектурного интерьера. «Архитектор работает ограниченными пространствами. В этом сущность его искусства. Иллюзорность живописи создает огромное противоречие между реально существующим архитектурным пространством и условным живописным пространством. Живопись и скульптура рассчитаны на создание обманчивых впе-

чатлений – “оптических иллюзий”. Но существует возможность такого сотрудничества этих видов пространственного искусства с архитектурой, таких принципов их перехода одно в другое, при котором возникают не два взаимопротиворечащих друг другу пространства – реальное и иллюзорное, – а единое, синтетическое»¹⁴. Примером такого удачного сотрудничества были для Мухиной интерьеры Шартрского собора, в котором колонны одновременно являются статуями, выполняют и декоративные, и архитектурные функции. Это для нее пример «синтетического слияния сотрудничающих искусств». Так же высоко она ценила ансамбль, возникающий в египетском подземном храме: «Статуя является здесь не только скульптурой на тему о божестве, но и реальным пилоном, имеющим свое совершенно точное архитектурное назначение»¹⁵. Базовые принципы мухинской концепции близки точке зрения И. Хвойника. Вместе с тем Мухина, как и Алпатов, размышляет в первую очередь о формальной специфике, но видит проблему синтеза в устранении противоречий, а не в их примирении. Не совпадают их позиции и в оценке отдельных исторических периодов: так для Алпатова «представление о том, что египетское искусство является наиболее совершенным образом синтеза, ошибочно. В Египте синтеза в сущности не было, потому что не было противоречия, не было еще обособления каждого вида искусства»¹⁶.

Видимо, в интерпретации того, как строился синтез искусств в классической Греции, были истоки теории синтеза, которая сформировалась к концу десятилетия в советском искусстве. Предпочтение древнегреческому искусству отдавал уже Маца и интерпретировал античный синтез как соединение независимых искусств: «Классический пример осуществления правильной меры участия изобразительных искусств в архитектуре дает Греция. ...Круглая скульптура, рельеф, окраска деталей употреблены в таких пропорциях и расположены в общей композиции так, что несмотря на свою особую тематику, они сохраняли свою самостоятельную эстетическую ценность, воспринимаются все же как части целого, как составные элементы гармонического единства»¹⁷.

В журнале «Архитектура СССР» в статье, подводившей итог совещания, именно позиция Алпатова (вместе с ним и В. А. Фаворского) была подвергнута достаточно жесткой критике¹⁸. Но в результате положение Алпатова о том, что «у древних греков архитектура становится организмом самостоятельным, законченным, подчиняющимся своим тектоническим законам, как и построение всего храма. Изобразительное искусство также обрело свои самостоятельные, не-

зависимые от архитектуры средства выражения»¹⁹, стало актуальным. Подобная, весьма своеобразно понятая независимость была положена в основу понимания синтеза архитектуры и скульптуры 1930-х годов.

И в журнале «Архитектура СССР» в 1935 году, и в сборнике 1936 года, изданном по материалам совещания, подчеркивалось, что состоявшееся обсуждение было самым началом общей постановки вопроса. Проблемы эстетики и, в частности, синтетического искусства в советской теории еще не разработаны. Общая оценка была такова: высказано много дискуссионного и спорного, ошибочного, и ни в одном из докладов не было дано четкого ответа на выдвинутую совещанием проблему.

К концу 1930-х годов советская теория синтеза искусств обрела определенные черты. Это было связано с завершением проекта Дворца Советов. В 1937 году приступили к его сооружению. В постановлении Совета по строительству дворца (этот орган работал при президиуме ВЦИК) были оговорены определенные условия, которым должно соответствовать будущее сооружение, они и задавали направление поискам как практиков, так и теоретиков искусства. В постановлении 10 мая 1933 года в пункте 2 говорилось: «Верхнюю часть Дворца Советов завершить мощной скульптурой Ленина величиной 50–75 метров с тем, чтобы Дворец Советов представлял вид пьедестала для фигуры Ленина»²⁰. Другое замечание касалось приземистости зданий, которую необходимо было преодолеть, создав высотную композицию, рекомендовалось «дать зданию завершающее возглавление и вместе с тем избежать в оформлении храмовых моментов»²¹. Теоретические обобщения можно найти в статье А. Бассехеса, появившейся в 1939 году, которая раскрывала особенности ансамбля Дворца Советов²². Объединяясь, архитектура и скульптура сохраняли свою самостоятельность. Положение о самостоятельности скульптуры сформулировано Бассехесом так: «Круглая скульптура, выполняемая в однородном материале, наделена собственной тектоничностью, собственной конструктивностью, на основе которых и строится художественный образ. Не случайно поэтому она в эпохи наивысшего развития архитектуры венчает здание или получает собственное пространство – нишу, фон и т.д., ее выделяющие. Не случайно, наконец, скульптура требует известной идеализации природных форм. Коль скоро делается прочная вещь, коль скоро жизнь “увековечивается” в камне, необходим синтез, отбор из ряда частных случаев, выявление типичного. Поэтому в архитектуре самостоятельная пластика призвана завершить общий замысел, полностью освобождаясь от каких-либо

конструктивных, служебных функций»²³. Это означало, что статуя не будет являться одновременно и пластическим объемом, и архитектурой, то есть оболочкой для интерьеров, архитектура не будет выполнять только роль постамента, она будет заключать множество помещений. Такое соединение представляется идеальным союзом, и, по мнению Бассехеса, даже может возникнуть спор, является дворец архитектурным или скульптурным произведением.

Хотя и утверждалось, что каждое искусство выигрывает от такого соединения с другим, все же представляется, что равновесие было нарушено в сторону скульптуры. Когда речь заходит о том, что для гармоничного слияния необходима не только идейная связь, но и стилевая общность, то Бассехес пишет, что «общим началом для скульптуры и архитектуры служит пронизывающая их в равной мере пластичность», основой их объединения объявляется ясный и четкий пластический замысел. «Скульптура как бы увенчивает целый ряд пластических форм (архитектурных, декоративных, предметных), так как в ней находит выражение человеческая природа во всей ее полноте». Этот принцип Н. Воронов назвал «однообъектным синтезом» в противоположность «пространственному синтезу», когда скульптурный и архитектурный объекты ансамбля существуют раздельно²⁴.

Различные положения такого понимания слияния двух искусств находили частичное отражение в архитектурной практике 1930-х годов, в ряде как реализованных, так и оставшихся на бумаге проектов. Самым ярким примером стал советский павильон на Всемирной выставке в Париже, увенчанный мухинской группой «Рабочий и колхозница». В книге Н. Атарова «Дворец Советов» глава, посвященная этому павильону, называется «Проверка в Париже»²⁵, то есть сооружение Иофана, построенное на тех же принципах синтеза, что и проект дворца, подтверждало, что найдено правильное решение проблемы.

Истоки такого понимания синтеза, но в приложении к скульптуре можно найти в творческой практике Б.Д. Королева²⁶. В 1925 году в Саратове был открыт памятник «Борцам революции». Сам автор памятника на совещании 1934 года рассказывало о своем видении проблемы: «...я всегда остро ощущал ненормальность отрыва скульптуры от архитектуры и в своей работе стремился избежать последствий этой изоляции всех видов искусств путем широкого развития архитектурных частей в проектируемых и выполняемых мной монументальных заданиях.

Эти принципы определили решение выполненного мной в 1925 году крупного гранитного монумента “Борцам революции”. Я стремился развернуть постамент до размеров архитектурного

сооружения и тем самым добиться непосредственного сопряжения двух начал – скульптурного и архитектурного, пластического и пространственного. Сложная композиция больших каменных глыб, система лестниц и парапетов, органическое введение врубленных гранитных горельефов и венчающая все сооружение гранитная статуя рабочего должны были привести к созданию полнозвучного скульптурно-архитектурного ансамбля»²⁷. Аналогичным путем он шел при работе над памятником Ленину в Луганске (1932), где в композицию постамента включена трибуна, и в памятнике А. И. Желябову в Петербурге. Интересную композиционную аналогию рисунку проекта неосуществленного памятника Желябову представляет рисунок Б. Иофана, изображающий павильон СССР на Всемирной выставке 1939 года в Нью-Йорке.

Помимо создания архитектурно-скульптурных гибридов, заметна еще одна тенденция в использовании скульптуры, которую можно проследить во многих архитектурных проектах. В скульптурном оформлении архитекторы отдавали предпочтение круглой свободно стоящей группе. Ее независимость выражалась в том, что она не встраивалась в тектонику фасада, тектонику стены (почти не используются статуи в нишах, композиции, замкнутые в треугольнике фронтона, избегают включения кариатид и атлантов). Другой вариант – когда скульптура, не отрываясь от архитектуры и воспринимаясь на фоне фасада, ставилась на отдельном низком постаменте (при наличии портика, перед его крайними колоннами, как, например, перед павильонами ВСХВ). Часто предпочтение отдавалось элементам башнеобразного завершения фасада, которые увенчивались свободно стоящей скульптурной группой (например, проект скульптуры И. М. Чайкова на здании Гостима – Государственного театра им. Мейерхольда, ныне Концертного зала им. П. И. Чайковского). Либо скульптурная группа ставилась как завершение аттика, что, в отличие от постановки на фоне стены в нише или в тимпане фронтона, активнее выявляет трехмерность. Ее независимость подчеркивалась и контрастом с гладкими прямыми плоскостями стен фасадов, строго геометрическим ритмом их членений – контрастом с характеристиками, которые противопоставлены пластичности скульптуры. Именно такое сопряжение тектоники и пластики, когда конструктивистские ценности еще не ушли из архитектуры (ценилась красота ровной глады стены, геометрическая четкость прямых линий), можно, по-видимому, считать вкладом скульпторов и архитекторов 1930-х годов в решение проблемы синтеза искусств. Собственно на сопряжении этих стилистических качеств существовал и парижский павильон 1937 года.

Началом формирования такого понимания синтеза искусств, в котором теоретики отдавали приоритет скульптуре, стало обсуждение этой проблемы на совещании 1934 года, хотя исходные позиции были весьма далекими от полученного результата. Подводя итог, хотелось бы еще раз подчеркнуть, что в середине 1930-х годов все же прошла живая дискуссия, где был возможен обмен мнениями, и издавались обогатившие искусствоведческую науку книги, связанные с проблематикой синтеза искусств.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хвойник И. Е. Градостроительство как художественная проблема в освещении А. Э. Бринкмана // Бринкман А. Э. Площадь и монумент как проблема художественной формы. М., 1935. С. 5.

² Там же. С. 9–10.

³ Бассехес А. И. Итоги творческого совещания // Архитектура СССР. 1935. № 2. С. 3–7.

⁴ Вопросы синтеза искусств: Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. М., 1936.

⁵ Там же. С. 12.

⁶ Там же. С. 96.

⁷ Там же. С. 130.

⁸ Там же. С. 12–13.

⁹ Там же. С. 22.

¹⁰ Там же. С. 49.

¹¹ Там же. С. 130.

¹² Там же. С. 18–19.

¹³ Там же. С. 32–33.

¹⁴ Там же. С. 95–96.

¹⁵ Там же. С. 96.

¹⁶ Там же. С. 21.

¹⁷ Там же. С. 131.

¹⁸ «Таким образом, синтез, по мнению М. В. Алпатова, возникает в том случае, если определяется основное противоречие между тектоникой архитектуры, за которой не отрицается ее реальное предметное бытие, но зато отрицается образность, и образом живописи и скульптуры. Последние пребывают в мире иллюзорного пространства, лишённого всякой материальности и предметности» (Бассехес А. И. Итоги творческого совещания // Архитектура СССР. 1935. № 2. С. 7). Бассехес отождествляет изобразительность и образность, чего из рассуждений Алпатова не следует.

¹⁹ Вопросы синтеза... С. 24.

²⁰ Дворец Советов: Всесоюзный конкурс 1932 года / Союз советских архитекторов. М.: Всекохудожник, 1933. С. 55.

²¹ Там же. С. 59.

²² *Бассехес А. И.* Содружество искусств // Архитектура СССР. 1939. № 6. С. 8–10. См. также: Содружество трех искусств (V пленум Правления Союза советских архитекторов) // Искусство. 1939. № 5. С. 153–162.

²³ *Бассехес А. И.* Содружество искусств... С. 10.

²⁴ *Воронов Н. В.* «Рабочий и колхозница». М., 1990. С. 10.

²⁵ *Атаров Н.* Дворец Советов. М., 1940. С. 58.

²⁶ Опыт ансамблевого мышления стал накапливаться у скульптора с конца 1910-х годов. В 1919 году Б. Д. Королев организовал при Коллегии по делам искусств Наркомпроса Комиссию архитектурно-скульптурного синтеза, которая после присоединения живописцев стала называться Живскульптарх (1919–1920).

²⁷ Вопросы синтеза... С. 126. Интересно отметить, что попытки найти гармонию в сочетании традиционной пластики и элементов конструктивизма при создании памятников И. Хвойником воспринимались как решения неорганичные. «До сих пор сохранился весьма показательный след ее (скульптуры. – Л. Б.) наивных попыток установить контакт с конструктивистской архитектурой, приблизиться к ней, не очень, однако, поступаясь своим изобразительным пафосом. Этот след виден в памятниках, предназначенных для установки на площадях. В них скульптура сама создавала себе искусственную конструктивистскую «среду» в виде геометрически-абстрактного, асимметрично-изломанного подножия» (Вопросы синтеза... С. 53–54).

Н. А. Богданова

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ИСКУССТВЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РУССКОГО АВАНГАРДА

Трактовка категорий времени и пространства является одним из важнейших способов передачи мироощущения художника, его понимания мира и места человека в этом мире, поскольку сама определяется этим мироощущением.

Искусство Средневековья (в меньшей степени Западной Европы, в большей – Византии и Древней Руси) открывает пространство навстречу зрителю, снимает границу между изображением и реальностью, делая человека частью бесконечного вечного мира. Замена передачи реального света внутренним свечением выводит изображение из реального времени и переводит его в вечность. Вечность и постоянство превалируют над сиюминутностью и изменчивостью.

На новом витке человеческой истории художник начала XX века вновь стремится приблизиться к пониманию картины мира, воссоздать его материально-духовное единство. На этом пути авторы основных живописно-пластических и философских систем русского авангарда (К. Малевич, В. Татлин, В. Кандинский, П. Филонов, М. Шагал) сознательно и бессознательно обращаются к традициям прошлого, в частности Средневековья и раннего Возрождения, что не раз являлось предметом внимания исследователей и о чем писали сами эти мастера. Эта переключка существует как на уровне художественного языка, так и на сюжетно-образном уровне (образ Георгия Победоносца В. Кандинского, библейская тема М. Шагала). Наше внимание привлекает прежде всего близость трактовки категорий времени и пространства в искусстве этих эпох, что позволяет уточнить содержание искус-

ства русского авангарда, подчеркнуть его вселенский характер.

Авангард, как всякое большое искусство, не отсылает нас прямо к какой-либо из традиций. Вместе с тем, окончательно формируя понимание картины как вновь созданной реальности, искусство русского авангарда порывает с живописно-пластической системой, господствующей в период от Возрождения до конца XIX века, и обращается к более древним культурным пластам.

Проблема традиций, проблема цитирования и интерпретации (как отдельных произведений, так и стиля в целом) существует в искусстве разных стран и эпох и возникает тогда, когда возникает диалог культур.

Началом подлинно самостоятельного пути К.С. Малевича можно считать работы первого крестьянского цикла (прежде это были все же варианты ранее существовавших живописно-стилистических направлений – от импрессионизма до сезаннизма и неопримитива). На первый взгляд, стилистика первого крестьянского цикла также укладывается в уже имеющуюся систему кубизма (от его аналитической до почти синтетической стадии), однако его интерпретация сугубо индивидуальна.

В композиции «Косарь» (1912, Нижегородский художественный музей) фронтально стоящая фигура, расположенная на символизирующем пространство цветном фоне с обобщенно трактованными то ли цветами, то ли деревьями, обращена к зрителю. Объемность трактовки кубистических элементов, из которых она состоит, не противоречит фону из-за условности трактовки света и формы, а также единства фактуры и одновременно способствует усилению контакта со зрителем.

Трактовка света, не связанного с каким-либо конкретным источником (освещенные стороны располагаются то справа, то слева), создает внутреннее свечение цилиндрических форм и придает изображению вневременной вечный характер.

Характерно и то, что подобные работы не требуют обрамлений. В искусстве, переставшем быть иллюзией реальности, роль рамы снижается пропорционально нарастанию условности. Точно так же не нуждаются в раме как в разграничении мира изображения и зрителя и средневековые композиции, где, в частности, наличие полей и ковчега в иконе способствует объединению этих двух миров.

В «Уборке ржи» (1912, ГМА) художник будто бы возвращается к трехмерному пространству, однако композиция строится скорее по вертикали, чем в глубину. Взгляд художника направлен не в глубь картины, а внутрь изображения, дабы постичь внутрен-

ную сущность предметного мира. Создается единая предметно-пространственная среда, где «фигуры и пейзаж, лица и снопы, живые и неживые тела трактованы одинаково»¹.

В «Лесорубе» (1912–1913, ГМА) делается следующий шаг на пути достижения живописно-пространственного единства. И фигура, и фон, и расколотые бревна изображены с помощью единых кубистических цветоформ. Причем каждая частица в цветовом отношении спектральна, то есть содержит в себе все цвета спектра – от теплого до холодного и озарена внутренним свечением, одухотворяющим изображение и лишаящим его механистичности. Таким образом создается представление о единстве всей материи, всего мира в его материальном и духовном воплощении. В то же время линейный ритм композиции, сложенной из объемных геометрических первочастиц, создает разнонаправленное движение, возвращающее взгляд зрителя к плоскости холста. Возникают элементы обратной перспективы, способствующей раскрытию пространства навстречу зрителю.

Наличие контакта со зрителем в средневековой композиции, прежде всего в иконописной композиции византийского мира, было обусловлено представлением о «магической идентичности» образа святого или события его изображению. Находясь перед изображением, зритель ощущал себя его частью. Но одновременно это был и философский акт познания: являясь, как и искусство любой другой эпохи, способом познания мира, средневековое искусство стремится «передать внутренний внешне невидимый смысл вещей»².

Поскольку, по представлению средневекового человека, «в божественном замысле каждого явления, образа, предмета лежит одна идея и она неизменна»³, индивидуальное уступает место типическому, изменчивое – постоянному, сиюминутное – вечному.

На этом пути познания средневековое искусство приближается к созданию единой предметно-пространственной среды. «Намеренно утрачивается создание какого-либо вещества: земля и горы, ткани и деревья, здания и фигуры кажутся созданными из единой ревоплощенной нечувственной материи»⁴.

Снимая границу между изображением и реальностью, средневековый художник стремится приблизиться к постижению божественной идеи. Художник XX века снова и снова пытается понять, как устроен мир, постичь его материально-духовное единство. Не случайно В. В. Кандинский в работе «О духовном в искусстве» вопрошает: «Не есть ли и всё – материя? Не есть ли и всё – дух? Не являются ли, быть может, различия, полагаемые нами между материей и духом, разнородностью только материи и только духа?»⁵

Поиски же Малевичем первочастиц-первоформ всего сущего приводят к созданию беспредметных супрематических композиций – бесшумно парящих в белом бесконечном пространстве плоских геометрических тел. Лишенные тяжести и фактуры, они парят не во времени, а в вечности. Белый фон наряду с золотым имеет наибольшие возможности для передачи пространства, и едва ли не впервые в мировой художественной практике эта его возможность была использована на заре Средневековья в живописи катакомб.

Что касается работы Малевича «Лесоруб», то при всей разнице живописно-пластических систем Малевича и П. Н. Филонова (рациональной, идущей от кубизма – Малевича и экспрессионистической – Филонова) она имеет точки соприкосновения с рядом филоновских работ. Однако ища, как и Малевич, единую природу всего сущего и прозревая общие для живой и неживой, одушевленной и неодушевленной материи первоструктуры, Филонов избегает геометрической правильности форм, а его цветоцветовые первоэлементы отличает еще большая живописная сложность. Художника интересуют внутренние органические процессы, присущие окружающей материи, которые он противопоставляет механистическим канонам, создавая тем не менее свой индивидуальный канон. Потому, как и средневековая сюжетная композиция, имеющая точки соприкосновения с бытовым жанром, картина Филонова («Коровницы», 1914, ГРМ) выводится из конкретного пространства и времени во имя приближения к вечным невидимым смыслам.

Перед средневековым «художником стоит задача изобразить неизобразимое, рациональными средствами выразить иррациональное»⁶. «Очевидцем незримого» назвал Филонова поэт А. Крученых.

Жесты персонажей филоновской картины несуетны и лишены экспрессии, фигуры неподвижны и застывают в условном вневременном пространстве. Сам этот, казалось бы, уникальный пространственный фон, составленный из многочисленных изображений птиц, зверей и растений, имеет отдаленные точки соприкосновения с фонами ряда средневековых композиций, также заполненными изображениями цветов и животных (что можно видеть, в частности, на гобеленах монастыря Клюни). При этом пространство активно ориентировано на зрителя: фигуры расположены если не фронтально, то в трехчетвертном повороте, так любимом средневековыми мастерами, прямая перспектива отсутствует, а подчеркивающее единство предметно-пространственной среды внутреннее свечение цветоформ напоминает сияние витражей.

Пространство витража не так однозначно. Это не простое

плоское изображение из цветного стекла с нанесенной на него росписью, просвечивающее при дневном свете. Не случайно в немецком языке витраж носит название *Glasmalerei* (нем. – стеклянная живопись), что подчеркивает его близость станковой и монументальной живописи.

Эффект свечения дневного света при прохождении через стекло дематериализует изобразительную плоскость и предельно расширяет пространство. Однако плоскостность витражной картины приводит к тому, что энергия воздействия изображения направлена не «от», а «на» зрителя. Пространство как отдельной композиции, так и интерьера, стены которого украшает витраж, преобразуется, превращаясь из реального в метафизическое (этот эффект знаком всем, кто бывал в капелле Сен-Шапель).

Известно, что другой представитель экспрессионистической линии русского авангарда – В. В. Кандинский увлеклся баварскими витражами и позднее, в конце 1910-х годов, сам пробовал себя в технике живописи на стекле.

Периодом, где все существовавшие ранее в его творчестве поиски и задачи переплавляются в некое новое качество, является период Мурнау, время работы художника в немецком городке Мурнау под Мюнхеном в 1908–1910 годах.

Цветовая яркость и экспрессия, свойственные мастерам французского фовизма и немецкого экспрессионизма, сочетаются в работах этого периода с необычайной светоносностью («Поезд в Мурнау», 1909, Городская галерея Ленбаххауз, Мюнхен). Цвет освобождается не только от предмета, но и от передачи его качеств – тяжести, жесткости, мягкости и прочего (поезд кажется столь же легким, как и облака) и воплощает прежде всего внутренние, эмоционально-духовные категории. Исчезает не только различие фактуры изображенных предметов и деталей, но и, несмотря на экспрессию мазка, сама живописная поверхность остается почти гладкой. Свет передается с помощью цвета. Возникает эффект прозрачности красочной поверхности, близкий к эффекту витража. Это впечатление усиливается из-за того, что пространство утрачивает глубину⁷, создается гармония плоскости и пространства, а само изображение приобретает ирреальный вневременной характер и активно воздействует на зрителя с помощью светоцветовой экспрессии.

В следующих работах, лежащих на пути от импрессионизма к импровизации и композиции, Кандинский все более реализует свое стремление «вращаться в картине, в ней жить»⁸. В тяготеющих к плоскостному решению работах Кандинского картинная плоскость

тем не менее прорывается за счет сложного сочетания различных цветоформ, их воздействия «на нас» и в глубину. Как и в случае создания средневековых композиций, зритель оказывается «скорее “участником”, чем “зрителем”», и становится частью универсального космоса.

На этом пути лежит «Импрессия III. Концерт» (1911, Городская галерея Ленбаххауз, Мюнхен), посвященная фортепианному концерту А. Шенберга, и где цвет, помимо эмоциональных, приобретает и музыкальные качества. Не связанное прямо с какими-либо музыкальными ассоциациями желтое пятно, играющее роль чистого звука, активно воздействует на зрителя, а композиция может быть продолжена за пределы плоскости холста.

Еще одна проблема, которая встает перед искусством XX века спуска века, может быть условно определена как «иконоборческая». XX век вновь поставил вопрос о возможности изображения нематериального в материальной форме. С этой проблемой человечество уже сталкивалось в эпоху иконоборчества. Только если в эпоху иконоборческих споров существовал волевой запрет на изображение, основанный на теории теологов о невозможности изображения трансцендентного Бога в зримой форме, то в искусстве XX века изобразительные возможности практически исчерпываются при подходе к границам трансцендентного.

Если Кандинский, концентрируя внимание на категории духовного – поскольку, по его мнению, «дух определяет материю, а не наоборот»¹⁰, – остается в пределах живописно-пластической системы, то Малевич в так называемом белом супрематизме подходит не только к границам изобразительных возможностей живописи, но и к границам возможностей художественного языка вообще. Исчезает и пространство и время. Пространство превращается в вечность, а время – в бесконечность. Здесь Малевич подходит и к границам человеческого познания и стремится заглянуть в те сферы, которые невозможно постичь. Ближе всего к этим границам подходит наиболее абстрактный вид искусства – музыка. Поэтому музыка вместе с архитектурой является объединяющим началом в создании средневекового космоса. «Музыкай сфер» называл живописное произведение Василий Кандинский¹¹.

Сам процесс исчезновения времени и пространства мы можем наблюдать на примере лежащего на пути к белому – желтого супрематизма Малевича («Супрематизм», 1917–1918, ГМА). Единство предмета и пространства доходит здесь до той стадии, когда мы наблюдаем их взаимодействие, процесс рождения предмета из пространства и растворения в нем. Одна из граней желтой ромбо-

видной формы размывается и растворяется в символизирующем пространстве белом фоне, предмет превращается в пространство, а пространство в предмет.

Любой процесс протекает во времени, потому категория времени оказывается в этой композиции особенно осязаемой. Что же касается белого фона, то он может превратиться в пространство либо тогда, когда в нем существует предмет, либо при внесении в него цветового оттенка. Аналогичным образом «ведет себя» золотой фон как способ передачи пространства. В этом отношении интересна характеристика золотого фона в мозаической живописи периода иконоборчества, данная О. Демусом: «Отныне владычество золотого фона стало нераздельным. <...> Для достижения особых эффектов кубики смальты укладываются под углом. Используются разнообразные оттенки золота. Короче говоря, золото достигло высшей степени своего колористического значения и силы»¹². В этом случае золотой фон становится образом пространства, просто покрытая золотом или ровно окрашенная белым цветом плоскость не будет иметь пространственной характеристики.

На пути возвращения к предметности Малевич интерпретирует систему живописи Раннего Ренессанса, именно Раннего, когда еще сохраняется вселенский характер художественного образа, однако гармония средневекового космоса уже разрушена. Анализируя сложение художественной системы картины кватроченто, И. Е. Данилова отмечает, что «в средневековой иконе герой, даже вознесенный надо всем, пространственно не одинок, он находится в том же измерении, что и все остальные персонажи и предметы, в той же, что и они, двухмерной пространственной безмерности. Герой картины Возрождения, напротив, пространственно всегда одинок, он в ином измерении, в иной, нежели весь остальной мир, пространственной реальности. В этом – драматизм композиционной ситуации ренессансной картины. Средневековая икона, даже самая драматичная по сюжету, не драма, а действо или праздник; напротив, картина Возрождения, даже самая спокойная и светлая по сюжету, всегда драматична»¹³.

Отсюда в «Автопортрете» Малевича (1933, ГРМ) присутствует относительное противоречие между обретающей реальную пространственную трехмерность объемной фигурой и плоским светлым фоном, который воспринимается одновременно как вневременное супрематическое пространство, а в «Девушке с гребнем в волосах» (1932–1933, ГТГ) – стремление это противоречие преодолеть. Делая в «Автопортрете» шаг в реальное пространство, Малевич делает шаг и в конкретное время – и в философском,

и в социально-политическом смысле этого понятия.

Находясь в иных, чем средневековый мастер, условиях, в условиях господства индивидуализма, художник XX века особенно остро воспринимает категорию времени, стремясь соединить мгновение с вечностью. Отсюда остановленные в резких сиюминутных поворотах и застывшие в вечности персонажи на работах В.Е. Татлина («Натурщица», 1913, ГТГ; «Матрос», 1911, ГРМ), соединение сиюминутного и вечного во вселенских по своему пространственному решению картинах М.З. Шагала. Временная составляющая работ Кандинского также не однозначна, а Филонова интересуют среди прочего «внутренние процессы», которые предполагают движение и, следовательно, изменение во времени. Саму проблему времени, как имеющего начало и конец, и его соотношения с вечностью открывает культура Средневековья, когда возникает «переживание времени как эсхатологического процесса»¹⁴.

Создание же близкого средневековому, открытого навстречу зрителю иррационального пространства приглашает зрителя приблизиться к пониманию вечных сущностных основ бытия, постижению лежащей в основе всех вещей высшей идеи. На новом витке человеческой истории искусство стремится вернуть человека в космос. На языке искусства XX века, уходящем однако своими корнями в глубокие традиции, художник вновь говорит о том, что мы являемся вселенной, а вселенная является нами.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Егоров И. М. Казимир Малевич. М., 1990. С. 13.

² Попова О. С. Искусство первых веков христианства, Византии, Древней Руси и Средневековья: Вступление // Очерки истории искусства. М., 1987. С. 217.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Кандинский В. В. О духовном в искусстве. Л., 1990. С. 18.

⁶ Попова О. С. Указ. соч. С. 217.

⁷ В других работах периода Мурнау художник использует красочную обводку предметов и деталей, что еще больше усиливает плоскостность (см.: *Сарабьянов Д. В., Автономова Н. Б.* Василий Кандинский. М., 1994. С. 23).

⁸ Кандинский В. В. Ступени. Текст художника. М., 1918. С. 28.

⁹ Демус О. Мозаики византийских храмов: Принципы монументального искусства Византии. М., 2001. С. 28.

¹⁰ Кандинский В. В. Ступени. Текст художника. М., 1918. С. 36.

¹¹ Там же. С. 34.

¹² Демус О. Указ. соч. С. 84.

¹³ Данилова И. Е. От средних веков к Возрождению (Сложение художественной системы картины кватроченто). М., 1975. С. 42.

¹⁴ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 99.

Иллюстрации

И. Е. Ломизе

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КАЛЬКИ
ПРИ КОПИРОВАНИИ И АВТОРСКОМ ПОВТОРЕНИИ¹**

При рассмотрении пары – оригинал – вторичное произведение – неизбежно возникает вопрос о типе вторичности: авторское повторение или копия?

Способы и цели создания вторичных картин менялись во времени – от свободного повторения или копии, выполненной на глазок, к максимально точному воспроизведению оригинала с помощью вспомогательных средств, в том числе с применением кальки. Как показала практика технологического исследования, калькой пользовались не только копиисты, но и авторы картин-оригиналов. Однако в современной нам литературе сведения об этом отсутствуют.

В статье рассматривается ряд примеров, иллюстрирующих способы использования кальки и в копиях, и в повторениях.

В европейских странах копирование светской живописи получило заметное распространение в XVII веке с возникновением коллекционирования и развитием антикварного рынка. В России это произошло значительно позже – в XIX столетии. В сфере религиозного искусства появление копий имеет, несомненно, гораздо более древнюю историю. И именно в иконописании в давние времена появились прориси, получившие в светской живописи название кальки². Наличие прориси-кальки позволяет делать копию, не имея перед глазами исходного оригинала. Это обстоятельство чрезвычайно важно не только для иконописцев, но и для светских художников.

В России копирование входило в систему обучения в Академии художеств со времени ее основания. Его целью было стрем-

ление выработать у художника твердость руки и точность глазомера. Поэтому процесс копирования не допускал использования каких-либо ухищрений, упрощающих и облегчающих работу. Эти требования соблюдались, вероятно, только в стенах Академии или, по крайней мере, соблюдались не всегда, или со временем запрет и контроль за его исполнением заметно ослабел. Не случайно хранитель эрмитажной коллекции Ф. И. Лабенский в переписке 1820-х годов с Академией художеств просил профессоров донести до сознания своих воспитанников некоторые правила бережного отношения к копируемым картинам: «На оригиналах никому не позволяется разбивать грады, обрисовывать через сквозную бумагу, промывать картины слюнами или дотрагиваться до оных руками»³. Видимо, подобные вольности не были единичны.

Использование кальки как средства, упрощающего работу, появившись, никогда не выходило из употребления. Объектом «тиражирования» были картины, имевшие зрительский и, добавлю, коммерческий успех.

Далеко не всегда просто установить факт использования кальки при создании вторичного произведения. Объясняется это специфическими приемами перенесения рисунка с кальки на основу будущей картины, вторичной по отношению к оригиналу. В прямой зависимости от этого стоит степень сложности установления факта использования кальки.

Сравнительно прост для распознавания метод работы с калькой «под копирку». В этом случае оборотную сторону кальки или подложенного под нее промежуточного листа окрашивали углем, клали на основу будущей картины и по кальке в меру острым, тонким предметом «проходили» рисунок⁴, стараясь не повредить кальку.

Достаточно убедительный пример создания копии с помощью кальки-копирки дает «Женский портрет» из Курской картинной галереи им. А. Дейнеки⁵ (ил. 1). Портрет имеет монограмму, которую сотрудники галереи прочитали как «А» «Т» и расшифровали как «Алексей Тыранов», далее в сигнатуре указано время и место создания «римь 1841». Существует еще один точно такой же портрет, на котором изображена великая княжна Ольга Николаевна (ил. 2), написанный Пименом Орловым в 1846 году в Палермо⁶. Вернемся к курскому портрету. По особенностям приемов построения красочного слоя и состоянию живописных материалов время создания портрета мы отнесли к концу XIX века, что противоречит биографии Алексея Тыранова, который умер в 1859 году. Далее выяснилось, что подпись лежит на лаке и нависает над кракелюром

старения живописи, а расшифровка монограммы допускает варианты (ил. 3). По сути это не подпись, а надпись. В процессе изучения портрета был обнаружен специфический подготовительный рисунок. На фотографии, сделанной в ИК-диапазоне излучения (ил. 4), виден очерк абриса головы, овала лица, рисунок губ, глаз, толщина век, ширина бровей и тени у носа. Тщательно прорисованы (ил. 5) руки и даже все жемчужины браслета, не говоря уже о складочках платья. Линии нанесены уверенной рукой практически с равномерным нажимом, без единой поправки. Такой «нетворческий» рисунок может возникнуть только при переносе с кальки методом «под копирку». Все сказанное позволяет сделать два вывода: а) портрет не мог быть написан А. Тырановым (по времени исполнения), б) портрет представляет собой копию (по типу рисунка).

В данном случае нам известен оригинал. Мы могли бы не знать об этом. Но сам факт обнаружения подобного рисунка говорит о копийности исследуемого произведения, а также о существовании некоего оригинала.

Нам неизвестны случаи применения данного метода в авторских повторениях.

Один из самых распространенных способов работы с калькой был припорох⁷ углем или мелом (в зависимости от цвета грунта). Их избытки сдувались (смахивались), и по слабым остаткам различными материалами можно было уточнять рисунок кистью, так сказать, «нейтральным» цветом, который в процессе работы сливался с живописью. Такой подход к использованию кальки наиболее труден для распознавания. Пытаясь понять, каким образом предполагаемый автор воспроизвел оригинал, необходимо ответить на вопрос, может ли данное полотно быть авторским повторением. Иногда эти проблемы решаются не последовательно, а параллельно, в процессе исследования, как было с картиной «Взятие Пугачевым Казани», имевшей сигнатуру «Ө.Моллер // 1847» (инициал имени написан фитой). Она поступила на экспертизу в 2002 году в связи с возможной последующей закупкой (ил. 6). О. А. Алленова, научный сотрудник Третьяковской галереи, сразу вспомнила, что в коллекции Галереи есть аналогичная анонимная работа с похожим названием – «Сцена из восстания Пугачева» (ил. 7).

При сравнении обеих картин оказалось, что они почти равны по размеру, во всех деталях композиции идентичны и даже в равной степени не завершены. Работа в обоих случаях остановлена на стадии повторных прописок. Поэтому предположение об авторской разработке темы не правомочно, даже несмотря

на то что во вновь поступившем полотне колорит несколько высветлен. Наличие двух одинаковых картин неизбежно ставит вопрос о последовательности их исполнения. В данном случае возникла еще и атрибуционная задача в отношении анонимного полотна из собрания Третьяковской галереи.

Исследование обеих картин проводилось параллельно. Технологические описания, рентгенограммы и макрофотографии сравнивались друг с другом и с эталонами живописного почерка Федора Моллера.

Оказалось, что картины написаны разными художниками, поскольку по манере работы кистью (по мазку) и характеру рентгеновской светотени только полотно из Третьяковской галереи аналогично эталонным образцам, характеризующим живописный почерк Федора Моллера. Именно оно было объектом копирования. Копиист не только буквально воспроизвел композицию, он стремился воспроизвести и особенности фактуры живописной поверхности. Но любая копия, даже самая тщательная, выполненная, как говорится, «мазок в мазок», теряет в живописном качестве. Исследуемая картина из частного собрания не составляет исключения. Очевидная вялость движения кисти предопределена необходимостью повторить то, что уже продумано и построено другим (ил. 8, 9).

Разницу живописных почерков наглядно демонстрируют рентгенограммы. В отличие от рентгенограмм полотна из коллекции Галереи, на рентгенограммах картины из частного собрания (ил. 10, 11) композиция едва просматривается. На них определено опознаваемы две фигуры, размещенные на холсте слева. Фигура священника растаяла в фоне, но угадывается за счет едва различимой руки с крестом; фигура упавшего офицера выглядит белесым пятном с тающим контуром... Различий много. Они касаются не только особенностей светотени, но и читаемости мазка. Несмотря на это, рентгенограммы, сделанные с одинаковых участков живописи обеих картин, будучи наложенными друг на друга (ориентиром служат световые мазки-блики), полностью совпадают по взаиморасположению изобразительных элементов. Такое возможно только при наличии кальки с копируемого оригинала. Почему именно кальки?

При исследовании картины из частного собрания в ИК-диапазоне излучения и с помощью бинокулярного микроскопа подготовительный рисунок не был выявлен. Не было обнаружено и масштабной сетки. Безусловно, такая многоплановая и многофигурная композиция не могла быть написана без предваритель-

ного рисунка. Логично утверждение о том, что он был перенесен с кальки в данном случае методом припороха, уточнен кистью и в процессе работы слился с живописью. Факт использования кальки при таком методе работы документально можно установить только благодаря рентгенографическому исследованию и наличию аналогичных рентгенограмм картины-подлинника. В противном случае остаются более или менее убедительные предположения.

Несколько слов о так называемой подписи на картине из частного собрания. Она современна живописи, нанесена по краю лестничного парапета, примерно над кустом (ил. 12). Выполнена темным цветом, лежит под лаком, практически невидима. Она едва различима глазом, но не поддается фотофиксации. Я не исключаю, что не все буквы удалось прочитать. Может быть, перед инициалом была еще одна – «с», тогда эта сигнатура превращается в надпись – «с Э.Моллера 1847», то есть копиист честно указал имя автора оригинала.

Моллер принадлежал к числу успешных художников. Большой популярностью пользовалась его картина «Поцелуй» (ил. 13, авторское повторение I). В список работ художника включено три авторских повторения этой композиции⁸. В отделе экспертизы Третьяковской галереи есть рентгенограммы еще двух таких картин⁹ (ил. 14, 15, авторские повторения II и III). Кроме того, в частных собраниях существует неуставленное количество копий, выполненных в XIX веке, которые время от времени появляются на антикварном рынке. Сегодня чаще всего их выдают за работы Моллера. При исследовании тех и других картин, то есть повторений и копий, был установлен факт использования кальки. Так же как в случае с уже рассмотренной композицией на историческую тему, помогли это сделать рентгенограммы. Они выявляют разницу приемов моделировки формы, то есть особенности почерков художников, что выражено в своеобразии рентгеновской светотени (ил. 16). Несмотря на это, рентгенограммы при наложении друг на друга идеально совпадают по масштабам фигур и взаиморасположению деталей независимо от того, что совмещается – рентгенограммы копий друг с другом или копий и повторений.

Интересно отметить, что принцип сохранения масштабов фигур остается в силе, даже когда меняется размер и формат композиции. Наглядным примером может послужить картина Т. Неффа, изображающая юных дев в гроте у источника. Это одно из самых популярных произведений художника «La Cucumella nelle Grotte» 1843 года¹⁰. В литературе оно упоминается и с другими названиями – «Грот Кукумелла» и «Неаполитанские прачки в гроте». Возможно, варианты назва-

ния возникали по мере появления авторских повторений-вариантов и копий. В контексте данной темы нас интересуют именно повторения.

В разное время из частных собраний в отдел экспертизы поступили две картины «Девушки у источника», представляющие собой вариации знаменитой композиции. Одна из них подписана и датирована – «Neff: // 1857» (*ил. 17*). Ее размер – 101 x 78 – минимально отличается от оригинала – 99 x 75. Другая картина (*ил. 18*) меняет не только размер, но и формат – 48 x 65. Даже если холст поставить вертикально, он все равно будет меньше исходного образца. По комплексу проведенных исследований обеих картин принадлежность их кисти Нефа сомнений не вызвала.

Казалось бы, разный формат холстов, определивший разное пространственное решение, должен повлиять и на масштаб фигур. Однако проверка этого предположения методом наложения рентгенограмм опровергла его. Художник не счел нужным менять что-либо в давно найденных пропорциях и взаиморасположении трех фигур. Совершенно очевидно, пользуясь калькой, художник точно определяет место, где будут находиться герои сюжета, остальную же плоскость заполняет пейзажем. В случае, когда в гроте находятся только девушки, жест руки сидящей красавицы оправдан наличием цветка, который она бросает.

Приведенные примеры иллюстрируют способ перенесения рисунка с помощью кальки методом припороха, чем пользовались как авторы оригиналов, так и копиисты. Это значит, что факт такого использования кальки не может быть аргументом при решении атрибуционных задач.

Подведем итог. Использование кальки как средства, упрощающего работу, не было единичным случаем и находило применение как при копировании, так и при создании авторских повторений. Последнее особенно значимо, поскольку в литературе по технике живописи сведений об этом нет, и среди специалистов данная тема не затрагивалась. Мы говорим об этом впервые.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хочу поблагодарить коллег – В.А. Воронова, сделавшего фотографии, и И. А. Касаткину, нашего рентгенолога. Без их участия эта работа не была бы сделана.

² Калька – прозрачная бумага или тонкая ткань, применяемая для снятия копий... а также сама копия на таком материале (*Захарченко Е. Н., Комарова Л. Н., Нечаева И. В.* Новый словарь иностранных слов. М., 2003. С. 259).

³ Цит. по: *Балаш А.* Уроки мастерства: копирование в Императорской Академии художеств // Антикварное обозрение. 2006. № 3. С. 27.

⁴ Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи / Под ред. Ю.И. Гренберга. М., 1987. С. 36.

⁵ А. Тыранов. Женский портрет. Х., м. 62 x 49,4. Инв. Ж-1009.

⁶ Произведения П.Н. Орлова в личной коллекции императрицы Александры Федоровны и ее детей // Третьяковские чтения-2009: Материалы отчетной научной конференции. М., 2010. С. 66–78. Ил. на компакт-диске. Иллюстрацию даем по изд.: Петергоф: Царицын и Ольгин острова / Авт. текста Т. Буркова. СПб., 2007. Ил. 41.

⁷ Припорох – термин маляров, иконописцев, живописцев (*Ушаков Д. Н.* Толковый словарь русского языка: В 4 т. М., 2001. Т. 2: Н–П. С. 593).

⁸ *Маркина Л. А.* Живописец Федор Моллер. М., 2002. С. 219.

⁹ Там же. Смотри список работ художника. Не исключено, что одна из них та, местонахождение которой неизвестно.

¹⁰ В настоящее время находится в Государственном музее-заповеднике «Петергоф», в павильоне «Коттедж».

Иллюстрации

VI. СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

Т. Р. Палицкая

О КОЛЛЕКЦИИ НЕГАТИВОВ И СТЕРЕОПАР ИЗ ЛИЧНОГО АРХИВА Н. А. АНДРЕЕВА

Коллекция негативов и стереопар из архива Николая Андреевича Андреева является частью фонда скульптора, хранящегося в научно-справочном отделе фотокиноматериалов. Фонд насчитывает 1210 единиц: из них 687 – графика, 409 – скульптура, 4 – фото с натуры, 110 – личный архив Н. А. Андреева.

Основу фонда составляют оригинальные негативы на стекле с произведений, представленных на персональных выставках Н. А. Андреева разных лет, хранящихся в Третьяковской галерее, Государственном центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина, Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства и других музейных и частных собраниях. Наиболее интересной частью фонда является личная коллекция негативов и стереопар Н. А. Андреева. Она поступила в фототеку в середине 1970-х из отдела скульптуры, куда, вероятно, была передана после смерти вдовы скульптора Марии Петровны Гортынской в 1973 году. В архиве – 42 черно-белых негатива, 32 черно-белых и 36 цветных стереопар, самые ранние из которых датируются 1905–1906 годами.

Работа с коллекцией негативов, происходящих из частного собрания, всегда сопряжена с определенными трудностями. Первое – это состояние сохранности и особенности технического выполнения негативов. Второе – подобный архив поступает «слепым»: если на фотографиях могут быть подписи или пометы, то на негативах в лучшем случае можно обнаружить лишь какие-нибудь порядковые номера. И пожалуй, наиболее распространенная проблема – это полная «анонимность» архивных материалов, когда

неизвестно, кто запечатлен на стеклянных пластинах, кто является фотографом. Нам известно лишь, что материалы поступили из семьи, скорее всего из мастерской скульптора Н. А. Андреева. Наиболее интересным нам представлялось иконографическое определение многочисленных неизвестных персонажей, чьи изображения сохранились на пластинах.

С обозначенными проблемами в полной мере мы столкнулись при изучении коллекции негативов и стереопар из личного архива Н. А. Андреева.

Состояние сохранности цветных стереопар не позволяло увидеть изображение обычным способом (через стереоскоп), только сканирование дало возможность их выявить и зафиксировать. Такая сохранность связана с тем, что цветные изображения были получены на автохромных пластинах братьев Люмьер, в которых основным носителем являются микроскопические гранулы картофельного крахмала, страдающие от резких скачков температурно-влажностного режима. В настоящее время процесс старения автохрома удалось затормозить путем хранения в бескислотной среде при низкой температуре и стабильной влажности. С отдельными негативами связана еще одна техническая проблема: на трех фотографических стеклянных пластинах находится не одно, а два изображения (*ил. 1*). Фотограф-любитель просто забыл кассету с уже экспонированными пластинами в фотоаппарате и еще раз произвел съемку. При помощи компьютерных технологий в двух случаях удалось частично выявить нижние изображения (*ил. 2*), и это дало дополнительные сведения о персоналиях и датировке как данных конкретных негативов, так и стереопар.

При изучении коллекции были использованы скульптурные и графические произведения Н. А. Андреева из фондов Третьяковской галереи, Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, каталоги персональных выставок, монографии А. В. Бакушинского и А. Н. Шефова. Ключом к систематизации различных источников стали воспоминания жены скульптора Марии Петровны Гортынской, хранящиеся в отделе рукописей Третьяковской галереи (фонд 86). С 1909 года Гортынская была его гражданской женой, а после смерти скульптора посвятила себя увековечению его памяти. Остальные материалы нанизались на этот объединяющий стержень: документы Вячеслава Андреева, Строгановского художественного училища из Российского государственного архива литературы и искусства¹, сведения о театре-кабаре «Летучая мышь», врачах, музыкантах, политиках и актерах из различных российских и зару-

бежных архивов и музеев.

Андреев, как и многие его современники, увлекался фотографией, использовал ее в работе. Снимал он и обычным фотоаппаратом, и стереоскопическим. В 1909 году «...в Париже Николай Андреевич купил ... вераскоп, всюду ездил с ним и много фотографировал... По висящему на плече аппарату, рыжей бороде и панаме, надвинутой на брови, [его] принимали почему-то за англичанина...»² – вспоминала М. П. Гортынская. Но в фотографировании Николай Андреевич, как и всякий фотограф-любитель, не был последователен. Фотодокументы из его коллекции не выстраиваются в непрерывный фильм жизни, один ряд событий освещен очень подробно, другой – вовсе отсутствует.

Наша коллекция – это архив частного лица и раскрывает частную жизнь скульптора, круг общения, привычки, особенности характера. Например, «...по прошествии некоторых периодов времени [он] отправлял надоевшие ему скульптуры в так называемую “мертвецкую” (часть мастерской под антресолями...) и в один нехороший день, вооружившись ломом или топором, начинал их истреблять. Превращая в мелкие куски...»³. Неизвестно, сколько всего было уничтожено скульптором работ, но в нашем фонде сохранился негатив с изображением первого конкурсного проекта 1910 года памятника Т. Г. Шевченко в Харькове (ил. 3). Известны отливки по модели из папье-маше 1955 года, весь же памятник целиком можно увидеть только на негативе из коллекции фототеки.

Н. А. Андреев очень тяжело переживал критику и недостаточное признание своего творчества у современников. После скандалов в прессе вокруг памятника Н. В. Гоголю, где его обвиняли в карикатурности, декаденстве и т.п., этот жизнерадостный здоровяк изменился. По воспоминаниям жены художника, «...Николай Андреевич выносил эти нападки внешне хладнокровно... но думаю, что с этого времени он стал нервнее, раздражительнее и начали проявляться признаки болезни сердца, которую он получил, как следствие ревматизма, еще будучи учеником Училища живописи, ваяния и зодчества, когда лепил в сырой мастерской фигуру Георгия Победоносца для фронтона Третьяковской галереи...»⁴. Не принесли ему признания первое и второе места на конкурсе проектов памятника святому Гермогену и преподобному Дионисию в 1912 году. Вследствие всех этих неудач Андреев выработал стратегию участия в конкурсах вместе со своим братом – скульптором Вячеславом Андреевым. Так, «...в 1923 году был объявлен конкурс на памятник А. Н. Островскому. Оба брата Андреева приняли в нем участие, Николай Андреевич получил 1-ю

и 4-ю премии, Вячеслав – 2-ю и 3-ю. Но кое-что в проектах не удовлетворяло жюри, и был назначен повторный конкурс на следующий год. В этот раз остановились на проекте Николая Андреевича...»⁵. В любом случае заказ получил бы один из братьев, но справедливости ради надо сказать, что оба конкурса были анонимными и победа – заслуженной. В коллекции фототеки хранятся негативы с этапами работы над этим памятником в разных материалах (ил. 4), часть фотографий с них опубликована.

Николай Андреев стоял во главе семейного клана художников и скульпторов. Будучи старшим братом в семье, где были еще три сестры – Валентина, Капитолина, Лидия и брат Вячеслав, он являлся главной опорой для них и матери. Благодаря его усилиям все младшие получили образование, окончили в разное время Строгановское художественное училище. Позднее круг пополнился: Валентина вышла замуж за художника; мужем Капитолины стал архитектор Виктор Дмитриевич Кокорин; Ольга Павловна Андреева, жена Вячеслава, была скульптором; Мария Петровна Гортинская, жена самого Николая Андреевича, была его ученицей, театральным художником, занималась графикой и керамикой. Часто вечерами семья собиралась в мастерской, где Лидия Андреевна устроила муфельную печь, за лепкой из глины и обжигом. «Все это было очень интересно, – вспоминала Ольга Павловна Андреева, – что и как получится после обжига... Муфель еще не раскрыт... Зовут старшего брата, а младший уже давно здесь. Он тоже волнуется и ждет: у него там тоже обжигаются его первые детские работы»⁶ (ил. 5). Неизвестно, кто был автором сидящей фигурки, но, вероятно, она заинтересовала Андреева, и он ее сфотографировал.

Мастерская скульптора находилась в Большом Афанасьевском переулке, 27, в доме Орлова, и была основным местом, где проводилась фотосъемка (за исключением трех негативов). Андреев в ней работал и жил на антресолях, в этом же флигеле располагалась мастерская Гортинской. Здесь проходили самые интересные события и встречи. В этой мастерской скульптор и умер в 1932 году.

Из воспоминаний М. П. Гортинской известно, что в середине учебного 1905/06 года занятия в Строгановском училище прекратились в связи с революционными беспорядками. Группа преподавателей и студенток организовала занятия рисунком в мастерской Синицкой, а после завершения работ над фигурой Н. В. Гоголя занятия были перенесены в большую мастерскую Андреева. «В нашей группе рисовали: Татьяна Митрофановна Терпиловская – заведующая нашей керамической мастерской, ее подруги Наташа Тихомирович и Домрачева – ученицы Строгановского... и наш препода-

даватель теории и перспективы – Николай Иванович Чечелев, уже пожилой художник...»⁷ В группу входила и автор воспоминаний, и ее однокурсница Клавдия Михайловна Закхеева. После занятий все оставались на чай. Пять негативов коллекции были сделаны во время таких посиделок (ил. 6). Они интересны не только тем, что три из них дважды экспонированы, на них запечатлены лица, изображения которых не сохранились в других архивах. На первом отпечатке слева направо: ученица Терпиловской (Тихомирович Н. или Домрачева Н.); Чечелев Николай Иванович – преподаватель теории и перспективы Строгановского художественного училища; следующее лицо не определено; ученица Терпиловской; Николай Андреевич Андреев; Мария Петровна Гортынская и Клавдия Михайловна Закхеева – ученицы Андреева; Татьяна Митрофановна Терпиловская – преподаватель керамики Строгановского училища. Хочется отметить, что и Чечелев и Терпиловская были вполне почтенными людьми, отмеченными государственными наградами. Татьяна Митрофановна в 1904 году была награждена золотой медалью «для ношения на груди на Станиславской ленте», Николай Иванович, чуть позже, в 1915 году – орденом Святой Анны 3-й степени. Однако атмосфера на этих занятиях располагала к веселью. «Николай Андреевич, работавший в Художественном театре консультантом по скульптурно-архитектурным оформлением постановок, очень интересно рассказывал и представлял иногда в лицах, что происходит на репетициях.

В это время ставилась “Жизнь человека” Л. Андреева, и мы, побывав на спектакле, потом разыгрывали разные сцены и даже фотографировались в пародийном виде. Николай Андреевич был “некто в сером”, Чечелев играл на бутылке вместо скрипки, а мы изображали гостей: “как пышно, как богато” – вообще дурачились»⁸, – вспоминала Гортынская.

В это же время в доме Орлова, в студии Элли Ивановны Робенек, актеры Художественного театра занимались пластикой по системе Айседоры Дункан. «В занятиях... принимали участие ...сестра Станиславского Зинаида Сергеевна и брат Владимир Сергеевич. Николай Андреевич... уговорил нашего домовладельца Василия Ивановича Орлова сдать Художественному театру... мастерскую. [Она] находилась во втором этаже нашего флигеля, как раз над скульптурной мастерской, где работала наша группа, и мы могли слушать музыку, под которую упражнялись босоножки»⁹.

На негативах с двойной экспозицией (1906–1907) на нижнем слое – изображение как раз двух танцовщиц (ил. 2), в правой угадыва-

ются черты Елены Александровны Маршевой (ил. 7) – актрисы МХТ и театра-кабаре «Летучая мышь». Андреев часто рисовал актрис. «Особенно часто позировала ему одна из студийек... Лена Маршева. [Он] писал ее во весь рост, в зеленой тунике, в танцующей позе...»¹⁰ Цветные стереопары подтверждают наше предположение (ил. 8). Маршева, в то время блестящая красавица, ей посвящали стихи Владислав Ходасевич и Борис Садовской, была замужем за представителем рода Морозовых – Александром Геннадьевичем Карповым. Она оставила его с дочерьми в 1918 году ради сцены, играла в ленинградских театрах под фамилией своего второго мужа – драматического актера Михаила Яковлевича Муратова, скончалась совершенно одинокой в Ленинградском доме ветеранов сцены в 1968 году.

Вскоре художники познакомились и подружились с группой театральной молодежи, которую возглавлял Никита Федорович Балиев – руководитель театрального кабаре «Летучая мышь». На трех негативах запечатлена эта объединенная компания (ил. 9). Слева направо: стоит на коленях Тамара Христофоровна Дейкарханова, актриса театра «Летучая мышь» (в эмиграции жила в США, где стала профессором Колумбийского университета); в кресле – Никита Федорович Балиев, конферансье, руководитель театра-кабаре «Летучая мышь» (в 1918 году с частью труппы уехал из Советской России, сохранил труппу, театр имел большой успех в Европе и США до 1931 года); сидит на поручне кресла Мария Андреевна Кост – танцовщица того же театра. Стоят слева направо: Николай Александрович Клодт фон Юргенсбург – живописец-пейзажист, театральный художник, имел мастерскую в том же доме Орлова, что и Андреев. Обитатели мастерской очень любили общаться с этим милым ворчуним и называли его «бароном» или «барончиком»¹¹. Рядом с Клодтом – Николай Андреевич Андреев, далее – Екатерина Андреевна Кост, училась на медицинском факультете и пела в хоре театра, впоследствии стала профессором медицины; рядом с ней – Клавдия Михайловна Закхеева и Мария Петровна Гортинская.

В 1908 году Закхеева и Гортинская переехали в мастерскую, расположенную на первом этаже флигеля того же дома Орлова, где прожили вместе более пятидесяти лет. Клавдия Михайловна, не создав своей семьи, была всю жизнь другом и наперсницей Марии Петровны и Николая Андреевича. Она всегда была рядом – и в Париже, и в Торжке, став фактически членом семьи (ил. 10, 11). Через Закхееву в 1932 году Андреев даже сделал предложение Гортинской: «в это время Клавочка как-то передала его слова: не соглашусь ли я закрепить наши отношения и зарегистрироваться?

Он, по-видимому, всё же не был уверен в моем согласии. И не спросил меня об этом лично»¹², – вспоминала М. П. Гортынская.

К. М. Закхеева сопровождала М. П. Гортынскую каждое лето в ее поездках в Вольнянки – родовое имение тети Гортынской. С 1909 года там часто бывал Андреев. После поездки за границу он увлекся русским народным искусством, привозил костюмы и головные уборы крестьян из многочисленных поездок по Орловской, Тульской губерниям, Мордве. В эти костюмы он одевал и обитательниц барского дома, и крестьянских девушек из Вольнянок, делал зарисовки для статуэток и панно. «Паня в костюме мордовки с венком на голове, Дуня в тульском наряде с двумя большими снопами потом были переведены Николаем Андреевичем в керамику»¹³. Мы не знаем имени девушки на прекрасно сохранившейся автохромной пластине (ил. 12), но ее портрет хранится в Третьяковской галерее (ил. 13).

Очень интересен постановочный снимок 1912 года, на котором Гортынская, Закхеева и Андреев в крестьянских костюмах сфотографированы с няней Марии Петровны – Ириной Алексеевной Кузнецовой (ил. 14). Иринья, как называли ее в семье, была не просто ня-ней, но и домоправительницей, очень преданным семье человеком. По этому снимку видно, насколько точно переданы черты этой женщины в портретной голове из собрания Третьяковской галереи (ил. 15).

До 1917 года Андреев вел размеренную жизнь творческого человека, путешествовал, проводил летние месяцы в имениях друзей, изучал под руководством Марии Петровны иностранные языки, работал в Московском художественном театре, выполнял частные заказы, преподавал. После 1917 года его жизнь резко изменилась. Прежде всего, изменились его отношения с властью. Из нелюбимого художника, к чьим произведениям общественность относилась очень настороженно, он, благодаря своему личному знакомству с Алексеем Ивановичем Свидерским и другими деятелями революции, получил доступ к самой верхушке власти. Кроме того, изменилась личная жизнь. В 1918 году Андреев познакомился с Верой Владимировной Алексеевой (Вевой), которая стала его второй гражданской женой. Он был очень увлечен, много ее рисовал, фотографировал (ил. 16). Вева позировала для статуи «Свободы», входившей в комплекс памятника «Советской конституции» (ил. 17). При этом Андреев не порвал своих отношений с Марией Петровной Гортынской. Такие отношения были совершенно в духе времени, художнику, вероятно, было необходимо общение с обеими необычными, яркими женщинами. Мария Петровна (ил. 18) была олицетворением интеллигентности и хорошего вкуса, происходила из рода Ланских,

с шифром окончила Елизаветинский институт благородных девиц, что давало ей право поступить на службу при дворе, была талантливым художником. Вера Владимировна (ил. 19) была племянницей Константина Сергеевича Станиславского. Гортынская так описывала ее: «При желании, она была очень мила и интересна, прекрасно говорила по-французски и по-английски, с большим “брио” пела шансонетки и испанские песенки»¹⁴. Вера Владимировна обладала сильным, независимым характером. Обе они по желанию Николая Андреевича жили под одной крышей в соседних мастерских, Гортынская вела общее хозяйство, Андреев и Алексеева ежедневно столовались у нее в течение 13 лет. Эта ужасная для обеих женщин ситуация сложилась отчасти из-за безупречного воспитания Марии Петровны. «Помню, что однажды... Николай Андреевич меня спросил: что бы я сделала, если бы человек, которого я люблю, увлекся кем-нибудь другим? Ни минуты не размышляя, я ответила, что отошла бы в сторонку, стала бы смотреть, что из этого получится. Он встал, поцеловал мне руку и сказал: “Другого ответа я не ждал”. Позднее я часто вспоминала эти несколько слов, не то, чтобы жалея о них, но считала себя как бы связанной этим взятым на себя обязательством. Необходимостью сдержать слово»¹⁵.

Казалось бы, последние 13 лет жизни были триумфальными для Андреева. Он обласкан властью, фактически являлся главным художником советского правительства. Поддерживая дружеские отношения с представителями театральной и правительственной элиты, имел возможность знакомить их. На наших негативах (ил. 20) запечатлена вечеринка в доме доктора Александра Павловича Савельева, где собирались актеры МХАТ, с участием членов правительства. Слева направо: Алексей Иванович Свидаерский, Александр Дмитриевич Цюрупа, Павел Александрович Савельев (отец хозяина дома), Иван Михайлович Москвин, неизвестное лицо, Леонид Миронович Леонидов. Но изменился характер этих встреч. Даже на фото, где изображены Вера Владимировна Алексеева и Александр Яковлевич Таиров (ил. 21), нет ощущения той легкости да и «богемности», что на негативах 1906–1908 годов.

Андреев уже не выдерживал этого темпа жизни, обострилась болезнь сердца, охладились отношения с Алексеевой. Пытаясь вернуться к прежней спокойной жизни, он в 1932 году, за три месяца до смерти, зарегистрировал свой брак с Гортынской, ничего не говоря и не порывая отношений с Алексеевой. Это была последняя злая шутка. За право называться вдовой скульптора Н. А. Андреева женщины судились четыре раза, и заседания этих судов были унизительны для обеих¹⁶.

Негативы из личного архива Н. А. Андреева, дополненные

Т. Р. Палицкая

воспоминаниями М. П. Гортынской и другими архивными материалами, образуют комплексный памятник культуры первой половины XX века. Изучение его дает неожиданные ракурсы понимания творчества Андреева, общей атмосферы, царящей в кругу, к которому принадлежал скульптор. В этих стеклянных пластинах отражена эпоха перемен, проблемы людей, живших в это время.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Строгановское центральное училище технического рисования: Личные дела учащихся и преподавателей // РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Ед. хр. 8908, 3211, 2725, 9806; Семейный альбом фотографий В. А. и О. П. Андреевых // Там же. Ф. 3029. Оп. 1. Ед. хр. 1.

² Воспоминания М. П. Гортынской // ОР ГТГ. Ф. 86. Оп. 1. Ед. хр. 221. Л. 1.

³ Там же. Ед. хр. 220. Л. 29.

⁴ Там же. Ед. хр. 227. Л. 21.

⁵ Там же. Л. 60.

⁶ Цит. по: *Шефов А. Н.* Скульпторы Николай и Вячеслав Андреевы. М., 2009. С. 38.

⁷ Воспоминания М. П. Гортынской // ОР ГТГ. Ф. 86. Оп. 1. Ед. хр. 227. Л. 13.

⁸ Там же. Ед. хр. 220. Л. 8.

⁹ Там же. Ед. хр. 225. Л. 18.

¹⁰ Там же. Ед. хр. 220. Л. 30.

¹¹ Там же. Ед. хр. 225. Л. 24.

¹² Там же. Ед. хр. 227. Л. 62.

¹³ Там же. Ед. хр. 220. Л. 23.

¹⁴ Там же. Ед. хр. 227. Л. 52.

¹⁵ Там же. Л. 53.

¹⁶ Определение коллегии Московского городского суда 19.02.1934 // ОР ГТГ. Ф. 86. Оп. 1. Ед. хр. 204; Решение нарсуда Сокольнического района 4 участка 29–31.05.1934 // Там же. Ед. хр. 205.

Иллюстрации

Л. Я. Петрунина

Два лица одного музея.

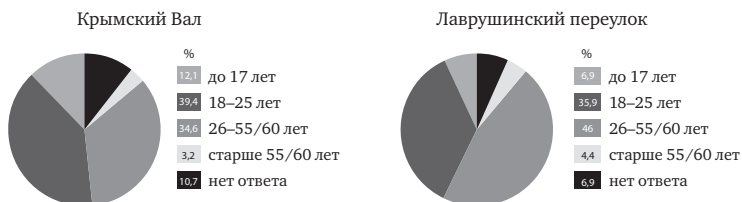
«НОЧЬ МУЗЕЕВ» В ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕЕ

Акция «Ночь музеев» стала в последние годы значительным событием в культурной жизни столицы. В ней принимают участие десятки, а в последние два года сотни тысяч москвичей, гостей столицы и жителей Подмосковья. Однако исследователи довольно долго довольствовались лишь результатами включенного наблюдения¹ за публикой, принимавшей участие в самой многочисленной акции, которую удалось организовать музейному сообществу. В 2011 году наконец с помощью студентов социологического факультета РГГУ сотрудники Третьяковской галереи провели анкетирование и опросили около 750 человек на двух территориях Третьяковской галереи – в «старом» здании в Лаврушинском переулке и «новом» здании на Крымском Валу. Его результаты предлагаются вашему вниманию в данной статье.

При визуальной оценке потока посетителей «старой» и «новой» Третьяковки в прежние годы складывалось впечатление, что они разительно отличаются прежде всего по возрасту: среди публики на Крымском Валу, казалось, существенно больше молодежи. И эту гипотезу мы вынесли в название статьи и заложили в вопросы анкеты. Однако точные замеры эту дихотомию раскрасили более разнообразной палитрой. Диаграммы № 1 и 2 показывают, что сколько-нибудь значительных отличий в возрасте посетителей отдельных категорий нет. Так, в сегменте молодежи (18–25 лет) разница колеблется около 3%. Практически не различаются доли пожилых посетителей. Школьников (в основном старших классов) на Крымском Валу больше, чем в Лаврушинском на 5%. А вот зрителей среднего возраста (26–55 лет) больше на 11,5% в «старой» Третья-

ковке. Но если мы возьмемся выделить самую большую долю зрителей в потоках публики этих двух территорий, то самой большой на Крымском Валу будет молодежь 18–25 лет, а в Лаврушинском – взрослые 25–55 лет.

Диаграммы № 1 и 2
(возрастной состав публики в % к числу опрошенных)



Образовательный состав публики обеих территорий можно увидеть на диаграммах № 3 и 4. При сравнении видно, что принципиальной разницы в образовательном составе нет. Пожалуй, только на два различия стоит обратить внимание: в сегменте среднего специального образования больше посетителей на территории Лаврушинского переулоча и несколько больше школьников на Крымском Валу. Эти различия вполне объяснимы: традиционное реалистическое искусство второй половины XIX века, а именно им и знаменита «старая» Третьяковка, проще и понятнее по своему пластическому языку неискушенному зрителю. А молодежь всегда откликается на что-то новое, движимая, скорее, любопытством относительно того, что экстремального придумали их ровесники – молодые художники.

Диаграммы № 3 и 4
(образовательный состав публики в % к числу опрошенных)



Большой сюрприз преподнесла диаграмма гендерного состава в Лаврушинском переулке: 48,4% мужчин и 49,6% женщин. Чем же можно объяснить такой невероятный наплыв мужского населения в «старую» Третьяковку? Ведь мужчины не жалуют вниманием музеи, и их не бывает более 30% от общего состава зрителей. Даже на выставке оружия, что проходила несколько лет назад в ГИМе, мужчин было чуть более 30%. Возможно, искусство передвижников (а именно с их творчеством ассоциируется коллекция Третьяковской галереи), стилистически приближающееся к жизнеподобию, проще для восприятия мужской половины человечества. А сюжетно оно чаще всего обращается к вопросам социальной несправедливости, моральным нормам и особенностям межличностных взаимоотношений. Передвижники стремились во второй половине XIX века, перефразируя строки поэта, «искусством жечь сердца людей». Не является ли интерес со стороны мужчин к этому искусству отражением стихийной жажды справедливости в обществе, реакцией на его стремительное расслоение в последние годы? Ведь именно мужская часть населения нашей страны пострадала в последние годы более всего, потеряв свои позиции в семье и обществе в связи с развалом комплекса оборонной промышленности и перестройкой армии.

Гендерный состав публики на Крымском Валу показывает соотношение, которое мы могли здесь видеть лишь на выставках авангардного искусства («Бубновый валет», «Кубизм»): 36,4% мужчин и 63% женщин. И акцию, организованную отделом новейших течений под названием «Формы жизни. Возвращение к реальности», вполне можно отнести к проектам этого ряда. Здесь были представлены в пространстве интерьеров (вестибюли и антресольные этажи) результаты тематического конкурса молодых художников. Экспонировалось 40 произведений из 600, заявленных на открытый конкурс молодыми художниками из 20 регионов России. Проект был посвящен художественному осмыслению различных форм каждодневной жизни общества. В иносказательном виде перед зрителем предстали актуальные проблемы и конфликты нашей действительности. Во время акции арт-объекты поменяли архитектуру интерьера здания Галереи и заставили зрителей по-новому взглянуть на музейный ландшафт.

Однако стоит заметить, что аншлага 2010 года в 5,5 тысяч посетителей за 4 часа (с 19-00 до 23-00) в 2011 году на Крымском Валу не наблюдалось.

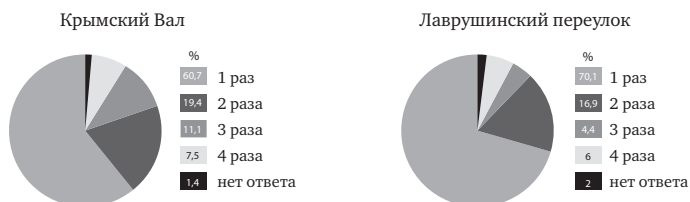
В 2011 году в акции участвовало только 2,7 тысячи посетителей. Может быть, тогда сыграл особую роль размещенный в сети

рекламный ролик, где подвыпивший и уже плохо соображающий юноша спрашивал у симпатичной девушки, сидевшей в элегантной машине, пойдет ли она на Винзавод? Та в ответ парировала, что туда ходят вот такие, как он, а «правильные» люди идут в Третьяковскую галерею на Крымский Вал. В 2011 году организаторам, видимо, не хватило времени для эффектного ролика, а информация на сайте Галереи и переписка в сетях не дала нужного эффекта. Другим фактором могла выступить тематика, выбранная отделом новейших течений для акции.

В 2010 году был выбран более «острый угол» анализа современности: была задана тема «Артралгия» – болевые точки сегодняшнего дня, а в 2011 году тема «Формы жизни. Возвращение к реальности» программирует другой, более спокойный поворот. Потому и состав участников 2011 года – в основном студенты или малоизвестные художники – был менее интересен «тусовочной» публике, которая и формирует весь остальной поток зрителей.

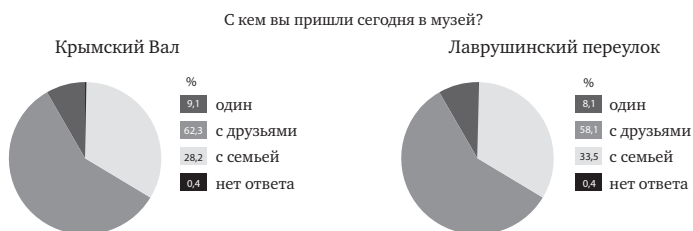
Диаграммы № 5 и 6 показывают степень активности и постоянства участия в акции «Ночь музеев». Как видим, обе территории ГТГ привлекают значительное количество впервые пришедших. В Лаврушинском это почти три четверти от всего потока, а на Крымском Валу – две трети. И там и там очень большая доля участников акции, что говорит о важности мероприятия для их приобщения к практике музейного времяпрепровождения. Доля участников, пришедших второй раз, заметно ниже и незначительно различается по территориям: на Крымском Валу их почти пятая часть и в Лаврушинском 17%. Доля постоянных участников акции (3 и 4 раза) в «старой» Третьяковке приближается к статистической погрешности. И это вполне объяснимо: там почти ничего специального не предлагалось в последние годы. Разнообразил вечерние часы акции лишь концерт выпускников Центральной музыкальной школы при Московской консерватории. Правда, он собирал значительное число слушателей, утверждавших в беседах, что классическая музыка по-особому звучит среди старинных половен. А на Крымском Валу в последние годы готовилась интересная программа, охватывающая все музейное пространство. Потому и число участников акции хоть и уменьшается в годовой ретроспективе, но все-таки 11% участвующих третий раз составляет немалую цифру. Это хороший показатель возобновляемости аудитории для залов современного искусства.

Диаграммы № 5 и 6
(частота участия в акции в % к числу опрошенных)



Две следующие диаграммы показывают форму организации посещения музея. Глядя на диаграммы, можно говорить о незначительных различиях в том, с кем пришли на акцию наши посетители. Конечно, дух ночного музейного действия подразумевает дружеское сплочение и на этой основе совместное проведение свободного времени. И обе диаграммы показывают преобладание дружеской компании в организации визита в музей, на обеих территориях эти цифры остановились вокруг 60%. Да и остальные сегменты примерно совпадают, разве что семейной публики на Крымском Валу было немного меньше.

Диаграммы № 7 и 8
(формы организации посещения в % к числу опрошенных)

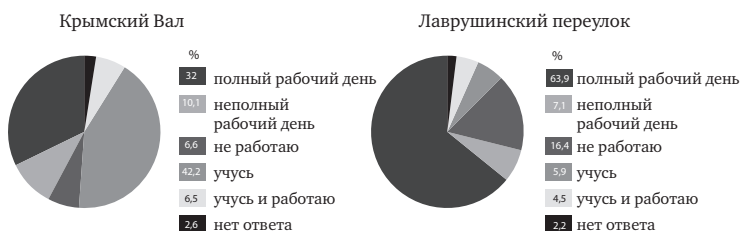


Просматривая написанное (демографические характеристики, формы организации визита, степень активности участия в акции, которые разнятся лишь в деталях), я невольно начала волноваться: где же найти портретные различия публики двух территорий музея, объединенных лишь формально вывеской Третьяков-

ской галереи? Ведь визуальные наблюдения фиксируют разницу! Она проявляется и в форме одежды посетителей, и в манере их поведения, и в амплитуде эмоциональной реакции на увиденное, и в репликах диалогов, которые слышишь. Неужели это все не регистрируется в точных замерах социологического опроса?

Различия становятся заметны при построении диаграммы занятости публики, затем идут по нарастающей.

Диаграммы № 9 и 10
(уровень занятости в % к числу опрошенных)

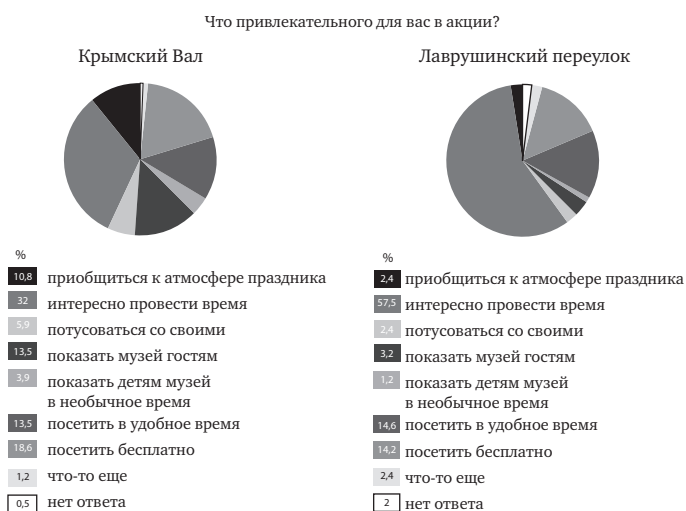


В Лаврушинском переулке мы видим преобладание лиц, занятых полный рабочий день, тогда как на Крымском Валу они составляют лишь треть, отдавая первенство тем, кто учится (42%). То есть на площадке Третьяковской галереи на Крымском Валу большая доля посетителей-учащихся. Однако это не значит, что обнаружались ошибки в возрастном подсчете (диаграммы № 1 и 2) и молодежи значительно больше. Сегодня довольно значительна доля тех, кто получает второе высшее образование, будучи уже взрослым человеком. Эта диаграмма свидетельствует, помимо прочего, о том, что на Крымском Валу больше посетителей, готовых к восприятию новаций: ведь любой процесс обучения формирует установку на узнавание всего нового, а не только в узкопрофессиональной сфере. Весьма заметна разница в доле неработающих: на Крымском Валу таких набралось лишь 6,6%, а в Лаврушинском – 16,4%. При сопоставлении с возрастной диаграммой становится ясно, что это не только неработающие пенсионеры. Видимо, потерявшие работу жители Москвы (при пересчете их набирается 12%) могли прийти на акцию в «старую» Третьяковку, чтобы, окунувшись в мир прекрасного, восстановить свои душевные силы.

Учитывая схожесть демографических характеристик публики,

давайте с особым вниманием отнесемся к анализу мотивации выбора музея и цели участия в ночном музейном действе. Этот материал дают нам ответы на два вопроса анкеты «Что привлекательно для вас в акции?» и «Почему вы выбрали Третьяковскую галерею?».

Диаграммы № 11 и 12
(мотивация № 1 посещения в % к числу опрошенных)



Уже при первом взгляде на диаграммы № 11 и 12 видна разница в мотивах привлекательности участия в акции среди посетителей Крымского Вала и Лаврушинского переулка. Вежливо-нейтральный ответ «интересно провести время» на Крымском Валу выбрали лишь треть посетителей, тогда как в Лаврушинском его «вес» почти в два раза больше. А вот гораздо более «сильная» карнавальная мотивация (вариант ответа «приобщиться к атмосфере праздника») заметно больше набрала на Крымском Валу и исчезающе мало – в Лаврушинском. И это желание праздника, так отчетливо проявившееся у посетителей Крымского Вала, не охладил дождик, так нестати моросивший весь вечер.

Также много больше на Крымском Валу занял мотив демонстрации музея гостям – 13,5% против 3,5% в Лаврушинском. Возможно, здесь сыграла свою роль ситуация участия художников – авторов отобранных художественных произведений, которые были

приглашены организаторами акции для того, чтобы комментировать публике свои работы. Вероятно, они себя чувствовали на территории Галереи в некоторой степени хозяевами, а посетителей воспринимали гостями и потому выбрали этот вариант ответа на вопрос. Но чисто статистический подсчет – 500 опрошенных посетителей и 40 отобранных работ – говорит о том, что этот вариант выбрали не только художники – участники акции (при этом далеко не все они попали в опросную выборку). Видимо, здесь проявились голоса тех посетителей, кто приходил на Крымский Вал уже не первый раз: 20% пришедших второй и 11% пришедших сюда третий раз. Они тоже могли чувствовать себя здесь хозяевами и счесть своих друзей, которых они впервые пригласили (напомним, что таковых набралось 60%), гостями.

С некоторой досадой приходится констатировать, разглядывая диаграмму, что «тусовочный мотив», который, как казалось при разработке анкеты, должен быть близок молодежи, набрал мало голосов даже на Крымском Валу – 6%. А в Лаврушинском его вес приближается к статистической погрешности – 2,4%. Видимо, все-таки к музею молодые люди испытывают некоторый пиетет и рассматривают визит на ночную акцию в иных параметрах, нежели тусовка. И это очень хорошо! Значит, музей сохранил свою роль ценностно важного связующего звена между прошлым, настоящим и будущим.

В диаграммах привлекает внимание значительный сегмент тех посетителей, кто хотел бесплатно посетить музей. И в Лаврушинском, и на Крымском Валу их вес достаточно велик: 14% и 19% соответственно. Здесь прочитывается явно плохая работа музейных служб по предварительному информированию потенциальных посетителей относительно режима работы музея. Ежемесячно Третьяковская галерея проводит дни бесплатного посещения либо для студентов, либо для школьников, либо для детей до 18 лет, либо для детей, оставшихся без попечения родителей, и т.д. Количество льготных категорий так велико, что трудно все перечислить. Если такое количество публики ждет единственный день в году, руководствуясь денежной выгодой, чтобы посетить музей, стоит продумать тактику работы с этой категорией участников акции. Ведь сегодня музей – самый демократичный институт культуры.

Заслуживает внимания набравший примерно одинаковый вес на обеих территориях вариант ответа «посетить в удобное время» – около 14%. Видимо, работающая публика нуждается в смене режима работы музея. Действительно, как можно попасть в музей, если рабочее время и время работы музея совпадают? Об этом свидетельствует и диаграмма занятости среди посетителей, уже при-

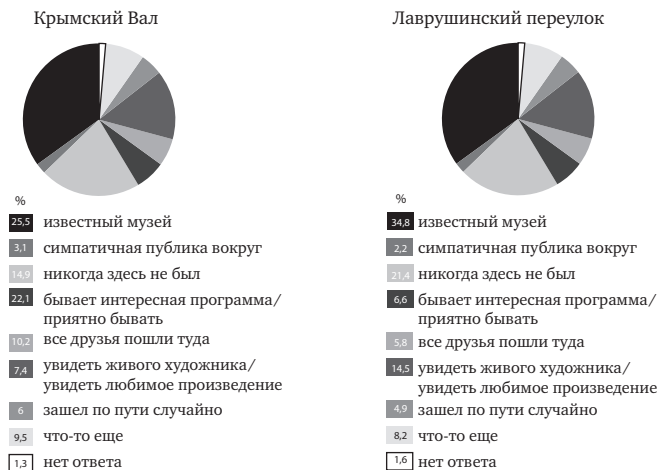
веденная нами выше. Так, в Лаврушинском переулке почти 64% заняты полный рабочий день. Если музей хочет привлечь в свои стены не только пенсионеров и родителей с детьми, ему стоит поменять режим работы. Уже несколько раз в исследованиях проводились замеры по этому параметру. По результатам годичного мониторинга публики на старой экспозиции в Лаврушинском переулке мы получили 18% желающих вечером посещать музей. И в опросе на акции «Ночь музеев-2011» более 80% высказались за то, чтобы один день в неделю музей был открыт до 22 часов. Стоит отметить, что Третьяковская галерея уже ответила на это пожелание: в период работы «больших» выставок время работы музея на Крымском Валу каждый четверг продлевается до 22 часов. И есть положительная динамика посещаемости в вечерние часы. Однако старая экспозиция по-прежнему закрывается всегда в 20 часов. Этот вопрос уже постепенно начинают обсуждать в стенах ГТГ. Но мне как социологу, выступающему от лица посетителей перед дирекцией музея, предстоит убедить администрацию еще и в необходимости перенести «длинные вечера» на пятницу, так как по последнему замеру 32% зрителей выбрали этот последний день рабочей недели, тогда как четверг лишь 7,4%.

Ответ на вопрос «Почему вы выбрали ГТГ?» дает материал для анализа мотивации посещения ГТГ с несколько другой точки зрения (диаграммы № 13 и 14). Вполне понятно, что наибольший сегмент занимает ответ «известный музей». Гораздо важнее посмотреть на «весовые» категории других вариантов ответов. Оказывается, акция «Ночь музеев» привлекает в стены музея зрителей, которые никогда прежде не посещали Третьяковскую галерею. В Лаврушинском таких посетителей набралось более 21%, но еще более радостно видеть, что и на Крымском Валу почти 15% зрителей «никогда не были здесь». В ситуации, когда это здание музея в отсутствие «больших» выставок пугает своей пустотой, посетители, впервые пришедшие хотя бы на ночную акцию, – очень важное для музея достижение. Однако если большое скопление публики, создающее атмосферу праздника на Крымском Валу, действительно может стать отправной точкой для последующей «дружбы» с музеем современного искусства, то едва ли такое скопление народа будет способствовать любви к искусству прошлых веков, требующее спокойного созерцания и размышления.

Диаграммы № 13 и 14

(мотивация № 2 посещения в % к числу опрошенных)

Почему вы выбрали ГТГ?



Варианты следующих ответов имеют разную формулировку в анкете для двух территорий ГТГ. Мотив «увидеть любимое произведение» в Лаврушинском переулке выбрали 14,5%, и аналогичный этому ответ, сформулированный нами для Крымского Вала, «здесь бывает интересная программа» выбрали 22% посетителей. Это самый большой сегмент после вежливо-нейтральной формулировки «известный музей», уступивший ему всего 3,5%. И здесь становится ясно, что именно большая конкурсная программа, определившая победителей среди молодых художников и продемонстрировавшая современные перформансы и инсталляции, привлекает такое количество зрителей. Интересная программа, представленная Третьяковской галереей, по сути, ставит ее в ряд с другими галереями современного искусства, выводя из когорты исторически сложившихся художественных музеев, и именно в этом качестве эта территория ГТГ становится интересна участникам-зрителям акции «Ночь музеев».

Следующим по весомости набранных голосов идет сегмент «все друзья пошли сюда». Этот вариант ответа дает интересный материал для размышлений в сравнении с данными по форме организации визита. Выше мы видели, что 60% посетителей на обеих территориях пришли в составе дружеской компании. Сопоставив эти данные с вариантом ответа на вопрос о выборе музея, мы полу-

чаем ту часть посетителей, которая была пассивна, ведома кем-то из друзей на это мероприятие. На Крымском Валу таких зрителей набралось 10%, а в Лаврушинском – почти 6%. При такой логике размышления получается, что один условный лидер приводит на Крымский Вал больше пассивных зрителей, чем в Лаврушинский. Но, следуя этой же логике, мы можем заключить, что публике «старой» Третьяковской галереи в меньшей степени требуется дополнительный стимул: она более самостоятельна.

Казалось интересным выяснить в опросе, насколько важно присутствие авторов произведений, насколько общение с художником может быть интересно пришедшей на акцию публике. Таковых набралось 7,4% посетителей на Крымском Валу. Симметричный для Лаврушинского переулка ответ мы придумали такой: «здесь приятно бывать» – и он набрал 6,6%. Получается, что персона художника не так важна для стимуляции зрителей, перспектива общения с ним мало влияет на увеличение привлекательности мероприятия.

На обеих территориях довольно много было случайно зашедших посетителей – 6% на Крымском и 5% в Лаврушинском. Это как-то даже странно, особенно для Лаврушинского переулка: ведь там довольно большая очередь и нужно потратить немало времени, чтобы попасть в залы.

Совсем мало веса набрал вариант ответа «симпатичная публика вокруг». Получается, что наши посетители равнодушны к тому, кто их окружает, вполне довольствуясь атмосферой дружеской или семейной компании: 90% публики приходит в ГТГ в составе малых социальных групп друзей или семьи.

Почти по 10% на обеих территориях выбрали вариант ответа «что-то еще». На Крымском Валу эту строку выбрали в основном художники – участники акции, а в Лаврушинском – те, что живут рядом с ГТГ. И там и там – это действительно весомый аргумент, чтобы посетить именно указанные места.

Мы поинтересовались в опросе, куда еще пойдут и куда ходили в прошлом году посетители акции на Крымском Валу и в Лаврушинском? Это также даст дополнительные краски к портрету. Оставили свои воспоминания о посещениях разных мест в прошлом году 52,7% посетителей Крымского Вала. Из них 23,2% указали Третьяковскую галерею. Причем 1% из них – Лаврушинский переулок, 13,5% побывали на Винзаводе, 11% посетили ГМИИ им. А. С. Пушкина, 9% – ЦДХ, и 5% набрал ММСИ. На удивление много – 5% – набрал Государственный Дарвиновский музей.

О своих намерениях в 2011 году высказались 80,6%. Из них 12,7% собирались на Винзавод, 8,9% – в ГМИИ, 6% – Гараж,

5,5% – ЦДХ. Одинаковую долю (по 3,5%) посетителей Крымского Вала привлекала идея посетить ГТГ в Лаврушинском, Дарвиновский музей и Музей-квартиру Булгакова.

Иную картину дает аналогичный анализ по Лаврушинскому переулку. Всего вспомнили места своих визитов 23,3% посетителей. Из них всего лишь 9,7% указали ГТГ – угрожающе мало повторных визитов! Назвали ГМИИ 12,9%, Дарвинский музей упомянули 11,8%, ГИМ – 10,8%, 6,5% были в ММСИ. Как видим, Третьяковская галерея не является местом постоянного притяжения публики, всего около 10% повторили свой визит сюда в 2011 году. Одинаковое количество зрителей с Крымского Вала и из Лаврушинского переулка побывали в ГМИИ и ММСИ в 2010 году.

О своих намерениях в 2011 году оставили свои заметки 43,7% посетителей Лаврушинского переулку. Больше всего посетители собирались пойти в ГМИИ – 15,6%, далее в Политехнический – 10,6%, сразу три музея – Дарвиновский, Музей-заповедник «Царицыно» и ГИМ набрали по 5,7%.

Если мы укрупним данные с учетом многочисленных упомянутых музеев, усадеб, художественных центров, исключив ГТГ, то получим такую таблицу:

Таблица № 1
(музеи, запланированные для посещения,
в % к числу ответивших)

	Профиль музеев	2010 г.		2011 г.	
		Крымский Вал	Лаврушинский пер.	Крымский Вал	Лаврушинский пер.
1	Современные художественные центры	34,8%	17,2%	33,8%	14,2
2	Естественно-научные и технические музеи	11%	21,5%	15,2%	25,5%
3	Мемориальные музеи	6,5%	12,9%	7,6%	12,8%
4	Исторические и историко-художественные	24%	38,7%	16,9%	41,9%

Характерно, что у посетителей Крымского Вала при разнообразии интересов они все-таки фокусируются вокруг «больших» художе-

ственных музеев, центров современного искусства и мемориальных музеев. Среди них чаще всего упоминаются: Винзавод, ЦДХ и Гараж, ГТГ и ГМИИ, Государственный музей искусства народов Востока и Музей-заповедник «Царицыно», мемориальные музеи Булгакова, Цветаевой и Маяковского. Помимо прочего, упоминаются Дарвиновский и Политехнический музеи, а также музеи ретроавтомобилей и советских игровых автоматов.

По отношению к публике Лаврушинского переулка этого не скажешь: траектория ее передвижений по ночной Москве напоминает броуновское движение. Просто даже количественный перечень мест, запланированных для посещения, значительно выше, чем у посетителей Крымского Вала: 46 против 30. Среди них появились такие экзотические, как Музей водки, Кулинарный музей, храм Христа Спасителя, Дом на набережной и т.д.

С неожиданной стороны разворачиваются портреты посетителей обеих территорий при сравнении каналов СМИ. Интернет как канал информации набрал практически одинаковый вес в Лаврушинском и на Крымском Валу. Друзья и знакомые более значимы для пришедших на Крымский Вал, что вполне ожидаемо по логике предыдущего анализа: если вспомнить, что там был довольно весомый мотив: «Все друзья пошли сюда». Канал телевидения оказался более значим для посетителей Лаврушинского переулка, что также вполне ожидаемо, исходя из общей ориентации публики на традиционные ценности. Результативность других СМИ имеет незначительные колебания в обеих территориях.

Диаграммы № 15 и 16
(каналы информации в % к числу опрошенных)



Проведенное исследование показало, с одной стороны, как важно быть исследователю внимательным до конца и стараться не делать поспешных выводов. Ведь, используя прежний опыт наблюдений, я давала название статье и тем самым заранее программировала свою точку зрения. Хотелось цифрами опроса подтвердить разницу в портретах публики двух территорий Третьяковской галереи. И в какую растерянность меня повергли данные демографических характеристик! Стоило приложить немало выдержки, чтобы либо подтвердить, либо опровергнуть первоначальную гипотезу.

И лишь на этапе анализа мотивация выбора «новой» или «старой» территории музея раскрылись нюансы, которые определили существенные характеристики портрета посетителей двух основных площадок Третьяковской галереи.

С другой стороны, исследование показало, что успех у публики таких специально разработанных и массовых акций может преобразить Крымский Вал, сделать его посещаемым не только в дни проведения «больших» тематических и юбилейных выставок художников XIX века. По сути, во время акции «Ночь музеев» территория Крымского Вала воспринимается публикой наряду с другими центрами современного искусства. Недаром в ответах буквально через запятую за Третьяковской галереей следуют Винзавод, ЦДХ, Гараж. И это вновь ставит перед дирекцией музея давно назревшую проблему разработки этой территории музея как самостоятельной многофункциональной площадки без жесткой привязки к «старой» Галерее. Образ музея современного искусства XX века не может сложиться в глазах публики лишь одним указанием на фасаде. Он должен подкрепляться реальной политикой, которая в состоянии консолидировать разные проекты под эгидой известного бренда.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Наблюдение включенное – метод анализа, используемый в культурологических, а также психологических, социально-психологических и социологических исследованиях. Наблюдение включенное основано на визуальном или слуховом анализе явлений и их качеств, значимых для целей исследования, а также на их фиксации в какой-либо форме... Наблюдение включенное... предполагает непосредственный контакт исследователя с объектом наблюдения, когда событие анализируется как бы «изнутри» (Культурология. XX век: Энциклопедия: В 2 т. СПб.: Университетская книга. 1998. Т. 2. С. 69).

² *Петрунина Л. Я.* Публика художественных музеев (по материалам социологических исследований 1985–2009 гг.) // Социологические исследования. 2010. № 10 (318). С. 67.

З. П. Шергина

ЗАГАДКА ОДНОГО ЭКСЛИБРИСА.

**ИЗ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ КНИЖНОЙ КОЛЛЕКЦИИ
НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ**

Кто ты, Россия? Мираж? Наважденье?
Была ли ты? Есть или нет?
Омут... Стремнина... Головокруженье...
Бездна... Безумие... Бред...
М. Волошин «Неопалимая купина»

В 2002 году в научную библиотеку ГТГ поступило несколько книг из личной библиотеки немецкого историка культуры и искусства, специалиста по древнерусскому искусству, члена Немецкого общества по изучению Восточной Европы, профессора Мартина Винклера. На некоторых его книгах был наклеен эксlibрис, выполненный по рисунку А. И. Кравченко, о чем говорила надпись: *«Ex Libris Martin Winkler. Stahlstich nach Holzschnitt von A. KRAVTSCHENKO»*.

Но точно такой же эксlibрис известен как владельческий знак личной библиотеки исследователя древнерусского искусства Александра Ивановича Анисимова. Он отмечен надписью: *«Из книг А. И. Анисимова»*. Об этом свидетельствует библиофил и знаток эксlibрисов М. С. Базыкин в своей книге, посвященной книжным знакам художника А. И. Кравченко и изданной в 1924 году¹.

Как же получилось, что один и тот же эксlibрис был предназначен для двух разных владельцев личных библиотек? Какова история этого эксlibриса? Поиски ответа на этот вопрос велись по трем линиям: художник А. И. Кравченко, А. И. Анисимов и М. Винклер.

По линии А. И. Кравченко ни в отделе графики Третьяковской галереи, ни в опубликованных источниках, ни в архивных

материалах никаких упоминаний об экслибрисе Винклера найти не удалось. Дочь художника Н. А. Кравченко также ничего не смогла сообщить по этому поводу².



Возможно, ответ на загадку следует искать в биографиях А. И. Анисимова и М. Винклера?

Александр Иванович Анисимов (1877–1937) – исследователь древнерусской иконописи, профессор и коллекционер. Изучению жизни и научной деятельности этого горячего энтузиаста и одного из ярких ученых, «выдающегося знатока и первооткрывателя древнерусской живописи» посвящены исследования И. Л. Кызласовой, основные сведения об А. И. Анисимове почерпнуты из ее работ³. После окончания историко-филологического факультета Московского университета в 1904 году А. И. Анисимов работал преподавателем в учительской семинарии в Новгородской губернии, затем в Петергофе. Его увлечение древнерусским искусством началось в Новгороде, в период подготовки XV Всероссийского археологического съезда, который состоялся в 1911 году. Анисимов исследовал большое количество приходских церквей, часовен и собрал целую коллекцию икон и церковной утвари. Собранные им предметы послужили основой для открытого в 1913 году Новгородского епархиального древлехранилища⁴. Его исследования нашли отражение в статьях, которые принесли ему известность и авторитет в научных кругах.

В 1918 году Анисимов активно включился в работу только что созданной Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи, которая в 1924 году была реорганизована в Центральные государственные реставрационные мастерские.

Возглавлял работу комиссии, а затем и мастерские, как известно, И. Э. Грабарь, собравший замечательных реставраторов и знатоков древнерусского искусства. Работая в комиссии, А. И. Анисимов совершал многочисленные поездки по городам, селам и монастырям с целью разыскания, обследования и учета памятников русской старины. До 1930 года при активном участии А. И. Анисимова проводились многочисленные реставрационные работы в Вологде, Сергиевом Посаде–Сергиеве, Новгороде, Пскове, Ростове, Угличе, Владимире, Ярославле и других городах. Под его руководством были расчищены и отреставрированы иконы и фрески, связанные с именами Феофана Грека и Андрея Рублева, древнейшие чудотворные Богородичные иконы «Владимирская», «Знамение», «Оранта», «Донская» и др. В связи с этим Анисимовым был написан ряд блестящих научных работ. С 1920 по 1929 год А. И. Анисимов работал в Государственном Историческом музее в должности заведующего отделом религиозного быта. В этот период в отделе сформировалось беспрецедентное по качеству и количеству собрание предметов древнерусского искусства. Недолгое время (с 21.01.1924 по 27.10.1925) он работал в Третьяковской галерее: был введен в Ученый совет, затем выдвинут на должность заведующего древнерусским отделом.

Одновременно он вел активную преподавательскую и исследовательскую работу в Московском и Ярославском университетах, в Высших художественно-технических мастерских (Вхутемас), в Московском институте историко-художественных изысканий и музееведения, Московском НИИ археологии и искусствознания, Государственной академии художественных наук.

К концу 20-х годов антирелигиозная политика правительства превратилась в антирелигиозный террор, изучение древнерусского искусства стало признаваться идеологически вредным, а исследователи и реставраторы икон объявлялись врагами советской власти. Стали почти невозможными публикации, посвященные церковному искусству.

Самая главная, оказавшаяся роковой, научная работа А. И. Анисимова, посвященная иконе Владимирской Богородицы (икона ныне находится в домовая церкви Третьяковской галереи – храме Николы в Толмачах), была напечатана в 1928 году в Праге⁵. В связи с выходом труда в эмигрантском издании на А. И. Анисимова обрушились гонения. Его уволили со всех мест работы и обвинили в политической неблагонадежности. В ночь с 6-го на 7 октября 1930 года Анисимов был арестован. Его коллекция икон была конфискована и передана вместе с личной библио-

текой исследователя в Третьяковскую галерею.

В настоящее время личная библиотека А. И. Анисимова выделена в мемориальный фонд и ей посвящено отдельное исследование⁶. Она насчитывала более тысячи научных изданий. Но на книгах А. И. Анисимова из этого фонда мы не встречаем экслибриса.

А кто такой Мартин Винклер? Когда и при каких обстоятельствах появился экслибрис для его личной библиотеки? Что могло связывать Мартина Винклера с А. И. Анисимовым? На русском языке материалов, посвященных Винклеру, немного, ему посвящены статьи историков Г. Фогта и Э. Фогт, переведенные с немецкого языка⁷.

Мартин Винклер (1893–1982) родился в семье лейпцигского врача. Его дед был бургомистром, а родной брат деда переехал в Россию и обосновался в Петербурге в середине XIX века. Винклер, мечтая стать археологом и заниматься раскопками в Египте, учился в Лейпцигском университете.

В связи с Первой мировой войной он был призван в армию, с которой вскоре вернулся инвалидом – без правой руки и трех пальцев на левой руке. Но, несмотря на это, Винклер продолжил учебу в университете. Освоение работы на печатной машинке и прекрасная память способствовали его успеху. Целеустремленность, сила воли, несокрушимая жизнерадостность, чувство юмора помогали ему преодолеть физический недуг. От него никогда не слышали жалоб на свое положение, никто не видел его в дурном настроении. Единственное, о чем он жалел, по свидетельству жены Урсулы, – о том, что не мог играть на виолончели. Он отказался от идеи заниматься археологическими раскопками и свою научную деятельность решил посвятить изучению истории и культуры России. В 1920 году он закончил университет и защитил кандидатскую диссертацию на тему «Исследования А. Л. Шлецера по русской истории». С 1923 года началась преподавательская работа Винклера в университете Кёнигсберга (ныне Калининград); в 1926 он защитил докторскую диссертацию по новой и новейшей истории; в 1929 был назначен профессором восточноевропейской истории и директором кафедры истории России Института Альбертина в Кёнигсберге.

Углубляясь в историю России, Винклер счел необходимым побывать в этой стране, им был разработан тщательный маршрут, и в 1924 он впервые приехал в Россию. Ему удалось попасть на прием к наркому просвещения А. В. Луначарскому и получить у него охранное письмо-пропуск, благодаря которому он свободно путешествовал по всей стране. Заинтересовавшись древней архитектурой, Винклер побывал в Москве, Ленинграде, Ярославле, Владимире,

осмотрел многие старинные монастыри, в том числе Кирилло-Белозерский и Ферапонтов. При этом он сам делал многочисленные фотографии памятников древнерусской культуры и искусства. Вскоре он вошел в круг исследователей, работавших в Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи. Его внимание привлекли иконы. В России он также познакомился с И. С. Остроуховым – художником, знатоком и коллекционером икон, с Н. П. Лихачевым – выдающимся коллекционером и ученым-византологом, поэтом В. Брюсовым, танцовщицей Айседорой Дункан. Дружеские отношения завязались у Винклера с реставраторами икон – Г. О. Чириковым и М. И. Тюлиным.

С Александром Ивановичем Анисимовым Мартин Винклер познакомился в Москве в свой первый приезд в Россию. Анисимов оказал исключительное влияние на становление Винклера-исследователя. Винклер писал в 1976 году в письме к Франку Кемпферу, что «Анисимову он обязан первым введением в мир иконы»⁸.

Одним из ярких эпизодов во время первой поездки Винклера в Россию было посещение города Ярославля в сентябре 1924 года, где он задержался на 24 дня. Новые друзья пригласили его на празднование 900-летия города.

В городе были открыты выставки древнерусского искусства, шитья и книжных сокровищ. В эти дни профессор Анисимов, главный их организатор, дважды выступал с докладами, посвященными древней живописи Ярославля⁹. Винклер также выступил с небольшой речью, посвященной бережному отношению к культурному наследию¹⁰.

Его первое путешествие длилось одиннадцать месяцев. После возвращения домой им были написаны два отчета для Прусского министерства науки, искусства и народного просвещения и для университета в Кёнигсберге, которые финансировали его пребывание в России. Эти отчеты нашли отражение в книге «Zwischen Moskau und Archangelsk. Meine erste Reise in der Sowjetunion im Jahre 1924» («Между Москвой и Архангельском. Мое первое путешествие по Советскому Союзу в 1924 году»), опубликованной в 1996 году под редакцией Г. и Э. Фогт¹¹.

Винклер писал, что в Ярославле он оказался «введенным и посвященным» в своеобразный мир древнерусской культуры, впервые увидев, как Г. О. Чириков, М. И. Тюлин и П. И. Юкин под наблюдением А. И. Анисимова расчищали и реставрировали старинные иконы.

В длительных беседах с профессором Анисимовым, который был на 15 лет старше его, Винклер постигал тонкости изучения

и реставрации древних икон: «С той поры Александр Иванович стал моим самым близким другом среди специалистов по иконописи. С ним я провел – также и в последующие годы – немало вечеров у него дома на тогдашней Пречистенке – сегодняшней Кропоткинской улице – и по сей день, я благодарен ему за стимулирующие и плодотворные дискуссии»¹².

Анисимов подарил Винклеру свою небольшую книжечку, посвященную реставрации древней русской живописи в Ярославле, с дарственной надписью: «Дорогому Мартину Эдуардовичу Винклер на память о днях, проведенных когда-то вместе в Ярославле автор»¹³.

Увлеченный древнерусской культурой, Винклер начал коллекционировать иконы и предметы церковной старины, редкие издания по русской истории и культуре, пластинки со старыми церковными песнями. Многие приобретения им были сделаны на знаменитой барахолке у Сухаревой башни, где он купил свою первую икону XVII века. Новые друзья-реставраторы освободили ее от поздних красочных слоев. Анисимов подарил Винклеру икону из своей личной коллекции.

Из первого путешествия по России Мартин Винклер вернулся домой с «огромным материалом, обогащенный не только новыми познаниями в мире русского искусства, но и замечательными встречами с удивительными людьми... Русские люди безоговорочно завоевали его сердце еще и тем, что ему, инвалиду с одной рукой, повсюду, где бы он ни появлялся, помогали переносить чемоданы и треногу с фотокамерой»¹⁴, – писал его биограф Г. Фогт.

Очарованный Россией и влюбленный в древнерусское искусство, Винклер практически ежегодно совершал научные поездки в страну своих исследований, и за восемь следующих путешествий «он объездил Россию от Белого моря и Соловецких островов до гор в Армении. Он привозил домой много собственных фотографий и сопровождал ими свои лекции и семинары в университете»¹⁵.

Одну из немногих осуществленных публикаций, посвященных древнерусскому искусству, вышедшую в 1926 году, Винклер подарил Анисимову. Книга сохранилась в личной библиотеке Анисимова с дарственной надписью автора: «Alexander Ivanovič Anisimov Unserem lieben Führer in der großen Welt der russischen Ikonen. In Dankbarkeit Ihr Martin Winkler 12.VIII.1926 Königsberg i. Pr.» («Александру Ивановичу Анисимову нашему любимому проводнику в большом мире русской иконы. В благодарность Ваш Мартин Винклер. 12.VIII.1926. Кёнигсберг в Пруссии»). В издание вклеены мастерски выполненные, удивительно красивые подлинные фотографии, снятые автором¹⁶.

В 1926 и в 1929 годах при участии Немецкого общества по изучению Восточной Европы были организованы две выставки древнерусского искусства, проходившие в Германии. Историю этих выставок подробно осветила Э. Фогт¹⁷.

В 1926 году состоялась выставка копий с древних фресок (Byzantinisch-russische Monumentalmalerei. Ausstellung der Faksimilekopien in Berlin vom 3. November bis 5. Dezember 1926). Восемь икон, которые уже были в коллекции Винклера на тот момент, были представлены на ней. Здесь же Винклер приобрел копию фрески «Спящие апостолы в Гефсиманском саду» из церкви Спаса на Нередице в Новгороде¹⁸.

Успех выставки способствовал организации в 1929 году выставки икон, расчищенных в СССР за предшествующие десять лет. Подготовкой выставки были заняты Центральные государственные реставрационные мастерские во главе с И. Э. Грабарем и А. И. Анисимовым. На выставке был впервые показан целый ряд икон в их первоначальном виде и объеме, в котором их еще не видела публика. Но написанная Анисимовым подробная сопроводительная статья не была напечатана. Ни его, ни Н. П. Лихачева, приглашенных немецкой стороной, власти не отпустили за границу. В Германию поехали Ф. И. Шмит, Е. И. Брягин и И. Э. Грабарь, который в срочном порядке, уже находясь в Берлине, написал небольшое предисловие к каталогу «Denkmäler altrussischer Malerei. Ausstellung... in Berlin, Köln, Hamburg, Frankfurt a. M., München. Februar–Mai 1929. Berlin–Königsberg, 1929»¹⁹. Винклер принимал участие в открытии выставки и прочел лекцию, состоявшуюся 8 марта, на тему «Древние русские иконы как культурно-исторический источник»²⁰.

Гонения на Анисимова начались как раз в период работы этой выставки. В феврале 1929 года Анисимов был уволен из Исторического музея, коллекцию древнерусского искусства расформировали.

В марте 1929 года Винклер был в Москве и, как пишет Э. Фогт, ссылаясь на письмо Винклера Франку Кемпферу от 19.03.1928 (Архив Винклера), получил от А. И. Анисимова рукопись подробной вступительной статьи к выставке на 76 машинописных страницах на немецком языке, подписанную автором. Перевод статьи на немецкий язык был осуществлен в Москве. Текст рукописи был тщательно выверен Анисимовым: синими и красными чернилами были внесены дополнения, вписаны заголовки глав. Этот текст планировалось включить в каталог выставки. Но у Немецкого общества по изучению Восточной Европы уже не было средств. Статья была со-

хранена Винклером и была опубликована Э.Фогт лишь в 2011 году²¹.

Итак, 6 октября 1930 года состоялся арест Александра Ивановича Анисимова. «Контрреволюционно настроенного» профессора «без определенных занятий» обвинили в измене родине, в шпионаже в пользу иностранных разведок и в том, что его научное исследование написано в антисоветском духе. В протоколе допроса записаны слова ученого: «... желаю одного – куска хлеба и работы по своей профессии историка-иконоведа»²². Анисимов был приговорен к заключению в концлагере сроком на десять лет и отправлен на Соловки.

О последних годах жизни Анисимова оставил бесценное свидетельство Д.С. Лихачев, которому довелось несколько месяцев одновременно с А.И. Анисимовым отбывать срок в одной роте в концлагере на Соловках.

Он вспоминал, что в целях сохранения церковных ценностей был организован антирелигиозный музей (музей был открыт 19 июля 1925 года и закрыт в 1937 году). «В Соловецком музее на хорошо освещенных хорах надвратной Благовещенской церкви А.И. Анисимов реставрировал большого размера великолепную икону символического содержания. <...> Он много рассказывал и при этом как бы «назначал» свои доклады. Один доклад был о реставрации им Владимирской Божьей Матери, при этом он читал поэму Максимилиана Волошина о Владимирской Божьей Матери»²³, посвященную ему автором.

Второе следственное дело А.И. Анисимова было заведено в лагерном пункте Кузема в Карелии, куда он был переведен. В справке, подписанной начальником лагеря, говорилось, что он пользуется «громадным авторитетом» среди заключенных. Его обвинили в контрреволюционной агитации и приговорили к расстрелу. Приговор был исполнен 2 сентября 1937 года. В 1989–1990 годах А.И. Анисимов был реабилитирован²⁴.

Осенью 1931 Грабарем был написан живописный портрет Винклера. Об этом свидетельствуют рукописный список работ, составленный самим Грабарем²⁵, и записи в дневнике жены художника²⁶. Современное местонахождение портрета неизвестно, сохранилась лишь фотография²⁷.

Об аресте Анисимова Грабарь, конечно, знал. Говорили ли они об этом с Винклером? Это неизвестно. Наверное, нет, иначе бы Винклер не спрашивал в течение многих последующих лет в своих письмах к московским друзьям о судьбе Анисимова. Вскоре связь с Россией была надолго прервана.

Менее трагично, но весьма непросто сложилась дальнейшая

жизнь М. Винклера. В письме И. Э. Грабарю от 28 октября 1956 года Винклер весьма подробно на четырех машинописных страницах описал свою жизнь за прошедшие десятилетия²⁸.

«Дорогой друг, Игорь Эммануилович», – обращался Винклер к Грабарю. Он писал, что был счастлив получить письмо от Грабаря, с которым он неоднократно и безуспешно пытался вступить в переписку. Далее он поведал о своей «ужасной судьбе при Гитлере», рассказал, что в 1934 с приходом к власти нацистов «из-за дружеских отношений» с Россией и ее ведущими учеными ему отказали в праве преподавания и проведения научных исследований. В июне 1935 года М. Винклер принял приглашение Венского университета возглавить кафедру истории Восточной Европы и переехал в Вену. Но уже в 1938 году, после вторжения нацистов в Австрию, он подвергся обыску гестапо, всю русскую научную литературу и периодические издания конфисковали. «Гестапо контролировало мои письма, а также каждый мой шаг». Винклеру было запрещено проживание в Вене и пользование публичными библиотеками. С 1 апреля 1939 года из-за политической неблагонадежности «в качестве наказания» его уволили с половинной пенсией. Винклер вышел в отставку и переселился в Берлин. «Так я жил до 1955 года (!) на эти нищенские деньги, пока не добился компенсации за нанесенный мне фашистами ущерб. С тех пор я получаю почетную полную пенсию»²⁹, – писал Винклер в письме Грабарю.

Тем не менее в 1941 году вышла в свет книга Винклера³⁰, посвященная царю Александру I. Она пользовалась успехом, и в 1948 году было выпущено второе издание. Написание этой книги, видимо, было связано с тем, что в период войны с Наполеоном у бабушки Винклера, в имении Рохлиц, квартировались одновременно русский царь, австрийский кайзер и прусский принц, о чем сохранились семейные предания.

Невзирая на все невзгоды, пользуясь материалами только своей личной, сильно пострадавшей библиотеки, Винклер продолжал работу, которую начал в 1924 году, посвященную истории культуры России. Книга в четырех частях объемом 900 страниц в основном была закончена в 1942 году, но он не смог ее опубликовать ни в 1942 году, ни после окончания войны.

В послевоенные годы, в связи с победой над национал-социалистическим режимом, Винклер связывал большие надежды на восстановление научных исследований в области истории и культуры Восточной Европы. Он ставил вопрос о создании Института Восточной Европы при Мюнхенском университете. Им неоднократ-

но были прочитаны лекции на тему «Значение России для Германии в последние столетия». Но в глазах власти он еще долго считался «подозрительной» личностью и «другом России», из-за чего он оставался исключенным из официального преподавания и исследовательской работы³¹.

Тяжелое материальное положение при Гитлере и после войны заставляло Винклера продавать книги из своей личной библиотеки, и он был вынужден принять нелегкое для себя решение расстаться со своей коллекцией древнерусского искусства, собиравшейся долгие годы во время многочисленных поездок, на аукционах и у частных владельцев в Германии. В его собрании были иконы, церковная утварь, греческая и русская золотая вышивка, деревянные скульптуры, рукописные миниатюры, образцы народного искусства. Коллекция была продана в создаваемый Музей икон в Реклингхаузене. В письме от 19 ноября 1955 года, адресованном основателю и первому директору музея Томасу Гроховяку, Винклер писал: «Я вверяю, таким образом, часть труда всей моей жизни, вселявшего в меня оптимизм в трудные минуты»³². Второй существенной частью музея стала коллекция доктора Генри Вендта; позднее в музей поступило собрание Ф. Халле (с Фаниной Халле, исследователем и коллекционером древнерусского искусства, Винклера познакомил Анисимов в 1924 году). Музей был торжественно открыт в июле 1956 года.

В упомянутом письме Грабарю Винклер писал: «Моя инициатива по созданию музея иконописи в Германии, которая теперь, наконец, достигла цели в Реклингхаузене, Вам может быть лучшим доказательством того, что я предан своим старым идеалам по-прежнему, несмотря на десятилетия невзгод, самые сложные испытания и личные жертвы. Я надеюсь, это будет способствовать тому, что в истории искусства великое русское искусство займет свое, особенно важное место»³³.

В эти годы Винклер выступал с докладами и издавал сборники научных статей под общим названием «Иконы»: восемь томиков этой серии вышли в Реклингхаузене, два из которых, «Праздники» и «Святые и жития святых», были написаны самим Винклером³⁴. Он занимался изучением жизни и творчества Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова и М. Ю. Лермонтова. Им были написаны 16 статей: «Русские исторические миниатюры» (не опубликованы), но при этом он продолжал работу над главным трудом своей жизни, посвященным истории русской культуры.

Испытывая потребность в научных изданиях, Винклер обратился в советское посольство с предложением передать ценные ма-

териалы, связанные с именем М. Ю. Лермонтова, имевшиеся в его коллекции, в обмен на интересующие его книги. Дирекция Государственной библиотеки им. В. И. Ленина, имея в своих фондах запрошенные Винклером редкие издания в нескольких экземплярах, нашла такую возможность, и обмен состоялся. Непосредственным участником этого события стал известный литературовед И. Л. Андроников, о чем он рассказал в своих записках.

«Профессор Мартин Винклер, или, как он сам предложил называть себя, Мартин Эдуардович, – немолодой человек могучего телосложения и роста, с добрым круглым лицом, с длинными волосами – умный, тонкий, широко образованный ученый, крупный специалист в области восточноевропейских культур, хорошо знает русский язык»³⁵. Он «живет в сорока километрах от Мюнхена в городке Фельдафинг, арендует нижний этаж уютного особняка. Из окон виден зеленый луг, сбегающий к речке, купы деревьев. Квартира ученого напоминает музей: гравюры с видами старого Петербурга, портреты, писанные безыменными русскими мастерами, футляры от мумий, привезенные из Египта, соломенные зонты из Замбези, афиши балетных спектаклей Дягилева, в спальне – фотографии в цвете: хозяин дома снимает с большим искусством – золото на фотографиях блещет, тускло мерцает серебро. Войдете в кабинет – великолепная русская библиотека по истории, по искусству, сочинения русских классиков, редкие книги, собиравшиеся в продолжение долгих десятилетий»³⁶.

Среди переданных в СССР в 1962 году Мартином Винклером лермонтовских реликвий были подлинники стихотворений, автопортрет М. Ю. Лермонтова и портрет его возлюбленной В. А. Лопухиной, сделанный им самим. Автопортрет Лермонтов вручил Лопухиной в 1838 году перед ее отъездом в Германию. В 1934 году автопортрет был приобретен М. Винклером на аукционе.

В благодарность Винклер получил от советского правительства приглашение путешествовать по России. Его поездка смогла состояться лишь в 1973 году. Винклер вернулся домой раньше срока, подавленный и разочарованный. «Большие надежды на встречи со знакомыми людьми и городами страны, история которой была смыслом его жизни, остались реализованными не полностью: слишком много изменилось там за прошедшие десятилетия»³⁷, – писал его биограф Г. Фогт. Позднее Винклер записал на диктофон свои воспоминания о прежних путешествиях и впечатления о последней поездке в Россию. Его супруга Урсула напечатала их на машинке, они также были включены в книгу «Zwischen Moskau und Archangelsk». «Ах, Москва моя, Москва! ... Сказочный город золотых времен!»³⁸ – восклицал Винклер.

Мартин Винклер умер 3 августа 1982 года в возрасте 88 лет в городе Фельдафинге на озере Штарнберг. Его многочисленные рукописи, как и главный труд жизни «Russische Kulturgeschichte. Von den Anfängen bis 20 Jahrhundert» («Русская культура. От истоков до 20 столетия») объемом 1500 страниц, остались неопубликованными.

«Через всю жизнь пронес Винклер благодарность страстному исследователю русских икон Александру Ивановичу Анисимову»³⁹. Как сложилась дальнейшая судьба человека, сыгравшего столь яркую и важную роль в его жизни, ему не суждено было узнать. Вероятно, в память о своем друге Винклер заказал для своей личной библиотеки книжный знак, дублирующий экслибрис А.И. Анисимова. Но когда и при каких обстоятельствах был создан этот экслибрис?

Ответ на этот вопрос был найден благодаря научным связям современных отечественных и немецких историков. В результате содействия И. Л. Кызласовой в научную библиотеку ГТГ было передано издание, подготовленное немецким историком Эрикой Фогт⁴⁰. Оно представляет собой публикацию упоминавшейся статьи, написанной Анисимовым к выставке древнерусского искусства 1929 года в Германии.

С Марином Винклером Э. Фогт не была лично знакома, но в 1991 году общалась с его вдовой Урсулой. Э. Фогт был подготовлен к передаче в Баварскую государственную библиотеку в Мюнхене обширный личный архив М. Винклера, в котором и была обнаружена статья А.И. Анисимова.

Эрика Фогт любезно предоставила переведенное Ириной Лейнонен на русский язык предисловие к изданию и дополнительную информацию, присланную в письме. Полученные сведения с ее согласия с благодарностью использованы в настоящей статье.

Рассказывая в предисловии драматичную историю появления на свет статьи Анисимова, Э. Фогт коснулась темы экслибриса Винклера. Она пишет, что с марта по август месяц 1930 года Винклер находился в России и неоднократно встречался с Анисимовым. Это подтверждает дарственная надпись на статье Анисимова, посвященной русскому скульптору Аврааму: «Дорогому Мартину Эдуардовичу Винклер на доброе воспоминание от автора. Москва 22-III-30»⁴¹. В письме Э. Фогт также утверждает, что 30 апреля 1930 года Винклер встречался с А.И. Анисимовым и А.И. Кравченко. В этот день А.И. Кравченко подарил Винклеру книжку М.С. Базыкина, в которой был воспроизведен экслибрис для книг Анисимова⁴², о чем свидетельствовала подпись и дата, написанные рукой А.И. Кравченко: «А. Kravtschenko – 30/IV. 1930».

Полное отсутствие информации о безвестно исчезнувшем друге долгие годы причиняли боль и страдание М. Винклеру. За несколько месяцев до смерти М. Винклер высказал жене Урсуле свое желание заказать для своей библиотеки экслибрис по образцу экслибриса Анисимова и показал ей бережно хранимую книжку М. С. Базыкина. Несмотря на возражения Урсулы, напоминавшей, что книжный знак предназначался другому лицу, Винклер настоял на своем.

Урсула осуществила желание Винклера, гравюра А. И. Кравченко была скопирована на металле и распечатана; надпись «Из книг А. И. Анисимова» была заменена на слова «Ex Libris Martin Winkler. Stahlstich nach Holzschnitt von A. KRAVTSCHENKO» («Экслибрис Мартина Винклера. Гравюра на металле, сделанная после деревянной, вырезанной А. Кравченко»). Мартин Винклер не успел увидеть свой экслибрис. Выполняя волю мужа, Урсула наклеила экслибрисы на некоторые книги библиотеки Винклера.

В стилистике книжного знака использованы элементы художественного языка икон: он напоминает нам о профессиональных интересах и нелегких странствиях двух ученых – А. И. Анисимова и М. Винклера. На небольшом пространстве художник уместил несколько разноплановых изображений: слева вверху – корабль, плывущий в бушующем море, над ним сверкают молнии; в центре – изображение монаха-летописца в пещере и справа – путник с посохом, направляющийся к древнему городу, над которым сияет радуга.

Детей у Винклера не было, и со временем библиотека была продана вдовой разным лицам. Несколько книг поступило в качестве дара в научную библиотеку Третьяковской галереи от господина С. Н. Крикорьяна⁴³. Среди них уже названная книжечка с автографом А. И. Анисимова, издания с дарственными надписями М. В. Алпатов и В. Г. Дружинина (см. Приложение). Сегодня богатейшая библиотека Винклера, которую восторженно описывал И. Андроников, увы, не существует. Благодаря наклеенному экслибрису ее следы прослеживаются иногда на европейских и российских аукционах.

Так в научной библиотеке Третьяковской галереи спустя многие годы встретились на соседних книжных полках книги из личных библиотек Мартина Винклера и Александра Ивановича Анисимова с почти одинаковыми экслибрисами.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Базыкин М. С.* Книжные знаки А. И. Кравченко с приложением 12 оригинальных книжных знаков, гравированных на дереве // Гравюра и книга. 1942. № 41. Изображение № 6.

² С дочерью художника Н. А. Кравченко связывалась сотрудник Третьяковской галереи Н. Г. Дивова, за что автор выражает ей сердечную благодарность.

³ *Кызласова И. Л.* Очерки истории изучения византийского и древнерусского искусства (По материалам архивов). М., 1999; *Она же.* Александр Иванович Анисимов (1877–1937). М., 2000; *Она же.* История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920–1930-е годы: По материалам архивов. М., 2000.

⁴ *Вздорнов Г. И.* Реставрация и наука: Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М., 2006. С. 142.

⁵ *Анисимов А. И.* Владимирская икона Божией Матери. Прага, 1928; подобное издание вышло на английском языке: *Anisimov A. I.* Our Lady of Vladimir. Prague, 1928; готовилось также издание на немецком языке.

⁶ *Шергина З. П.* Библиотека А. И. Анисимова // Новгородский архивный вестник. № 8. Великий Новгород, 2009. С. 239–253; Описание книг библиотеки А. И. Анисимова / Сост. С. Ю. Куликова, Г. И. Урванцева // Там же. С. 254–312.

⁷ *Фогт Г.* Страстный поклонник и исследователь русской культуры Мартин Винклер // Немцы в Санкт-Петербурге: Сб. статей. Вып. 4: СПб., 2008. С. 295–296; *Фогт Э.* Посредник, сидевший между всеми стульями: Исследователь Восточной Европы Мартин Винклер: Его вековой опыт и переживания // Россия и Германия в XX веке: [В 3 т.] / Пер. с нем. В. Брун-Цехового. Ред. К. Аймермахер, Г. Бордюгов, А. Фольперт. Т. 3: Оттепель, похолодание и управляемый диалог. Русские и немцы после 1945 года. М., 2010. С. 350–382.

⁸ *Haustein-Bartsch E.* Die Ikonensammler Dr. Heinrich Wendt und Prof. Dr. Martin Winkler und die Gründung des Ikonen-Museums Recklinghausen. Bönen, 2007. [Электронный ресурс] http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=de&book_id=70. (дата обращения: 27.06.2012).

⁹ *Дутов Н. В.* 900-летний юбилей Ярославля. Как это было? // Губернский город. 2011. Сентябрь. Ч. 4. С. 60–63. [Электронный ресурс]. [gubgorod76.ru/sites/default/files/pdf/900_let\(2\).pdf](http://gubgorod76.ru/sites/default/files/pdf/900_let(2).pdf). (дата обращения: 27.06.2012).

¹⁰ *Haustein-Bartsch E.* Die Ikonensammler...

¹¹ *Winkler M.* Zwischen Moskau und Archangelsk. Meine erste Reise in der Sowjetunion im Jahre 1924. Hg. und eingel. von Gerd und Erika Voigt. Berlin 1996. В эту книгу вошли также воспоминания Винклера, записанные на диктофон и перепечатанные женой Урсулой на машинке, посвященные всем поездкам в Россию, в том числе последней, состоявшейся в 1973 году.

¹² «Seit diesen Tage wurde Alexandr Ivanovitsch mein nächster Freund unter den Spezialisten der Ikonenmalerei. Bei ihm verlebte ich – auch in den folgenden Jahren – viele Abende in seinem eigenen Heim in der damaligen Pretschistenka – der heutigen Kropotkinstraße – noch heute dankbar für die stets anregende und fruchtbare Diskussion». См.: *Voigt E.* (Hrsg.). Aleksandr Anisimov: Erforschung der Ikonenmalerei. Begleittext zur Ausstellung: «Denkmäler altrussischer Malerei» in Deutschland 1929. Frankfurt am Main, 2011. S. 16.

¹³ *Анисимов А.И.* Реставрация древней русской живописи в Ярославле 1919–1926. М., 1926 (Экземпляр научной библиотеки Третьяковской галереи).

¹⁴ *Фогт Г.* Страстный поклонник... С. 296.

¹⁵ Там же.

¹⁶ *Winkler M.* Wiederentdeckung und Wandlung der altrussischen Kunst / Martin Winkler // *Auslandsstudien*, 2. Bd. : Russland. [1926]. S. 109–152: Abb. I–IX. (В двух других экземплярах данного издания вклеенные фотографии отсутствуют.)

¹⁷ *Voigt E.* (Hrsg.). Aleksandr Anisimov: Erforschung der Ikonenmalerei. Begleittext zur Ausstellung: «Denkmäler altrussischer Malerei» in Deutschland 1929. Frankfurt am Main, 2011.

¹⁸ *Haustein-Bartsch E.* Die Ikonensammler...

¹⁹ Цит. по: *Вздорнов Г.И.* Реставрация и наука: Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М., 2006. С. 160.

²⁰ *Haustein-Bartsch E.* Die Ikonensammler...

²¹ *Voigt E.* (Hrsg.). Aleksandr Anisimov...

²² Цит. по: *Кызласова И.Л.* История отечественной науки... С. 338.

²³ *Лихачев Д.С.* «Беседы прежних лет» // *Наше наследие*. 1993. № 26. С. 54.

²⁴ *Кызласова И.Л.* История отечественной науки... С. 345.

²⁵ ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 20: Грабарь И.Э. Список произведений и библиография о нем (Рукопись).

- ²⁶ Там же. Ед. хр. 10: Дневник жены И. Э. Грабаря – В. М. Грабарь.
- ²⁷ Музей икон в Реклингхаузене, Германия / Авт.-сост. Е. Хауштайн-Барч, И. Бенчев. М., 2008. С. 9.
- ²⁸ ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 3317: Письмо М. Винклера И. Э. Грабарю от 28.10.56 (Письмо не опубликовано, пер. с нем. З. П. Шергиной).
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ *Winkler M. Zarenlegende: Glanz und Geheimnis um Alexander I. Berlin: Frundsberg, 1941.*
- ³¹ *Фогт Э. Посредник, сидевший между всеми стульями... С. 350–382.*
- ³² Музей икон в Реклингхаузене, Германия / Авт.-сост. Е. Хауштайн-Барч, И. Бенчев. М., 2008. С. 9.
- ³³ ОР ГТГ. Ф.106. Ед. хр. 3317: Письмо М. Винклера И. Э. Грабарю от 28.10.56: «Meine Initiative zur Errichtung eines Ikonenmuseums in Deutschland, die nun endlich in Recklinghausen ihr Ziel erreichte, darf Ihnen der beste Beweis sein, dass ich meinen alten Idealen über alle Irrungen und Wirrungen der Jahrzehnte hinweg und unter schwersten persönlichen Opfern treugeblieben bin. Ich hoffe, dass ich eine grosse russische Kulturgeschichte noch zum Abschluss bringen kann, in der gerade auch die Entwicklung der Kunst einen wesentlichen Platz einnimmt».
- ³⁴ Один из них имеется в научной библиотеке ГТГ: *Winkler M. Heilige und Heiligenleben. 1959.*
- ³⁵ *Андроников И. Л. Лермонтов: Исследования и находки. М., 1964. С. 77.*
- ³⁶ Там же. С. 64.
- ³⁷ *Фогт Г. Страстный поклонник... С. 296.*
- ³⁸ *Фогт Э. Посредник, сидевший между всеми стульями... С. 350–382.*
- ³⁹ Там же. С. 296.
- ⁴⁰ *Voigt E. (Hrsg.). Aleksandr Anisimov: Erforschung der Ikonenmalerei. Begleittext zur Ausstellung: «Denkmäler altrussischer Malerei» in Deutschland 1929. Frankfurt am Main, 2011.*
- ⁴¹ *Анисимов А. И. Автопортрет русского скульптора Авраама: Отдельный оттиск статьи из Известий Академии наук СССР по отделению гуманитарных наук. VII серия. [М.], 1928. № 3 (см.: Voigt E. (Hrsg.). Aleksandr Anisimov... S. 133).*
- ⁴² *Базыкин М. С. Книжные знаки А. И. Кравченко...*

⁴³ Сергей Нерсесович Крикорьян родился в семье офицера, эмигрировавшего из России, окончил Лувенский университет (Бельгия), инженер-экономист. Всегда интересовался русской литературой и встречался со многими русскими писателями. Живет в Швейцарии (см.: «Мы выдаем Вам вексель доверия»: Переписка Сергея Крикорьяна с Анатолием Кузнецовым (1969–1972) // Звезда. 2000. № 7. С. 150).

Приложение

Список книг из библиотеки М. Винклера, поступивших в научную библиотеку Третьяковской галереи в дар от С. Н. Крикорьяна:

1. *Лихачев Н. П.* Библиотека и архив московских государей в XVI столетии. СПб., 1894.
2. Речь о Пушкине, произнесенная в Императорском С.-Петербургском университете 29 января 1887 года А. И. Незеленовым. СПб., 1887.
3. *Жизневский А. К.* Описание Тверского музея: Археологический отдел. Примечания гр. А. С. Уварова. М., 1888.
4. *Георгиевский В. Т.* Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911.
5. *Белокуров С. А.* Надгробные плиты XVI в. в с. Образове Московской губ.: Издание Императорского Общества истории и древностей российских при Московском университете. М., 1911.
6. *Романченко Н. Ф.* Краткий путеводитель по храму-музею, сооруженному Е. С. Рахлиным-Румянцевым в Новгородской губ., Валдайского уезда, близ села Рютина. Петербург, 1922.
7. *Гусев П.* Новгородский вечевой колокол: Историческая справка / Оттиск из № 2 «Новгородского вече» за 1922 год. Новгород, 1922.
8. *Алпатов М. В.* К вопросу о западном влиянии в древнерусском искусстве // *Zvláštní otisk Slavia. Časopis pro slovanskou filologii...* v Praze, 1924. Автограф: «*Herr Prof. Winkler in verehrung überreicht von Verlassen Moskau d.25.1.25*».
9. Государственный художественно-исторический музей в г. Воскресенске Московской губернии: Путеводитель по музею. [Воскресенск], 1925.
10. *Анисимов А.* Реставрация памятников древнерусской живописи в Ярославле. 1919–1926 / Государственные реставрационные мастерские. Ярославское отделение. М., 1926. Автограф: «*Дорогому Мартину Эдуардовичу Винклер на память о днях, проведенных когда-то вместе в Ярославле автор*».

З. П. ШЕРГИНА

11. *Дружинин В. Г.* Дополнение к исследованию о поморских палеографах начала XVIII века // Оттиск: Летопись занятий археографической комиссии. XXXIII. Л., 1926. С. 100–102. Вклеены две таблицы. Автограф: «Многоуважаемому Профессору д-ру М. Винклеру на память от автора. 12/XI.1926». Наклеен экслибрис.

12. *Н. П. (Порфиридов)*. Новгородский музей древнего и нового русского искусства: Краткий исторический очерк и обзор коллекций. Новгород, 1927. Наклеен экслибрис.

13. *Порфиридов Н. Г.* Новые открытия в области памятников древней живописи в Новгороде (1918–1928). Новгород, 1928.

14. *Анисимов А. И.* Автопортрет русского скульптора Авраама // Известия Академии наук СССР, отделение гуманитарных наук. VII серия. [М.], 1928. № 3. С. 173–184.

15. Купеческий быт XVIII–XX вв.: Краткий путеводитель по выставке / Государственный Русский музей, историко-бытовой отдел. Л., 1930. Наклеен экслибрис.

Иллюстрации

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

АВПРИ – Архив внешней политики Российской империи
МИД РФ, Москва

АХ – Академия художеств

БАН – Библиотека Академии наук, Москва

ГАРФ – Государственный архив Российской Федерации

ГАЧО – Государственный архив Черниговской области

ГМА – Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева

(МА – Музей архитектуры), Москва

ГМИУз – Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент

ГРМ – Государственный Русский музей (с 1918), Петроград–
Ленинград–Санкт-Петербург; ранее: Русский музей императора
Александра III (1898–1918)

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея, Москва

ГЭ – Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ИАХ – Императорская Академия художеств, Санкт-Петербург

КМРИ – Киевский музей русского искусства

МГХИ – Московский государственный академический худо-
жественный институт им. В. И. Сурикова

ММСИ – Московский музей современного искусства

МХТ – Московский художественный театр им. А. П. Чехова

ОПХ – Общество поощрения художеств (с 1882), Москва;
с 1826–1882 – Общество поощрения художников

РОДК – Российское общество друзей книги

СПМЗ – Сергиево-Посадский государственный историко-ху-
дожественный музей-заповедник

ТМИИ – Тульский музей изобразительных искусств

ЦДХ – Центральный дом художника, Москва

ЦГРМ – Центральные государственные реставрационные
мастерские, Москва

ЭК – Экспертно-закупочная комиссия

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Адаскина Наталья Львовна – кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры, заведующий отделом графики XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1964 по 1977 год, с 1993 года).

Бедретдинова Лариса Мирсатовна – кандидат искусствоведения, хранитель музейных предметов отдела скульптуры XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1987 года).

Бехтиева Елена Владимировна – экскурсовод отдела научно-просветительской работы Государственной Третьяковской галереи, председатель правления Благотворительного фонда им. П. М. Третьякова (в ГТГ с 1996 года).

Богданова Наталия Аполлоновна – методист по научно-просветительской деятельности отдела научно-просветительской работы Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1973 года).

Вакар Ирина Анатольевна – научный сотрудник отдела живописи первой половины XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1971 года).

Гусева Эвелина Константиновна – заслуженный работник культуры, научный сотрудник отдела древнерусского искусства Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1965 года).

Дьяконицына Анна Львовна – научный сотрудник отдела живописи второй половины XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2001 года).

Евсеева Екатерина Дмитриевна – научный сотрудник отдела живописи XVIII – первой половины XIX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2007 года).

Зелюкина Татьяна Сергеевна – кандидат искусствоведения, хранитель музейных предметов отдела живописи первой половины XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1987 года).

Калугина Наталья Александровна – научный сотрудник отдела живописи XVIII – первой половины XIX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2003 года).

Капырина Светлана Леонидовна – хранитель музейных предметов отдела живописи второй половины XIX – начала XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1985 года).

Лисаковская Марина Игоревна – хранитель музейных предметов отдела фондов декоративного искусства XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1982 года).

Мусянкова Надежда Александровна – кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX – начала XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1999 года).

Николаева Татьяна Юрьевна – заведующий сектором мультимедиа и интернет-проектов отдела научной каталогизации и редакционной деятельности Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2008 года).

Ломизе Иоланта Евгеньевна – заслуженный работник культуры, научный сотрудник отдела научной экспертизы Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1994 года).

Палицкая Татьяна Рэмовна – научный сотрудник сектора «Научный фотоархив» научно-справочного отдела фотокиноматериалов Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1989 года).

Петрунина Любовь Яковлевна – кандидат философских наук, социолог отдела по связям с общественностью Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1982 года).

Погодина Анна Александровна – научный сотрудник отдела живописи XVIII – первой половины XIX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1967 года).

Приймак Наталья Львовна (1931–2010) – научный сотрудник отдела рукописей Государственной Третьяковской галереи; с 1963 по 1997 была заведующим отделом рукописей (в ГТГ с 1955 по 2010 год).

Степанова Светлана Степановна – доктор искусствоведения, научный сотрудник отдела живописи XVIII – первой половины XIX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1994 года).

Теркель Елена Александровна – заведующий отделом рукописей Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1993 года).

Шергина Зоя Павловна – заслуженный работник культуры, заведующий отделом научной информации и библиографии (научная библиотека) Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1975 года).

Юденкова Татьяна Витальевна – кандидат искусствоведения, ученый секретарь Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1985 года).

Юрасовская Надежда Михайловна – кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела живописи второй половины XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1985 года).



Ксения Федоровна Антонова (1930–2011) после окончания Московского университета в 1953 году работала несколько лет в экскурсбюро Галереи, а в 1955 переведена в отдел научной каталогизации, в котором оставалась до последних дней. Почти два десятилетия, с 1971 по 1988 годы, она возглавляла этот отдел. Деятельность Ксении Федоровны в Третьяковской галерее, ее твор-

ческие интересы и достижения связаны с каталогизацией собрания. Ксения Федоровна многое сделала для подготовки и разработки структуры сводного каталога музейного собрания. Она подготовила в качестве выпускающего редактора ряд фундаментальных научных каталогов: «Живопись XVIII века» (1998), «Скульптура XVIII–XIX веков» (2000), «Живопись первой половины XIX века» (2005), «Живопись второй половины XIX века» (2001, 2006). Как один из разработчиков и организаторов этого проекта, в своем роде уникального в музейной издательской практике, Ксения Федоровна была удостоена звания лауреата премии Правительства Российской Федерации в области культуры за 2006 год.

Ксения Федоровна была чрезвычайно тактичным и выдержанным человеком и умела прекрасно ладить с людьми.



Светлана Петровна Зубова (1958–2012) пришла в Третьяковскую галерею более двадцати пяти лет назад. Светлана Петровна была педагогом детской студии Третьяковской галереи в Лаврушинском переулке. У нее занимались тысячи детей нашего города, некоторые ее воспитанники стали лауреатами международных конкурсов.

В 2006 году Светлана Петровна возглавила детскую студию. За годы работы она заслужила любовь и уважение коллег. Светлана Петровна была очень добрым и светлым человеком.



Татьяна Александровна Красковская

(1934–2012) работала в Третьяковской галерее с 1960 года и все время в одном отделе – экскурсионном, была высокопрофессиональным специалистом, прекрасно владеющим всеми видами просветительской деятельности.

Татьяна Александровна блестяще проводила обзорные и тематические экскурсии для различных категорий посетителей по постоянной экспозиции, работала на всех выставках, устраиваемых в Третьяковской галерее, на протяжении многих лет вела занятия в школьных кружках. Она охотно делилась опытом с молодыми сотрудниками, собственным примером пробуждала в них трепетное отношение к профессии.

На радио «Россия» многие годы шла литературно-художественная программа «Возвращение в Третьяковскую галерею», за подготовку и участие в которой Красковская была удостоена первой премии Союза журналистов России.

В 1997 году Татьяна Александровна награждена медалью «В память 850-летия Москвы» и удостоена звания заслуженного работника культуры Российской Федерации, в 2009 году стала лауреатом премии имени Павла Михайловича Третьякова.

В памяти сотрудников Галереи Татьяна Александровна Красковская навсегда останется олицетворением доброжелательности, интеллигентности и верности служения искусству.



Анатолий Михайлович Лукашов

(1940–2012) пришел в музей в сентябре 1957 года и отдал работе в галерее 55 лет – большую часть своей жизни. Долгие десятилетия Анатолий Михайлович был не просто хранителем фонда драгоценных металлов, а вдумчивым исследователем художественного наследия Древней Руси, автором многочисленных публикаций. В 1982 году ему было присвоено почетное звание заслуженного работника культуры РСФСР,

ветерана труда. Но особенно ценил Анатолий Михайлович награду Русской православной церкви – орден Преподобного Сергия Радонежского, которым он был награжден в 2000 году.

Анатолия Михайловича отличала широкая эрудированность и бесконечная, столь редкая в наше время преданность своей профессии, Третьяковской галерее, жене, друзьям и коллегам, сердечное внимание к окружающим его людям, деликатность, обаяние, мягкий юмор.

Э. К. Гусева

**О ранних иконах местного ряда иконостаса Троицкого
собора Троице-Сергиева монастыря**

[Назад к статье](#)



Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Современный вид



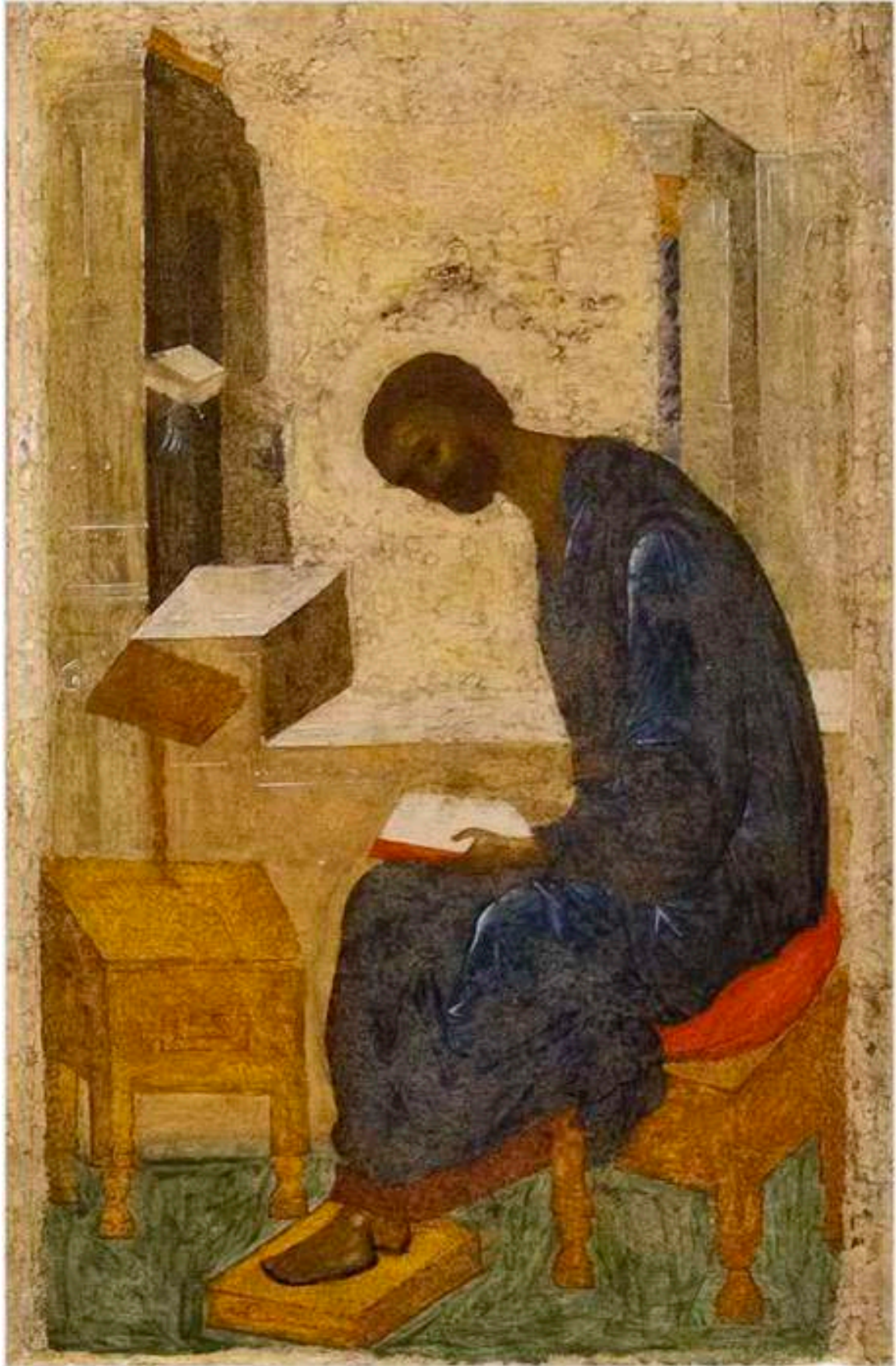
Андрей Рублев. Святая Троица. 1425 - 1427. Дерево, темпера. 142x114. Третьяковская галерея



Андрей Рублев. Царские врата из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. 1425 - 1427.
Дерево, темпера. 175x41, 174x41,2. СПМЗ



Андрей Рублев. Царские врата из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. 1425 - 1427.
Фрагмент. Архангел Гавриил из Благовещения



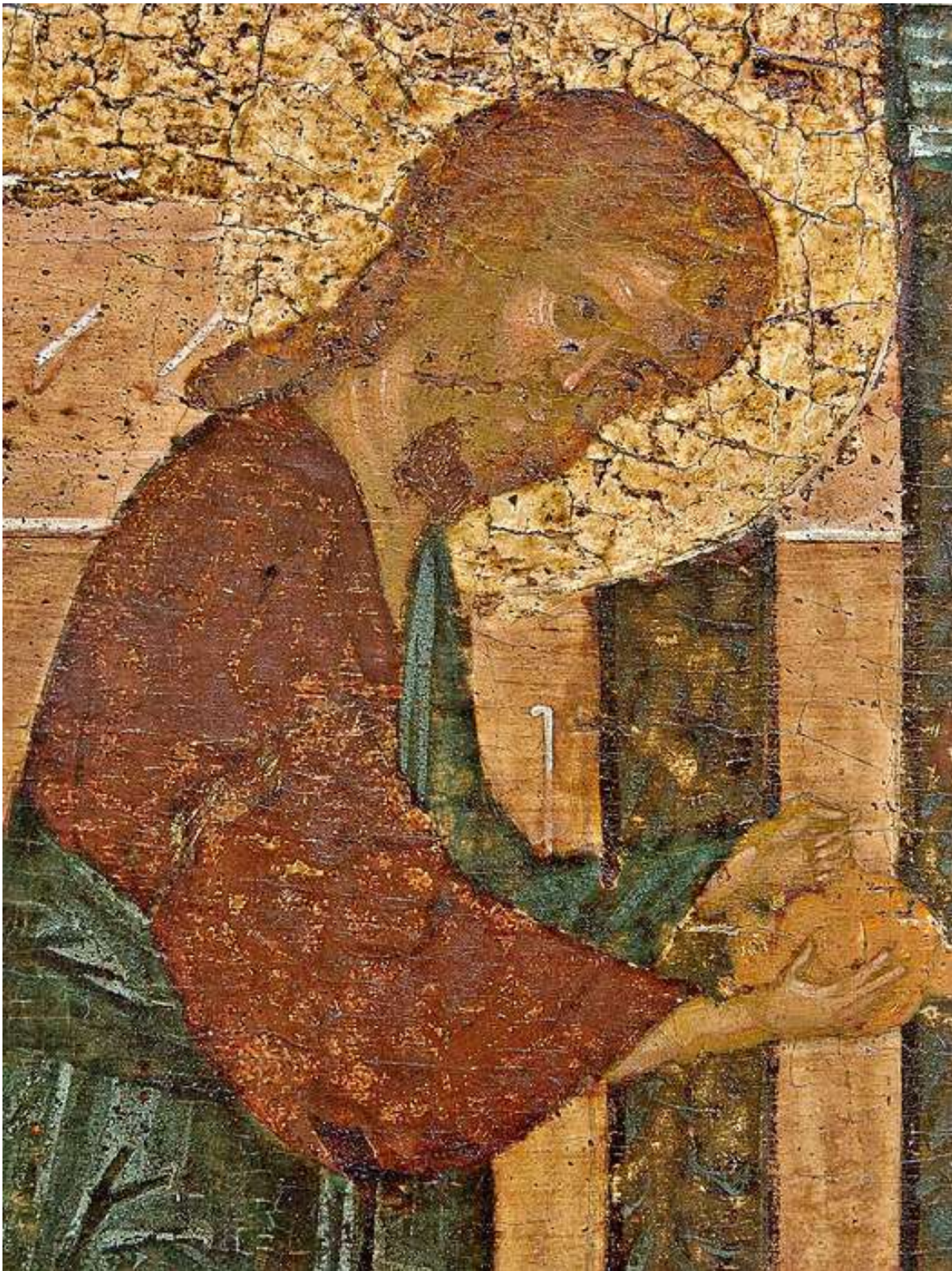
Андрей Рублев. Царские врата из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. 1425 - 1427.
Фрагмент. Евангелист Марк



Сень с изображением Евхаристии. 1425 - 1427 с прописью XVII в.
Дерево, темпера. 75x111. Третьяковская галерея



Царские врата с сенью



Сень с изображением Евхаристии. 1425 - 1427 с прописью XVII в. 75x111.
Третьяковская галерея. Фрагмент. Спас



Сень с изображением Евхаристии. 1425 - 1427 с прописью XVII в. 75x111.
Третьяковская галерея. Фрагмент. Спас (в инфракрасном излучении)



Сень с изображением Евхаристии. 1425 - 1427 с прописью XVII в. 75x111.
Третьяковская галерея. Фрагмент (с пробной расчисткой)



Сень с изображением Евхаристии. 1425 - 1427 с прописью XVII в. 75x111.
Третьяковская галерея. Фрагмент. Ноги



Сень с изображением Евхаристии. 1425 – 1427 с прописью XVII в. 75x111.
Третьяковская галерея. Фрагмент. Ноги (в инфракрасном излучении)



Сень с изображением Евхаристии. 1425 - 1427 с прописью XVII в. 75x111.
Третьяковская галерея. Фрагмент. Ноги (в инфракрасном излучении)



Богоматерь Владимирская. Неизвестный иконописец. Первая треть XII века.
Дерево, темпера. 104x69, первоначальный размер 78x55. Третьяковская галерея



Богоматерь Владимирская. Даниил (?). 1425 - 1427 (?). Дерево, темпера. 87x62. Третьяковская галерея



Богоматерь Владимирская из Успенского собора во Владимире. Андрей Рублев. 1408(?).
Дерево, темпера. 102x66. ВСМЗ



Богоматерь Владимирская. Даниил (?). 1425 – 1427 (?). Дерево, темпера. 87x62.
Третьяковская галерея. Фрагмент. Преподобный Сергей в молении



Даниил и Андрей Рублев за работой у образа Богоматери Владимирской во владимирском Успенском соборе.
Миниатюра лицевого летописного свода. 1570 - 1580. БАН



Иконы Богоматери Владимирской: Первообраз XII в (Третьяковская галерея);
из Успенского собора во Владимире 1408(?) - ВСМЗ;
из часовни преподобного Сергия Радонежского, 1425 - 1427 (?),
Третьяковская галерея

Е. Д. Евсева

Портреты неизвестных кисти И. Е. Яковлева из собрания Государственного Эрмитажа



И.Е.Яковлев. Автопортрет. 1811. Холст, масло. 75,8x50,4. Третьяковская галерея



И.Е.Яковлев. Портрет неизвестного. 1824. Холст, масло. 107,5x81. Государственный Эрмитаж.
Отсканировано из Ю.Ю.Гудыменко «Идеал и действительность». Русский портрет первой половины XIX века
из собрания Государственного Эрмитажа. СПб., 2006. № 66, с.68.



И.Е.Яковлев. Портрет неизвестной. 1824. Холст, масло. 108,3x81,5. Государственный Эрмитаж. Отсканировано из Ю.Ю.Гудыменко «Идеал и действительность». Русский портрет первой половины XIX века из собрания Государственного Эрмитажа. СПб., 2006. № 66, с.68.



И.Е.Яковлев. Портреты неизвестных. 1824. Государственный Эрмитаж



Ф.Пач. Портрет Е.Н.Пасковой-Шараповой. 1830.
Кость, акварель, гуашь. 7,3х6; овал. Государственный исторический музей.
Отсканировано из Портретная миниатюра в России XVIII – начало XIX века
из собрания Государственного Эрмитажа. Л., 1986..С. 287 № 61, ил. 187.



Сравнение портрета неизвестной 1824 года кисти И.Е.Яковлева и портрета Е.Н.Пасковой-Шараповой 1830 года кисти Ф.Пача

Н. А. Калугина

Мемориальная архитектура в творчестве А. П. Брюллова



К.П.Брюллов. А.П.Брюллов. Не позднее 1841. Холст, масло. 123,5x97,5. ГРМ. Инв. Ж-5440.
Сканировано с издания: Государственный Русский музей. Серия: Живопись.
Первая половина XIX века. А–И: Альманах. Вып. XIX. СПб., 2002. С. 97



А.П.Брюллов. Портрет графа А.А.Полье. 1830. Бумага, акварель, белила, лак. 24,6x19,7. ГРМ. Инв. Р-211.
Сканировано с издания: Голдовский Г.Н. Картина, стиль, мода / Альманах. Вып. 236. СПб., 2009. С. 113



А.П.Брюллов. Церковь Святых апостолов Петра и Павла в Парголово. 1846



А.П.Брюллов. Склеп А.А.Поље. 1830



К.А.Тон. Иконостас Казанского собора. 1834



А.П.Брюллов. Церковь – мавзолей Стефании Радзивилл. Дружноселье. 1834



А.П.Брюллов. Церковь – мавзолей Стефании Радзивилл. Дружноселье. 1834



А.П.Брюллов. Памятник Ермаку. Тобольск. 1838



А.П.Брюллов. Памятник капитан – лейтенанту А.И.Казарскому. Севастополь.1834



А.П.Брюллов. Памятник капитан – лейтенанту А.И.Казарскому. Севастополь.1834



А.П.Брюллов. Памятник капитан – лейтенанту А.И.Казарскому. Севастополь.1834



А.П.Брюллов. Памятник капитан – лейтенанту А.И.Казарскому. Севастополь.1834



А.П.Брюллов. Памятник капитан – лейтенанту А.И.Казарскому. Севастополь.1834



А.П.Брюллов. Памятник капитан – лейтенанту А.И.Казарскому. Севастополь.1834



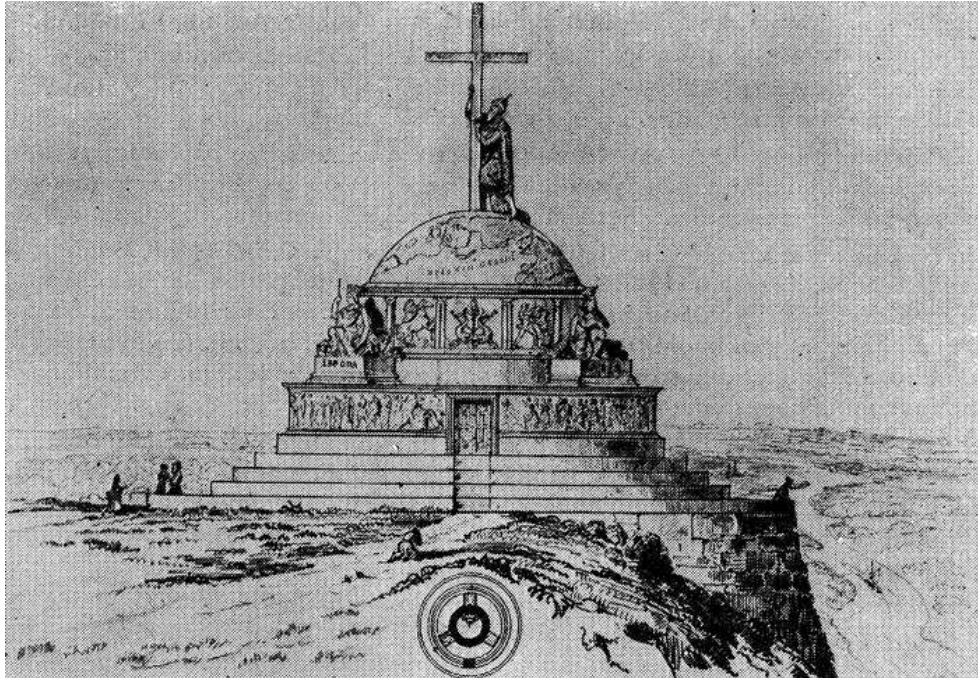
А.П.Брюллов. Памятник капитан – лейтенанту А.И.Казарскому. Севастополь.1834



А.П.Брюллов. Памятник Дмитрию Донскому на Куликовом поле. 1850. Фото автора



В.И.Демут – Малиновский. Памятник Барклаю – де – Толли. Дерпт. 1849



А.П.Брюллов. Проект памятника князю Владимиру в Киеве.
Конец 1830-х – начало 40-х годов. Бумага, графический



В.И.Демут – Малиновский, П.К.Клодт. Памятник князю Владимиру. Киев. 1853



А.П.Брюллов. Памятник народному ополчению. Новгород. 1840



А.П.Брюллов. Памятник на месте, где отдыхал Петр I. Полтава. 1847



А.П.Брюллов. Памятник измерению дуги меридиана. Старая Некрасовка. 1853



А.П.Брюллов. Надгробие М.М.Сперанского. Александро-Невская лавра. 1839



А.П.Брюллов, М.А.Щурупов. Надгробие К.П.Брюллова. Мрамор. Тестацчо. Рим. 1854



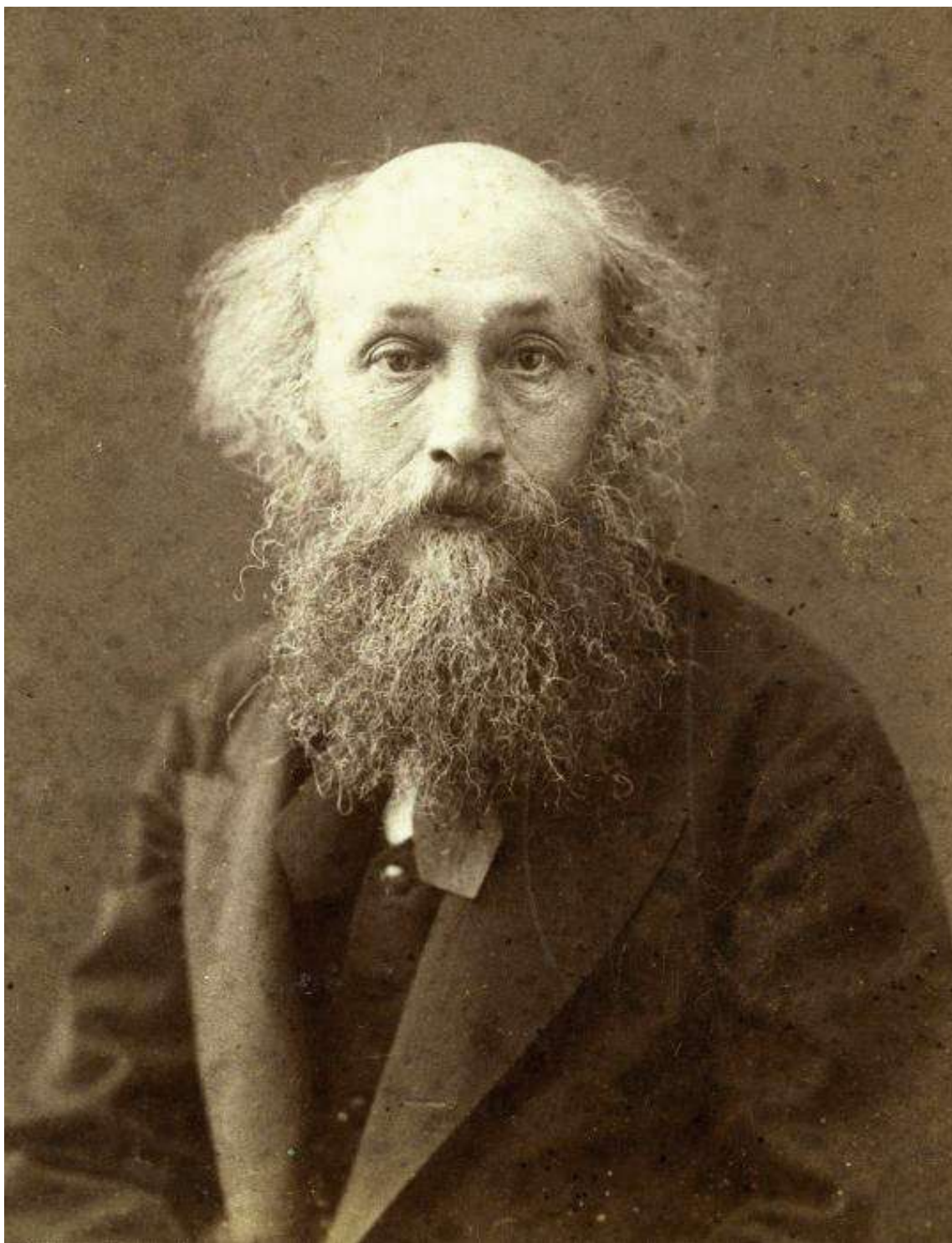
А.П.Брюллов, М.А.Щурупов. Надгробие К.П.Брюллова. Мрамор. Тестаццо. Рим. 1854



А.П.Брюллов, М.А.Щурупов. Надгробие К.П.Брюллова. Мрамор. Тестацчо. Рим. 1854

С. Л. Капырина

Хутор Н. Н. Ге и его обитатели



Н.Н.Ге. 1880-е. Фотография. ОР КМРИ

Крошечку мою, убожество. Делать
вероятно у себя, до мажора ели
даны, — подарком к Переплыву
и ланду к Москве.
Радуюсь тебе, что так была
поступила, инициалы, выйдя и
мне так же, как и фукотам,
была Никотина —
Передно конном, перо, мном
убавлении, Вера Никотина
Поклоня, кимом, дитя и
внушил, инициалы и убавле-
ние, Никотина
12 Девч. 1891.
Аутиф

Письмо Н.Н.Ге. Фрагмент. ОР Третьяковской галереи



П.Н.Ге. Начало 1880-х. Фотография. ОР КМРИ

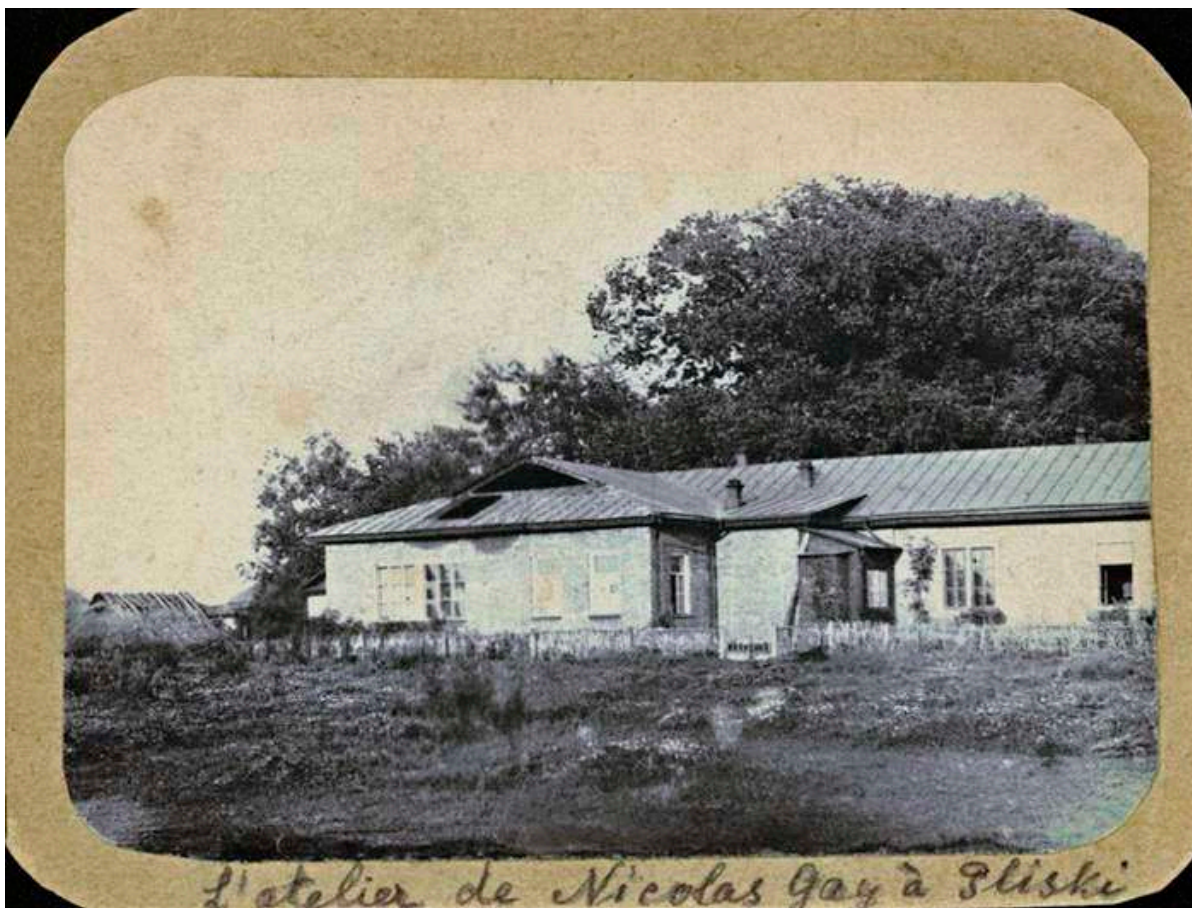


Н.Н.Ге. Портрет А.Н.Забело. 1864. Б.накл.на холст, масло. 56х44,5. ДХМ. Инв.Ж-392



Н.Н.Ге. Портрет Н.Н.Ге-младшего. 1882. Холст, масло. Местонахождение неизвестно.
Отсканировано: Альбом художественных произведений Николая Николаевича Ге.М., 1904. №66

[Назад к статье](#)



Дом Н.Н.Ге на хуторе Ивановском. Вторая половина 1880х - начало 1890х.
Фотография Л.М.Ковальского(?). ОР Третьяковской галереи



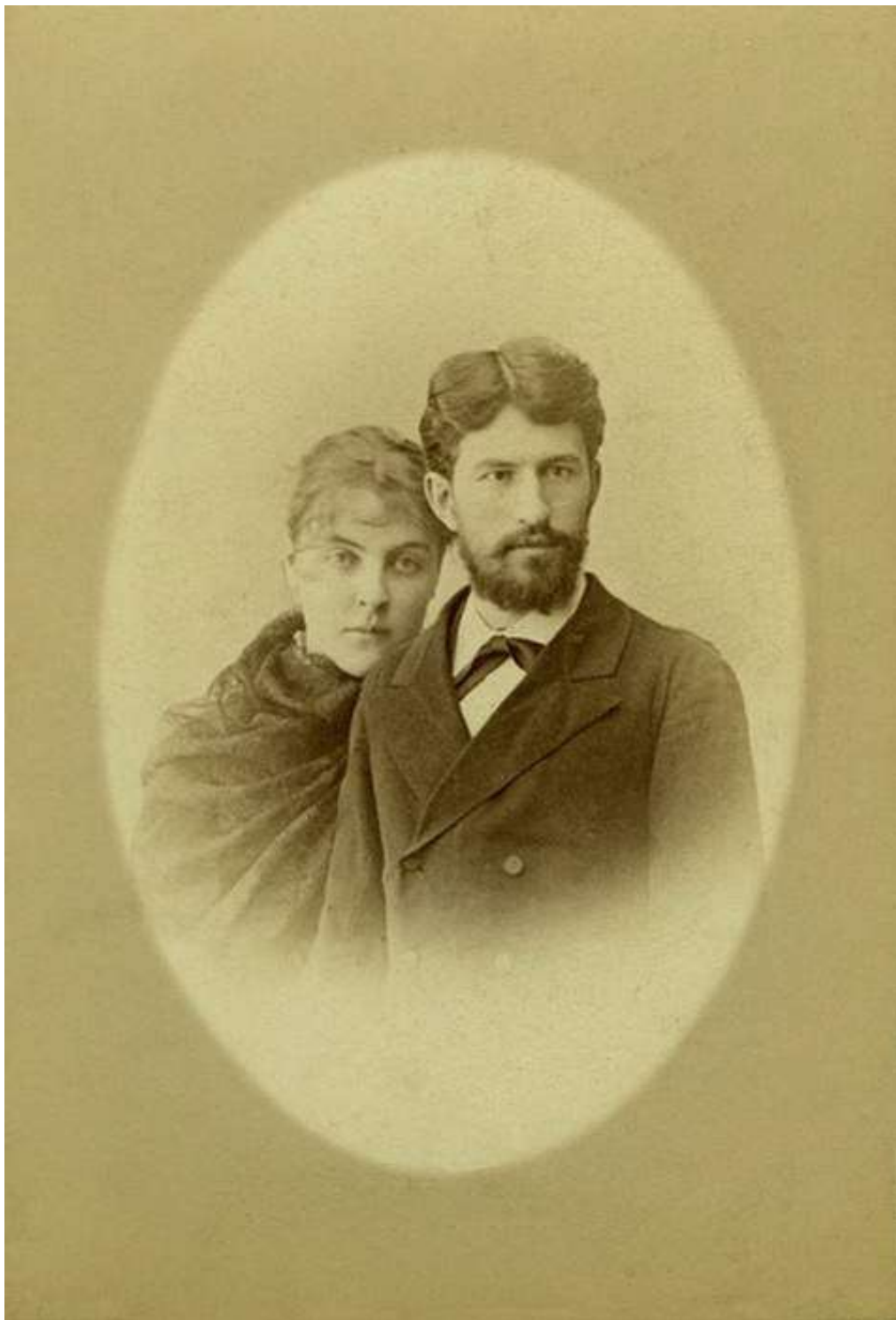
Н.Н.Ге. Портрет П.И.Забело. 1856. Холст, масло. 62,4x50,7. КМРИ. Инв.Ж-130



А.П.Ге. 1860-е. Фотография Фрателли Алинари, Флоренция. ОР КМРИ



Н.Н.Ге. Портрет Е.И.Забело. Около 1879. Холст, масло. 59,5x43. КМРИ. Инв.Ж-136



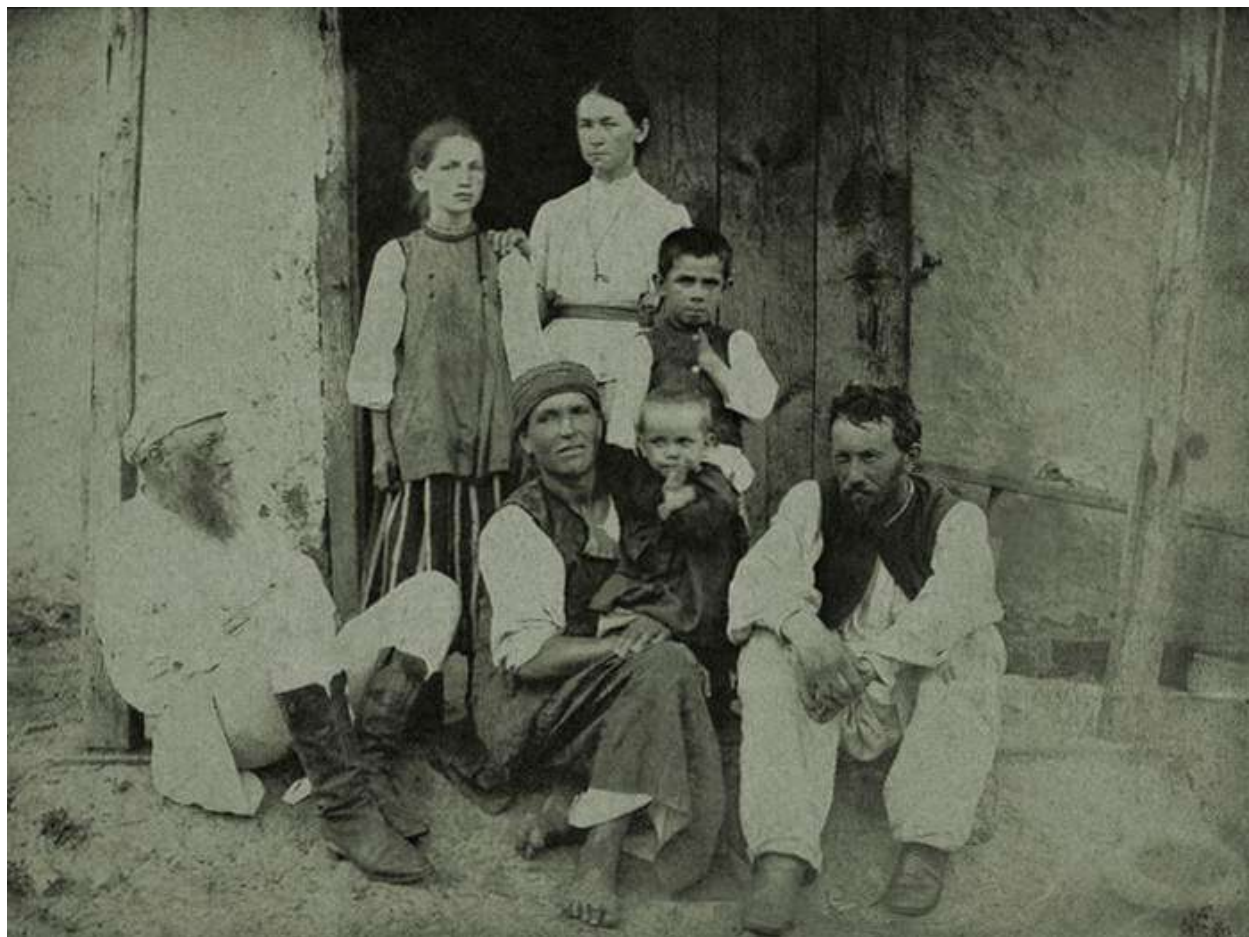
П.Н.и Е.И.Ге. 1883. Фотография. КМРИ



Николай и Анастасия Ге, внуки художника. 1889. Фотография Пржелуского. ОР КМРИ



Н.Н.Ге с внуками Прасковьей и Иваном. Фотография. ОР Третьяковской галереи



Слева направо верхний ряд: Н.Н.Ге, Н.Н.Ге-младший, Василий (внук Ге?).
Нижний ряд: Парся, А.И.Слюсарева с сыном Иваном, А.Э.Владыкина. Хутор Ивановский. Лето 1891.
Фотография Л.М.Ковальского. ОР Третьяковской галереи



О.Н.Ге (?) на пасеке. Хутор Ивановский. 1891. Фотография. ОР Третьяковской галереи



Н.Н.Ге. Портрет Н.П.Ге. 1889. Холст, масло. 73,5x56. КМРИ. Ивн.Ж-138



Н.Н.Ге. Портрет Г.Н.Ге. 1856. Холст, масло. 62,8x53,5. Третьяковская галерея. Инв.26670



З.Г.Ге (в зам. Рубан). Фотография. 1880-е. ОР Третьяковской галереи



Н.Н.Ге. Фото Н.И.Ануфриева. Начало 1880-х. ГМТ. Инв. Ф-3951



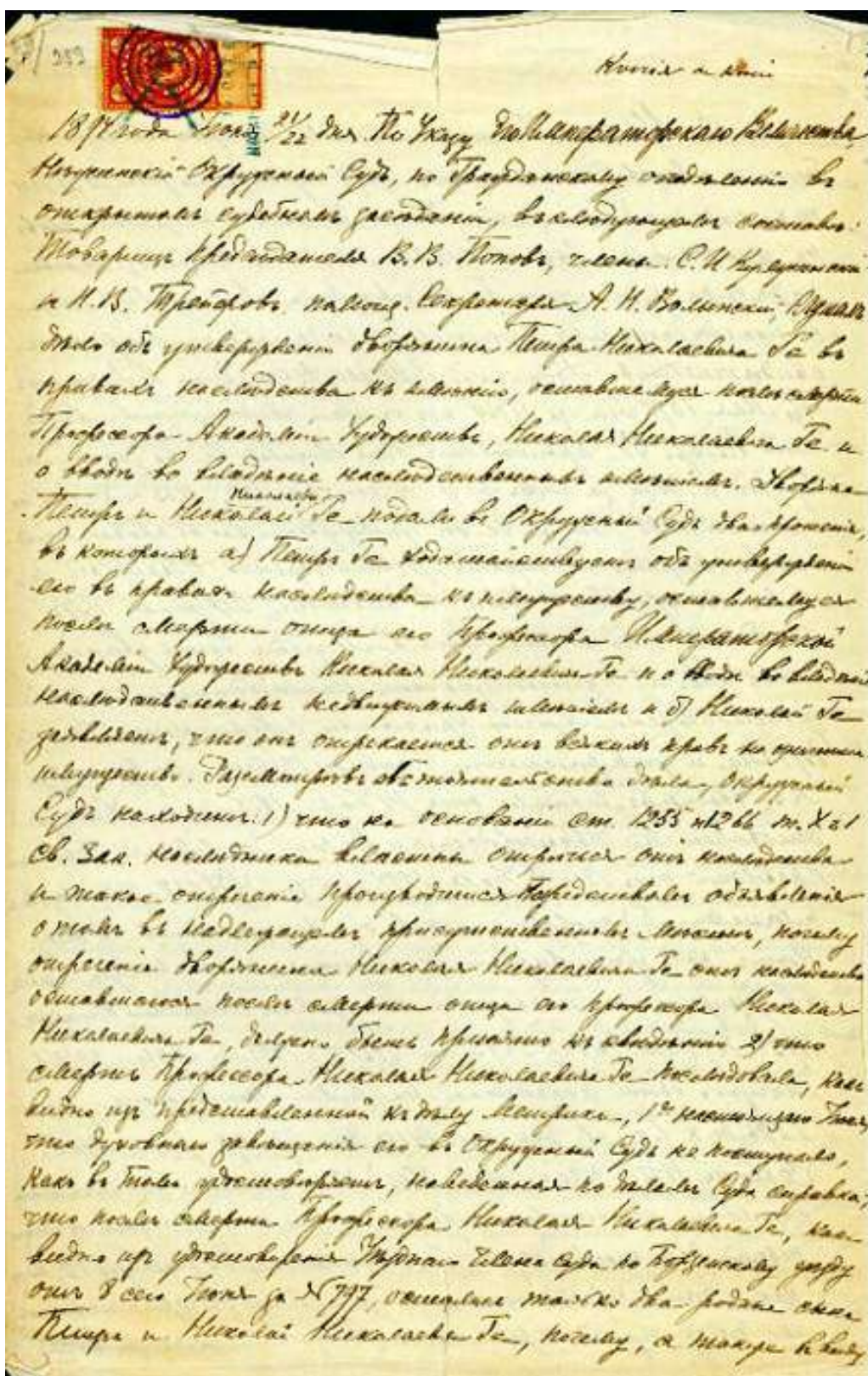
С.П.Яремич на кресте. Хутор Ивановский. 1892. Фотография Л.М.Ковальского.
Частное собрание, Спб.



Н.Н.Ге в мастерской. ГМТ. Около 1893. Фотография. Инв. Ф-3952



С.П.Яремич и внуки Н.Н.Ге: А.П.Ге, Н.П.Ге на хуторе Ивановский. 1898. Фотография.
Частное собрание, СПб.



Нотариальный документ о разделе имущества и правах наследования.
С.1. ОР Третьяковской галереи



Дом Н.Н.Ге. Хутор Ивановский. 1890-е. Фотография Шерер, Набгольц. Ор Третьяковской галереи



Н.П.Ге (Кика), внук художника. 1900-е. Фотоателье К.Буллы. ОР КМРИ

[Назад к статье](#)



Рисунок Насти (А.П.Ге), внучки художника. 1900-е. ОР КМРИ



Конверт от письма Кики к Насте на хутор. 1900-е. ОР КМРИ



Дом Н.Н.Ге. Фотография. Конец 1890-х - нач.1900-х. ОР Третьяковской галереи



Хутор Шевченко. Остатки строения на территории бывшей усадьбы Н.Н.Ге.
Фотография сделана 16.08.2010. Частное собрание, Спб.



Хутор Шевченко. Могила Н.Н.Ге. Фотография. Частное собрание, Спб.



А.С.Цыганок. 1980-е. Фотография. Частное собрание, Москва



Н.Н. и О.С.Кузнецовы. 1980-е. Фотография. Частное собрание, Москва



Н.Д.Дмитриев-Оренбургский. Портрет В.Г.Ге. 1875. Холст, масло. 22,5x17.
Ичнянский историко-краеведческий музей



Н.х. Портрет Агафьи Ивановны Костюковой. Вторая половина 19 века.
Ичнянский историко-краеведческий музей



Посмертная маска Н.Н.Ге. Фрагмент экспозиции народного музея Н.Н.Ге. 1980-е. Фотография



Б.И.Носков, Л.Толстой и Н.Ге при своем посещении больницы в 1884 году. 1980-е.
Фрагмент экспозиции народного музея Н.Н.Ге. 1980-е. Фотография



Фрагменты экспозиции народного музея Н.Н.Ге. 1980-е. Фотография



Фрагменты экспозиции народного музея Н.Н.Ге. 1980-е. Фотография



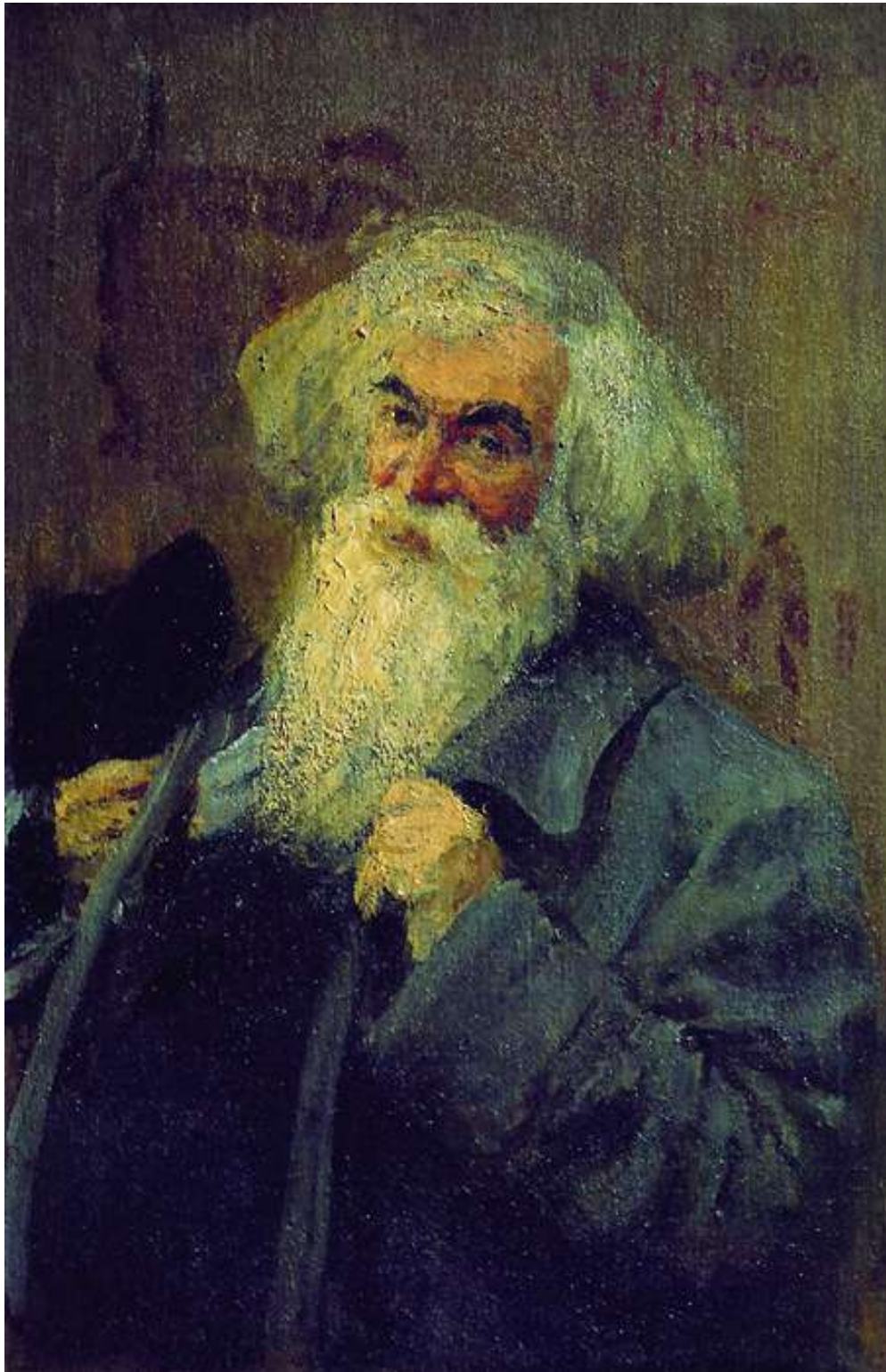
Фрагменты экспозиции народного музея Н.Н.Ге. 1980-е. Фотография



Фрагменты экспозиции народного музея Н.Н.Ге. 1980-е. Фотография

Т. Ю. Николаева

**Писательское окружение И. Е. Репина 1880–1890-х годов.
Его первые литературные произведения**



И.Е.Репин. Портрет писателя И.И.Ясинского. 1910. Источник изображения: <http://ilya-repin.ru>



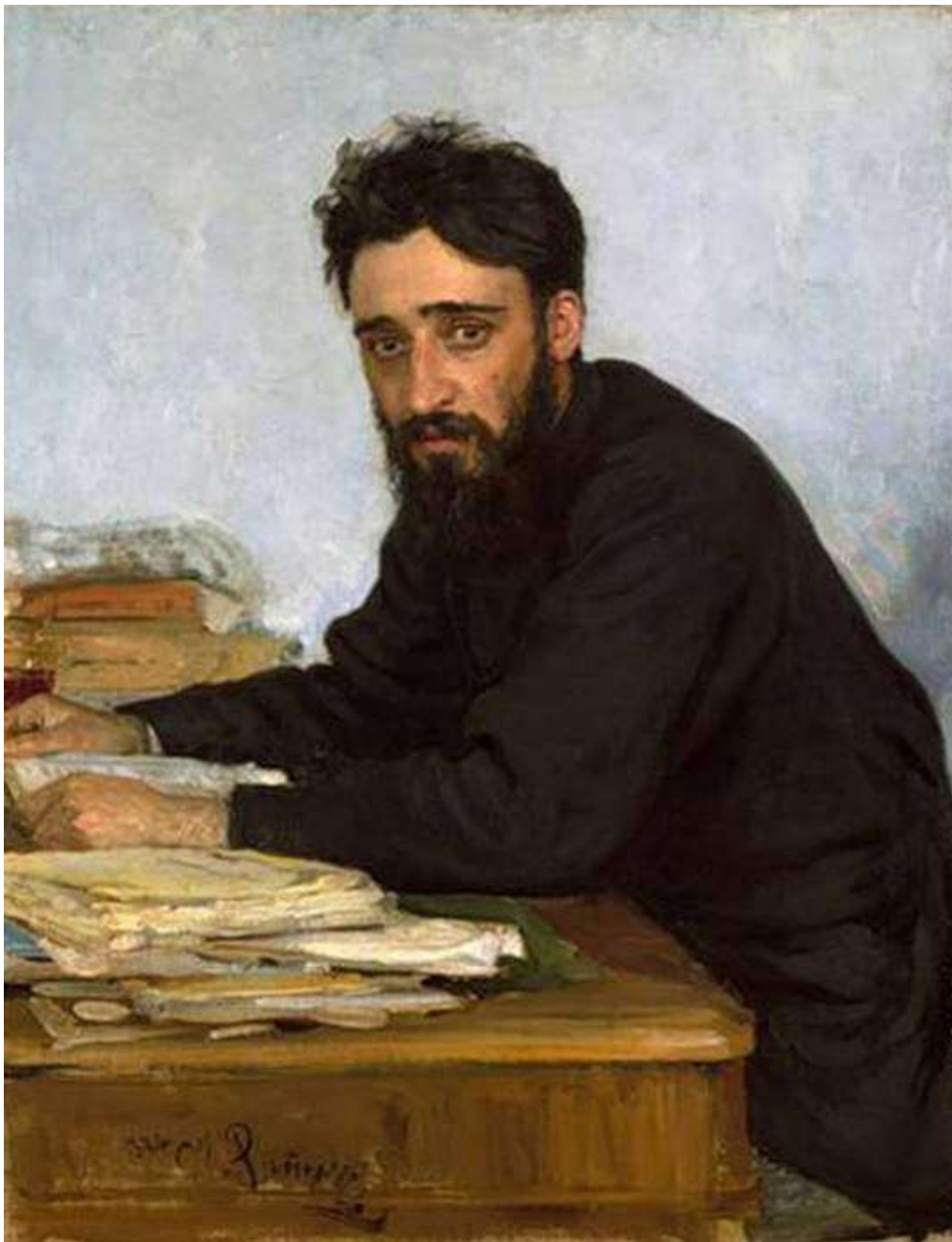
И.Е.Репин. Портрет А.В.Жиркевича. 1888. Источник изображения: <http://ilya-repin.ru>



И.Е.Репин. Рисунок. Портрет К.М.Фофанова. 1888. Местонахождение неизвестно.
Источник изображения: <http://ilya-repin.ru>



Фото. Портрет В.М.Гаршина, выполненный И.Е.Репиным в 1884 в экспозиции Метрополитен Музея в Нью-Йорке.
Источник изображения: <http://www.photodom.com>



И.Е.Репин. Портрет В.М.Гаршина. 1884. Холст, масло. 88.9 х 69.2. Метрополитен-музей в Нью-Йорке.
Источник изображения: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110001893?rpp=20&pg=1&ft=Repin&pos=1>



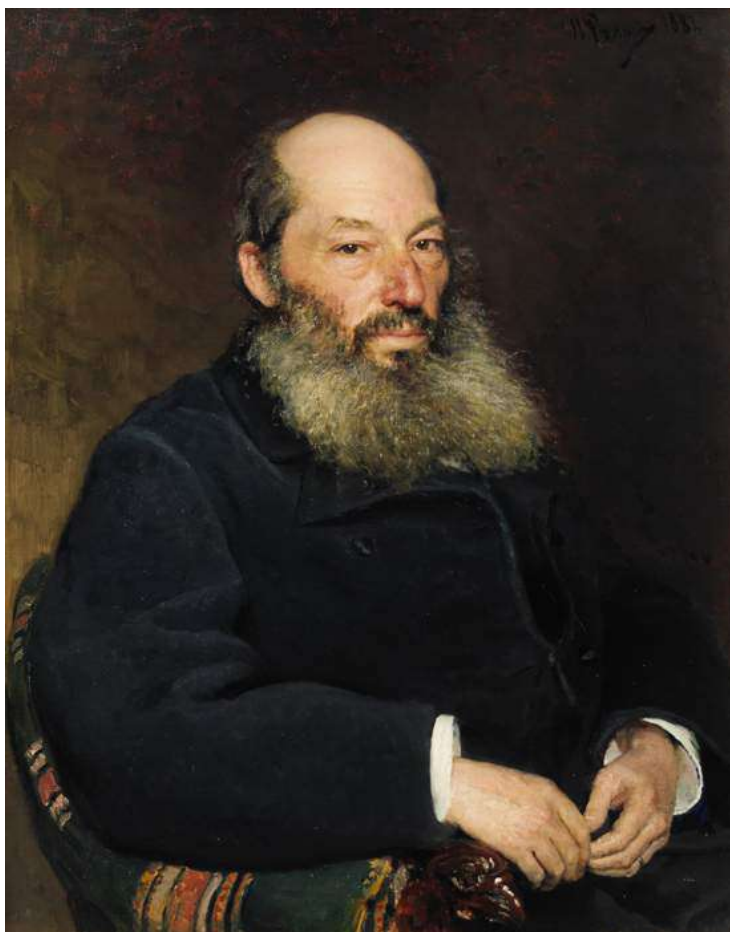
И.Е.Репин. Портрет писателя В.М.Гаршина. 1883. Этюд. Холст, масло. 47,7х40,3. Третьяковская галерея



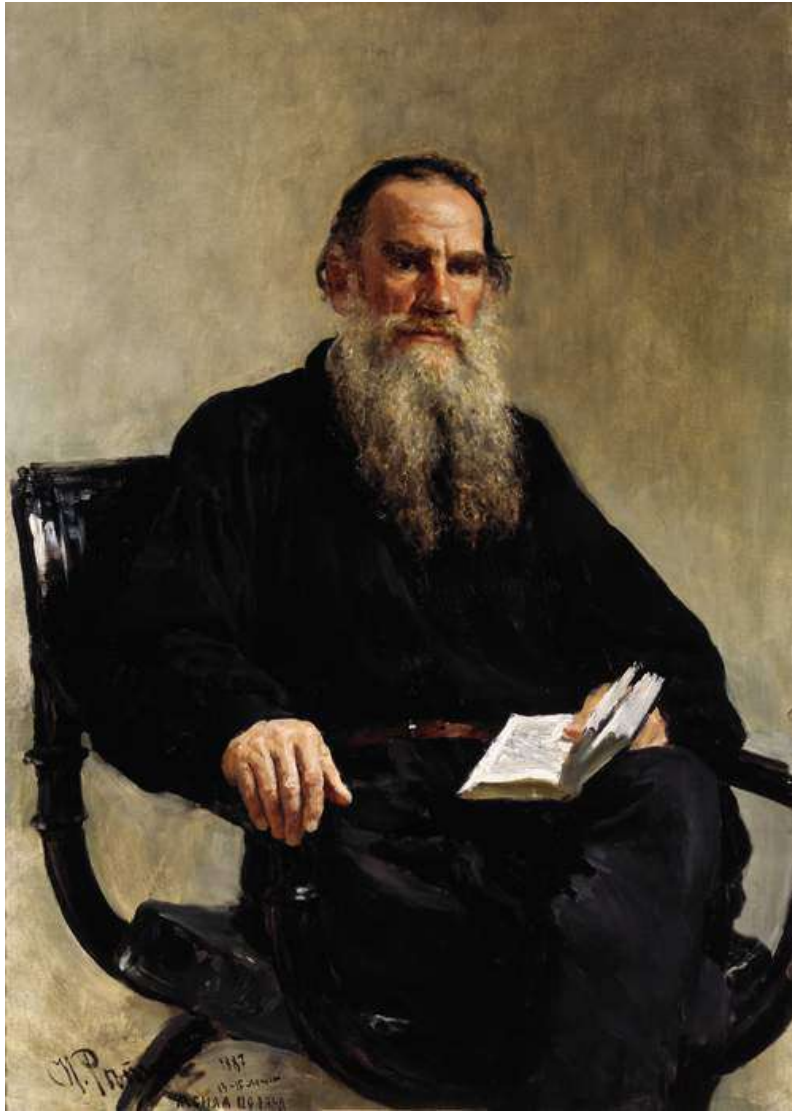
И.Е.Репин. Не ждали. 1884–1888. Холст, масло. 160,5x167,5. Третьяковская галерея



И.Е.Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. 1885.
Холст, масло. 199,5х254. Третьяковская галерея



И.Е.Репин. Портрет поэта А.А.Фета. 1882. Холст, масло. 82х64. Третьяковская галерея



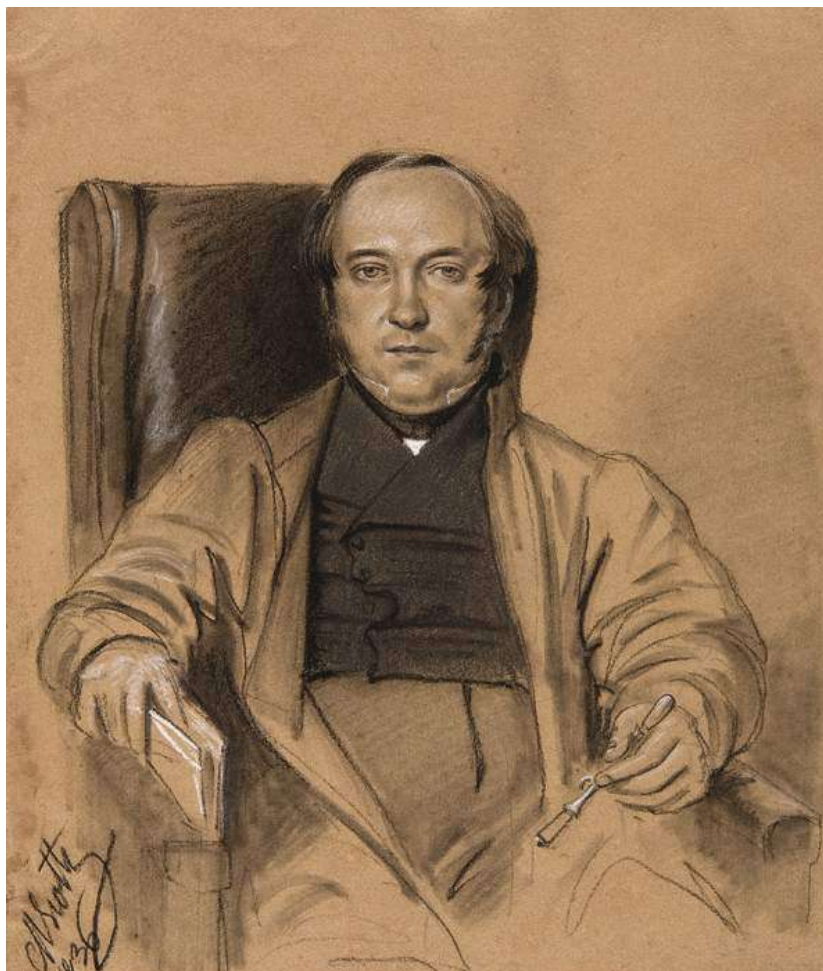
И.Е.Репин. Портрет Л.Н.Толстого. 1887. Холст, масло. 124х88. Третьяковская галерея



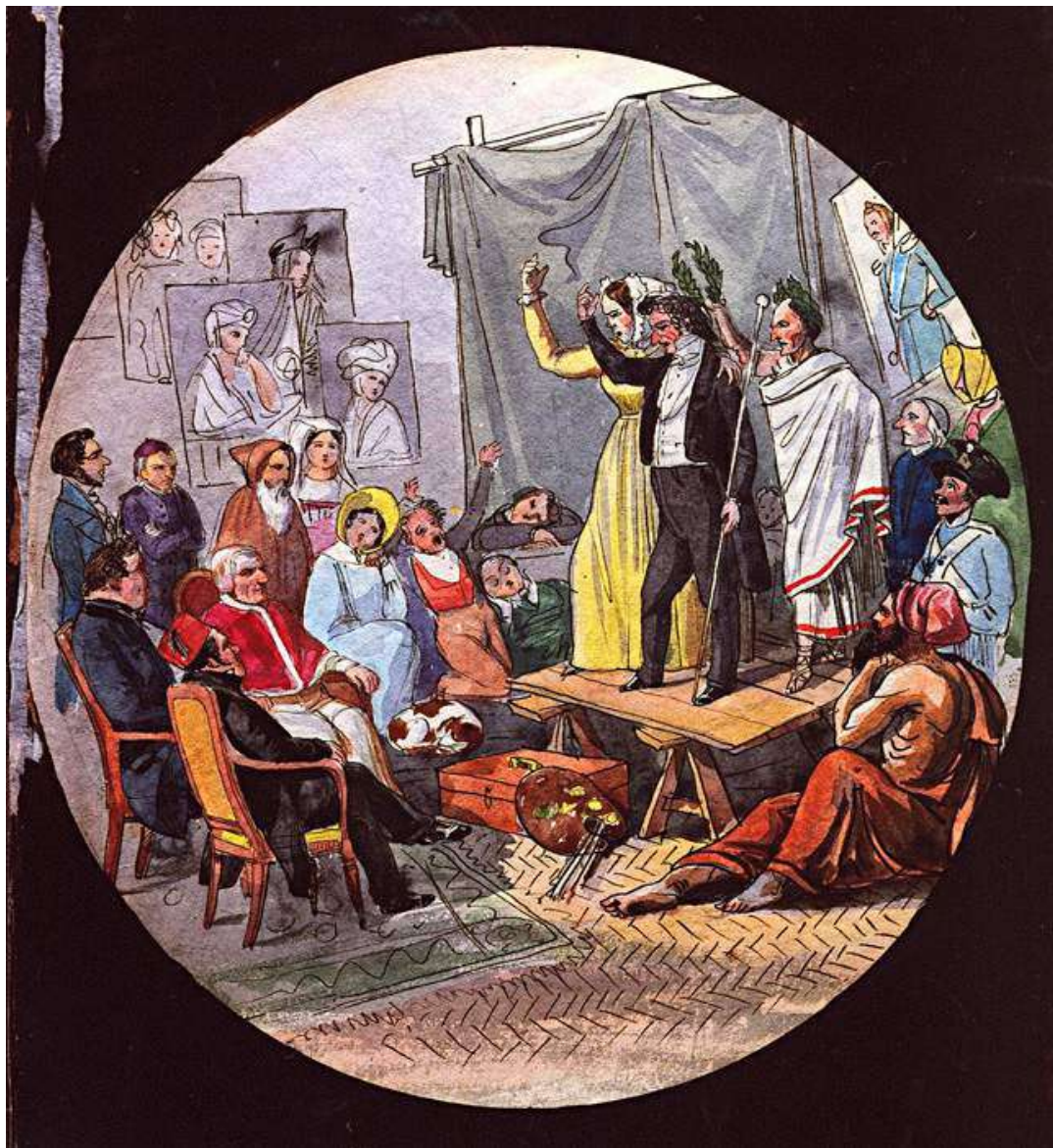
И.Е.Репин. Портрет Максима Горького. 1899. Холост, масло.
Музей Института русской литературы РАН (Пушкинский дом). Источник изображения: <http://ilya-repin.ru>

А. А. Погодина

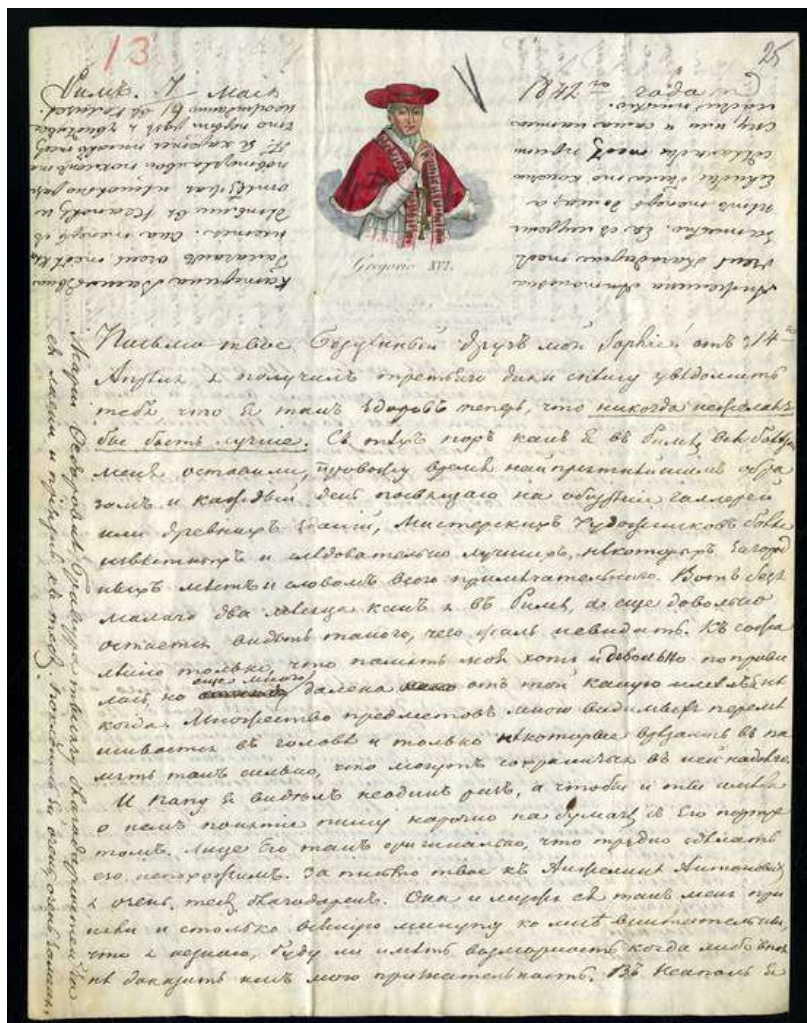
В. И. Григорович в Риме в 1842 году. К истории римской русской колонии художников



Скотти М.И. 1814 – 1861. Портрет В.И.Григоровича. 1836. Бумага, карандаш, белила. 23,3х20.
(Лист из альбома. инв. 26592, л. 134 об.) Третьяковская галерея



Бенуа Н.Л. 1813 – 1898. Проповедь Габерцеттеля. 1843. Бумага, акварель, галловые чернила. 34,5x28.
(Лист из альбома. Инв. 26512, л. 5). Третьяковская галерея



Фрагмент письма В.И.Григоровича (19.05.1842 г.) с изображением папы Григория XVI.
 (ОР РНБ. Ф.124. Оп.1. Ед. хр. 1342. Л. 25.) Публикуется впервые



Деларош П. 1797 – 1856. Портрет Григория XVI, папы Римского. 1844. Холст, масло. 113x92. Версаль.
Национальный музей Шато Трианон



Шамшин П.М. 1811 – 1895. Пётр Великий спасает утопающих на Лахте. 1842. Холст, масло. 184x251.
Инв. Ж-117. Одесский художественный музей



(Картина г. Тыранова).

Тыранов А.В. 1808 – 1859. Ангел Мира (Ангел с масличною ветвью). 1842 (Иллюстрация. 1846. 16 мая)



Чернецов Г.Г. 1802 – 1865. Русские художники в Риме в 1842 году. 1842. Холст, масло. 83,5x106.
Инв. РЖ-618. Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск



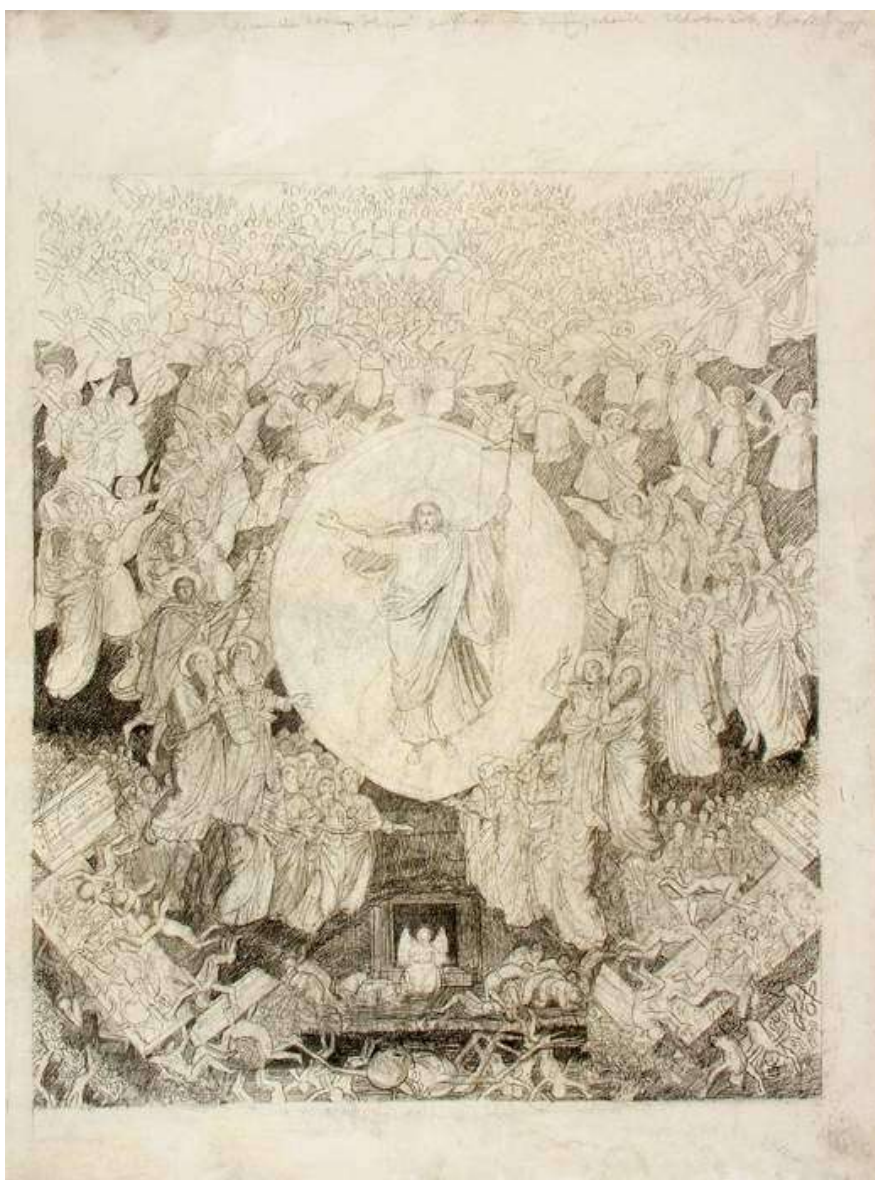
Чернецов Г.Г. 1802 – 1865. Русские художники в Риме в 1842 году. 1842. Холст, масло. 83,5x106.
Инв. РЖ-618. Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск. Фрагмент картины

С. С. Степанова

**«Воскресение Христово» Александра Иванова: замысел и поиски иконографии в
контексте православной духовной традиции**



А.А.Иванов. Воскресение Христово. Вознесение праведных. 1845. Бумага, итальянский карандаш, белила. 48,6x34,6.
Третьяковская галерея. Инв.8414



А.А.Иванов. Воскресение Христово. Вознесение праведных. 1845. Бумага, итальянский карандаш. 48,5x36.
Третьяковская галерея. Инв.13806



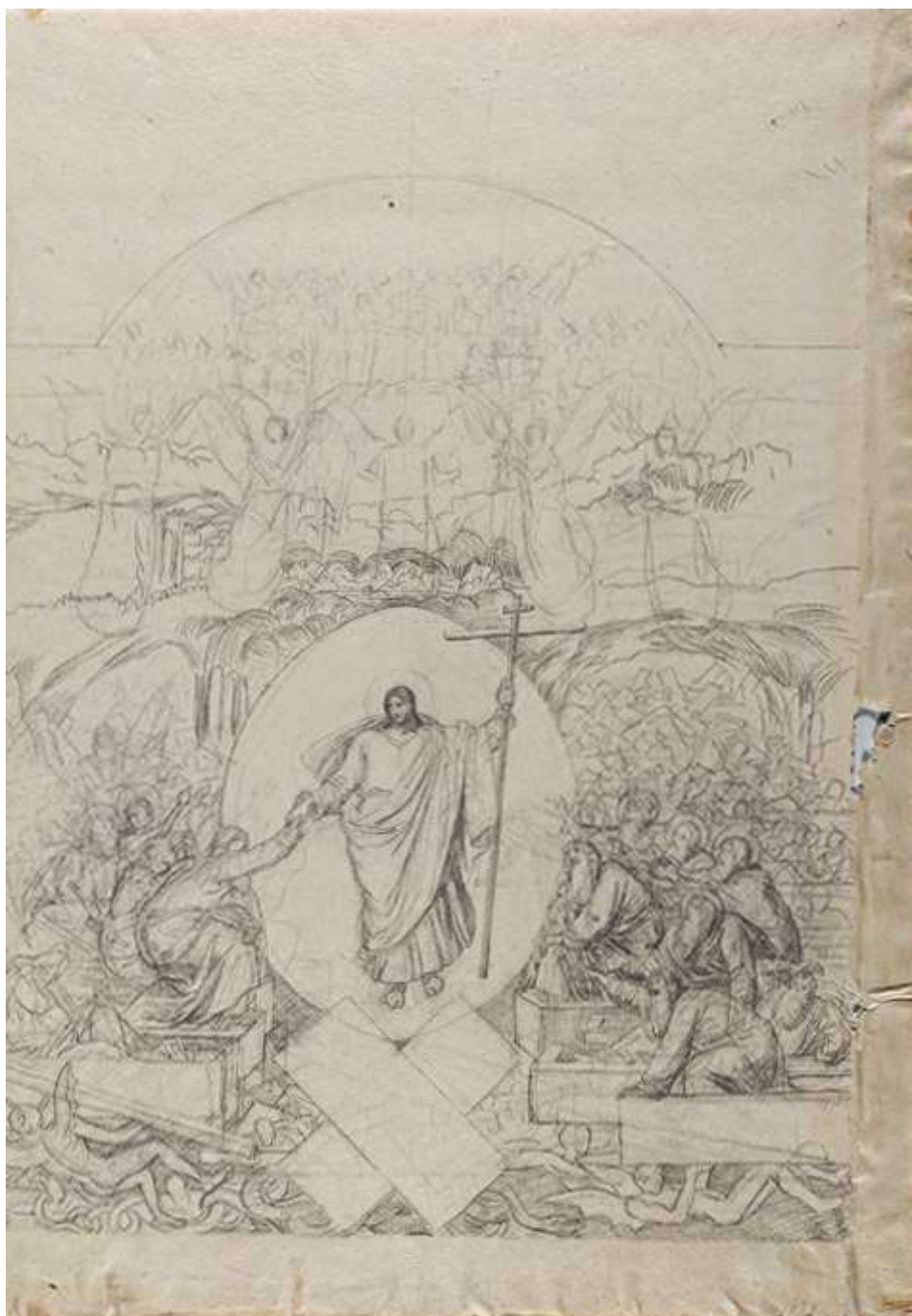
А.А.Иванов. Воскресение Христово. Изведение из гробов. 1845. Бумага, итальянский карандаш. 64,1x48.
Третьяковская галерея. Инв.13781



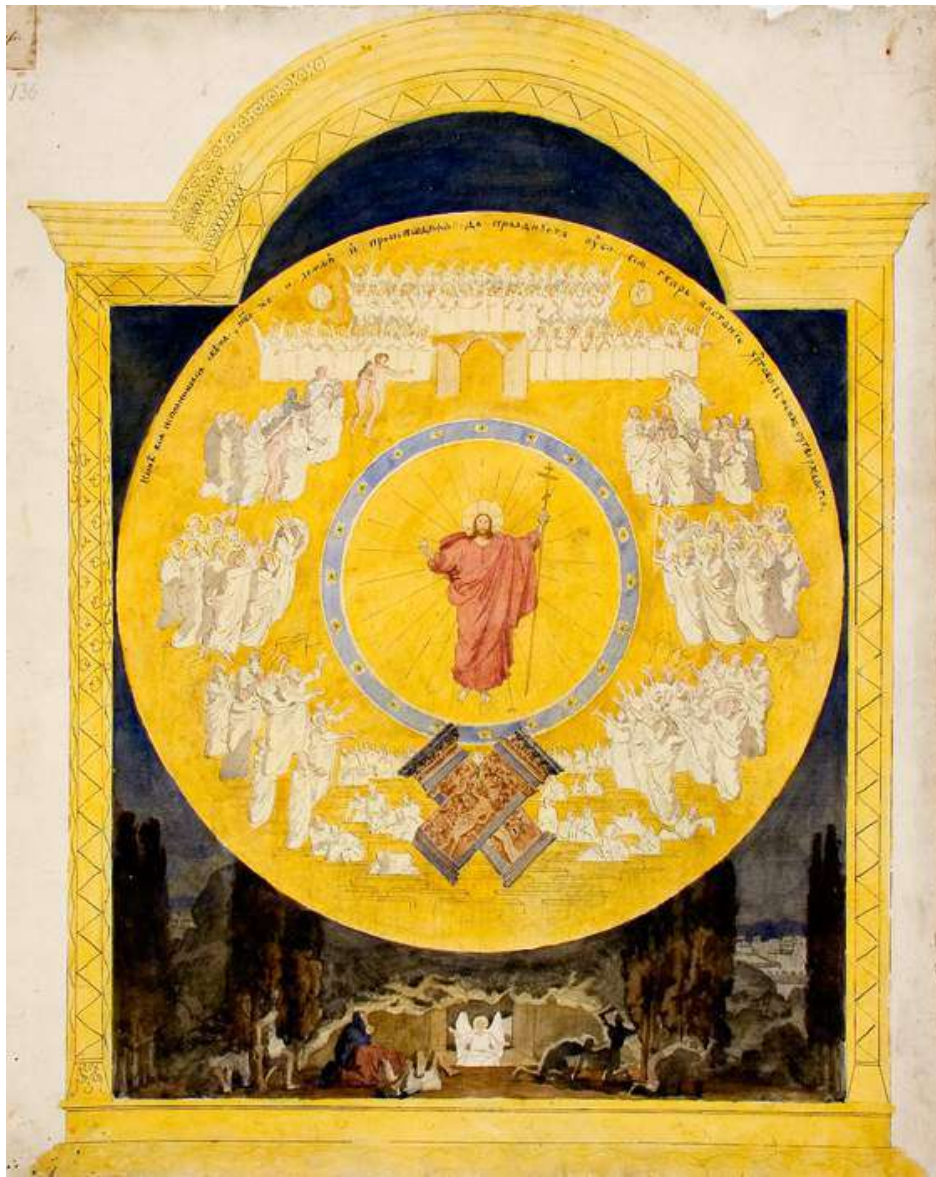
А.А.Иванов. Воскресение Христово. Изведение из гробов. 1845. Бумага, итальянский карандаш. 48x32,2.
Третьяковская галерея. Инв.8419



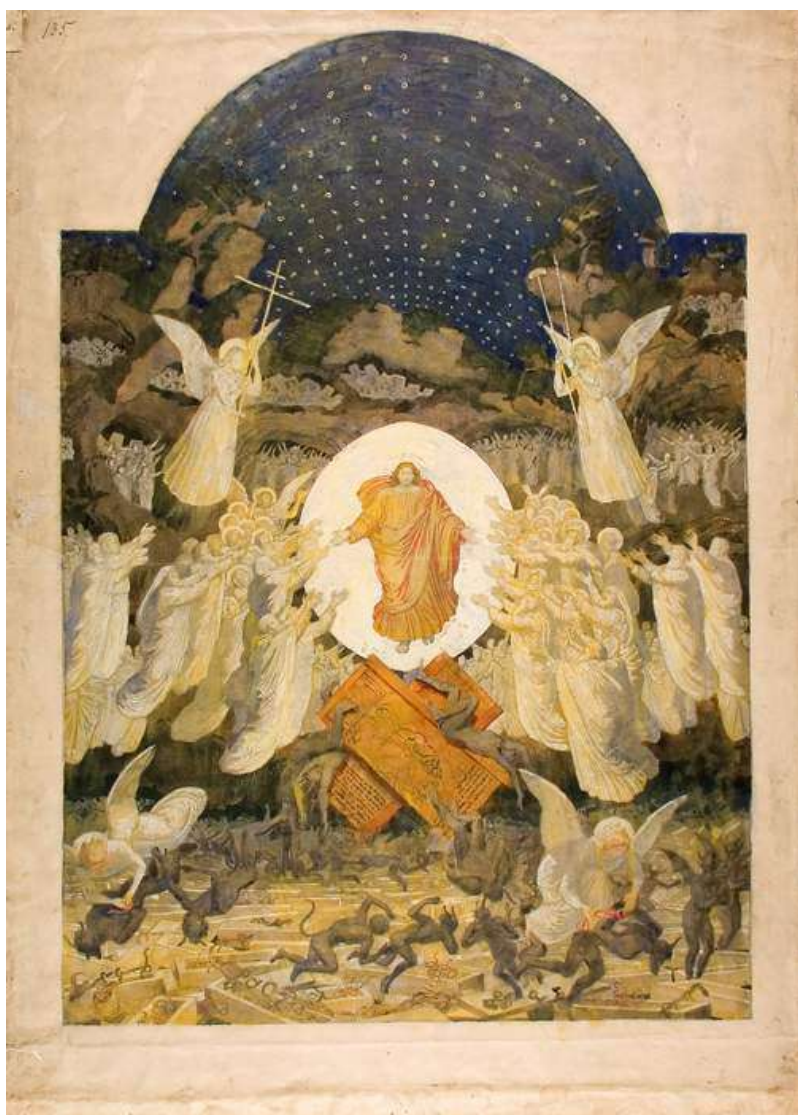
А.А.Иванов. Воскресение Христово. Изведение из гробов. 1845. Бумага, гуашь. 49х54.
Третьяковская галерея. Инв.8420



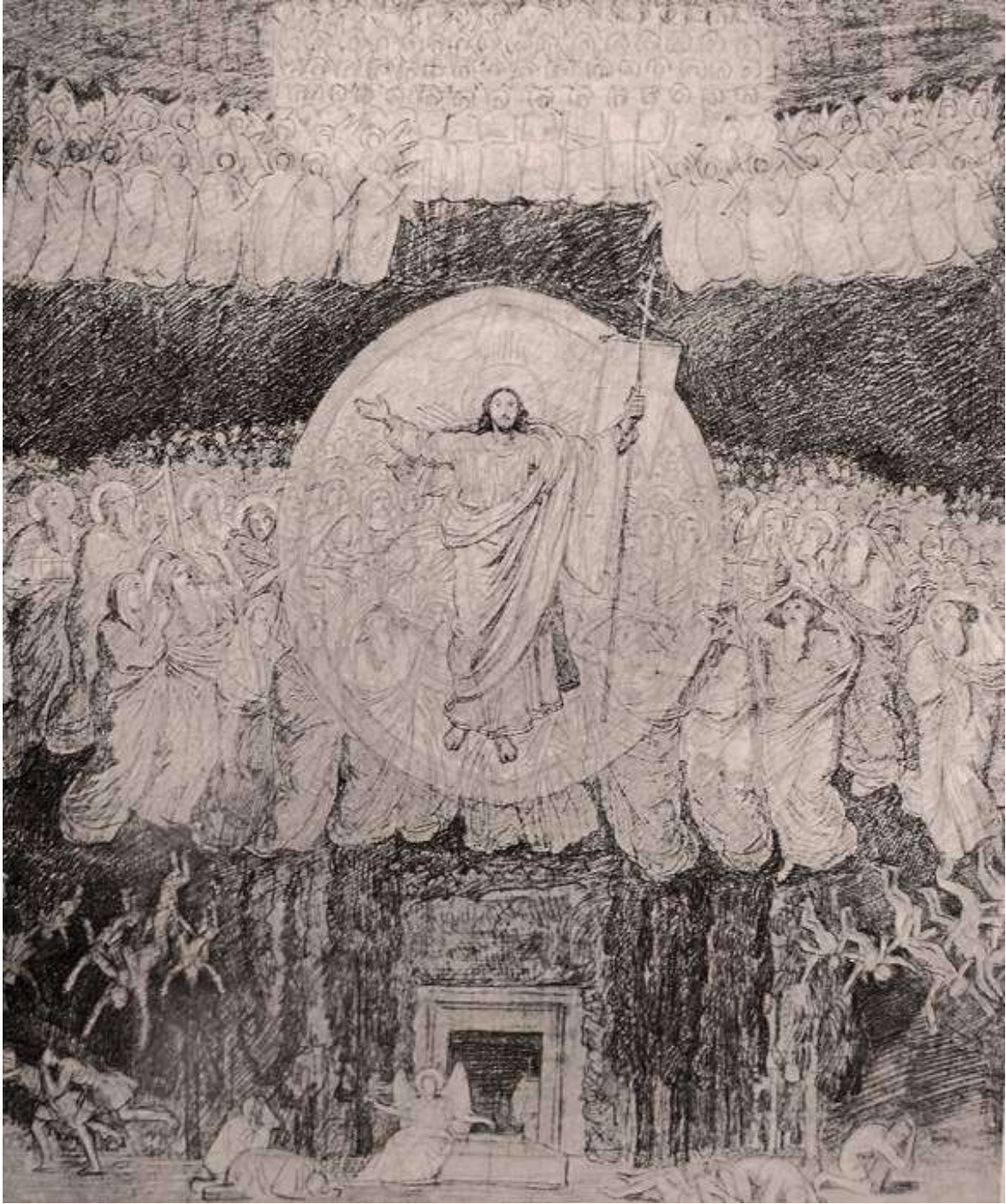
А.А.Иванов. Воскресение Христово. Изведение из гробов (Христос подьмлет падшего Адама). 1845.
Бумага, итальянский карандаш. 45,6x32,1. Третьяковская галерея. Инв.8418



А.А.Иванов. Воскресение Христово. Праведники парят над пустыми гробами. 1845. Бумага, акварель. 50,7x41,2.
Третьяковская галерея. Инв.8417



А.А.Иванов. Воскресение Христово. Праведники парят над пустыми гробами. 1845. Бумага, акварель. 76x54.
Третьяковская галерея. Инв.8421



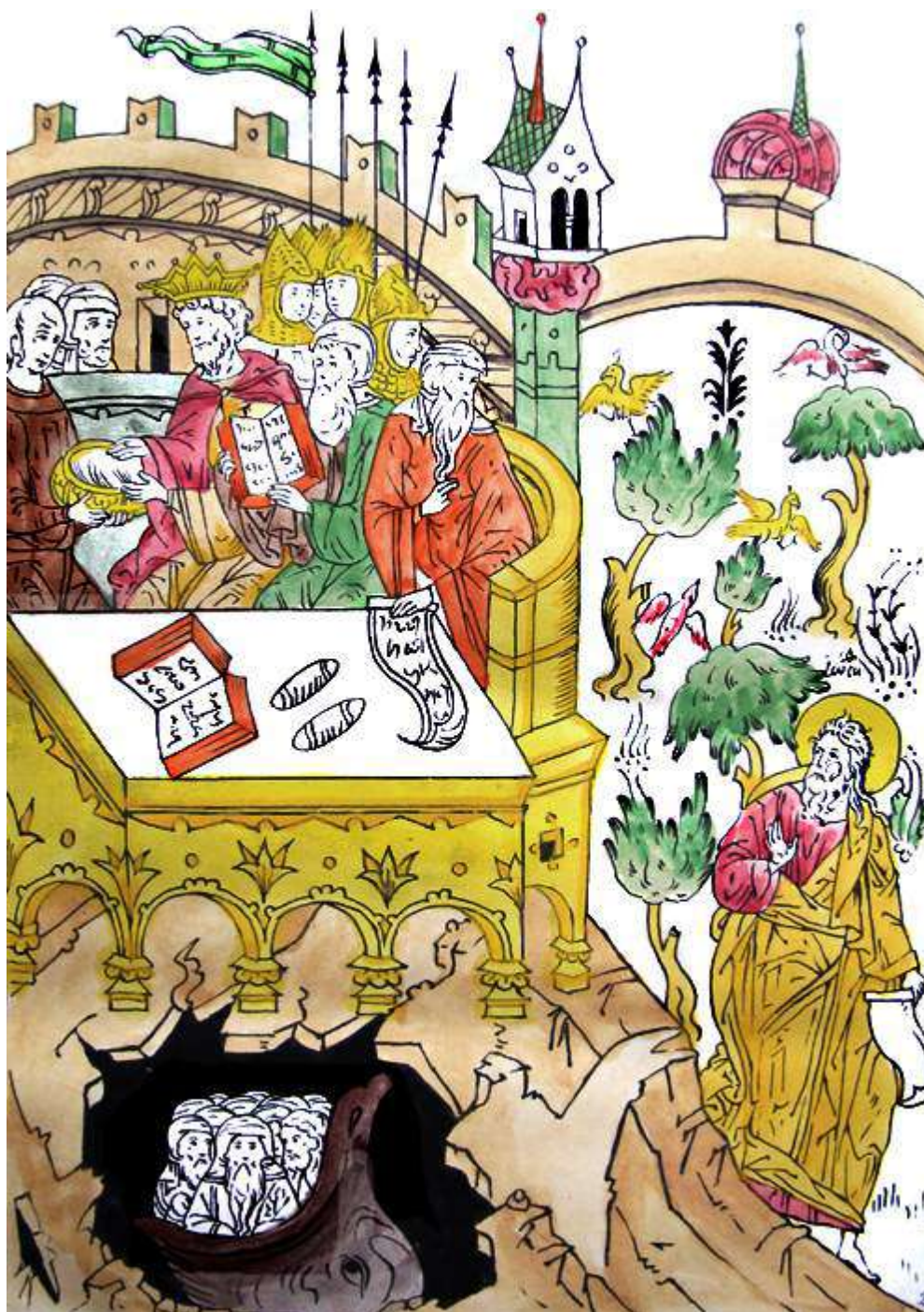
А.А.Иванов. Воскресение Христово. 1845. Бумага, графитный и итальянский карандаши. 51x37,6. ГРМ. Инв.Р-933
(Александр Иванов. ГРМ. СПб: Palace editions, 2006. С. 125)



А.А.Иванов. Сошествие во ад. Зарисовка со стенописи. 1846?. Бумага, итальянский карандаш. 23,5x37,7.
Третьяковская галерея. Инв. 8415



А.А.Иванов. Сошествие во ад. Зарисовка с иконы. 1846?. Бумага, итальянский карандаш. 37,3x23,8.
Третьяковская галерея. Инв. 8416



Достопамятности Москвы (репродукция из книги). М. [1845]. Раскрашенная литография. 20,7x15,3.
Цветные литографии К.Я.Тромонина к Псалтири (собр. М.П. Погодина).
Табл.2. [«Блажен муж иже неиде на совет нечестивых»]

Е. В. Бехтиева

Итальянские приобретения «русского Медичи»



Ф.М.Матвеев. Вид Рима. Колизей. 1816. Холст, масло. 135x194,3. Третьяковская галерея



А.А.Иванов. Аппиева дорога при закате солнца. 1845. Холст, масло. 44х61. Третьяковская галерея



П.П.Чистяков. Итальянец-каменотес. 1870. Этуод. Холст, масло. 67х54. Третьяковская галерея



Т.А.Нефф. Итальянка. 1836. Бумага на картоне, масло. 59,1x44,7. Третьяковская галерея



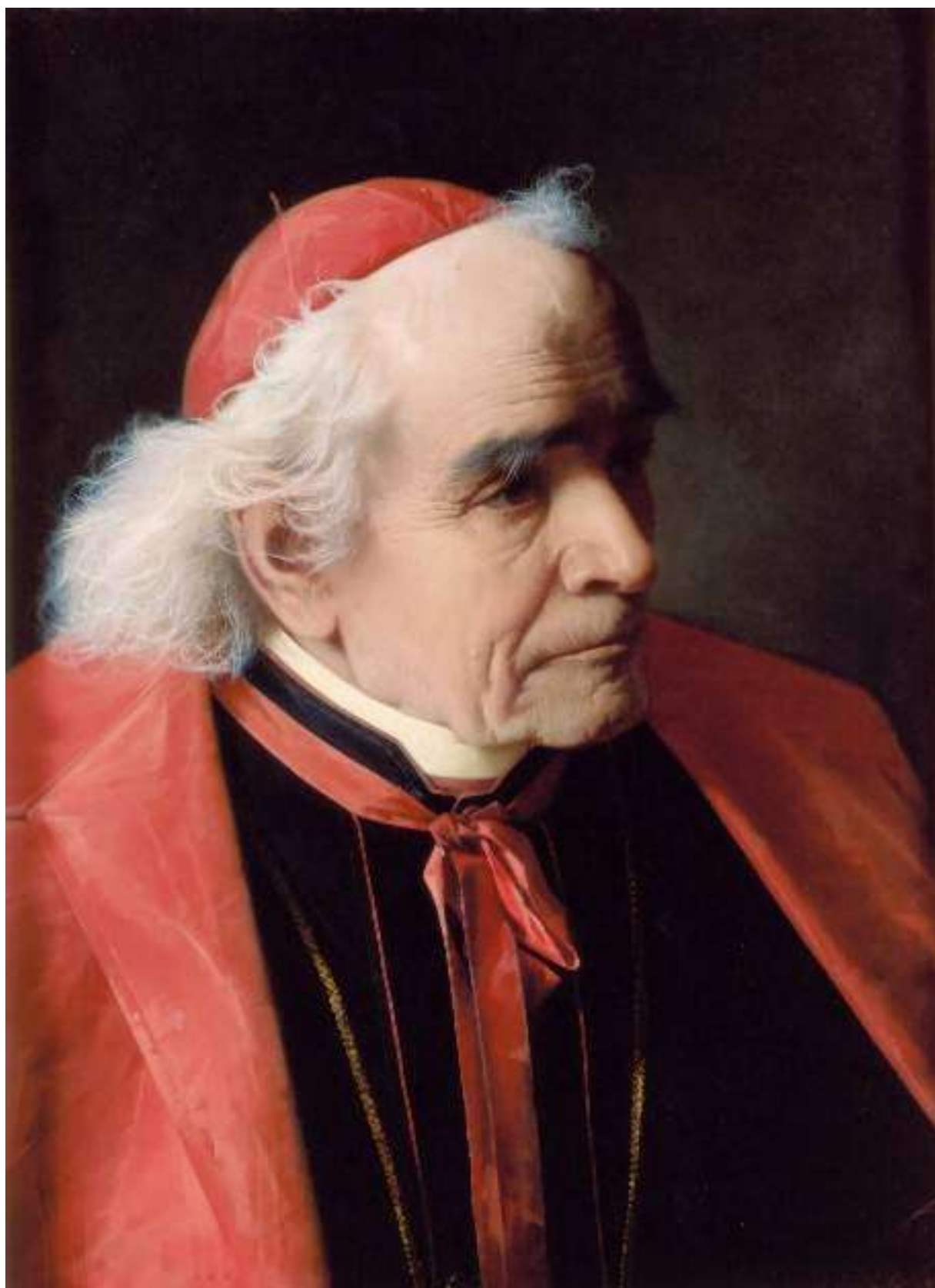
К.П.Брюллов. Праздник сбора винограда. 1827. Бумага, акварель, графитный карандаш. 16,7х22,5.
Третьяковская галерея



Л.Ф.Лагорио. Фонтан Анибала в Рокко-ди-Папа близ Рима. 1859 - 1859. Холст, масло. 177,5х262.
Третьяковская галерея



Ф.С.Щедрин. Большая гавань на острове Капри. 1827-1828. Холст, масло. 60,5x85. Третьяковская галерея



А.А.Риццони. Голова кардинала. 1898. Холст, масло. 57,5x42,7. Третьяковская галерея

[Назад к статье](#)



А.А.Риццони. Ослики. 1868. Дерево, масло. 12,5х17,5. Третьяковская галерея



А.С.Каминский. В доме Микеланджело. 1858. Бумага, акварель. 50,4х32,8. Третьяковская галерея



К.П.Брюллов. Портрет Микеланджело Ланчи. 1851. Холст, масло. 61,8х49,5. Третьяковская галерея



Ф.А.Бронников. Гимн пифагорейцев восходящему солнцу. 1869. Холст, масло. 99,7х161. Третьяковская галерея



Н.А.Лаврецкий. Мальчик-неаполитанец с обезьяной. 1870. Мрамор. В.132. Третьяковская галерея

[Назад к статье](#)



И.С.Остроухов. Площадь Св. Марка в Венеции. 1887. Холст, масло. 22,5х32. Третьяковская галерея



Л.Ф.Лагорио. На острове Капри. Береговые утесы. 1859. Холст, масло. 64x77. Третьяковская галерея



И.А. Айвазовский. Виноградник в Вико. 1858. Этюд. Бумага на холсте, масло. 45х38. Третьяковская галерея



И.И.Левитан. Весна в Италии. 1890. Холст, масло. 42,8х60,2. Третьяковская галерея

Н. Л. Адакина

Содружество муз. Литературно-художественный кружок Кара-Мурзы



С.Г.Кара-Мурза. Фотография из книги С.Г.Кара-Мурзы «Русское общество друзей книги (Московские библиофилы). Воспоминания» М., 2011



Общий вид сидящих за столом. Фото из альбома «М.А. и С.Г. Вторники».
Альбом с рисунками. Частное собрание. Москва



Обложка альбома «М.А. и С.Г. Вторники». Частное собрание, Москва



Альбом «М.А. и С.Г. Вторники». Лист 1 (общий вид). Частное собрание, Москва



К.А.Большаков. Рисунок из альбома «М.А. и С.Г. Вторники». Бумага, графитный карандаш. 1916.
Частное собрание, Москва



С.М.Третьяков. Рисунок из альбома «М.А. и С.Г. Вторники». Бумага, графитный карандаш. 1916.
Частное собрание, Москва



С.М.Третьяков. Фотопортрет. Источник: <http://lib.ru>



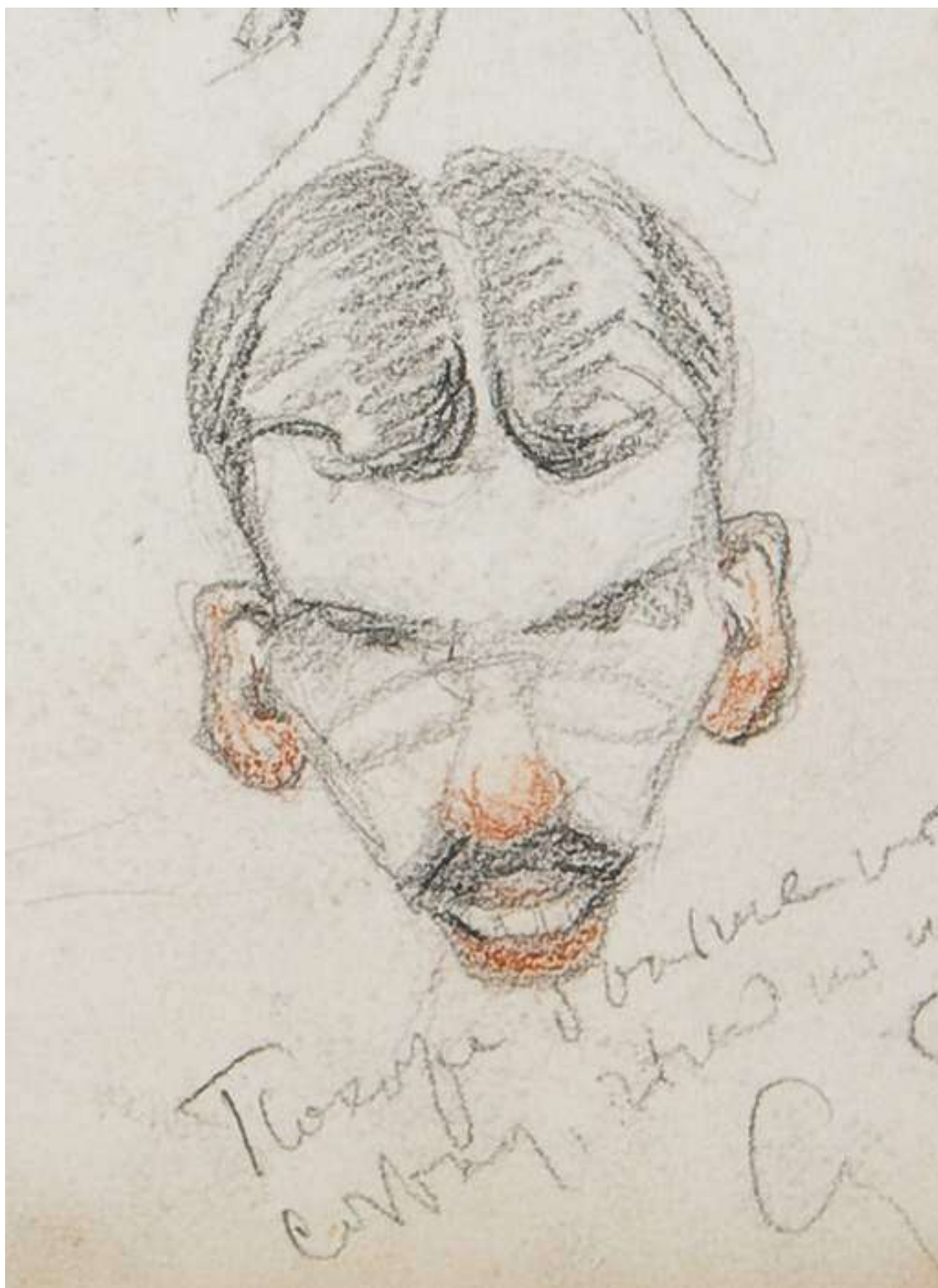
Н.Валентинов. Рисунок из альбома «М.А. и С.Г. Вторники». Бумага, графитный карандаш. 1916.
Частное собрание, Москва



Н.Валентинов. Фотопортрет. Источник: <http://www.liveinternet.ru>



В.Ф.Ходасевич. Рисунок из альбома «М.А. и С.Г. Вторники». Бумага, графитный карандаш. 1916.
Частное собрание, Москва



С.П.Бобров. Рисунок из альбома «М.А. и С.Г. Вторники». Бумага, графитный карандаш, сангина. 1916.
Частное собрание, Москва

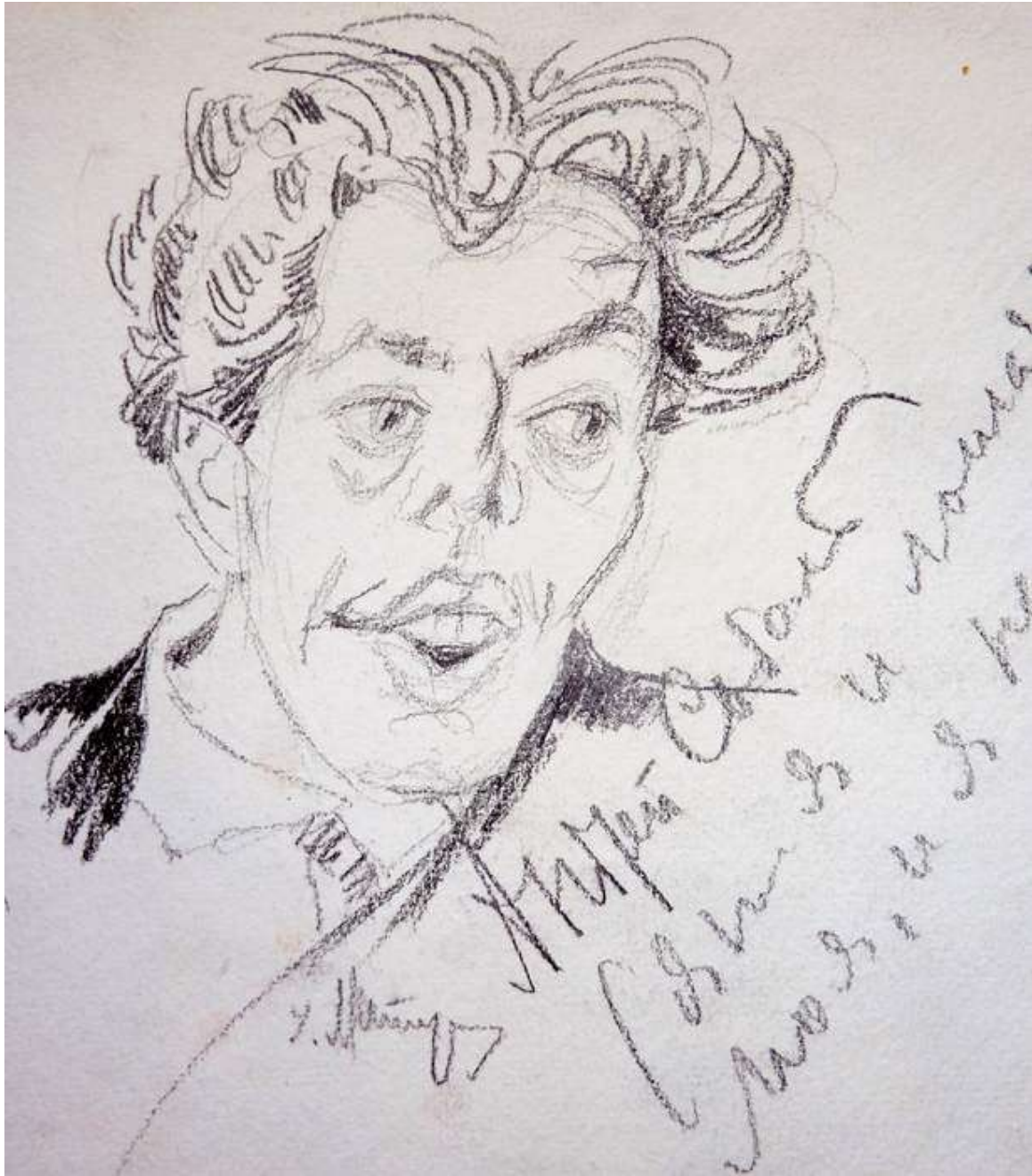


С.Н.Дурьлин. Рисунок из альбома «М.А. и С.Г. Вторники». Бумага, графитный карандаш. 1916.
Частное собрание, Москва



С.Н.Дурылин. Фотография из книги «Русские писатели 1800 – 1917».
Биографический словарь, т.2, М., Большая Российская энциклопедия, 1992, с.198

[Назад к статье](#)



Андрей Соболев. Рисунок из альбома «М.А. и С.Г. Вторники». Бумага, графитный карандаш. 1916.
Частное собрание, Москва



Борис Зайцев. Рисунок из альбома «М.А. и С.Г. Вторники». Бумага, графитный карандаш. 1916.
Частное собрание, Москва



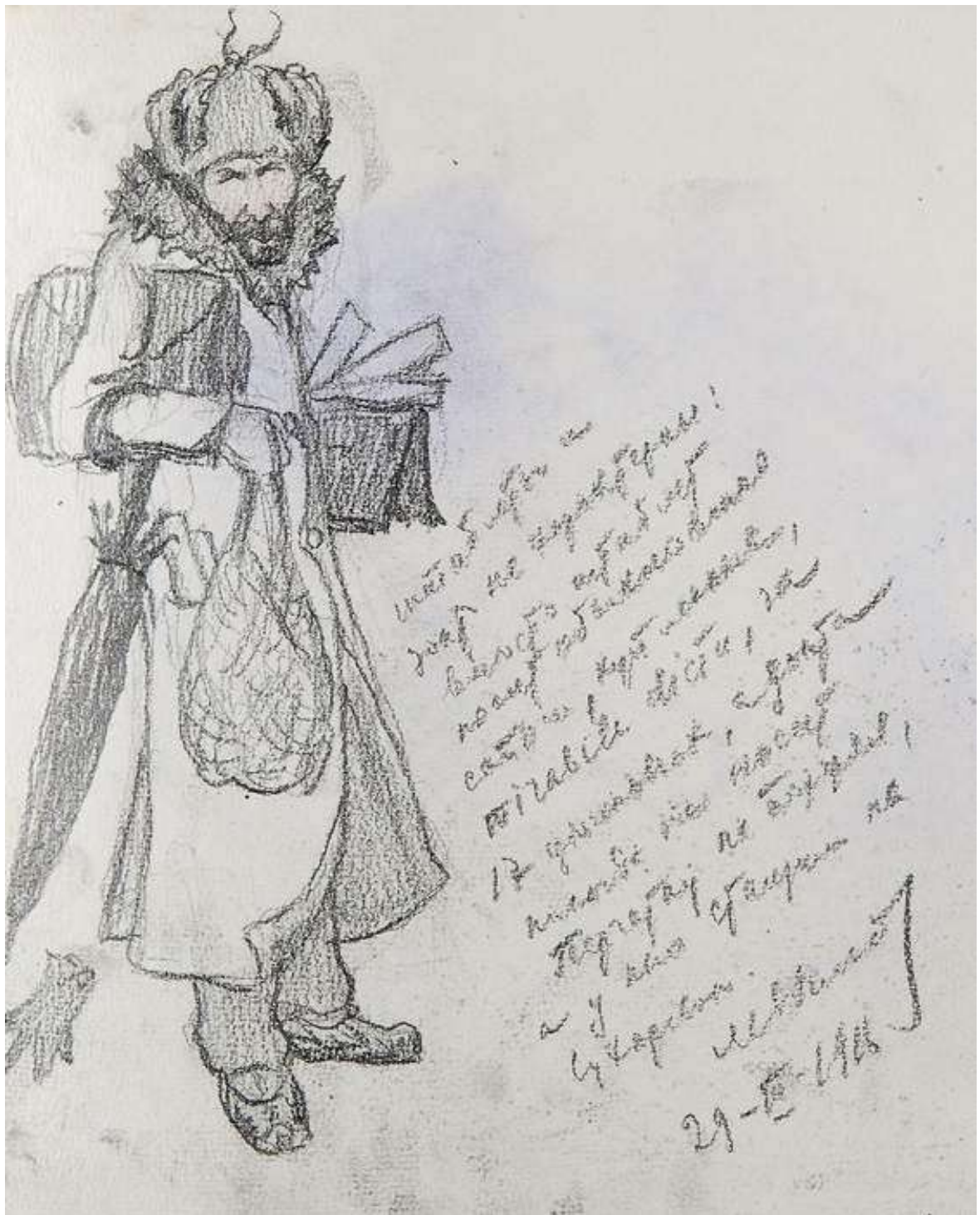
В.Лидин и А.И.Окулов вместе. Рисунок из альбома «М.А. и С.Г. Вторники». Бумага, графитный карандаш. 1916.
Частное собрание, Москва



София Парнок. Рисунок из альбома «М.А. и С.Г. Вторники». Бумага, графитный карандаш. 1916.
Частное собрание, Москва



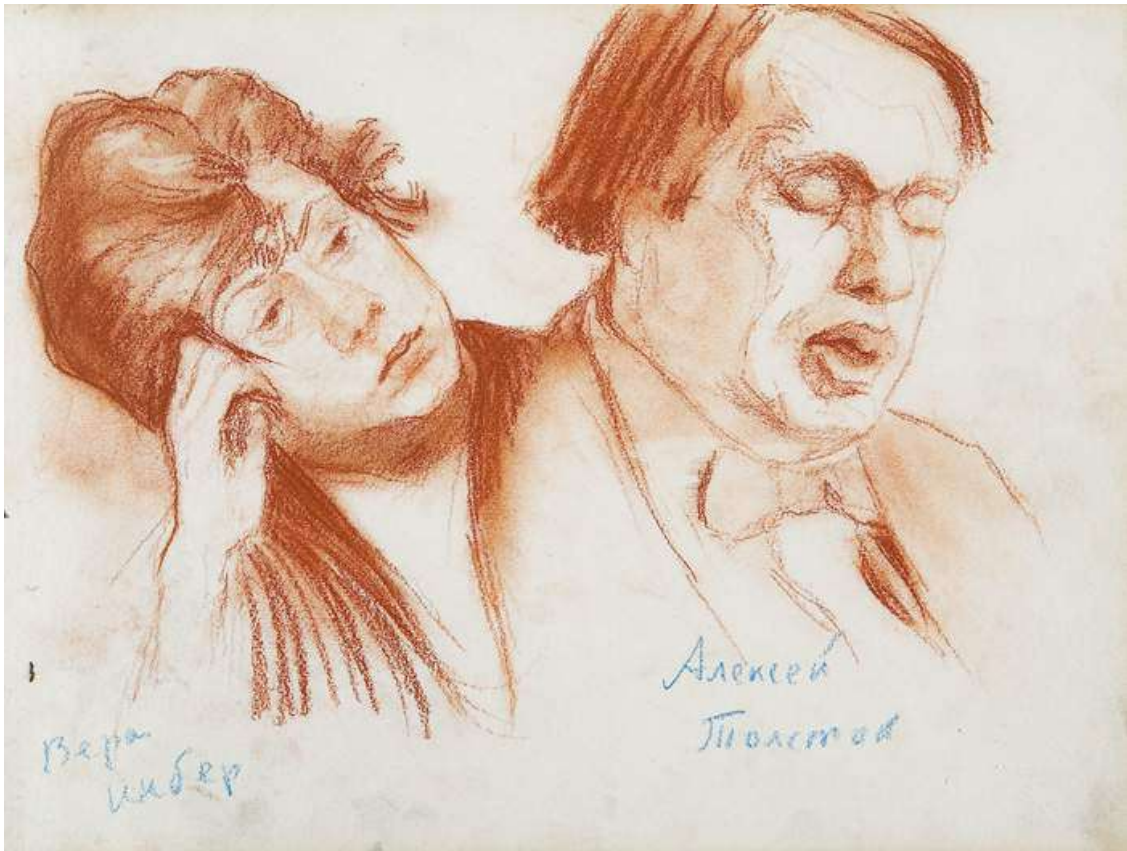
Иван Новиков. Рисунок из альбома «М.А. и С.Г. Вторники». Бумага, сангина. 1916. Частное собрание, Москва



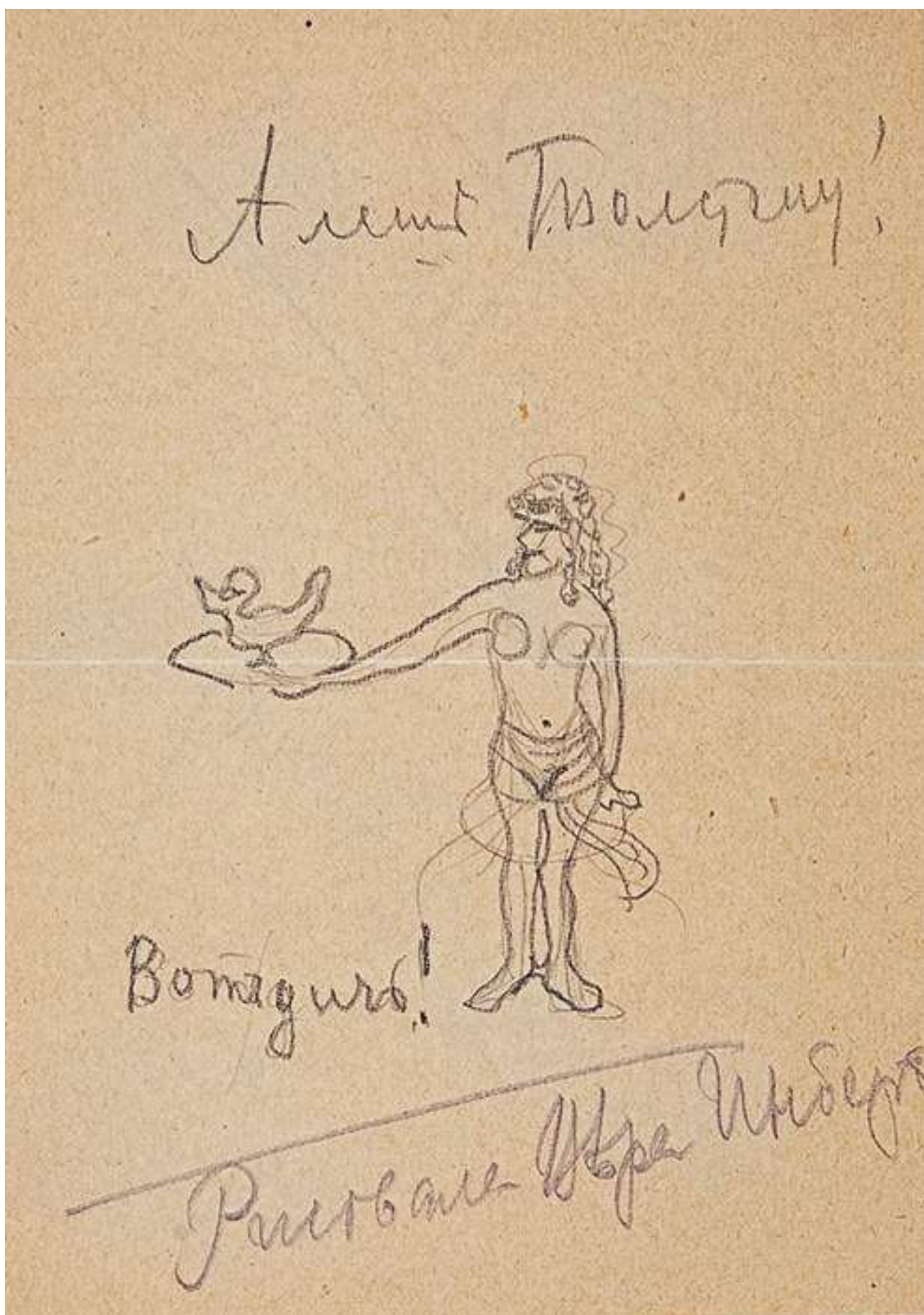
И.Г.Эренбург. Рисунок из альбома «М.А. и С.Г. Вторники». Бумага, графитный карандаш. 1916.
Частное собрание, Москва



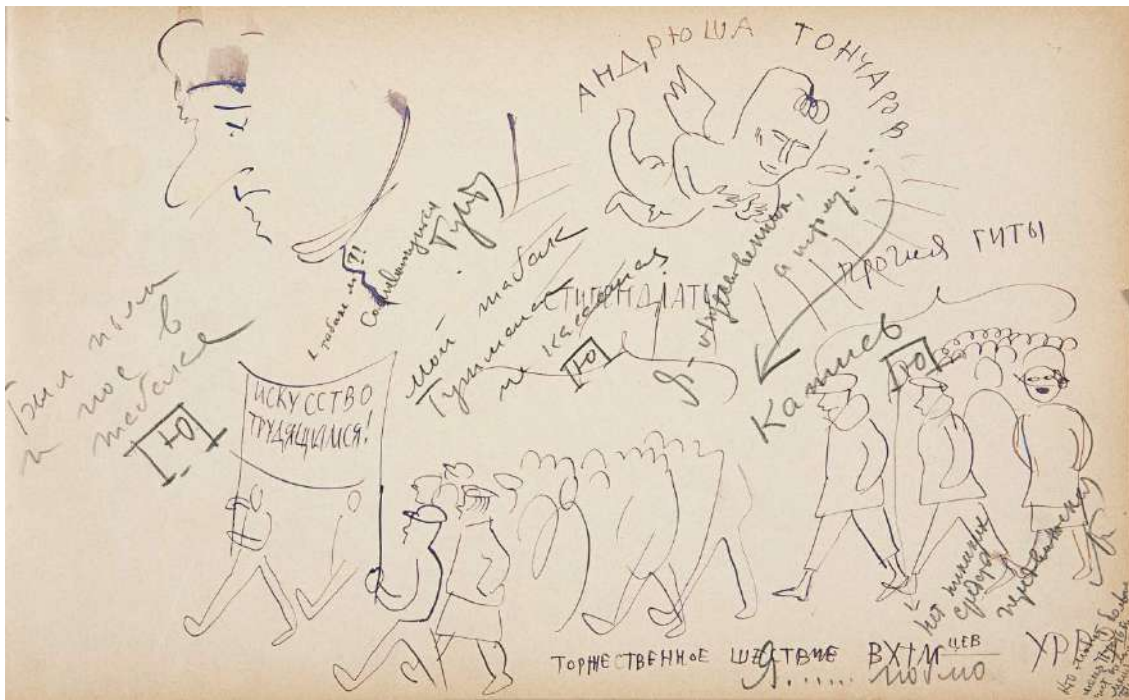
Софья Заречная. Рисунок из альбома «М.А. и С.Г. Вторники». Бумага, графитный карандаш. 1916.
Частное собрание, Москва



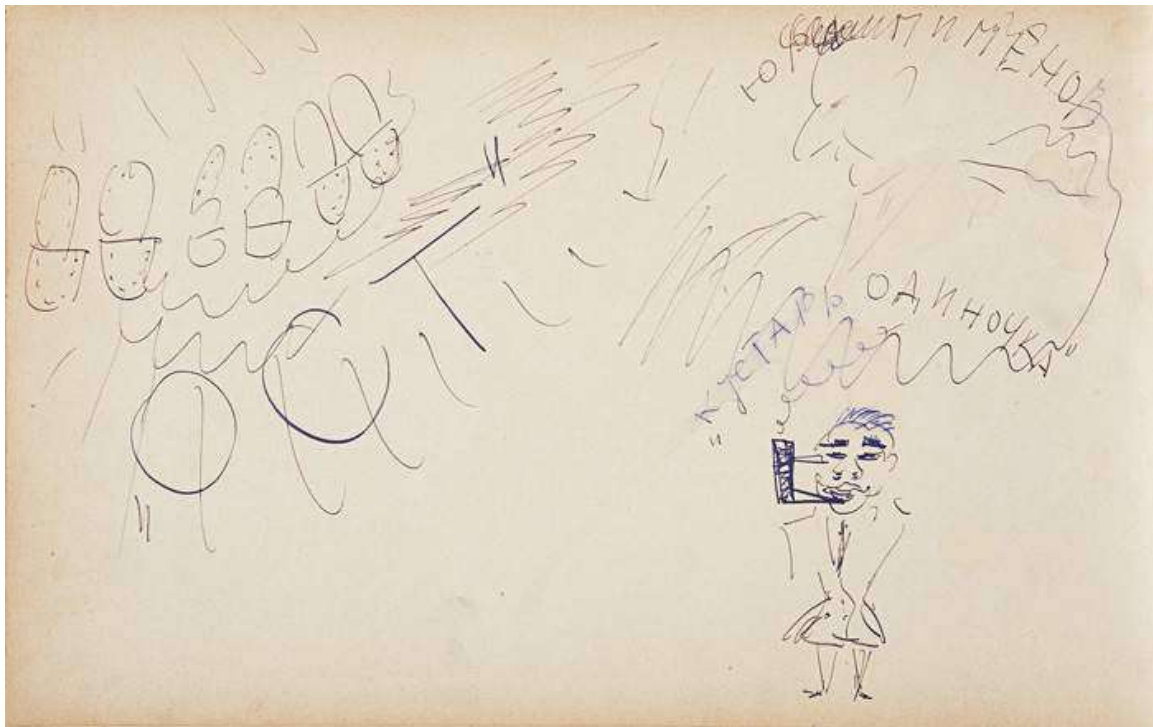
Вера Инбер и Ал. Толстой. Рисунок из альбома «М.А. и С.Г. Вторники». Бумага, сангина. 1918.
Частное собрание, Москва



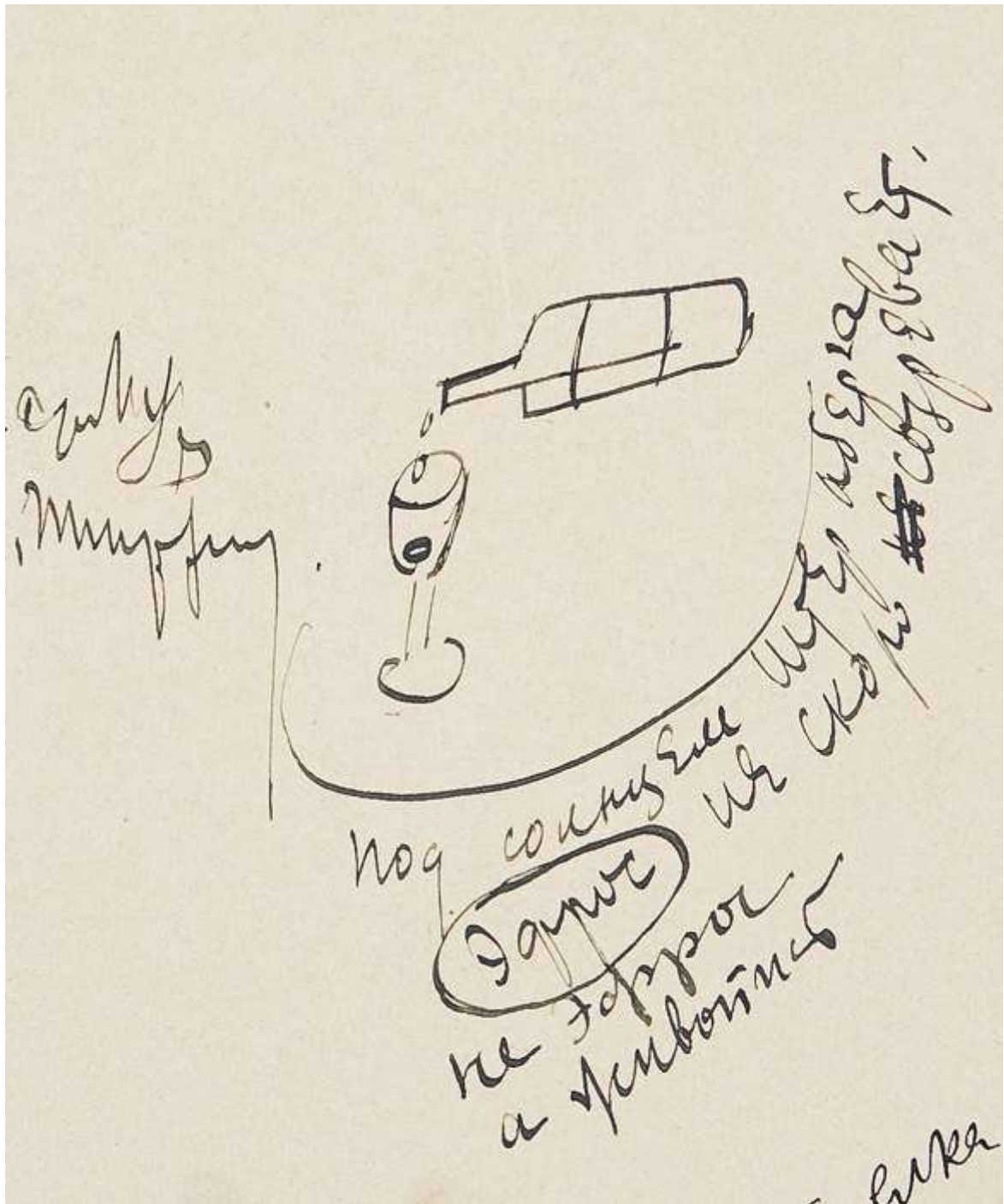
Вера Инберг с уткой. Рисунок из альбома «М.А. и С.Г. Вторники». Калька, графитный карандаш. 1918.
Частное собрание, Москва



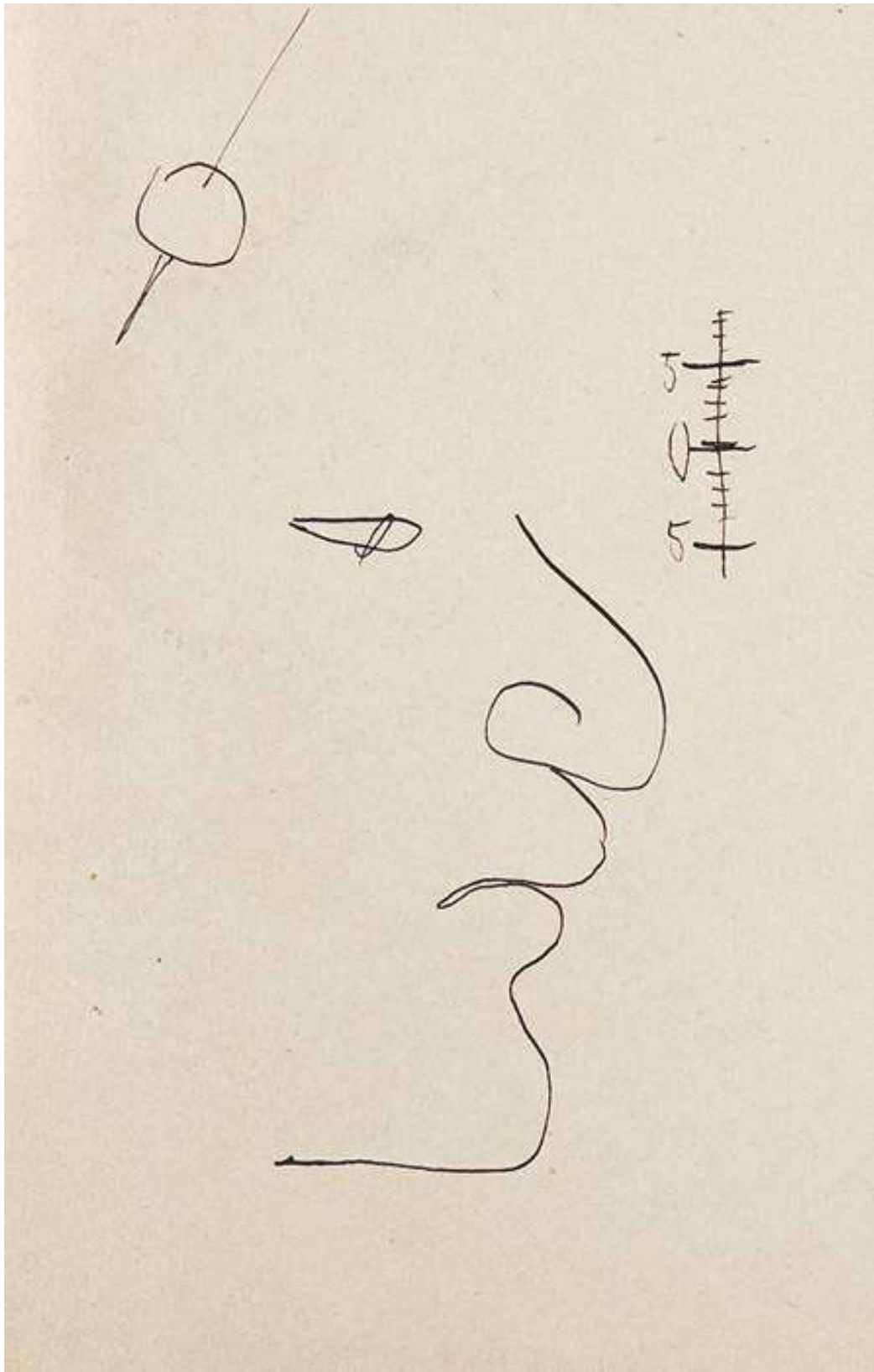
Вхутемасовцы. Рисунок из альбома «Жалобная книга». Бумага, чернила, перо, графитный карандаш. 1926.
Частное собрание, Москва



ОСТовцы. Рисунок из альбома «Жалобная книга». Бумага, чернила, перо. 1926.
Частное собрание, Москва



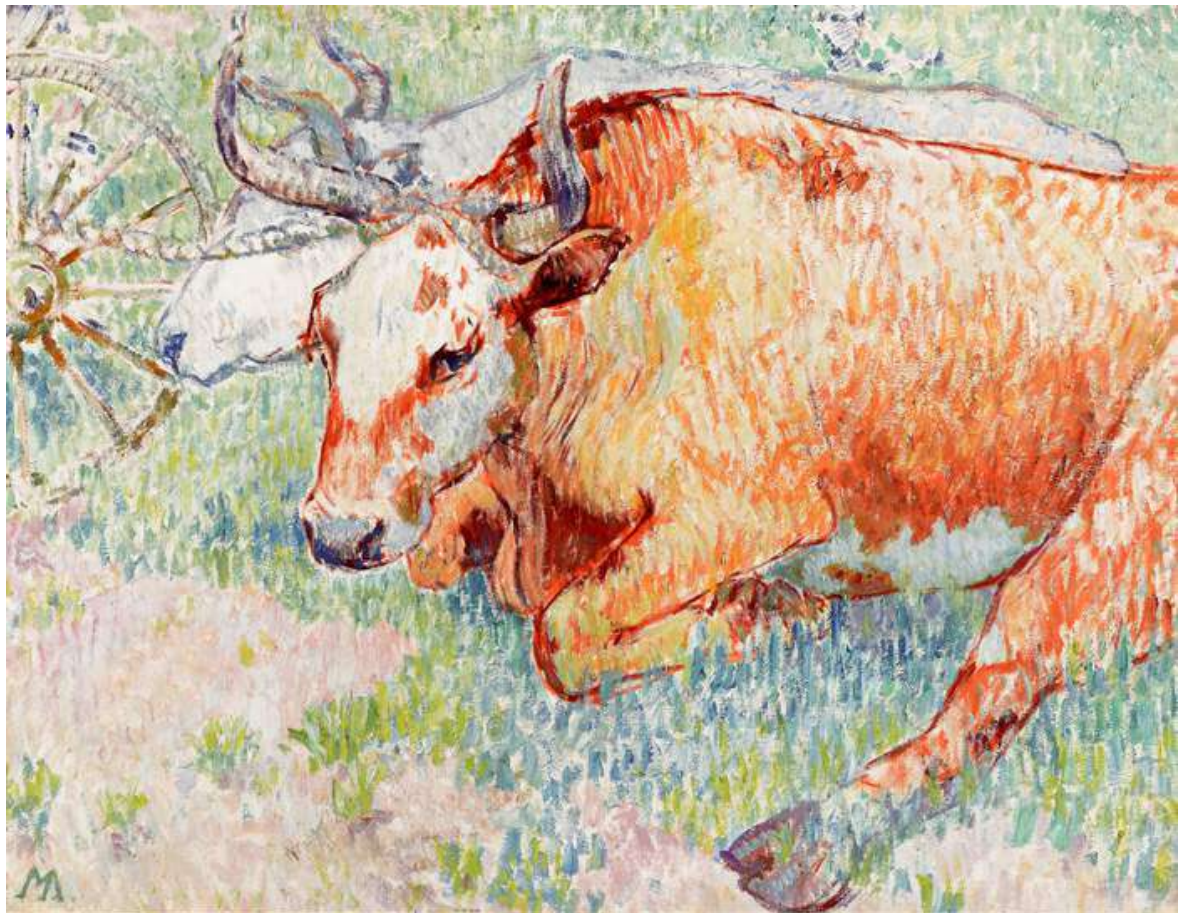
Рюмка. Рисунок из альбома «Жалобная книга». Бумага, чернила, перо. 1927.
Частное собрание, Москва



Н.А.Шифрин. Рисунок из альбома «Жалобная книга». Бумага, графитный карандаш. 1927.
Частное собрание, Москва

И. А. Вакар

О датировке некоторых ранних картин М. Ф. Ларионова



М.Ф.Ларионов. Волы на отдыхе. Холст, масло. 89,6 x 116. Третьяковская галерея. Ж-1660



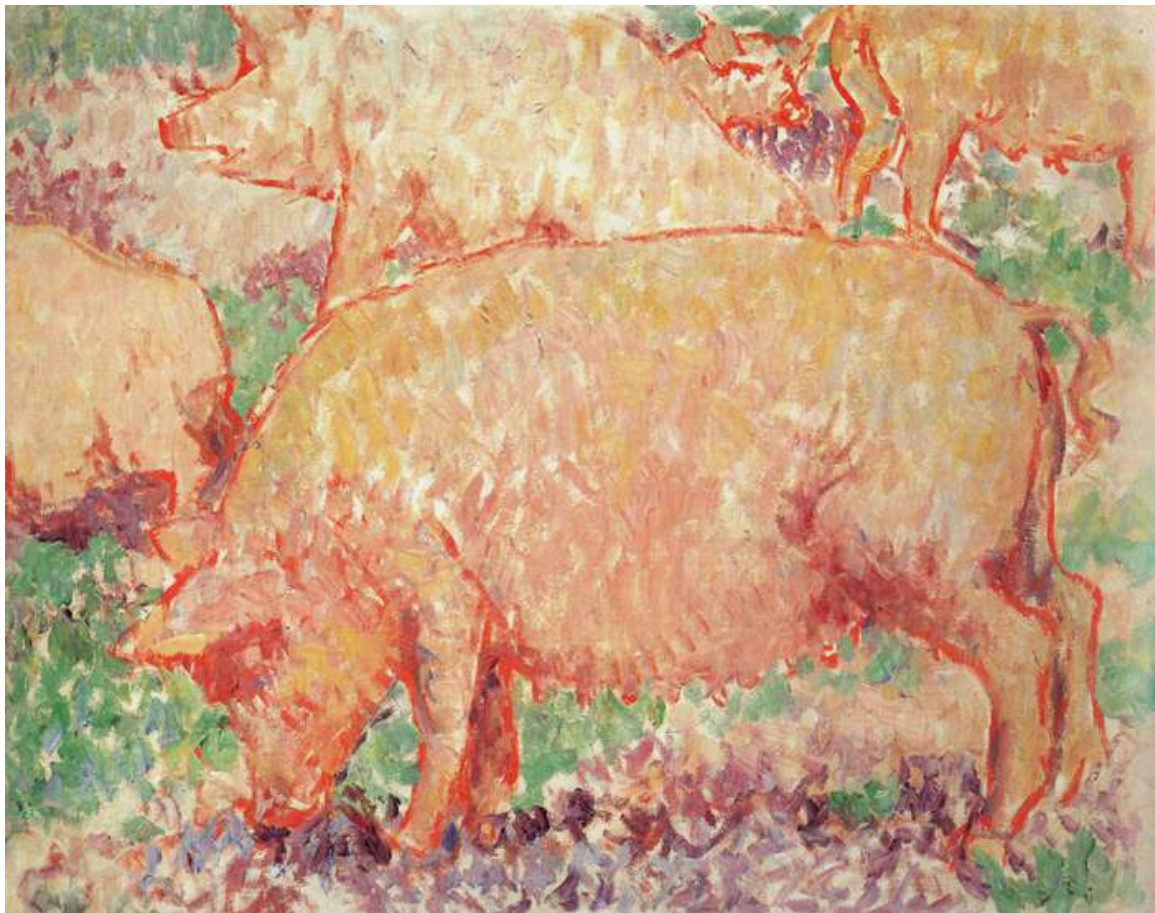
М.Ф.Ларионов. Верблюды. Холст, масло. 87,7 x 113,5. Третьяковская галерея



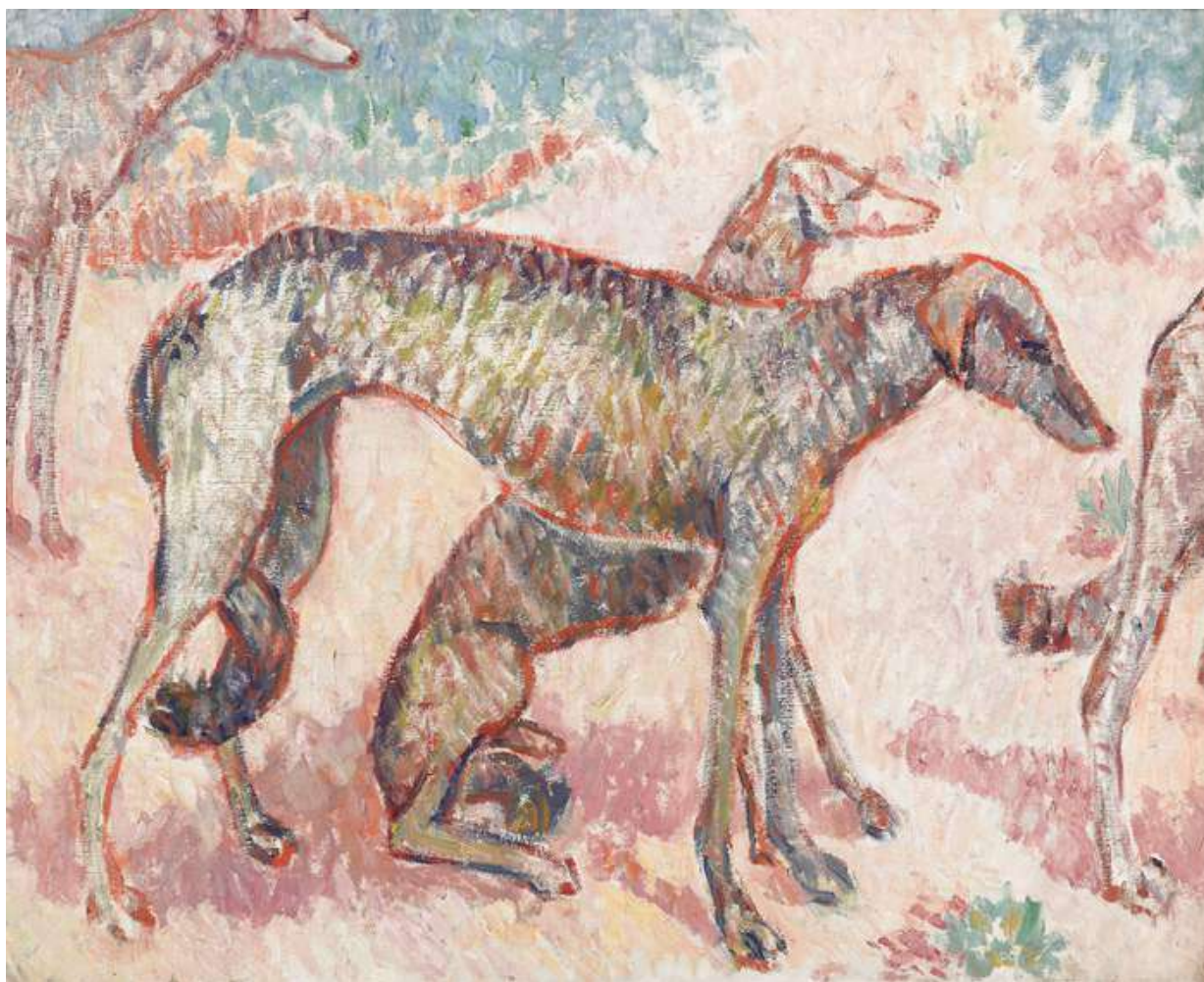
М.Ф.Ларионов. Утки. Холст на картоне, масло, уголь. 60,5 x 81. Третьяковская галерея



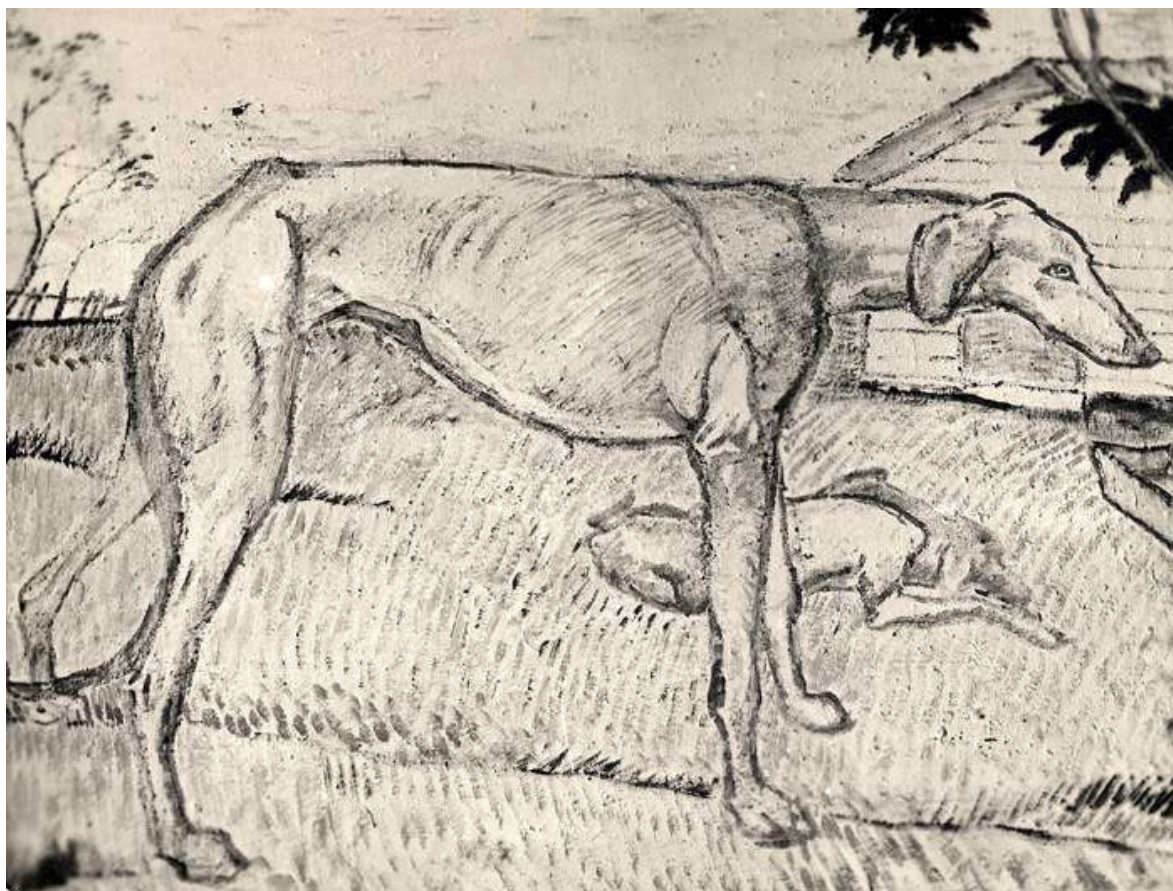
М.Ф.Ларионов. Гуси. Холст, масло. 68,2 x 84. Третьяковская галерея. Ж-1661



М.Ф.Ларионов. Свинья. Холст, масло. 68,5 x 85,5. Центр Помпиду, Париж



М.Ф.Ларионов. Борзые. Холст, масло. 68 x 84,2. Третьяковская галерея



Д.Д.Бурлюк. Борзые. Фотография К.Буллы. [1909]. – ЦГАКФФД
(Центральный государственный архив кино-фотодокументации, СПб.) Д-7938

Выставка „Звено“



Неизвестный художник. Карикатура на Д.Д.Бурлюка и экспонаты выставки «Звено».
Киевская мысль, Киев, 1908, № 50. С. 372



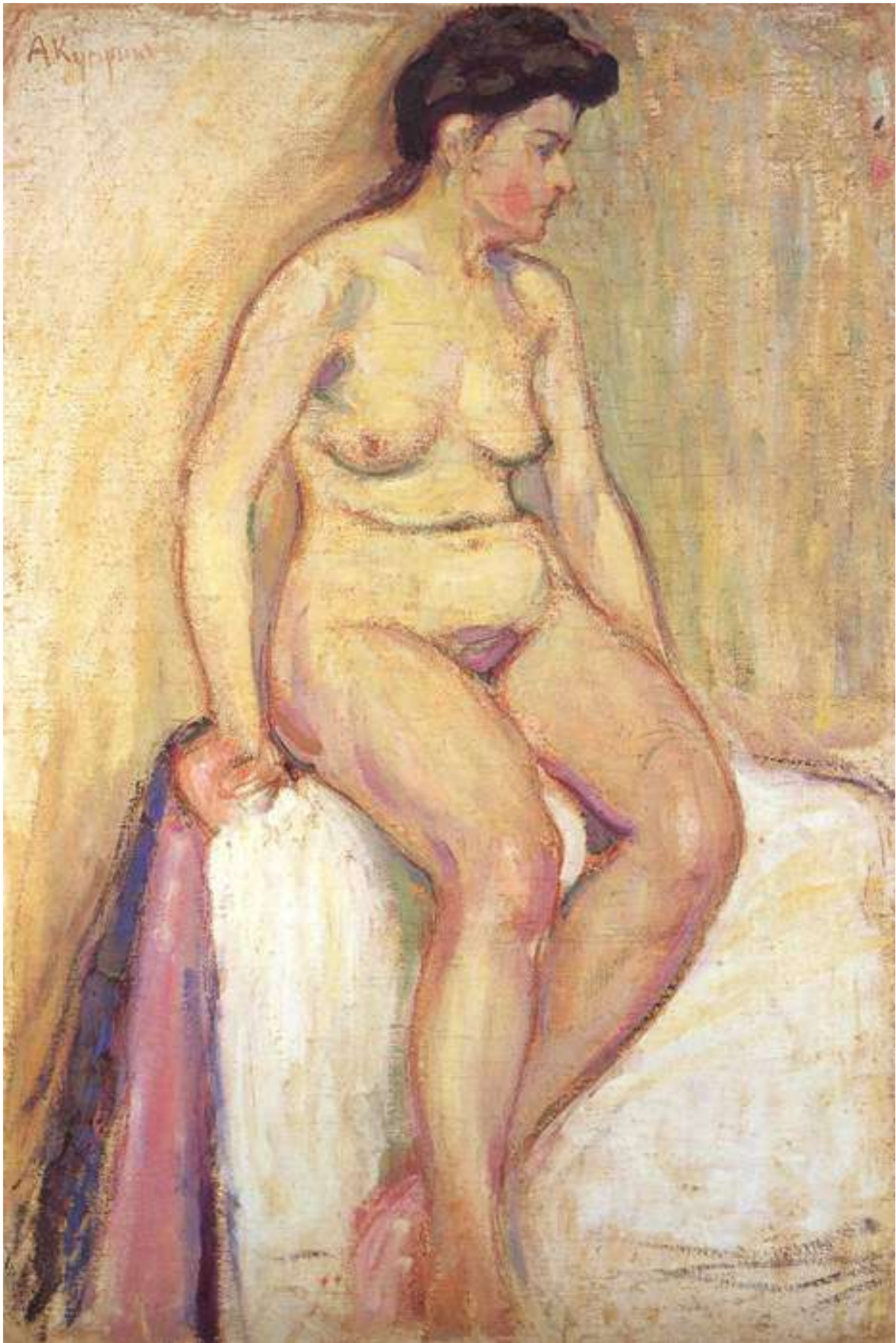
Д.Д.Бурлюк. Волы. 1908. Холст, масло. 58 x 70. Самарский художественный музей. Ж-1333



М.Ф.Ларионов. Натурщица в мастерской. Холст, масло. 112 x 105. Третьяковская галерея. Ж-1696



И.И.Машков. Натурщица у тумбы. 1908. Холст, масло. 155 х 80. ГРМ



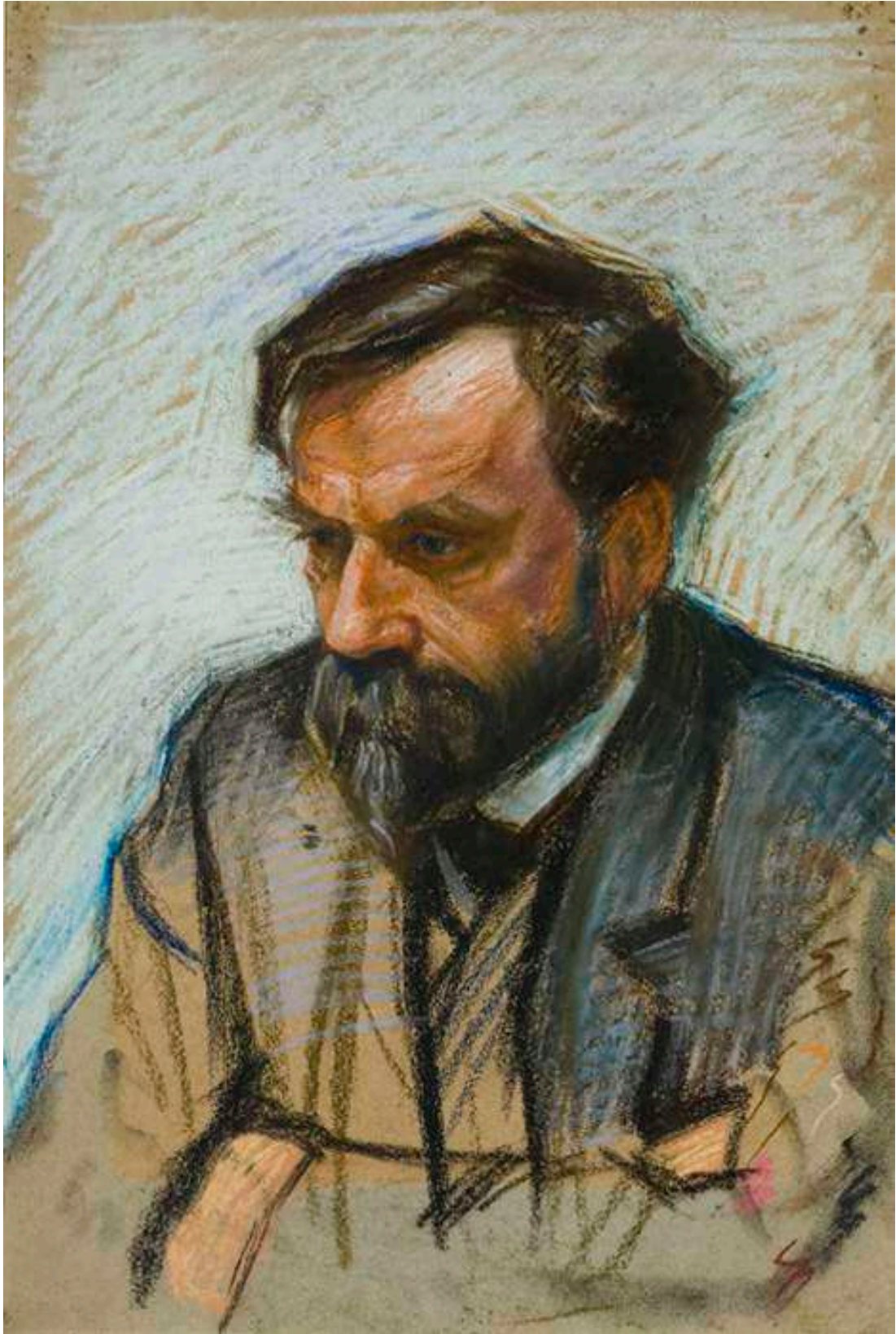
А.В.Куприн. Обнаженная. 1908. Холст, масло. 105 х 63. Частное собрание

А. Л. Дьяконицына

**Творческое наследие Ю. П. Анненкова в собрании
Государственной Третьяковской галереи**



Зимний пейзаж. 1910. Холст, масло. 89х58. Инв. ЖС-5226. Третьяковская галерея



Портрет отца. 1908(?). Бумага, пастель. 54,9x37,9. Инв. Р-3494. Третьяковская галерея



Мечты провинциала (Боровичи). 1912. Холст, масло. 135x133. Инв. Ж-1169.
Третьяковская галерея



Адам и Ева. 1913-1918. Холст, масло. 247х273. Инв. ЖС-1508. Третьяковская галерея



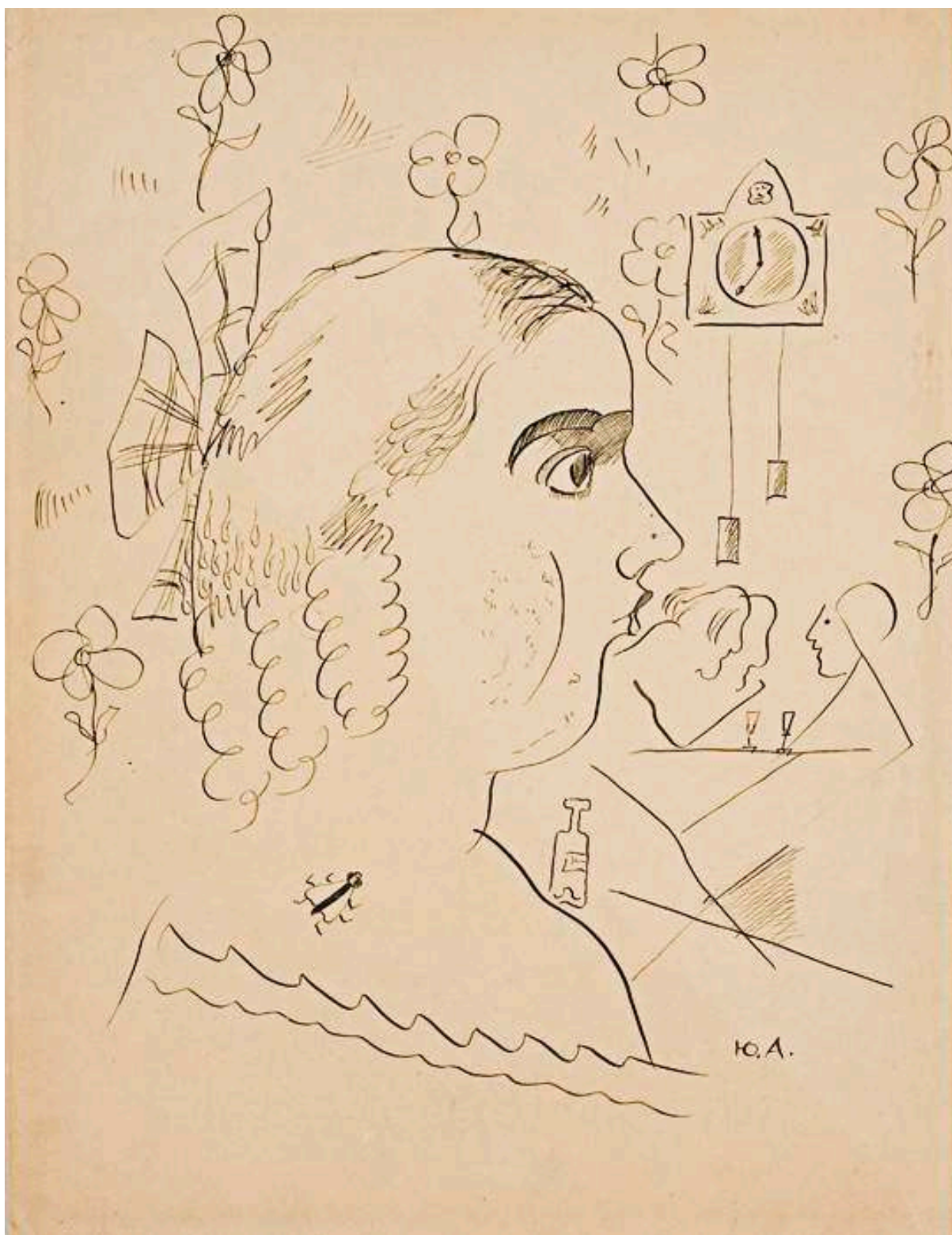
Июнь. Лес. 1918. Холст, масло. 107,5x71,5. Инв. 9197. Третьяковская галерея



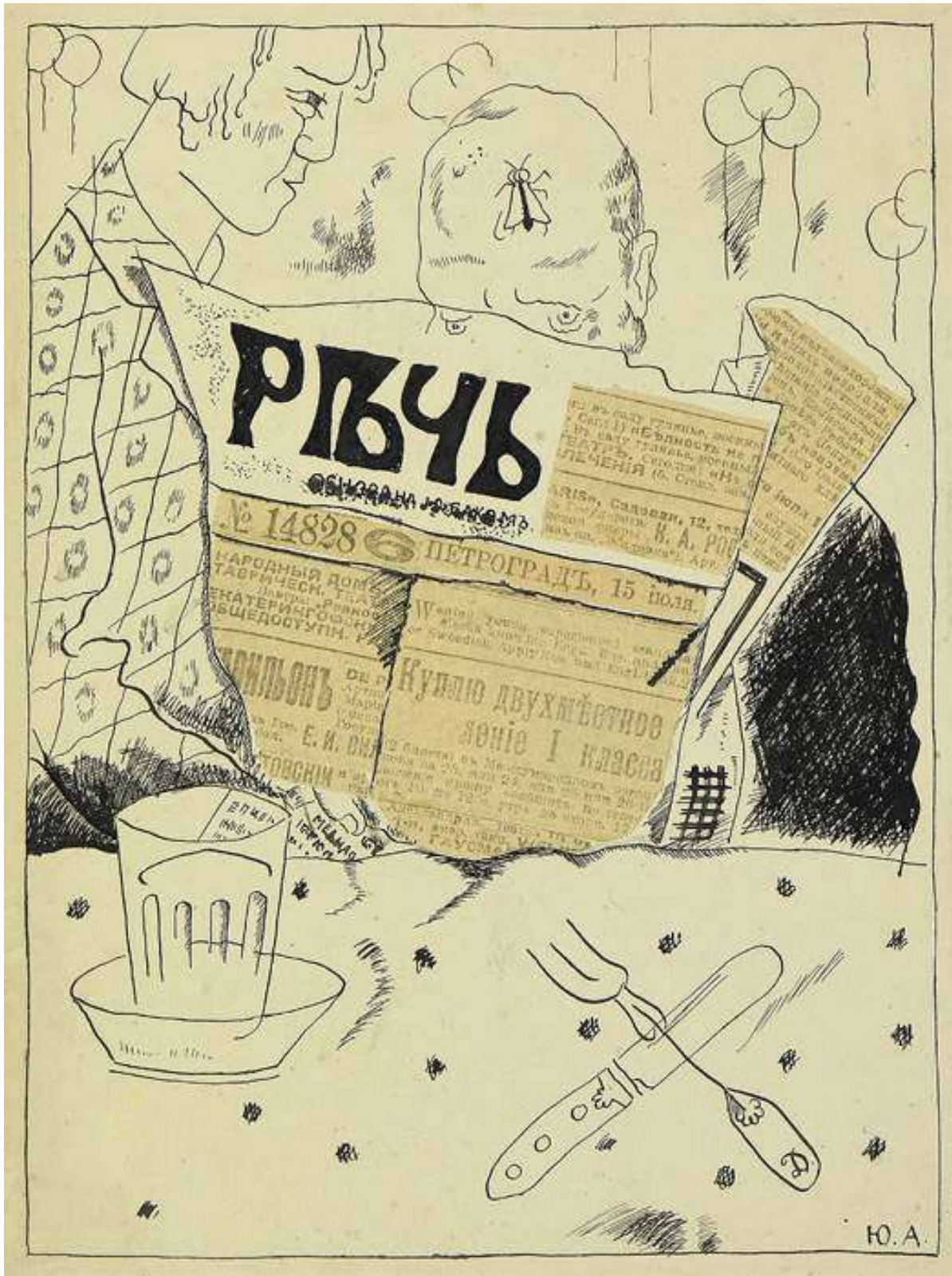
Театральная сцена. 1916. Бумага, графитный карандаш, тушь, кисть. 20,2х24,5. Инв. Р-3993.
Третьяковская галерея



Дача в Куоккале. 1916. Бумага, графитный карандаш. 41,5x27,5. Инв. Р-3991. Третьяковская галерея



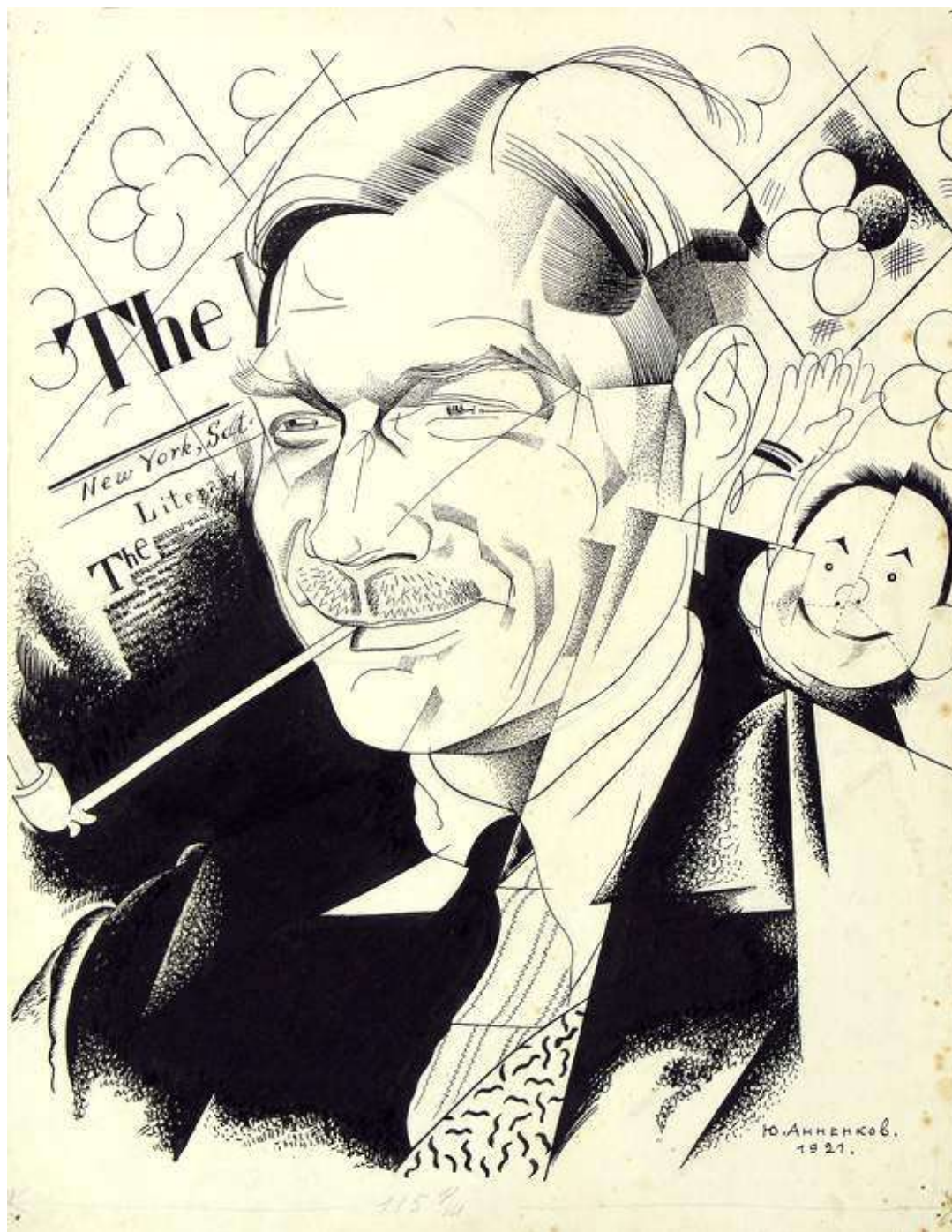
Катка. 1918. Вариант иллюстрации к поэме А.Блока «Двенадцать».
Бумага, тушь, перо. 32,4x24,7. Инв. Рс-11140. Третьяковская галерея. Публикуется впервые



Газета. 1917. Вариант иллюстрации к рассказу М.Кузмина «Воображаемый дом». Картон, тушь, перо, коллаж. 23x17,2. Инв. РС-2323. Третьяковская галерея



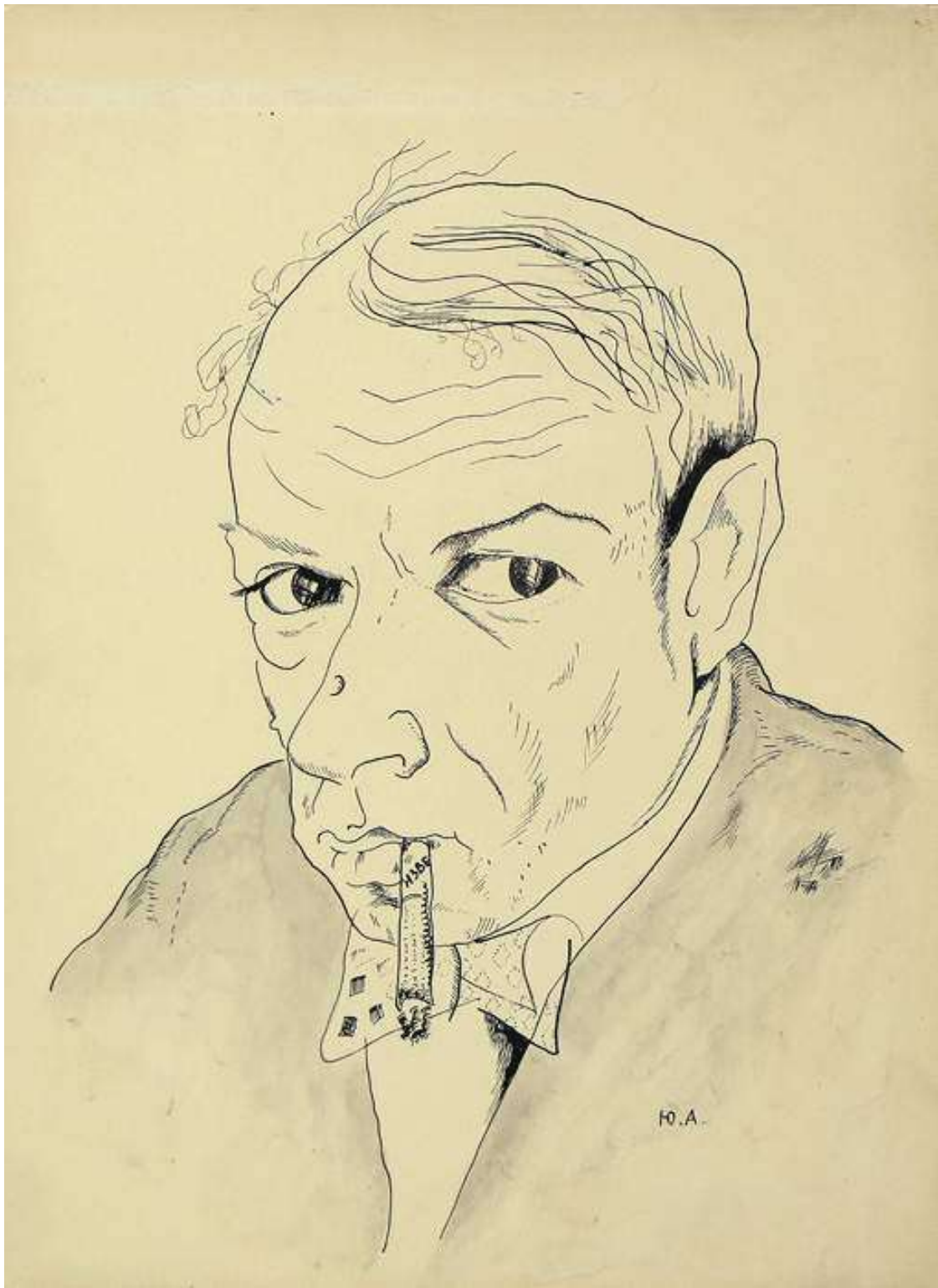
Эскиз обложки книги В.Г.Сахновского «Театральное скитальчество». 1924.
Бумага, тушь, перо, коллаж. 31x21,8. Инв. Р-2794. Третьяковская галерея. Публикуется впервые



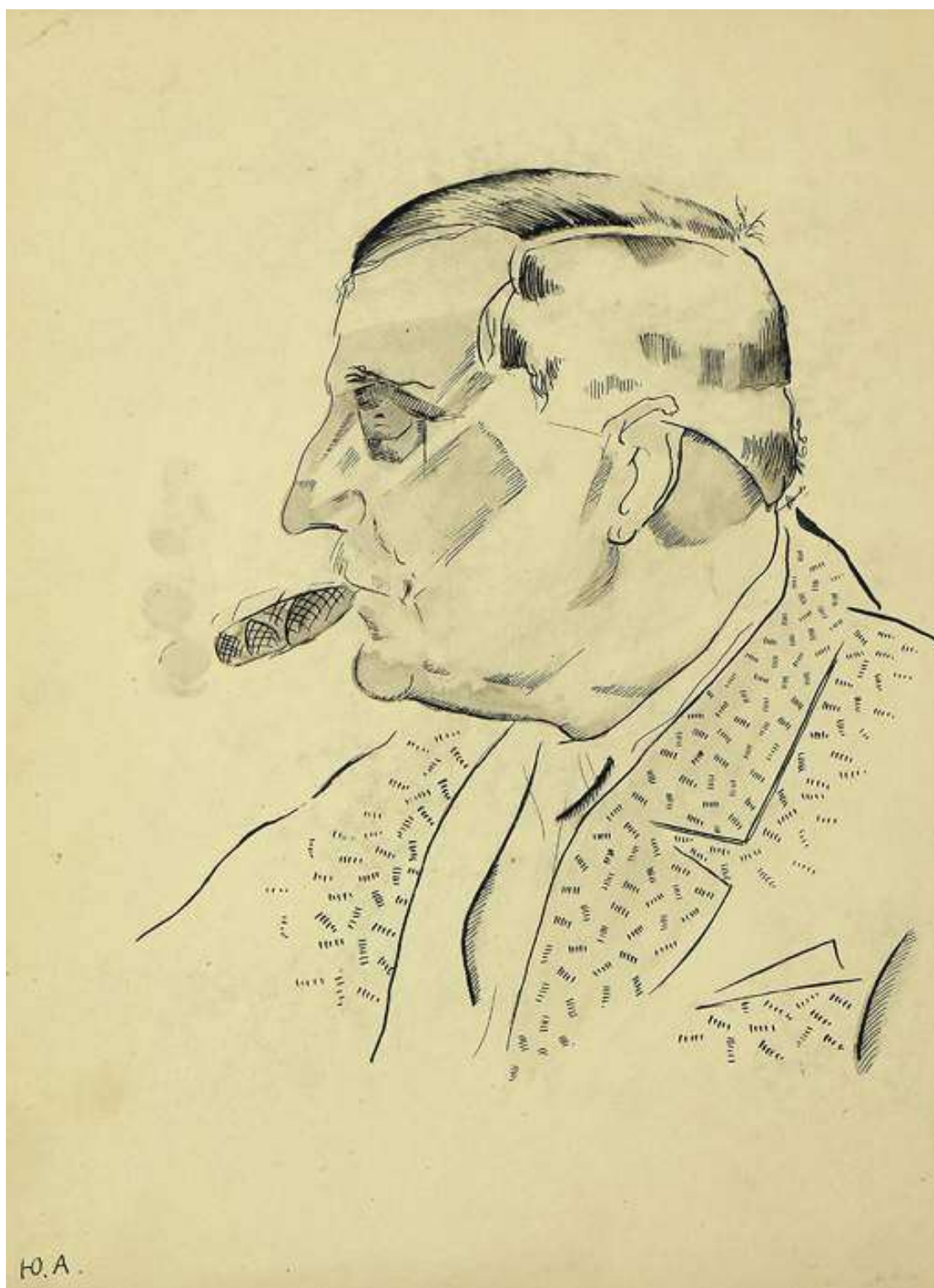
Портрет Е.И.Замятина. 1921. Бумага, тушь, кисть, перо. 39,4x30,6. Инв. Р-2650. Третьяковская галерея



Портрет З.П.Анненковой. 1921.
Бумага, графитный и цветные карандаши, тушь, перо, кисть, акварель, белила. 39,7х32,4.
Инв. Р-3493. Третьяковская галерея



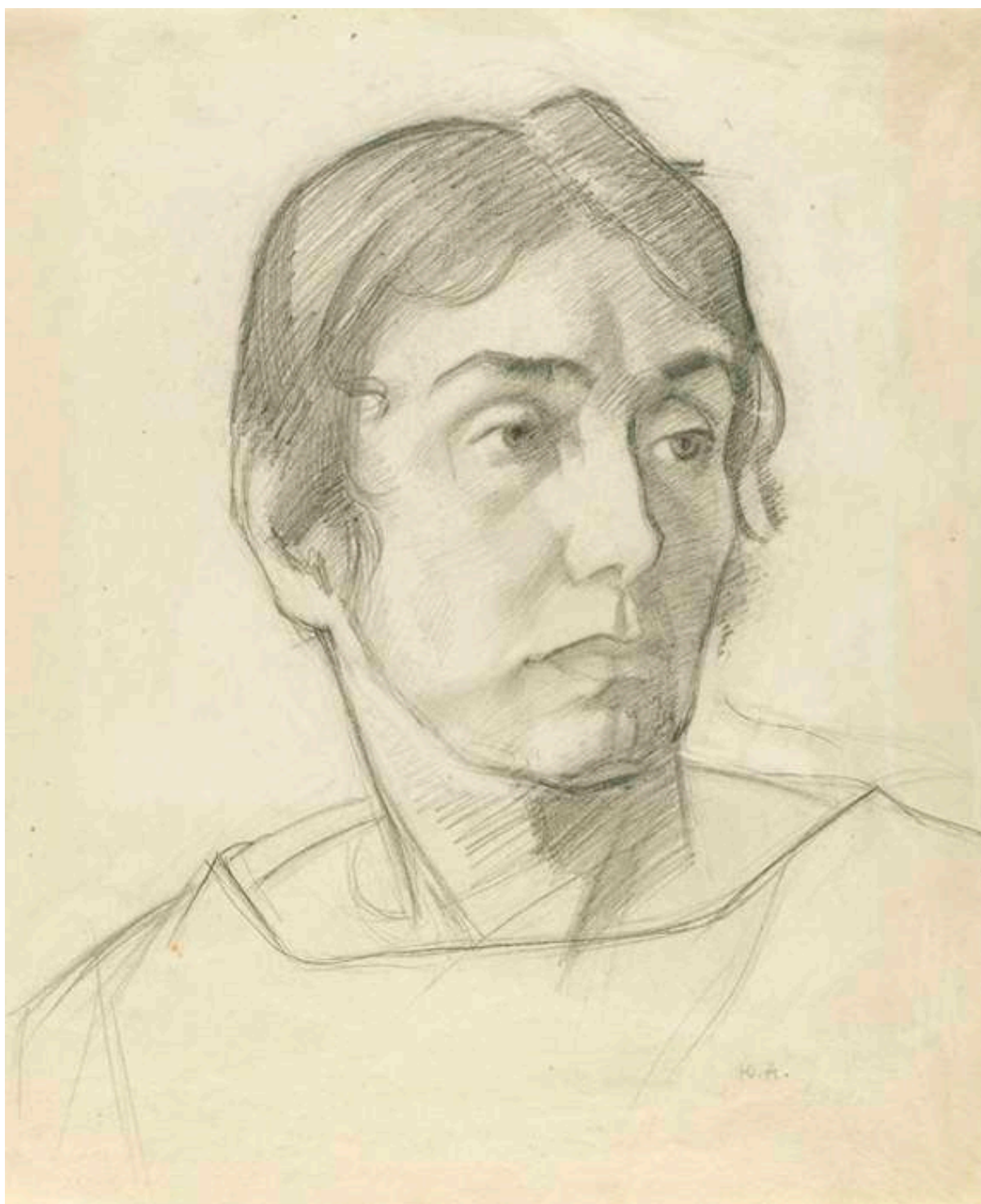
Автопортрет. 1920. Картон, тушь, кисть, перо, графитный карандаш. 32x23,8. Инв. Р-3840.
Третьяковская галерея



Портрет Г.Уэллса. 1920. Картон, тушь, перо, кисть. 28,9x21,3. Инв. Р-1431. Третьяковская галерея



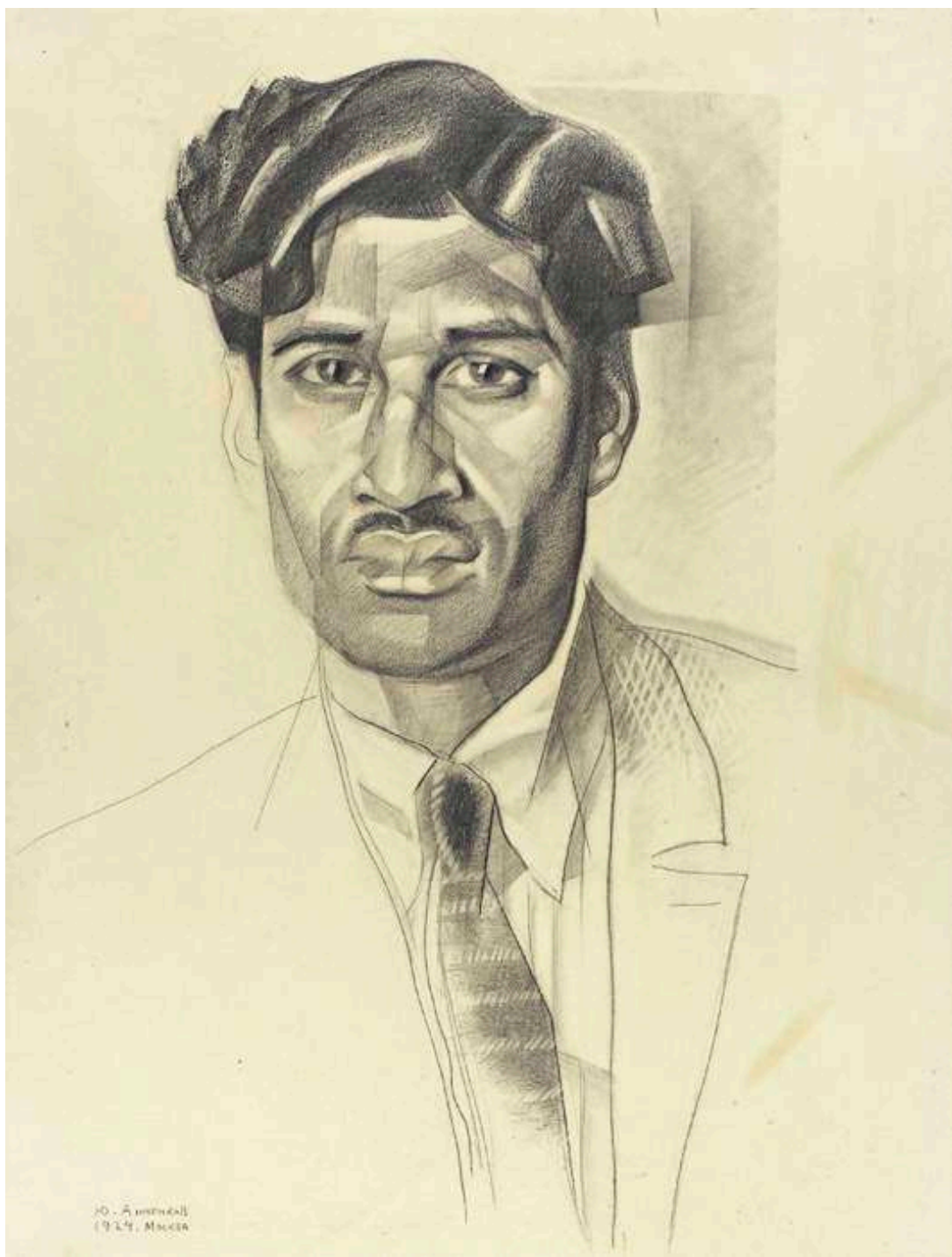
Портрет М.М.Соколовской. 1921. Бумага, акварель, гуашь, тушь, чернила, кисть, перо, восковые мелки.
52,5x39,7. Инв. 22200. Третьяковская галерея



Портрет З.П.Анненковой. Начало 1920-х. Бумага, графитный карандаш. 42,6x35. Инв. Р-3988.
Третьяковская галерея. Публикуется впервые



Портрет Т.Вайнтрауб(?). Начало 1920-х. Бумага, тушь, кисть, перо, графитный карандаш. 32,4x25,4.
Инв. Р-3990. Третьяковская галерея



Портрет М.-Н.Роя. 1924. Бумага, наклеенная на картон, графитный карандаш, растушевка. 69x45,2.
Инв. АрхГр-5. Третьяковская галерея



Булонский лес. Вторая половина 1920-х. Холст, масло. 73x54. Инв. ЖС-5225. Третьяковская галерея



Парк. 1933. Эскиз декорации к пьесе Ш.Мере «Passage des Princes». Картон, гуашь. 50,1x64,8. Инв. Р-2639. Третьяковская галерея



Красная гостиная. 1933. Эскиз декорации к пьесе Ш.Мере «Passage des Princes». Картон, гуашь, графитный карандаш. 44,1x64,8. Инв. Р-2641. Третьяковская галерея



Комната Хлестакова в гостинице. 1935. Эскиз декорации к комедии Н.В.Гоголя «Ревизор».
Бумага, наклеенная на картон, гуашь, черный, графитный и цветные карандаши, коллаж.
34,2x60,8. Инв. Р-2643. Третьяковская галерея



Хлестаков. 1935. Эскиз костюма к комедии Н.В.Гоголя «Ревизор». Картон, гуашь, графитный карандаш. 49,6x32,3. Инв. Р-2644. Третьяковская галерея

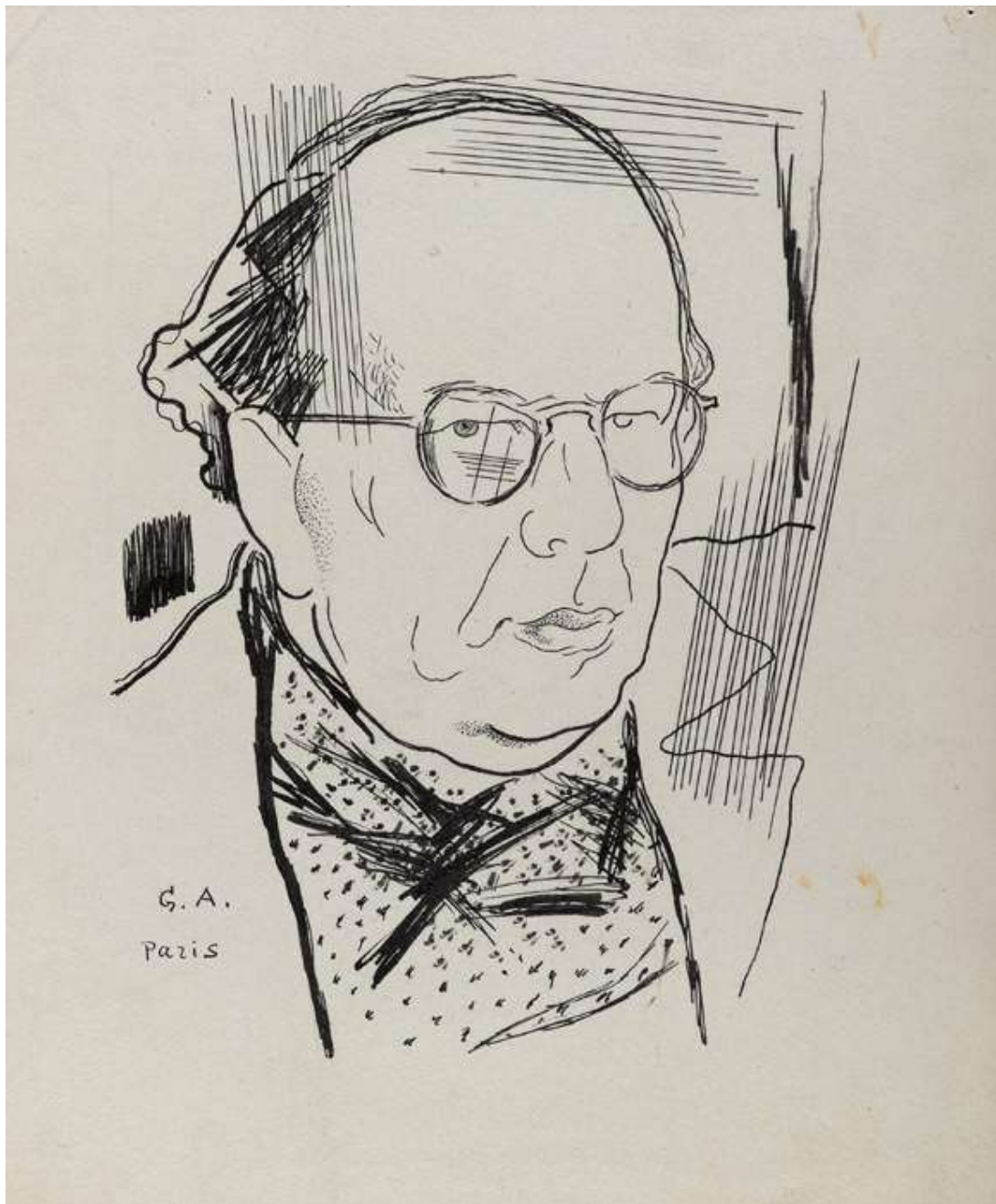


Портрет Л.Б.Красина. 1926. Отсканировано из: Анненков Юрий Дневник моих встреч: Цикл трагедий: В 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 293. Оригинал портрета находится в собрании Третьяковской галереи (Инв. Р-2657)

[Назад к статье](#)



Портрет И.Э.Бабея. 1925(?). Отсканировано из: Анненков Юрий Дневник моих встреч:
Цикл трагедий: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 298.
Оригинал портрета находится в собрании Третьяковской галереи (Инв. Р-2637)

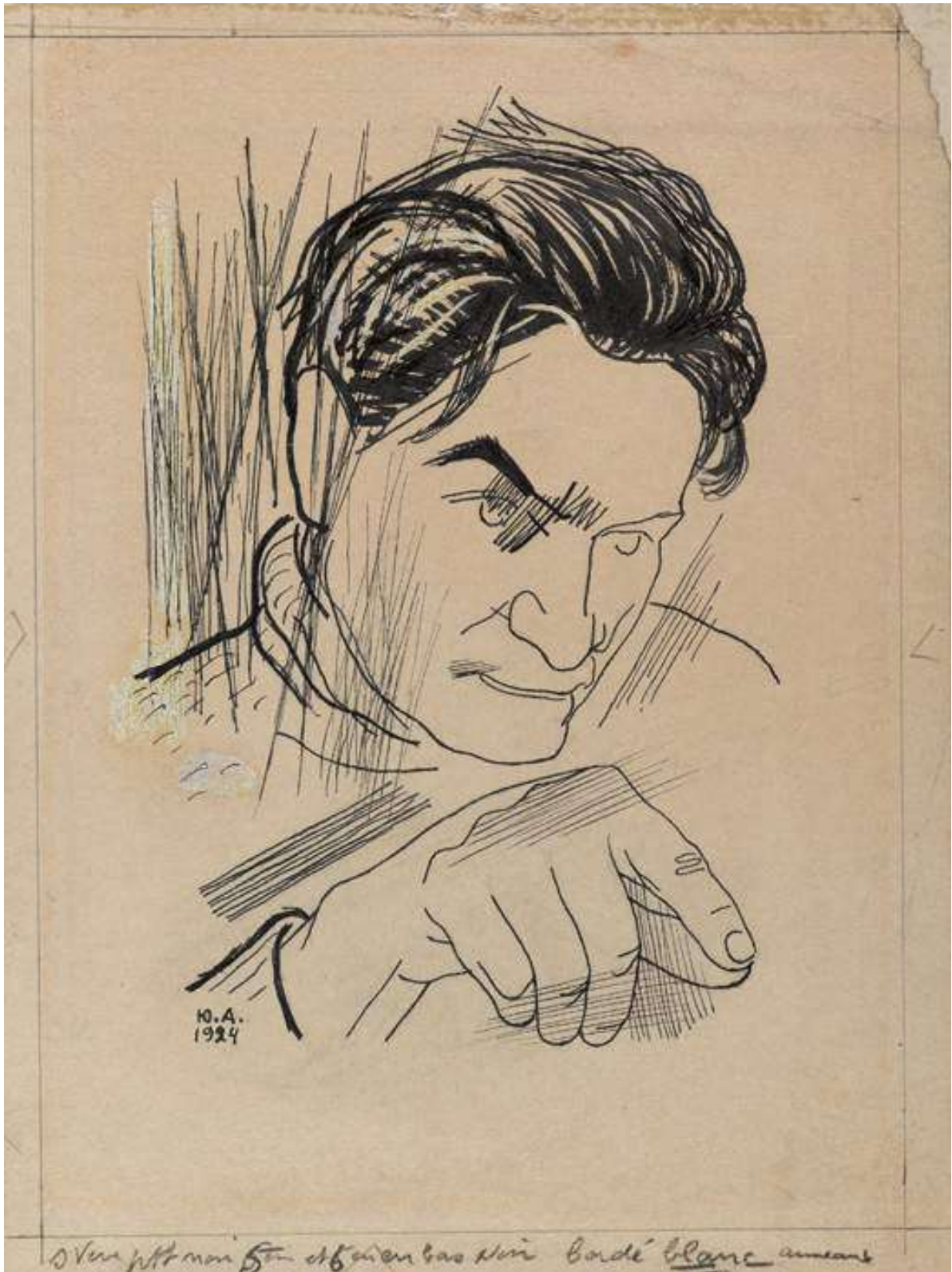


Портрет А.Н.Толстого. 1920-е(?).

Отсканировано из: Анненков Юрий Дневник моих встреч: Цикл трагедий: В 2 т.
М., 1991. Т. 1. С. 199. Оригинал портрета находится в собрании Третьяковской галереи (Инв. Р-2648)



Портрет С.М.Эйзенштейна. 1925(?), 1950-е-первая половина 1960-х.
Отсканировано из: Анненков Юрий Дневник моих встреч: Цикл трагедий: В 2 т.
М., 1991. Т. 2. С. 54. Оригинал портрета находится в собрании Третьяковской галереи (Инв. Р-2652)



Портрет В.И.Пудовкина. 1924(?), 1950-первая половина 1960-х(?).

Отсканировано из: Анненков Юрий Дневник моих встреч: Цикл трагедий: В 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 101. Оригинал портрета находится в собрании Третьяковской галереи (Инв. Р-2651)

[Назад к статье](#)



Портрет С.А.Есенина. 1923(?), 1925(?).

Отсканировано из: Анненков Юрий Дневник моих встреч: Цикл трагедий: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 153.
Оригинал и авторское повторение портрета находится в собрании Третьяковской галереи (Инв. Р-2649)



Портрет Л.Н.Андреева. 1950-е-первая половина 1960-х(?).
Бумага на картоне, тушь, белила, перо. 23,2x15,9. Инв. Р-2654. Третьяковская галерея



ЛЕОНИД АНДРЕЕВ

Портрет работы Ю. Анненкова
1911

12 СЕНТЯБРЯ 1919 года Андреев скончался — жизни его было 49 лет. При таком бурном острове как у него, при такой граде сил, творческих и нервных, трудно ждать дальней, жной старости.

Он родился в Орле, но был москвич. В Москве кончил университет. Москва (в молодости) любила, Москва дала ему первую любовь, первую славу, не московскую только, но и всероссийскую.

Я его знал с ранних моих лет, по этой самой Москве. Я был начинающий, он уже молодой писатель, быстро прославившийся. Завладевал литературным отделом «Курьера», небольшой московской газетой, где и Бунина печатался, и начинал Ремизов, куда и меня он ввел.

дружески обсуждались раннее его рассказы (Василий Фигейский, «Красный смех», и многие другие).

Эти «Среды», при всей кажущейся скромности их, вошли в историю литературы. Есть и написанное о них, сама квартира И. Д. Телешева на Чистых Прудах сейчас небольшой Музей, с фотографией участников групповыми и отдельными. Жутко и горестно-сладостно было бы увидеть все это — единственному оставшемуся в живых из участников, правда, и самому младшему. А бывали там Бунина, Андреев, Телешов, Сергей Глазголь, Вересаев, Тимковский, Николай Чехов, Горький, Короленко — это почетные, так сказать, гости. Случалось — Баламонт, Брюсов.

Но какая это была «Москва»! Какая непроходимая Москва русских интеллигентов с борзками, со слегка провинциальным оттенком. Нечто и домашнее и по-своему милое. Входя, здоровался, обнимались: «Здравствуй, Леонид!» «Здорово, Сергеевич!» Слушали чтение. Обсуждали. Потом ужинали, «по-московски» (голодными не уходили).

Леонид, конечно, главенствовал. Кроме литературы, выдающегося дара, был у него и личный шарм, приветливость, даже странное обаяние среди умов и трагедий писания его. Прекрасные темно-горящие глаза, очерк лица изысканный — просто был он красив.

Собиралась «Среда» и у Сергея Глазголя, художественного критика, в Хамовниках, чуть не рядом с домом Толстого, и у самого Леонида на Пресне — по очереди. Все же главное некое

БОР ЗАЙЦЕВ

ЛЕОНИД А

(ИЗ ВОСПОМНАНИЙ)

Мрачно буркнул, вышел. Был уверен: если мне понравилось, значит и им.

Позже зашел опять. Сестра опять играла своего Бетховена.

— Ну, прочли?

— Ничего особенного. Рассказ как рассказ.

Тут я рассердился. Мне нравится, а им нет! Скажите пожалуйста!

— Дуры.

И вышел, хлопнув дверью.

— Сам дурак, сам дурак... — доносилось спокойно, как бы издали.

«ВЕСЕЛЫЕ» годы, счастливые дни... — кажется они и были такими для Андреева — годы супружества. Александра Михайловна нежна, прелестна, оба любят друг друга по-настоящему, он пишет отлично, и верным товарищем была она ему в этом (писал он, обсуждал потом вместе). Москва, «Среда», друзья. Квартира теперь на Пресне побольше, летом подмосковные дачи. — Царицыно, Вузово с весенней зеленью, майскими жуками, прозрачностью ноба вечернего, дальними свистками паровоза.

«Судьба загадочна, слава недостоверна». Судьбу и ее таинственность всегда Леонид чувствовал остро и глубоко. «Почему? Зачем?» Простого ответа нет, как не может наш ум вместе и божественную тайну мироустройства. Но Андрееву хотелось все понять, объяснить —

ка его во Флоренцию «Еду из Неаполя в Берлин, так что во Флоренции можем увидаться, только на вокзале. Пожалуйста, приходи с Верой, хоть на минутку!»

Мы находились тогда в очарованном счастье, молодости, Италии. Он в престоковой горе.

С прокатом авиалет международный экспресс на вокзал Флоренции. Вера держала в руках букет великолепных роз — ему. Обнялись братски, несколько фраз, но это было действительно «на минутку».

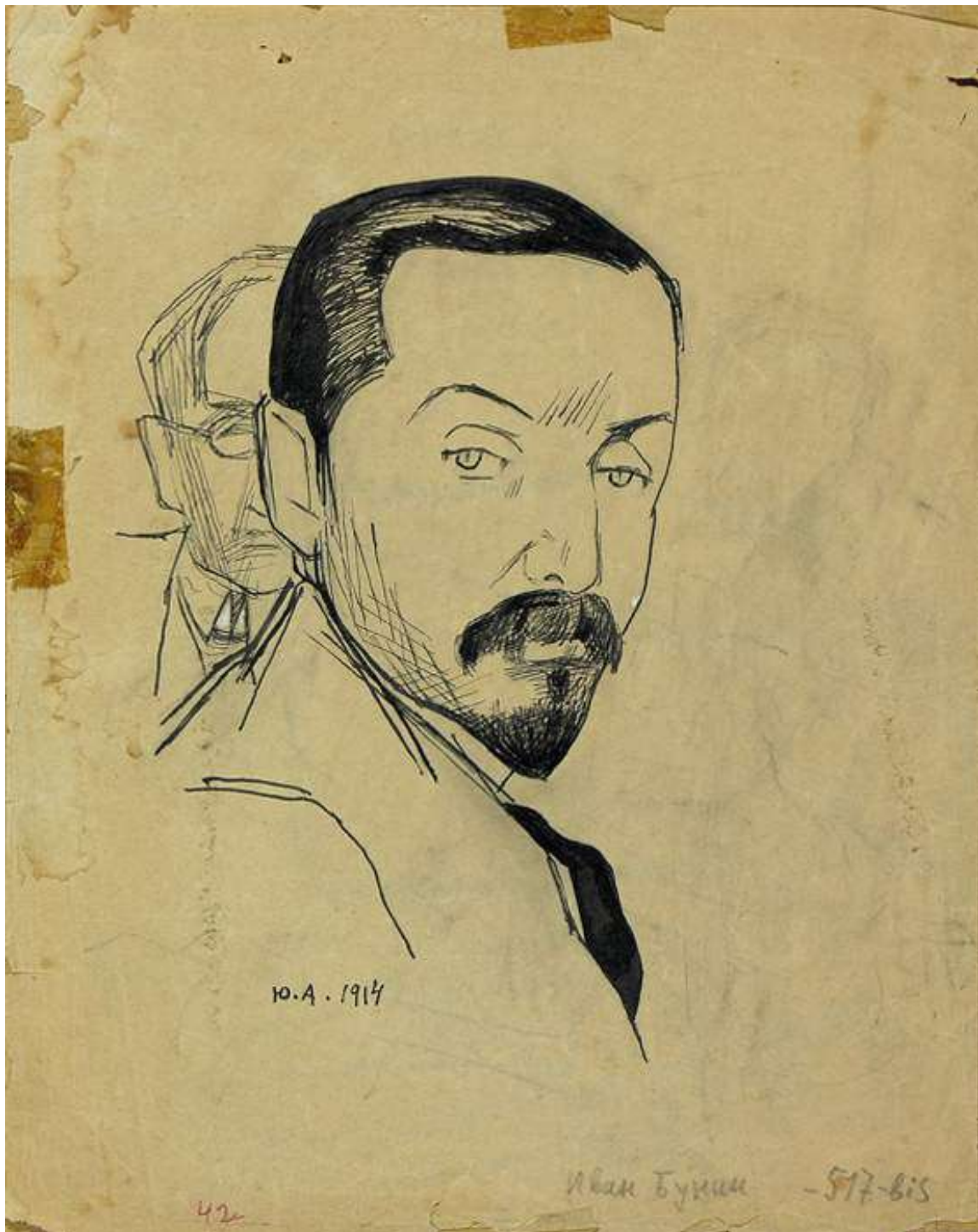
Вот и не увидишь его больше никогда, даже «на минутку».

ИЗ МОСКВЫ он перебрался теперь в Петербург. Может быть, тяжело было «родное петелище». В Петербурге, в сущности и не легче, но нет разравающихся воспоминаний. Переломилась жизнь, переломилась и литература. Это началось с «Жизни человека», драмы-монстрации в отвлеченном роде (человек — вообще), персонажи условны, все схематично и очень горестно). Шла эта вещь в Художественном Театре, с большим успехом. За ней ряд других — «Анатема», «Царь-Голод», «Самсон», «Черные маски» и пр. Некоторые успех имели, другие нет. Жизнь самого Леонида изменилась.

Газета «Русская мысль», Париж. Воспроизведен вариант «Портрета Леонида Андреева»



Портрет Л.Н.Андреева. 1950-е-начало 1960-х(?). Бумага, тушь, белила, перо. 23x16,5.
Собрание Ренэ Герра, Франция



Портрет И.А.Бунина. 1953(?). Бумага, тушь, перо, белила. 26,6x21. Инв. Р-2655.
Третьяковская галерея



Ю.П.Анненков в своей мастерской. Конец 1950-х

М. И. Лисаковская

Роман «Война и мир» в иллюстрациях Д. А. Шмаринова



Д.А.Шмаинов. Дети Ростовых (Именины Наташи). 1953. Бумага, черная акварель, уголь. 40,4x35,8.
Третьяковская галерея



Д.А.Шмаринов. Наташа в Отрадном. 1953. Бумага, черная акварель, уголь. 41,2x35.
Третьяковская галерея



Д.А.Шмаинов. Наташа Ростова после смерти Андрея Болконского. 1953. Бумага, черная акварель, уголь. 41,3x35. Третьяковская галерея



Д.А.Шмаинов. Первый бал Наташи. 1954-1955. Бумага, черная акварель, уголь. 41,2x36,7.
Третьяковская галерея



Д.А.Шмаринов. Наташа и Андрей в Мытищах. 1953. Бумага, черная акварель, уголь. 40,4x34,8.
Третьяковская галерея



Д.А.Шмаинов. Встреча Наташи с Андреем в Мытищах. 1976. Бумага, уголь, мокрая кисть. 40,5x36,2.
Третьяковская галерея



Д.А.Шмаринов. Пьер Безухов на диване. 1953. Бумага, черная акварель, уголь. 40,3х35,4.
Третьяковская галерея



Д.А.Шмаринов. Разговор Пьера и Андрея Болконского на пароме. 1953. Бумага, черная акварель, уголь.
41,2x35,3. Третьяковская галерея



Д.А.Шмаинов. Пьер на батарее Раевского. 1953. Бумага, черная акварель, уголь. 40,5x35,6.
Третьяковская галерея



Д.А.Шмаринов. Встреча Наташи и Пьера у Сухаревой башни. 1953. Бумага, черная акварель, уголь. 40,5x36.
Третьяковская галерея



Д.А.Шмаринов. Спор Пьера с Николаем Ростовым о будущем России. 1953. Бумага, черная акварель, уголь.
40,7x35,5. Третьяковская галерея



Д.А.Шмаринов. Партизаны ведут пленных французов. 1953. Бумага, черная акварель, уголь. 41,2x61,5.
Третьяковская галерея



Д.А.Шмаринов. Бородинский бой. 1953. Бумага, черная акварель, уголь. 41,4x61,4. Третьяковская галерея

[Назад к статье](#)



Д.А.Шмаринов. Кутузов под Красным. 1953. Бумага, черная акварель, уголь. 41,4х62. Третьяковская галерея



Д.А.Шмаринов. Пленный француз Морель среди русских солдат под Красным. 1953.
Бумага, черная акварель, уголь. 41,2x36,1. Третьяковская галерея



Д.А.Шмаринов. Анатолий Курагин. 1953. Бумага, черная акварель, уголь. 41,5x35,8. Третьяковская галерея



Д.А.Шмаинов. Наташа и Соня в театре. 1953. Бумага, черная акварель, уголь. 41x35,8. Третьяковская галерея



Д.А.Шмаринов. Приезд князя Андрея Болконского в Отрадное. 1953. Заставка.
Бумага, черная акварель, уголь. 24,5x37,7. Третьяковская галерея



Д.А.Шмаринов. Старый дуб в Отрадном. 1953. Бумага, черная акварель, уголь. 40,2x35,1.
Третьяковская галерея



Д.А.Шмаринов. Салон Шерер. 1953. Заставка. Бумага, черная акварель, уголь. 25,5х38,7.
Третьяковская галерея



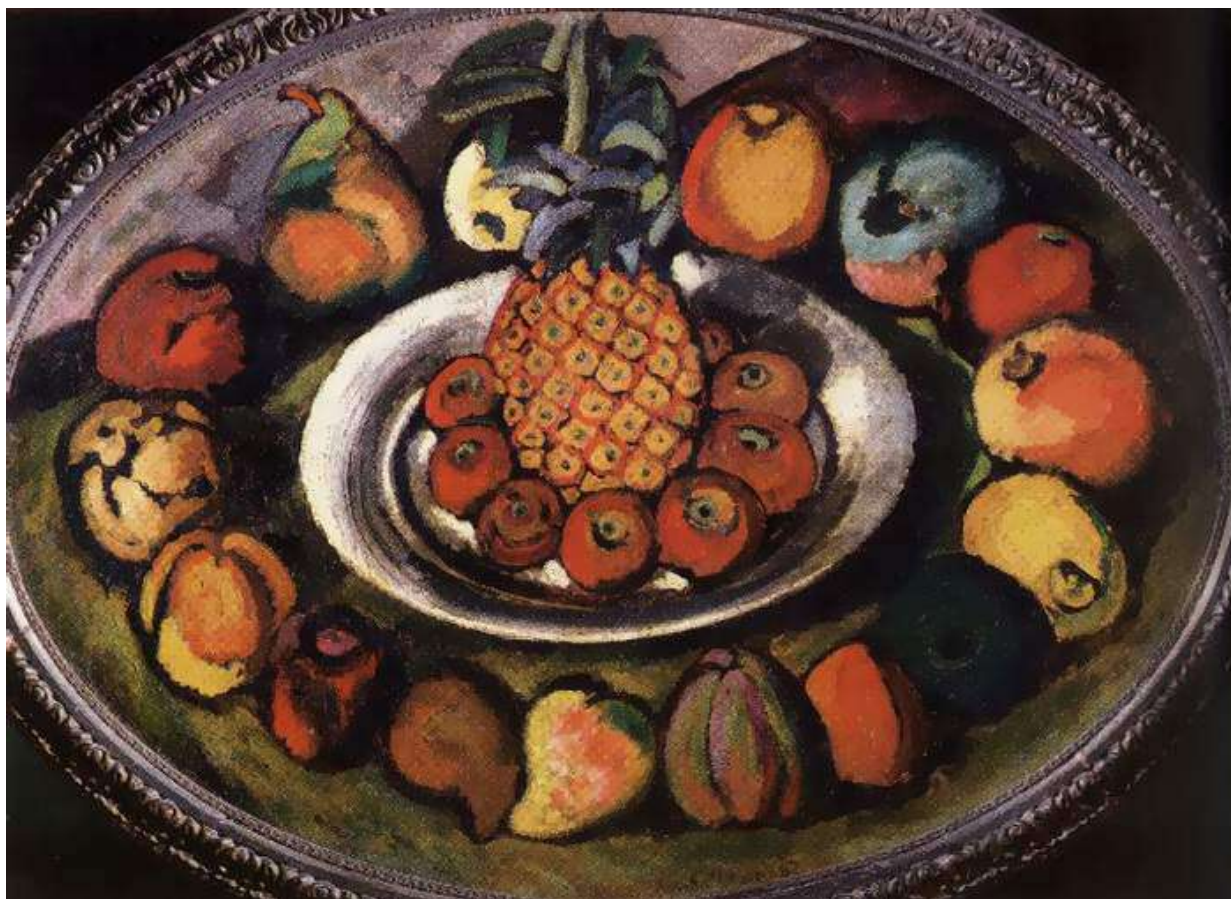
Д.А.Шмаинов. Маленькая княгиня Болконская. 1953. Бумага , черная акварель, уголь. 40,5x35,7.
Третьяковская галерея

Н. А. Мусянкова

Примитивизм в отечественной живописи 1970–1990-х годов: истоки и параллели



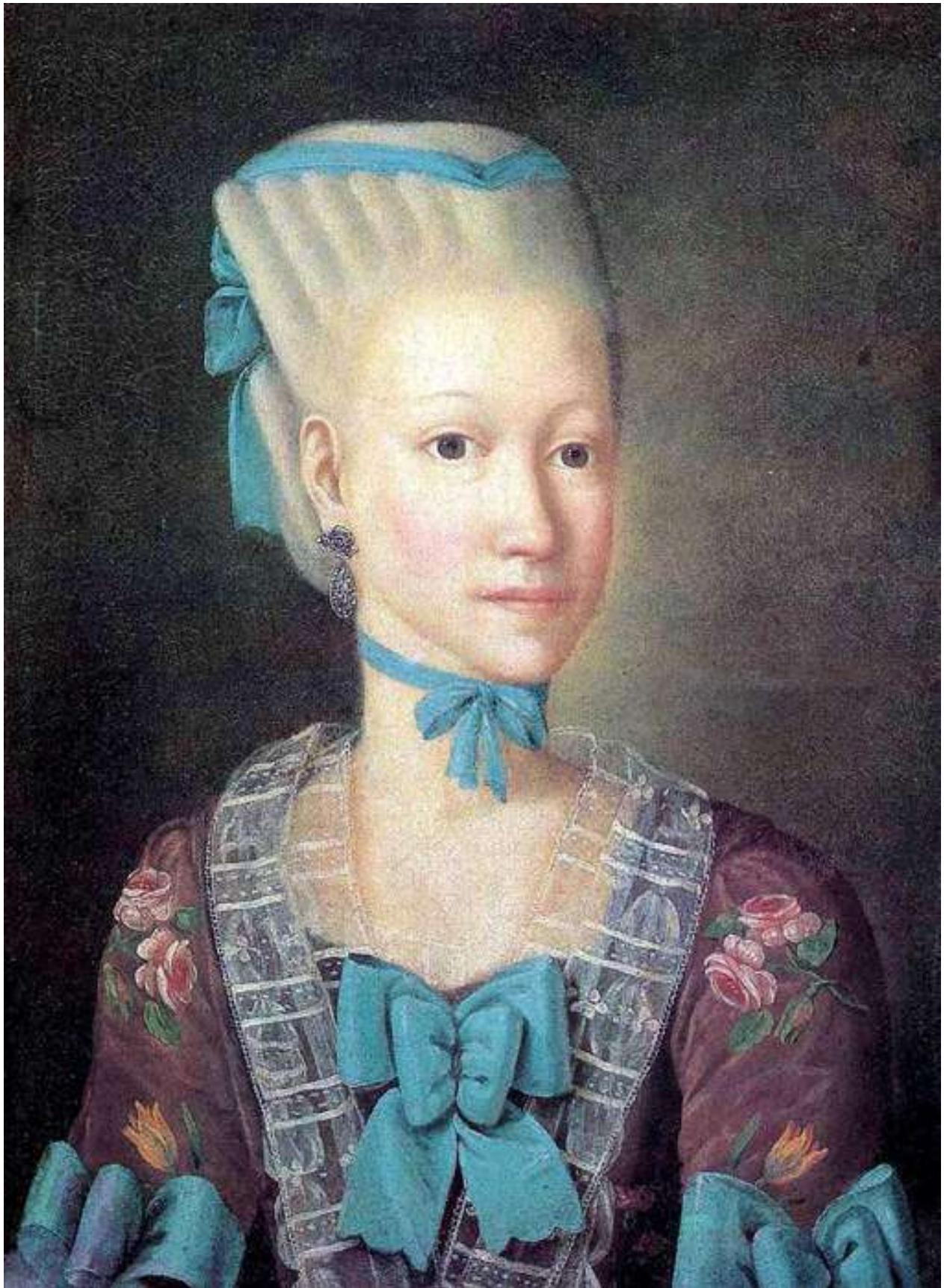
Н.И.Нестерова. Разрушение. Полиптих. 1998. Холст, масло. Частное собрание.
Отсканировано из: В.Е.Лебедева. Наталья Нестерова. М., 2008. С. 16



И.И.Машков. Натюрморт с ананасом. Около 1910. Холст масло. 121×171(овал).
Государственный Русский музей. Отсканировано из: Г.Г.Поспелов. «Бубновый валет»:
Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990. с. 18



Т.Г.Назаренко. Московский вечер. 1978. Холст, масло. 160×180. Третьяковская галерея



Г.С.Островский. Портрет Е.П.Червиной. 1773. Холст, масло. 62×46.

Солигаличский районный краеведческий музей имени Г.И.Невельского, Солигалич. <http://www.artsait.ru/>

[Назад к статье](#)



В.С.Любаров. Прогулка с велосипедом и мужчиной. 2005. Холст, масло. 80×90. Частное собрание.
Отсканировано из: Story, № 9, 2008. С. 23



И.Рабузин. Женщина-птицелов. 1962. Холст, масло. 94x74,5. Хорватский музей наивного искусства.
Отсканировано из: Р.Кардинал. Художники-примитивисты. М., 2000. С. 46



Е.И.Медведева. Автопортрет. 2002. Холст, акрил. 110,2×75(фрагмент). Частное собрание.
Отсканировано из: Катя Медведева. Душа моя – живопись.
Каталог выставки. ГМИИ им. А.С.Пушкина, М., 2004. С. 4



Л.В.Воронова. Автопортрет. 2009. Холст, масло. Собственность автора.
Отсканировано из: Люся Воронова. Набор открыток (12 шт.). Выпуск № 1. Серия «Выставки». СПб., 2012

Е. А. Теркель

Интерьеры Л. С. Бакста: конструирование среды на сцене и в жизни



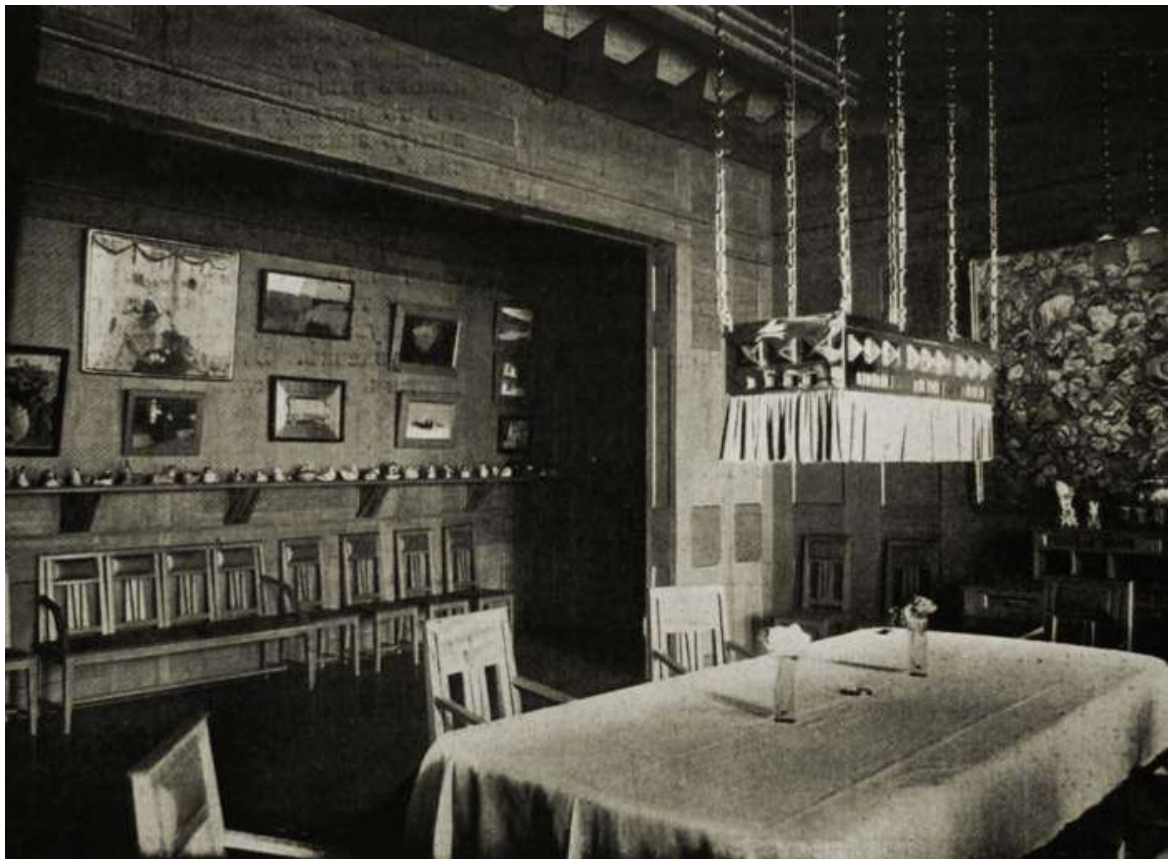
Л.С.Бакст. Фотография. 1906. Отдел рукописей Третьяковской галереи



Будуар, выполненный по проекту Л.С.Бакста. Выставочное предприятие «Современное искусство». Фотография. 1903. Воспроизводится по: «Мир искусства». 1903. № 5-6. С.233



Интерьер магазина игрушек. Эскиз декорации Л.С.Бакста для балета «Фея кукол». 1903.
Воспроизводится по: «Мир искусства». 1904. № 5. С.160



Интерьер столовой в квартире А.А.Коровина в Петербурге, выполненный по проекту Л.С.Бакста.
Фотография. 1908. Воспроизводится по: «Столица и усадьба». 1917. № 80. С.7



Интерьер белой гостиной в квартире А.А.Коровина в Петербурге, выполненный по проекту Л.С.Бакста.
Фотография. 1908. Воспроизводится по: «Столица и усадьба». 1917. № 80. С.9

Н. М. Юрасовская

**Ленинградская живопись второй половины XX века в собрании Третьяковской галереи.
Опыт комплектования и классификации региональной коллекции**



А.И.Лактионов. «Письмо с фронта». 1947. Х.м., 225x147,5. Третьяковская галерея. Инв.27705



Ю.М.Непринцев. Отдых после боя. 1955. Х.м., 192х300. Третьяковская галерея. Инв. ЖС-93



Б.С.Угаров. «На рудниках. 1912. 1957. Х.м.; 203х309. Третьяковская галерея. Инв. ЖС-415



Б.С.Угаров. «Околица. Грачи». 1978. Х.м.; 42x79. Третьяковская галерея Инв. ЖС-2481



А.А.Мыльников. «Верочка». 1964. Х.м.; 100x100. Третьяковская галерея Инв. ЖС-623



А.А.Мыльников. «Распятие». (Центральная часть). 1979. Х.м.; 200x250.
Третьяковская галерея Инв. ЖС-1734



А.А.Мыльников. «Тишина» 1987. Х.м.; 145x325. Третьяковская галерея Инв. ЖС-5676



Е.Е.Моисеенко. «Комиссар» 1969. Х.м.; 97,5х93,5. Третьяковская галерея Инв. ЖС-1978



Е.Е.Моисеенко. «Речь» 1972. Х.м.; 160х145. Третьяковская галерея Инв. ЖС-1980



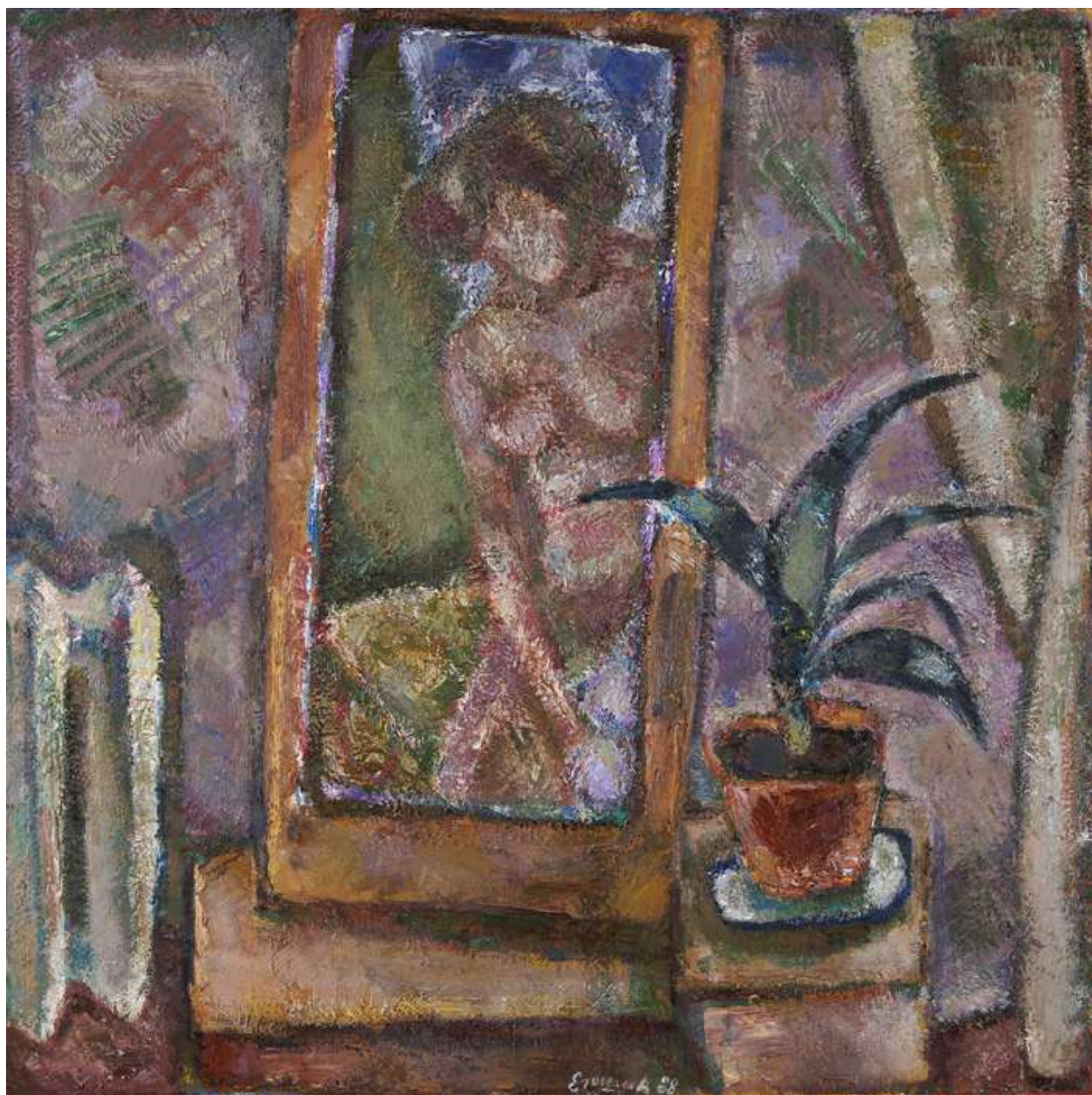
Е.Е.Моисеев. «Натюрморт с античным торсом» 1971. Х.м.; 70х60. Третьяковская галерея. Инв.ЖС3567



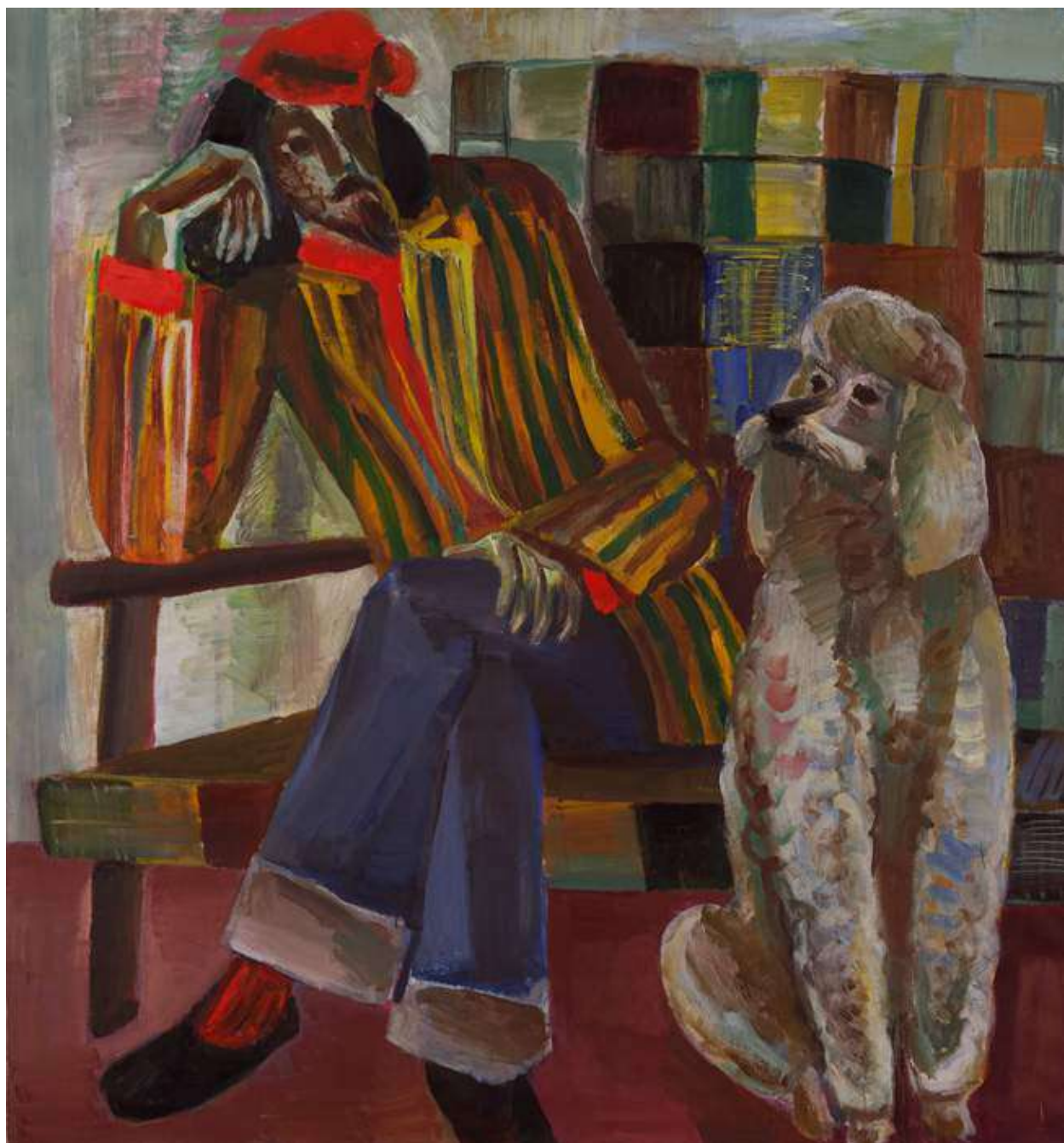
Л.Н.Кириллова. «На реке. После работы».1985. Х.м.; 180х209. Третьяковская галерея. Инв.ЖС-3248



В.Ф.Загонек. «Пришла зима». 1979. Х.м.; 50x53,5. Третьяковская галерея. Инв.ЖС-2504



Г.П.Егошин. «Туалет» 1988. Х.м.; 110x110. Третьяковская галерея. Инв. ЖС-4810



З.П.Аршакуни. «Сурен и пудель». 1980. Х.м.; 145,5x136. Третьяковская галерея Инв. ЖС-3077



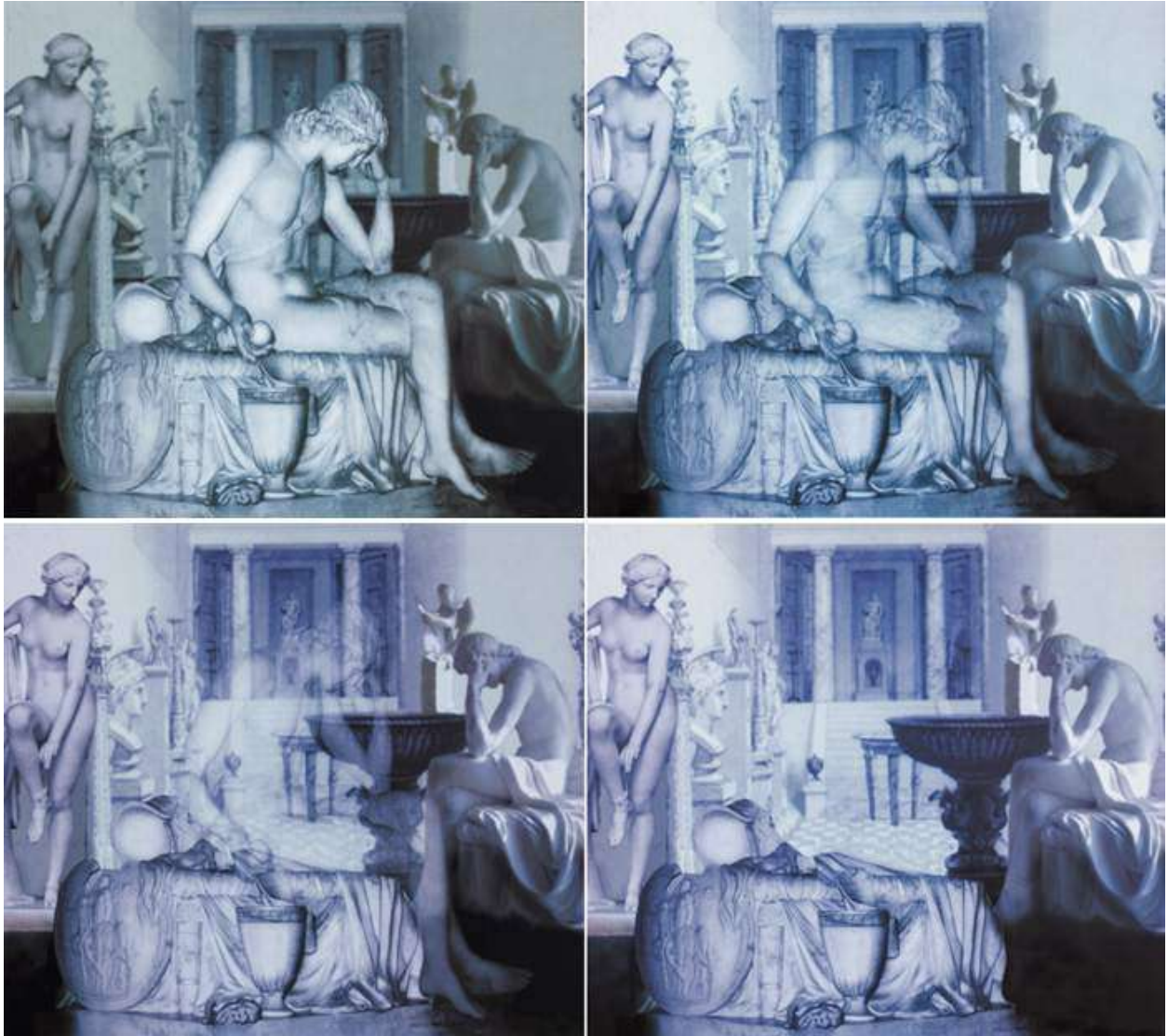
В.В.Ватенин. «Белая ночь в мастерской». 1970. Х.м.; 126x83. Третьяковская галерея. Инв.ЖС-3856



Г.С.Богомолов. «Ковчег. Москва». 1983-1988. Х.м.; 100x80.
Третьяковская галерея. Инв. ЖС-4384



Е.Н.Фигурина. «Шествие». 1995. Х.м.; 180x200. Третьяковская галерея. Инв. ЖС-6295



О.В.Тобрелутс. «Сон императора». 2000. (квадриптих). Бум., принт; 88, 5x100x4.
Третьяковская галерея. ЭФ-171/1; ЭФ-171/2; ЭФ-171/3; ЭФ-171/4

Н. А. Богданова

Пространство и время в искусстве Средневековья и русского авангарда



К.С.Малевич. Косарь. 1912. Холст, масло. 66,5x113,5.
Нижегородский государственный художественный музей. Отсканировано со слайда № 25973
из научно-справочного отдела фото-киноматериалов Третьяковской галереи.



К.С.Малевич. Уборка ржи. 1912. Холст, масло. 72x74,5. Городской музей, Амстердам.
Отсканировано из Казимир Малевич. 1878 – 1935. Л., М., Амстердам. 1988. № 34, с. 87



К.С.Малевич. Лесоруб. 1912-1913. Холст, масло. 94x71,5. Городской музей, Амстердам.
Отсканировано из Казимир Малевич. 1878 – 1935. Л., М., Амстердам. 1988. № 35, с. 88



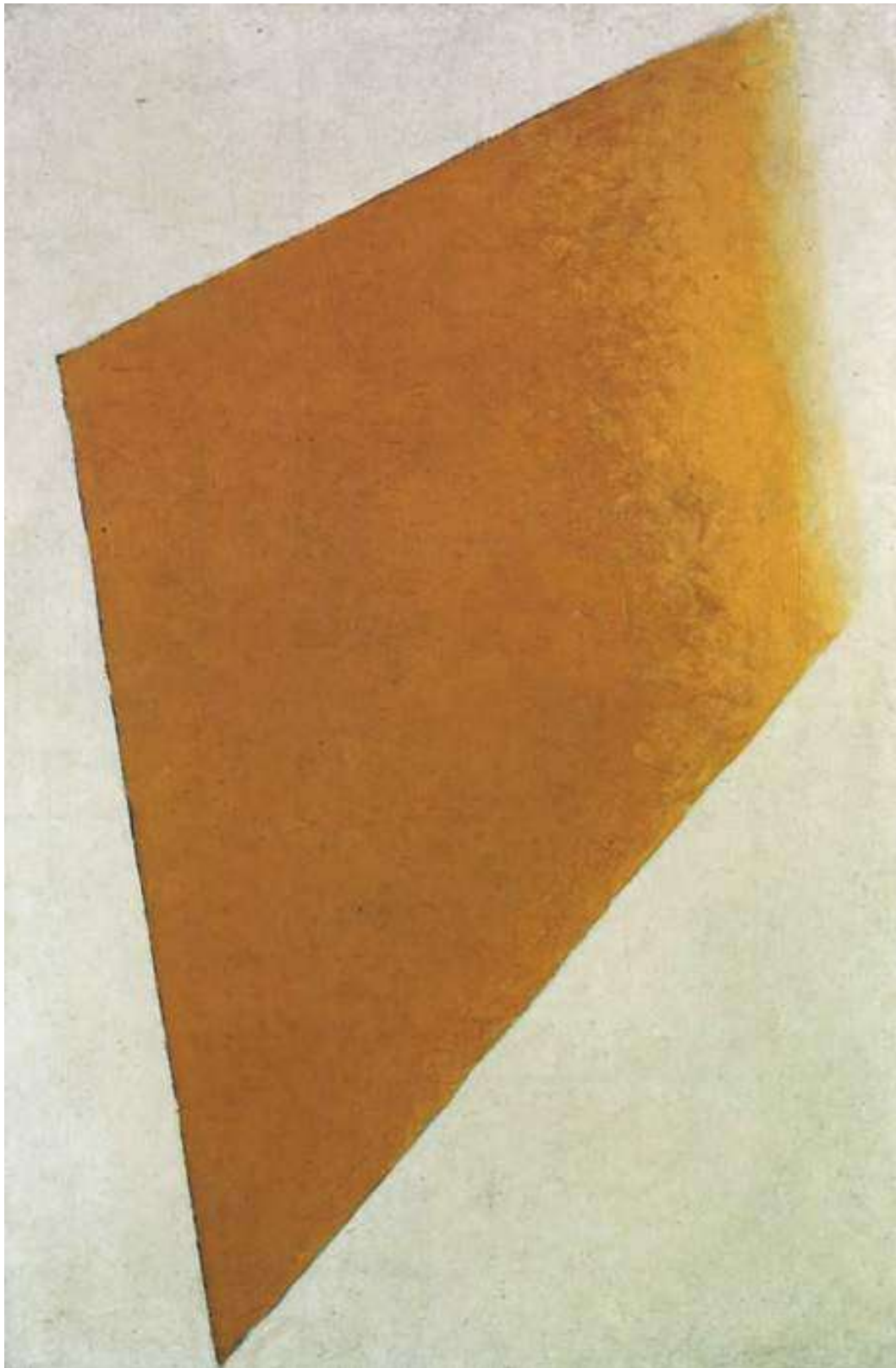
П.Н.Филонов. Коровницы. 1914. Холст, масло. 117х152,5. Государственный Русский музей.
Отсканировано из Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика.
Из собрания Государственного Русского музея. Каталог выставки. Л., 1988. № 42, с. 25



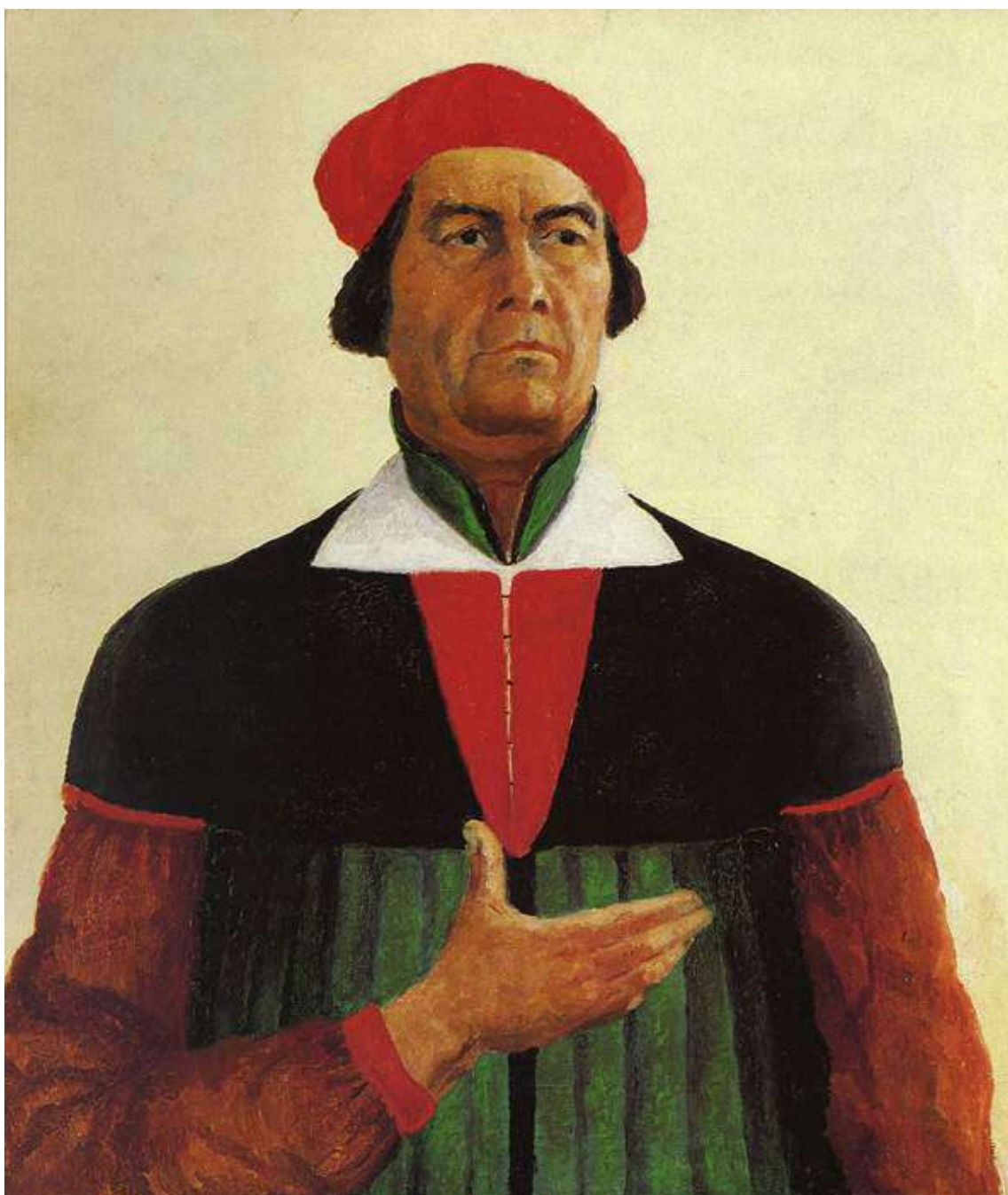
В.В.Кандинский. Поезд в Мурнау (Железная дорога в Мурнау). 1909. Картон, масло, карандаш. 36х49.
Городская галерея Ленбаххауз, Мюнхен.
Отсканировано из Кандинский и «Синий Всадник». М., 2011. № 21, с.85



В.В.Кандинский. Импрессия III. Концерт (Впечатление III. Концерт). 1911.
Холст, масляная темпера. 77,5x100. Городская галерея Ленбаххауз, Мюнхен.
Отсканировано из Кандинский и «Синий всадник». М., 2011. № 31, с.89



К.С.Малевич. Супрематизм. 1917 – 1918. Холст, масло. 106x70,5. Городской музей, Амстердам.
Отсканировано из Казимир Малевич. 1878 – 1935. Л., М., Амстердам. № 59, с.142



К.С.Малевич. Автопортрет. 1933. Холст, масло. 73х66. Государственный Русский музей.
Отсканировано из Казимир Малевич. 1878 – 1935. Л., М., Амстердам. № 101, с.204



К.С.Малевич. Девушка с гребнем в волосах. 1932 – 1933. Холст, масло. 35,5х31.
Третьяковская галерея

И. Е. Ломизе

Использование кальки при копировании и авторском повторении



До исследований: А.Тыранов Женский портрет. 1841. Курская картинная галерея им. А.Дейнеки



П.Орлов. Портрет великой княжны Ольги Николаевны. 1846. Петергоф



А.Тыранов. Женский портрет. 1841. Курская картинная галерея им. А.Дейнеки. Подпись на портрете



А.Тыранов. Женский портрет. 1841. Курская картинная галерея им. А.Дейнеки. Фрагмент портрета (голова) при обычном освещении и в ИК-диапазоне излучения



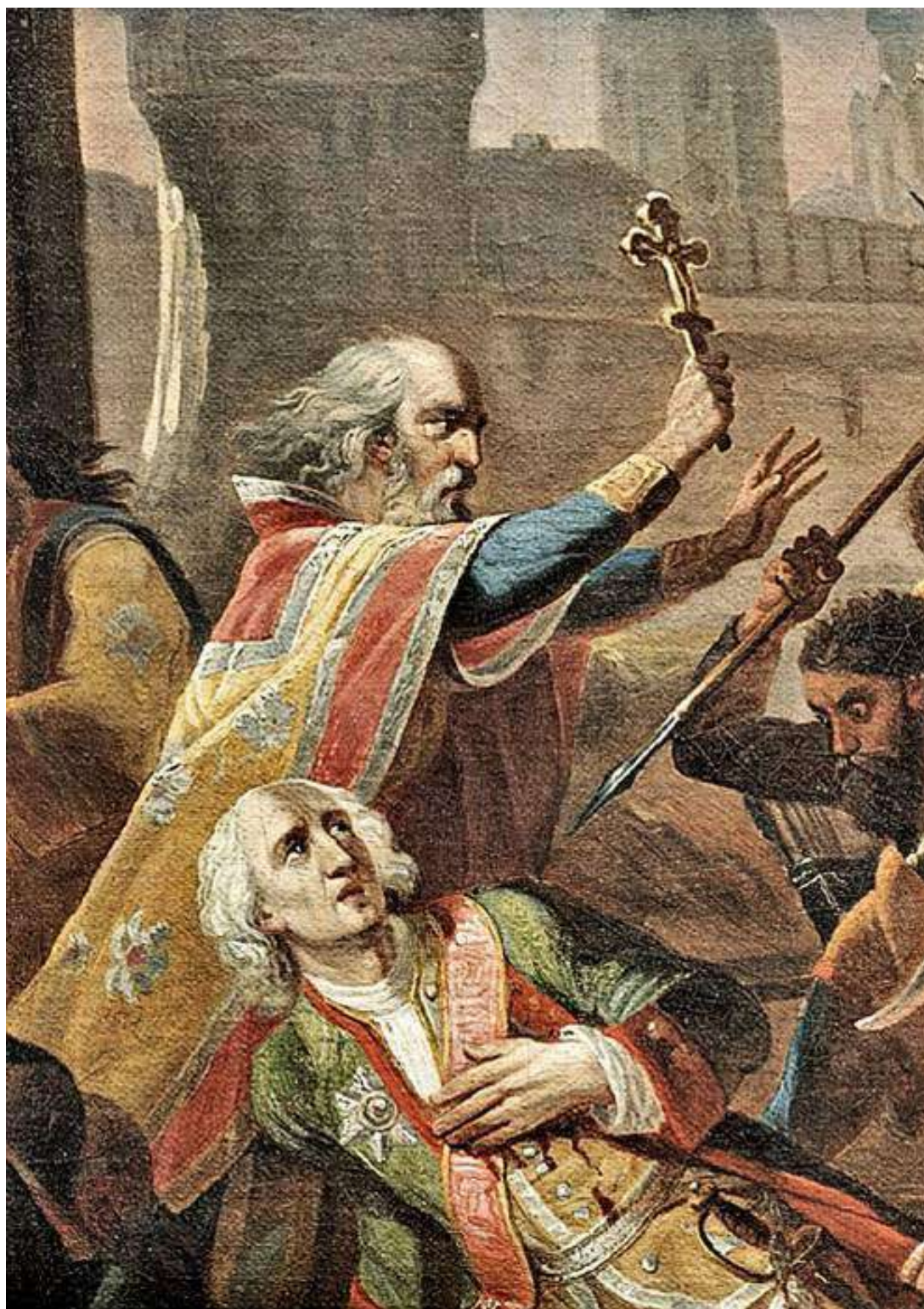
А.Тыранов. Женский портрет. 1841. Курская картинная галерея им. А.Дейнеки.
Фрагмент портрета (фигура) при обычном освещении и в ИК-диапазоне излучения



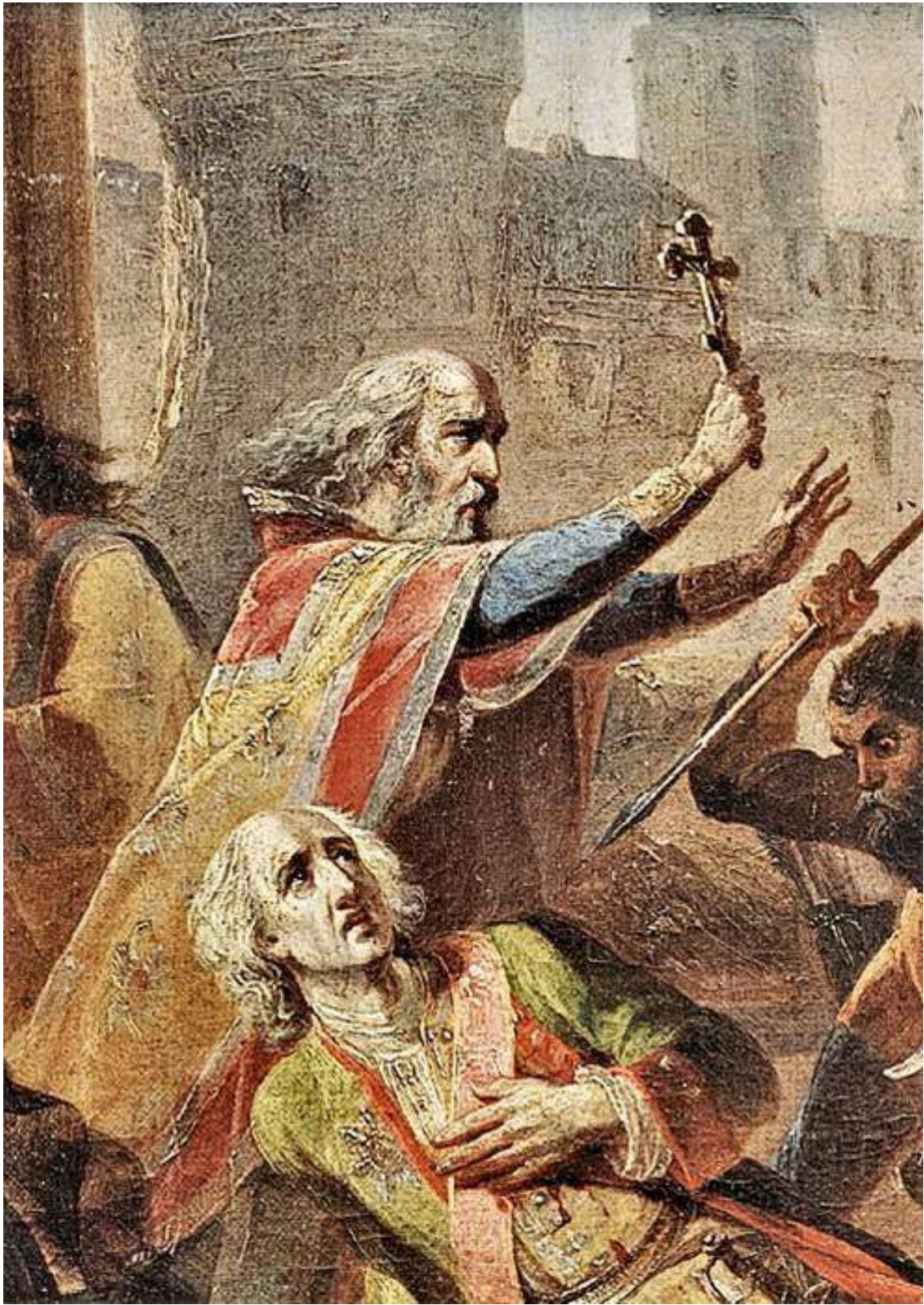
До исследований: Ф.Моллер. Взятие Пугачевым Казани. 1847. Частное собрание



До исследований: Неизвестный художник. Сцена из восстания Пугачева. Третьяковская галерея



Ф.Моллер. Взятие Пугачевым Казани. 1847. Частное собрание. Фрагмент картины



Неизвестный художник. Сцена из восстания Пугачева. Третьяковская галерея. Фрагмент картины



Ф.Моллер. Взятие Пугачевым Казани. 1847. Частное собрание. Рентгенограмма фрагмента картины



Неизвестный художник. Сцена из восстания Пугачева. Третьяковская галерея.
Рентгенограмма фрагмента картины



Ф.Моллер. Взятие Пугачевым Казани. 1847. Частное собрание. Участок подписи картины



Ф.Моллер. авторское повторение первой картины «Поцелуй». Частное собрание



Рентгенограмма фрагмента авторского повторения второй картины «Поцелуй» Ф.Моллера.
Частное собрание



Рентгенограмма фрагмента авторского повторения третьей картины «Поцелуй» Ф.Моллера.
Частное собрание



Рентгенограмма фрагмента анонимной копии картины Ф.Моллера «Поцелуй»



Т.Нефф. Девушки у источника. 1857. Частное собрание



Т.Нефф. Девушки у источника. Без даты. Частное собрание

Т. Р. Палицкая

О коллекции негативов и стереопар из личного архива Н. А. Андреева



Группа преподавателей и студенток в мастерской Н.А.Андреева. 1900-е.
Негативы на стекле с двойной экспозицией. НСОФКМ. Третьяковская галерея



Танцовщицы, ученицы студии Е.Робенек, в мастерской Н.А.Андреева. 1900-е.
Негативы на стекле с двойной экспозицией (нижнее изображение). НСОФКМ. Третьяковская галерея



Н.А.Андреев. Проект первого конкурсного памятника Т.Г.Шевченко. 1910. Негатив на стекле. НСОФКМ.
Третьяковская галерея



Этапы работы над памятником А.Н.Островскому. 1923-1929. Негативы на стекле. НСОФКМ.
Третьяковская галерея



Сидящая женская фигурка. 1910-е. Негатив на стекле. НСОФКМ. Третьяковская галерея



Группа преподавателей и студенток в мастерской Н.А.Андреева.
Слева направо: лицо не определено (Н.Тихомирович(?) или Н.Домрачева(?)),
Н.И.Чечелев, лицо не определено, лицо не определено (Н.Тихомирович(?) или Н.Домрачева(?)),
Н.А.Андреев, М.П.Гортынская, К.М.Закхеева, Т.М.Терпиловская.
1900-е. Негативы на стекле. НСОФКМ. Третьяковская галерея



Е.А.Маршева. 1912. Фото Буевского.
Предоставлено Санкт-Петербургским музеем театрального и музыкального искусства



Е.А.Маршева. 1910-е в мастерской Н.А.Андреева. 1900-е. Цветные стереопары.
Автохромные пластины Люмьер. НСОФКМ. Третьяковская галерея



Группа художников и актёров театра-кабаре «Летучая мышь» в мастерской Н.А.Андреева.
Слева направо сидят: Т.Х.Дейкарханова, Н.Ф.Балиев, М.А.Кост; стоят: Н.А.Клодт фон Юргенсбург,
Н.А.Андреев, Е.А.Кост, К.М.Закхеева, М.П.гортынская. 1910-е.
Негатив на стекле.НСОФКМ. Третьяковская галерея



М.П.Гортынская, К.М.Закхеева и Н.А.Андреева в мастерской Н.А.Андреева. 1900-е. Негатив на стекле.
НСОФКМ. Третьяковская галерея



К.М.Закхеева. 1920-е. Негатив на стекле. НСОФКМ. Третьяковская галерея



Девушка в мордовском костюме. 1912. Автохромная пластина Люмьер. НСОФКМ.
Третьяковская галерея



Н.А.Андреев. Девушка в мордовском костюме, закрывающая лицо рукой. 1912. Керамика, эмаль. В.52.
Третьяковская галерея



М.П.Гортынская, Н.А.Андреев, И.А.Кузнецова и К.М.Закхева в имении «Вольнянки». 1912.
Негатив на стекле. НСОФКМ. Третьяковская галерея



Н.А.Андреев. Иринья. 1913. Голова. Терракота, ангоб, роспись. В.32. Третьяковская галерея



В.В.Алексеева в мастерской Н.А.Андреева. 1920-е. Негатив на стекле. НСОФКМ.
Третьяковская галерея



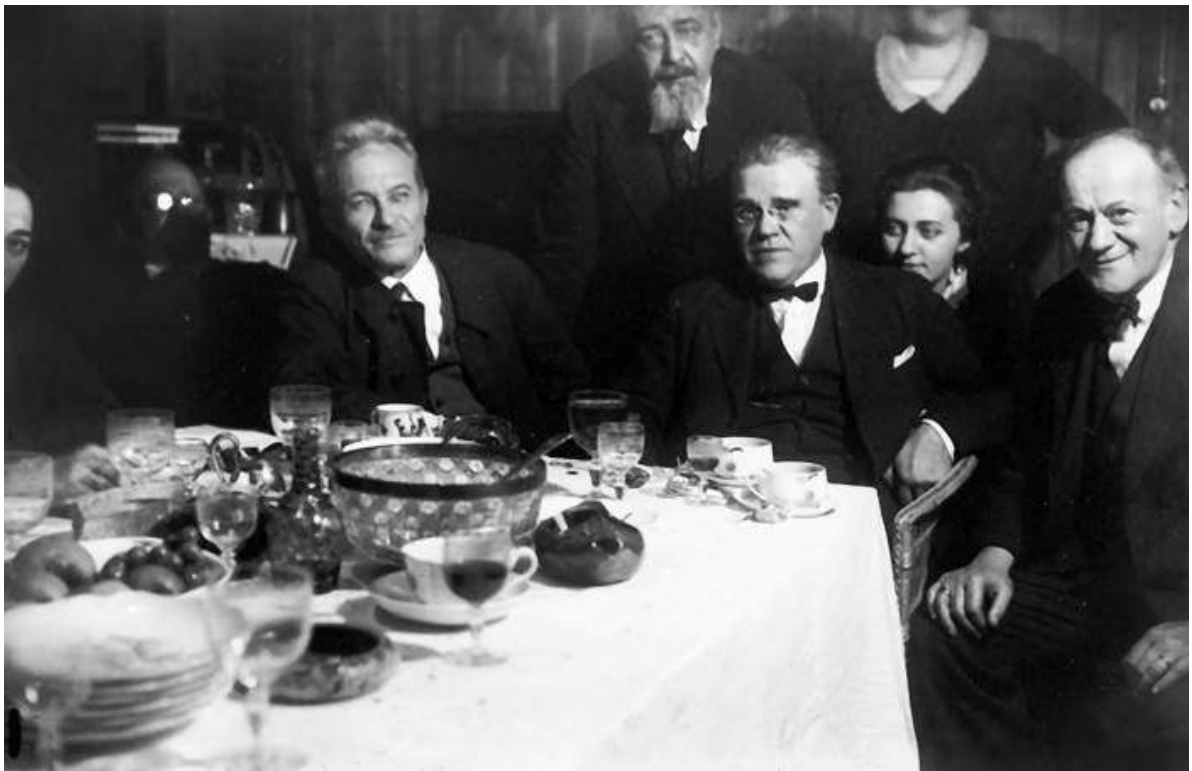
Н.А.Андреев. Статуя «Свобода». 1918-1923. Бумага, графитный карандаш.
21,3x25,8. Третьяковская галерея



М.П.Горгынская. 1920-е. Негатив на стекле. НСОФКМ. Третьяковская галерея



В.В.Алексеева. 1920-е. Негатив на стекле. НСОФКМ. Третьяковская галерея



А.И.Свидерский, А.Д.Цюрупа, П.А.Савельев, И.М.Москвин, Л.М.Леонидов в квартире А.П.Савельева.
Кон.1920-х - 1930-е. Негатив на стекле. НСОФКМ. Третьяковская галерея



В.В.Алексеева и А.Я.Таиров в мастерской Н.А.Андреева. 1920-е. Негатив на стекле. НСОФКМ.
Третьяковская галерея

З. П. Шергина

Загадка одного экслибриса. Из истории формирования книжной коллекции научной библиотеки Третьяковской галереи



Эслибрис для личной библиотеки А.И.Анисимова, работа А.И.Кравченко.
Научная библиотека Третьяковской галереи



Экслибрис для личной библиотеки М.Винклера. Научная библиотека Третьяковской галереи



И.Э.Браз. Портрет А.И.Анисимова. 1916. Цветные карандаши. 19,8x16,8. Третьяковская галерея



Фотография М.Винклера. Музей икон в Реклингхаузене, Германия. /Ева Хауштайн-Барч, Иван Бенчев. – М., 2008. С.9

10/2201

Dr. phil. Martin Winkler
Privatdozent f. mittl. und neuere Geschichte a. d.
Albertus-Universität

Königsberg i. Pr.
Steindammer Wall 1.

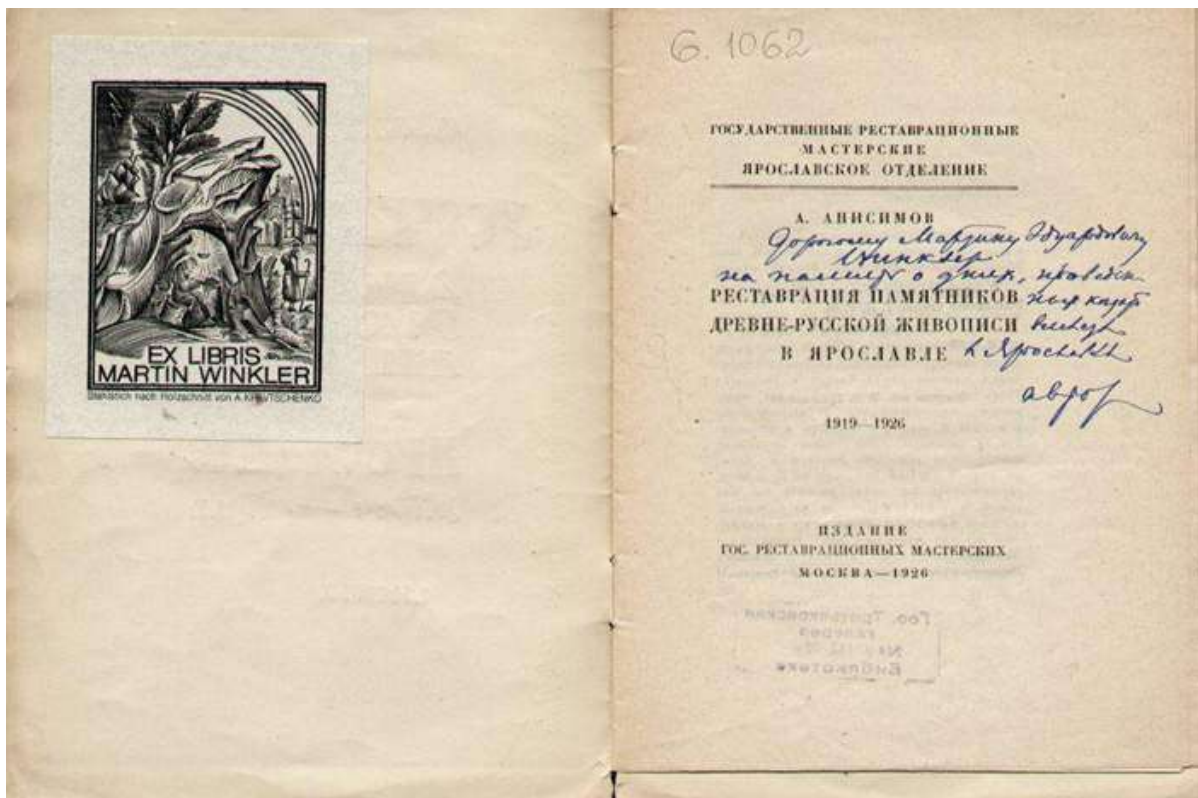
Визитка М.Винклера. ОР Третьяковской галереи. Ф.10. Ед.хр. 2201

Alexander Fominovitch
Anisimov
Unserem lieben Führer
in der großen Welt
der russischen Thronen.
In Dankbarkeit
Ihr
Martin Winkler
12. VIII. 1926
Königsberg i. Pr.

Автограф М.Винклера на книге: Winkler M. Wiederentdeckung und Wandlung der altrussischen Kunst //
Auslandsstudien, 2. Bd. : Russland. - [1926]



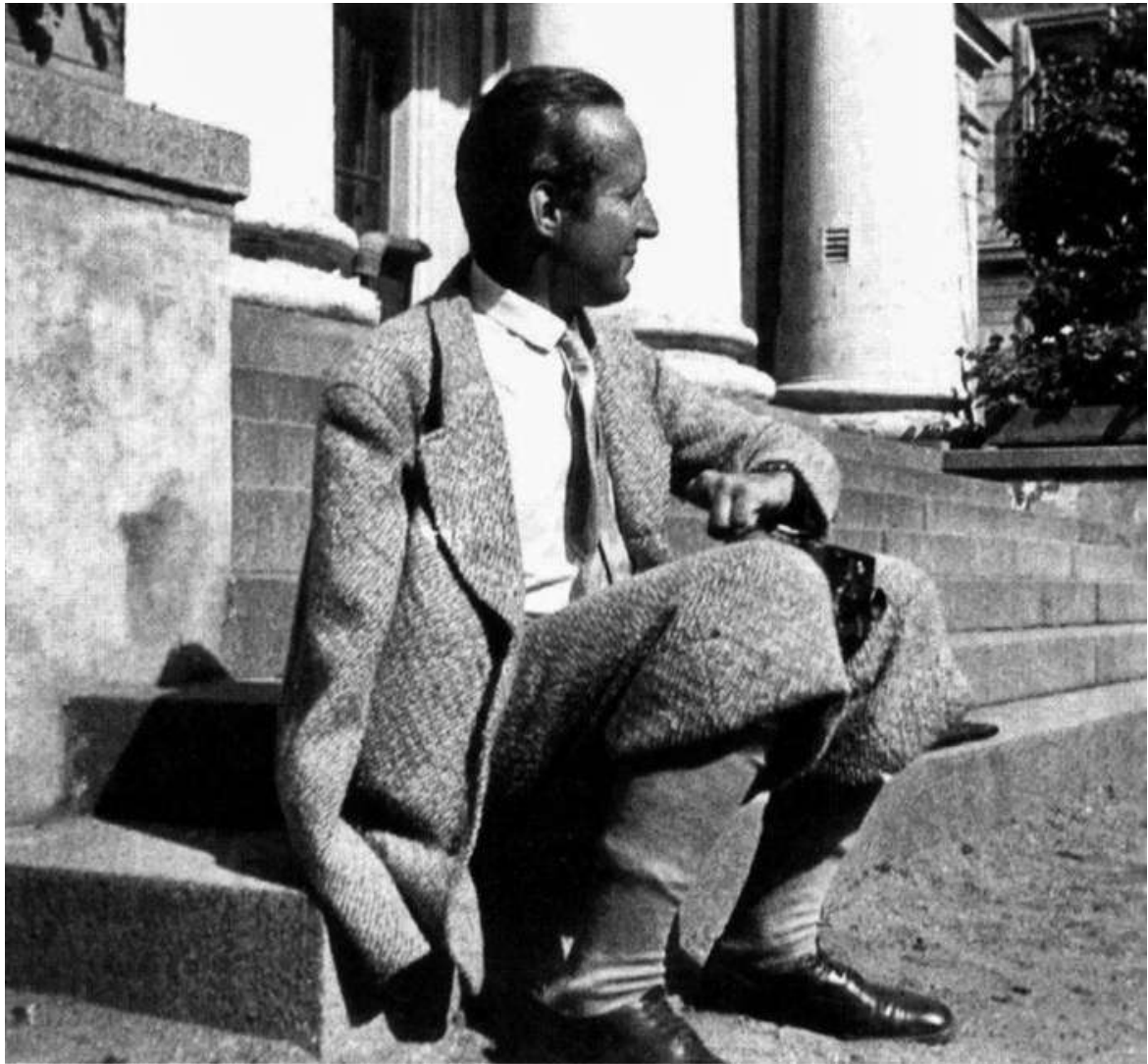
Новодевичий монастырь. Фотография, сделанная М.Винклером и вклеенная в книгу:
Winkler M. Wiederentdeckung und Wandlung der altrussischen Kunst // Auslandsstudien, 2. Bd. : Russland. - [1926]



Автограф А.И.Анисимова на книге: Анисимов А.И.
Реставрация древней русской живописи в Ярославле 1919-1926. М., 1926



Соловки. Фото автора



М.Винклер в саду немецкого посольства в Москве, Леонтьевский переулок, 1931 год. Архив М.Винклера.
Из книги: Voigt E. (Hrsg.). Aleksandr Anisimov: Erforschung der Ikonenmalerei.
Begleittext zur Ausstellung: «Denkmäler altrussischer Malerei» in Deutschland 1929. Frankfurt am Main, 2011

C O G N O S C E R E

Martin Winkler

Zwischen Moskau und Archangelsk



Meine erste Reise
in die Sowjetunion
im Jahre 1924

Herausgegeben
und eingeleitet von
Gerd und
Erika Voigt

edition ost

Фотография портрета М.Винклера работы И.Грабаря на обложке книги:
Winkler M. Zwischen Moskau und Archangelsk. Meine erste Reise in der Sowjetunion im Jahre 1924.
Hg. und eingel. von Gerd und Erika Voigt, Berlin 1996. Voigt E. (Hrsg.)

[Назад к статье](#)