





Государственная Третьяковская галерея

ТРЕТЬЯКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

2013

**МАТЕРИАЛЫ
ОТЧЕТНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

Москва
2014

УДК 7.0(470+571)(063)

ББК 85.103(2)

T66

Государственная Третьяковская галерея

Генеральный директор *И.В. Лебедева*

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

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

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

Рецензенты: *О.С. Давыдова, Н.И. Комашко, А.И. Струкова*

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

Корректор *Е.В. Тарасенко*, при участии *Л.А. Каревой*

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

Подготовка материалов для электронного приложения:

Г.Б. Баранов, Е.А. Мисюченко

Программная разработка электронного приложения:

А.А. Артамонов

Третьяковские чтения. 2013 : материалы отчетной научной конференции [Электронное издание] / ред. кол. Л.И.Иовлева, Т.В.Юденкова. - М.: Гос. Третьяковская галерея, 2015.

ISBN 978-5-89580-109-3

Сборник подготовлен по материалам отчетной научной конференции «Третьяковские чтения. 2013», прошедшей 17–19 апреля 2013 года. В ежегодной конференции принимают участие научные сотрудники разных отделов музея. Диапазон тем, как всегда, широк – от проблем изучения древнерусского искусства и технико-технологических исследований до искусства XX века – живописи, скульптуры, графики. Серьезное внимание также уделено истории Третьяковской галереи, анализу взгляда куратора выставки на процессы зрительского восприятия и социологическим исследованиям. В ряде статей в научный оборот вводятся новые архивные материалы. Издание рассчитано на искусствоведов, сотрудников музеев и на широкий круг любителей искусства.

УДК 7.0(470+571)(063)

ББК 85.103(2)

Отпечатано ООО «СПМ-Индустрия». Заказ № 34 . Тираж 370 экз.

ISBN 978-5-89580-109-3

© Государственная Третьяковская галерея, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

<i>В.Н. Уханова</i> Из истории изучения иконы «Богоматерь Владимирская». К материалам комплексных технико-технологических исследований иконы в Третьяковской галерее	8
<i>Д.Н. Суховерков</i> Результаты комплексных технико-технологических иссле- дований двусторонней иконы «Богоматерь Владимирская, Престол и Орудия Страстей»	21
<i>Л.В. Ковтырева</i> К истории иконы «Похвала Богоматери – Прежде Рождества Дева» из собрания Третьяковской галереи	50
<i>Е.М. Саенкова</i> Новые сюжеты в изображении преисподней в иконографии Воскресения – Сошествия во ад в XVI–XVII веках	61
<i>И.А. Кочетков</i> К вопросу о разделении труда в иконописании на примере двух икон «Воскресение – Сошествие во ад» XIV века	74
<i>Н.Г. Преснова</i> Об отведении авторства Ф.С. Рокотова в трех портретах неизвестных из собрания Третьяковской галереи	83
<i>Е.Д. Евсеева</i> Московский живописец Н.А. Синявский	90
<i>Л.А. Маркина</i> Графический альбом М.И. Скотти из собрания Третьяковской галереи	107
<i>С.С. Степанова</i> «Русский Хогарт»: П.А. Федотов и европейская традиция нравоучительного жанра	118
<i>Т. В. Юденкова</i> Между консерватизмом и либерализмом. К вопросу о мировоззрении братьев П.М. и С.М. Третьяковых	134
<i>М.С. Чижмак</i> Выставочная деятельность Московского товарищества художников 1890-х годов	152

<i>Э.В. Пастон</i> А.Я. Головин и Е.Д. Поленова. К вопросу о формировании стилистики декоративных работ Головина	169
<i>Е.А. Теркель</i> Взгляды Л.С. Бакста на задачи искусства и методы художественного творчества	189
<i>И.А. Вакар</i> Малевич и Родченко – разбегающиеся звезды	205
<i>Н.А. Богданова</i> Судьба натюрморта, или жанровые предпочтения русского авангарда	218
<i>З.П. Шергина</i> Футуристические книги из личной коллекции М.В. Матюшина. Из истории формирования книжной коллекции научной библиотеки Третьяковской галереи	225
<i>Е.А. Воронина</i> К вопросу о месте журнальной графики в творчестве С.Я. Аддиванкина	250
<i>Е.В. Воронович</i> Две «Обороны Петрограда» А.А. Дейнеки	257
<i>С.Л. Капырина</i> С.Г. Рубан (1889–1972). Творческое и рукописное наследие из частной коллекции	266
<i>Е.В. Гладышева</i> М.П. Кристи – директор Третьяковской галереи	277
<i>Л.М. Бедретдинова</i> Скульптор И.М. Чайков: осмысление художественного процесса и творческая практика в 1930-е годы	293
<i>Л.В. Мари</i> К истории создания и бытования скульптуры В.И. Мухиной «Икар»	307
<i>О.М. Полянская</i> Пять оттенков красного: об особенностях изучения живописи Центральной Азии в 1950–1980-е годы	313

<i>Н.М. Юрасовская</i> Украинская живопись в собрании Третьяковской галереи (анализ коллекции)	325
<i>И.Н. Седова</i> Языческие мотивы в творчестве А.С. Голубкиной и А.И. Рукавишникова. К постановке проблемы	339
<i>С.В. Усачева</i> «Идеальный зритель». Взгляд куратора на некоторые итоги выставки «Натюрморт. Метаморфозы. Диалог классики и современности»	355
<i>Л.Я. Петрунина</i> Из истории отдела научной пропаганды искусства Третьяковской галереи	360
Принятые сокращения	376
Сведения об авторах	378

В.Н. Уханова

**ИЗ ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ ИКОНЫ «БОГОМАТЕРЬ
ВЛАДИМИРСКАЯ». К МАТЕРИАЛАМ КОМПЛЕКСНЫХ
ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ ИКОНЫ
В ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕЕ**

Издревле особо чтимый на Руси образ «Богоматери Владимирской»¹, памятник величайшего историко-художественного значения, казалось бы, является одним из самых изученных, «документированных», по словам И.Э. Грабаря.

Первые исследования об иконе появляются в XIX веке, когда в России возникает научный интерес к древней русской живописи. Публикуется «Сказание о чудотворной иконе Богоматери, именуемой Владимирскою»², составленное на основании рукописной повести о Сретении³, данных русских летописей, Софийско-го временника, Степенной книги и других исторических источников и сочинений. «Сказание, будучи составлено внимательно и критически впервые и сразу установило основной остов истории Владимирской иконы»⁴. Было издано «Сказание о чудесах Владимирской иконы Божией Матери», опубликованное В.О. Ключевским⁵, который сопровождал его критическими замечаниями и доказал, что оно является древнейшим после летописи источником, возникшим не позднее второй половины XII века. Впоследствии И.Е. Забелин выдвинул предположение о личном участии Андрея Боголюбского в составлении «Сказания о чудесах»⁶.

Заслужой авторов XIX века явилось изучение и публикация исторических источников об иконе. Исследование же самой иконы тогда было невозможным из-за непроницаемой темной пелены многочисленных позднейших чинок и записей, скрывавших под собой ее подлинный лик. Поэтому точного представления о живописи иконы фактически не было, как не существовало единого мнения и по поводу ее датировки⁷.

Один из зачинателей изучения древнерусской живописи Д.А. Ровинский в своей первой научной публикации, называя икону «Богоматерь Владимирская» «древнейшей из икон, принесенных (из Греции) в Россию», ничего не сообщает о ее живописи. Стилистическая оценка и художественный анализ отсутствуют, поскольку, как пишет автор, «...не остается никакой возможности судить опервобытном состоянии иконы» после многочисленных поновлений, «в настоящее время ее невозможно и рассмотреть хорошенько»⁸.

Как известно, икона была раскрыта по инициативе созданной в июне 1918 года Комиссии по сохранению и реставрации древней живописи. Значение этого события трудно переоценить. По словам А.И. Анисимова, «одной иконы Владимирской Божией Матери будет достаточно, чтобы признать труды Комиссии оправдавшимися»⁹.

В отделе рукописей Третьяковской галереи хранятся рукописный текст и машинописная копия «Дневника работ по раскрытию иконы “Богоматерь Владимирская”»¹⁰. Архивные документы были впервые опубликованы сотрудниками древнерусского отдела в 1995 году при подготовке выставки, приуроченной к 600-летию Сретения иконы «Богоматери Владимирской» в Москве¹¹. Дневник включает в себя и акт первоначального осмотра иконы после изъятия ее из киота и освобождения от драгоценного оклада 14 декабря 1918 года. Обследование поверхности открывшейся иконы обнаружило, «что позднейшая пропись 18 века и частичные правки к ней, сделанные в 1895 году О.С. Чириковым и М.И. Дикаревым¹², покрыты густым слоем потемневшей вскипевшей олифы, на которой появились грибообразные наросты и вспученности, начавшие раздирать живопись и вызывать осыпь краски». Первой и неотложной задачей было спасение памятника от дальнейшего разрушения: «Общее состояние иконы возбуждает чрезвычайное опасение за ее дальнейшую судьбу и заставляет принять немедленные меры к укреплению ее живописи, к удалению грязной олифы, разъедающего живопись лака и раздражающего левкас верхнего слоя позднейших записей».

Раскрытие иконы представляло собой труднейшую техническую задачу послойной расчистки, сопровождавшейся укреплением. Работы производились с 20 декабря 1918 по 27 февраля 1919 года¹³ Г.О. Чириковым под наблюдением А.И. Анисимова и И.Э. Грабаря, сопровождались записями в дневнике реставрационных работ и фотографированием памятника на разных стадиях работы над ним¹⁴. Следует особо подчеркнуть, если отец, О.С. Чириков, участвовал в очередном, может быть, последнем поновлении иконы, когда она частично была укреплена, частично снова была прописана, то сын, Г.О. Чириков, раскрывал икону, освобождая ее из плена грязной олифы и поздних прописей, не вмешиваясь в художественную структуру памятника. Это было принципиально новым, что позволяет говорить о рождении научной реставрации, которая исключала дальнейшие поновления, открывая авторскую живопись. Реставрация иконы «Богоматерь Владимирская», проведенная в 1918–1919 годах, давно признана классическим образцом научной реставрации памятника древнерусской живописи. Решающую роль в раскрытии иконы сыграл опыт легендарного реставратора. Анисимов нисколько не преувеличивал, утверждая, что «все работы (Г.О. Чирикова. – В.У.) отмечены высшею степенью мастерства, но кульминационным пунктом их можно считать раскрытие Владимирской иконы Божией Матери – древнего Византийского оригинала... Возвращение этому наиболее почитаемому памятнику древней Руси его прежнего вида является делом не только виртуозного мастерства, но и подлинного художественного вдохновения»¹⁵.

Вскоре после раскрытия иконы А.И. Анисимов написал две работы – «Владимирская икона Божией матери» и «История Владимирской иконы в свете реставрации», которые до настоящего времени остаются наиболее полным исследованием по истории, иконографии и реставрации иконы «Богоматерь Владимирская»¹⁶.

После раскрытия иконы в 1918–1919 годах и последовавших затем научных публикаций, казалось, изучен каждый сантиметр живописной поверхности иконы. В процессе реставрации полностью подтвердилась достоверность связанных с иконой событий, упоминаемых в летописи.

От первоначальной живописи сохранились лики Богоматери и Младенца, часть золотого фона с киноварными надписями и незначительные фрагменты одежд. Вся остальная поверхность иконы представляет сложное переплетение поновлений разного времени, лежащих каждый раз на новом грунте. По окончании

реставрационных работ И.А. Баранов выполнил кальку с иконы с обозначением всех разновременных наслоений и вставок левкаса¹⁷. Древняя доска также претерпела значительные изменения: были надставлены поля, изменившие первоначальный размер иконы. Расчищая нижнее поле, Г.О. Чириков обнаружил «следы заделок, представляющих как бы форму лапы», указывающей на то, что «некогда икона была выносной и врезная в доску лапа служила ручкой». По мнению реставратора, «следы этой врезной ручки имеются только на позднейшей доске, надставленной к первоначальной, вероятно на рубеже XIV–XV столетий». Из чего он делает вывод, что «до этого времени икона не была выносной»¹⁸. Позднее А.И. Анисимов предположил, что остатки старой рукояти современны древнейшему оригиналу или, во всяком случае, предшествовали расширению доски, которое произошло не позже самого начала XV века¹⁹.

В Третьяковскую галерею «Богоматерь Владимирская» поступила в 1930 году, вскоре после создания отдела древнерусского искусства, когда приходилось решать много неотложных организационных вопросов. Иконы поступали из разных мест, с различными условиями хранения, вследствие чего «начали болеть»²⁰. В центре внимания тогда находились условия хранения икон, в частности, определение наиболее благоприятного для них температурного и влажностного режимов. Несмотря на все трудности организационного периода, отдел, «находящийся в стадии формирования»²¹, вел поиски методов технико-технологических исследований памятников. Когда от НИИ Древесины поступило предложение произвести опыты по определению датировок досок икон и одновременно породы дерева, оно было воспринято с энтузиазмом²². Работы в этом направлении крайне заинтересовали галерею: искренне верилось в то, что, казалось, открывается «вполне надежный технологический метод датировки», который «внесет исчерпывающую ясность в хронологическую классификацию до сих пор туманного материала древнерусского искусства»²³.

В ноябре 1930 года «были отобраны пробы дерева от 15 датированных и подписанных икон (с 1607 г. до 1907 г.) на предмет соответствия надписей времени написания икон»²⁴. Еще раньше была взята на исследование проба и от доски иконы «Богоматерь Владимирская»²⁵. Остановимся на этом подробнее, тем более что мы обнаружили новый и ранее неопубликованный архивный материал. По заключению лаборатории анатомии и физиологии древесных рас-

тений НИИ Древесины проба была определена как липа *Tilia parvifolia* Ehrh (липа обыкновенная). Первоначальное предположение о том, что это южно-европейский вид липы *Tilia grandifolia* Ehrh, не нашло подтверждения²⁶. К заключению была приложена микрофотография разреза древесины (полный текст документа см. Приложение)²⁷.

Мы показали микрофотографию 1930 года заведующему лабораторией анатомии растений и экспертизы древесины, профессору кафедры селекции и дендрологии Московского государственного университета леса П.А. Аксенову. Он отметил, что сфотографированный срез представляет некоторую сложность для точного определения. Наиболее вероятным, по мнению эксперта, является принадлежность образца к породе сердцевидной липы (*Tilia cordata* Mill), названной в документе 1930-х годов *Tilia parvifolia* Ehrh. Очень важно уточнение эксперта, что ареал распространения липы *Tilia cordata* Mill охватывает области близ Фессалоник, полуострова Халкидика и включает территорию окрестностей древнего Константинополя, вопреки ранее широко бытовавшему представлению о том, что подобный тип липы произрастает лишь к северу от Черного моря.

Несмотря на то что исследования деревянной основы иконы «Богоматерь Владимирская», проведенные в 1930 году, дают нам чрезвычайно ценный материал, он требует дополнительной проверки. Мы не можем полностью положиться на сделанные тогда выводы, поскольку не были точно указаны и зафиксированы места изъятия образцов древесины.

Надо заметить, что все проводимые исследования были одобрены и согласованы с ЦГРМ, о чем свидетельствуют соответствующие резолюции.

В поисках новых технико-технологических методов исследования для определения состава красочных пигментов была предпринята попытка привлечь специалистов Института лаков и красок. 1 декабря 1930 года галерея направляет В.И. Антонову для переговоров о включении темы по исследованию красок на произведениях древнерусской живописи в план работы лаборатории микрохимического анализа Института на 1931 год²⁸. Одновременно с этим перед лабораторией ставились и задачи решения проблем по выпрямлению сильно деформированных досок с сохранением красочного слоя, то есть устранения проблем состояния сохранности.

План отдела на 1931–1932 годы, помимо технологического изучения памятников с «анализом древесины и красочного слоя и грун-

та», включал разработку методики фотоанализа²⁹. Именно применению этой методики, основанной на сочетании визуального осмотра памятников с анализом их фотографических и микрофотографических изображений, отводилась едва ли не главная роль.

Таким образом, можно сказать, что исследователи 1930-х годов пробовали освоить новые технико-технологические методы. Они не всегда, надо признать, были удачными: так, не оправдал ожиданий технологический метод определения возраста древесины. Осваивалась техника микросъемки, которая продолжалась и развивалась в дальнейшем. Но главное, отрабатывалась методика комплексного изучения.

В Каталоге 1963 года³⁰, опираясь на исследование А.И. Анисимова, В.И. Антонова датировала икону началом XII века, а оборот – началом XV века, считая, что поновления лицевой и оборотной сторон были выполнены Андреем Рублевым.

В 1974 году икона была рентгенографирована³¹. Изучение живописных слоев двусторонних икон с помощью рентгенограмм в значительной степени осложняется из-за наличия изображения на обеих сторонах икон. На снимке суммировались светотеневые элементы от обоих красочных слоев. Исследование иконы в рентгеновских лучах показало наличие паволоки только на полях и под поздними вставками. Это корректировало точку зрения Анисимова о том, что «лики и, быть может, самые фигуры были подслоены холстом». Результаты рентгенограммы с комментариями были опубликованы в Каталоге 1995 года³². Основой описания иконы снова послужили исследование Анисимова и визуальный осмотр иконы. Но прежняя датировка живописи оборота XV веком вызывала сомнения как у некоторых специалистов отдела, так и у реставраторов. Сомнения были основаны лишь на визуальном осмотре иконы и не были подкреплены результатами технико-технологических исследований. Тем не менее в каталоге была поставлена датировка оборота XV веком со знаком вопроса. Правда в описании самого оборота было указано, что «изучение иконы под бинокулярным микроскопом подтвердило датировку XV веком, фон и буквы были прописаны в XIX веке».

С 16 декабря 1999 года икона «Богоматерь Владимирская» находится в экспозиции домового храма-музея Святителя Николая в Толмачах, где она помещена в специальной стационарной витрине с автономным климатом. К исследованию иконы приступили летом 2009 года, когда киот (витрина) находился на профилактическом осмотре. Икону перенесли в фондохранилище отдела

древнерусского искусства. Предварительно на реставрационном совете был утвержден план исследования. Согласно принятой в галерее единой методике работы начинаются с подробного визуального изучения памятника с помощью бинокулярного микроскопа. Далее рассматривается люминесценция красочных и покрывных слоев под воздействием ультрафиолетового излучения. Люминесцентное свечение различной яркости позволяет выявить одновременные участки живописи. Аппаратное исследование в спектре инфракрасного излучения позволяет видеть подготовительный рисунок по левкасу, движение кисти и другие, малозаметные при обычном освещении детали. Все этапы работы сопровождаются подробной фотосъемкой всей поверхности, а также макро- и микрофотосъемкой ее отдельных участков, намеченных во время визуального исследования поверхности. В комплекс входит обязательное рентгенографирование поверхности иконы, включая поля. В 2005 году на заседании ученого совета галереи были четко обозначены допустимые методы исследования в применении к уникальным, особо чтимым памятникам. Так, определение пигментного состава красочных слоев может производиться только неразрушающими методами, одним из которых является рентгено-флуоресцентный анализ. Выбор этого метода был не случаен: он позволяет установить элементный состав пигментов красочного слоя и грунта без изъятия пробы.

Нам кажется, что в музеях должны применяться именно такие методы исследования: ведь к исследуемому памятнику можно снова вернуться, если появится более совершенная аппаратура, способная дать новые сведения о памятнике. Рентгено-флуоресцентный метод позволяет обследовать неограниченное число точек на произведении, не разрушая памятник. Опыт ведущих музеев мира свидетельствует о том, что предпочтение отдается именно таким неразрушающим методам исследований.

Летом 2009 года в ходе тщательного визуального исследования иконы с использованием бинокулярного микроскопа под изображением правой руки Богородицы были обнаружены более ранние фрагменты живописи. Рентгенографирование, в свою очередь, показало наличие в указанном месте довольно крупного участка раннего изображения. На полученном снимке можно видеть также и другие мелкие фрагменты, отличающиеся повышенной или пониженной рентгеноконтрастностью. Для более тщательного изучения обнаруженных фрагментов необходимо было выполнить послойную рентгенограмму иконы, позволяющую получить наи-

большее разрешение. На оборудовании Третьяковской галереи послойное рентгенографирование иконы выполнить было невозможно. Реставратор Д.Н. Суховерков разработал и предложил план дополнительного исследования.

По этому плану летом 2012 года были выполнены фотофиксирование иконы в ультрафиолетовом свете, дополнительная инфракрасная съемка отдельных фрагментов лицевой и оборотной сторон иконы, микрофотосъемка при большем увеличении. На втором этапе комплексного технико-технологического исследования внимание было сосредоточено на детальном анализе пигментов разновременных красочных слоев, на анализе скрытых под чинками остатков гвоздей и гвоздевых отверстий и на поиске ранее незафиксированных фрагментов первоначальной живописи, скрытой под разновременными чинками и записями. Анализ полученного материала позволил уточнить схему разновременных фрагментов живописи, которую исполнил в 1919 году И.А. Баранов, и сделать заключение о временных рамках живописной композиции оборота иконы.

С помощью переносного устройства НОРКА РИ – 150МИ впервые в галерее было выполнено цифровое рентгенографирование³³. Большая роль в проведении этих работ принадлежит Д.Н. Суховеркову. Он предложил методику исследований и способы их осуществления. Это позволило после обработки цифрового материала тщательно и подробно проанализировать систему крепления фрагментов выносной рукояти. Совершенно неожиданным оказался результат анализа расположения гвоздевых отверстий и остатков гвоздей от окладов, сохранившихся в основе. Выяснилось, что ранее на обороте иконы была изображена совершенно другая композиция.

Технико-технологические исследования, проведенные в Третьяковской галерее в 2009–2012 годах, открывают новые, пока еще не изученные страницы в истории древнего памятника. А.И. Анисимов в статье, посвященной раскрытию памятников древнерусской живописи, оказался прав, утверждая, что «разобраться в ...богатствах нашего художественного прошлого будет под силу не одному поколению»³⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Первая треть XII в. Константинополь; на обороте «Престол и Орудия Страстей». Начало XV в. (?). ГТГ. Инв. 14243.

² «Сказание о чудотворной иконе Богоматери, именуемой Владимирскою». М., 1849. Без указания имени составителя. Впоследствии неоднократно переиздавалось.

³ В 1897 г. «Повесть на Сретение чудотворного образа пресвятыя владычицы наша Богородицы и приснодевы Марии, его же написа богословский евангелист Лука» была издана Археологической комиссией в Приложении к XI тому Полного собрания русских летописей.

⁴ Анисимов А.И. История Владимирской иконы в свете реставрации // Он же. О древнерусском искусстве: сборник статей / сост. Г.И. Вздорнов. М., 1983. С. 166 (далее – О древнерусском искусстве); Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве. 26 августа (8 сентября) 1395 года: каталог выставки. М., 1995. С. 67 (далее – Каталог выставки 1995).

⁵ Ключевский В.О. Сказание о чудесах Владимирской иконы Божией Матери. СПб., 1878. (Памятники древней письменности).

⁶ Забелин И.Е. Следы литературного труда Андрея Боголюбского // Археологические известия и заметки. 1895. № 2–3. С. 37–49.

⁷ Неизвестный составитель первой истории иконы («Сказание о чудотворной иконе»), опираясь на рукописный текст «Повести о Сретении», сообщает, что «Владимирскую икону» написал евангелист Лука; И.М. Снегирев в тексте «Древности Российского государства» (М., 1849, табл. 1) также называл икону «памятником апостольских времен». В начале XX в. Н.П. Кондаков («Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего возрождения». СПб., 1911) и Н.П. Лихачев («Изображение Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон». СПб., 1911) считали, что живопись иконы восходит ко времени не ранее XIV в.

⁸ Ровинский Д.А. «История русских школ иконописания в России до конца 17 в.». СПб., 1856. С. 1–196; «Записки имп. Археологического общества» цит. по 2-му изданию, которое вышло под названием «Обозрение иконописания в России» (СПб., 1903. С. 13).

⁹ Анисимов А.И. Раскрытие памятников древнерусской живописи // Он же. О древнерусском искусстве. С. 95.

¹⁰ ОР ГТГ. Ф. 67. Ед. хр. 252; Ф. 68. Ед. хр. 68.

¹¹ Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1365 года: Сборник материалов; каталог выставки. М., 1995. С. 26–39.

¹² О реставрации 1895 г. см. также упоминание Анисимова, который говорил, что устными сведениями об этой реставрации он обязан Г.О. Чирикову: «Великий князь Сергей Александрович, пожелавший отремонтировать памятник к коронации Николая II, мог решиться лишь на секретное укрепление иконы, ведомое только духовенству Успенского собора и реставраторам О.С. Чирикову и М.И. Дикареву, производившим эту реставрацию» (Анисимов А.И. О древнерусском искусстве. С. 170, 230; Каталог выставки 1995. С. 68).

¹³ После раскрытия иконы Ф.А. Модоров олифил икону, затем И.А. Баранов калькировал. Тогда же производилось и окончательное фотографирование иконы; в общем виде и в деталях работы были завершены 5 апреля 1919 г.

¹⁴ В отделе фотокиноматериалов ГТГ хранятся негативы фотографа П.В. Орлова, зафиксировавшего реставрацию на разных стадиях работы.

¹⁵ Григорий Осипович Чириков в оценке А.И. Анисимова см.: *Анисимов А.И. Чириков Григорий Осипович (к 25-летию деятельности) // Вздорнов Г.И. Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М., 2006. С. 167.*

¹⁶ Впервые опубликованы в «Трудах Секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН» (М., 1928. С. 92–107) и в издании «Владимирская икона Божией Матери» (Прага, 1928); *Анисимов А.И. О древнерусском искусстве. С. 165–189, 191–273; Каталог выставки 1995. С. 40–66, 67–75.*

¹⁷ Негатив схемы, выполненной Барановым, также хранится в отделе фотокиноматериалов ГТГ.

¹⁸ Запись в реставрационном дневнике от 17 февраля; Каталог выставки 1995. С. 36.

¹⁹ *Анисимов А.И. О древнерусском искусстве. С. 238; Каталог выставки 1995. С. 53.*

²⁰ Были отмечены вздуты левкаса «на иконе Владимирской (древнейшей), а именно на челе и на переносице, которые благодаря нахождению в более влажном помещении, несколько понизились и будут укреплены В.О. Кириковым 10 /V холодным способом» (ОР ГТГ. Ф. 67. Ед. хр. 254. Л. 14).

²¹ Подобная формулировка часто встречается в документах того времени.

²² ОР ГТГ. Ф. II. Ед. хр. 404. Л. 42.

²³ Там же. Л. 207.

²⁴ ОР ГТГ. Ф. II. Ед. хр. 494. Л. 286; Ф. 8. II. Ед. хр. 404. Л. 186.

²⁵ ОР ГТГ. Ф. 8. II. Ед. хр. 404. Л. 207. В связи с возникшими проблемами сохранности иконы Г.О. Чириков предложил, «воспользовавшись моментом реставрации, произвести обследование материала дерева, на котором написана икона» (Ф. II. Ед. хр. 404. Л. 162).

²⁶ В настоящее время вместо устаревшего латинского названия *Tilia parvifolif* в науке принято название *Tilia cordata* Mill. Соответственно, таксоним *Tilia grandifolia* Ehrh заменен на отдельно выделенные *Tilia parlatifyllos* и гибрид *Tilia Europaes* L.

²⁷ В архиве галереи были обнаружены документы лишь с косвенными упоминаниями о результатах исследования. Выражаю благодарность Е.В. Буренковой за оказанную помощь в поисках документа в архиве отдела древнерусского искусства.

²⁸ ОР ГТГ. Ф. II. Ед. хр. 404. Л. 192. Работы по изучению химического состава красок древнерусской иконописи были продолжены в галерее в 1937 г. по плану секции Древнерусской живописи в реставрационной мастерской. Анализ красок производился Институтом им. М.В. Ломоносова АН СССР по договору галереи с Институтом, а равно химико-технологической лабораторией ГТГ. Итоги работы были изложены в неопубликованном труде Ю.А. Олсуфьева «Краски древнерусской станковой живописи и их качественный анализ по памятникам ГТГ» (ОР ГТГ. Ф. 18. Д. 78). Анализ пигментов выполнялся двумя методами: Ломоносовским институтом имерзионным методом и микрохимическим методом в лаборатории ГТГ. Каждый отдельный цвет на разных памятниках ограничивался анализом краски, взятой с одного или с двух памятников. Такое ограничение круга анализа красок было обусловлено прежде всего чувством бережливости по отношению к первоклассным памятникам, как писал сам Олсуфьев. С другой стороны, как замечает Олсуфьев, «анализ красок, взятых даже со всех памятников, приводимых в качестве примеров не обеспечит представления о всех пигментах, могущих вызвать данный цвет: новый пример всегда может оказаться содержащим пигмент иного качественного состава».

²⁹ Фотолаборатория в галерее была основана, как и отдел древнерусского искусства, в 1929 г.

³⁰ Антонова В.И., Мнева Н.Е. Государственная Третьяковская галерея: каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII века. Опыт историко-художественной классификации: В 2 т. М., 1963. Т. 1: XI – начало XVI века.

³¹ Рентгенограммы были выполнены М.П. Виктуриной в связи с подготовкой выставки «Живопись Домонгольской Руси».

³² См.: Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Серия «Древнерусское искусство X–XVII веков. Иконопись XVIII–XX веков». М., 1995. Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века. С. 38. Примеч. 2.

³³ Рентгенологические работы проводились в фондохранилище отдела древнерусской живописи совместно со специалистами ООО «Диагностика-М». Цифровое рентгенографирование позволяет сразу увидеть результат на экране компьютера. В дальнейшем интересующие фрагменты, детали при работе на компьютере в разных режимах могут быть выделены, укрупнены, тем самым это значительно расширяет возможности исследования.

³⁴ Анисимов А.И. О древнерусском искусстве. С. 83.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Всесоюзный Научно-Исследовательский 09 декабря 1930 г. № Л – 282
ИНСТИТУТ ДРЕВЕСИНЫ Третьяковской галерее
Лаборатория Анатомии и Физиологии., п. 6
Древесных растений На В/№ 2657
Москва, 2. Плющиха, Серпов п.:

Присланная Вами древесина, взятая от Владимирской иконы (XI века) является древесиной липы *Tilia parvifolia* Ehrh. Исследованный образец древесины отличается необычно широкими сердцевинными лучами, что заставило предположить, что мы имеем дело не с нашей обычной липой (*Tilia parvifolia* Ehrh), а с южно-европейским видом *Tilia grandifolia* Ehrh, произрастающим, между прочим, в Греции.

Однако, сравнение исследованной древесины с древесиной *Tilia grandifolia* не подтвердило этого предположения. С другой стороны оказалось, что при замедленном росте, при узких годичных слоях и у нашей липы наблюдаются как раз такие же сердцевинные лучи, как у исследованной древесины. На прилагаемых микрофотографиях № 1 и № 2, сопоставлены поперечные разрезы

исследованной древесины и древесины обычной липы *Tilia parvifolia*, выросшей в Кунцево, под Москвой.

Таким образом, надлежит прийти к выводу, что икона написана на доске обыкновенной липы, *Tilia parvifolia*. Географическое распространение этой липы очень широко: Восточные и Северные части Европы (Германия и Европейская Россия); переходя из Западной Европы к нам, на Севере поднимается до 62° с.ш., пересекая Урал под 58° и оттуда переходит в Сибирь. Южную границу составляет степная полоса, иногда встречается и на Кавказе и в Крыму.

Что касается планок рамы, то строение их древесины вполне соответствует строению древесины обыкновенной липы *Tilia parvifolia* Ehrh и не вызывает сомнения.

Зав. лабораторией Анатомии и Физиологии Проф. В. Арциховский

Научный сотрудник подпись

Иллюстрации

Д.Н. Суховерков

**РЕЗУЛЬТАТЫ КОМПЛЕКСНЫХ ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ
ИССЛЕДОВАНИЙ ДВУСТОРОННЕЙ ИКОНЫ
«БОГОМАТЕРЬ ВЛАДИМИРСКАЯ, ПРЕСТОЛ
И ОРУДИЯ СТРАСТЕЙ»**

Комплексные технико-технологические исследования иконы «Богоматерь Владимирская» (дерево, левкас, темпера, 104 x 69, инв. 14243) были предприняты с целью составления расширенного паспорта состояния сохранности памятника. Дополнительно предполагалось уточнить датировку отдельных фрагментов поновлений на лицевой стороне иконы. Кроме того, оставался нерешенным вопрос о времени появления композиции на ее оборотной стороне. Сомнение в датировке видимой сегодня живописи оборота началом XV века в разное время высказывалось некоторыми искусствоведами и реставраторами.

I

На начальном этапе исследований, предпринятом совместно научным отделом древнерусского искусства, отделом реставрации темперной живописи и отделом научной экспертизы Третьяковской галереи, был проделан комплекс работ, включавший рентгенографирование иконы, анализ элементного состава пигментов красок и наполнителей грунтов методом рентгеновской флуоресценции, технологический анализ структуры живописных слоев лицевой и оборотной сторон путем оптической микроскопии. Технологический анализ иллюстрировался макро- и микрофотографией

анализируемых участков. Обе стороны иконы фотографировались в инфракрасном диапазоне электромагнитного излучения, а также в видимом диапазоне в косом свете¹.

В результате был получен довольно обширный фактический материал, суммированный в отчете отдела научной экспертизы Третьяковской галереи. На основании этого материала были сделаны некоторые предварительные заключения.

В ходе этого этапа исследований была дана предварительная характеристика материалов и структуры первоначального живописного слоя, обнаружены микроскопические фрагменты разновременных записей, оставленных на поверхности авторской живописи и последующих поновлений, найден довольно крупный фрагмент, по всей видимости, более ранней живописи под красочным слоем на изображении большого пальца правой руки Богоматери. Тогда же при рентгенографировании были выявлены очень важные детали крепления разновременных элементов основы. С помощью инфракрасной рефлексграфии был обнаружен подготовительный рисунок на оборотной стороне иконы.

И все же, полученного материала оказалось недостаточно для ответа на многие поставленные вопросы.

Летом 2012 года исследования были продолжены научным отделом древнерусской живописи и отделом научной реставрации икон. На втором этапе исследований икона была осмотрена в ультрафиолетовом свете, была проведена дополнительная фотофиксация лицевой и оборотной сторон в диапазоне инфракрасного излучения. Красочные слои были исследованы и фотофиксированы при большей, чем ранее, кратности увеличения². Это позволило уточнить некоторые особенности пигментного состава разновременных красочных слоев, визуально изучить ультрафиолетовую люминесценцию покрывных и отдельных красочных слоев, дополнительно рассмотреть характерные черты разновременного подготовительного рисунка на различных участках лицевой и оборотной сторон иконы.

Особенной частью изучения стало проведение совместно с ООО «Диагностика-М» отдельного комплекса радиологических исследований, в результате чего мы получили полную цифровую рентгенограмму памятника в высоком разрешении и рентгенограммы, позволяющие оценить состояние сохранности отдельно лицевой и оборотной сторон.

В представленной статье суммируются данные двух этапов исследования и предлагается авторская интерпретация полученных результатов.

Несмотря на то что на первом этапе исследований рассмотрение и фотографирование иконы в ультрафиолетовом свете не проводилось, следует начать именно с этого, традиционно стартового, метода оценки состояния сохранности произведения искусства.

Под воздействием ультрафиолетового излучения на живописной поверхности заметно люминесцируют остатки старой олифы, лака, воска и белкового клея. По характеру люминесценции сохранившихся фрагментов разновременных покрывных слоев можно судить о степени поновления исследуемых участков.

При всей субъективности простой визуальной оценки люминесценции следует отметить, что наибольшее количество остатков светящихся в ультрафиолетовом свете покрывных пленок сохранилось на лицевой стороне на участках первоначальной древней живописи, а также на участках, датированных XV веком. На них наблюдается и значительное разнообразие оттенков люминесценции сохранившихся фрагментов покрытий, что свидетельствует о различном химическом составе использованных материалов. Потертости покрытия и поздние реставрационные тонировки, как правило, не люминесцируют и выглядят темными провалами. Но некоторые тонированные участки становятся заметными именно благодаря силе и оттенку люминесценции. Так, например, в ультрафиолете светится желто-зелеными и голубовато-белыми пятнами выровненная и затонированная во время реставрации 1918–1919 годов крупная чинка на лице Богоматери. По всей видимости, здесь в состав тонирующего колера была добавлена старая олифа и, возможно, белковый клей. В целом картина люминесценции на лицевой стороне иконы демонстрирует следы длительной истории бытования памятника, многочисленных повреждений, укреплений, расчисток, чинок, записей и тонировок.

На оборотной стороне иконы на среднике удалось выявить фрагменты только двух покрывных слоев: нижний беловой и верхний интенсивной желтой люминесценции. На полях остатков люминесцирующего лака или олифы можно видеть только вдоль нижнего края и возле крупных утрат грунта у нижних углов. Заметны в ультрафиолетовом свете на полях и легкие следы покрытия, выполненного, скорее всего, после раскрытия иконы в 1919 году. По виду слабо люминесцирующих мазков можно предположить, что это спирторастворимый состав, похожий на шеллак.

В процессе визуального осмотра красочных слоев через бинокулярный микроскоп на первоначальной живописи были обнаружены многочисленные мелкие фрагменты записей. Следу-

ет отметить, что микроскопические остатки записи оставлены вдоль ресничной линии верхних век и на зрачках глаз Богоматери. Более крупные (2–5 кв. мм) фрагменты записей сохранились на верхнем веке левого глаза, вдоль нижней линии носа и на изображении губ Богоматери, а также в верхней части лба и на губах Младенца. Большинство этих фрагментов по характерным признакам соответствует записи, оставленной реставраторами на авторской живописи: на изображении хитона Младенца и кончиков пальцев левой руки Богоматери. Этот довольно крупный участок записи сохранен реставраторами специально и датирован ими XIII веком. Остатки записей были обнаружены также и на авторских деталях одежд. Оставленные микрофрагменты являются признаком чрезвычайной осторожности реставраторов, раскрывавших икону, и ценным материалом для дальнейших исследований. Расчистка ликов выполнялась Г.О. Чириковым с 20 декабря 1918-го по 26 февраля 1919 года под наблюдением А.И. Анисимова.

II

Следует отметить, что для первоначальной авторской живописи характерно очень тонкое измельчение частиц пигмента. Исследование живописи ликов в инфракрасных лучах и с использованием бинокля не выявило наличия привычного для русской иконописи черного подготовительного рисунка по левкасу. По всей видимости, рисунок ликов наносился санкирной смесью. Фотография, выполненная в инфракрасных лучах, подтверждает справедливость такого предположения. При детальном рассмотрении снимка заметно, что иконописец варьирует толщину и пигментный состав санкирной смеси для изображения деталей ликов и их моделировки. Относительно светлый санкирь, вероятно, наносился в несколько слоев. Нижние слои колерованы светлее, а верхние – немного темнее и более холодным оттенком. Пигментный состав санкирей, согласно визуальному определению, включает охру, очень тонко измельченный уголь, белила и редкие частицы киновари. Оттенки и тон санкирей слегка варьировались за счет разного состава компонентов. Так, для написания лика Младенца составлен более светлый оттенок санкиря.

В нижней части носа как у Богоматери, так и у Младенца сразу по санкирю положен мазок тонко тертой киновари ярко-алого цвета. Частично прикрытый в процессе живописи охрением, он просвечивает сквозь последующие моделировки лика. Охрение состоит из большого количества охры, свинцовых белил и киновари.

Высветления строятся как за счет плавного наращивания слоев краски, так и за счет добавления белил в ее состав. Движки почти полностью состоят из белил, с редкими включениями охры и киновари.

Подрумянка выполнена чистой киноварью с большим количеством связующего и воды. Краска наносилась тонкими слоями поверх охрения. Киноварь для подрумянки терлась не очень мелко – при небольшом увеличении частицы хорошо видны. Цвет более крупных частиц киновари имеет холодный оттенок. Художник сознательно варьировал степень измельчения киновари с целью достижения определенного цвета. На лице Младенца мазки подрумянки выделяются четче и мастерски подчеркивают форму щеки.

Обводка носа и верхних складок век Богоматери выполнены смесью киновари, охры и угля. Опись радужной оболочки глаз, бровей, верхних и нижних век темно-коричневого цвета состоит из охры, гематита, угля и малого количества белил. Этим же составом, но с немного большим содержанием охры, выполнена обводка носа, бровей и глаз Младенца. Верхние веки и зрачки глаз усилены колером, составленным из сажи, угля, гематита и охры. Слезницы, так же как и губы Богоматери и Младенца, выполнены тонко тертой киноварью алого цвета.

Первоначальная живопись волос Младенца сохранилась только на небольшом фрагменте в верхней части лба. Волосы были написаны смесью красной охры, киновари и угля.

Авторский мафорий Богоматери также сохранился в виде мелких фрагментов. Он был темно-коричневого цвета, который составлен из тонко измельченных гематита, угля, сажи и малого количества белил. Авторский хитон Младенца выполнен охрой с добавлением угля, белил и мелко тертой киновари. Этим же цветом и составом была написана первоначальная кайма мафория Богоматери. Благодаря тому, что первый слой записи был нанесен по олифе, то есть без предварительных расчисток, первоначальный ассист на хитоне Младенца и на охристой кайме мафория Богоматери сохранился очень хорошо. К авторскому слою также следует отнести фрагменты позолоченного фона с остатками монограмм Богоматери.

Во время исследований самих монограмм были обнаружены фрагменты красочного слоя, заметно выступающие за границы контуров букв. Тщательное рассмотрение заинтересовавших участков через бинокулярный микроскоп позволило выявить некоторую разницу в оттенке красочных слоев непосредственно букв и обнаруженных фрагментов. Остатки красочного слоя алого оттенка местами уходят под более холодный, киноварный кра-

сочный слой букв. Несколько таких несоответствующих контурам букв фрагментов было найдено на монограмме «МР». Наиболее крупные из них выступают за пределы левой вертикальной линии и правой наклонной линии буквы «М».

При большем увеличении удалось заметить, что нижние по уровню алые фрагменты написаны очень тонко измельченной киноварью. Более холодный оттенок красочного слоя шрифта монограмм получен смесью мелко тертой киновари и красного органического пигмента, состоящего из сгустков и микроскопических фрагментов окрашенного волокна. Наличие большого количества сильно измельченных частичек окрашенного волокна исключает их случайное попадание в толщу красочного слоя. Скорее всего, органический пигмент был получен в результате вторичной переработки окрашенной ткани.

Относительно высокая степень увеличения позволила выявить еще несколько интересных деталей. Так, правая часть не полностью сохранившегося титла написана поверх ранее образованного кракелюра авторского позолоченного грунта. Пигментный состав красочного слоя титла полностью совпадает с таковым на шрифте видимой сегодня монограммы «МР». Кроме того, было замечено, что обнаруженные частицы красочного слоя алого оттенка имеют продолжение в виде своеобразной фактуры поверхности позолоты. Эта фактура образована многочисленными микроскопическими, округлыми углублениями, в которых часто встречаются мелкие остатки краски из чистой мелкодисперсной киновари алого цвета. Пока остается строить догадки относительно возникновения обнаруженного микрорельефа, поскольку размер углублений значительно превосходит размер частиц задействованного здесь пигмента. Одно из предположений базируется на том, что в углублениях иногда встречаются точно совпадающие по размеру шаровидные частицы, похожие на микроскопические песчинки. Из этого можно сделать вывод, что микрорельеф могли нанести специально для перевода шрифта монограммы на позолоченную поверхность приспособлением в виде печати или куска кожи, где шрифт в зеркальном отображении был сформирован из мелкого песка.

Вполне очевидным становится вывод о том, что обнаруженные «неправильно расположенные» фрагменты красочного слоя из чистой мелкодисперсной киновари являются остатками более раннего варианта написания монограммы «МР». При этом видимую сегодня монограмму следует отнести к более позднему времени. В поисках контуров ранней монограммы было проведено фотогра-

фирование интересующего участка в нескольких режимах, в том числе и в инфракрасном свете. По результатам съемки удалось выявить некоторые следы, образованные микрорельефом позолоты. Они позволили сделать реконструкцию более раннего написания буквы «М», части буквы «Р» и фрагмента раннего титла.

Так как крупные утраты и чинки грунта делают неясными контуры титла и буквы «Р» видимой в настоящий момент монограммы «МР», была также предпринята попытка полной ее реконструкции.

В ходе светооптической микроскопии было установлено, что ярко-голубой фрагмент чепца над левой бровью Богоматери является частью одной из наиболее ранних записей. На нескольких его участках при относительно большом увеличении можно видеть, что красочный слой голубого цвета перекрывает отдельные трещины первоначального грунтового кракелюра и нанесен поверх олифной пленки. Отмеченная запись состоит из трех плотно спаянных и не разделенных покрывными пленками слоев. Нижний слой написан смесью индиго и свинцовых белил³. Далее следует плотный слой или прослойка из свинцовых белил. Собственно, ярко-голубой цвет этого фрагмента чепца образован тонким слоем довольно крупно тертого лазурита. Идентичные по пигментному составу и близкие по стратиграфии фрагменты красочного слоя перекрывают авторскую живопись на участке возле шеи Младенца под его подбородком и справа от лика Богоматери под изображением руки Младенца, а также еще в нескольких местах по краям лика Богоматери в виде мелких остатков. На указанных участках нижний индиговый слой иногда лежит на остатках подлевкаски и поверх олифы. Это свидетельствует о том, что первый слой записи был нанесен в ходе восполнения ранее возникших утрат. В настоящий момент трудно делать однозначные заключения о том, был ли временной разрыв между нанесением этих двух слоев. На их разновременное происхождение может указывать рентгенограмма, где видно, что наиболее крупные фрагменты ярко-голубого чепца под слоем лазурита и прослойкой белил сохранили элементы, вероятно, белильных же высветлений. Тем не менее отсутствие между слоями следов покрывного материала и значительное отличие толщины белильной прослойки на разных участках позволяют предположить, что рассматриваемые слои могут представлять единовременный комплекс. Тогда слой разбеленного индиго должен был выполнять роль подготовительной колеровки. Такой живописный прием вполне оправдан в условиях чрезвычайной дороговизны в Средние века такого пигмента, как лазурит.

Первый слой записи, как уже отмечено, был специально отставлен реставраторами на небольшом участке на изображении хитона Младенца и кончиков пальцев левой руки Богоматери и датирован XIII веком. Характерной особенностью первого слоя записи является относительно грубое измельчение пигмента. Практически все остатки этой записи нанесены по толстой пленке потемневшей олифы.

На некоторых остатках записи ликов можно выделить санкирную подготовку, состоящую из желтой охры, сажи, включений белил и коричневого, по всей видимости, органического пигмента. Охрение выполнено ярко-желтой охрой в смеси с красной киноварью и с включениями крупных частиц сажи и полупрозрачного коричневого пигмента, идентификация которого потребует более сложных исследовательских методик. Подрумянка, где она сохранилась, нанесена тонким слоем поверх охрения и состоит из той же охры, но с большим содержанием киновари. На некоторых фрагментах записи XIII века сохранились также и остатки описи ликов. По этим микроскопическим остаткам можно заключить, что волосы Младенца, ресничные линии век и зрачки глаз Богоматери и Младенца были тогда наведены одинаковой коричневатой-черной краской, состоящей из мелко тертой сажи и темно-коричневого пигмента, состав которого не определен. Однако линия носа Богоматери была выделена красным колером, составленным из мелко и крупно тертых киновари, сажи, угля и желтой охры. Похожий состав красного обнаружен на лежащих поверх тонкого слоя олифы фрагментах поновления на губах Богоматери и Младенца. Во время исследования участка записи на изображении хитона Младенца Христа при относительно большом увеличении стало заметно, что она состоит из двух слоев. Между нижним зеленовато-охристым и верхним красно-охристым слоями пленка олифы визуально не определяется. Нижний слой написан светлой охрой с добавлением сажи и угля, верхний – более яркой, желтой охрой с добавлением большого количества мелко и крупно тертой киновари, а также красного органического пигмента. Красный органический пигмент представлен микроскопическими частицами волокон окрашенной ткани. И в нижнем, и в верхнем слоях присутствуют включения коричневого цвета, природу которых пока не удалось установить. Следует также отметить, что запись XIII века на хитоне Младенца сохранила свой собственный золотой ассист, выполненный из сусального листа и местами повторенный позже по потемневшей олифе.

Далее, во время визуального осмотра памятника, было замечено, что под красочным слоем, датированным началом XV века,

на изображении правой руки Богоматери под прослойкой олифы есть фрагменты более ранней живописи. Путем светооптической микроскопии в местах утрат и потертостей видимого сегодня изображения удалось различить три неразделенных олифой красочных слоев, которые, в свою очередь, также нанесены по толстому слою потемневшей олифы. Характерной особенностью этих слоев является грубое измельчение пигментов. Нижний слой состоит из смеси пока точно не определенного сиренево-коричневого пигмента (вероятно, один из видов красной земли), крупных комков черной сажи и угля. Выше следует прослойка из свинцовых белил с включениями частиц сажи и угля, которая перекрыта смесью грубо молотого лазурита и красного органического пигмента с включениями фрагментов окрашенных волокон. Последующее рентгенографирование иконы позволило заключить, что плотный слой белил представляет собой детали высветлений мафория. Наличие на обнаруженных участках таких характерных признаков, как, во-первых, сочетание трех или двух неразделенных олифой слоев, нанесенных грубо молотыми пигментами, во-вторых, присутствие в нижних слоях крупно тертой сажи с углем, а в верхних – органической краски с частицами окрашенного волокна и минерала лазурит, позволяет датировать их одним временем с записью на изображении хитона Младенца и фрагменте ярко-голубого чепца, то есть XIII веком.

III

Следующий слой записи датирован XV веком. К этому времени относится изображение правой руки Богоматери, левая и часть правой стопы Младенца, его шея и волосы, фрагмент хитона немного ниже колен, часть мафория от правой руки Богоматери до нижней лузги иконы, участки фона охристо-желтого цвета, а также небольшие фрагменты мафория и чепца вокруг лика Богоматери и хитона Младенца на его плече. Дисперсность пигмента в этом слое записи немного тоньше, чем в предыдущем. Подготовительный рисунок, выполненный по грунтовым вставкам кистью чернилами на основе сажи и угля, хорошо заметен в инфракрасном свете. Санкири личного письма здесь составлены из тонко измельченных белил, светлой охры, грубо перетертых сажи и угля. Большое количество белил в смеси предопределяет сиренево-серый цвет санкирной подготовки. Охрение состоит из светлой, холодного оттенка охры с довольно крупными не растертыми включениями, небольшого

количества мелко тертых белил и киновари как тонко, так и довольно грубо измельченной. Для написания хитона Младенца использована смесь из такой же светлой охры холодного оттенка, угля, небольшого количества свинцовых белил и светло-коричневого пигмента, представленного редкими крупными включениями. Благодаря многочисленным микроскопическим остаткам записи XV века, оставшимся на поверхности более ранней записи, можно определить, что клав хитона Младенца в XV веке был написан с применением натурального азурита. О том, что все синие записи в этом слое были выполнены натуральным азуритом с добавлением свинцовых белил, свидетельствует фрагмент чепца Богоматери на грунтовой вставке соответствующего времени. Мафорий Богоматери в этом слое поновления был написан смесью коричневого гематита и угля. Фон почти полностью состоит из ярко-желтой охры с небольшим количеством тонко измельченных белил и единичными включениями мелких частиц киновари, сажи и зеленого пигмента. Судя по неравномерности картины желтой люминесценции в ультрафиолетовом свете, охристый фон XV века был тонирован после раскрытия в 1919 году смесью светлой охры и белил. Надписи по желтому фону выполнены киноварью с добавлением красной охры и включениями бесцветных частиц (вероятно, кварцита), а также сажи и угля.

Поновление XVI века на лицевой стороне иконы занимает большую часть средника и почти полностью покрывает поля. Темный колорит поновлений и темные санкири личного на изображении левой и отдельных фрагментов правой руки Богоматери обусловлены тем, что поновитель смешивал краски, ориентируясь на бывшую под темной олифой более раннюю живопись. На некоторых участках живописи XVI века сохранились остатки еще более позднего поновления, к которым следует отнести тонкий слой охрения на кисти левой руки и кончиках пальцев правой руки Богоматери, а также на предплечии правой руки Младенца. Подготовительный рисунок нанесен здесь кистью и чернилами, полученными из углеродного пигмента.

Санкири в этом слое составлены на основе светлой охры с добавлением большого количества грубо измельченных киновари, угля, небольшого количества свинцовых белил и редких включений искусственного азурита. Охрение этого слоя сохранилось плохо и состоит из тех же пигментов, но с большим содержанием светлой охры и свинцовых белил. Красочный слой хитона Младенца и кайма мафория Богоматери получены путем варьирования тех

же компонентов. Здесь можно заметить много довольно крупных комочков светлой охры. Мафорий написан смесью гематита, угля, киновари и охры. Клав и пояс хитона Младенца, так же как наруч на запястье левой руки Богоматери, выполнены, по всей видимости, искусственным азуриком с добавлением свинцовых белил.

Следующий этап поновлений представлен красно-коричневыми чинками на полях, фоне и одной небольшой чинкой такого же цвета на мафории на левом плече Богоматери. Других записей, соответствующих этому поновлению, на иконе не обнаружено. На схеме, составленной реставратором И.А. Барановым, они отмечены и датированы XVIII веком.

Вставки и поновления XIX века хорошо заметны на изображении мафория Богоматери выше лба, на участке немного правее, на изображении пальцев правой руки Младенца с прилегающими фрагментами мафория, на участке чуть ниже запястья левой руки Богоматери. К этому же времени следует отнести небольшие остатки поновлений на хитоне Младенца чуть ниже затылка и немного выше развернутой к зрителю пятки, фрагменты на изображении большого и части первой фаланги указательного пальца правой руки Богоматери, а также довольно крупный фрагмент на подъеме правой ноги Младенца. Часть указанных поновлений при раскрытии была датирована XVI веком (см. схему И.А. Баранова). Исследование красочных слоев при значительном увеличении позволило выявить ряд характерных особенностей, давших возможность соотнести эти поновления с санкирем и охрением пальцев правой руки Младенца. Так, для личного письма поновлений XIX века характерно отсутствие в смеси азурита, чрезвычайно малое содержание в ней киновари и одновременно большое количество угля. Причем уголь часто представлен крупными удлиненными частицами. Большое содержание угля свойственно для всех колеров записи XIX века, что ясно выделяет ее фрагменты при рассмотрении иконы в инфракрасном свете.

IV

На оборотной стороне иконы хорошо заметны три участка левкасного грунта. Это средник, где изображен Престол с Орудиями Страстей, чинка вдоль трещины основы и поля.

Грунт средника выделяет характерный кракелюр. Заметна хаотичность направления его трещин, никак не связанных с направлением волокон древесины и нитей паволоки. Здесь много косых, изгибающихся и концентрически сгруппированных трещин, которые

располагаются гуще или реже вне зависимости от характера и плотности красочных слоев. При большом увеличении параллельно краям и в местах пересечений трещин кракелюра видны микроскопические выкрошки и надломы, форма которых не связана с естественно протекающим старением основы и паволоки. Подобное растрескивание грунта, как правило, возникает вследствие механического воздействия. Вероятно, изображение, представленное на оборотной стороне иконы, было написано на плотно загрунтованном холсте. После просушки грунта и живописи холст ломался на неровной поверхности оборота, а затем скручивался в разных направлениях. Судя по рельефу кракелюра (втянутым краям и вздутой середине, по аналогии с расплющенной яичной скорлупой), полученная заготовка была наклеена на толстый слой коллажированного клея. На вставке по стыку досок кракелюр выражен слабо. Он носит естественный характер. Редкие трещины здесь или идут по линии соединения досок, или продолжают некоторые изломы грунта средника. Чинка по стыку досок выполнена после перелеваски полей. На полях грунтовой кракелюр выражен так же слабо, как и на чинке по стыку досок. При этом формируется он очень сходным образом. Большая трещина по стыку первоначальной основы и надставленного поля сверху появилась в результате механического повреждения. Если сравнивать характер обработки левкаса на полях и лузге лицевой и оборотной сторон, то можно заметить ряд принципиальных отличий. Так, лузга на лицевой стороне иконы левкашена с ровным уклоном от полей к среднику и ровно наклонными гранями по углам ковчега. Очевидно, что все грани здесь обрабатывались после высыхания левкаса. На оборотной стороне лузга имеет параболический профиль и скругленные углы. По всей видимости, лузга левкасилась просто пальцем. После высыхания выравнивались только поля. Налицо несоответствие обработки грунта лицевой и оборотной сторон. Вполне закономерно сделать вывод о сравнительно поздней датировке всех трех частей грунта на оборотной стороне иконы. При этом наличие ломаного кракелюра средника может свидетельствовать о намеренной имитации древности.

Исследования пигментного состава и структуры красочных слоев на оборотной стороне иконы показали, что ни один из живописных слоев оборота по сочетанию задействованных материалов не находит соответствия ни с одним из живописных слоев на ее лицевой стороне.

Фон светло-бежевого цвета нанесен плотным слоем с четко выраженными следами кисти. Он состоит из большого количества свинцовых белил с добавлением желтой охры, коричневатой (сиейны натуральной), синего лазурита и редкими включениями кино-

вари. В красочном слое часто встречаются скопления «раковин» от лопнувших, мелких воздушных пузырьков.

Надписи на фоне выполнены чистой киноварью как тонкой, так и средней степени измельчения.

Крест глухого оливково-зеленого цвета написан желтой охрой в смеси с углем и малого количества красного сурика. На нижней теневой грани креста в упомянутый состав добавлено больше угля и немного лазурита. На границах колеров и в местах мелких утрат по краям кракелюра видно, что крест написан поверх фона. Но толщина фона под изображением креста уменьшается по мере удаления от его контуров. На то, что фон писался широко, но его толщина не наращивалась под изображением крупных деталей, указывают и результаты рентгенологических исследований.

Трость и копье также написаны по фону. Древко копья выполнено смесью красной охры, угля, сажи, киновари с редкими вкраплениями лазурита, а его наконечник – составом грубо измельченного лазурита, свинцовых белил с добавлением угля и сажи. Хорошо заметные при увеличении в синих колерах красно-коричневые частицы, скорее всего, представляют собой оксид железа⁴. Красочный слой трости составлен на основе желтой охры и натуральной сиены, с добавлением киновари, свинцовых белил, малой доли сажи и с редкими включениями частиц лазурита.

Престол написан смесью киновари и свинцовых белил с единичными вкраплениями частиц лазурита. Узор на престоле сначала выведен рельефно белилами (с добавлением лазурита), после чего завершен сусальным золотом. Причем золочение наносилось на уже покрывшуюся извилистыми трещинами кракелюра белильную подложку.

Таким же образом был вызолочен нимб Святого Духа. Нимб сильно утрачен, и позолота здесь (также сильно утраченная) местами перекрывает мелкие трещины кракелюра, а местами заходит на утраты белильной подложки. Это единственная деталь, если не считать грунтовой вставки по стыку досок, имеющая следы записи. Запись была выполнена желтой охрой. Святой Дух в виде голубя написан белилами с добавлением охры, киновари, лазурита и угля. При увеличении и в инфракрасных лучах видны участки красочного слоя вдоль контура головы голубя, перекрывающие фрагменты частично утраченной позолоты нимба. Выявленные детали свидетельствуют об имитационном характере утрат подложки и позолоты на нимбе. Позем светло-лилового цвета. В состав довольно толстого слоя краски входят главным образом белила, киноварь, уголь, лазурит и включения, похожие на крапак. Толщина красоч-

ного слоя и способ его высыхания определили появление характерного кракелюра, представленного разнонаправленными прямыми, извилистыми и часто незавершенными трещинами.

Для большинства красочных слоев средника на оборотной стороне иконы характерно использование большого количества свинцовых белил. Об этом свидетельствуют и данные рентгенофлуоресцентного анализа. В упомянутых красочных слоях часто встречаются крупные комки чистых ярких белил. Предварительный рисунок композиции выполнен углем. В инфракрасном свете зафиксированы свободные и весьма схематичные линии рисунка. Художник многократно перемещал детали в поисках лучшей композиции. В одном из вариантов Престол и Евангелие располагались значительно выше и, соответственно, копье и трость были намечены с другим наклоном. Автор оборота предполагал изобразить по два гвоздя справа и слева от Евангелия. Вероятно, образцом служила прорись или отпечаток в зеркальном отражении. Поэтому нижняя перекладина креста ошибочно наклонена влево.

Окончательный рисунок был процарапан графьей. Этим способом намечены конструкция Престола и складки ткани на нем, а также крест, копье и трость. Мастер строил здесь прямые линии, как чертеж, с помощью линейки. Нижний край покрыва на Престоле, терновый венец, гвозди, наконечник копья, губка и некоторые другие детали тоже прографлены, но уже от руки.

Детали изображений на грунтовой вставке по стыку досок мечами также намечены графьей. Для соединения разделенных вставкой фрагментов трости знаменщик воспользовался линейкой. Пигментный состав красок, примененных для восполнения живописи на грунтовой вставке по стыку досок, как уже замечено, не находит соответствия ни в одном из поновлений на лицевой стороне. Охристый участок фона написан смесью темной охры или сиенской земли, тонко измельченных свинцовых белил, угля с редкими включениями киновари и зеленого, пока не определенного пигмента. Фрагмент красной на престольной ткани выполнен той же краской, что и охристый участок фона, но с добавлением большого количества киновари. Кайма на этой ткани коричневато-зеленого цвета написана по оставленным для нее участкам открытого грунта. Цвет каймы получен смесью охры, свинцовых белил, угля и грубо измельченной яри медянки, точный состав которой еще предстоит изучить.

Красочный слой на полях получен путем смешения желтой охры, пигмента, как сиенская земля, свинцовых белил, угля и очень малого количества пока не определенного зеленого пигмента.

Суммируя результаты физико-оптических исследований двусторонней иконы «Богоматерь Владимирская, Престол и Орудия Страстей», следует заключить, что отдельные, небольшие участки и детали композиции на ее лицевой стороне необходимо датировать иначе, чем было принято ранее. Так, фрагменты красочного слоя под изображением большого пальца правой руки Богоматери, фрагмент ярко-голубого чепца и видимую сегодня на золоченом фоне монограмму «МР» с остатками петлевидного титла следует датировать тем же временем, что и запись на изображении хитона Младенца, то есть XIII веком. А небольшие чинки на изображении правой руки Богоматери и на подъеме правой стопы Младенца имеют все признаки записи XIX века. В целом схема, выполненная в 1919 году, нуждается в небольшой корректировке.

Вместе с тем по многочисленным признакам изображение Престола и орудий страстей на оборотной стороне иконы не может быть датировано ранними периодами бытования памятника. На это указывает:

1. Несоответствие пигментного состава и стратиграфии всех красочных слоев на оборотной стороне ни одному из разновременных красочных слоев лицевой стороны иконы⁵.

2. Принципиально различные техники подготовительного рисунка, примененные иконописцами лицевой и оборотной сторон.

3. Детальная проработка рисунка оборотной стороны с помощью графьи. Несмотря на то что графья используется в русской иконописи или в очень ранние периоды (до XIII в.), или с XVII века, такая детальная, вплоть до гвоздей на Престоле, проработка характерна для копиистов и подстаринщиков со второй половины XIX века.

О том, что композиция на оборотной стороне является сравнительно новым и искусственно состаренным произведением свидетельствует:

1. Кракелюр искусственного происхождения, для чего краска специально наносилась толстым слоем.

2. Наличие ломаного кракелюра и следов наклеивания готовой, написанной отдельно на загрунтованном холсте работы на рельефную поверхность основы.

3. Использование на грунтовой вставке по стыку досок для обозначения некоторых деталей техники графьи. Причем для графления применялся инструмент такого же размера, что и в основном изображении оборота. (Подобное совпадение позволяет считать эту грунтовую вставку имитационной.)

4. Отсутствие следов записи за пределами имитационных вставок на оборотной стороне.

5. Имитация утрат позолоты, зафиксированная под красочным слоем изображения головы голубя.

6. Использование для нанесения позолоченного узора и асси-ста подложки из свинцовых белил с добавлением лазурита. Белиль-ная подложка под позолотный узор крайне редко использовалась в древнерусской живописи и значительно чаще встречается в работах поновителей и подстаринщиков XIX – начала XX века. Причем позо-лота наносилась на уже покрытую трещинами кракелюра подложку.

V

Для получения сведений о состоянии основы памятника и в поисках скрытых под записью остатков более ранней живописи икона была рентгенографирована обычным способом⁶. Анализ полученного материала позволил сделать некоторые выводы. Так, рентгенографирование позволило увидеть картину крепле-ния, как оказалось, многочисленных элементов основы. При этом многие элементы крепились к первоначальной основе и между собой крупными железными гвоздями. На рентгенограмме также были замечены некоторые различия макроструктуры древесины, использованной для изготовления первоначальной основы, деталей рукояти и планок надставных полей. Вместе с тем было отмечено, что на рентгенограмме авторские участки грунта выглядят тем-нее⁷. Это обусловлено как толщиной первоначального левкаса, так и пониженным содержанием в его составе рентгеноконтрастных материалов. Тогда же в нижней части средника по ряду характерных признаков⁸ были выявлены довольно крупные фрагменты раннего левкаса с остатками ранних красочных слоев. Однако установление принадлежности обнаруженных фрагментов к живописи лицевой или обратной сторон требовало дополнительного изучения.

На втором этапе исследований летом 2012 года рентгенографи-рование было выполнено сотрудниками ООО «Диагностика-М»⁹ с помощью микрофокусного аппарата РИ-100МН¹⁰ и многоразо-вых, запоминающих экранов. Эти экраны прикладывались к по-верхности иконы через микалентную бумагу¹¹. После восприятия проходящих рентгеновских лучей информация с запоминающих экранов считывалась лазерным сканером. Полученная серия циф-ровых снимков затем была объединена в единую рентгенограмму высокого разрешения. Наличие полной цифровой рентгенограммы позволило тщательно проанализировать состояние как первоначальной основы памятника, так и добавленных позже элементов.

Первоначальная основа иконы состоит из двух досок. Доски

сделаны из плотной древесины с умеренно различимой на рентгенограмме структурой годичных колец. Правая, если смотреть с лицевой стороны, доска шире. По правому краю правой доски сверху до низу следуют многочисленные и разные по величине сучки. На правом поле первоначальной основы располагался самый крупный сучок. Во время одной из чинок на место, возможно, выпавшего сучка здесь был вклеен деревянный врезок прямоугольной формы. Рисунок годичных колец на правой доске первоначальной основы местами заметно искривлен. Скорее всего, древесина богата компонентами, взаимодействующими с железом. На рентгенограмме хорошо видно, как от скрепляющих гвоздей и скоб по каналам древесины распространяются соли железа. В настоящий момент нами разрабатываются методики для точного определения породы древесины, из которой была изготовлена первоначальная основа памятника. Следует упомянуть, что точное (ботаническое) определение материала всех элементов существующей основы может в значительной степени прояснить историю бытования исследуемой иконы.

Детали рукояти, судя по рисунку годичных колец на рентгенограмме, выполнены из разного материала. С большой долей вероятности можно утверждать, что наклонные планки выполнены из хвойной породы дерева. Основное вертикальное древко врезано в нижнее поле иконы с лицевой стороны и закреплено двумя деревянными шкантами. Две боковые планки врезаны с оборотной стороны, и каждая закреплена двумя деревянными шкантами на боковых и нижних полях первоначальной основы. Очень похоже, что шканты выполнены из соответствующих врезанным деталям пород дерева. Примечательна и сама техника выполнения врезок. Для этого в основе на половину глубины ее полей выдолблены соответствующие гнезда: вертикальное – с лицевой стороны и наклонные – с оборотной. В вертикальном древке и наклонных крепежных планках необходимые участки были выбраны в «полдерева». Таким образом, после соединения всей конструкции элементы крепления рукояти были точно подогнаны под уровень полей. Плотнее и точнее всего детали рукояти подогнаны к первоначальной основе иконы. Это позволяет предполагать или изначально присутствие рукояти на иконе, или довольно ранний период ее монтажа. На то, что икона изначально могла быть двусторонней и запрестольной, указывают точное совпадение размеров ковчегов на обеих сторонах памятника, наличие в верхнем торце первоначальной основы двух фрагментов крупных металлических гвоздей (возможно, крепивших верхнюю торцевую шпонку) и отсутствие таковых в ниж-

нем торце. Кроме того, рентгенограмма не выявила никаких следов крепления накладных или врезных шпонок на оборотной стороне. Тем не менее для более однозначных выводов потребуется еще ряд дополнительных исследований.

На рентгенограмме в торцах и боковых сторонах первоначальной основы также прослеживаются остатки мелких гвоздей и похожие по размеру пустые гвоздевые отверстия. Данная деталь является свидетельством того, что первый оклад был смонтирован на икону до изменения ее размеров. Гвоздевые отверстия расположены нечасто, а близко расположенные пары очень редки. Скорее всего, на первоначальную основу оклад прибивался один или два раза. В планках, крепивших рукоять, также остались гвозди, по размеру и форме схожие с таковыми на торцах. Следовательно, в ранние периоды бытования памятника рукоять выносной или запрестольной иконы также была украшена металлическими пластинами или узорчатой басмой. Гвозди, оставшиеся в торцах первоначальной основы и в сохранившихся деталях шеста, кованые, конусовидной формы, с небольшой шляпкой. Их длина варьируется в пределах 9,9–13,8 мм. Возле шляпки одного из гвоздей сохранились остатки тонкого металлического листа¹².

Надставные поля крепятся к первоначальной основе с помощью крупных железных гвоздей. С боковых сторон надставлено по одной планке. Верхнее и нижнее поля надставлены, каждое тремя планками разной толщины. Тщательный анализ рентгенограмм позволил сделать некоторые выводы о последовательности монтажа надставных полей. Основанием для таких выводов служат оставшиеся в их торцах фрагменты гвоздей, крепивших в разное время басмы, оклады и, возможно, сорочки.

Первый раз поля были расширены на одинаковую величину как с боковых сторон, так и с верхнего и нижнего торцов¹³. Надставленные планки прикреплены к первоначальной основе в наклад при помощи длинных (~120 мм) железных гвоздей с маленькой шляпкой. Нижнее поле было надставлено фрагментами, вырезанными так, чтобы увеличить поле на заданную величину, заполнив пространство между элементами крепления рукояти. Каждый фрагмент крепился к первоначальной основе длинными железными гвоздями отдельно. Таким образом, рукоять продолжала функционировать, а значит, икона оставалась запрестольной или выносной. При этом она снова была украшена металлическим окладом. В торцах верхнего и нижнего надставленных полей на рентгенограмме также видны мелкие гвозди и пустые гвоздевые отверстия. Сохранив-

шиеся в нижней надставленной планке крепившие оклад кованые гвозди, длиной примерно 12 мм, имеют конусовидную форму и небольшую шляпку. Можно различить их более тонкие и немного более массивные с укупоренной шляпкой варианты. Частота расположения гвоздей и гвоздевых отверстий в верхней и нижней надставленных планках позволяет предположить двух- или трехкратную смену или перемонтировку оклада в этом обновленном размере иконы. Вероятно, верхняя часть иконы через какое-то время была украшена дополнительными деревянными элементами. Об этом свидетельствуют симметрично расположенные пустые отверстия от крупных гвоздей в верхней надставленной планке и в верхней части боковых надставленных полей.

Дальнейшее расширение полей относится ко времени, когда икона перестала быть запрестольным или выносным образом¹⁴. Древко было отпилено, и нижнее поле сначала надставлено на 4,5 см фрагментами деревянных планок. Затем торцевые срезы древка и элементов его крепления были прикрыты еще одной планкой толщиной 2,5–2,8 см. Тогда же верхнее поле было надставлено планкой 3,5–3,8 см толщиной. На втором этапе расширения полей все части крепились длинными (80–130 мм) железными, коваными гвоздями с большой шляпкой (диаметром 15–20 мм). В этот период оклад на иконе крепился коваными гвоздями (длиной 8–10 мм), заметно выраженной конусовидной формы со слабо заметной шляпкой. По частоте расположения гвоздей в верхнем торце повторно увеличенного верхнего поля, а также по наличию там гвоздей другой формы можно предположить, что этот оклад монтировался или обновлялся дважды.

Последнее изменение размера иконы получилось за счет увеличения верхнего поля. Планка 1,2–1,7 см толщиной крепится к предшествующим двум надставленным брускам с помощью трех кованых гвоздей (длиной 63,2–80 мм), на одном из которых сохранилась широкая шляпка. Это последнее увеличение размера иконы определенно можно связать с появлением сканого золотого оклада, привезенного на Русь из Византии митрополитом Фотием. Но существующая в настоящее время крайняя верхняя планка, скорее всего, добавлена взамен прежней во время починки и поновления в XVI веке. Свидетельством тому служат фрагмент крупного железного гвоздя и крупное гвоздевое отверстие в предыдущем надставленном бруске, не имеющие продолжения в крайней верхней планке. Возможно, в XVI веке с оборотной стороны в верхнее и нижнее поля были вбиты скобы. Они потребовались для соеди-

нения разошедшихся досок первоначальной основы¹⁵ и крепления с той же первоначальной основой надставного верхнего поля.

Рентгенографирование средника иконы выявило наличие очень большого количества мелких гвоздей разной формы, ранее крепивших оклады и другие элементы декора. Многие гвозди и гвоздевые отверстия часто не совпадают с видимыми сегодня контурами фигур на лицевой стороне иконы. Наиболее ясное соответствие наблюдается только по абрису древних ликов. Присутствие гвоздей крепления окладов на конструкции скрытого сегодня древка и анализ расположения мелких гвоздей и гвоздевых отверстий на торцах иконы позволили выдвинуть гипотезу о возможном украшении окладом ее оборотной стороны. В настоящий момент на оборотной стороне иконы в среднике нет ни остатков гвоздей, ни следов их пребывания. На обороте можно видеть только цепь гвоздевых отверстий по периметру иконы, по краям ее полей и два отверстия в верхней части верхнего поля, которые сохранили внутри следы резьбы и которые, скорее всего, связаны с закреплением иконы внутри выносного киота-рамы.

Для того чтобы получить картину расположения гвоздей отдельно на лицевой и отдельно на оборотной сторонах была выбрана методика послойной контактной рентгенографии. Она предполагает неподвижное закрепление рентгеновской пленки или запоминающего экрана на поверхности одной из сторон исследуемого объекта и перемещение излучателя с другой его стороны. В данном случае площадь средника иконы была поделена на четыре участка так, чтобы получить его полную рентгенограмму с помощью экрана 30 x 40 см¹⁶. Для точности угол экрана укладывался в один из углов ковчега иконы. На каждом участке фиксации экрана было выполнено по пять рентгенограмм. При этом источник излучения фокусировался на центр экрана и отклонялся относительно этого центра в четыре стороны на угол примерно 60 градусов. Каждая проекция отцифровывалась отдельно.

Полученные изображения в виде полупрозрачных слоев совмещались в программе Adobe Photoshop CS5. Ориентиром для совмещения служили рентгеноконтрастные детали изображений и кракелюр на одной из сторон. В результате изображение поверхности совмещенной стороны становилось более четким, а изображение противоположной стороны – мультиплицированным и менее заметным. Четыре совмещенных рентгенограммы затем объединялись с помощью той же программы Adobe Photoshop CS5 для получения полного изображения средников лицевой и оборотной сторон.

Благодаря выбранному методу рентгенографирования удалось уточнить расположение нескольких фрагментов раннего грунта на лицевой стороне. Некоторые скрытые фрагменты сохранили детали раннего изображения. Появилось еще одно свидетельство того, что под изображением большого пальца правой руки Богоматери ранее был написан мафорий. Хорошо заметные на рентгенограмме высветления указывают на расположение его складок. Рядом на том же фрагменте раннего грунта просматриваются линии золотого ассиста на хитоне Младенца. По всей видимости, правая рука Богоматери до поновления XV века была расположена иначе. Контур самой руки распознать не удастся, так как в этом месте по краям стыка досок нанесен толстый слой поновительского левкаса¹⁷. Некоторые более мелкие фрагменты скрытого под записью раннего грунта также сохранили остатки древнего красочного слоя. По крайней мере, на рентгенограмме этих фрагментов иногда видны части плотных белильных высветлений складок мафория XIII века. Все обнаруженные фрагменты раннего грунта находятся на лицевой стороне иконы. На обороте следов ранней живописи не обнаружено.

Определение границ нанесения паволоки до сих пор остается довольно сложной задачей. Даже применение послойной контактной рентгенографии не позволило абсолютно точно установить границы присутствия паволок на лицевой стороне. Сложность заключается в том, что совмещение нескольких изображений с равномерным рисунком нитей паволоки только на одной стороне иконы часто дает иллюзорную картину ее присутствия и на другой стороне. Для получения подробной картины наличия фрагментов ткани под грунтом на лицевой и оборотной сторонах икон в будущем потребуется ряд дополнительных исследований. Сегодня известно, что на лицевой стороне паволока присутствует под грунтом и живописью XVI века в среднике. Это ткань полотняного плетения, наклеенная крупными кусками под изображением левого плеча Богоматери (до нижней лузги) и на участке фона слева от Младенца. Ткань наклеена косо: ее нити расположены по диагонали относительно сторонам прямоугольной основы. Паволока точно присутствует на полях оборотной стороны. Она наклеена полосами. Для паволоки использована ткань полотняного плетения. Средник оборота написан на довольно тонком холсте также полотняного плетения. Холст наклеен с заходом на лузгу и поля. Паволока полей наклеена поверх. Ее края местами спускаются на лузгу. В месте грунтовой вставки на оборотной стороне ткань отсутствует.

На рентгенограммах хорошо видно насколько плотно усеяна мелкими гвоздями поверхность иконы. Основной целью применения

методики послойной контактной рентгенографии было выявить расположение гвоздей и гвоздевых отверстий отдельно на лицевой и оборотной сторонах памятника. Изготовление картограмм расположения гвоздей позволяет реконструировать вид окладов, крепившихся в разное время к иконе. Таким образом, можно представить некоторые, давно утраченные детали композиции. В частности, для исследования иконы «Богоматерь Владимирская» необходимо было выяснить, как менялась со временем иконография на ее лицевой стороне и как ранее выглядела оборотная сторона памятника.

Для составления картограмм расположения гвоздей использовались рентгенограммы, совмещенные вышеописанным способом. При этом проекции видимых и скрытых под записью гвоздей каждой из сторон собирались в хорошо заметные группы. Почти в одну точку собирались наиболее близкие к поверхности иконы части гвоздей. Удаленные от поверхности части на совмещенной рентгенограмме расходились в стороны. Так как рентгенографирование под углами выполнялось строго с четырех сторон, собранные вместе проекции, как правило, имеют вид четырехконечной звезды¹⁸. Гвоздевые отверстия с остатками окислов металла и заполненные левкасом на совмещенной рентгенограмме приобретают тот же вид, но выглядят менее контрастно. Проекции гвоздей и отверстий противоположной стороны на совмещенной рентгенограмме рассредотачиваются на пять отдельных изображений (одно в центре и четыре вокруг). Шляпки разнесены по сторонам, а острия сходятся, но не достигают друг друга. Кроме того, за счет несовпадения деталей они экранируются последующим полупрозрачным изображением. Таким образом, гвозди и гвоздевые отверстия противоположной стороны становятся менее заметными.

Анализ совмещенных рентгенограмм лицевой стороны иконы в настоящий момент еще не завершен. Поверхность буквально испещрена гвоздями и пустыми гвоздевыми отверстиями, когда-то крепившими оклады и другие украшения. Хорошо читаются только контур ликов Богоматери и Младенца. Для определения абриса рук и других деталей композиции необходимо продолжить работу по составлению схем расположения гвоздей по разному типу. Тем не менее совершенно очевидно, что до украшения иконы в 1657 году цельной чеканной ризой большая часть изображения ранее многократно закрывалась листами басменных или частями иного типа окладов. Более того, детали композиции неоднократно передвигались в процессе поновлений.

На совмещенной рентгенограмме оборотной стороны видно, что ранее здесь также крепился оклад. Сейчас под наклеенным

холстом и грунтом нового изображения осталось всего несколько гвоздей. Тем не менее ранние гвоздевые отверстия заполнены окислами металлов и, скорее всего, клеем. На рентгенограмме они выглядят достаточно четко. На совмещенном снимке проекции заполненных контрастным материалом отверстий собираются в виде звезды или пятна. На оборотной стороне иконы следов от крепившихся оклады гвоздей оказалось значительно меньше, чем на лицевой. Картограмма расположения гвоздей была сделана с помощью программы Adobe Photoshop CS5. Совмещенная рентгенограмма служила фоном, на котором отмечались гвоздевые отверстия. По завершении работы прозрачный слой с выполненной калькой был перенесен на ровный белый фон соответствующего размера. Результат оказался весьма неожиданным.

По расположению гвоздевых отверстий на оборотной стороне иконы ясно читается контур поясного изображения святителя с закрытым Евангелием в левой руке и благословляющей правой рукой. Прямые диагональные линии от плеч к груди с большой долей уверенности интерпретируются как омофор. Реконструкция изображения омофора по гвоздевым отверстиям позволяет сделать вывод, что полосы его наплечных деталей довольно длинны и сходятся под благословляющей рукой. На картограмме заметно, что контур головы и плеч святителя один раз был изменен. Утверждать определенно, какой из контуров был первым, сложно. Если сравнивать (после некоторой реконструкции) размеры голов Богоматери и святителя, то вполне возможно, что первоначальным был верхний контур. К такому же выводу можно прийти, измерив расстояние от предполагаемого первоначального абриса головы Богоматери до верхней лузги¹⁹. Ему гораздо более соответствует верхний контур головы святителя. Справедливости ради надо заметить, что тщательная проработка линии плеч и точное совпадение овала головы с окружностью нимба изначально располагали нас в пользу первенства нижнего контура. По частоте расположения гвоздевых отверстий можно предположить, что в верхнем контуре оклад набивался один раз, а в нижнем – один или два раза. Следы от гвоздей ранних окладов имеют вытянутую конусовидную форму. Судя по следам, гвозди первого и второго окладов были примерно одинаковой величины. Гвозди, по всей видимости, последней починки оклада крупнее, их мало (всего 7), и они до сих пор остаются на своих местах.

Примечательно, что следы от гвоздей не просто обозначают контур поясного изображения, но и намечают основные детали изображения. Такое возможно, если фрагменты оклада формировались

в соответствии с рисунком композиции. Примером подобного оклада можно назвать убор хорошо известной иконы «Святые апостолы Петр и Павел» XI века из собора Святой Софии в Новгороде²⁰.

Восстановленный по следам от гвоздей контур лица святого обладает рядом характерных особенностей, благодаря которым можно строить предположения о том, кто был изображен на оборотной стороне иконы «Богоматерь Владимирская». Контур лица, безусловно, намечает небольшую бороду святителя. Подобный облик в сочетании с соответствующими атрибутами, в первую очередь, напоминает нам святого Николая Мирликийского. Но можно упомянуть и других святителей, внешность и атрибуты которых также соответствуют обозначенным контурам. Например, святой Григорий Неокесарийский и святой Иоанн Златоуст, который в ранней иконографии изображается облаченным в фелонь.

Если икона была двусторонней изначально, то, скорее всего, святитель на оборотной стороне был написан одновременно с образом Богоматери. Эта версия имеет право на существование, поскольку на иконе не обнаружено следов крепившихся с оборота шпонок, а, по всей видимости, одна торцевая шпонка крепилась только сверху. Трудно представить, чтобы спустя довольно продолжительное время высоко чтимый чудотворный образ был подвергнут такой радикальной и травмирующей переделке, как выемка ковчега на оборотной стороне. Кроме того, вне зависимости от того, участвовала ли икона в процессиях или оставалась постоянно запрестольным образом, украшение драгоценным окладом вряд ли не коснулось ее оборотной стороны. А значит, изображение святителя, обозначенное следами от крепивших оклад гвоздей, могло быть на иконе при Андрее Боголюбском. Вместе с тем нельзя исключить версию более позднего добавления образа святого на оборотную сторону иконы²¹.

В попытке объяснить, как был утрачен образ святителя и почему на обороте иконы он был заменен изображением Престола и Орудий Страстей, можно выдвинуть несколько рабочих версий. По одному из предположений, причиной утраты живописи на обороте мог стать пожар и грубое удаление оклада. Об этом могут свидетельствовать следы ожогов древесины и грунта на лицевой стороне иконы. Полная утрата красочного слоя и грунта с оборотной стороны могла произойти также из-за длительного нахождения иконы в киоте неотапливаемой церкви. Если сравнить количество гвоздевых отверстий на обеих сторонах памятника, то становится понятно, что изображение на обороте просуществовало относительно недолго – не более трех смен оклада и один ремонт. Следует

учесть, что почти полное покрытие басменным окладом живописной поверхности само по себе наносило серьезный урон ее сохранности. Так, после одного из пожаров или ограблений церкви изображение могло настолько пострадать, что оборот пришлось затянуть тканью. Длительное пребывание в глухом выносном киоте и резкие перемены влажности способны полностью стереть с оборотной стороны иконы даже малейшие следы древней живописи.

С XVI века широко распространяется способ оформления тыльной стороны икон условным изображением Голгофы, Креста и Орудий Страстей. Часто этот сюжет вышивают на подвесных пеленах. В XVII веке такие пелены неоднократно встречаются вместе с образом Богоматери Владимирской на иконах Сретения («Сретение иконы «Богоматерь Владимирская»», XVII в., дерево, паволока, левкас, темпера, ГТГ, инв. 23095). Тогда же, в XVII веке (а скорее всего, позже), на оборотах русских икон начинается тема Престола и Орудий Страстей, созвучная иконографии Голгофы. Престол и Орудия Страстей написаны на обороте иконы «Богоматерь Владимирская» вместе с евангельскими сценами и святыми на полях из Успенского собора Московского Кремля (около 1514, инв. Ж 313 (3230 соб.)). Оборот этой иконы датирован XVII веком со знаком вопроса. Очень похоже, что это изображение послужило образцом для воссоздания утраченного оборота чудотворной иконы.

Опираясь на художественный и стилистический анализ, можно с определенной долей уверенности датировать композицию оборотной стороны иконы концом XIX – началом XX века. Учитывая данные о реставрационной деятельности в Успенском соборе Московского Кремля, можно предположить, что изображение Престола и Орудий Страстей могли быть написаны в ходе секретной реставрации, предпринятой перед коронацией императора Николая II²² в 1895 году или во время реставрации, проходившей в Успенском соборе в период с 1910 по 1918 год²³.

Логично возникает вопрос: зачем поновителям потребовалось имитировать древность воссозданной живописи? Как уже было упомянуто, искусственное старение, кракелюр и следы имитационных чинок имели цель ввести кого-то в заблуждение. Причину такого воссоздания живописи на оборотной стороне, возможно, следует искать в разногласии относительно принципов реставрации древних памятников в Успенском соборе Московского Кремля. Священнослужители собора, среди которых с 1911 года был протопресвитер Н.А. Любимов, ясно высказывались в пользу поновления икон и настенной росписи²⁴. Большинство членов

Императорской археологической комиссии были категорически против доделок и дописей. Сделанная таким способом реконструкция могла удовлетворить пожелания церковного руководства без опасений критики со стороны членов археологической комиссии и общественности в целом. Реставраторы того времени прекрасно владели искусством имитации и были в состоянии осуществить подобный заказ. Но любые предположения останутся таковыми, пока не будут обнаружены письменные источники, их подтверждающие. Дальнейшие архивные поиски должны приоткрыть реальную историю поновления оборотной стороны известного памятника.

В процессе обсуждения результатов исследования с коллегами внутри Третьяковской галереи и на заседании организованного уже после отчетной конференции круглого стола неоднократно говорилось, что исследования иконы «Богоматерь Владимирская» должны быть продолжены. В будущем для ответа на некоторые вопросы планируется применение более широкого набора методов рентгенологического и спектрального анализа. Мы надеемся, что сотрудничество с другими музеями и исследовательскими центрами принесет значительную пользу в дальнейшем изучении такого значимого в истории России памятника.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Исследования проходили в августе 2009 г. Исполнителями работ на этом этапе были: элементный анализ качественного состава красок – Е.А. Любавская, Д.Н. Суховерков; фотографирование через микроскоп, фотографирование живописных слоев в инфракрасных лучах – В.А. Воронов, при участии В.А. Ухановой и Д.Н. Суховеркова; технологический анализ структуры живописных слоев – И.Е. Ломизе; рентгенографирование – Л.И. Гладкова и А.Г. Попов; визуальная сравнительная идентификация пигментного состава красок с помощью светооптической микроскопии всех живописных слоев лицевой и оборотной сторон – Д.Н. Суховерков.

² Фотографирование в ультрафиолетовом свете и макрофотография на втором этапе выполнена И.С. Хлюстовым. Микрофотография и дополнительные исследования в инфракрасном свете проведены Д.Н. Суховерковым. Организация и документирование процессов осуществлялись В.Н. Ухановой.

³ Пигмент индиго был определен визуально по ряду характерных признаков и путем сравнения с существующими образцами выкрасок.

Характерными визуальными признаками индиго является чрезвычайно мелкая дисперсность искусственного пигмента и иррадиация его органического красителя в соседние красочные слои. В данном случае краситель проник в нанесенную сверху толстую прослойку из свинцовых белил. Это хорошо видно на фрагменте красочного слоя, поврежденном во время одного из поновлений иконы так, что получился косой шлиф с наглядной стратиграфией. Дополнительно была выполнена микрофотография выбранного участка в видимом диапазоне электромагнитного излучения и в инфракрасном свете. Путем специальной обработки полученного материала была получена микрофотография рассматриваемого фрагмента в так называемом ложном цвете (false colour – англ., falso colore – итал.). Видоизменение окраски интересующего пигмента на полученном в ложном цвете изображении подтвердило его идентификацию как индиго.

⁴ Трехвалентный оксид железа (Fe_2O_3) получается в результате обжига лазурита из сопутствующего ему пирита (FeS_2).

⁵ Единственное соответствие можно углядеть в использовании смеси лазурита и свинцовых белил для написания некоторых деталей композиции на оборотной стороне и ярко-голубого фрагмента чепца Богородицы на лицевой стороне. Но, как уже было замечено ранее, в названной смеси на оборотной стороне присутствует значительно большее количество оксида железа (III), чем в отдаленно похожей смеси на лицевой стороне. Это означает, что натуральный ультрамарин для красок лица и оборота получен из различного исходного сырья и с помощью разных технологий его обработки.

⁶ Рентгенографирование было выполнено в галерее на первом этапе исследований в 2009 г. аппаратом Gilardoni Art-Gil.

⁷ В данном случае анализируется изображение на негативной пленке.

⁸ Характерными в данном случае оказались более темный вид обнаруженных участков и рисунок кракелюра, подобный тому, которым испещрена раскрытая авторская живопись.

⁹ Рентгенографирование выполнили А.В. Федотов и Э.О. Семенов, сотрудники ООО «Диагностика-М», на оборудовании, предоставленном отечественным производителем ООО «ТСНК Лаборатория» (105118, г. Москва, 5-я ул. Соколиной горы, д. 22). Подготовительные работы и подбор оборудования провели М.Н. Болоцкий и В.В. Валиков – сотрудники фирмы «Диагностика-М». Подбор методов рентгенологических исследований, координация работ и цифровая обработка материала осуществлялись Д.Н. Суховерковым. Организация и документирование процессов выполнялись В.Н. Ухановой. Все работы второго этапа

исследований и особенно рентгенографирование осуществлялись при поддержке и под контролем главного хранителя ГТГ Т.С. Городковой.

¹⁰ Опытным путем были выбраны энергия излучения – 80 КэВ и экспозиция – 20 сек.

¹¹ В ходе рентгенографирования в разные моменты икона фиксировалась как вертикально, так и горизонтально. При вертикальном креплении иконы кассета с запоминающим экраном крепилась на фиксирующем устройстве, на небольшом расстоянии от ее поверхности. При горизонтальном креплении икона накрывалась микалентной бумагой, а запоминающий экран без кассеты укладывался сверху. Таким образом, гибкие запоминающие экраны через микалентную бумагу прижимались к поверхности исследуемого памятника собственной тяжестью.

¹² Если смотреть рентгенограмму с лицевой стороны, то обнаруженный фрагмент басмы виден на левой стороне левой наклонной планки, возле нижнего края первоначальной основы.

¹³ Первоначальный размер иконы 78 x 55 см, после первой надставки полей размер иконы увеличился примерно до 93 x 69 см. Ширина первых надставных планок варьируется от 7,5 до 8 см. Только верхняя из первых надставных планок в настоящий момент имеет ширину 6,6 см. Возможно, она была частично сострогана во время последующих ремонтов; в верхнем торце этой планки сохранились следы тщательно удаленных (и ранее крепивших оклад) гвоздей.

¹⁴ Согласно летописным источникам статус иконы мог измениться еще до 1395 г. В «Повести на сретение чудотворного образа пречистой владычицы нашей... Богоматери Владимирской» упоминается, что во время нашествия на Русь хана Тамерлана (Темир-Аксака) для переноса в Москву икона была взята из киота Успенского собора города Владимира (См.: Полное собрание русских летописей: в 135 кн. СПб., 1897. Т. 11. С. 250).

¹⁵ Возможно, это произошло, когда монтировались первые надставные поля. Тогда длинный железный гвоздь в процессе крепления верхней планки мог расколоть первоначальную основу иконы по стыку досок. То, насколько точно гвоздь попадает в место соединения досок, хорошо видно на рентгенограмме соответствующего участка.

¹⁶ Экран значительно перекрывал границы простого деления средника на четыре одинаковых поля. Захват экраном большей части соседнего поля упрощал дальнейшее объединение изображений.

¹⁷ Для фокусировки на значительно удаленных от настоящей поверхности иконы деталях в дальнейшем необходимо воспользоваться другими методами рентгенологических исследований, такими как стереорентгенография и рентгеновская томография.

¹⁸ Вид совмещенного изображения зависит от расположения гвоздя в толще доски и от места на рентгенограмме. В данном случае это могут быть четырехконечная или неправильная пятиконечная звезды. Впрочем, количество лучей зависит от числа полученных проекций.

¹⁹ Первоначальный контур головы, по аналогии с византийскими изображениями Богоматери соответствующего времени, проходил немного ниже.

²⁰ В настоящее время находится в собрании НИАМЗ.

²¹ При всей ограниченности полученного материала, некоторые заметные по следам гвоздей иконографические детали, по мнению ряда специалистов, не позволяют датировать изображение святителя XII веком.

²² Устное сообщение Г.О. Чирикова об этой реставрации упоминает в своей статье «Владимирская икона Божией Матери», впервые опубликованной в Праге в 1928 г. в *Seminarium Kondakovianum*, А.И. Анисимов. Автор статьи воспользовался изданием «Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 года» (М., 1995. С. 51).

²³ Одновременно с расчисткой фресок в соборе периодически проводилась реставрация иконописи. Известно, что в мае 1916 г. икона «Богоматерь Владимирская» была привезена в Ставку главнокомандующего императора Николая II в Могилев, где был совершен торжественный крестный ход. Икону сопровождал протопресвитер Успенского собора Николай Любимов. При изъятии иконы из киота состояние ее оборотной стороны, возможно, могло привлечь внимание церковного руководства.

²⁴ *Исаева О.Е.* Росписи Успенского собора Московского Кремля в зеркале русской реставрации // *Известия РГПУ им. А.И. Герцена.* 2008. № 77. С. 98.

Иллюстрации

Л.В. Ковтырева

К ИСТОРИИ ИКОНЫ «ПОХВАЛА БОГОМАТЕРИ – ПРЕЖДЕ РОЖДЕСТВА ДЕВА» ИЗ СОБРАНИЯ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

В 1930 году в Третьяковскую галерею поступил большой массив икон из Государственного Исторического музея, среди которых были окладные образа. Оклады из благородных металлов предполагалось снимать и хранить отдельно. Однако практика «освобождения» древнерусской живописи от «скрывающих» ее риз, обусловленная взглядом на них как на помеху в восприятии иконописного образа, все же не получила массового распространения в музейной работе.

Трудноисполнимая в разные периоды советской истории задача сохранения целостности комплекса иконы и ее убора оставалась актуальной в реальной хранительской практике¹, благодаря чему в настоящее время мы располагаем замечательной возможностью оценить иконы в окладах как самобытные явления церковной жизни, как целостные произведения литургического искусства.

Одним из таких примеров является икона Богоматери с Младенцем, в прекрасном серебряном позолоченном чеканном окладе с венцом, коруной и цатой², который до настоящего времени имел досадную утрату: отсутствовала полоса нижнего поля, что сообщало образу досадную ущербность. Предварительными размышлениями об этом комплексе в целом нам хотелось бы поделиться.

Несомненно, у иконы сложилась своя особая музейная биография, которая началась, как выясняется, задолго до ее поступления в 1930 году в Третьяковскую галерею. Старый номер «1986» с шифром «щ», зафиксированный чернилами на шелковой сороч-

ке на торце иконы, указывает на ее происхождение из коллекции П.И. Щукина. Известный собиратель и меценат, он обладал уникальным и разнообразным по составу собранием, которое включало редкие по ценности и художественному уровню произведения. В 1905 году Петр Иванович передал свою коллекцию российских древностей в Исторический музей, возглавив его филиал. После внезапной смерти владельца в 1912 году предметы его собрания оказались распределены по разным фондам ГИМа. При перемещении не была составлена полная опись и многие из них, в том числе и наша икона, сначала «растворились» в обширной общей коллекции музея, а затем уже в 1930 году дополнили собрание древнерусской живописи Третьяковской галереи.

В учетных документах Исторического музея сохранилось первоначальное инвентарное описание, составленное при поступлении исследуемой иконы в музей. Приводим его полностью: «Икона Похвалы Пресвятой Богородицы в серебряном вызолоченном и украшенном чеканными травами окладе; в углах оклада чеканные клейма с изображениями Евангелистов; венец и цата – чеканены травами, верх венца украшен прорезными и чеканными фестонами, изображениями херувимов и двух ангелов по бокам; **части ризы на голове и на плечах сплошь шиты жемчугом** (выделено мною. – Л.К.); под иконою на окладе вырезана надпись, содержащая Акафист Богородицы (Богородица Дева радуйся, благодатная Мария...) На раме оклада слева – резное изображение Марии Египетской, справа св. Улиании, внизу надпись: “Сия Похвала Пресвятыя Богородицы напечатана в книге Новаго Неба чуда седмаго явися Пресвятая Богородица Фоме архиепископу Кантуарийскому...” задняя сторона доски обтянута шелковою материею с цветами и травами. Размер 7½ – 6½ вершков». Как видим из описания, оклад иконы имел в своем составе шитые жемчугом ризы, которые, очевидно, были сняты в ГИМе и «осели», по-видимому, в отделе религиозного быта. Современный характер утрат на изображении Богоматери и Младенца свидетельствует о том, что убор крепился гвоздями. Царапины и мелкие утраты живописи, местами до основы, обнаруживают поспешный его демонтаж. Несмотря на утрату жемчужной ризы, общую деформацию оклада, дефекты красочного слоя, образ сохранил величавую значительность и проникновенность, обнаруживая мастерство иконописца и серебряника Оружейной палаты, ориентированных в своем заказе на нужды обихода представителей высшей знати. В этом убеждает не только материальная ценность самого оклада (серебряный позолоченный

с жемчугом), но и высокое качество исполнения работы, в которой отразились как развитый эстетический вкус, так и свойственная образцам придворной культуры конца XVII века рационально-идеологическая направленность образа. Икона в полном уборе представляла собой ансамбль в духе старых традиций, которые в раннее петровское время, а именно так мы датируем произведение, поддерживались средой умеренно-консервативной, ориентированной на старину. В чем это проявляется?

Во-первых, обращает на себя внимание следование ансамбля традиционному для средневекового искусства принципу «подобия», когда и в иконописном образе, и в стилистике оклада точно воспроизводится оригинал. Иконографическим образцом для иконописца стал книжный печатный источник – гравюра конца XVII века. Ее вариант представлен в известном рукописном Своде сказаний о чудотворных иконах «Солнце Пресветлое»³, принадлежавшем Симеону Моховикову. Печатные листы с такими гравюрами могли иметь широкое хождение и использоваться как оригинал иконописцами, что было не редкостью в конце XVII века. В этом убеждает совпадение деталей иконографии, полное сходство общей композиции гравюры и иконы: фигура Богоматери с Младенцем вписана в овальную рамку с надписью «Прежде Рождества Дева И по Рождестве паки Дева и в Рождестве Дева»⁴, декорированную вычурным орнаментом. Он идентичен рамкам юго-западных гравюр второй половины XVII века и встречается в московских книжных изданиях 80-х годов XVII века. Среди них, например, гравюра Афанасия Трухменского «Не о хлебе едином будет жив человек...», помещенная в книге Симеона Полоцкого «Обед душевный», напечатанной в Верхней типографии в 1681 году. Обрамление композиции имеет явное сходство с орнаментальными мотивами, украшающими исследуемый образ.

Удивительно, что в серебре в технике виртуозной чеканки повторились сложнейшие живописные мотивы, которые старанием высококлассного серебряных дел мастера обрели пластическую выразительность. Оклад иконы изумляет изысканностью и тонкостью проработки деталей, демонстрирует традиционную для классических образцов чеканных риз конца XVI – начала XVII века ритмичность орнамента на полях. Венец с прорезным узором, коруна, украшенная жемчугом и цветными стеклами, цата – все обнаруживает кропотливую работу чеканщика с признаками, характерными для круга памятников декоративно-прикладного искусства 80–90-х годов XVII века.

Развивая стилистику живописного орнамента, оклад иконы «Похвала Богоматери – Прежде Рождества Дева» риторически обогащает восприятие ее семантики, следуя эстетике барокко, и заставляет «прочитывать» особый художественный смысл украшения. Эта особенность обусловлена культурным контекстом конца XVII века, с его усиленным вниманием к символу, аллегории как средствам углубленного рационального постижения сущности моленного образа. Украшение иконы рождает аллюзию на оклад напрестольного Евангелия, где присутствуют изображения евангелистов в дробницах по сторонам от центрального изображения Богоматери с Младенцем. Так, иллюстрируется одно из древнейших уподоблений Девы Марии Ковчегу Завета, которое нашло отражение и в акафисте Богоматери: «Радуйся, ковчеже позлащенный Духом, радуйся, сокровище живота неистощимое». При этом оклад не теряет мотива вотивности – на дробницах килевидной формы, на полосах боковых полей, в традиции лучших образцов чеканных обрамлений второй половины XVI века гравированные с чернью изображения святых Марии Египетской и мученицы Улиании.

Текст особой молитвы, обращенной к Богородице, вписан в своеобразный картуш на иконе и повторен гравером на окладе:

Богородице Дево радуйся, Благодатная Марие
яко зачала плотию Сына Божия
Радуйся яко Его во чреве своем носила еси
Радуйся яко Его родила
Радуйся яко Ему волсви кланялися
Радуйся яко Христа во церкви по трех дней обрела еси
Радуйся яко Христос воскрес из мертвых и возшел на небо
Радуйся яко сама на небо взята еси
Радуйся яко девством ангелов и славою святых превышаеши
Радуйся яко ты на земли покой твориши
Радуйся яко Тебе жители небесные вси послушны суть
Радуйся яко Ты еже хочеши у Сына своего Христа Бога наше-
го упросити можеши
Радуйся яко сподобилася еси сести близ пресвятыя Троицы
Радуйся яко Ты материю людей озлобленных иже к Тебе при-
бегают
Радуйся яко Твоя радость во веки не скончается.

Эта молитва, к которой мы вернемся чуть ниже, сопровождается своеобразным и очень важным текстом-комментарием, кото-

рый располагается на нижнем поле иконы. «Расшифровать» его до сих пор было очень трудно из-за значительных утрат.

Но счастливая «находка» изменила всю ситуацию и стала, признаться, дополнительным импульсом в изучении иконы. Среди отдельных предметов декоративно-прикладного искусства, поступивших в фонд драгметаллов из Реставрационных мастерских по акту в апреле 1949 года, неожиданно обнаружилась отсутствующая полоса оклада с нижнего поля исследуемой иконы. Серебряная, позолоченная, чеканная «полоса с надписью, XVII века», как записано в научной карточке и инвентарной книге ГТГ, «жила» рядом, но под своим отдельным музейным номером, никак не обнаруживающим связь с исследуемой иконой. Между тем не составило большого труда установить «родственные» отношения между ними, о чем со всей очевидностью свидетельствует не только характер орнамента, особенности технологии, но и расположение гвоздевых отверстий на полосе, точно совпадающих со следами креплений, которые имеются на иконе. В подтверждение принадлежности именно нашей иконе гравированная надпись на чеканной полосе дает возможность прочесть то, что не поддавалось прочтению на иконе, поскольку полностью ее повторяет: «Сия похвала пресвятей Богородице напечатана в книге Новага неба чуда седмаго явися пресвятая Богородица Фоме архиепископу кантуарийскому И научи его сию похвалу пред образом своим по вся дни глаголати и рече ему аще кто сию похвалу пред образом по вся дни глаголет во время смерти его сама предстану и утешу его и от муки избавлю».

Отметим, что в научных карточках Третьяковской галереи и Исторического музея тексты молитвы и комментария к ней отражения не нашли⁵. Причем в ГИМовском описании иконы, которое выше мы привели полностью, молитва неверно названа Акафистом Богородицы. По-видимому, причиной тому стала ее анафорическая конструкция, художественный прием которой напоминает структуру акафиста. На самом деле перед нами гимнографическое сочинение, по-видимому, второй половины XVII века, которое современные церковные печатные источники⁶ связывают с именем святителя Дмитрия Ростовского⁷.

Текст данной молитвы был популярен и, как выясняется, имел большое распространение вплоть до XIX века. В известных записках Н.А. Мотовилова, собеседника преподобного Серафима Саровского, указанная молитва названа Большой Богородичной молитвой⁸, которая в виде печатного листка была вручена автору записок.

Между тем уже в 1687 году она распространялась подобным же образом, в виде печатного листа с гравюры, автором которой является резчик по серебру XVII века Василий Андреев⁹, ученик знаменитого, упомянутого нами выше Афанасия Трухменского. Это наводит на мысль о том, что появление и тиражирование Богородичной молитвы обусловлено особым заказом, поскольку гравюра на меди в конце XVII века была непосредственно связана с заказами патриаршего дома и работой мастеров Оружейной палаты, обслуживающих царский двор¹⁰. Именно гравюре на меди придавалось особое значение¹¹ как действенному средству просвещения, что было обусловлено, несомненно, возможностью многотиражности.

Миссию просветительства, как известно, исполняли во второй половине XVII века выходцы из юго-западных областей, выпускники Киево-Могилянской коллегии, пользовавшиеся большой симпатией царя Алексея Михайловича. Эту традицию продолжил и Петр I, вручивший церковную власть представителям киевского духовенства. Святитель Дмитрий Ростовский, возглавивший ростовскую кафедру в 1702 году, был одним из них.

Вернемся к исследуемой иконе. Надпись на ее нижнем поле отсылает нас к седьмому чуду нравоучительного сборника «Небо Новое» известного проповедника Иоанникия Галятковского, одного из киевских учителей Дмитрия Ростовского. Сборник этот вышел во Львове в 1665 году, был популярен, неоднократно переиздавался и в относительно адаптированном для русскоязычного читателя варианте вышел в 1677 году. Он раскрывал перед интересующимися целый реестр чудес Богоматери, среди которых были те, что совершались над молящимися ей. Упомянутая в надписи на иконе история случилась с архиепископом Фомой Кантуарийским. Имея обыкновение вспоминать в молитве семь утех Богородицы, которые Она имела на Земле, Фома удостоился явления Царицы Небесной, которая приняла его молитву и заповедала вспоминать еще о Ее семи весельях на Небе. Прибавление упоминания о них в ежедневной молитве обещало Ее несомненное заступничество каждому, кто будет молиться такой полной молитвой «Подчас смерти его душу его покрыву и вызволю...»¹². Пространно изложенное повествование с ярко выраженными чертами «мовы» стало основой для поэтической изящной формы, составленной, по-видимому, Дмитрием Ростовским. Так, в качестве тонкого и действенного инструмента убеждения и эмоционального воздействия рождается текст молитвы, организованный как риторическая конструкция, вырастающая из традиционной краткой богородичной молитвы «Богоро-

дице Дево радуйся...», развивающая ее добавлением новых строк (7 земных утех и 7 веселий небесных) в форме акафиста. Неслучайно впоследствии эта молитва и получает название Большой Богородичной молитвы.

Соединение изобразительного и литературного начала в виде непосредственного введения надписей в структуру образа, как это представлено на иконе, отвечало новой тенденции в искусстве – тенденции синтеза, расширяющего возможности художественной выразительности. Исследуемая икона далеко не единственный памятник такого искусства раннего петровского времени, когда, по меткому определению Д.С. Лихачева, «искусство живописи как бы тяготилось своей молчаливостью, стремилось «заговорить»¹³, что выразилось в разнообразном введении в изображения различного рода надписей.

Следы присутствия выдающейся личности святителя Дмитрия Ростовского в иконе «Похвала Богоматери – Прежде Рождества Дева» косвенно обнаруживаются и в сложной истории иконографии этого образа, к которой отправляет нас исследователь И.В. Злотникова¹⁴, попытавшаяся прояснить ее запутанные истоки и детали. Так, автор приводит церковное предание об иконе «Богоматерь Мишковская», местное название которой восходит к топографии села, расположенного недалеко от Стародуба в Черниговской епархии. К прославлению образа, как отмечается, имел отношение Дмитрий Ростовский, поскольку именно по совету будущего святителя, который здесь побывал, цельбоносная икона была поставлена в местный храм¹⁵. Вплоть до XX века об этом напоминала сопровождающая ее привеска – иконка с изображением святителя Дмитрия Ростовского. Иконография образа «Богоматери Мишковской» фактически та же, что и «Прежде Рождества Дева», но без похвалы. Отличие состоит в отсутствии орнаментального украшения и в относительно вольном («западном») варианте живописи, когда Богоматерь изображена с непокрытой головой¹⁶. Важно и другое обстоятельство. В 1703–1704 годах текст Большой Богородичной молитвы, представленный на нашей иконе, нашел место в росписях ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове на южной паперти, которая расписывалась, как известно, по наказу именно святителя Дмитрия, бывшего в этот период на ростовской кафедре. Панегирическое сочинение сопровождает и изображение тронной Богородицы с Младенцем Христом, которое повторяется и в другой – ярославской иконе¹⁷.

О распространенности в России образа «Прежде Рождества Дева» свидетельствует его включение в своды чудотворных икон

с начала XIX века. Например, он представлен среди 120 других образов в иконе из церкви Сорока Мучеников на Новоспасской площади в Москве¹⁸, в мстёрской иконе конца XIX века из собрания В.А. Бондаренко. Присутствие образа Богоматери «Прежде Рождества Дева» в композиции «Святые Зосима и Савватий Соловецкие» конца XVII – начала XVIII века из собрания владими́ро-суздальского музея¹⁹ вместо более традиционной для данной иконографии «Богоматери Знамение» также говорит в пользу распространённости и, главное, почитания образа «Прежде Рождества Дева». Но особую и самую большую известность приобрёл одноименный чудотворный образ из Николо-Пешношского монастыря, по-видимому, конца XVIII века²⁰. Интересная деталь: в истории его прославления есть такой эпизод – Богородица, перед образом которой молился оклеветанный человек, сама **указала изготовить на Ее икону серебряную ризу**, как необходимое условие для избавления от искушения. Следовательно, убор всякой почитаемой иконы был не просто способом оказания почестей, а «своего рода доспехами, через посредство которых осуществлялась благодатная сила...»²¹.

Не является ли живописное орнаментальное обрамление упомянутой нами выше «моховиковской» гравюры²², повторяющееся в живописи, а затем и в серебряном окладе исследуемой иконы, своеобразным отражением удержанной в церковном предании памяти о необходимости присутствия драгоценной ризы на образе «Прежде Рождества Дева»?

Любопытно, что в относительно малоизвестном сегодня собрании икон Андрея Михайловича Постникова²³ также был образ «Похвалы Богоматери – Прежде Рождества Дева», прорисы с которого опубликована в 1899 году²⁴.

Точные аналоги иконе из Третьяковской галереи обнаруживаются и в современных музейных собраниях. Так, в Русском музее хранится подписная икона 1700 года «Похвала Богоматери – Прежде Рождества Дева»²⁵, которая написана белозерским иконописцем Лаврентием Туфановым. Неизвестно, кто был заказчиком иконы, но происходит она из Новоезерского монастыря, которому, кстати, покровительствовала царевна Татьяна Михайловна, родная сестра царя Алексея Михайловича и тетка Петра.

По-видимому, концом XVII века можно датировать икону «Похвала Богоматери – Прежде Рождества Дева» из ГИМа²⁶. Она не имеет оклада, но во всех деталях повторяет иконографию нашей иконы. Сходство перечисленных икон из Третьяковской галереи, Исторического и Русского музеев выдает ориентацию иконописцев на чтимый образ, самым ранним среди которых остается пока наша икона.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бывший хранитель фонда драгоценных металлов ГТГ А.М. Лукашов поделился с нами воспоминаниями о своей примечательной беседе в юности с выдающимся специалистом и хранителем фонда драгоценных металлов ГИМ М.М. Постниковой-Лосевой, когда, по словам хранителя, он был фактически предупрежден Мариной Михайловной о недопустимости массового «раздрагивания» (освобождения от драгоценных окладов) икон (примеч. Л.К.).

² Икона «Похвала Богоматери – Прежде Рождества Дева». Дерево, серебро, жемчуг, стекло, яичная темпера, чеканка, гравировка. 33 x 28. Инв. 14371. ГТГ.

³ ОР МГУ. № 293.

⁴ Икона Богоматери с Младенцем получила свое наименование именно по данной надписи.

⁵ В инвентарной книге ГТГ икона справедливо названа «Богоматерь до Рождества, в Рождестве и после Рождества Дева» и датирована XVIII в. Но в научной карточке она обрела еще одно название – «Богоматерь со скипетром и державой», а затем и «Радуйся, благодатная». По-видимому, нерешенность целого ряда вопросов, касающихся как живописи, так и оклада, осложняла ее изучение.

⁶ Христианские песнопения Пресвятой Царице небесной Приснодеве Марии Богородице. Изд. Афонского русского Пантелеимоновского монастыря. 1990. См. также: Молитвословия и Псалтирь ко Пресвятой Богородице. М.: Артос-Медиа, 2011. С. 326–327.

⁷ Понимая сложность вопроса о литературном наследии святителя, которое до сих пор мало изучено, а научно не освоено вовсе за исключением, может быть, только главного его труда – Четых Миней, все же примем данное авторство как вполне допустимое. Заметим попутно, что И.А. Шляпкин, один из лучших исследователей творческой биографии Дмитрия Ростовского в XIX веке, пишет о неудовлетворительности изданий сочинений св. Дмитрия. Он указывает, в частности, что под именем Димитрия было издано несколько сочинений, ему не принадлежащих. См.: *Шляпкин И.А.* Святой Димитрий Ростовский и его время. СПб., 1891. С. IX.

⁸ Любопытно, что Н.А. Мотовилов сообщает о том, что печатный листок с текстом этой молитвы вручил ему сам архиепископ Воронежский и Задонский Антоний Смирницкий (1773–1846), уроженец Полтавы.

⁹ *Ермакова М.Е., Хромов О.Р.* Русская гравюра на меди второй половины XVII – первой трети XVIII века. Описание коллекции произведений РГБ. М.: Индрик, 2004. Кат. № 2.

¹⁰ Русская гравюра конца XVII – начала XVIII века. Л.: Художник РСФСР, 1983.

¹¹ Отметим интересный факт: Петр I в 1697 г., будучи в Голландии, сам имел опыт этого ремесла, собственноручно изготовив офорт «Победа православия над магометанством» под руководством амстердамского мастера Шхонебека.

¹² *Галятовский И.* «Небо Новое». Львов, 1666.

¹³ *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1995. С. 25.

¹⁴ *Злотникова И.В.* Чубковская икона «Прежде Рождества Дева». Особенности иконографии // Искусство христианского мира: сб. ст. М., 2009. Вып. 11. С. 402–412.

¹⁵ Именно в конце 70-х – 80-е гг. XVII в. будущий святитель Дмитрий Ростовский вынужден был много путешествовать.

¹⁶ Возможно, чудотворная икона этого региона и стала основой для гравюры, появившейся к концу XVII в.

¹⁷ «Богоматерь на престоле» с клеймами. Вторая половина XVIII в. Дерево, яичная темпера. 61,5 x 50,2. Инв. ЯХМ И-1221.

¹⁸ «Богоматерь Нечаянная Радость» со сводом 120 чудотворных икон. Середина XIX в. Москва. Дерево, яичная темпера. 121 x 94. Инв. 28821.

¹⁹ «Святые Зосима и Савватий Соловецкие». Конец XVII – начало XVIII в. Дерево, яичная темпера. 31 x 27. ВСИАХМЗ. Инв. 2786.

²⁰ Ныне утрачен. Эта история подробно рассмотрена И.В. Злотниковой и поэтому отсылаю к ее статье.

²¹ *Стерлигова И.А.* Одежды святой иконы в древней Руси // Царский храм. Благовещенский собор Московского Кремля в истории русской культуры: материалы и исследования XIX. М., 2008. С. 241–256.

²² Обращает на себя внимание то, что изображение «Прежде Рождества Дева» соседствует с рассказом об иконе «Богоматерь Ругодивская», казалось бы, совсем не имеющим отношения к нашей истории. Он повествует о событиях русско-шведской войны периода Ивана Грозного и, в частности, о взятии крепости Нарва, в старом названии Ругодив. Приводится такой эпизод: некий немец глумился над православными иконами и, когда варил пиво, бросил в огонь очага икону Св. Николая и Богоматери с Младенцем. Пламя взвилось до потолка, охватило дом, а затем запылал и весь город. В результате паники жителей города победа русских была легкой, практически без жертв. А икона Богоматери при этом не сгорела, а была обретена русскими совершенно невредимой. Сбор-

ник «Солнце Пресветлое», несмотря на его широкую известность в наши дни, изучен все же не в достаточной степени. В частности, остается невыясненным несоответствие некоторых гравюр икон сопроводительным текстам, повествующим об истории их славы.

В частной беседе с сотрудником РГБ Е. В. Зименко, одним из специалистов-филологов, серьезно занимавшимся изучением сборника «Солнце Пресветлое», ею была высказана мысль, что в большинстве случаев совпадения есть, но не стопроцентные, как она выразилась.

²³ Родной брат знаменитого собирателя икон Николая Михайловича Постникова, известен как владелец мастерской по изготовлению окладов икон.

²⁴ Успенский М.И., Успенский В.И. Древние иконы из собрания А.М. Постникова: В 2 т. СПб., 1899. Т. 2, табл. XXV.

²⁵ Дерево, яичная темпера. 32,3 х 27,1. ГРМ. Инв. 2198. ДРЖ. См.: Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / ред.-сост. И.А. Кочетков. М., 2003. С. 664. Икона имеет серебряный оклад конца XVII в. в виде гладких полос на полях.

²⁶ Сердечно благодарю хранителя Л.А. Корнюкову за предоставленную возможность ознакомиться с иконой. Этот образ поступил в Покровский собор (отделение ГИМа) в 1925 г. от частного владельца. Икона под поздней записью. Изучая правленую и местами руинированную надпись на иконе «Похвала Богоматери – Прежде Рождества Дева» из ГИМа, мы обнаружили, что в тексте молитвы с 14-ю радостями Богоматери после фразы «Сия похвала» почему-то включаются слова «...купину неизгораемую...», которые, в свете вышеизложенной истории иконы «Богоматерь Ругодивская», сопровождаемой гравюрой «Прежде Рождества Дева», поставили перед нами очередной вопрос...

Иллюстрации

Е.М. Саенкова

НОВЫЕ СЮЖЕТЫ В ИЗОБРАЖЕНИИ ПРЕИСПОДНЕЙ В ИКОНОГРАФИИ ВОСКРЕСЕНИЯ – СОШЕСТВИЯ ВО АД В XVI–XVII ВЕКАХ

Иконография Воскресения – Сошествия во ад в последнее время активно привлекает внимание исследователей в связи с публикацией значительного количества новых произведений искусства, находящихся в музейных и частных собраниях¹. Среди этих произведений немало икон с образом Воскресения – Сошествия во ад в среднике и событиями, произошедшими до и после восстания Христа из гроба, изображенными в клеймах. Иконографическая программа некоторых введенных в научный оборот памятников включает неизвестные ранее сюжеты, интерпретацию которых затрудняли утраченные надписи. Идентификация новых сюжетов стала возможна благодаря расширению круга литературных источников, лежащих в основе повествования о Страстях и о Воскресении Христа². В частности, удалось установить содержание и источник мини-циклов о ризе Христовой. На всех известных ныне памятниках, где некому царю, изображенному точно так же как Понтий Пилат, приносят ризу Христову, не сохранились надписи, что повлекло к неправильному прочтению сюжетов в научной литературе. Между тем это иконописное повествование о принесении Лонгином Сотником и женами-мироносицами ризы Христовой в Рим к императору Тиверии, которое восходит к тексту апокрифа «Страсти Христовы», называвшемуся также «Сказание о вольном страдании Господа Иисуса Христа». «Римские» сюжеты появились в искусстве, начиная с первой половины XVII века: икона «Воскресение – Сошествие во ад» второй четверти XVII века из собрания

К.В. Воронина³, образ третьей четверти XVII века из собрания М. Е. де Буара (Елизаветина)⁴, икона конца XVII века (ГТГ, инв. ДР 2286)⁵.

Однако остается еще ряд нерешенных вопросов, касающихся интерпретации и протографов некоторых иконографических элементов, появившихся в русском искусстве в XVI веке. К таким нововведениям, безусловно, следует отнести персонификацию ада в виде чудовища красного цвета, которое приобрело необычайную популярность.

В классическом труде Н.В. Покровского, посвященном изображению Евангелия в христианской культуре, вскользь упоминается, что изображение ада в виде челюсти змея или зверя довольно поздно появилось в русской иконописи и было заимствовано из западного искусства⁶. Но изображение ада на протяжении XVI–XVII веков претерпело определенную эволюцию, которую следует рассмотреть подробнее. Также вызывает интерес вопрос о путях проникновения западных иконографических образцов в русскую культуру XVI века.

Значительная часть изображений Воскресения – Сошествия во ад в византийском искусстве сохранилась в памятниках, начиная с XI века. В византийской иконографии преисподняя изображалась в виде черной бездны со сломанными вратами, наполненной замками и цепями, что символизировало победу Христа над смертью и разрушение врат ада. Часто в преисподней изображалась фигура ада в виде седовласого человека с набедренной повязкой, скованного цепями по рукам и ногам, которого попирает Христос. Так он представлен во множестве памятников XI–XII веков: в кафоликоне монастыря Дафни (около 1100), в росписях XI века каппадокийских храмов: святой Варвары в долине Соганлы (между 1006 и 1021), Карабаш (1060–1061)⁷ и других, а также на миниатюрах. Но в ряде памятников в адской бездне мог отсутствовать ее властелин как в мозаиках монастыря Осиос Лукас в Фокиде (1030–1040-е), на миниатюре Евангелия Фоки (1120–1130, библиотека Великой Лавры, Афон, ф. 1β)⁸ и других. В искусстве палеологовского периода появляется новая композиция – ангелы избивают и связывают ад, словно иллюстрируя слова 20-й главы Апокалипсиса: «И увидел я Ангела, сходящего с неба, который имел ключ от бездны и большую цепь в руке своей. Он взял дракона, змия древнего, который есть диавол и сатана, и сковал его на тысячу лет, и низверг его в бездну, и заключил его, и положил над ним печать». Один из ярких примеров этой иконографии – миниатюра Гомилий Григория Назианзина (1330–1340-е, Национальная библиотека, Париж, gr. 543, f. 27b)⁹.

Следует отметить, что в композициях Страшного суда в византийском искусстве количество нечисти было значительно боль-

ше и разнообразнее. В монументальном искусстве и в иконописи в изображении преисподней известен страшный дракон, на котором сидит Сатана, держащий на коленях Иуду: икона – створка тетраптиха рубежа XI–XII веков из монастыря Святой Екатерины на Синае¹⁰, мозаики собора в Торчелло XII века, фрески церкви Архангелов в Гюльшехире в Каппадокии (около 1212)¹¹ и другие.

В русской иконописи самые ранние сохранившиеся изображения Воскресения – Сошествия во ад восходят к XIII веку. На древнейших русских иконах присутствует сюжет пленения ада ангелами, соответствующий строкам пасхального песнопения: «...ад пленися, Адам воззвася, клятва потребися, Ева свободися, смерть умертвися, а мы ожихом...». Один из самых ранних примеров – икона второй половины XIII века из собрания банка Интеза в Италии¹². Попрание Христом врат ада и многочисленные замки и печати, которые часто встречаются в иконописи, также имеют литературную основу в текстах Цветной Триоди. «Врата смерти Христе, ниже гробныя печати, ниже ключи дверей Тебе противишася; но воскрес, предстал еси другом Твоим, Владыко, мир даруяй», – поется в каноне на утрени Фоминой недели. Но уже в XIV веке русские иконы дают более разнообразные, чем в византийской живописи, персонификации ада. На иконе первой половины XIV века из Введенского монастыря в Тихвине (НГОМЗ) ад – темнокожий средовек с красной набедренной повязкой – хватает Адама за ноги обеими руками, из последних сил сопротивляясь избавлению праотца от своей власти¹³. Замечательна поза Христа, который правой ногой стоит на сломанной двери в преисподнюю, а левой попирает главу ада. Аналогично изображен ад на иконе «Воскресение – Сошествие во ад» из Никольской церкви села Чухчерьма (ГТГ, инв. 17291)¹⁴. Седовласый старец с красной повязкой лежит поверженный на вратах преисподней, его обеими ногами попирает Спаситель, а Адам вырывает свою стопу из рук ада. На северной иконе второй половины XIV века из Михаило-Архангельского монастыря в устье Северной Двины (ГИМ) пространство преисподней занимает достаточно большое место в иконе, и стоящий на скрещенных вратах ада Христос словно парит над бездной. Фигура и личина ада изображены белилами по темному фону. Он сидит на корточках, в недоумении воздевая руки¹⁵. Но в иконописи XIV века сохранялась также традиция лаконичного изображения преисподней, когда адская бездна «пустовала» без своего владыки. В этом случае мастера ограничивались только разбросанными по темному фону ключами и сломанными замками, как на иконе 1341 года из праздничного чина иконостаса Софийского собора в Новгороде (НГОМЗ)¹⁶.

В московском искусстве рубежа XIV–XV веков наблюдается усложнение иконографии Воскресения – Сошествия во ад, что не могло не отразиться на изображении преисподней. На иконе из Воскресенского собора Коломны (ГТГ, инв. 22950) голубую славу Христа наполняют ангелы, держащие в руках сферы с названиями добродетелей, которыми побеждаются разные грехи¹⁷. Ангелы поражают многочисленных бесов, олицетворяющих пороки и населяющих ад. В центре внизу изображена фигура старца с всклокоченными волосами, который прикован цепями к столбу. Надпись около фигуры не сохранилась, но, вероятно, это уже не персонификация ада, а непосредственно изображение Сатаны, которого пронзают копьями ангелы. Еще один аргумент в пользу этого предположения состоит в том, что, в отличие от более ранних произведений, Христос не попирает эту темную фигуру. Стоит отметить, что столь развернутые и сложные иконографические программы не получили повсеместного распространения. В следующем столетии по-прежнему был популярен вариант иконографии без персонификации ада, например икона из праздничного чина церкви Успения на Волотовом поле третьей четверти XV века (НГОМЗ)¹⁸ и образ этого же времени из Покровской церкви села Чернокулова (ВСМЗ)¹⁹.

Создавая икону «Воскресение – Сошествие во ад» для Рождественского собора Ферапонтова монастыря (1502–1503, ГРМ)²⁰, Дионисий использовал ту же иконографическую схему, что и мастер иконы из Коломны, но слегка видоизменил ее в сторону большей повествовательности. На иконе Дионисия сохранились фигуры бесов и наименования грехов, поражаемых ангелами-добродетелями. В центре два ангела связывают Сатану (его фигура подписана), а по углам изображены праведники в белых одеждах. К дионисиевской близка по композиции икона из Никольской церкви села Ненокса первой трети XVI века (АМИИ), где в узком пространстве черной бездны ангелы связывают Сатану²¹.

Кардинально изменилась ситуация во второй четверти XVI века, когда, помимо перечисленных персонажей, населяющих преисподнюю, появились новые. Сложные иконографические замыслы занимали умы не только столичных мастеров. Новаторские композиции встречаются в творчестве мастеров крупных художественных центров, таких как Вологда. Причем вологодские иконографические разработки не всегда были калькой с московских образцов, а отличались значительной самостоятельностью. На вологодской иконе «Воскресение – Сошествие во ад» (ГТГ, инв. ДР 2589) среди многочисленных бесов изображен триумвират – красный двугла-

вый зверь с раскрытыми пастьми – и на его фоне скорчившийся Сатана с Иудой в крепких объятиях. Этот красный зверь – новое олицетворение ада – ранее фигурировал только в иконографии Страшного суда и в некоторых композициях, где присутствовало изображение адской бездны²².

Красный зверь изображен под воротами ада на иконе первой половины XVI века из Благовещенского собора в Сольвычегодске (АМИИ)²³, где преисподняя кишит черными телами бесов, которых ангелы загоняют в раскрытую пасть зверя. В этих двух иконах фигуры зверя и Сатаны небольших размеров. В богослужебных текстах силы зла образно именуются змием: «Христе Боже наш, смерти узы неразрешимыя и заклепы адовы расторгнувый, лукавых же духов множество поправый... во ад сшедый и верей вечныя сокрушивый, и во тьме сидящим восход показавый, началозлобнаго же и глубиннаго змия богомудростным льщением уловивый, и веригами мрака связавый в тартаре...» (Пятидесятница, фрагмент текста коленопреклоненной молитвы)²⁴. Но образ змия в русской иконографии «прижился» только в композициях Страшного суда несколько в ином контексте – он стал олицетворением пороков и злодеяний, которые совершает человек под воздействием дьявола²⁵.

Во второй половине XVI века расширилась литературная база иконографии Сошествия во ад, что не раз отмечалось исследователями, как следствие усложнилась композиция, увеличилось количество действующих лиц и появились новые персонажи. Один из основных источников – Евангелие от Никодима – стали воспроизводить близко к тексту. Читателей особенно интересовали события, о которых в канонической литературе говорится лаконично и прикровенно. Естественно, что наибольшее внимание притягивало описание сошествия Христа в преисподнюю, встреча его праведниками (с середины XVI века среди выходящих из ада праведников стали особо выделять праотцев и пророков, которые изображались с огромными развернутыми свитками), а также собственно посправление ада – долгожданная победа над смертью. Новые идеи требовали новых образов, особенно это касалось иллюстрации противодействия Христу ада и Сатаны. Прежнее олицетворение ада в виде поверженного седовласого человека уже не удовлетворяло наметившимся задачам, и была создана новая иконографическая схема, которая молниеносно разошлась по разным художественным центрам. Новые веяния особенно красноречиво иллюстрируют четыре масштабные иконы – вологодская, суздальская и две ярославские.

На иконе вологодского мастера Дионисия Гринкова «Воскресение – Сошествие во ад со сценами земной жизни Христа и праздни-

ками» 1568 года (ВГИАХМЗ) сосуществуют оба извода: в среднике использован уже известный вариант с красным зверем, поглощающим бесов, а в клейме с изображением Воскресения – Сошествия во ад появилась новая композиция²⁶. В этом клейме ад представлен как крупная красная голова, из которой исходят праведники. На его фоне ангелы избивают Сатану, а рядом красное чудище держит оборону у входа в преисподнюю. На черном фоне на обломках врат ада распростерты поверженные демоны. Одна из самых характерных фигур, ставшая необычайно популярной в последующие десятилетия, – изображенный со спины бес, висящий вниз головой. Замечателен факт дублирования двух аналогичных сюжетов в рамках одного произведения. Лаконичное изображение Воскресения в центральной части образа, в основных чертах воспроизводящее устойчивую иконографию, передает итог искупительной жертвы Христа – упразднение смерти и спасение человечества. Небольшое клеймо, иллюстрирующее Воскресение – Сошествие во ад в левой части иконы, насыщенное множеством деталей, словно пытается восстановить хронологическую цепь событий Воскресения и отобразить подробности борьбы Христа и ангелов с силами тьмы.

На иконе из церкви Николы Мокрого в Ярославле, датируемой третьей четвертью XVI века (ЯГИАХМЗ), ад изображен в виде огромной красной человекоподобной головы со злобно оскаленной пастью²⁷. Это редкий случай, когда праведники изображены встающими из гробов, а не покидающими недра ада. Взгляд красной головы устремлен на чудище, охраняющее вход в ад. Все пространство черной бездны заполнено белым текстом – новые, непонятные зрителю персонажи сопровождали развернутые цитаты из Евангелия от Никодима. На иконе «Воскресение – Сошествие во ад» конца XVI века (ЯХМ)²⁸ персонификация ада значительно усложнилась – чудище имеет человекоподобные формы, его красное тело оснащено множеством глаз, а голова завершается пастью. Пасть раскрыта, и из нее навстречу Христу выходят праведники. Ад держит в своих лапах темную фигуру Сатаны, который, в свою очередь, держит Иуду с мешком серебряников. Хотя надписи на этой иконе поздние, но очевидно, что сама композиция изначально не предполагала столь подробных литературных цитат, как на иконе из церкви Николы Мокрого. Почти аналогично изображен ад с Сатаной в объятиях на иконе «Воскресение – Сошествие во ад, с праздника» второй половины XVI века, возможно, происходящей из Воскресенской церкви Суздаля (ВСМЗ)²⁹.

Если источник нового сюжета понятен и обозначен самим иконописцем, то возникает вопрос, что послужило отправной точ-

кой персонификаций сил тьмы, и откуда были заимствованы ранее не встречавшиеся персонажи. Персонификация ада приобрела доминирующее положение в изображении преисподней. Сопровождение подробными комментариями отдельных изображений новой иконографии свидетельствует об их новизне и непривычности для зрителя. Впоследствии в аналогичных иконах количество текста значительно сократится или будет отсутствовать совсем.

Иконографические нововведения стали очень популярны в первой половине XVII века и повсеместно использовались русскими иконописцами. Особенно впечатляюще выглядят масштабные иконы «Воскресения – Сшествия во ад», где персонификация ада приобрела гипертрофированные размеры, как на иконе из собрания Третьяковской галереи (инв. 21478), поступившей в 1934 году из ЦГРМ, куда икона была привезена из Тихвинского музея³⁰. В уже устойчивую иконографию иконописец добавил несколько нюансов, касающихся преимущественно изображений поверженных бесов, придав им ужасающий вид. Особенно страшны личины демонов, падающих вниз головой. Если мастера предыдущей эпохи изображали их безжизненными, поникшими, то на иконе из Тихвина показано жестокое сопротивление сил тьмы, что особенно ярко передают их злобные взгляды, которые ощущает стоящий перед иконой человек.

Различные чудища, олицетворяющие ад, были широко распространены в европейском средневековом искусстве. В средневековых Псалтирях в композициях Воскресения и Страшного суда присутствуют различные персонификации ада, из которого воскресший Христос выводил Адама, Еву и ветхозаветных праведников. В Коттонской Псалтири (1050) ад населен множеством страшных фантастических созданий, но «главный герой» – это огромная раскрытая пасть, откуда Христос забирает людей. На миниатюре из Псалтири, созданной в Оксфорде в XIII веке (Британская библиотека, Royal MS 1DX), из раскрытой зубастой пасти, полыхающей огнем, выходят Адам и Ева, а на втором плане огромное мохнатое звероподобное чудище удерживает людей. В Псалтири с календарем, выполненной немецким мастером в 1235 году (Баварская национальная библиотека, Мюнхен, BSB Clm 11308), ад изображен в виде волосатого зверя, сидящего вместе с Иудой в темной преисподней на троне из чудищ. Обнаженные Адам и Ева стоят по сторонам от него. В композиции Страшного суда в Псалтири Бланки (Бианки) Кастильской первой половины XIII века (библиотека Арсенала, Париж, 1186) ад изображен в виде огромной перевернутой пасти³¹. На одной из миниатюр английского художника Уильяма

Брайлеса (Библейские миниатюры, 1240–1260-е, Художественный музей Уолтерса, Балтимор, W. 106)³² также фигурирует огромная перевернутая пасть зверя. Аналогичные композиции Сошествия во ад и Страшного суда со множеством разнообразной нечисти в преисподней известны в средневековой скульптуре, например в резном декоре фасада собора в Линкольне, строившегося с конца XII века по 1311 год. Связанный Сатана изображен здесь с человеческим телом и звериной головой, а раскрытая огромная пасть представляет ад. Похожим образом показан ад и на фасадах собора Святого Стефана во французском городе Бурж, даты его строительства практически совпадают с собором в Линкольне – конец XII века – 1324 год: в раскрытую пасть ангелы сталкивают грешников. В средневековой скульптуре во множестве встречаются изображения бесов с личиной на животе, например на портале собора Парижской Богоматери в композиции Страшного суда. Такие персонажи также вошли в русскую иконографию Сошествия во ад. Очевидно, что в Западном Средневековье в XI–XIII веках существовало несколько вариаций для персонификации ада и Сатаны, которые активно прижились в русской иконописи со второй половины XVI века. Еще раз напомним, что византийское и поствизантийское искусство к подобным персонификациям не прибегало. Открытым остается вопрос о путях и способах проникновения западных образцов в русское искусство. В качестве предположения выскажем идею о том, что западные средневековые рукописи могли прибывать в Россию вместе с иностранцами, приезжавшими на службу по приглашению московского правительства. Естественно, что книги могли вызвать большой интерес русской образованной среды, и некоторые иконографические элементы беспрепятственно проникли в русскую культуру (в отношении иконографии Воскресения напомним образ восстающего из гроба Христа, который держит в руке знамя). Учитывая огромный интерес к созданию новых композиций и активное иконографическое творчество, которое традиционно связывают с именем митрополита Макария, можно предположить, что западные рукописи стали для русских мастеров одним из наиболее значимых источников информации.

Если иконографический источник олицетворения ада понятен, то сложнее обстоит дело с еще одним новым сюжетом, который появился в русской иконе в последней трети XVI века. Христос, выносящий Адама из ада, – уникальный элемент иконографии Воскресения – Сошествия во ад, неизвестный в памятниках византийского искусства и ранней русской иконописи. Один

из самых ранних примеров – строгановская икона 1571 года из великоустюжской церкви Воскресения (ВГИАХМЗ)³³. Композиция разбита на три регистра: в нижнем представлена битва ангелов с демонами в преисподней, в среднем Христос выводит Адама и Еву, а рядом стоят ликующие праотцы. Самое необычное изображение находится в верхнем ярусе – Христос с фигурой Адама на лоне в окружении сияния восходит через открытые небесные врата к Отцу. Все изображения сопровождают подробные надписи, которые, к сожалению, до сих пор не прочитаны и не опубликованы. Такой же сюжет, но в несколько ином исполнении, присутствует на иконе последней четверти XVI века из собрания К.В. Воронина. Христос, попирающий фигуру ада, держит на плечах Адама (над фигурой сохранилась надпись «Адам»). Выносить праотца из ада Спасителю помогают два ангела, поддерживающие концы белого платя, на котором лежит его тело. Изображение фактически иллюстрирует слова пасхального песнопения – эксапостилярия: «...Адама воздвиг от тли и упразднил смерть, Пасха нетления, миру спасение». В более раннее время аналогичный эпизод известен только в росписях церкви Успения в Мелетове (1461), где Христос несет на себе тело человека, имя которого не сохранилось. По мнению некоторых исследователей, в мелетовских фресках мог быть изображен не Адам, а благоразумный разбойник.

Еще одна икона из собрания К.В. Воронина «Воскресение – Сошествие во ад, с евангельскими сюжетами и историей ризы Господней» второй четверти XVII века содержит интересующие нас сюжеты. В клейме «Сошествия во ад», расположенном на нижнем поле, Христос выводит Адама и Еву из красной пасти ада, одновременно держа праотца Адама на своих плечах. Из-за маленького размера образа персонажи в клеймах не подписаны, но можно с уверенностью утверждать, что возлежащий на плечах Христа человек – это Адам, поскольку его облик и одежды идентичны образу Адама во всех других эпизодах. Адам, возлежащий на плечах Спасителя, напоминает раннехристианские образы Доброго Пастыря. Уникальное изображение Адама, выносимого из ада Христом, буквально иллюстрирует евангельскую притчу о Добром Пастыре, который «душу свою полагает за овцы» (Ин. 10, 11). Это изображение замечательно соотносится со строками канона на утрени седьмой недели по Пасхе: «Адам низведен бысть, лестию запенся, ко адове пропасти; но естеством Бог же и милостив, сошел еси ко исканию, и на раму понес, совоскресил еси». Иконографические уникалы этой иконы продолжают в среднике, вверху, где в райских кущах

изображен Христос, который несет к Богу Отцу Адама, очищенного от грехов и обожженного. Аналогичный сюжет изображен в средне-красноярской иконы начала XVIII века «Воскресение – Сошествие во ад, с евангельскими сюжетами и праздниками» из собрания Банка Интеза в Италии³⁴. Такое же сочетание редких сюжетов имеется на иконе, поступившей в Третьяковскую галерею из собрания РГБ, в которое она попала из коллекции Егорова (инв. 24826). Икона находится под потемневшей олифой, что затрудняет ее датировку, возможно, в основе находится живопись первой половины XVII века. На иконе соединены два сюжета – сначала Христос на плечах выносит Адама из преисподней, а затем еще воздвигает его из гроба. Вверху, в райских кущах, Спаситель приносит Адама на руках к Богу Отцу. На иконе из собрания Н.П. Рябушинского (ГТГ, инв. 14614), написанной, очевидно, в старообрядческой среде в XIX веке, ад разделен горками на две части. В левой изображен Христос, связывающий Сатану, а в правой Спаситель выходит с Адамом на плечах навстречу ветхозаветным праведникам.

Углубленное изучение литературных источников о Воскресении Христа и его пребывании в аду, желание подробно восстановить хронологию событий Великой субботы повлияли на иконографию Сошествия во ад, наполнив ее новыми сюжетами и персонажами. Существенные изменения произошли в изображении преисподней. Одни иконографические элементы, такие как персонификация ада, были заимствованы из европейского искусства, другие – сюжет с Адамом, выносимым на плечах Спасителем, – следует отнести к оригинальному иконографическому творчеству русских мастеров.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Шалина И.А. Псковские иконы «Сошествие во ад». О литургической интерпретации иконографических особенностей // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 230–270; Маркина Н.Ю. О двух памятниках времени Ивана Грозного из Успенского собора Московского Кремля // Московский Кремль. Музеи: материалы и исследования. М., 1998. Вып. 11. С. 145–173; «И по плодам узнается древо...». Русская иконопись XV–XVII вв. из собрания В. Бондаренко. М., 2003. С. 353–354 (автор каталожного описания Н.И. Комашко); Смирнова Э.С. Иконографический вариант «Сошествия во ад». Ростов,

Москва, Север // Иконы Русского Севера. Двинская земля, Онега, Каргополье, Поморье. М., 2005. С. 141–161; *Нерсисян Л.В.* Об одном редком иконографическом изводе Воскресение – Сошествие во ад с евангельскими сценами // От Царьграда до Белого моря: сб. ст. по средневековому искусству в честь Э.С. Смирновой. М., 2007. С. 293–310; *Самойлова Т.Е.* Икона «Воскресение – Сошествие во ад» XVII в. из Музеев Московского Кремля. К вопросу о формировании нового иконографического извода // Каптеревские чтения: сборник статей. М., 2010. Вып. 8. С. 256–280.

² *Саенкова Е.М.* Некоторые особенности иконографии Воскресения Христова и страстных циклов в иконописи второй половины XVI–XVII вв. и их литературные источники // Каптеревские чтения: сб. ст. М., 2010. Вып. 9. С. 196–206.

³ Там же. Ил. 5.

⁴ Русские иконы в собрании М. де Буара (Елизаветина): каталог выставки / авт.-сост. Н.И. Комашко, А.С. Преображенский, Э.С. Смирнова. М., 2009. Кат. № 54. С. 104.

⁵ *Apocrifi. Memorie e leggende oltre i Vangeli.* Milano, 2009. Cat. № 76. P. 199.

⁶ *Покровский Н.В.* Евангелие в памятниках иконографии. Преимущественно византийских и русских. М., 2001, репринт. С. 509.

⁷ *Jolivet-Levy C.* Les églises byzantines de Cappadoce: Le programme iconographique de l'abside et de ses abords. Paris, 1991. P. 258–263, 266–271.

⁸ Γαλάβαρης Γ. Ελληνική Τέχνη. Ζωγραφική Βυζαντινών χειρογράφων. Αθήνα, 1995. Σ. 119. Εικ. 119.

⁹ Γαλάβαρης Γ. Ελληνική Τέχνη. Ζωγραφική Βυζαντινών χειρογράφων. Αθήνα, 1995. Σ. 191. Εικ. 215.

¹⁰ Βοκοτόπουλος Π. Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές εικόνες. Αθήνα, 1995. Σ. 40. Εικ. 20.

¹¹ *Jolivet-Levy C.* Op. cit. P. 229–230.

¹² *Icone russe. Collezione Banka Intesa. Catalogo ragionato.* Milano, 2003. Cat. № 26. P. 122–125 (далее – *Icone russe*).

¹³ Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI веков. М., 2008. Кат. № 6. С. 124–128 (далее – Иконы Великого Новгорода).

¹⁴ Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Серия «Древнерусское искусство X–XVII веков. Иконопись XVIII–XX веков». М., 1995. Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века. Кат. № 84 (далее – Каталог собрания ГТГ); *Смирнова Э.С.* Иконы Северо-Восточной

Руси. Ростов, Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина. Середина XIII – середина XIV века. М., 2004. Кат. № 12. С. 253–258.

¹⁵ Россия. Православие. Культура: каталог выставки. М., 2001. Кат. № 422. С. 153. В этом издании икона опубликована с датировкой первая половина XV в.

¹⁶ Иконы Великого Новгорода. Кат. № 9. С. 130–152.

¹⁷ Каталог собрания ГТГ. Кат. № 60.

¹⁸ Иконы Великого Новгорода. Кат. № 37. С. 281–298.

¹⁹ Иконы Владимира и Суздаля. М., 2006. Кат. № 10. С. 88–95 (далее – Иконы Владимира...).

²⁰ Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М., 2002. Кат. № 12. С. 116–118.

²¹ Иконы Русского Севера. М., 2007. Т. 1. Кат. № 22. С. 112–117 (далее – Иконы Русского Севера).

²² К таким композициям можно отнести Лестницу в русских рукописях, начиная с XV в. Не выдержавшие искушений монахи не просто падают с лестницы, как в византийской иконографии, а прямоком отправляются в раскрытую пасть ада. См.: *Вздорнов Г.И.* Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси начала XI–XV веков. М., 1980. Кат. № 43.

²³ Иконы Русского Севера. Кат. № 45. С. 214–221.

²⁴ Раскрытию темы Сошествия во ад посвящена книга архиепископа Иллариона (Алфеева) «Христос – Победитель ада. Тема сошествия во ад в восточно-христианской традиции» (М., 2001).

²⁵ О змие мытарств см.: *Цодикович В.К.* Семантика иконографии «Страшного суда». Ульяновск, 1995. С. 48, 108–109.

²⁶ Иконы Вологды XIV–XVI веков. М., 2007. Кат. № 91. С. 587–606.

²⁷ Иконы Ярославля XIII – середины XVII века. М., 2009. Т. 1. Кат. № 59. С. 355–359.

²⁸ Там же. Кат. № 83. С. 454–459.

²⁹ Иконы Владимира... Кат. № 47. С. 246–249.

³⁰ Икона публикуется впервые.

³¹ *Christe Y.* Il Giudizio universale. Milano, 2000. Il. 65. Б/п.

³² Все упоминающиеся рукописи приведены на сайте: <http://www.ruicon.ru/arts-new/find.php>.

³³ Иконы Строгановских вотчин XVI–XVII веков. М., 2003. Кат. № 44. С. 60–61.

³⁴ Icone russe. Cat. № 27. P. 126–131.

Иллюстрации

И.А. Кочетков

К ВОПРОСУ О РАЗДЕЛЕНИИ ТРУДА В ИКОНОПИСАНИИ НА ПРИМЕРЕ ДВУХ ИКОН «ВОСКРЕСЕНИЕ – СОШЕСТВИЕ ВО АД» XIV ВЕКА

При анализе произведения средневековой живописи приходится учитывать, что оно почти всегда является продуктом коллективного творчества. Соучастником творческого процесса должен считаться прежде всего создатель того образца, который использовал иконописец. Таким образцом может быть простой рисунок, рисунок с указаниями по расцветке или же законченное живописное произведение. В последнем случае возможно заимствование из образца, сознательное или бессознательное, приемов письма и элементов стиля.

Широко использовались также различные способы совместной работы, со своими приемами разделения труда. Самый пространственный случай – работа группы иконописцев над одним живописным комплексом, будь то иконостас или стенная роспись храма. Обычно считается, что каждый участник получал свою часть работы – икону или участок стены – и исполнял ее от начала и до конца. Так было часто, но не всегда. Участники артели могли выполнять различные виды общей работы. Необходимое единство достигалось через исполнение общих установок руководителя. Этот процесс изучен весьма слабо.

Различные способы разделения труда применялись при работе и над одним произведением. Самый известный – разделение на долинное письмо и личное. Такое разделение получило широкое распространение в XVII веке, но зародилось, возможно, гораздо

раньше. То же можно сказать о специалистах по письму орнаментов в стенных росписях – «травниках». Не позже конца XV века мелкое письмо на иконах стали поручать отдельным иконописцам. Так, сын Дионисия Феодосий, известный как миниатюрист, специализировался на письме клейм в житийных иконах. При большом объеме «мелочного письма» на иконах-складнях к работе привлекали двух иконописцев, о чем узнаем из надписей на оборотах некоторых икон «строгановского письма».

Не будем также забывать, что совместная работа над одной иконой мастера и его ученика – обычный способ обучения ремеслу иконописания в средневековой Руси. Отсюда следует возможность разделения труда между мастерами разной квалификации внутри иконописной мастерской. Редкую возможность наблюдать этот процесс предоставляют, как мне кажется, две весьма древние иконы на сюжет «Воскресение – Сошествие во ад», сравнительно недавно вошедшие в научный оборот и находящиеся в настоящее время в частном собрании Михаила Елизаветина.

Одна из них в свое время вызвала сомнение в древности у сотрудников отдела древнерусского искусства Третьяковской галереи. Поэтому я вынужден напомнить историю ее атрибуции. В феврале 1995 года икона была представлена владельцем на закупку в галерею, но ее отвергли как подделку начала XX века или примитив XIX века, типа «краснушки». Сомневаясь в справедливости такого заключения, я занялся ее изучением. Встретился в Вологде с реставратором Н.И. Федышиным, который раскрывал икону от записей и, как выяснилось, впервые датировал ее XIV веком. По моей просьбе технико-технологическое исследование произведения провели заведующие отделами ГосНИИРа О.В. Лелекова и М.М. Наумова, палеографический анализ надписей проделал член Археографической комиссии А.А. Турилов. Все их исследования подтвердили датировку XIV веком. Для проверки этой атрибуции мною было прочитано несколько докладов перед специалистами: в октябре 1995 года – на конференции в Ростове Ярославском, 5 марта 1996 года – на заседании сектора древнерусского искусства Государственного института искусствознания, 28 мая того же года на конференции по экспертизе и атрибуции в Третьяковской галерее. Никто из специалистов не высказал сомнения в предложенной атрибуции.

В ходе работы мне стало известно, что в АО «Купина» находится другая икона на тот же сюжет, близкая по иконографии и стилю. Специалисты датировали ее XIII–XIV веками. Эту икону

мне удалось осмотреть в течение всего нескольких минут, но благодаря любезности А.В. Ренжина я получил ее цветные фотографии, что позволило продолжить работу с нею. Позднее мне стало известно, что эту икону исследовали те же специалисты ГосНИИРа, что и первую, причем обнаружили сходство двух произведений по основным технико-технологическим признакам. Владелец первой иконы сообщил мне, что обе найдены в одной часовне в Тарногском районе Вологодской области. Это сообщение подтвердилось сходством композиции и совпадением размеров, несмотря на то что вторая икона оказалась обрезана снизу на несколько сантиметров.

Третья древняя икона на тот же сюжет объявилась на аукционе фирмы Сотбис в Лондоне в том же 1995 году. Каталог аукциона – единственный источник сведений о ней. Там она датирована XIII–XIV веками. Насколько можно судить по иллюстрации, стиль иконы допускает такую датировку, как и ее происхождение с Русского Севера. Композиция ее значительно отличается от двух названных икон.

Судьба московских произведений на сюжет «Воскресение – Сошествие во ад» в течение нескольких лет после 1995 года была мне неизвестна. Икона, побывавшая в Третьяковской галерее, меняла владельцев и каким-то образом оказалась в частной коллекции за рубежом, откуда была выкуплена московским коллекционером Михаилом Елизаветиным. В составе его коллекции обе иконы впервые экспонировались на выставке в ГМЗ «Царицыно» (июнь 2008 – июль 2009), затем на выставке икон из частных собраний в ГМИИ (2009).

Атрибуция произведений была впервые обоснована мною в докладе на 2-й научной конференции «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства» в 1996 году и опубликована в Материалах конференции в 1998 году¹. Тогда же были опубликованы результаты проведенных в ГосНИИРе технико-технологических исследований икон². Проблема атрибуции затронута также в моей статье³. Основной мой вывод сводился к следующему: все три иконы «созданы примерно в одно время, скорее всего, в первой половине XIV века, и в рамках одной традиции, где-то на Севере Руси». Было высказано также предположение, что сходство двух икон, находящихся в России, объясняется тем, что одна из них принадлежит учителю, а другая – его ученику, по этой причине они представляют разные этапы развития стиля.

К изучению икон обратилась затем Э.С. Смирнова. В своей монографии 2004 года⁴ и затем в каталоге выставки 2008–2009 годов она разводит произведения во времени, датируя одно из них

(икона из АО «Купина») второй четвертью – серединой XIV века, а другое – второй половиной – концом XIV века. Сходство их объясняется тем, что оба мастера избрали один и тот же редкий иконографический вариант.

Все сказанное имеет целью показать, что иконы, о которых идет речь, со времени своего введения в научный оборот неоднократно подвергались исследованиям разными специалистами и мнение об их поддельности никто не поддержал. Возможно только уточнение атрибуции. В частности, совместное экспонирование двух икон на двух выставках помогло мне понять, что в написании каждой из них принимали участие два мастера – учитель и ученик. В своем выступлении на заседании круглого стола по окончании последней выставки я уже высказывал эту мысль. Приведу аргументы.

Многие черты сходства, которые бросаются в глаза, невозможно объяснить следованием одному иконографическому типу, поскольку они относятся не к иконографии, а к приемам письма. Так, например, на обеих иконах горки написаны в одинаковой и весьма примитивной манере. Это видно на подготовительном рисунке, выполненном углем и состоящим, с одной стороны, из острых углов и сильно вытянутых прямоугольников, с другой – из округлых контурных линий. Формы горок имеют неконструктивный характер. Рисунок неравномерно залит плохо кроющимися красками; лещадки, высветления, тени полностью отсутствуют. Краски близки по цвету и тону: это охры различных оттенков.

Для такой манеры написания горок найти аналогии чрезвычайно трудно и еще труднее представить, что кто-то ей сознательно подражал, даже если это ученик ведущего мастера. Кроме того, если бы второй мастер через несколько десятилетий решился подражать первому в расцветке, он должен был бы видеть краски совсем в другой тональности по причине потемнения олифы. Напрашивается вывод, что горки на обеих иконах написаны одной, и притом не очень искусной, рукой. По причине невысокого качества письма горки на обеих иконах следует приписать работе автора первой иконы. Этому мастеру вообще свойственна геометризация форм, что видно, например, на рисунке складок хитона Иоанна Предтечи.

Начертание букв надписей на двух иконах не имеет различий, что было бы странным, если бы надписи писались разными людьми, а тем более в разное время. Некоторые особенности написания букв невозможно отнести к признакам эпохи, они носят индивидуальный характер. Например, отдельные буквы имеют на нижнем конце маленькие отростки в форме короткого отрез-

ка или полукруга, иногда горизонтальный штрих встречается на верхнем конце мачты. Вывод: надписи на обеих иконах сделаны одной рукой, а значит в одно время.

В более ранних публикациях я уже указывал на большое сходство многих деталей: изображений креста и летящих ангелов, гробниц, фигур Вельзевула и Смерти, Авеля, формы высветлений параллельными белильными линиями, редкого написания имени Соломона – «Соломан». Ясно, что все это не относится к иконографическому типу. Раньше я видел в этом сходстве точное следование ученика своему учителю. Теперь я думаю, что был не прав, ведь сходство распространяется на очень мелкие детали: на обеих иконах Вельзевул имеет длинную бороду, острый нос, на голове его длинные отдельные седые волоски. Такие же волосы имеет Смерть, хотя на второй иконе голова ее находится под красным покрывалом. Обращает на себя внимание подобная кораблю форма гробниц. Напрашивается вывод, что все эти элементы написаны одной рукой.

Несомненно, различно на иконах только личное письмо. Сравним лики жен на той и другой иконе. На втором произведении (будем так называть икону из АО «Купина») головы непропорционально большие по отношению к туловищу, куполообразные, имеют форму правильного овала, массивные подбородки, крупные черты лица. Лики тщательно моделированы белилами, на них широкие пятна подрумянки. На первой иконе головы намного меньше, не имеют правильной формы, белила лежат небольшими бесформенными пятнами, подрумянка отсутствует. Правда, на некоторых других ликах того же произведения (например, на лике Христа) просматриваются небольшие пятна подрумянки и красные обводки, но в целом значительная разница с первой иконой сохраняется.

Заметно отличаются от остальных лики Иоанна Предтечи и особенно Соломона на второй иконе. Лик последнего отличен по манере письма от лика расположенного рядом царя Давида и при этом сходен с ликом Авеля на первой иконе. В этой связи интересно наблюдение О.В. Лелековой, сделанное в ходе технико-технологического исследования первой иконы: «На живописи сохранились незначительные остатки не удаленных при последней реставрации записей. Так, на большинстве ликов не удалены поздние пробела, лежащие поверх первоначальных на прослойке олифы... Первоначальные пробела выполнены свинцовыми белилами с добавкой угля, поэтому они имеют сероватый оттенок, поздние пробела

написаны чистыми свинцовыми белилами, положенными пастозным слоем, поэтому они ярко-белые»⁵.

Итак, после завершения первой иконы и покрытия ее олифой кто-то осторожно правил личное письмо. Эта правка была очень ранней, иначе под новыми пробелами должен был накопиться толстый слой записей и темной олифы. Отмеченное нами сходство некоторых поновленных ликов с ликами второй иконы подсказывает, что правщиком был ее автор.

Хочется свести все сказанное к какой-либо простой схеме, показывающей, как распределялась работа между двумя мастерами. Это желание проявилось, вероятно, и в моей предыдущей статье: вторая икона целиком написана учителем, первая – учеником, который использует в качестве образца произведение своего учителя и какой-то другой иконографический источник, заимствуя у учителя также отдельные фигуры и приемы письма.

Однако, как уже сказано, горки на обеих иконах рисовал и писал автор первой иконы. Упрощенный характер рисунка некоторых деталей, например гробниц, тоже свидетельствует, как мне кажется, о его авторстве. Наконец, в рисунке некоторых фигур на обеих иконах встречаются явные погрешности, в которых есть нечто общее. Так, например, на первой иконе Адам протягивает к Христу обе руки (видны два рукава), но кисть второй руки нарисована почему-то около плеча. Эту ошибку можно приписать некоторой неумелости автора, но подобная ошибка есть и на второй иконе. Здесь у крайней справа жены в желтом мафории нарисован рукав протянутой левой руки, а ниже еще одна левая рука, прикрытая складкой мафория. Там же гиматии летящих ангелов достигают креста, что противоречит их позе. Логичнее рисунок ангелов на первой иконе, где концы гиматиев спадают вниз. Формы крестов на обеих иконах сходны: они не имеют косой перекладины внизу и перекладины с надписью. На первой иконе крест увенчан непонятным синим квадратом, на второй – синим сегментом, который, однако, не служит обозначением неба, так как просвет между ним и крестом отсутствует.

Эти ошибки не выжуются с достаточно высоким профессиональным уровнем письма ликов первого мастера. Вероятно, рисунок обеих икон принадлежит автору первой иконы, а его напарник подключился к работе на стадии раскраски, которая частично уже была выполнена.

Итак, есть основания полагать, что обе иконы не только написаны одновременно, но и являются совместной работой двух

мастеров. Из этого можно сделать два вывода. Во-первых, в иконописных мастерских уже в XIV веке использовалось разделение труда между исполнителями при написании одного произведения, что известно по памятникам XVII и частично XVI века, до сих пор не принималось во внимание историками искусства при анализе более древних памятников.

Во-вторых, оказывается, что одновременно могут создаваться произведения, которые принадлежат как будто к разным этапам развития стиля. Датировка второй иконы более ранним временем представляется вполне логичной, но она не учитывает явления, которое в палеографии именуется «почерк старика»: старик пишет так, как его научили в молодости, поэтому его стиль более архаичен. Как же в таком случае датировать произведение, если возраст исполнителя неизвестен? Есть выбор: или принять более позднюю из возможных датировок, или расширить датировку. Второй мне кажется предпочтительным. В данном случае достаточно сказать: перед нами два оригинальных произведения XIV века.

Рассмотренный случай, на мой взгляд, не является уникальным. В 2010 году на международной конференции в Петербурге, посвященной российско-греческим отношениям, я уже приводил некоторые примеры⁶.

Один из них – иконы «Спас» и «Апостол Павел» из поясного деисусного чина, который происходит из района Восьегонска и датируется XV веком (ныне «Спас» находится в Тверской областной картинной галерее, «Апостол Павел» – в ЦМиАР). Согласно каталогу собрания ЦМиАР, «Спас» настолько близок к искусству Константинополя, что не исключена возможность его принадлежности столичному греческому мастеру, тогда как «Апостол Павел» безусловно написан русским мастером, испытавшим влияние палеологовской живописи⁷. Между тем сравнение двух икон позволяет предположить, что вторая из них – плод совместного творчества греческого автора первой иконы и его русского помощника.

В личном письме между иконами нет заметной разницы. Особенно характерны тающие пятна высветлений, которые завершаются тончайшими параллельными белильными движениями, двойные линии верхних век, голубоватые белки глаз. По контрасту с ликом живопись одежд апостола Павла поражает неумением иконописца правильно задрапировать фигуру: складки ломкие, под ними не чувствуется объемов, линии высветлений схематичны. Такие недостатки трудно себе представить у византийца, что подтверждает строгий, безукоризненно правильный рисунок складок на иконе «Спас», живописный характер высветлений. Видимо,

русский помощник на стадии раскраски не справился со сложным рисунком какого-то образца.

Второй пример – икона начала XIII века «Успение Богоматери» из Десятинного монастыря в Новгороде⁸. В.Н. Лазарев относил его к «византинизирующему направлению» новгородской живописи⁹. Его последователи делают акцент на византийских чертах памятника¹⁰. Между тем В.Н. Лазарев справедливо отметил наличие на иконе двух разных стилей, объясняя это отходом новгородского мастера от византийских прототипов. Объяснение кажется мне не вполне удовлетворительным. Из него следует, что новгородский иконописец мог писать по-византийски при копировании образца. Более правдоподобным кажется предположение о работе двух разных мастеров. Тогда византийцу, притом первоклассному столбичному мастеру, безусловно, принадлежат фигуры ангелов и, может быть, весь верхний ярус композиции с летящими апостолами. Здесь безупречный рисунок, большое разнообразие поз, отдельные надписи на греческом языке, золотые нимбы, которые отличаются от золотого фона благодаря другому способу полировки – прием, неизвестный русским иконописцам. Новгородец писал апостолов. Здесь неуверенная постановка фигур, как будто парящих в воздухе, упрощенный рисунок складок, большая плоскостность фигур. Важно отметить, что рука новгородского мастера выявляется на стадии рисунка, то есть на начальном этапе работы. Не исключена возможность, что греческий мастер участвовал в письме и нижнего яруса композиции, чем можно объяснить некоторую разницу в письме ликов, отмеченную В.Н. Лазаревым.

Известно, что среди находящихся в России икон домонгольского периода русской истории трудно отличить работы местных мастеров от работы греков. Современный византинист признается: «Разграничение греческих и русских памятников методами стилистического анализа, как и попытки приписать эти иконы определенным русским центрам приводили к различным и взаимно противоречащим результатам» и делает вывод: «Поскольку разграничить собственно греческие и русские произведения трудно, правильнее рассматривать их как создания греко-русской среды...»¹¹. Применительно к иконописанию эта «греко-русская среда» означает совместную работу греков и русских, где применялось разделение труда с ведущей ролью, естественно, греков. С тех пор метод разделения труда между учителем и учеником стал главным методом обучения иконописцев, что нужно учитывать при атрибуции.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кочетков И.А. Экспертиза одной древней иконы и ее уроки // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. 27 мая – 31 мая 1996, Москва: материалы 2-й научной конференции. М., 1998. С. 14–17.

² Лелекова О.В., Наумова М.М., Рузавин Ю.А., Брегман Н.Г. Экспертиза подлинности двух икон // Там же. С. 18–24.

³ Кочетков И.А. Три неизвестные древние иконы на сюжет «Воскресение – Сосшествие во ад» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1998. М., 1999. С. 217–232.

⁴ Смирнова Э.С. Иконы Северо-Восточной Руси. Середина XIII – середина XIV века. М.: Северный паломник, 2004. С. 324–334; Русские иконы в собрании Михаила Де Буара (Елизаветина): каталог выставки / авт.-сост. Н.И. Комашко, А.С. Преображенский, Э.С. Смирнова; ГМЗ «Царицыно». М., 2009. С. 14–15.

⁵ Лелекова О.В., Наумова М.М., Рузавин Ю.А., Брегман Н.Г. Указ. соч. С. 20.

⁶ Кочетков И.А. Греческие иконописцы и их русские ученики // История российско-греческих отношений и перспективы их развития в XXI веке: материалы конференции. М., 2010. С. 126–133.

⁷ Иконы Твери, Новгорода, Пскова XV–XVI веков: каталог собрания ЦМиАР / ред.-сост. Л.М. Евсеева, В.М. Сорокатый. М., 2000. Вып. 1. С. 72–75 (автор каталожного описания Л.М. Евсеева).

⁸ Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Серия «Древнерусское искусство X–XVII веков. Иконопись XVIII–XX веков». М., 1995. Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века. Кат. № 10 (автор каталожного описания О.А. Корина).

⁹ Лазарев В.Н. Новгородская живопись. М., 1969. С. 12.

¹⁰ Попова О.С. Две русские иконы раннего XIII в. // Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII в. М., 1988. С. 231–243; Этингоф О.Е. Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. М., 2005. С. 449–451.

¹¹ Этингоф О.Е. Указ. соч. С. 474, 409.

Иллюстрации

Н.Г. Преснова

ОБ ОТВЕДЕНИИ АВТОРСТВА Ф.С. РОКОТОВА В ТРЕХ ПОРТРЕТАХ НЕИЗВЕСТНЫХ ИЗ СОБРАНИЯ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

Данная статья является результатом стилистического и технико-технологического изучения трех портретов из собрания Государственной Третьяковской галереи, прямо или косвенно связанных с авторством Ф.С. Рокотова.

«Портрет неизвестной в полосатом платье» поступил в галерею в 1963 году из собрания А.А. Шапошникова как бесспорная работа Рокотова. Позже портрет был вписан в инвентарную книгу уже как произведение Рокотова «под вопросом» (1964, инв. Ж-298). Но это не помешало экспонировать его на выставках 1960-х годов¹ как картину с авторством Рокотова.

Под авторством Рокотова портрет был опубликован в академических каталогах ГТГ 1984² и 1998 годов³, а также в последней монографии И.Г. Романычевой⁴, где он датирован 1790-ми.

В 2012 году автор этих строк и И.Е. Ломизе провели новое исследование данного полотна, результаты которого позволяют отвести авторство Рокотова по следующим соображениям⁵.

При сравнении с бесспорными эталонными произведениями Рокотова 1790-х годов («Портрет Писаревой (?)», «Портрет неизвестной в белом чепце», «Портрет неизвестной в синем платье», все – ГРМ; «Портрет княгини Е.А. Голицыной», Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени) исследуемый портрет обнаруживает иные стилистические особенности: неспособность художника передать объемно-пространственные соотношения,

что влечет за собой более плоскостную трактовку лица и фигуры модели, более жесткий силуэт, уплощающий фон. Для портрета характерны более грубая светотеневая моделировка лица и иные приемы исполнения деталей: волос, серег, тканей (платье модели написано так плоскостно, что совсем не выявляет выпуклостей тела). Полотну также свойственен менее разработанный, чем у Рокотова, колорит, лишенный рокотовской мягкости и светоносности.

Анализ фактуры живописной поверхности исследуемого портрета свидетельствует об отсутствии почерковых признаков манеры Рокотова. Светотеневая моделировка лица модели более контрастна, черты лица трактованы более графично и жестко. Лица моделей в эталонах художника представляют собой более мягкую пластичную живопись.

Как отметила Ломизе, в структуре красочного слоя обнаружен тончайший белильный подмалевок, ни разу не встреченный ею при изучении не только рокотовских работ, но и произведений других художников русской школы второй половины XVIII века. Иначе, нежели у Рокотова, составлена красочная паста, которой пишется лицо. Характер кракелюра в исследуемом полотне свидетельствует о комплексе технологических приемов письма, отличных от рокотовских.

Рассматриваемый портрет отличается от бесспорных работ Рокотова и по построению формы. По-разному написаны глаза. Очевидно старание художника передать характерный для рокотовских персонажей удлинённый миндалевидный разрез глаз с опущенными ресницами. Но, в отличие от рокотовских героинь, глаза нашей «неизвестной» трактованы более упрощенно, вследствие чего взгляд теряет выразительность и одухотворенность. По-разному «лепится» объем губ: у модели на исследуемом портрете губы не имеют четкого контура, губная щель не намечена, в отличие от эталонных работ мастера. В передаче складок ткани и ее фактуры наблюдается большая условность и поверхностность. Например, в изображении бантов в эталонных портретах выделения выявляют изгибы и пластику атласной ленты. У нашей героини бант написан менее пластичным по форме, с менее акцентированными светотеневыми контрастами.

По наблюдению Ломизе, красочные пасты портрета по консистенции отличаются от рокотовских: они более жидкие, а кисти, которыми работает художник, более мягкие. Как следствие, практически отсутствуют следы движения кисти. То есть, по характеру фактуры красочной поверхности сходство с манерой Рокотова отсутствует.

Отсутствие сходства с рококовскими приемами выявляет и рентгенограмма портрета, которая практически не позволяет «прочсть» изображение. В эталонных рентгенограммах произведений Рокотова изображение всегда «прочитывается».

По заключению Ломизе, состояние живописных материалов и принципы построения изображения не противоречат принятой датировке портрета 1790 годами.

Таким образом, приведенные материалы как стилистического, так и технологического порядка не позволяют считать данный портрет работой Рокотова. По результатам изучения полотна его следует рассматривать как работу неизвестного художника (россика?) последней четверти XVIII века.

Очевидно, при приобретении портрета у частного коллекционера сотрудниками галереи «подкупило» в нем типологическое сходство как с рококовскими полотнами, так и с общими эпохальными признаками портретной живописи последней четверти XVIII века, что проявилось здесь в овальном обрамлении, масштабе и повороте фигуры. Костюм и прическа модели не противоречат 1790-м годам. Произведение выполнено на профессиональном уровне и имеет хорошую сохранность.

Интересно сопоставить наш портрет с «Портретом неизвестной» (ГРМ, инв. Ж-9129), модель которого близка нашей героине типологически, по характеру одежды и прическе. Данный портрет, происходящий из собрания Б.Н. Грибанова, а затем И.Л. Горской, был опубликован Т.В. Алексеевой в 1968 году как бесспорная работа Рокотова⁶. В 1975 году он поступил в Русский музей, и наши коллеги отвели в нем авторство Рокотова, признав, тем не менее, его стилистическую близость с бесспорными работами художника. При подготовке выставочного издания музея⁷ составителями была определена модель – княгиня Дарья Александровна Трубецкая (середина 1760-х – 1796), дочь царевича Грузинского, мать декабриста С.П. Трубецкого.

История атрибуции этих двух портретов свидетельствует о том, что существует пласт произведений, исполненных неизвестными мастерами, видевшими и знавшими полотна Рокотова и работавшими в его духе. Отсюда проистекает, по нашему мнению, то типологическое и стилистическое сходство, которое их объединяет.

В рамках заданной темы хотелось бы рассмотреть еще два произведения из собрания Третьяковской галереи, связанных с авторством Рокотова: «Портрет неизвестного в темно-зеленом кафтани» (1780-е, холст, масло, 85 x 56 (овал), инв. 27357) и «Портрет неизвестной

в сиреновом платье» (1780-е, холст, масло, 80,5 x 55,5 (овал), инв. 27355).

Портреты были приобретены в 1947 году у А.Н. Егоровой как бесспорные работы Рокотова, в книгу поступлений они были записаны как «Портрет неизвестного» и «Портрет неизвестной» без датировки. В 1949 году произведения были внесены в инвентарь также как работы Рокотова с такими же названиями.

Впервые сомнения в авторстве Рокотова появились при составлении каталога ГТГ 1952 года⁸, в котором автором портретов обозначен Рокотов (?) без датировки. С такой же атрибуцией портреты опубликованы в каталоге Третьяковской галереи 1984 года⁹, причем названия произведений были уточнены как «Портрет неизвестного в темно-зеленом кафтане» и «Портрет неизвестной в сиреновом платье», и полотна были датированы 1780 годами. В академическом каталоге ГТГ 1998 года¹⁰ они были опубликованы с такой же атрибуцией.

В 2012 году нами было проведено стилистическое и технологическое исследование портретов, результаты которого позволили снять предполагаемое авторство Рокотова и отнести полотна к работам неизвестного художника последней четверти XVIII века.

Портреты являются характерными образцами станковой портретной живописи последней четверти XVIII века. Они имеют овальный формат, фигуры представлены на нейтральном фоне с условно трактованным пространством. Прически и костюмы моделей соответствуют 1780-м годам.

Исследование показало, что мужская модель изображена не в темно-зеленом кафтане, а в синем губернском мундире. Как известно, по реформе 1784 года, когда были введены губернские мундиры, каждая губерния получила свой цвет: северные (вместе с Санкт-Петербургской) – синий, Московская и центральные – красный, Киевская и южные – вишневый¹¹. Таким образом, персонаж на портрете представлен в синем мундире северных российских губерний. Нашу версию подтвердил С.А. Подстаницкий, известный специалист по военной и гражданской форме, с тем уточнением, что синий мундир с черными обшлагами носили дворяне Санкт-Петербургской губернии, а также Вологодского наместничества. Но первые имели пуговицы на обшлагах и черный подбой кафтана, на мундирах вторых пуговицы отсутствовали, и подбой кафтана был белый. Так как на портрете не видно ни рукавов, ни подбоя кафтана, следовательно, можно лишь утверждать, что персонаж представлен в синем мундире северных российских губерний.

Портреты выполнены профессиональным художником, уступающим по мастерству Рокотову. Но отзвуки рокотовского стиля

можно увидеть и в типологических особенностях полотен, и в задумчиво-меланхоличном настроении моделей.

По сравнению с бесспорными работами Рокотова 1770–1780-х годов из Третьяковской галереи («Портрет неизвестной в белом платье с кружевами», конец 1780, инв. Ж-1039; «Портрет Д.И. Уваровой», инв. 26757, вторая половина 1770-х; «Портрет В.Е. Новосильцевой», 1780, инв. 5638; «Портрет П.Н. Ланской», вторая половина 1780-х, инв. 15166; «Портрет неизвестного в темно-зеленом кафтане (Ф.А. Кузнецов?)», 1780-е, инв. 10522) исследуемые портреты обнаруживают иные стилистические особенности: меньшую пластическую выразительность, отсутствие органичного пребывания фигуры в окружающем пространстве (фигуры как бы выдвинуты на передний план). Лицам моделей на исследуемых портретах свойственна более резкая светотеневая моделировка, нарушение пропорций (особенно диспропорция глаз у женской модели). Колорит портретов лишен той живописности и тонкости, которые отличают бесспорные полотна Рокотова.

С большой наглядностью иные приемы исполнения как лиц, так и деталей данных портретов демонстрирует фотомакросъемка¹², дающая анализ фактуры живописной поверхности. Лица «неизвестных» не имеют традиционной системы положенных рокотовских мазков. Они решены более невнятно и сглажено. Волосы трактованы сплошной массой, в отличие от эталонов, когда в прическе тонко прорисованы отдельные пряди и волоски, выделены локоны, их форма и переливы. Те же отличия касаются и трактовки аксессуаров. Ткани и кружева в рокотовских эталонах представляют собой артистичное виртуозное письмо. В исследуемых портретах они даны менее фактурно.

Таким образом, стилистический анализ позволяет подтвердить датировку для обоих портретов – «1780-е годы», но авторство Рокотова не подтверждается.

Как отметила Ломизе, исследуемые произведения настолько близки технологически, что их надо рассматривать одновременно, не разделяя. Структура красочного слоя портретов содержит особенности, не свойственные работам Рокотова. Это касается специфики грунта, нижний слой которого традиционного для того времени желтого цвета, верхний слой сероватый, но грунт не нанесен равномерным слоем, а как бы слегка «присыпан». Другая особенность относится к красочному слою и связана с избыточным количеством «летучего» разбавителя, что привело к образованию многочисленных точечных утрат. В моделировке объема лиц

использованы двухцветные тени – розовые и серые, причем розовые выполняют функцию полутени. Подобный прием не свойственен эталонным произведениям Рокотова. Также исследуемые работы отличаются повышенной плотностью красочного слоя.

Принадлежность этих портретов руке одного художника подтверждается при анализе их рентгенограмм. В них одинаково внятно читается изображение, которое моделируется идентичными приемами. С рентгенограммами исследуемых портретов сравнивались рентгенограммы вышеуказанных эталонных работ Рокотова, хранящихся в Третьяковской галерее. Рентгенограммы экспертируемых портретов не имеют сходства с эталонами. На эталонных рентгенограммах работ Рокотова хорошо видны повреждения красочного слоя – достаточно крупные «выпады» красочного слоя, возникшие в связи с экспериментами художника со связующим материалом. В исследуемых картинах утраты совсем другого рода, обусловленные использованием «летучего» разбавителя, отчего утраты на рентгенограмме имеют вид мелких черных точек.

Все вышесказанное подтверждает тот факт, что портреты идентичны друг другу, но не имеют общих черт с работами Рокотова. Хотя исследуемые портреты не являются парными (так как имеют различный масштаб изображения и несколько отличаются по размерам), в них чувствуется рука одного художника. По состоянию материалов портреты относятся к последней четверти XVIII века.

Таким образом, все эти наблюдения в совокупности позволяют отвести авторство Рокотова для рассматриваемых портретов и считать их работами неизвестного художника 1780-х годов. Для мужского портрета необходимо изменить название – «Неизвестный в мундире северных российских губерний» или «Неизвестный в губернском мундире».

В итоге, проведенная работа по изучению портретов, связанных с авторством Рокотова, позволяет опубликовать их с новой атрибуцией, необходимой для правильного бытования памятников в научном обороте. Это позволит избежать искаженного представления о позднем творчестве выдающегося русского портретиста второй половины XVIII века – Ф.С. Рокотова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Портреты русских художников XVIII – первой половины XIX века» (1964, Московский музей-усадьба «Останкино»); передвижные выставки ГТГ 1967–1968 гг.

² Государственная Третьяковская галерея: каталог живописи XVIII – начала XX века (до 1917 года). М., 1984. С. 403 (далее – ГТГ 1984).

³ Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Серия «Живопись XVIII – XX веков». М., 1998. Т. 2: «Живопись XVIII века». Кат. № 281. С. 213 (далее – ГТГ 1998).

⁴ Романычева И.Г. Федор Степанович Рокотов. СПб., 2008.

⁵ Автор очень благодарен И.Е. Ломизе за предоставленные материалы исследования.

⁶ Алексеева Т.В. Новое о Рокотове // Русское искусство. Материалы и исследования. М., 1968.

⁷ Н.Х. Неизвестный художник. Живопись и скульптура из собрания Русского музея. СПб., 2012. Кат. № 121. С. 152.

⁸ Государственная Третьяковская галерея. Живописи XVIII – начала XX века (до 1917 года). М., 1952. С. 374–375.

⁹ ГТГ 1984. С. 404.

¹⁰ ГТГ 1998. Кат. № 285, 286. С. 214–215.

¹¹ Шепелев Л.Е. Титулы, мундиры, ордена. Л., 1991. С. 69.

¹² Автор очень признателен фотографу ГТГ В.А. Воронову (1958–2013), нашему доброму коллеге, профессионально выполнившему фотомакросъемку произведений, необходимую для атрибуции живописи.

Иллюстрации

Е.Д. Евсеева

МОСКОВСКИЙ ЖИВОПИСЕЦ Н.А. СИНЯВСКИЙ

Несмотря на то что число сохранившихся произведений Н.А. Синявского крайне незначительно, его имя неоднократно привлекало внимание исследователей. Известны всего три работы, связываемые с кистью живописца. Две из них не подписаны, на третьей авторская подпись не читается. Вместе с тем даже на основании этих трех экземпляров можно заключить о яркой индивидуальности и незаурядном даровании художника.

Картина с условным названием «Парень с девушкой» хранится в собрании Третьяковской галереи (1809, холст, масло, 99,2 x 79,5, инв. 10636)¹. Она была куплена в антикварном магазине ГУМа в 1929 году². Холст имел прорывы, а лаковый слой живописи был загрязнен настолько, что исчезло изображение мужчины в левой части композиции. Расчистка красочного слоя химическими средствами и скальпелем, проведенная реставратором Г.С. Юшкевич в 1986 году, позволила выявить не только антураж изображения, но и полустертую подпись с датой «1809»³. Картина всегда находилась в запаснике и лишь в 2007 году экспонировалась на выставке «Крестьянский мир» в ГМЗ «Царицыно»⁴. Полотно отличается изысканным композиционным ритмом, гармонией колорита и пропорций фигур, связанной с отголосками ампирного искусства. Ему присуща «приятность», как говорили в XVIII веке о произведении хорошего качества. Перед нами один из немногочисленных сохранившихся образцов продукции выпускников портретного класса Академии художеств. Но в первую очередь картина привлекала внимание ученых как пример зарождавшего-

ся в России бытового жанра⁵. Достаточно редок и сюжет картины. В нем угадывается отсылка к композициям, представляющим сцены «веселого общества», популярные в голландской живописи XVII–XVIII веков. Я.В. Брук отмечал, что именно Синявский ввел в русское искусство пасторальную тему встречи барина с поселянкой, популярную в поэзии и прозе этих лет⁶.

Необычность сюжета картины стала причиной того, что Л.Н. Целищева соотнесла его с другим изображением – одним из листов альбома «Русского музея»⁷ П.П. Свинына, хранящегося в отделе графики Третьяковской галереи⁸. Выполненный Никанором Чернецовым в технике черной акварели лист имеет название «Молодая крестьянка, вырывающаяся из объятий красивого ярославца» (Альбом П.П. Свинына, инв. 20996. Л. 59, ГТГ)⁹. В описи «Русского музея» 1829 года обозначен и автор оригинала – Н.А. Синявский¹⁰. Так как сюжеты двух изображений и лица девушек похожи, появилась гипотеза, что и картина «Парень с девушкой» из собрания ГТГ была написана Синявским. Его авторство в отношении этой работы представляется весьма вероятным: картина не имеет признаков копии. Фигуры свободно вписаны в композицию, и условный пейзаж в виде древесного ствола на фоне неба акцентирует внимание зрителя на искусно вылепленном объеме женского тела, правильном рисунке и гармоничной соразмерности всех элементов изображения, выдающих руку академического ученика, воспитанного в традициях русского классицизма. Живописец убедительно наполняет пространство полотна тщательно выписанным «реквизитом», таким как цветы на шляпе, черные ягоды в теске, клубок шерсти и гвоздь, на котором висит кудель. Очевидно, что картина постановочна – она не воспроизводит народный быт, а лишь отсылает к его отдельным элементам. Так, поскольку русские женщины пряли исключительно в зимнее время года, изображение девушки с прялкой может указывать либо на аллегоричность, либо на театральность сюжета. Тонкий сплав занимательного повествования с рокайльным привкусом пасторали и нарядным колоритом, условной этнографической характеристикой, не противоречащей антикизированной моде женского костюма, импонировал вкусам современников.

Позднее на экспертизу в Третьяковскую галерею пришла небольшая картина из частного московского собрания, определенная научными сотрудниками как вероятный оригинал, находившийся в «Русском музее» Свинына¹¹. Она имеет отличия по сравнению с рисунком Чернецова, но в процессе работы над альбомом «Русского музея» детали могли быть изменены. Кроме того, в картине из частного собрания обнаруживаются переписки

в области кисти правой руки крестьянки, и первоначально композиция была ближе к чернецовскому листу. Копия с этой работы Синявского была исполнена Н.М. Алексеевым-Сыромянским (холст, масло, 67 х 54, инв. 202, Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева)¹². Сравнение произведения из частного собрания с большой картиной из фонда ГТГ (в частности, одинаковый уровень контрастности рентгенограмм) подтвердило гипотезу о принадлежности полотна «Парень с девушкой» кисти Синявского. Качество и разработка композиции картины 1809 года превосходят другие известные живописные полотна, близкие по иконографии к листу из альбома «Русского музеума».

В последние годы сотрудник Русского музея С.В. Моисеева¹³ не только связывает небольшую картину из частного московского собрания с авторством Синявского, но и разрабатывает версию о принадлежности кисти художника еще одного полотна – «Автопортрета» (1794, холст, масло, инв. Ж-4800, ГРМ), ранее приписывавшегося другому ученику щукинского класса – Ивану Максимовичу Дахновскому (1771 – после 1820)¹⁴. Моисеева рассматривает преимущественно творчество художника периода его пребывания в стенах академии, а год смерти приводит как «не ранее 1809»¹⁵. То есть никакие сведения о московском периоде жизни художника – времени, когда была написана картина «Парень с девушкой» из собрания Третьяковской галереи – не были известны исследователям¹⁶.

Нам удалось обнаружить ряд новых сведений о художнике Синявском, позволяющих реконструировать его биографию и меняющих представление о его персоне.

Николай Алексеевич Синявский родился в апреле или мае 1771 года, по-видимому, в Москве. Его дед Степан Лаврентьевич находился в услужении у графа С.П. Ягужинского и был женат на малороссийской помещице, имел крепостных. Отец художника Алексей Степанович Синявский (около 1745–?) в 1760-е годы был актером Московского публичного театра. Так, в 1767 году на сцене театра имела успех пьеса «Влюбленный слепец» с его участием в одной из главных ролей¹⁷. Большую известность, чем Алексей Синявский, приобрели три его сестры – Александра (1752–?), Мария (1755 – около 1829) и Ульяна (1764–?). Особенно успешна была Мария Степановна Синявская, которая выступала на московской сцене более трех десятилетий, обучала крепостных актрис, в том числе и театра Н.П. Шереметева. Отец художника, в отличие от своих сестер, недолго был связан с московской антрепризой. В 1770 году он нарушил условия контракта, за что был помещен в полицию. Контракт с ним продлен не был. Синявский резко изменил сферу деятель-

ности: в 1772 году он уже состоял зрителем при Коломенской и Симоновской заставах в чине поручика. Спустя десять лет служил казначеем в Коллегии экономии. И лишь на короткое время Алексей Синявский возвращается на театральные подмостки: в 1776–1777 годах он значится актером придворного театра в Петербурге¹⁸.

Именно в это время его пятилетний сын Николай был зачислен в училище Академии художеств¹⁹. В семнадцать лет Николай Синявский поступил в портретный класс академии, возглавляемый Степаном Семеновичем Щукиным. Также он занимался пейзажной и исторической живописью²⁰. Гувернер Иван Воинов в 1791 году характеризовал Синявского так: «смирного и тихого нрава... довольно послушен, в обхождении дик, в должности своей несколько исправен и любит быть в уединении, говорит очень мало, и ни про кого ни доброго, ни дурного не скажет, телосложения посредственного»²¹.

Ряд произведений, исполненных художником в стенах класса, известен сегодня лишь по архивным делам Факторской академии, продававшей произведения своих выпускников горожанам. Так, в 1788 году он написал «Портрет актера Федора Волкова», скорее всего, с оригинала А.П. Лосенко. Традиционные сюжеты и других работ Синявского 1790–1791 годов, таких как «Святое Семейство», «Богородица с Христом», «Портрет графа Сакена», а также «Портрет мальчика с собачкой», «Адонис и Венера», «Богородица», «Спаситель», «Портрет Петра I». Во время своего обучения мастер получил две серебряные медали²². Также в 1791 году живописец исполнил программу «Представить в российском костюме женщину в упражнении, пристойном ее полу», за которую был награжден малой золотой медалью²³. Местонахождение этой работы неизвестно. По-видимому, к данной программе, а также к другим аналогичным заданиям портретного класса (исполнить портреты «жениха с невестой», «сюжеты о двух лицах») восходит иконография картины 1809 года. Известная «программность» обнаруживается и в других, близких по сюжету полотнах, например, в работе, приписываемой Ивану Жерену, из собрания Эрмитажа. На ней изображена женщина в сарафане с прялкой; жесты рук весьма близки к композиции картины из Третьяковской галереи. Замысел этой работы более прост, чем картина Синявского, а содержание более условно: модель представлена за занятием, действительно «пристойном ее полу», на фоне пейзажа. Возможно, в самостоятельный период творчества художник воспроизводил навешанные академической системой обучения сюжетные и композиционные схемы и потому обратился к жанровой сцене.

В 1791 году Синявский окончил портретный класс и был назначен «в чужие края», что свидетельствует о его несомненных успехах, но из-за случившейся во Франции революции был оставлен пенсионером при академии на три года. Однако уже в 1793-м живописец по своему желанию был уволен из пенсионеров. Он получил аттестат первой степени, шпагу и звание классного художника²⁴.

Вся дальнейшая жизнь Синявского была связана с Москвой. В январе 1796 года он подал в газету «Московские ведомости» объявление, в котором предлагал свои услуги²⁵. В нем мастер позиционировал себя как «академического художник живописи Г. Синявской», академическое образование было его конкурентным преимуществом на фоне многочисленных художников-любителей, вольноотпущенных и крепостных, работавших в Москве. В объявлении Николая Алексеевича указан адрес: дом Старикова в приходе Троицы в Сыромятниках. Домовладелец – архитектор Александр Петрович Стариков (1773–?) – окончил Академию художеств в 1794-м и уже в феврале 1795 года предлагал в московской газете услуги учителя рисования, а также «строение здесь в Москве или композирование и сочинение планов домам»²⁶. Живописец был знаком со Стариковым, вероятно, еще в академии и был лишь двумя годами его старше. По-видимому, Синявский возлагал на свое объявление большие надежды, во всяком случае, оно весьма подробно и составляет целых шесть строк, что в три раза больше минимального текста в «Московских ведомостях». Эта публикация существенно меняет представление о творчестве мастера; в ней он сообщает о постоянном роде своих занятий – «списывает с натуры портреты миниатюрные и живописные». Подобная деятельность обеспечивала заработком ряд московских живописцев, неизвестных сегодня. Однако заказчики нуждались не только в портретах, да и уровень академического образования художника позволял ему работать в различных жанрах. Поэтому Синявский извещал о том, что принимает также «для скопировки с оригиналов редкия картины». Старинная живопись расширяла кругозор и повышала профессионализм мастера. Его объявление отличается от других, подаваемых московскими художниками в эти годы, особой уверенной интонацией, сквозящей в словосочетании «кому какая угодно», «обязуется со всевозможным искусством противу оригиналов написать, или с больших уменьшить». В то же время художник предлагает свои услуги «по сходной цене», что, вероятно, обеспечивало ему много заказов.

Версию об активной работе Синявского в этот период подтверждает конец объявления, где сообщается, что он берет мальчиков для обучения «живописи и портретам». Подобная практи-

ка была широко распространена в России этого времени, многие художники принимали крепостных за определенную плату к себе в дом на несколько лет. Постепенно юные живописцы совершенствовали свои навыки, им поручалась все большая часть работы при выполнении заказов. Такую частную педагогическую деятельность принято связывать с понятием «мастерская». Имена этих мальчиков неизвестны. Синявскому удалось развернуть свою деятельность, о чем свидетельствует другое объявление, поданное в газету спустя год. В нем художник сообщал, что переехал на Солянку во флигель дома Исленьева в приходе церкви Кира и Иоанна²⁷. На этот раз мастер не имел нужды рекламировать свои услуги. Более того, у него, по-видимому, было много заказов. Это предположение связано с тем, что в объявлении 1797 года он ищет помощника. Речь идет уже не о крепостном мальчике, но о достаточно зрелом профессиональном живописце, «знающем хорошо масляными красками писать»²⁸. Подобный запрос со стороны художника является уникальным в контексте газетных объявлений этой эпохи. Далее частные объявления «Московских ведомостей» 1790–1820-х годов его имени не содержат.

В январе 1799 года Синявский был определен учителем в «вышний рисовальный класс» Московского университетского благородного пансиона²⁹. Вероятно, художник нуждался в стабильном заработке и определенных привилегиях, которые давала служба: в эти годы он уже был женат, и в 1800 году у него родился сын Николай³⁰.

Вся дальнейшая жизнь живописца Николая Алексеевича Синявского была связана с Московским университетом и подведомственными ему учебными заведениями, где художник прослужил (с перерывами) до 1836 года. О его деятельности в пансионе упоминается в дневнике С.П. Жихарева за 1805 год: «23 декабря, суббота ...Экзамены закончились благополучно, и акт прошел как следует... любовались рисунками, рисованными учителем Синявским в виде поправок...»³¹. Поскольку публичные испытания в учебных заведениях проходили как торжественные мероприятия, «рисовальные учителя» часто старались особенно показать свое мастерство на них. Характерно, что Жихарев расценил поправки Синявского к работам воспитанников как самостоятельные произведения, назвав их рисунками. Оставим в стороне вопрос о тех, кто посещал его класс, выделив лишь одного вероятного ученика. В Московском университетском благородном пансионе в 1800–1804 годах учился Павел Петрович Свиныин³². Позднее в статье, посвященной московским художникам, Свиныин упоминал большую гравюру пунктиром «Усмирение раскольников бунта Ники-

ты Пустосвята», исполненную в 1805 году Н.И. Соколовым с рисунка Синявского³³. Он высоко оценивал творчество Николая Алексеевича в целом, отмечая, что последний как ученик Академии художеств «с твердостью рисунка соединяет особую приятность красок»³⁴. Свинын, стремившийся собрать в своем «Русском музее» произведения на национальные сюжеты, приобрел и одну из картин мастера – ту самую жанровую сцену, известную благодаря рисунку Чернецова.

В своей статье Павел Петрович поставил Синявского перед Тропининым в качественном отношении, подчеркивая это фразой «за ним следует и Тропинин, крепостной человек г. Моркова». В глазах Свинына вольный и зрелый живописец Синявский имел большее значение³⁵. Другие московские художники – известный своей религиозной живописью М.А. Скороспелов, член-соревнователь Общества истории и древностей российских и домовладелец, академики Т.Ф. Дурнов и Н.И. Аргунов – тоже оказались менее значимыми и менее заслуживающими упоминания, по мнению Павла Петровича, чем не имевший звания академика Синявский (примечательно, что сам критик в период создания этой статьи давно уже был академиком). Очерк Свинына утвердил представление о мастере как о московском живописце.

Около 1806 года Синявский преподавал рисование в московском уездном училище³⁶ (оно находилось в ведении Московского университета, как и Московский университетский благородный пансион). В 1809 году художник получил чин губернского секретаря (12-й класс) и 3 сентября этого же года оставил преподавание в пансионе³⁷.

Параллельно с 1 января 1806 года Синявский служил живописцем при музее университетского Натурального кабинета. В 1812 году следы Николая Алексеевича, как и многих других москвичей, затерялись. В начале следующего года университет обратился к мастеру посредством объявления в «Московских ведомостях»³⁸. Комиссия призывала художника, не имея известия о месте его проживания. Правление университета приняло решение о том, что, поскольку в услугах гравиров С.К. Цеттера и А.А. Флорова, а также живописца Синявского на данный момент нет необходимости, им отныне не будет выплачиваться жалованье как состоящим в штате. По-видимому, гибель значительной части коллекции Натурального кабинета во время наполеоновского нашествия была одной из причин этому. Перед художниками стоял выбор: они могли уволиться с аттестатом или остаться числиться без жалованья, чтобы иметь возможность работать сдельно, по договору, в случае если университету потребуются их услуги. 28 февраля Флоров и Синяв-

ский явились в присутствие комиссии и изъявили желание продолжать свою службу без жалованья³⁹.

Однако возобновить службу по университетскому ведомству живописец смог лишь спустя многие годы. Причиной этого, по-видимому, стал скандал, связанный с бракоразводным процессом. По жалобе второй жены художника Аграфены Ивановны Синявской, поданной в Московскую духовную консисторию, в 1811–1814 годах Московским надворным судом производилось следствие. Она обвиняла мужа в якобы имевшем место в 1810 году растлении ее десятилетней племянницы⁴⁰ и просила консисторию о разводе. Свое обвинение Аграфена Синявская подкрепляла предъявлением собственноручного письма Николая Алексеевича от 1 января 1811 года, в котором он ей признавался в содеянном с племянницей, а также в блуде с «девкою Катериною». Допрашиваемый Синявский показал, что писал то письмо, будучи «в болезни», и не мог «понять предполагаемой женою хитрости». К следствию был привлечен малолетний сын мастера от первого брака Николай, который на очной ставке с племянницей уличил ее в том, что она «имела с ним непотребство». И, наконец, в ход пошел главный аргумент Синявского, который, по-видимому, сыграл в деле решающую роль. Он объяснил, что «жена его есть распутная и блудодейка», сославшись при этом на производившееся за несколько лет до этого в Московской духовной консистории дело о разводе Василия Львовича Пушкина и просил сделать о том «выправку»⁴¹.

Аграфена Ивановна Синявская сыграла немаловажную и поистине роковую роль в жизни дяди А.С. Пушкина – Василия Львовича. Именно она явилась причиной инициированного женой В.Л. Пушкина бракоразводного процесса, который тянулся с 1802 по 1806 год. Василий Львович признавался суду, что «супружеской верности не хранил и с отпущенною на волю девкою Аграфеною Ивановною прелюбодейство подлинно чинит и с нею в Париж и прочие Немецкие города ездил»⁴². Признав его вину, церковный суд расторг брак, приговорил Пушкина к семилетнему покаянию и запретил впредь жениться. Каких-либо сведений об Аграфене Ивановой пушкинистам найти не удалось, вследствие чего биограф В.Л. Пушкина даже высказал предположение о том, что Аграфена Иванова была выдумана Василием Львовичем, который таким образом благородно предоставлял свободу своей жене⁴³.

Женой Синявского Аграфена, вероятно, стала во второй половине 1800-х годов (упомянутое выше заграничное путешествие состоялось в 1803–1804 годах). Можно предположить, что она позировала художнику, и именно с нее списано миловидное девичье личико на картине 1809 года.

На слушание дела Синявского в Московском надворном суде со стороны живописца был прикомандирован от университета адъюнкт юриспруденции Семен Алексеевич Смирнов, однако по болезни он не явился в суд⁴⁴. Университет выдал по запросу суда благожелательный аттестат, «в коем никаких пороков Синявского не обозначено»⁴⁵. 8 декабря 1813 года Николай Алексеевич подал прошение об увольнении из музея Натурального кабинета по собственному желанию. В нем художник подчеркивал, что болен «с давнего времени» и потому оставляет службу. По-видимому, консистория не нашла оснований для расторжения брака Синявского. И, как это было принято в таких случаях, супруги просто жили в разъезде. Косвенным образом об этом свидетельствует история о задолженности художника по заемному письму. В июле 1811 года Синявский в 1813 году взял у подполковницы Елизаветы Львовны Рейне (Рейн) 500 рублей, рассчитывая их вернуть в течение полугода⁴⁶. Посредником выступил губернский секретарь Иван Дюмениль⁴⁷. Призванный к ответу, мастер в 1813 году утверждал, что его долг составляет лишь 200 рублей, в то время как остальные 300 была должна его жена Аграфена Синявская. Эти деньги были взяты ею для оплаты услуг работавших в доме⁴⁸ каменщиков, имелся и свидетель этому факту – служивший в Кремлевской экспедиции титулярный советник Иван Львович Мироновский⁴⁹. В свою очередь, Синявская через Управу общественного призрения сообщила в Правление университета, что не получала этих денег от Дюмениля. Денег и недвижимого имущества Николай Алексеевич не имел, поэтому из жалования живописца следовало оформить вычет, однако жалования у выведенного в декабре 1813 года из штата университета художника уже не было⁵⁰. В декабре 1815 года частные приставы искали коллежского регистратора Синявского в Москве, так как он оставался должным по заемному письму подполковнице Рейне. Выяснилось, что живописец исчез из города⁵¹.

В течение нескольких лет Синявский, по-видимому, нигде не служил. Но вскоре его фамилия вновь появляется в университетских документах. К сентябрю 1819 года мастер поправил «полиявшие колера» в главном университетском корпусе⁵². Он обновил окраску парадных стен, двух чугунных лестниц, комнат правления и канцелярии, студенческой столовой и часть помещений около дверей и окон в аудиториях, получив за все эти работы небольшую сумму – 40 рублей. Потребность университета в услугах художника, пусть и далеких от высокого искусства, представляется неслучайной. Создается впечатление, что учителем Синявским, несмотря на все превратности его судьбы, в университете очень дорожили. В конце 1819 года он вновь обучал

рисованию в «вышних» классах Московского университетского благородного пансиона, но уже в 1821-м по какой-то причине оставил эту должность⁵³. В мае 1821 года Губернское правление обращалось с запросом в Правление университета, служит ли живописец и получает ли жалованье, так как долг по заемному письму Рейне так и не был выплачен⁵⁴. В ответ Правление сообщало, что Синявский не служит в ведомствах университета. Летом 1824 года он был вновь определен в «вышние» классы пансиона⁵⁵, а осенью того же года стал совмещать и должность учителя рисования в Московском университете, сменив на этом поприще Владимира Плетенева⁵⁶. Николай Алексеевич давал уроки по понедельникам и четвергам с двух до четырех часов дня, после 1827 года он стал учить в пятом и шестом часу в те же дни недели, в 1833-м – по вторникам, четвергам и субботам «во втором часу пополудни»⁵⁷. Дела, связанные с заемным письмом Рейне и племянницей, были, по-видимому, забыты по негласной воле чиновников университета: в формулярном списке 1825 года, наряду с принятой формулировкой «способен и достоин», позволяющей продвигаться по службе, нет упоминаний в отдельной графе о штрафах и пребывании под судом⁵⁸. Согласно адресной книге 1826 года, Синявский жил в здании университета на Моховой⁵⁹. В 1826 году он был произведен в коллежские секретари, а в 1831 – в титулярные советники⁶⁰. Служебные обязанности мастера расширились – в 1828 году училищный комитет Московского университета определил его к рассмотрению рисунков художников, рекомендуемых на должности рисовальных учителей уездных и приходских училищ⁶¹.

Среди них был происходивший из мещанского сословия живописец Яков Дмитриевич Быховцев или Быковцев (1787 – не ранее 1851), который, согласно документам, «обучался рисовальному искусству и живописи у художника Академии Синявского»⁶². В 1829 году Синявский выдал Быховцеву свидетельство, позволившее ему занять должность учителя рисования в Бутырском училище⁶³. Николай Алексеевич весьма лестно оценивал своего воспитанника: «обучался он у меня в живописном художестве, коего успехи и таланты в познании художественном, оказались превосходными, и смело можно приписать его искусству большую похвалу»⁶⁴. Статус «академии художника», которым обладал Синявский, имел вес в московской среде и придавал авторитетность его отзыву. О Быховцеве известно немного. Во второй половине 1820-х – начале 1850-х годов он служил учителем рисования в разных учебных заведениях Москвы: в Воспитательном доме (1825 – начало 1850-х)⁶⁵, Бутырском (1829–1831) и Алексеевском (1830-е) приходских училищах

(помимо преподавания, для училищ Быховцев писал и реставрировал образа в качестве пожертвования, выполнял вывески и др.⁶⁶), институте обер-офицерских сирот (1848–1849)⁶⁷; в 1851-м состоял в чине коллежского секретаря. Около 1827 года Яков Дмитриевич исполнил «в дар службы» для Совета Императорского общества испытателей природы портрет императора, а в марте 1829 года представил «рисунки естественных произведений» в Совет общества и был избран в число его художников⁶⁸. В 1840 году за два портрета, исполненных с натуры, Быховцев был удостоен Академией художеств звания неклассного художника⁶⁹. Тексты объявлений, подававшихся художником в газету, позволяют реконструировать и другие сферы его деятельности. В конце 1810-х – начале 1830-х годов Быховцев торговал в Москве картинами (копиями и оригиналами): иностранной живописью, историческими полотнами, императорскими портретами (вероятно, собственной кисти), а также давал частные уроки рисования и живописи «сухими красками»⁷⁰.

Постепенно количество университетских учеников Синявского уменьшалось, и к ноябрю 1835 года их почти не осталось. Правление Московского университета ввиду принятия нового устава посчитало ставку учителя рисования излишней⁷¹. В конце февраля 1836 года живописец, имевший чин коллежского асессора, был уволен с полным пенсионом (в размере годового жалованья – 500 рублей) и правом носить в отставке мундир «рисовального учителя» университета⁷². Это последние сведения о художнике, которые удалось обнаружить.

Исторические и жанровые картины, портреты, миниатюры и рисунки Синявского, а также выполненные им копии ныне неизвестны. Быть может, со временем они будут выявлены исследователями. Картина 1809 года из собрания Третьяковской галереи подобно магическому кристаллу отражает разные грани личности Николая Алексеевича, разные страницы его биографии: отголоском академических программ кажется фигура женщины в русском костюме, тлеющий огонь страсти и одновременно театральность угадываются в композиции картины, искусное сопоставление различных фактур предметов и цветовых пятен обнаруживает опыт живописца, рисовальщика, миниатюриста, кописта, художника-натуралиста.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Автор благодарит старшего сотрудника отдела живописи XVIII – первой половины XIX века ГТГ А.А. Погодину за консультирование по вопросам исследования полотен Синявского.

² Акт от 12. 06. 1929. Имеется также запись в инвентарной книге отдела учета (кн. № 27. С. 318): «Приобр. от ГУМ; резолюция директора от 15 августа 1930 г.».

³ В картотеке отдела реставрации Третьяковской галереи автор картины указан как «неизвестный художник (Чернинский?)». Данные сведения были любезно предоставлены научным сотрудником отдела Т.Д. Климовой. Картина значилась в каталоге собрания как работа неизвестного художника. (Государственная Третьяковская галерея. Живопись XVIII – начала XX века (до 1917 года). М., 1952. С. 297). В последующих каталогах галереи картина имеет авторство Н.А. Синявского со знаком вопроса. См.: Государственная Третьяковская галерея: каталог живописи XVIII – начала XX века (до 1917 года). М., 1984. С. 432; Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Серия «Живопись XVIII–XX веков». М., 2005. Т. 3: Живопись первой половины XIX века. Кат. № 814 (аннотация А.А. Погодиной). Дата «1809» всегда считалась авторской, а подпись не воспроизводилась ни в одном из каталогов.

⁴ Государственный музей-заповедник «Царицыно». Государственная Третьяковская галерея. Третьяковская галерея открывает свои фонды: Крестьянский мир в русской живописи конца XVIII – начала XX века: каталог выставки. М., 2007. Кат. № 28. С. 31.

⁵ Определенная постановочность и этнографичность композиции трактовались как «далекие от жизни, примитивные по своему художественному языку и фальшивые по своему содержанию», наряду с работами И.А. Акимова, И.Ф. Тупылева и И.В. Лучанинова, и противопоставлялись жанровым сценам А.Г. Венецианова. См.: *Алексеева Т.В.* А.Г. Венецианов и развитие бытового жанра // История русского искусства. М., 1963. Т. 8, кн. 1. С. 546–598. Между тем замысел и тип композиции представляются существенно иными, чем у Венецианова. А.Н. Савинов считал, что в жанровых картинах конца XVIII – начала XIX в. художники как бы оставались сторонними свидетелями происходящего и отмечал выраженную идеализацию образа крестьян. См.: *Савинов А.Н.* Алексей Гаврилович Венецианов. Жизнь и творчество. М., 1955. С. 71, 189. (Художник ошибочно указан как «Синайский».) Можно предположить, что эта идеализация связана с художественными приемами академического искусства того времени.

⁶ По мнению Я.В. Брука, картины, приписываемые Синявскому, следует расценивать как занимательные сцены, намеренно условные, лишь отчасти навеянные народной культурой. См.: *Брук Я.В. У истоков русского жанра. XVIII век.* М., 1990. С. 226.

⁷ «Русский музей» – собрание предметов отечественного искусства, принадлежавшее П.П. Свиныну.

⁸ *Целищева Л.Н.* Степан Семенович Щукин. М., 1979. С. 133–137.

⁹ «Собрание отличных произведений Российских художников и любопытных Отечественных древностей принадлежащее Павлу Свиныну» начато в 1819 г. В XIX в. ярославцы составляли в Москве особую прослойку. «Но ни в Москве, ни в Петербурге нет гостей многочисленной ярославцев, и никто так сразу не бросается в глаза, как они. <...> Взгляните на этого парня: кудрерусый, кровь с молоком, смотрит таким молодцом, что хоть бы сейчас поздравить его гвардейцем; повернется, пройдет – все суставы говорят; скажет слово – рублем подарит» (*Кокорев И.Т.* Москва сороковых годов. Очерки и повести о Москве XIX века // *Москва в очерках 40-х годов XIX века.* М., 2004. С. 125).

¹⁰ Краткая опись предметов, составляющих Русский музей Павла Свинына. СПб., 1829. С. 14.

¹¹ По-видимому, это полотно исследовалось позднее, в 2004 г., С.В. Моисеевой и фигурирует в ее упомянутой далее публикации как картина «Молодая крестьянка, вырывающаяся из объятий красивого ярославца» (холст, масло, 61 x 49, частное собрание).

¹² Саратовский Государственный художественный музей имени А.Н. Радищева. Русская живопись XVIII – начала XX века: каталог / авт.-сост. Е.И. Водонос, Г.Е. Федорова, Г.М. Кормакулина, Л.В. Пашкова. М., 2004. Т. 1. С. 14. А.Н. Савинов и Л.Н. Целищева считали, что эта картина принадлежит кисти Синявского и является оригиналом рисунка Н. Чернецова. См.: *Савинов А.В.* Указ. соч. С. 189; *Целищева Л.Н.* Указ. соч. С. 208.

¹³ *Моисеева С.В.* Произведения живописи XVIII века в современных частных собраниях // Страницы истории отечественного искусства: сб. ст. по материалам научной конференции. СПб., 2011. Вып. 18. С. 101–102, 112.

¹⁴ *Целищева Л.Н.* Указ. соч. С. 136–138.

¹⁵ Так, 14 марта 2013 г. на конференции НИИ РАХ «Русское искусство Нового времени: открытия и интерпретации» С.В. Моисеева выступила

с докладом «Забытый живописец Н.А. Сиявский (1771 – не ранее 1809) (о двух программах портретного класса Академии художеств первой половины 1790-х годов)».

¹⁶ Г. Анненков определял время смерти художника как 1830-е гг. См.: Русский биографический словарь. Т. 18: «Сабанеев-Смыслов». М., 1999 (репринтное изд. – Тип. И.Н. Скороходова, СПб., 1904). С. 507.

¹⁷ Хроника русского театра Ив. Носова. М., 1883. С. 297.

¹⁸ *Старикова Л.М.* Из архивной россыпи (состав Московской труппы 1770 – начала 1790-х гг.) // Памятники культуры. Новые открытия 2003. М., 2004. С. 283, 286–287.

¹⁹ *Петров П.Н.* Сборник материалов для истории Академии художеств. М., 1863. Кн. 1. С. 166.

²⁰ Возможно, эта сторона деятельности художника была важной, так как иногда его называли: «живописец-пейзажист и портретист». См.: *Ровинский Д.А.* Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб., 1888. Т. 4. Стб. 735 (ошибочно указан как Дмитрий).

²¹ РГИА. Ф.789. Оп. 1, 1791. Ед. хр. 8. Л. 14–19 об. Цит. по: *Молева Н., Белютин Э.* Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М., 1956. С. 372.

²² Возможно, один из учебных рисунков Сиявского, за который он был удостоен медали, сохранился. См.: *Сидоров А.А.* Рисунок старых русских мастеров. М., 1956. С. 441.

²³ *Целищева Л.Н.* Указ. соч. С. 237.

²⁴ *Петров П.Н.* Указ. соч. С. 313.

²⁵ Московские ведомости. 1796. 9 января.

²⁶ Московские ведомости. 1795. 10 февраля.

²⁷ Вероятно, дом № 29 по Солянской улице, принадлежавший А.В. Исленьеву на конец 1825 г.

²⁸ Московские ведомости. 1797. 27 мая.

²⁹ ЦИАМ. Ф. 418. Оп. 111. Ед. хр. 326. Л. 7.

³⁰ Там же. Оп. 486. Ед. хр. 78. Л. 174. Имя первой жены живописца установить не удалось. Н.Н. Сиявский был зачислен в университетский пансион, в 1812–1817 гг. находился на военной службе, затем служил в Межевой канцелярии (вплоть до 1831) и недолго – в Московской шестигласной думе. Роль отца-живописца в его судьбе,

несомненно, была важной: в 1831 г. губернский секретарь Николай Николаевич Синявский подавал прошение о поступлении на службу в московскую гимназию учителем рисования, оставив думу (ЦИАМ. Ф. 418. Оп. 81. Ед. хр. 3544. Л. 1).

³¹ Жихарев С.П. Записки современника. Дневник студента. Л., 1989. Т. 1. С. 170.

³² Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. М., 2007. Т. 5. С. 519.

³³ Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб., 1888. Т. 3. № 428, стб. 1644. Гравюра «Усмирение раскольников бунта...» продавалась в книжных лавках Петербурга. В подробном газетном анонсе, рекламировавшем большие листы оттисков, отмечалось, что избранный эпизод «со всею историческою точностию изображен в картине, рисованной и резанной Россиянами», высоко оценивалось качество рисунка: «все лица выразительны и красноречивы, фигуры немелки, рисовка правильна...» (Санкт-Петербургские ведомости. 1809. 19 февраля). Живописная картина, написанная Иваном Кармановым в 1847 г. с этой гравюры («Усмирение раскольников бунта Петром I», инв. ЖБ-943, ГРМ), свидетельствует об успехе гравюры с рисунка Синявского.

³⁴ Свиньин П.П. Первое письмо из Москвы // Отечественные записки. СПб., 1820. Ч. 1. № 2. С. 234–235.

³⁵ Примечательно, что в Молдавском художественном музее имеется работа, приписываемая кисти В.А. Тропинина, иконографически напоминающая картину Синявского из Русского музеума.

³⁶ Месяцеслов с росписью чиновных особ, или Общий штат Российской империи на лето от Рождества Христова 1806. СПб., 1805. Ч. 1. С. 372 (далее – Месяцеслов).

³⁷ ЦИАМ. Ф. 418. Оп. 486. Ед. хр. 78. Л. 174.

³⁸ Московские ведомости. 1813. 8 февраля.

³⁹ ЦИАМ. Ф. 418. Оп. 109. Ед. хр. 5. Л. 6–6 об.

⁴⁰ В многочисленных канцелярских бумагах она названа по-разному – «мещанка Грушина» и Ларионова. Возможно, это связано с тем, что, пока шло следствие, девица могла выйти замуж; не исключена и писарская небрежность.

⁴¹ ЦИАМ. Ф. 16. Оп. 6. Ед. хр. 1094. Л. 3–3 об.

⁴² Русский архив. 1894. № 12. С. 555.

⁴³ Михайлова Н. Василий Львович Пушкин. М., 2012.

⁴⁴ ЦИАМ. Ф. 418. Оп. 111. Ед. хр. 326. Л. 1.

⁴⁵ Там же. Ф. 16. Оп. 6. Ед. хр. 1094. Л. 4.

⁴⁶ Там же. Ф. 418. Оп. 118. Ед. хр. 179. Л. 1.

⁴⁷ Иван Дюмениль в 1807–1811 гг. служил учителем рисования в московском уездном училище, сменив на этом месте Синявского (см.: Месяцеслов на 1807 г. СПб., 1806. Ч. 1. С. 403).

⁴⁸ По-видимому, речь идет о доме, находившемся в собственности Аграфены Синявской. В 1809 г. супруги Синявские сдавали его в наем комиссионеру Ивану Дурову (ЦИАМ. Ф. 54. Оп. 4. Ед. хр. 2532). Дом пострадал от наполеоновского нашествия, о чем свидетельствует тот факт, что в 1814 г. А.И. Синявской было оказано вспоможение в размере 4000 рублей от Комиссии для рассмотрения прошений разоренных неприятелем обывателей Московской столицы и губерний (Московские ведомости. 1814. 12 декабря). Дом Аграфены Ивановны находился в Басманной части (Алфавитные списки всех частей города Москвы, домам и землям, равно казенным зданиям, с показанием, в котором квартале и на какой улице или переулке состоят. М., 1818. С. 20). В начале 1820-х гг. ею был заложен каменный двухэтажный дом в Пятницкой части (ЦИАМ. Ф. 105. Оп. 5. Ед. хр. 551. Л. 1–5), в 1823 г. этот дом продавался с торгов после смерти Синявской (ЦИАМ. Ф. 54. Оп. 15. Ед. хр. 33. Л. 4).

⁴⁹ Мироновский был принят в академическое училище спустя три года после Синявского и в 1794 г., как и А.П. Стариков, получил звание художника второй степени со шпагой по выпуске из архитектурного класса (см.: Петров П.Н. Указ. соч. С. 168, 335).

⁵⁰ ЦИАМ. Ф. 418. Оп. 109. Ед. хр. 127. Л. 1–5.

⁵¹ Там же. Оп. 111. Ед. хр. 29. Л. 1 об.

⁵² Там же. Оп. 116. Ед. хр. 159. Л. 1.

⁵³ Месяцеслов на 1820 г. СПб., 1820. Ч. 1. С. 544; Месяцеслов на 1821 г. СПб., 1821. Ч. 1. С. 545. Месяцеслов на 1822 г. имени Синявского не содержит.

⁵⁴ ЦИАМ. Ф. 418. Оп. 118. Ед. хр. 179. Л. 1–3.

⁵⁵ Там же. Оп. 121. Ед. хр. 193. Л. 1–4. Синявский обучал рисованию в пансионе в 1824–1826 гг., а с 1827 г. этот предмет в «вышних» классах не преподавался.

⁵⁶ Там же. Ед. хр. 212. Л. 1–7; Там же. Оп. 81. Ед. хр. 1154. Владимир Павлович Плетенев (1784–?) происходил из мещанского сословия

и учился в пансионе до 1796 г. Спустя год он обучал каллиграфии в московской гимназии и, вероятно, уже в это время мог быть знаком с Синявским. С 1813 г. Плетенев преподавал рисование в Московском университете. Оставить это место Плетенев был вынужден из-за испортившегося зрения (ЦИАМ. Ф. 459. Оп. 94. Ед. хр. 2488. Л. 5, 6 об. –7).

⁵⁷ Московские ведомости. 1824. 23 августа (те же сведения приведены в газетах 1825–1826 гг.); 1827. 21 сентября (те же сведения приведены в газетах до 1831 г. включительно); 1833. 18 октября.

⁵⁸ ЦИАМ. Ф. 418. Оп. 486. Ед. хр. 78. Л. 174.

⁵⁹ Соколов В. Указатель жилищ и зданий в Москве, или Адресная книга. 1826. С. 200 (раздел «Жительство учителей»).

⁶⁰ ЦИАМ. Ф. 418. Оп. 486. Ед. хр. 190. Л. 178.

⁶¹ Там же. Оп. 73. Ед. хр. 5721. Л. 1–2.

⁶² Там же. Оп. 486. Ед. хр. 206. Л. 400. Высказывалось предположение о близости Быховцева к кругам Академии художеств и о том, что именно ему («Якову Дмитриевичу») постоянно просил засвидетельствовать свое почтение С.Ф. Щедрин в письмах из Италии 1818–1820 гг. (Сильвестр Щедрин. Письма из Италии. М.; Л., 1932. С. 73, 94, 112, 124, 146, 318).

⁶³ ЦИАМ. Ф. 418. Оп. 81. Ед. хр. 3932.

⁶⁴ Там же. Оп. 73. Ед. хр. 6359. Л. 6.

⁶⁵ ЦИАМ. Ф. 108. Оп. 2. Ед. хр. 134. Л. 1–7; Книга Адресов столицы Москвы, составленная из документов и сведений... М., 1839. С. 224; Адрес-календарь жителей Москвы, составленный по официальным сведениям и документам К. Нистремом... М., 1851. Ч. 1. С. 312.

⁶⁶ Московские ведомости. 1835. 25 мая; 2 ноября.

⁶⁷ ЦИАМ. Ф. 418. Оп. 73. Ед. хр. 6359. Л. 3.

⁶⁸ Адрес-календарь жителей Москвы... М., 1849. Ч. 1. С. 310; Адрес-календарь жителей Москвы... М., 1847. Ч. 1. С. 437.

⁶⁹ Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Академии художеств. Пг., 1914. Ч. 2. С. 28.

⁷⁰ Московские ведомости. 1819. 20 декабря; 1820. 15 декабря; 1823. 14 июля; 1831. 11 февраля.

⁷¹ ЦИАМ. Ф. 459. Оп. 2. Ед. хр. 15. Л. 1–13.

⁷² Московские ведомости. 1836. 20 июня.

Л.А. Маркина

ГРАФИЧЕСКИЙ АЛЬБОМ М.И. СКОТТИ ИЗ СОБРАНИЯ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

В отделе графики Третьяковской галереи хранится уникальный альбом (инв. 26592), который до сих пор не привлекал специального внимания исследователей. Вместе с тем, этот объемный фолиант, состоящий из двух форзацев и 132 листов, наклеенных с двух сторон, с рисунками, гравюрами и литографиями, имеет важное научное и художественное значение. Альбом принадлежал Михаилу Ивановичу Скотти (1814–1861), блестящему рисовальщику и живописцу, прошедшему академическую школу профессора А.Е. Егорова. В 1845 году Совет ИАХ определил «возвести М. Скотти в звание академика по известным Совету трудам его по исторической и акварельной живописи»¹. Значительная часть работ в альбоме Скотти исполнена самим художником и является бесценным материалом для его творческой биографии. Кроме того, здесь имеются произведения его современников – художников-профессионалов и дилетантов-любителей, а также архитекторов. В публикации впервые прослеживается история бытования этого раритета и уточняется целый ряд названий, изображенных лиц и датировок произведений.

«Альбом рисунков М.И. Скотти» поступил в Третьяковскую галерею в 1946 году. В отделе рукописей ГТГ сохранилось распоряжение Комитета по делам искусств при Совмине СССР от 26 апреля 1946 года директору Третьяковской галереи А.И. Замошкину. «Из фондов Государственной закупочной комиссии в собственность галереи» передавали целый ряд экспонатов². Среди них – под номером 14 значилось: «Скотти. Альбом рисунков». Распоряжение

было исполнено, по акту приема № 52 от 3 мая 1946 года, подписанного главным хранителем Е. Сильвесван, альбом поступил в Третьяковскую галерею. В картотеке отдела графики указано, что владелицей альбома была Е.Н. Быковская (родственница Скотти). Кто же она? И каким образом у нее в руках оказалась эта реликвия?

В отделе рукописей ГРМ нам удалось разыскать архивные документы, проливающие дополнительный свет на историю бытования альбома. В 1909 году хранитель художественного отдела Русского музея императора Александра III П.А. Брюллов³ получил письмо: «Многоуважаемый Павел Александрович, я просил Константина Дмитриевича Чичагова⁴ препроводить в канцелярию музея... альбом с рисунками М.И. Скотти, который Вы у меня видели и который я предлагаю приобрести. Прилагаю при сем подробный список находящихся в альбоме рисунков с обозначением их цены. Я желаю получить за весь альбом три тысячи рублей. Найдет ли возможным музей приобрести альбом или нет, во всяком случае, покорнейше прошу Вас известить меня в скором времени. Мой адрес: Москва, Пименовская улица⁵, дом 33 кв. 2. Прошу Вас принять уверение в совершенном моем почтении Николай Быковский. Москва 1909 марта 19 дня»⁶. К письму прилагался подробный список на шести листах с описанием всех 189 произведений. Этот документ представляет большую ценность, так как аннотирует целый ряд работ художника, уточняет имена некоторых изображенных.

Не дождавшись ответа, Н.М. Быковский спустя некоторое время вновь обращается к П.А. Брюллову: «Есть ли надежда на приобретение музеем альбома М.И. Скотти. Альбом этот Вам знаком и Вы находили его интересным. Если да, то в случае доставки его до июня месяца можно ли решить вопрос в скором времени или обсуждение его отложится до осени. Мне это очень важно знать. Я Вам еще до Пасхи писал и прислал список. Если Вы его не получили, то будьте любезны, сообщить мне также об этом. Еще один вопрос. Каким образом может быть переслан альбом из академии в музей от моего имени, для того, чтобы его там приняли?»⁷.

Автор писем – живописец Н.М. Быковский⁸, старший сын архитектора Михаила Доримедонтовича Быковского и Эмилии Минелли, итальянки по происхождению. Семья Быковских жила в Москве и поддерживала тесные отношения со многими тамошними итальянцами – двоюродным братом архитектора Доменико Жилярди Александром, художниками М. Скотти и Артари, скульптором Витали. В начале 1850-х годов Скотти преподавал в МУЖВ и часто бывал в гостеприимном доме Быковских. В 1851 году живо-

писец написал «Портрет архитектора М.Д. Быковского» (местонахождение неизвестно), сын которого Николай учился у профессора М.И. Скотти в училище (1850–1856). Подпись Быковского стоит под прощальным адресом, поднесенным 1 января 1856 года «душевно почитаемому наставнику» М.И. Скотти от «признательных учеников»⁹.

В том же году Скотти покинул Москву и выехал в Италию вместе со своей кузиной Марией Дементьевной Скотти и бывшим учеником Николаем Быковским. Сохранилась обширная переписка¹⁰ художника и архитектора. Письма весьма интересны, в частности, Скотти подробно пишет о своем длительном путешествии в Испанию, которое продолжалось свыше ста дней. В письме от 16 августа 1859 года он говорит о поездке, полной приключений, и описывает те опасности, которым подвергался на суше и на море. При этом Скотти радовался, что не взял Николая с собой и не подвергал его жизнь опасности. Осенью 1859 года Михаил Иванович ненадолго приезжал в Россию. Об особо доверительных отношениях с М.Д. Быковским говорит тот факт, что смертельно больной художник 24 ноября оформил доверенность на сумму 43 800 рублей серебром «для перемены на пятипроцентные билеты» на имя архитектора¹¹.

Николай Быковский был до последней минуты рядом со своим учителем. В феврале 1861 года в Париже при составлении духовного завещания М.И. Скотти «некласный художник» Н.М. Быковский выступал в качестве одного из свидетелей¹². Холостой Скотти завещал 20 тысяч рублей серебром родному брату «артисту московских Императорских театров Людовику Ивановичу Скотти, у которого после смерти его жены, остались дети, родившиеся в моем отсутствии». Другая часть денег, а также «все остальное, что окажется после меня в Париже, так и оставшееся по отъезде моем в Риме все движимое» предназначалось двоюродной сестре – М.Д. Скотти. Она же назначалась «душеприказчицей и исполнительницей воли» художника. Вначале автор этой публикации предполагал, что Мария Скотти, вероятно, в знак благодарности подарила Н.М. Быковскому графический альбом Скотти. После неудачной попытки продать альбом в Русский музей он хранился в семье Быковских. Благодаря Е.И. Россинской мы уточнили, что Николай Михайлович женился на Елизавете Луиджевне (Львовне) Скотти, племяннице живописца. От этого брака родилась дочь Елена Николаевна, которая в 1946 году продала альбом в Третьяковскую галерею¹³.

Графический альбом лишен хронологической последовательности и какой-либо системы. Он составлен достаточно хаотично из самых разных отдельных листков путевых альбомов и тетрадей.

Безусловно, не сам Скотти его оформлял, возможно, это сделал кто-то из родственников, владевших впоследствии архивом художника. Поражает жанровое и техническое разнообразие собранного воедино изобразительного материала. Это – учебные штудии (например, тонкий рисунок графическим карандашом «Амур и Психея» со статуи Кановы, 1835), изображения учеников академии в технике итальянского карандаша «с оттушкой», детские портреты семейства Егоровых, написанные углем с добавлением белил, дружеские шаржи на коллег-художников, исполненные тушью и пером, изысканные пейзажные акварели, интерьеры соборов и жанровые сценки, сохранившие заграничные впечатления. В основном это – натурные изображения, однако в альбоме имеются и графические эскизы для целого ряда исторических полотен кисти Скотти. В качественном отношении произведения неоднородны, много только намеченных, незавершенных. В альбом включены также работы других художников. Например, декоратора И.П. Скотти, профессора Егорова, товарищей по учебе в ИАХ (К.А. Ухтомского, П.И. Брюлло-ва), друзей по стажировке в Италии (Н.Л. Бенуа, В.И. Штернберга), добрых московских знакомых (архитектора Ф.Ф. Рихтера).

В графическом альбоме Скотти сохранилась акварель «В мастерской художника» (1836) работы Ухтомского. Впервые этот лист был опубликован Н.Л. Приймак¹⁴. Мы предположили, что самым высоким и черноволосым среди молодых людей является М.И. Скотти¹⁵. Благодаря описи Н.М. Быковского наше мнение подтвердилось, а также были установлены имена других персонажей: «Ученическая мастерская Скотти в Академии. У окна он сам, у двери его брат Луиджи Иванович Скотти. Посредине сидит К.А. Ухтомский»¹⁶. Константин Ухтомский – сын известного гравера Андрея Ухтомского. Работы из его уникальной коллекции эстампов служили образцами Скотти. Старательный юноша перечитал к тому же всю обширную домашнюю библиотеку Ухтомских. Как вспоминал Константин, будущий художник особенно увлекался историческими романами. Несмотря на разницу в возрасте (четыре года), Ухтомский в годы академической учебы сблизился со Скотти. «Я хорошо помню молодого Мишеньку, – писал он Н. Рамазанову, – с которым жил стена о стену; помню рассказы его о впечатлениях, выносимых из театра, о Жорже де Жермини, об игре Каратыгина и Брянского; он особенно увлекательно передавал сцены из *Жизни игрока*¹⁷, которые бойкой кистью рисовал акварелью»¹⁸. Интересно сравнить автопортрет К.А. Ухтомского на акварели и его же изображение, выполненное М.И. Скотти, также находя-

щееся в альбоме. Внешнее сходство передано с большой точностью и искусством. Безусловно, похожа характерная прическа миловидного блондина с кокетливо взбитым коком и зачесанными на виски кудрями. Изображение Ухтомского входит в своеобразную галерею образов товарищей Скотти по Академии художеств. В альбоме имеются несколько групповых портретов с изображениями двух («Армянин Нерсесов и чеченец Захаров»), трех («Скобичевский, А. Варнека (с собакой), В. Булгаков») или четырех персонажей. Эти рисованные портреты представляют большой исторический интерес. Только благодаря им мы можем составить представление о том, как выглядели многие мастера русского искусства 1830–1840-х годов. Иногда это просто единственное достоверное их изображение.

Еще один персонаж сценки из графического альбома – младший брат Скотти Луиджи (1818–?). Михаил, рано оставшийся без родителей, постоянно опекал и заботился о нем. Поначалу он также пытался учиться живописи, но увлечение театром взяло верх. Благодаря брату Луиджи стал артистом частной труппы И.Д. Шепелева. В письме к нему из Рима Скотти писал: «Примите же мою благодарность, добрейший Иван Дмитриевич, за все, за брата в особенности. Радуюсь его успехами и радуюсь за него, что он хоть несколько оправдал оканзываемое Ваше к нему расположение. Да будь я побогаче, выписал бы его сюда года на полтора поучиться пению, (если у него точно такой превосходный голос), декламации, и тогда на любой бы театр можно пустить, в особенности на Русский. Итальянская метода нужна для разработки голоса; уже это надо им отдать честь, это их искусство»¹⁹. Впоследствии надежды Михаила оправдались. Луиджи Скотти стал актером Московских Императорских театров.

В академическом кругу особое место занимал Василий Иванович Григорович (1786–1865). С 1824 года он исполнял должность конференц-секретаря ИАХ и ОПХ. С 1831 он читал академистам лекции по теории изящных искусств. Григорович пользовался большой привязанностью молодых воспитанников. Его портрет работы Скотти также находится в альбоме. Он опубликован А.А. Погодиной в журнале «Художник». Мне бы хотелось привести здесь строки из письма художника к любимому педагогу: «А ваш портрет в книге право так похож, что чудо, гляжу иногда на лоб, глаза, вот и жилет поднялся, кверху в руке сигара, так это вы. Помню я также Вас в Павловском, когда вы посиживали на скамеечке вечером, тот блаженный день, который я провел у вас там, никогда не забуду. Какая вареники, о вареники!»²⁰.

В альбоме сохранился также рисунок четырех академических натурщиков 1836 года. Молодой Скотти замечательно показывает лица типажей разных возрастов и характеров. Старик Никита с потухшим взглядом профессионального натурщика, с которого могли писать образы библейских старцев, и самый молодой Тарас, еще не утративший блеск в глазах. Два мужика среднего возраста – весельчак Ефрем с лихо закрученными усами и уравновешенный Мартиян с мягкой окладистой бородкой. Благодаря блестяще исполненному рисунку итальянским карандашом «с растушкой» мы можем составить представление об академических натурщиках 1830-х годов.

Следующий блок работ Скотти в его альбоме посвящен итальянскому периоду творчества. В 1838 году он на средства богатого покровителя Н.Д. Шепелева отправился в Италию. За пять лет пребывания на родине предков художник исколесил всю страну, был в Венеции, Флоренции, Неаполе. С 1843 года Скотти поселился в Риме на улице Porta Pinciana, № 17. Здесь же находились мастерские скульптора А.В. Логановского и гравера Андрея Пищалкина. В альбоме мы видим один из уголков римского дворика на этой улице. Художник в графической технике блестяще передает не только бытовые детали (горшки с растениями, груды черепицы, трещины в стенах), но и особенность южного освещения. Намечает самые ярко освещенные места и затененные.

На одном из римских рисунков Скотти изображена любопытная сценка на лестнице базилики Святого Иоанна Крестителя на Латеранском холме. В католической иерархии эта церковь носит титул «*Basilica maior*» и стоит выше всех остальных храмов мира, не исключая и собора Святого Петра. Главной реликвией храма во все времена считалась «Святая лестница», привезенная святой Еленой из Иерусалима и якобы происходящая из дворца Понтия Пилата. По церковному преданию, именно по ней Христос взошел на судилище, предшествовавшее распятию. Считается, что тем, кто в дни Великого поста поднимется на коленях на вершину священной лестницы, дается полное отпущение грехов. Это действо и представил художник.

Римская жизнь вся соткана из различного рода обычаев, празднеств, в том числе знаменитого карнавала. В один из дней происходит праздник «моколетти», когда всякий участник зажигает свою свечу (моколе), бережет и хранит свой огонь, но у других старается погасить его. Сценку этого народного обычая мы видим на одном из рисунков в альбоме Скотти. Любопытное описание этого праздника дал С.В. Шевырев: «Нет, как мне кажется, ни одного народного торжества, которое содержало бы в себе такую жизнь,

такие стихии драматические, как Римский карнавал. Ездить, ходить, созерцать на гулянье недовольно для пылких италианцев: им надо кидаться конфетами. Мало с зажженными светильниками гулять по Корсу: надо тушить их друг у друга. Везде борьба, везде драма, действие рук»²¹. По-своему, но не менее восторженно, описывал это событие Скотти в письме к покровителю Шепелеву в город Выксу: «Да Иван Дмитриевич, Вы вероятно читали, слышали много про Рим во время карнавала, а все таки нельзя иметь понятия о нем, не выдавши и, что это за веселие, что за рай, тут видно, что всякий веселится за себя. В толпе Вы видите например как я одет, на шляпу ленты, в корзинах цветы, карманы набиты конфетами, тут не зевай только, гляди на все окна, на экипажи, где завидел хорошенькую, катая в нее цветами, лови знай букеты и это надо видеть, с каким вкусом кидают римлянки цветы, с какой грацией»²².

Мы впервые воспроизводим страницу этого письма, где имеется изображение Скотти в карнавальном костюме. Примером еще одного из участников праздника может служить изображение «Шнауберта в Черварах». К сожалению, пока не удалось установить, кем является изображенный в карнавальном костюме на так называемом «Черварском празднике». Речь идет о празднике встречи весны, который происходил в местечке под Римом, где находилась древняя каменоломня. Инициаторами его стали немецкие художники, со временем в этом празднике принимали участие и русские колонисты. Замечательное описание «Черварского праздника» оставил художник В.Е. Раев. В его воспоминаниях достаточно много места уделяется встречам со Скотти. Вместе друзья ездили на этюды в живописные пригороды Рима – Ариччу, Фраскати.

Зимой 1844–1845 годов Раев и Скотти встретились вновь, теперь уже в Константинополе. Тогда Скотти жил в российской миссии, работая над образами для посольской церкви. Возвращаясь в Петербург, Раев заехал к другу. На одном из рисунков своего альбома Скотти запечатлел «Рисующего Раева», за которым с детским любопытством наблюдает турок-горожанин. Как свидетельствуют мемуары Раева, молодые художники всласть погрузились в неспешную жизнь восточного города: ездили на прогулки в горы, любовались панорамой города и бухтой Золотой рог. «Вид города красоты неописанной, – писал Раев, – я был чрезвычайно рад, что избрал путь возврата на родину через этот Царьград. Название этому городу самое приличное по красоте». На одном из альбомных рисунков мы видим панорамный вид Константинополя. На тонированной голубоватой бумаге лишь с небольшим использованием

белил художник достигает максимальной выразительности штриха. По свидетельству того же Раева, друзья-художники осматривали старинное кладбище в Скутари и примыкавший к нему кипарисовый лес. Этот укромный уголок также запечатлен на одной из акварелей Скотти, который, несомненно, разделял радость восприятия Раева: «Нарисовавши много с разных пунктов этот красивый город и нагулявшись до усталости, я побывал и в знаменитых восточных банях и испытал весь ход омовения, помня членов, потом **предался всей неге отдохновения** (выделено мною. – Л.М.), и мне все это очень полюбилось»²³.

В Турции Скотти исполнил многочисленные акварельные листы, представляющие колоритную восточную жизнь: «Кафе в Константинополе» (1844, инв. 3258), «Сцена у фонтана» (1845, инв. 3259), «В гареме» (около 1845, инв. 11430, все – ГТГ), «Внутренность комнаты» (1846, инв. Р-46282, ГРМ). В турецкой серии есть целый ряд отдельных листов, носящих этнографический характер. Здесь дервиши в экстатическом танце и застывшие турки, безмолвно сидящие за наргилем, турчанки, торговцы оружием.

Период конца 1840-х – начала 1850-х годов связан в жизни Скотти с Москвой, с педагогической деятельностью его в МУЖВ. В это время он создает для дома А.И. Лобкова²⁴, казначая училища, ряд исторических полотен. В альбоме сохранились эскизы композиций. В качестве примера приведем лишь одну сцену из истории 1612 года – «Минин и Пожарский». Следует отметить, что Скотти тяготел не столько к исторической точности происшедшего события, сколько к его образному решению. Его работы не иллюстрации учебника истории, это – литературно-театральное воплощение происходивших событий. Мастер выбирает холсты небольшого размера, сосредотачивая свое внимание на лицах персонажей. Применяет своеобразный, говоря языком кино, «крупный план». У Скотти чувствуется голос солиста, а не хор, который будет звучать позднее в работах художников-передвижников. В творчестве мастера сказалась его любовь и увлечение театром, а также непосредственное влияние брата-актера. В расстановке фигур на полотнах «прочитываются» сценические мизансцены, в трактовке типов – разработанные амплуа образов (герой, мудрец, праведник). В лицах моделей мы обнаруживаем, скорее, сходство не с исторически достоверными изображениями (где их взять?), а с академическими натурщиками.

Проблема героя – одна из важнейших в русской исторической живописи. При этом герой мог восприниматься двояко: как главное действующее лицо в произведении и как положительный

образ, воплощение героизма или иных нравственных качеств²⁵. У представителей академического направления в искусстве, как правило, и то и другое совпадало. Главный действующий персонаж картины служил «примером добродетели». В эпоху романтизма герои стали эмоционально богаче рассудочных героев классицизма. Красота их человеческих чувств становится нравственной силой, способной противостоять внешней опасности, злу, року, стихии. Вслед за достижениями К.П. Брюллова и Ф.А. Бруни младшее поколение исторических живописцев, к которым относится и М.И. Скотти, берет на вооружение достижения этих мастеров – эмоциональную насыщенность сюжета, патетическую трактовку чувств и душевного смятения героев. Такой подход ярко проявился в серии его рисунков, посвященной событиям русской истории 1612 года.

Научную ценность графического альбома М.И. Скотти трудно переоценить. В нем заключена важная составляющая творческой биографии и художественного наследия мастера. В определенной мере альбом раскрывает его «лабораторию»: этюды обнаженной модели, натурные зарисовки на природе, эскизы исторических полотен. Поражает жанровое разнообразие материала: мифологические и религиозные сюжеты, пейзажи и портреты, бытовые сценки и интерьеры.

Альбом охватывает значительный исторический период начала 1830-х – конца 1850-х годов. В ранних произведениях мы видим обстановку академической мастерской, можем представить себе облик профессиональных натурщиков и маленьких «домашних моделей» (дети А. Егорова). Здесь мы находим интересный материал, созданный во время пребывания художника в Италии, самого яркого и плодотворного периода его жизни. В альбоме можно обнаружить виды Рима и его окрестностей (Тиволи, Фраскати, Асизи), Венеции, Флоренции, зарисовки быта и нравов итальянцев, типажи и красочные костюмы. Важную роль в эволюции творчества мастера сыграла «турецкая серия» 1845–1846 годов. Московский период творческой деятельности представлен уникальной калькой «Вид Москвы из окна квартиры Скотти в Московском училище живописи и ваяния».

Значение альбома велико не только для воссоздания творческого пути одного художника, уточнения датировок или атрибуций работ Скотти. В нем нашли место произведения мастеров старшего поколения – декоратора И. Скотти, профессора А. Егорова, молодых друзей-единомышленников – архитекторов Н. Бенуа и Ф. Рихтера, художников В. Штернберга и И. Брюллова, а также дилетантов-любителей – князя Вяземского, И. Шепелева, Дондукова-Корсакова. Таким образом, альбом М.И. Скотти можно по праву назвать замечательным памятником в истории отечественного искусства первой половины XIX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ ОР ГТГ. Ф. 8 / IV. Ед. хр. 47. Л. 34.

² Там же.

³ Павел Александрович Брюллов (1840–1914), живописец, пейзажист, архитектор, академик и член Совета Императорской Академии художеств, член Правления Товарищества передвижных художественных выставок, хранитель художественного отдела Русского музея (1897–1912).

⁴ Константин Дмитриевич Чичагов (1867–1919), второй сын архитектора Дмитрия Николаевича Чичагова и Лидии Михайловны Быковской, племянник Н.М. Быковского.

⁵ Пименовская улица до 1917 г., ныне Краснопролетарская.

⁶ ОР ГРМ. Ф. 42. Ед. хр. 17. Л. 1–1 об.

⁷ Там же. Л. 5.

⁸ Николай Михайлович Быковский (1834–1917), воспитанник МУЖВ (1850–1856), с 1856 г. учится в ИАХ, в 1856 г. получает малую серебряную медаль и звание неклассного (свободного) художника за «Портрет старика» и рисунки с натуры; в 1864 – классный художник 3-й степени за картину «Маргарита в церкви»; в 1867 – академик исторической живописи за картину «Сцена из семейного быта музыканта XVII века», экспонировал на выставках в Санкт-Петербурге преимущественно бытовые картины.

⁹ ОР ГТГ. Ф. 4. Ед. хр. 31. Л. 1–3.

¹⁰ Семейный архив Т.В. и Е.Н. Россинских (папка 1: Записки Н.М. Быковского; папка 2: Письма М.И. Скотти к М.Д. Быковскому).

¹¹ ОР ГТГ. Ф. 4. Ед. хр. 36. Л. 1.

¹² Там же. Л. 4.

¹³ Елена Николаевна Быковская (1890–1971), художник-декоратор, окончила Строгановское училище. До революции работала над изготовлением кукол для торговой фирмы Мюр и Мерилиз, позднее служила в Камерном театре бутафором. Была очень добрым и отзывчивым человеком, занималась воспитанием потомков семьи Быковских, обучая их живописи и танцам, работала гувернанткой. Замужем никогда не была и детей не имела. Жила сначала в доме отца на Пименовской улице, а потом переехала на Ленинский пр. д. 90, где и проживала до самой смерти. Сведения любезно предоставлены

Е.И. Россинской (1938–2013), праправнучкой Михаила Доримедонтовича Быковского и Л.М. Быковской.

¹⁴ Дневник художника А.Н. Мокрицкого. М., 1975. Ил. 27.

¹⁵ Маркина Л.А. «Старался я усовершенствовать себя...». Живописец Михаил Скотти: новые материалы // Наше наследие. 2011. № 97. С. 27.

¹⁶ ОР ГРМ. Ф. 42. Ед. хр. 17. Л. 2 об.

¹⁷ Пьеса французского драматурга Виктора Дюканжа (1783–1833) «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (1827) с большим успехом шла на русской сцене. В этой мелодраме играли П.С. Мочалов и В.А. Каратыгин. Главный герой пьесы – красавец-игрок Жорж Жермани.

¹⁸ Письмо архитектора К.А. Ухтомского к Н.А. Рамазанову // ОПИ ГИМ. Ф. 457. Ед. хр. 17. Л. 167.

¹⁹ РГАЛИ. Ф. 1348. Оп. 2. Ед. хр. 167. Л. 4.

²⁰ Письмо Скотти к Григоровичу от 22 апреля 1838 // ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3996. Л. 1–1об.

²¹ Шевырев С.П. Римский карнавал в 1830 г. Письмо 4.

²² Письмо М. Скотти из Рима к И.Д. Шепелеву в Выксу от 9.03.1843 // РГАЛИ. Ф. 1348. Оп. 2. Ед. хр. 167. Л. 1.

²³ Раев В. Воспоминания из моей жизни / предисл. и примеч. М.М. Раковой. М., 1993. С. 178.

²⁴ Алексей Иванович Лобков (1813–1868), член Совета и казначей (1846–1850) МУЖВ, обладая большими материальными средствами, он жертвовал значительные капиталы на богоугодные и благотворительные заведения. Питал особую любовь к русской археологии и пользовался особым расположением митрополита Филарета, с которым находился в переписке по богословским вопросам.

²⁵ Верецагина А.Г. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. М., 1990. С. 82.

С.С. Степанова

«РУССКИЙ ХОГАРТ»: П.А. ФЕДОТОВ И ЕВРОПЕЙСКАЯ ТРАДИЦИЯ ПРАВОУЧИТЕЛЬНОГО ЖАНРА

Тема «Федотов и Хогарт» не нова, так или иначе это сопоставление появляется в публикациях и трудах, посвященных русскому художнику. Его самостоятельное творчество развивалось в атмосфере все большего интереса в русском искусстве к бытописательному жанру и в контексте возрастающей активности книжной и журнальной графики, с одной стороны, а с другой – под воздействием западноевропейской традиции правоописательного и сатирического искусства в лице представителей английской школы У. Хогарта, Д. Уилки и французских графиков – П. Гаварни, Ж. Гранвиля, на которых сознательно ориентировался П.А. Федотов. В этом он был далеко не одинок: все больше входившие в моду литографированные картинки, иллюстрированные альманахи и сборники «физиологического» содержания зачастую отталкивались от аналогичных французских изданий¹. Но все это, скорее, развлекало и расширяло представление о внешних чертах народного и городского быта, чем пробуждало мысль или трогало чувства.

В своем стремлении запечатлеть в искусстве те стороны будничной жизни, которые нуждаются в моральной оценке и исправлении, Федотов опирался не столько на современную ему отечественную печатную графику (хотя впоследствии хотел приобщиться к издательской деятельности литографиями со своих работ), сколько на образцы «высокого искусства» – любимых им «малых голландцев» Д. Теньера, А. ван Остаде и У. Хогарта: «Если царь спросит,

чего я хочу? – Успокоить старость бедного отца, Пристроить сестру и помочь затмить знаменитого Гогарта...»². Есть свидетельство А.В. Дружинина о том, что Федотов строил планы поездки в Англию для изучения Хогарта и Уилки. В одной из дневниковых записей художника (недатированной) читаем, как, находясь в карауле у Московских ворот и наблюдая за прохожими, он восклицал: «Бесмертный Гогарт, воскресни с твоей кистью! Вот тебе пища. Какая смесь одежд и лиц, наречий, сословий, что за костюмы!»³. То есть сама городская суматоха, смена персонажей и характеров «требует», по мысли Федотова, хогартовского таланта. Свое обращение к жанру художник объяснял «старой страстью к нравственно-критическим сценам из обыкновенной жизни», которая «развилась на свободе» – после выхода в отставку и в период занятий у А.И. Зауервейда в батальном классе. Эта страсть проявлялась в «жадности к людям» и в вечной охоте «иметь перед собою новые предметы для наблюдения», по свидетельству Дружинина. Важно отметить, что не образцы искусства побуждали художника к творчеству, а сама жизнь. Образцы же давали примеры того, как эти впечатления жизни могут быть претворены в факт искусства.

Хотя Уильям Хогарт (1697–1764) был автором многих живописных произведений, он стал известен за пределами Англии прежде всего гравюрами. В России их знали уже с XVIII века (чаще всего – в перепечатанных воспроизведениях)⁴. Вольный перевод с немецкого комментатора хогартовских гравюр Георга Лихтенберга помещал В.А. Жуковский в журнале «Вестник Европы» (1808–1809), параллельно публикуя гравюры с картин Хогарта⁵. Именно «лихтенберговы объяснения» советовал читать издатель «Живописного обозрения», регулярно помещая рисунки с гравюр Хогарта и Гранвиля на своих страницах⁶. Статья о Хогарте, помещенная Н.В. Кукольниковом в одном из номеров «Художественной газеты» 1838 года, начинается словами о том, что «Гогарт есть самый народный из живописцев, не только в Англии <...> но даже и у нас на твердой земле»⁷. Безусловно, Федотов был знаком с этой статьей и акцент, сделанный автором на «народный» характер творчества английского живописца, был важен для человека, видевшего в искусстве инструмент воздействия на общественные нравы. Хогартом нашего времени называет издатель «Живописного обозрения» и французского рисовальщика Гранвиля, подчеркивая, что «изображая разнообразные явления мира, он (Гранвиль. – С.С.) часто является глубокомысленным философом, или резким

сатириком, который говорит нам: смотрите на внутренний смысл, а не на оболочку, не на одни черты и лица, а на идею, которую выражают они»⁸. Таким образом, имя Хогарта довольно часто появлялось на страницах русских журналов и в отечественной беллетристике, оно присутствует в критике – от анонимного рецензента «Отечественных записок» и Н.И. Надеждина до В.Г. Белинского и В.В. Стасова. В целом английский художник утвердился в сознании русских литераторов первой половины XIX века как мастер острого и верного изображения жизненных ситуаций. Печатно была заявлена и возможность появления «русского Хогарта» (о чем пишет в своей статье Ю.Д. Левин). Ревностным пропагандистом английской литературы, стяжавшим репутацию знатока Хогарта, был близкий друг Федотова А. Дружинин. Он сравнивал Хогарта с Чарльзом Диккенсом в «Письмах иногороднего подписчика» (1849), упоминал его гравюры в этюде «Джонсон и Босвелль. Картина британских литературных нравов во второй половине восемнадцатого столетия» (1851–1852), изложил лекцию Теккеря о Хогарте (1854). В первом томе «Живописного обозрения» за 1835–1836 годы был опубликован автопортрет Хогарта и биографическая статья о нем. Интересно, что, составляя автобиографию, Федотов вольно или невольно перекликается с Хогартом: он, как и английский художник, пишет об удовольствии наблюдения за людьми и бытовыми ситуациями, которое испытывал еще подростком. Для русского художника изучение натуры также оказалось кратчайшим путем приобретения знаний. Близким хогартовскому методу накопления материала путем постоянного поиска типов, мотивов в окружающей действительности оказывался и метод Федотова, считавшего, что его труда в мастерской – только десятая часть.

Писание картин и создание гравюр на современные нравственные темы Хогарт считал совершенно новым жанром, областью искусства, еще не испробованной ни в одной стране и ни в какие времена, «промежуточным» родом сюжетов, которые находятся между «возвышенным» и «гротеском». Таким же новшеством, но для русского общества 1840-х годов, представлялся и Федотову избранный им род живописи (это притом, что первые опыты освоения «физиологии» быта, повседневности в литературе и печатной графике уже состоялись). Пытаясь пристроить свою первую картину, он писал: «Когда она была кончена, я и не думал спускать ее с рук, мне один иностранец давал 500 целковых, но теперь, когда кому угодно, я отдам за тысячу целковых, никак не менее, потому что

я знаю, что она может дать, если я ее выставлю в Лондоне. Там с этим родом живописи уже знакомы по картинам Гогарта и Уильки, а у нас еще надо объяснять, почему их нельзя ценить так, как другой род»⁹.

Сквозная мысль творчества Хогарта – гибельность пороков и полезность добродетелей, чаще всего выражаемая в неправильном выборе его героями жизненной дороги¹⁰. В отличие от предыдущей традиции – голландских, фламандских или французских жанровых картинок, Хогарт не ограничивается показом одной сцены. Сюжет с единым героем разворачивается им в серии картин с развивающимся действием. То есть, как в пьесе или поучительном романе, здесь есть пролог, кульминация и эпилог. Это свойство творений Хогарта, требующих развернутого литературного рассказа-комментария, отмечалось и в русских публикациях о художнике, что могло стимулировать не только тягу Федотова к жанру, в котором поучительное сопрягалось бы с занимательным, но и желание сопровождать произведения развернутыми пояснительными текстами, правда, стилистически подражавшими манере народного райка, восходящей к традиции лубочных картинок. «Я старался разрабатывать свои сюжеты как драматург, – утверждал Хогарт, – моя картина была для меня сценой, мужчины и женщины – моими актерами, которые с помощью определенных поз и жестов разыгрывают пантомиму»¹¹. Театральность трактовки композиций – наличие сценической коробки, срежиссированность мизансцен, дистанция между зрителем и картиной, театрализованная активность и разнообразие мимической палитры участников действия – также вполне сопоставима с хогартовской, хотя и получает у Федотова, безусловно, свои особенности.

Задумывая серию сюжетов, исполненных в технике сепии, Федотов как бы следует за Хогартом, только английский художник сначала писал картины, а затем по ним создавались гравированные сюиты. Но у Федотова, бывшего офицера, не получившего полноценного художественного образования, не было навыка работы в масляной технике, и потому он создает сначала графическую сюиту, которую намеревался воплотить в живописные полотна, а затем литографировать. Однако главное отличие федотовского замысла в том, что, исключая листы, посвященные смерти Фидельки и составляющие смысловую пару, все остальные сюжеты сепий независимы друг от друга и представляют собой некий набор иллюстраций к тем или иным порокам, обличаемым художником.

Первая серия, созданная Хогартом в 1730–1731 годах (гравирована в 1732), посвящена судьбе провинциалки, превратившейся

в городе в продажную женщину («A Harlot's Progress» – «История шлюхи»¹²). Подобная тема в качестве самостоятельного сюжета у Федотова не получила воплощения. Тема соблазнения женщины, как и тема порочащих связей, лишь «мерцает» в его работах: в сепии «Бедной девушке краса – смертная коса», в эпизоде сепии «Художник, женившийся без приданого...», где в дверях изображена дочь героя, которую уводит соблазнитель, в сюжете «Утро чиновника, получившего первый крестик» в образе беременной кухарки. Конечно, цензура николаевского времени препятствовала освещению этой грубой темы. Но, возможно, и внутренняя деликатность самого Федотова, его личное нравственное чувство сыграли здесь не последнюю роль. У Хогарта мы видим гораздо более широкий и развернутый спектр затрагиваемых проблем тогдашнего социума: это жизнь города и политические игры, взаимоотношения полов и бытовые манеры определенных социальных групп, уголовные преступления и коррупция, милосердие и патриотизм. Художник открыл своим современникам мир, который до этого высокое искусство избегало – лондонские улочки, мастерские, бары, пивные, игорные и публичные дома, тюрьмы, приюты для сумасшедших. За внешне пристойной жизнью он открывал ее изнанку. Федотову же интересен не столько социально-политический, сколько личностный морально-этический аспект современной «человеческой комедии». Нет у него и таких подонков общества, как воры, пройдохи и тем более убийцы. Вороватая барыня в сепии «Магазин» или чванливый чиновник – «свежий кавалер», не идут ни в какое сравнение с некоторыми отталкивающими героями Хогарта. Его занимали те свойства и пороки, которые искажают нравственную природу личности – лицемерие, чванство, лживость, обман и тому подобное. То есть все то, что искажает «образ Божий» в человеке. Но этот акцент на личностное нравственное состояние героев федотовских картин и рисунков отнюдь не умаляет социальной злободневности его работ.

«Ни один живописец не может сравниться с ним в том комическом взгляде, в тех подробностях, которые бесчисленны во всех его произведениях, и в том одушевлении, в той неистощимой веселости, которые составляют неотъемлемую собственность Гогарта»¹³. Сюжетная развернутость действия, свойственная работам английского мастера, требовала многолюдья и распределения действующих лиц в сценической «коробке» картины так, чтобы для зрителя был виден и понятен весь ход события. Это качество усвоил и Федотов. Чтобы вместить все необходимое в изображаемое пространство и преодолеть его монотонность, он, как режис-

сер-постановщик и бутафор одновременно, вводил в придуманный им интерьер перегородки и ширмы, распахивал двери и окна, через которые открывалась еще одна сценка или продолжалось общее действие. «Цепные реакции» хогартовских сюжетов, когда одни герои пользуются невниманием других или когда действие переходит от одного персонажа (группы) к другому, как в эстафете, Федотов по-своему использовал в сепиях. К примеру, в сюжете «Поход в Финтлей»¹⁴ пока один солдат нежно прощается с молочницей, другой наливает себе в шляпу молока из ее кувшина, толстый разносчик смеется, глядя на эту сцену, а тем временем еще один солдат тащит у него самого пироги с лотка. Подобная взаимосвязь героев возникает и в сепиях Федотова (например, в сцене «Магазин»).

«Управляя» сюжетом, Хогарт использовал сложную, подчас перегруженную программу символов, намеков и жестов. Не случайно его работы впоследствии были оценены как самые интеллектуальные образцы жанровой живописи. Отталкиваясь от хогартовского «многословия» и «шума» предметной среды, Федотов также перенасыщает свои первые композиции – сепии и картину «Свежий кавалер» – массой красноречивых деталей и бытовых подробностей. Мир сепий переполнен людьми и предметами, в этом людском муравейнике все безостановочно движется и шумит, создавая ощущение назойливости и суетности. Не только люди, но и каждая деталь играют здесь свою роль, поясняя сюжет или иллюстрируя авторскую мысль о бедности и обмане, о пустоте существования и пагубности порока. Как и гоголевские тексты, насыщенные описанием самых ничтожных вещей и обстоятельств, они переполнены «дрязгом жизни». Как гоголевские описания приобретают завораживающе фантазмагорический характер, так и федотовские сюжеты завораживают зрителя, затягивая его в водоворот бесконечно дробящегося на «атомы» суетного мира.

Однако уже в «Разборчивой невесте» предметный ряд не мельтешит перед зрителем, а подбор вещей становится более строгим и продуманным. Разглядывая гравюры английского художника, читая о его работах, Федотов получил творческий импульс для поисков собственных сюжетов «нравственно-критического рода» и соответствующих типажей. Так, в описании одной из гравюр серии «Жизнь развратника» читаем: «Молодая вовсе уже немолода; лицо лукавое, образованное и глупое; глаза ее <...> упоены восторгом...» и далее – о *горбатом* старике-пасторе и о том, что «иная сцена начинается в дверях...»¹⁵. В хогартовской серии «Модный брак» мы видим кавалера в папильотках, опрокинутую

мебель и разбросанные предметы, что напоминает антураж сцены «Утро чиновника, получившего первый крестик». Камин с безделушками, приноживающаяся собачка (вытаскивающая у кавалера из кармана дамский чепчик) и даже одноногий столик словно «позаимствованы» Федотовым для композиции картины «Разборчивая невеста». Поза жениха-горбуна напоминает коленопреклоненную фигуру, изображенную в сцене «Дуэль и смерть графа» из той же серии. Прототип «разборчивой невесты» биограф художника Я.Д. Лещинский находил в героине «Последней ставки», хотя, скорее, здесь схож мотив любовного объяснения, но не типажи. В композиции «Будуар графини» из серии «Модный брак» мы видим на стенах картины «сладострастных сюжетов»: «Ио и Зевс», «Лот с дочерьми», «Ганимед и орел». У Федотова в «Разборчивой невесте» модный интерьер украшают копии полотен модных живописцев – Ф. Моллера «Невеста, задумавшаяся над обручальным кольцом» и А. Тыранова «Девушка с тамбурином». Эти образы беспечной танцующей девушки и грустящей невесты вплетаются в канву повествования о героине, напоминая о другой моральной сентенции, вполне подходящей к «разборчивой невесте»: «лето красное пропела, оглянуться не успела...». Кроме того, картины воплощали современный художественный вкус, жаждущий эффекта, красоты и чувствительности (да и сама героиня в своем жеманстве кажется пародией на модную романтичность и чувствительность).

Увидев первые картины Федотова, К.П. Брюллов скажет: «У Хогарта карикатура, а у вас натура». Думается, что к этой мысли его побудила композиция и характер персонажей «Разборчивой невесты», а не «Свежего кавалера». Несмотря на некоторое физиономическое сходство «свежего кавалера» и «горбатого жениха», это все же разные типажи и внешне, и внутренне. Герои «Разборчивой невесты» обретают более человеческие черты, несмотря на то что являются олицетворениями определенных душевных пороков¹⁶. Но художник выносит на суд зрителей не человека, а слабости и страсти человеческие. В «Разборчивой невесте» он обличает не горбуна как такового, не эту даму и ее внешность – он обличает саму ситуацию, ситуацию фальши. Не осуждая безоговорочно своих героев, он сохраняет для них пространство свободы, пространство человечности. Его суд – не окончательный и бесповоротный приговор, а «условное наказание», позволяющее носителю обличаемого порока исправиться.

Федотов часто изображал среди действующих лиц и себя, словно «примеривая» на своего двойника чужие роли или ситуации. В «Магазине» это длинноволосый франт, разглядывающий

что-то у окна, в «Офицерской передней» – один из веселящихся офицеров. Главным действующим лицом листа «Следствие кончины Фидельки» оказывается не суетящийся люд и лежащая заширмами барыня, заболевшая из-за кончины любимой собачонки, а художник у мольберта. Вынужденный участвовать в этой глупой людской суете, он замкнут и внутренне отстранен от окружающего. В его слегка повернутой голове вновь узнаются черты самого Федотова. Он же и герой самого трагического листа серии – «Художник, женившийся без приданого в расчете на свой талант» (друзья называли его «Федотов в старости»). В 1837 году в «Живописном обозрении» была опубликована гравюра Хогарта «Бедный поэт», возможно, повлиявшая на сюжет этой сепии. Однако морально-психологические и смысловые акценты здесь иные. У Хогарта речь идет о бессильном даровании, унижающем себя своим графоманством. В тексте к гравюре говорилось: «Сделайся землекопом, поденщиком, и прежде всего спаси свое несчастное семейство от нищеты, а потом, спокойно отдыхая за черствым обедом, развивай свои поэтические помыслы»¹⁷. Хогартовский поэт упоен своим творчеством, а его жена, занятая рукоделем, вполне привлекательна и не вызывает неприязни у зрителя. У Федотова же одинокая, неухоженная фигура художника посреди житейского бедлама выглядит и униженной, и виноватой: его пассивность разрушительна, ибо это пассивность натуры творческой и творящей. Каждый персонаж сепии демонстрирует нравственный распад семьи. Но самым страшным свидетельством торжествующей здесь бездуховности оказывается мертвый ребенок, лежащий на столе, как кукла, как предмет, на который никто не обращает внимания (даже зритель не сразу его замечает).

Одной из социальных проблем Англии времен Хогарта были «модные браки» – «деловые» союзы без любви, на которые в те времена шла беднеющая аристократия Англии, стремясь сблизиться с богатыми буржуа. Эту хогартовскую тему Федотов преобразует в «Сватовстве майора» в театрализованную жанровую сцену, более окрашенную ярким юмором, чем сатирически-обличительным смыслом. О героине хогартовского мезальянса «Вестник Европы» писал так: «Ее лицо – какая противоположность! Избави Бог всякого доброго Христианина от нежной половины, одаренной такою вывескою злости, упрямства, грубости, тупоумия!»¹⁸. Нет нужды говорить, что совсем иной образ предстает на картине «Сватовство майора». Развлекательно-наставительный харак-

тер хогартовских произведений оказался близок художественному мышлению Федотова. Но в нем боролся сатирик-назидатель и, собственно, художник-жанрист. Причем жанрист побеждал даже в самых сатирически острых по сюжету композициях, не говоря уже о поздних произведениях, лежащих совсем в иной смысловой плоскости. Выразительность и точность характеров, занимательность происходящего, самоценность предметного ряда, наконец, красота живописной работы в картинах значили для него не меньше, чем фабула и ее нравоучительный смысл. Следует отметить, что искусство Хогарта во всей своей полноте было неизвестным в первой половине XIX века. Он оставался в глазах знатоков преимущественно автором гравированных сатир. Но в публикациях о нем подчеркивались именно те качества, которые будет стремиться развивать Федотов: «...изображая смешное, изображая его даже сатирически, тем не менее произведение должно быть изящно», – писал автор статьи в «Живописном обозрении», делая вывод, что Хогарт «творец карикатуры изящной, художественной»¹⁹. Вместе с тем, как отмечают современные исследователи, искусство Хогарта было весьма неровным, в его творческом наследии есть и откровенно слабые произведения и скучные, и поверхностно менторские²⁰. Что касается живописных качеств, то можно сказать, что целый ряд картин даже выигрывает от воспроизведения в гравюре. Более того, Хогарт был склонен даже подавлять художественные качества ради назидательно-просветительских функций искусства. Так, в некоторых гравированных сериях он пренебрегал собственно отделкой художественной формы и техникой гравировки, прибегая к лаконичному графическому языку, полагая, что для простого народа более доступна сама сюжетная завязка и наглядность обличительной идеи.

В преобладании жанрового начала Федотов оказывается ближе другому художнику – шотландцу Дэвиду Уилки (1785–1841), чьи непритязательные и искренние картины (обычно небольшого формата) не лишены занимательности и легкой ироничности. В композициях Уилки ощущается интерес к голландским и особенно фламандским мастерам XVII века, не случайно его называли «шотландским Тенирсом». Д.В. Григорович в статье, посвященной английской живописи, писал: «Вильки точно также юморист; но юмор у него веселый, исполненный наивности и неисчерпаемого добродушия. Между творцом “Погибшей женщины”, “Джина”, “Жизни распутного” и Вильки – такая же разница как между Гольдсмитом или Борнсом и Шекспиром, между Свифтом и мрачным

Мильтоном. Комизм Вильки, если только он появляется в картине, никогда не обращается во вред его героям»²¹. О том, что именно сюжет был для Федотова чрезвычайно важной основой замысла, говорят его многочисленные записи о смешных или характерных житейских ситуациях, приходящих ему на ум. Упомянув в разговоре с Дружининым о современной французской литературе, он отмечает, что «ловкие авторы» умеют «зацепить внимание публики, и через это пишут вещи, один сюжет которых есть уже половина успеха»²². Запоминаемость композиции художник считал одним из самых важных достоинств картины. На это качество работ Давида Тенирса-младшего Федотов обращал внимание Дружинина, когда посещал с ним Эрмитаж.

Другими кумирами развлекательно-поучительного жанра в петербургском обществе в 1830–1840-е годы стали французские рисовальщики Жан Гранвиль (1803–1847) и Поль Гаварни (1804–1866). Еще в годы учебы в Московском кадетском корпусе Федотов баловался картинками в духе Гранвиля. «Мы еще не слышали о Гранвиле, а Федотов уже чертил мелом лестницу постепенного физиономического сближения людей с зверями...»²³. Л.М. Жемчужников писал в своих «Воспоминаниях»: «Меня увлекала свободная манера Гаварни, свобода в набросках с сохранением характера фигур... Но увлекался Гаварни не я один, начинающий юноша. Увлекался им и такой художник, как Федотов, который говорил: “Ежели нам нравится, мы увлечены и копируем – значит это выше нас”»²⁴. Он делает зарисовки по его оригиналам из книги «*Le diable a Paris*» (1846) со сценками из жизни парижских обывателей²⁵. Задумывает вместе с Бернадским издавать художественно-литературный листок (вроде изданий Гаварни) – «Вечером вместо преферанса» или «Северный пустозвон». Именно для него делалось множество рисунков. Но, в отличие, скажем, от Тимма, который нередко лишь слегка авторизировал оригинал, слегка изменял текст и подписывал рисунки своим именем, Федотов в таком копировании отнюдь не нуждался. Его личной наблюдательности хватало с лихвой на смешные и забавные сюжетные завязки. Очевидно, больше всего Федотова в Гаварни привлекало искусство в обрисовке женских типов, характеров, повадок, о чем справедливо писал Я.Д. Лещинский. «В особенности женские образы явились в той грации, которая одна может успокоить взгляд, несмотря на выражение злой насмешки или ужасающей действительности»²⁶. В пластическом очаровании, которое присуще многим женским персонажам его портретов и рисунков, сказалось еще одно свойство федотовского таланта –

лирическое начало, проявившееся и в его поэтических опытах (сочинении стихов и романсов). Жанр политической карикатуры в общем-то остался чужд Гаварни. Мастер комедийных ситуаций и мизансцен, он в поисках выразительности поз и жестов опирался на театр («опера была моей библиотекой, моей школой искусств»²⁷), его комические сценки создавались не без влияния водевилей. Вполне возможно, что у французского рисовальщика Федотов позаимствовал и форму словесного комментария к рисункам, без которого многие сюжеты были бы непонятны. Хотя словесный комментарий использовали и авторы рисунков для русских альманахов. В федотовских рисунках-диалогах представала своего рода энциклопедия смешных житейских ситуаций, мелких страстей, обывательских пороков, героем которых порой становился и сам художник. Мысль, драматизм и «целительность сатиры, переходящей в поучение нравов», отмечал в рисунках Федотова А. Дружинин²⁸. В какой-то мере его работы включались в общий контекст жанрово-бытовых произведений этого времени, осваивающих «физиологию» разных сторон повседневной социальной жизни, но оставались при этом незаурядным и уникальным художественным явлением.

Проблема «натуральной школы» уже с середины 1840-х годов была осмыслена и «проговорена» в публицистике не просто как литературно-стилистическая, но и как художественно-этическая проблема. Ю.Ф. Самарин считал, что творческие ориентиры «натуральной школы», заимствованные современными русскими писателями у французской литературы и понятые как исправительное средство испорченных нравов, на деле являются клеветой на действительность: «...естественность художественная имеет свои ограничения <...> Они состоят в том, чтобы знать, где и насколько могут быть допущены темные и даже безобразные деятели нашей жизни»²⁹. А в начале 1860-х годов в рецензии на иллюстрированное издание Голицынского писатель и публицист Д.В. Писарев высказался уже весьма нелицеприятно о сатирическом направлении: «“Уличные типы” г. Голицынского составляют на русской почве подражание бесчисленным юмористическим изданиям, наводняющим французскую литературу и потешающимся над смешными и плачевными сторонами народности. Все эти издания, начиная с самого роскошного “Le diable a Paris”, отличаются гласированною бумагою, прекрасным выполнением рисунков и замечательною пустотою содержания. Все эти качества замечаются в книге г. Голицынского, конечно в ослабленном виде, как и следует ожидать от подражания. О пустоте содержания мы уже говорили;

о внешности издания нельзя не отозваться с похвалой. Бумага и шрифт хороши; а рисунки напоминают собою манеру Гаварни и выполнены опытной и искусной рукой»³⁰. Для изобразительного искусства того времени «прелесть естественности», которой отличались жанрово-бытовые зарисовки, была еще более нова, чем для литературы, и неудивительно, что оно увлеклось ею «с некоторым упоением и односторонностью» (используя выражение цензора А.В. Никитенко). Очевидно, под влиянием опасений за соблазны анекдотичности, таящиеся в бытовом жанре, формулировались критические замечания и в адрес Федотова³¹. Казалось, что художник разрушает эстетические нормы, переводя в форму станковой живописной картины «ничтожные» сюжеты сатирических зарисовок. Сознание, воспитанное на практическом отсутствии в русском искусстве бытового жанра, с трудом примирилось с заимствованием содержания у «низших» видов изобразительного искусства. Юмор, тем более сатира (как и перипетии бытовых человеческих отношений) – материал сатирической журнальной графики или печатных картинок, в лучшем случае – акварельных композиций. Живопись как форма искусства предназначена для более высоких и «долговечных» задач. Однако уникальный талант П.А. Федотова преодолевал это внутреннее противоречие. «Человеческая комедия» русского общества 1840-х годов запечатлена им в картинах и рисунках если не во всей полноте, то в поразительном разнообразии «типов» и «положений», схваченных метким глазом и переданных с тонким юмором. Стремление к гармоничности и законченности художественной формы заставляло Федотова тщательно выстраивать мизансцены, соотносясь с классическими правилами симметрии, равновесия и логикой линейных ритмов. Так, изображая в «Разборчивой невесте» «домашний» анекдот, он воплощает в нем идею всеобщего лицемерия. Но при этом вульгарность ситуации не влияет на саму живопись, высокое качество которой преобразует банальный житейский эпизод в факт искусства, в метафорически окрашенную картину нравственного несовершенства человеческой природы, которую невыгодно оттеняет и чистая красота предметного мира, и красота самого живописного исполнения. Федотов, никогда не имевший настоящего уюта и комфорта, словно изливал в живописи свою подавленную любовь ко всему изящному и утонченному. Он воплотил свой восторг в том потрясающем живописном иллюзионизме, который (очень редко!) становится подлинным волшебством. Однако равная тщательность изображения вещей и человека не приводит к умалению нравственного смысла карти-

ны ради исключительно эстетического любования, что свойственно произведениям салонного круга, поскольку Федотов ориентируется не на модную салонную живопись, а на тех же малых голландцев с их любовью к точному воспроизведению деталей, с тонкостью отделки и фактурностью предметов, присущих полотнам жанровой голландской живописи XVII века. В многочисленных графических зарисовках Федотова 1840-х годов, помимо занимательности сценок и выразительности персонажей, внимание останавливает сам рисунок – гибкий, упругий, легко очерчивающий фигуры и предметы в любом ракурсе. Художник синтезирует, сливает нерасторжимо поэтическое восприятие действительности с нравственной сутью сюжета, избегая общих мест и ходульности моральных сентенций. И в этом – удивительная тайна и высота федотовского искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В эти годы выходили и переиздавались альбомы литографий И.С. Щедровского «Сцены из русского народного быта» (СПб., первое издание – 1845, по рисункам 1839 г.), литературно-художественный альманах А.П. Башуцкого «Наши, списанные с натуры русскими» (СПб., 1841–1842), литературные сборники под редакцией Н.А. Некрасова «Физиология Петербурга» (СПб., 1845) и «Петербургский сборник» (СПб., 1846), «Иллюстрированный альманах» «Современника» (СПб., 1848), издаваемый Панаевым и Некрасовым, серии карикатур «Ералаш» (СПб., 1846–1849) М.Л. Неваховича с иллюстрациями Н.А. Степанова.

² Цит. по: *Лецинский Я.Д.* Павел Андреевич Федотов: Художник и поэт. М.; Л., 1946. С. 120 (Записные книжки П.А. Федотова).

³ Там же. С. 111. Гравюра Хогарта «Городские ворота в Кале» была опубликована в седьмом томе «Живописного обозрения» (1841–1842). Возможно, художник увидел эту гравюру ранее, не в журнале, а в чьей-то коллекции гравюр.

⁴ Так, в Германии был издан труд: *Werke des Hrn. Willm. Hogarth. In Kupferstichen, moralisch und satyrisch erläutert.* Hamburg; Leipzig, 1769 (Работы господина Вильяма Хогарта. В гравюрах, с нравоучительными и сатирическими разъяснениями). На протяжении 1794–1835 гг. шло издание работ Хогарта с комментариями, которое было известно и в России: *Lichtenberg G. Ch. Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche mit verkleinerten aber vollständigen Copien derselben von Riepenhausen.* Göttingen: Dieterich, 1794–1835 (Подробное разъяснение на хогартовы гравюры с уменьшенными копиями, выполненными Е. Рипенхаузенем).

Подробно вопрос о русских публикациях, посвященных Хогарту, и репродуцировании его работ освещен в статьях Ю.Д. Левина «Уильям Хогарт и русская литература» и Т.В. Макаровой «Хогарт на страницах русских журналов XIX века», опубликованных в сборнике «Эстетика Хогарта и современность» (НИИ РАХ. М., 1993).

⁵ Вестник Европы. 1808. Ч. 38. № 5; Ч. 40. № 15; Ч. 42. № 21.

Вестник Европы. 1809. Ч. 43. № 4; Ч. 44. № 7; Ч. 45. № 10; Ч. 48. № 24.

⁶ Живописное обозрение. 1835–1836. Т. 3. С. 81; Т. 5. С. 359; Т. 6. С. 36.

Живописное обозрение. 1841–1842. Т. 7. С. 209, 249, 273, 329, 369.

⁷ Гогарт // Художественная газета. 1838. № 11. С. 364 (далее – Гогарт).

⁸ Живописное обозрение. 1841–1842. Т. 7. С. 184.

⁹ Цит. по: *Лещинский Я.Д.* Указ соч. С. 126–127.

¹⁰ Социальная сатира Хогарта опережала появление этого направления и в литературе. Его сатирический реализм предвосхитил искусство не соотечественников, а испанца Ф. Гойи и француза О. Домье. Возможно, в контексте нашей темы к этим именам следует добавить и имя Павла Федотова. Хогарт не только создал своего рода энциклопедию английской жизни той эпохи, но и вошел в историю мирового искусства как «отец английской живописи», проторив дорогу мастерам Англии второй половины XVIII в. Хотя при всей известности, он далеко не многими был признан и любим, более того, не имел учеников и близких последователей. Художники-современники и те, кто творил уже в пору расцвета национальной школы живописи, предпочитали изображать утонченный быт аристократов, занятия буржуа и фермеров безкритического сатирического подтекста. Хогарт как добропорядочный гражданин и сын своего класса отнюдь не собирался ниспровергать существующую в Англии систему, но ясно видел и переживал то зло, которое мешало процветанию его родины. Хогартовские картины наглядно показывают зрителю, к чему приводит порок и как спасительна оказывается добродетель, почему один человек заканчивает свою жизнь в нищете, а другой – в спокойствии и достатке. Например, в сериях «Прилежание и леность», «Ленивый и усердный ученик».

¹¹ *Герман М.* Уильям Хогарт и его время. Л., 1977. С. 84.

¹² Как «история шлюхи», а не «карьера шлюхи» переводит английское словосочетание автор монографии о художнике, поскольку «карьера» в английском пишется как «career».

¹³ Живописное обозрение. 1841–1842. Т. 7. С. 370.

¹⁴ Названный сюжет Хогарта был репродуцирован и описан в «Живописном обозрении» за 1836 г. (С. 62).

¹⁵ Гогарт. С. 365–366.

¹⁶ В отличие от Хогарта (который давал некоторым из своих героев личные имена), Федотов в качестве прототипов для своих героев искал не конкретных людей, а типаж, признавая, что не мог выдумывать компоненты композиций «из головы». Но даже его «хожалый» из «Свежего кавалера», хотя и был «списан» с конкретного человека, в картине изображен так, что его прототип вряд ли будет угадан зрителем.

¹⁷ Живописное обозрение. 1837–1838. Т. 3. С. 184.

¹⁸ Вестник Европы. 1809. Ч. 44. № 7. С. 191.

¹⁹ Живописное обозрение. 1837–1838. Т. 1. С. 138.

²⁰ «Хогарт в своих проходных работах педантичен, скучен и назидателен – рядом с сатирой Свифта, с язвительным остроумием Гэя его юмор и его художественные приемы кажутся пресными и прямолинейными. Внутри искусства Хогарта существует особая, громадная амплитуда, невиданные перепады – то, что другим художникам его масштаба едва ли свойственно...» (Герман М. Указ. соч. С. 208).

²¹ Григорович Д. Картины английских живописцев на выставках 1862 года в Лондоне // Русский вестник. 1863. Т. 44. № 2. С. 815–850; № 3. С. 42.

²² Дружинин А.В. Воспоминания о русском художнике Павле Андреевиче Федотове. Цит. по: Лецинский Я.Д. Указ. соч. С. 197.

²³ Лебедев П.С. [Несколько слов о русском художнике Павле Андреевиче Федотове]. Цит. по: Лецинский Я.Д. Указ. соч. С. 203.

²⁴ Жемчужников Л.М. Мои воспоминания. «Из прошлого». 1926. Вып. 1. Цит. по: Лецинский Я.Д. Указ. соч. С. 82.

²⁵ См.: Павел Федотов. К 175-летию со дня рождения: каталог. СПб., 1993. № 120, 121, 122.

²⁶ Лебедев П.С. [Несколько слов о русском художнике Павле Андреевиче Федотове]. Цит. по: Лецинский Я.Д. Указ. соч. С. 204.

²⁷ Цит. по: Поль Гаварни. 1804–1866: каталог выставки эстампов. Л., 1961. С. 10.

²⁸ Дружинин А. Воспоминание о русском художнике Павле Андреевиче Федотове. Цит. по: Лецинский Я.Д. Указ. соч. С. 186.

²⁹ Самарин Ю.Ф. О мнениях «Современника» // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982. С. 159.

³⁰ Писарев Д.И. Несоразмерные претензии [Электронный ресурс] //

Он же. Сочинения: В 4 т. М., 1955–1956. Т. 1: Статьи и рецензии 1859–1862. URL:http://rusbook.com.ua/russian_classic/pisarev_di/nesorazmernyie_pretenzii.11217 (дата обращения: 25.03.2013).

³¹ См. статью П.М. Леонтьева «Эстетическое кое-что по поводу картин и эскизов господина Федотова» (Москвитянин. 1850. № 10. Кн. 2. Отд. 6. С. 21–31) и анализ данной ситуации в изд.: *Степанова С.С.* Московское училище живописи и ваяния. Годы становления. СПб., 2005. Гл. 5.

Иллюстрации

Т.В. Юденкова

**МЕЖДУ КОНСЕРВАТИЗМОМ И ЛИБЕРАЛИЗМОМ.
К ВОПРОСУ О МИРОВОЗЗРЕНИИ БРАТЬЕВ
П.М. И С.М. ТРЕТЬЯКОВЫХ**

Человеку непросвещенному, не являющемуся специалистом в области общественных наук, понятия консерватизма и либерализма на первый взгляд представляются несопоставимыми, почти противоположными, не имеющими сферы для пересечения и сближения. Долгое время консерватизм трактовали как антитезу либерализма, однако, именно эти два понятия, казалось бы, парадоксальным образом сопрягаясь, создали то реальное поле идей, которое определило достойным образом мировоззрение человека второй половины XIX столетия.

В последнее время все чаще специалисты обращаются к понятию консервативно-либерального образа мысли, и появляются научные публикации¹, помогающие сориентироваться в этом процессе в целом². Несмотря на признание актуальности для отечественной истории консервативно-либерального мышления, оно по-прежнему мало разработано в научной литературе. К сожалению, до сих пор среди исследователей не существует четкой терминологической определенности и согласия в отношении особенностей этого типа мышления, как не существует единства мнений относительно западничества и славянофильства³. Мнения ученых на тему консерватизма и либерализма на протяжении долгих лет расходились существенным образом. «Несколько поколений исследователей, занимавшихся изучением русского общества, не смогли прове-

сти разграничительную черту между либеральным и консервативным лагерем: в мировоззрении большинства деятелей второй половины XIX века можно найти как либеральные, так и консервативные идеи»⁴, – свидетельствует историк политической мысли России XIX века. Между тем проблема соотношения двух понятий возникла не сегодня. Еще в 1870-е годы профессор Петербургского университета, видный публицист и историк права А.Д. Градовский в статье «Что такое консерватизм?»⁵ делился своими размышлениями о понятиях «либерал» и «консерватор», которые представляют собой «нелинейные» системы ценностей: «Либерализм – известная теория устройства государства, форм и пределов его деятельности, в вопросе о “консерватизме” идет речь не только о теоретических понятиях общественного деятеля, сколько о практическом направлении его деятельности»⁶.

Употребление понятий консерватизма и либерализма представляется целесообразным во многих смыслах, помогая разобратся в том числе и в жизненных позициях, и в собирательской политике братьев П.М. и С.М. Третьяковых.

Специалисты предлагают различать консерватизм как политическое или идеологическое течение и как тип мышления, так сказать, консерватизм «житейский», «почвы и быта» народа⁷. Хотя в последнее время высказывались предложения заменить термин консерватизм традиционализмом⁸, тем не менее в статье будет использована более привычная, а потому и понятная терминология. Речь идет о почти врожденном консерватизме представителей московского купечества – консерватизме «житейском». Ни о какой принадлежности Третьяковых к консервативной политической мысли, которая оформилась ближе к концу XIX века и представлена именами М.Н. Каткова и К.П. Победоносцева, не может быть и речи.

Консерватизм как тип мышления связан с охранительными тенденциями, с приверженностью национальной традиции. Не стоит воспринимать консерватизм в виде непременной косности и вражды ко всяким новшествам и преобразованиям вообще. Консервативное мышление предполагает прежде всего неукоснительное следование определенному политическому, социальному, религиозному и нравственному комплексу идей. В идеологии просвещенного консерватизма было немало рационального (но не реакционного, как обычно принято думать), того, что, несомненно, находило отклик в делах и поступках московских купцов братьев Третьяковых.

По многим вопросам представители 3-го сословия, хранившие патриархальность нравов, не знали себе равных. Неизменным в стремлениях консерватора был постулат – спасти и сохранить.

Понятия, образующие общество, устойчивы, подлинные изменения происходят медленно, назначение многих базовых, основополагающих понятий именно в их неподвижности. Консерватизм представлял собой своеобразный противовес безоглядной вере в прогресс, негативному отношению к прошлому и нигилистическому отрицанию общепринятых норм поведения и достижений культуры. По мысли А.Д. Градовского, оппонентом консерватора является прогрессист, стремящийся к обновлению.

Принадлежность к 3-му сословию для братьев Третьяковых – неотъемлемая, базовая составляющая жизни, отказ от которой равносителен предательству собственных корней. Да и в завещании отца содержится своего рода «напутствие» – «не отстранять от торговли и от своего сословия». Далеко не случайно П.М. Третьяковым были произнесены слова, вошедшие во все биографические очерки о собирателе: «Я купцом родился, я купцом и умру». Старший Третьяков строго придерживался заявленного им же утверждения, в котором звучала гордость своим происхождением. Он не раз открыто заявлял о своей «антипатии к мундиру»⁹, не скрывал недовольства при получении почетного звания коммерции-советника: «Я был бы в самом хорошем настроении, если бы не неприятное для меня производство в коммерции-советника, от которого я несколько лет отделялся и не мог отделаться; теперь здесь меня все, кто прочел в газетах, поздравляют, и это меня злит; я, разумеется, никогда не буду употреблять это звание, но кто поверит, что я говорю искренно?»¹⁰.

Напротив, младший Третьяков имел множество наград и орденов, дослужился до действительного статского советника, получив потомственное дворянство, титуловался «Ваше превосходительство». Однако до конца жизни С.М. Третьяков, вращаясь в деловых кругах, отстаивал «коренные» интересы 3-го сословия – московского купечества и отечественной промышленности.

Московское просвещенное купечество, будучи консервативным по рождению, бережно хранило свои обычаи и нравы, оно не желало меняться, не культивировало никакой атмосферы вызова ни сложившимся ценностям, ни жизненным устоям, напротив, стояло прочно на защите и укреплении существующего порядка. Третьяковым была свойственна осторожность и умеренность во всем, они умело держались своего круга и своего сословия, действовали в рамках дозволенного, не нарушая общих регламентов и правил общежития. Дисциплинированы, законопослушны, религиозны, занимаясь благотворительностью, они демонстрировали гражданственность позиций, возникающие трудности с вла-

стями, касающиеся прежде всего их торгового дела, решали путем переговоров, используя протекцию высших чиновников. Запреты цензуры на экспонирование тех или иных полотен в залах галереи П.М. Третьяков исполнял аккуратно, боясь навлечь еще большие неприятности на свой музей. Меж тем история не сохранила информацию, как отнеслись братья Третьяковы к исторической реформе отмены крепостного права.

Внешний облик П.М. Третьякова напоминал то аскета, то отшельника со старинных византийских образов, так, по крайней мере, он запечатлен в воспоминаниях А.П. Боткиной¹¹ и В.П. Зилоти¹². Обе дочери говорили об отце как о «человеке привычки», они отмечали упорное постоянство в «удержании бороды» и одежды. Павел Михайлович и зимой, и летом вставал в шесть часов утра. На протяжении всей жизни он одевался у одного портного в одну и ту же модель двубортного сюртука. «Осеннее драповое пальто было всегда одного и того же фасона. Сколько лет он носил то же пальто и как часто заказывал новое, нам никогда не приходило в голову. Казалось, что он всю жизнь проходил в одном и том же пальто, одной и той же фетровой шляпе с полями... Он был неотделим от своей одежды»¹³, – писала одна из дочерей собирателя. Те качества характера, которые дочери Третьякова приписывали отцу как «человеку привычки», на языке ином – означает человек консервативных взглядов, что равнозначно человеку, занимающему традиционно-охранительскую позицию по отношению ко всему окружающему в жизни. Примеров, подтверждающих подобную позицию, множество. Симптоматично мнение П.М. Третьякова о балете, допускавшего ноту сомнения в признании этого вида сценического искусства, популярность к которому пришла ближе к концу XIX столетия. «Если признавать искусство танцев, грации и мимики, то талант Лебедевой равнялся таланту Лавровской, и, кроме того, она была безукоризненно честная женщина»¹⁴, – писал коллекционер об одной из первых русских балерин Прасковье Лебедевой. Ее искусство было признано не только на московской и петербургской сценах, но и в Париже в середине 1860-х годов дирекция Гранд-опера заключила с ней контракт. Высказывание П.М. Третьякова тем любопытно, что, признавая талант балерины, несмотря на неоднозначность балета как вида искусства, и имея, по воспоминаниям дочери, изображение танцовщицы П.П. Лебедевой в домашнем «альбоме русских и иностранных личностей»¹⁵, он не забыл упомянуть о женской честности актрисы. Талант и понятие чести неотделимы при характеристике личности художника

или актера – еще один тезис, раскрывающий жизненные представления Третьякова. Кстати сказать, в письмах братьев Третьяковых упоминания о балете единичны (учитывая оговорку Третьякова «если признавать искусство танцев...»), в сравнении с сильными впечатлениями, описанными при прослушивании той или иной оперы или музыкального концерта.

Особенность русского консерватизма состояла в том, что, принимая самодержавие как власть, освященную высшей религиозной идеей, они в то же время критиковали царское правительство. Консерваторы, к которым бесспорно следовало бы отнести И.С. Аксакова, обличали неспособность власти контролировать политическую ситуацию, выступали за независимый путь развития страны, не связанный с европейскими державами, высказывались в пользу разработки системы мер для предотвращения радикальной ломки традиционных устоев и отношений, против народовольческих и нигилистических выступлений.

По многим общественно-политическим вопросам братья Третьяковы были солидарны с Аксаковым¹⁶. «...Увы! Вы правы! Мало надежд можем мы возлагать на *петербургское правительство*, словно в заколдованном кругу вращающееся в области самооплевания и самозаушения России. Но тем более обязанности ложится на русское общество. Если же и тут соль обует – “чим осолимся”»¹⁷, – писал лидер славянофильства, выражая благодарность П.М. Третьякову за жертвования, и в то же время не преминул высказаться против власти, подчеркивая единодушие в этом вопросе. Достаточно вспомнить и деятельность Сергея Михайловича в Славянском комитете в годы Балканского кризиса и русско-турецкой войны или участие Павла Михайловича в своего рода «политической акции» на вокзале в поддержку опального лидера славянофильства (имеются в виду его проводы в ссылку). Напомним, что он был удален из Москвы за антиправительственные речи, осуждающие русскую дипломатию и позорные для России последствия Берлинского конгресса 1878 года, признанного большинством русских людей унижительным для страны. Именно в этот момент П.М. Третьяков заказал портрет Аксакова (1878, ГТГ) для своей галереи выдающихся деятелей нации.

Апеллируя к традиционным ценностям, консерватизм, с одной стороны, допускал критику правящих властных структур, а с другой – был направлен против революционно-демократической доктрины, несущей безальтернативное разрушение. Разгул террористических акций в стране, спровоцированный русско-ту-

рецкой войной, целый ряд судебных процессов, самым известным из которых был процесс о 193 подсудимых, выстрел Веры Засулич, убийство шефа жандармов генерал-адъютанта Н.В. Мезенцева, студенческие волнения, несколько покушений на цареубийство – все это вызвало ужесточение правительственных мер «по пресечению государственных преступлений», введение жесткой цензуры. С.М. Третьяков, будучи московским городским головой, первый поставил свою подпись под письмом императору, написанным в связи с участившимися проявлениями террора, выразив от имени думского большинства «неизменную вероподданническую преданность»¹⁸. Выйдя из ссылки, Аксаков также считал своим долгом бороться с «ядом нигилизма»¹⁹, но иными методами. С.М. Третьяков присутствовал в составе московской делегации на отпевании Александра II 15 марта 1881 года. В марте того же 1881 года (между убийством царя и отпеванием) младший Третьяков как московский голова получил назначение к участию в Особом присутствии Правительствующего сената для суждения дел о государственных преступлениях²⁰. Архивные документы молчат о содержании заседания. Возможно, именно тогда было решено учредить Священную дружину, основанную 12 марта 1881 года при поддержке Александра III. Это – тайная подпольная организация, состоящая из верноподданных добровольцев, преимущественно из высшей аристократии, которая в качестве первоочередной задачи ставила охрану императора в Петербурге и в поездках по городам России. Имя С.М. Третьякова также фигурирует в списках ее членов.

Надо сказать, что отношение братьев Третьяковых к царской семье не рассматривалось ранее по вполне понятным причинам. Очевидно, что царская власть, утвержденная свыше, принималась как объективная данность. В одном из писем младшего брата старшему приоткрывается вполне понятное беспокойство семьи Третьяковых, связанное с крушением императорского поезда на железнодорожной станции в Борках. Младший Третьяков спешил сообщить в Москву «горячие» новости: «Сколько здесь известно из источников самых верных, Государь император, Государыня и все их дети, благодарение и слава Господу, совершившему над ними великое чудо спасения, совершенно здоровы и дурных последствий для их здоровья, Бог милостив, – теперь уже не будет»²¹. Не стоит упускать из внимания замечание А.П. Боткиной о посещении императорской семьей галереи Третьякова в тот момент, когда она получила статус городской галереи, уже подаренной Москве. Третьяков «не любил и избегал высокопоставленных посещений,

на этот раз он уклониться не мог, – отмечала Боткина в своей книге. – Но он был вполне удовлетворен простотой обстановки и обращения царской семьи (курсив мой. – Т.Ю.). Ни одного свитского генерала, ни одного адъютанта. Одна семья...»²².

Главная ценностная категория либерализма – гражданская свобода, обладание правом свободно распоряжаться собой и своей собственностью. Основой общественного порядка либерализм полагает личную инициативу и предпринимательский дух отдельного человека. Либерализм отнюдь не считает, что человек всегда добродетелен и его воля всегда направлена на благие дела. Потому он признает необходимость создания объективного правового государственного порядка, противостоящего воле отдельных людей, он одобряет учреждения и общественные формы, в которых частный человек подчиняется порядку и дисциплине. Провозглашая неизбежность частной собственности перед лицом государственной власти, либерализм защищает все виды деятельности, которые направлены на добывание богатства и рост частной собственности. Либерализм поддерживает все виды социальных предприятий, поскольку видит в них проявление и обогащение человеческой личности, развитие сил и способностей человека²³. Ведущая роль общественных учреждений и инициатив свидетельствует о развитии либеральных тенденций в обществе.

Представления о либерализме, бытующие в общественных науках, так или иначе согласуются с теми представлениями, которые в общем и целом известны о жизни и деятельности братьев Третьяковых: начало предпринимательской и благотворительной деятельности, вступление в общественную жизнь города, начало общественной карьеры обоих братьев в городском самоуправлении, дух инициативы, присущий им с молодости, членство в просветительских учреждениях Москвы.

Братья Третьяковы вступили в общественную жизнь во второй половине 1850-х годов. В 1856 году Павел и Сергей Третьяковы вместе с матушкой получили потомственное гражданство, пожертвовав немалые средства в годы Крымской войны²⁴ на госпитальные нужды, ополчение, военные надобности. Причисление к потомственному почетному гражданству²⁵ давало право участвовать в выборах (при условии владения недвижимой собственностью) и быть избираемым на городские общественные должности, а также ряд преимуществ – освобождение от подушного оклада, от рекрутской повинности и телесных наказаний²⁶. В том же 1856 году старший Третьяков приобрел первую картину В.Г. Худякова

«Стычка с финляндскими контрабандистами», а младший Третьяков женился. Согласно завещанию отца на рубеже 1859–1860 годов к братьям Третьяковым перешло право ведения всех торговых дел от матушки А.Д. Третьяковой и опекунов, и началась их самостоятельная предпринимательская деятельность. Они сразу открыли «Торговый дом в образе полного Товарищества под фирмою П. и С. Братья Третьяковы и В. Коншин», а при нем – «Магазин полотняных, бумажных и шерстяных товаров русских и заграничных Торгового дома П. и С. Братья Третьяковы и В. Коншин» на Ильинке. В 1860-е годы Третьяковы становятся членами МОЛХа, московского отделения Русского музыкального общества, затем Московского художественного общества. С 1863 года П.М. Третьяков, позже к нему присоединяется С.М. Третьяков, входят в попечительский комитет Арнольдовского училища для глухонемых.

Таким образом, братья Третьяковы оказались сразу втянутыми в водоворот русской жизни, овеянной духом преобразования, романтикой и надеждами, связанными с политикой либеральных реформ Александра II в первое десятилетие его царствования. Дух общественной инициативы, частный почин, побуждающий к новым формам общепольной деятельности, предприимчивость – все это нашло отражение в деятельности купеческого сословия, вышедшего на арену социально-политической жизни той поры.

Основная идея либерализма – осуществление свободы личности. Главное, что характеризует человека, поставившего перед собой цель и действующего в рамках этой цели на протяжении всей своей жизни, – это способность быть свободным. «Свобода по-моему выше всего, – писал Третьяков в 1873 году пейзажисту Ф.А. Васильеву, – ...одно из благ жизни: ни от кого не зависит и никому не быть обязанным, т. е. быть свободным»²⁷.

Выражение человеческой свободы, проявление «своей доброй воли» прежде всего лежат в собственном выборе. Свобода, понимаемая трезво и широко, означает следование цели, невзирая на тяжелые жизненные обстоятельства, которые обязательно случаются с каждым человеком: «...раз есть семья, то постоянно жди и жди препятствий, и потому, если кто может ради идеи все другое самое близкое сердцу отодвинуть на второй план, – пользуясь первой удобной минутой и не оглядываясь»²⁸, – как-то советовал П.М. Третьяков И.Н. Крамскому.

Жить, по мысли П.М. Третьякова, – означало быть свободным. Серьезный и ответственный выбор был сделан в начале жизненного пути. Он сумел укорениться в главном и всю жизнь учился

различать, выбирать, действовать ради главного. Все его решения взвешены, продуманы, просчитаны, ясны и весомы. В его жизни нет случайных поступков. Он был свободен от предубеждений, ему неважно суетное и преходящее. «Слово мое крепче документа»²⁹, – смело заявлял Третьяков, и никто не смел оспорить эти слова, авторитет коллекционера в обществе был непререкаем. «Мы привыкли ценить Ваше слово наравне с фактом»³⁰, – отвечали художники. «Не изменять раз принятому намерению»³¹, – постулировал он и в то же время мог признаться Крамскому: «я... сам очень часто изменяю принятым намерениям»³². Он старался всякий раз говорить откровенно и правдиво то, что чувствовал, правда для него превыше всего: «Неправды я не выношу»³³, – не устал повторять он, при этом не раз сам страдал от собственной откровенности.

Заявив в завещании 1860 года о создании музея современного национального искусства, П.М. Третьяков проявил свое желание способствовать становлению отечественной живописной школы, тем самым оказывать поддержку русским художникам и просвещать публику. Главные функции музея – собирать и хранить, аккумулировать наследие нации, тем самым он встраивался в общенациональную программу культурного строительства. В конечном итоге его замысел музея национального искусства отвечал глубинной задаче XIX столетия – поиску национальной идентичности.

С самого начала своей деятельности, насколько известно по документам, П.М. Третьяков стремился к чистоте собрания. Он приобретал произведения исключительно русских художников, получивших образование в России, в основном, конечно, в МУЖВЗ и Академии художеств. Собирая музей новой русской школы, он отнюдь не противостоял современным веяниям и тенденциям. Напротив, коллекционер чутко реагировал на все новое, что появлялось в отечественном искусстве. Так, на рубеже 1850–1860 годов он интересуется развитием бытового жанра и пейзажа, определявшими эволюцию отечественного искусства в ту пору. Он стремится приобретать достойное, имеющее авторитет у художников и критики, как созданное русскими живописцами в России, так и за границей. Русская тема особенно не выдвигается и «не выпячивается». Однако к концу 1860-х годов русская тема звучит все более неотступно, а главное – ценится более других тем. Знакомые художники помогали Третьякову разыскивать произведения для коллекции. Из их писем очевиден запрос коллекционера: «Советую Вам зайти на квартиру академика Рудольфа Жуковского... У него находится из прежнего путешествия по России неболь-

шая оригинальная картина, изображающая крестины по обряду великорусскому, писаная масляными красками с натуры в Орловской губернии... в 1858 году. Типичная вещь, хорошо исполненная. Этот г-н талантливый, одаренный разнообразным творчеством»³⁴.

В конце 1860-х годов П.М. Третьяков покупает в свое собрание первое историческое полотно «Княжна Тараканова» К.Д. Флавицкого, «произведение, – по определению коллекционера, – *делющее честь русской школе* и тем более, что *произведено в России* (курсив мой. – Т.Ю.), а не за границей...»³⁵. Особенно высоко он ценит произведения из отечественной истории. Тогда же он заказывает Ф.А. Бронникову композицию из древнегреческой истории «Гимн пифагорейцев восходящему солнцу», исполненную с «оглядкой» на модного французского салонного художника Ж.-Л. Жерома в популярном в Европе того времени стиле «неогрек». Это полотно открыло традиционную для салонного академизма второй половины XIX столетия тему античности в его московском собрании. Коллекционера не испугал запрет синодальной цензуры на экспонирование картины В.Г. Перова «Сельский крестный ход на Пасху». Хотя нашлись «доброжелатели», угрожавшие Соловками ему и автору картины. Позже в собрание Третьякова поступит запрещенная цензурой картина Н.Н. Ге «"Что есть истина?" Христос и Пилат». Приобретая это произведение, вызвавшее неоднозначную реакцию художественной общественности, и признавая за художником большой талант, Третьяков сознается, что не понял эту работу, скорее всего, его не устраивало изображение Христа, далекое от канонически-привычного образа. «Окончательно решить может только время»³⁶, – заключил мудрый собиратель.

Чтобы реализовать задуманное, на протяжении четырех десятилетий П.М. Третьякову требовалось быть консервативным, охраняющим свою идею и свое дело от нападков со стороны разнородной критики. Консерватизм происходит от латинского «сохраняю». Его преимущественно защитная функция ориентирована на стабильность, неизменчивость и на приверженность традиции. В то же время, обладая эстетическим чутьем, он умел быть гибким, приобретая спорные произведения, не удовлетворявшие его вкусу, но, тем не менее, понимая их значимость для истории русского искусства. В этом видятся проявления либеральных черт характера коллекционера.

Антиреволюционные позиции либерализма очевидны, как очевидны подобные же позиции консерватизма³⁷, – убедительно доказывают специалисты. И либерализм, и консерватизм противостоят радикализму, резкой ломке государственных устоев.

История не оставила прямых высказываний П.М. Третьякова о народниках, нигилистах и революционерах. Последние два понятия в общественном сознании были сближены. Если проанализировать собрание Третьякова с точки зрения приобретений, в которых бы отразились явления и события революционно-народнического движения, то обнаружится совсем немного примеров живописи подобного рода. Те немногие, что нашлись, имеют свою строго определенную мотивацию при покупках собирателя. Первая из них – картина И.Е. Репина «Не ждали» (1884–1888), которая долгое время в советском искусствознании рассматривалась как центральное полотно народовольческой серии.

Коллекционер начал переговоры о покупке «Не ждали» еще до открытия передвижной выставки. Приобретая полотно, он акцентировал заинтересованность мнением публики, подчеркивая свое полное равнодушие к сюжету: «В картине Вашей много достоинств, но есть и недостатки; *содержание ее меня не интересует* (курсив мой. – Т.Ю.), но на публику она, кажется, очень действует. *Отлично справились с выражением возвратившегося»³⁸.

Дискуссии в периодической печати по поводу этой картины, и прежде всего образа ссыльного, не умолкали: одни критики находили в фигуре входящего «несимпатичное полуидиотское лицо», другие – «несокрушимого, несломленного человека». Неизвестно, какие мотивы руководили собирателем, но через год Третьяков настоятельно потребовал переписать главный образ: «...лицо в картине необходимо переписать; нужно более молодое и непременно симпатичное. Не подходит ли Гаршин?»³⁹. К этому времени картина уже находилась в собственности коллекционера, и Репин собирался переписывать ее «для потомства». В 1888 году художник, завершив полотно, писал: «Наконец-то я одолел его... Картина запела»⁴⁰. В окончательном варианте был создан образ народовольца, сломленного судьбой, немного потерянного и неуверенного в себе, главное, в нем чувствовалась уязвимость позиции человека, вернувшегося в родной дом. 1 марта 1881 года разделило русское общество вотновоемление народолюбцев на два лагеря: первые называли их апостолами правды, другие – преступниками, нарушившими христианскую заповедь «не убий». Российская действительность требовала корректировки материала к видению конца десятилетия, к видению большинства, к которому относился и П.М. Третьяков. Любопытно, что А.П. Боткина недоумевала по поводу затянувшейся покупки картины: «Не знаю почему, Павла Михайловича не заинтересовала картина “Не ждали”, и она прибыла с Пере-

движной в Москву свободной. Я помню, в день открытия выставки мы вернулись домой взволнованные и недовольные. Мы напали на отца, как он мог не купить такую вещь. Должна сказать, что лицо вернувшегося было гораздо значительнее и интереснее настоящего. Я никогда не могла понять, чем в этой голове Павел Михайлович был недоволен»⁴¹. И хотя Боткина немного путает, Третьяков, как только увидел полотно в мастерской Репина, сразу начал переговоры о его покупке. Из слов мемуариста важно извлечь другое – недовольство собирателя, запомнившееся детям, их беспокойство, что полотно не будет куплено и может быть упущено, что, несомненно, говорит о нешуточных сомнениях Третьякова в благонадежности картины «Не ждали».

Не только в собрании П.М. Третьякова, но и шире – в русской бытовой картине 1860–1890-х годов, сколь не парадоксально это звучит сегодня, отсутствовали образы думающих, крепких, волевых, «новых людей». Их можно встретить в портрете этого времени, например, в соусных листах И.Н. Крамского или живописных портретах Н.А. Ярошенко. «Курсистка» (Калужский художественный музей) работы последнего – изображение учащейся с «книжками под мышкой» – вобрала в себя самые обыкновенные черты современной молодой девушки, порвавшей с предрассудками, смело настаивавшей на своих правах. Коротко стриженные волосы, скромное темное платье, мужская шапочка, клетчатый плед – характерная примета бедного студенчества – создают образ, ставший визитной карточкой эпохи 1880-х⁴². Однако он не привлек внимания Третьякова, несмотря на несомненное обаяние курсистки. Надо думать, что вопросы женской эмансипации вызывали у коллекционера по меньшей мере настороженность, едва ли не недоверие. Третьяков приобрел у Ярошенко работу «Сестра милосердия» (1886, Ивановский областной художественный музей с 1930). Жизненный выбор героини понятен и оправдан с христианских позиций. Обращение себя на тяжкие испытания и бескорыстную помощь ближнему требовало мужества и отваги. В определенном смысле образ сестры милосердия являл противоположность образу курсистки, бросающей своим внешним видом «вызов» традиционным нормам поведения. В коллекцию Третьякова также была приобретена картина «Студент», представляющая серию однофигурных композиций Ярошенко, занимающих промежуточное положение между жанром и портретом и составивших целостное явление в отечественном искусстве второй половины XIX века. Юноша, словно закрывшись от холодной и неуютной действительности (даже рука

спрятана под полой пальто), как бы выражает таким образом свое недоверие миру. Из-под его широкополой шляпы смотрит недоброжелательный взгляд человека, замкнутого и подозрительного. Близкие чувства антипатии у современников вызывал и другой образ, описанный Крамским: «Тип несимпатичный, я знаю, но знаю также, что таких много. Я их видел»⁴³. Крамской имел в виду свою картину «Полесовщик», приобретенную Третьяковым. На ней изображен, по словам художника, «один из типов, распространенных в Русском народе», которые «многое из социального и политического строя народной жизни понимают своим умом и у которых глубоко засело неудовольствие, граничащее с ненавистью»⁴⁴.

В 1860–1880-е годы П.М. Третьяков был открыт новаторским проявлением в русском искусстве. Показательным для собирательской политики 1880-х стало приобретение двух картин «Девушка, освещенная солнцем» и «Явление отроку Варфоломею», отвергнутых старейшими передвижниками, которые не приняли новые пластические поиски молодого поколения художников в лице В.А. Серова и М.В. Нестерова. В 1890-е годы коллекционер вынужден был стать более закрытым и избирательным в отношении приобретений, не принимая многое, происходящее в искусстве той поры. «Уже не знаю, кто хуже – Собко или Дягилев? – писал коллекционер своему зятю о первых номерах художественных журналов “Художественные сокровища России” (вышел в конце октября, издатель Н.П. Собко) и “Мир искусства” (вышел 10 ноября, подготовлен С.П. Дягилевым). – Внешность хороша, но ужасно сумбурно и глупо составлено: зачем помещены снимки с Васнецова, почему с Левитана и для чего с Поленовой? С какой стати вид старого собора и проч? В статьях об них не упоминается ни одним словом; почему эти снимки, а не другие?.. Неуместная выходка против Клевера и Верещагина; ты знаешь, как я симпатизирую этим художникам: падение того и другого как художников, и беспримерная нахальность последнего заслуживает порицания, но не от начинающего журнала по искусству. А уж конец-то номера, с различными объяснениями, гораздо хуже и безвкуснее – 2-х рублевой цены на обложке Собко! Вот уж по народному выражению оба в лужу стрелнули! Нечего сказать одолжили! Там и ждать нечего было, а тут не ожидал!»⁴⁵. П.М. Третьяков почти не приобретал скульптуры, имея на то совершенно твердую и определенную позицию.

С.М. Третьяков коллекционировал западноевропейское искусство, в основном полотна представителей барбизонской школы, которую предпочитал всем остальным европейским школам.

Он не открывал новые имена, но приобретал произведения художников, получивших общественное признание на Западе. Произведения, вошедшие в его коллекцию, отличались живописным мастерством, глубиной содержания, добротностью исполнения. Многие из них признаны первоклассными образцами европейского искусства. Формируя свое собрание, он, с одной стороны, просвещал отечественных художников, показывая параллельные художественные процессы, происходящие в Европе, воспитывал и образовывал эстетический вкус публики, а с другой – покупая произведения, которые опережали развитие отечественной живописи, он тем самым создавал условия для ее дальнейшего развития, думая прежде всего о будущем отечественного искусства. Потому коллекция С.М. Третьякова – результат русского воззрения на европейскую живопись, русского подхода и отбора образцов французского искусства. «Точкой отправления для москвичей», точнее для московской живописной школы начала XX столетия, долгое время считали «серовскую девушку под деревом параллельно с Бастьен-Лепажем и Даньяном собрания С.М. Третьякова»⁴⁶. Речь шла о двух самых ценимых художественным сообществом той поры полотнах из собрания С.М. Третьякова – «Деревенская любовь» Бастьен-Лепаж и «Благословение новобрачных» Даньян-Бувре.

Ядром коллекции, собранной братьями Третьяковыми, стало современное искусство второй половины XIX столетия, отразившее многие содержательные и пластические проблемы той эпохи. Музей, созданный московскими купцами, утвердил самоценность русской национальной живописной школы, продемонстрировав последовательное развитие отечественного искусства, начиная с XVIII столетия.

Принадлежность П.М. и С.М. Третьяковых к так называемому сегодня консервативно-либеральному типу мышления (или нахождение в идейном поле «между консерватизмом и либерализмом») является важной составляющей мировоззрения, определяющей не только жизненные позиции в предпринимательстве, общественно-политических симпатиях, но и, несомненно, влиявшая на развитие художественного собирательства.

Однако П.М. Третьяков справедливо признавал за собой право на отличие, заявляя: «ведь не даром же я купец, хотя часто и имею антикупеческие достоинства»⁴⁷. Вслед за основателем Третьяковской галереи хочется признать, что, причисляя братьев Третьяковых к консервативно-либеральному образу мысли, мы оставляем за ними бесспорное «право на отличие» по многим вопросам. Будучи выдающимися фигурами для своего времени, вне

всякого сомнения, они занимают особое положение в истории отечественной культуры, а в своих жизненных представлениях и устремлениях они были шире и глубже тех «среднестатистических» показателей, параметров и границ, которые устанавливала эпоха. Они безбоязненно смотрели в будущее, находили множество точек приложения в разнообразных сферах жизнеустройства, бескорыстно действуя в интересах следующих поколений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Волобуев О.В., Шелохаев В.В. Мировоззренческие основы либерал-консерватизма П.Б. Струве // Исследования по консерватизму. Консерватизм и либерализм: созвучия и диссонансы / сост. и науч. ред. П.Ю. Рахшмир. Пермь: Перм. Ун-т, 1996. Вып. 3. С. 17–20; Гайденко П.П. Под знаком меры (либеральный консерватизм П.Б. Струве) // Вопросы философии. 1992. № 12. С. 54–64; Леонтович В.В. История либерализма в России. 1762–1914 / под общ. ред. А.И. Солженицына. М.: Русский путь, 1995; Русский консерватизм XIX столетия: идеология и практика / под ред. В.Я. Гроссула. М., 2000.

² При написании этой статьи мне пришлось обратиться к нескольким авторам, на теоретические положения которых во многом я опиралась.

³ Кстати сказать, одной из актуальных тем исторической науки сегодня является также нерешенность вопроса о принадлежности славянофильской мысли, к которой, несомненно, тяготели братья Третьяковы, к консервативному или либеральному направлению. См.: Лебедев Е.Н. Славянофилы: либералы или консерваторы? (К истории изучения) // Вестник МГОУ. Серия «История и политические науки». 2011. № 2. С. 17–21; Андреев Н.Ю. Славянофилы: либералы или консерваторы // «Право и государство: теория и практика». 2013. № 3. С. 109–115.

⁴ Дубина В.С. В поисках утраченного смысла: значение понятий консерватизм и либерализм в русской общественной мысли второй половины XIX века // Эволюция консерватизма: европейская традиция и русский опыт: материалы международной научной конференции. Самара, 2002. С. 119.

⁵ Градовский А.Д. Что такое консерватизм? // Он же. Трудные годы. 1876–1880. СПб., 1880. С. 338.

⁶ Цит. по: Дубина В.С. Указ. соч. С. 120.

⁷ Журавлев В.В. Всегда ли консерваторы противники преобразований // Вестник Фонда Развития политического центра: материалы. М., 2000. Вып. 2. С. 43.

⁸ *Сергеев С.М.* Идеология творческого традиционализма в русской общественной мысли 80–90-х гг. XIX в.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2002.

⁹ П.М. Третьяков к И.Е. Репину 28 февраля [18]84 // И.Е. Репин. Письма. Переписка с П.М. Третьяковым. 1873–1898. М.; Л., 1946. С. 84.

¹⁰ Письмо П.М. Третьякова к В.Н. Третьяковой от 26 февраля 1880. Цит. по: Павел и Сергей Третьяковы. Жизнь. Коллекция. Музей / сост. и авт. концепции Т.В. Юденкова. М., 2006. С. 407.

¹¹ *Боткина А.П.* Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве / отв. ред. Л.И. Иовлева; науч. ред. Т.В. Юденкова. [6-е изд.]. М., 2012. С. 463.

¹² *Зилоти В.П.* В доме Третьякова. М., 1998. С. 26.

¹³ *Боткина А.П.* Указ. соч. С. 463.

¹⁴ Письмо П.М. Третьякова к И.Н. Крамскому от 4 января 1880 // Переписка И.Н. Крамского: И.Н. Крамской и П.М. Третьяков. 1869–1887 / подгот. и примеч. С.Н. Гольдштейн. М.: Искусство, 1953. С. 264.

¹⁵ *Боткина А.П.* Указ. соч. С. 473.

¹⁶ *Юденкова Т.В.* К истории взаимоотношений братьев Третьяковых со славянофилами. П.М. Третьяков и И.С. Аксаков // Третьяковские чтения. 2012: материалы отчетной научной конференции. М., 2013. С. 135–150.

¹⁷ Письмо И.С. Аксакова к П.М. Третьякову от 23 сентября 1885 // ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 412.

¹⁸ Цит. по: *Юденкова Т.В.* Другой Третьяков. М., 2012. С. 231; Дело о поднесении московским городским обществом адреса императору с выражением верноподданических чувств 9–28 августа 1878 // ЦИАМ. Ф. 179. Оп. 21. Ед. хр. 498. Л. 3. Письмо в копии.

¹⁹ Цит. по: *Цимбаев Н.И.* Историософия на развалинах империи. С. 450.

²⁰ Цит. по: *Юденкова Т.В.* Другой Третьяков. С. 234; Дело о присутствии городского головы на заседании особого присутствия Правительствующего Сената при обсуждении дел о государственных преступлениях // ЦИАМ. Ф. 179. Оп. 21. Ед. хр. 605. Л. 1.

²¹ Письмо С.М. Третьякова к П.М. Третьякову от 30 октября 1888 // ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 3723.

²² *Боткина А.П.* Указ. соч. С. 519.

²³ *Леонтович В.В.* Указ. соч. С. 3–5.

²⁴ «...в 1853 на госпитальные вещи 500 руб. сер., в 1854 на военные надобности 200 руб. сер., в 1855 на государственное подвижное ополчение и др. военные надобности 1500 руб.» // ЦИАМ. Ф. 179. Оп. 3. Ед. хр. 2252. Л. 6 об.

²⁵ Полное собрание законов Российской империи. 2-е собр. 1832. СПб., 1833. Т. 7. № 5284. С. 194.

²⁶ «“Общеимперское” почетное гражданство часто путают с почетным гражданством городов, которое присваивалось по ходатайству городской думы и означало «исключительную форму признательности и благодарности ... общества за деятельность в пользу города, а также дань уважения к людям, имеющим особые заслуги перед Отечеством» (Белокрыс А.М. Почетное гражданство в дореволюционной России // Московский журнал. История государства Российского. 2005. № 3. С. 57).

²⁷ ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 19. Л. 1 об., 2.

²⁸ Письмо П.М. Третьякова к И.Н. Крамскому от 9 апреля 1876 // Переписка И.Н. Крамского: И.Н. Крамской и П.М. Третьяков. 1869–1887 / подгот. и примеч. С.Н. Гольдштейн. М.: Искусство, 1953. С. 134.

²⁹ Письмо П.М. Третьякова к И.Е. Репину от 4 декабря 1887 // И.Е. Репин. Письма. Переписка с П.М. Третьяковым. 1873–1898. М.; Л., 1946. С. 123.

³⁰ Письмо Г.Г. Мясоедова к П.М. Третьякову от 16 июня 1882 // Г.Г. Мясоедов. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1972. С. 92.

³¹ Письмо И.Н. Крамского к П.М. Третьякову от 29 декабря [18]79 года // Переписка И.Н. Крамского: И.Н. Крамской и П.М. Третьяков. 1869–1887. С. 260.

³² Письмо П.М. Третьякова к И.Н. Крамскому от 5 января 1880 // Там же / подгот. и примеч. С.Н. Гольдштейн. М.: Искусство, 1953. С. 264.

³³ Письмо П.М. Третьякова к В.В. Стасову от 15 апреля 1894 // Переписка П.М. Третьякова и В.В. Стасова. 1874–1897 / подгот. к печати и примеч. Н.Г. Галкиной, М.Н. Григорьевой. М.; Л. 1949. С. 184–185.

³⁴ Письмо А.Г. Горавского к П.М. Третьякову от 2 марта 1867 // Письма художников П.М. Третьякову. 1856–1869. С. 183.

³⁵ Письмо П.М. Третьякова к А.А. Риццони от 18 февраля 1865 // Там же. С. 324.

³⁶ Письмо П.М. Третьякова к Л.Н. Толстому от 18 июня 1890 // Литературное наследство. М., 1939. Т. 37–38. С. 255–256; Л.Н. Толстой. П. Неизданная переписка // Переписка Л.Н. Толстого с П.М. Третьяковым / публик. М. Бабенчикова. С. 255.

³⁷ Леонтович В.В. Указ. соч. С. 21–22.

³⁸ Письмо П.М. Третьякова к И.Е. Репину от 28 февраля [18]84 // И.Е. Репин. Письма. Переписка с П.М. Третьяковым. 1873–1898. М.; Л., 1946. С. 84.

³⁹ Письмо П.М. Третьякова к И.Е. Репину от 10 марта [18]85 // Там же. С. 100.

⁴⁰ Письмо И.Е. Репина к П.М. Третьякову от 29 августа [18]88 // Там же. С. 136.

⁴¹ Боткина А.П. Указ соч. С. 369.

⁴² Кирсанова Р.М. Московский «Латинский квартал» // Она же. Русский костюм и быт XVIII–XIX веков. М., 2002. С. 183–214.

⁴³ Письмо И.Н. Крамского к П.М. Третьякову от 19 апреля 1875 // Иван Николаевич Крамской. Письма, статьи: В 2 т. М., 1965. Т. 1. С. 298.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Письмо П.М. Третьякова к С.С. Боткину от 15 ноября 1898 // ОР ГТГ. Ф. 48. Ед. хр. 931.

⁴⁶ Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников / ред.-сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков: В 2 т. Л., 1971. Т. 1. С. 282.

⁴⁷ Письмо П.М. Третьякова к И.Н. Крамскому от 31 июля 1875 // Переписка И.Н. Крамского: И.Н. Крамской и П.М. Третьяков. 1869–1887. С. 122.

Иллюстрации

М.С. Чижмак

ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МОСКОВСКОГО ТОВАРИЩЕСТВА ХУДОЖНИКОВ 1890-Х ГОДОВ

«На этой выставке интересны не столько сами полотна, сколько история ее учреждения. В этой истории есть нечто общее с образованием выставки передвижников. Там чуть не 20 лет назад молодые, искавшие новых путей в искусстве силы отделились от Академии художеств и организовали свою выставку, возросшую теперь до столь солидного учреждения, как «Товарищество передвижных выставок». Тут это повторилось в скромных размерах. Группа молодых художников, некоторые состоят даже членами МОЛХ, устраиваемых на Малой Дмитровке, пожелали отделиться от Общества и создать самостоятельную выставку. Причина этого раскола ни в одном только недостатке места, но и в том, что Общество постоянно держится своего старого помещения, плохо посещаемого, почему картины остаются нераспроданными. Мало того, художники эти пожелали и новых начал для жюри, так как были недовольны тем, что жюри Общества не приняло на выставку многих картин, а другие не премировало на конкурсе. На новой выставке жюри изображают все участники, определяя баллотировкой посредством записок, желательно или нет принять данную картину. Но самая существенная причина ее и в том, что художников теперь очень много, а на двух существующих выставках – Периодической в Москве и Передвижной, далеко не все может быть принято по условиям места. Так, из общего числа посланных теперь из Москвы на Передвижную выставку 150 картин принято только 30, а 120 будут возвращены. Все они и будут выставлены

на выставке МТХ в д. Полякова. Сейчас на выставке 110 картин, среди которых много этюдов и маленьких полотен. Сами устроители выставки признают, что у них много слабого, но первый опыт и спешность невольно вызвали эту погрешность. Все участвующие в Товариществе – люди молодые и полны веры в то, что их Товарищество разрастется в большое дело, а выставка в периодическую»¹ – так написал корреспондент газеты «Новости дня» на следующий день после открытия 1-й выставки Московского товарищества художников (МТХ). Эта заметка не только познакомила московскую публику с новостью о состоявшемся в доме Л.С. Полякова вернисаже выставки нового объединения живописцев, но и объяснила причины, побудившие молодых художников к его созданию.

В то время существовавшие возможности экспонирования картин ограничивались двумя художественными организациями – МОЛХ и ТПХВ. Ученические выставки Московского училища живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) устраивались исключительно для студентов. Считая общий художественный уровень проводимых МОЛХом выставок мало профессиональным (ввиду обилия среди экспонентов живописцев-любителей) и учитывая строгую политику приема произведений на передвижные выставки, молодые художники столкнулись с проблемой отсутствия альтернативных выставочных площадок.

Мысль о создании нового выставочного объединения обнаруживается еще в 1889 году в письме В.А. Симова к своему близкому другу Н.А. Касаткину: «А.П. все проповедовал идею, относительно того соединиться двум-трем и устроить свою выставку. Я ему говорил, что тем неудобно, что наши имена еще не в силах привлечь публику, да и суть то успеха зависит от конкурса и сравнения»². Объективность оценки собственных творческих возможностей и их конкурентоспособности в сложившейся художественной обстановке 1880-х годов временно останавливает реализацию планов.

В дневнике В.В. Переплетчикова, активного участника художественной жизни 1890–1910-х годов, имеется запись за февраль 1892-го: «Каждое воскресенье происходят собрания художников, толкуют о вновь предполагаемой выставке картин Великим постом, выставка будет носить название Товарищеской. Мне думается на первый раз она не будет особенно блестяща, но, сделавшись рождественской на манер Периодической или Ученической, может быть полезной как для публики, так и для художников. Силы, затевающие ее, не бог весть какие, но силы растут, потому что все народ молодой, а у нее (если не переругаются товарищи) есть будущее.

<...> Общество любителей художеств недовольно, как смеют художники хотеть есть, мальчишки что-то затевают, свою выставку»³.

Лишь в январе 1893 года недоразумение, произошедшее между одним художником и администрацией МОЛХа, спровоцировало возобновление идеи о создании самостоятельного выставочного объединения. Инициаторами выступили окончившие МУЖВЗ В.Н. Мешков и И.П. Богданов, разославшие приглашения московским живописцам для встречи и обсуждения организации нового художественного общества. Среди тридцати пришедших в трактир Саратов у Сretenских ворот (в художественной среде прозванный «академическим центром» ввиду близости МУЖВЗ) были преимущественно выпускники и студенты МУЖВЗ, а также получившие академическое образование в Петербурге Ф.И. Рерберг и Д.И. Киплик. Участники собрания горячо отозвались на предложение В.П. Комарова придать будущему объединению свой, отличный от ТПХВ, облик и стать площадкой не только для экспонирования станковой живописи, но и произведений декоративно-прикладного искусства. Идею не разделили лишь двое из присутствующих – Н.А. Касаткин и Л.О. Пастернак, обвинивший программу В.П. Комарова в абстрактности.

В том же 1893 году 14 февраля открылась 1-я выставка Товарищества в доме Полякова⁴ на углу Тверской и Леонтьевского переулка. Надо отметить, что помещение молодым художникам было предоставлено совершенно бесплатно, участникам выставки оставалось лишь внести незначительную сумму в 10 рублей на оформление выставки⁵. Как вспоминал Рерберг: «...этой суммы хватало на все – на леса, на коленкор для фона, на жалование служащим, на афиши и объявления в газетах, на исходящие каталоги. Конечно, большую часть работы мы делали сами и после закрытия по очереди сидели у кассы»⁶.

Так как Устава новое объединение пока не имело⁷, то слово «Товарищество» не фигурировало в названии выставки, а на обложке каталога и в прессе выставка именовалась как «Выставка московских художников».

Первая выставка МТХ⁸ включила в свой состав произведений таких художников, как В.Н. Бакшеев, Н.А. Клодт, А.М. Корин, С.В. Малютин, В.Н. Мешков, И.П. Богданов, В.А. Симов, В.П. Комаров, А.А. Синцов, В.И. Соколов, А.В. Маковский, М.И. Шестеркин, Я.П. Турлыгин, А.И. Левитан, И.Г. Гугунавы, В.В. Переплетчиков, Ф.И. Рерберг, Д.И. Киплик и других. Своим участием молодое начинание поддержали и представители старшего поколения – А.А. Киселев и Н.Л. Эллерт, постоянные экспоненты ТПХВ. Помимо

живописных работ, охватывающих все жанры, на выставке были представлены рисунки. Среди 122 экспонировавшихся произведений, по замечанию участника выставки Ф.И. Рерберга, не было слабых, любительских по исполнению картин, что выгодно отличало выставку МТХ от экспозиций МОЛХа; «...[выставка] не блестящая, но приличная, молодая, свежая... собрала тысячи 2 публики и покрыла расходы с избытком, так что на каждого участника пришлось по 6 рублей дивидендов», которые решено было собрать в общую кассу и употребить на организацию второй выставки⁹. Однако общий художественный уровень выставки Сергей Глаголь, обозреватель журнала «Артист», охарактеризовал как «ученический» и отметил также, что «выставка носит следы большой поспешности с какой она устраивалась... многие вещи на ней сыры, а некоторые не дописаны»¹⁰. Тем не менее критик заключает: «просматривая эту выставку вы чувствуете здесь присутствие таланта, хотя еще в незрелой, необработанной форме и предугадывает в будущем много интересного об этой группе художников, потому что они горячо ищут художественной правды и изучают натуру... среди небольшого числа выставленных здесь недурных вещей вы сразу отмечаете несколько произведений, полных жизненной правды и гарантирующих Обществу успех в будущем»¹¹.

Вполне успешное дебютное выступление МТХ на сцене художественной жизни 1890-х годов стало поводом для его участников более ответственно отнестись к предпринятому ими делу и приступить к тщательной разработке Устава Товарищества. За осенние месяцы 1893 года на еженедельных заседаниях, которые проходили в трактире «Аркадия» у Сухаревой башни, где им предоставили отдельный кабинет для заседаний, членами МТХ было сформировано ядро Товарищества, выбрано Правление: В.Н. Мешков, Ф.И. Рерберг, председателем был назначен В.А. Симов, секретарем – Д.И. Киплик, казначеем – В.П. Комаров. Тогда же была определена первоначальная программа Товарищества, установлены правила приема произведений на выставки, а также принято решение устраивать передвижные выставки по городам России.

Планы МТХ, получившие огласку в художнических кругах, вызвали симпатию более известных живописцев и старших коллег. Так, уже в составе 2-й выставки, открывшейся 6 марта 1894 года, находились картина В.Д. Поленова «Закат» (1893, Музей-заповедник В.Д. Поленова), работа Е.Д. Поленовой «Миниатюрист» (местонахождение неизвестно), «Северная идиллия» (1892, ГТГ) и «Парижский бульвар» (не установлено, какое из одноименных

полотен) К.А. Коровина, произведения А.С. Степанова, П.И. Коровина, С.А. Виноградова, А.Я. Головина, а также картины первых женщин-участниц объединения – С.П. Кувшинниковой, Е.А. Карзинкиной, Э.Я. Шанкс, Э.Г. Фаллиз и А.Е. Маковской. Вторая выставка проходила в пассаже Дзамгаровых на Кузнецком мосту¹². «Помещение было просторное с <...> зеркалами. И выставка <получилась> не похожа на первую. Мы <провели> строгое жюри и освободили выставку от дрянных экспонатов»¹³.

Помимо разнообразия представленной живописи, главным в характере выставки стало ее оформление. За несколько лет до создания специально разработанных экспозиций «Мира искусства» впервые силами МТХ было введено в обиход устройства выставки понятие дизайна. Сложившаяся к тому времени традиция – демонстрировать полотна на мольбертах на общем черном или красно-коричневом фоне коленкора – была нарушена. В оформлении своей экспозиции художники МТХ попытались создать единое художественное пространство. Из мольбертов были сделаны сплошные стенки, затянутые светло-бежевыми тканями в одном зале и темно-синей материей – в другом. Местами зал был украшен коврами и персидскими шальями, что должно было вносить декоративный элемент в пространство выставки и создавать совместно с представленными живописными произведениями единый ансамбль. Новый подход к организации экспозиции заявлял о членах МТХ не только как о мастерах-станковистах, но и как о художниках-оформителях.

Несмотря на то что художественная критика достаточно сдержанно отнеслась к выставке, развернувшаяся в залах Немецкого клуба экспозиция, безусловно, обратила на себя внимание общественности как на перспективное явление выставочной практики 1890-х годов. В отличие от первой, вторую выставку посетило уже 4 тысячи человек (то есть в два раза больше).

Много замечаний было высказано в адрес каталога выставки: «У “московских” – все бурно и... довольно нелепо: из первой залы во вторую надо переходить через холодную лестницу, каталог, хоть и издан на картоне с виньеткой художника Симова, но отличается удивительной небрежностью: художник Гугунава назван “Гыгунава”, г. Серегин потерял свой твердый знак, а М.Х. Аладжалов не имеет названия своей картины. Рамы на некоторых картинах деревянные, краски до такой степени дики, что я совершенно отказываюсь понимать их (напр., этюд парижских бульваров К.А. Коровина), сюжеты прямо непонятны (извольте-ка отгадать сюжет картины г. Малютина “Диковинка”）」¹⁴.

Слова одобрения получили крупноформатные работы «Взятие Иисуса Христа под стражу» и «Курьерский поезд», исполненные П.И. Чугуновым, и «Предложение» В.А. Симова. Также лестно было высказывание о произведениях В.Н. Мешкова: «„Граф“ г. Мешкова и „Этюд“ его дают нам эту обыденную жизнь в той форме, как она является глазам и душе в ее спокойном, нормальном состоянии. Любовь к простой бесхитростной жизни обыкновенных людей, имеющих свои повседневные печали, радости и тревожения сквозит в каждом мазке его кисти и заражает зрителя. Эта любовь, по-видимому, делает для нас дорогими его произведения совершенно незначительный в смысле „рассказа“ идеи, того литературного элемента в живописи, на котором воспитана наша публика всем прошлым нашего русского жанра»¹⁵.

Выставку посетил и сам П.М. Третьяков, купивший произведение В.Н. Мешкова «Портрет В.Н. Мешковой (жены художника)» (1894, ГТГ)¹⁶.

Посетил выставку также и генерал-губернатор Москвы великий князь Сергей Александрович и его супруга великая княгиня Елизавета Федоровна, они приобрели несколько картин, в числе которых была работа А.Я. Головина «Гуманист»¹⁷.

Не довольствуясь выставками только в Москве, Товарищество принялось за организацию их по городам России. Первая «передвижная» выставка состоялась в Твери, ее устройством занялся В.А. Симов, Н.А. Синцов и В.Н. Мешков. Она состоялась в здании Тверского дворца (ныне в нем располагается Тверская областная картинная галерея), ее посетило около 2 тысяч человек. Как вспоминал современник В.В. Переплетчиков: «Местные власти, начиная с губернаторов, отнеслись к этому предприятию весьма симпатично, и выставке, как это везде почти бывает в провинции, смотрится с большим сочувствием»¹⁸. Далее выставка переехала в Саратов и Ярославль. Одновременно с этим Рерберг занимается организацией выставки в Нижнем Новгороде, и по совету писателя В.Г. Короленко (с которым был ранее знаком) обращается к генерал-губернатору Нижнего Новгорода с просьбой об устройстве выставки в зале Дворянского собрания. Несмотря на то что Рерберг получил согласие на проведение выставки, она по невыясненным причинам все же не состоялась.

Вдохновленные первыми успехами, участники МТХ следующим шагом своей выставочной программы предприняли организацию масштабного проекта – народно-исторической выставки¹⁹. По замыслу Ф.И. Рерберга, художники МТХ должны были исполнить картины по специально разработанной программе,

служившей целям народного просвещения. Предполагалось создать для публики подробный «иллюстрированный учебник» истории России, последовательно рассказывающий о наиболее значимых и переломных событиях в судьбе отечества, а также устроить на выставке два раздела, посвященных библейской истории и русским народным праздникам.

Наиболее увлеченными идеей народно-исторической выставки среди членов МТХ оказались Ф.И. Рерберг, В.А. Симов, Я.П. Турлыгин, В.П. Комаров и К.А. Коровин. Они и составили комиссию по делам устройства выставки, возглавляемую Е.Д. Поленовой. Собираясь у нее дома, молодежь оживленно обсуждала организационные вопросы: перевоз выставки в разные города, возможность введения дней бесплатного посещения. «Эта зима (1894–1895 годов), – как вспоминал Ф.И. Рерберг, – выдалась особенно интересной. Теперь я вращался в кругу молодых художников. Все мы <ощущали> свою художественную пользу, все мечтали о широкой деятельности, впереди виделось счастье и слава. Киплик, Симов, В.И. Комаров, Е.Д. Поленова, К. Коровин, Сильверсван, Турлыгин усердно работали над делом Товарищества – народной выставкой»²⁰. На протяжении ряда лет МТХ готовилось к воплощению своей грандиозной идеи: художники посещали специально организованные Поленовой занятия в Историческом музее, слушали цикл лекций В.И. Сизова²¹ «О костюме в древнейшую эпоху русской истории», читали труды И.Е. Забелина и С.М. Соловьева, устраивали просмотры подготовительных эскизов и этюдов к будущим крупноформатных холстам для народно-исторической выставки.

Несмотря на случившееся недоразумение и выход Поленовой из состава МТХ, своего общения с молодыми художниками и покровительства деятельности Товарищества она не прекратила. В конце февраля 1895 года после окончания общего голосования по приему произведений на 3-ю выставку МТХ были тайно забаллотированы и сняты с предполагаемой выставки 11, уже одобренных всеми произведениями. Объяснением послужило желание оставшихся после собрания членов МТХ добиться более высокого художественного уровня будущей экспозиции, убрав с нее слабые, по их мнению, вещи. Возмущенная несправедливостью и самоуправством, Поленова потребовала созыва нового заседания. Не добившись внятности и единства мнений «товарищей», Елене Дмитриевне пришлось демонстративно покинуть МТХ и забрать свою картину «Бродяга» (1895, Курская государственная картинная галерея имени А.А. Дейнеки). Солидарными с ней оказались А.Я. Головин

и В.Н. Бакшеев. Поведение молодых художников Поленова расценила как детскую выходку: «Это все, или почти все, донельзя разнужданные, но не дурные, не злые ребята. Это тот же тип московского художника-идеалиста, но до смешного не владеющего своими мозгами»²². Приняв на следующий день после инцидента извинения В.А. Симова и Я.П. Турлыгина, приехавших от лица МТХ мириться, Поленова со свойственной ей доброжелательностью согласилась и в дальнейшем способствовать процветанию Товарищества и курировать вопросы организации народно-исторической выставки.

Для проведения 3-й ежегодной выставки художники МТХ нашли помещение в здании Немецкого клуба, но первоначальная арендная плата была слишком высока. В результате переговоров было найдено компромиссное решение – живописцы Товарищества должны будут исполнить два портрета царя Александра III и его супруги Марии Федоровны²³. Выставка открылась в первых числах марта 1895 года. Пресса, в первую очередь, отметила удобства организации выставки: «при выставке открыт буфет, где публики может курить и получать холодную закуску, чай и проч., а во-вторых, по воскресеньям, вторникам и четвергам картины могут быть обозреваемы вечером, при электрическом освещении»²⁴.

Высоко была оценена работа Я.П. Турлыгина «В доме Иоанна», отмечались ее композиционные и колористические достоинства. Самым крупным полотном, показанным на выставке, была «Застава богатырская» Ф.И. Рерберга. Правда, критика назвала эту работу «старательным ученическим сочинением»²⁵. Из жанровой живописи высоко было отмечено произведение Е.М. Татевосяна «Дорогая могила», а также картины В.П. Комарова «На солнышке», В.Н. Мешкова «В гостиной» и «Обойщик», С.А. Виноградова «Крестьянка», М.И. Шестеркина «Цветочница», И.Г. Гугунавы «На станции», К.К. Тарбенева «Вечером», Э.Я. Шанкса «Маленькая учительница».

Лидирующим на выставке стал жанр пейзажа – среди отмеченных публикой были работы В. Переплетчикова «Последний снег», Н. Досекина «Ночь в Крыму» и «Серый день», А. Степанова «Медведи», А.М. Корина «Кавказ», Э.Х. Аладжалова «На Волге», Н.Л. Эллерта «Заросший пруд», «Саввинский монастырь» и «Вязы», С.А. Виноградова «Деревня». Безусловным шедевром, по мнению обозревателя выставки, стала работа В. Батурина «Вечер»: «Я не запомню по выставкам последних лет, чтобы кем-либо из художников был дан такой большой роскошный ковер пестреющего луга, обманывающего глаз своей жизненной правдой. Только счастливая удача могла помочь расположить так уходящую плоскость этого луга и в особенности откос его, ниспадающий к реке»²⁶.

Сближение МТХ с С.И. Мамонтовым, произошедшее в 1895 году благодаря Е.Д. Поленовой, способствовало пополнению выставок Товарищества разделом скульптуры, а также привлечению предметов декоративно-прикладного искусства из абрамцевской мастерской. Обширные художественные связи Поленовой и ее авторитет у живописцев позволили обогатить состав экспозиций работами В.А. Серова, М.А. Врубеля, С.В. Малютина. Представленную майоликовую голову из «Руслана и Людмилы» М.А. Врубеля назвали «скорее скульптурным эскизом, чем законченным произведением»²⁷. Тут же были выставлены два бюста, исполненные С.И. Мамонтовым, – Суриков и Поленов, картина И.Е. Репина «Закат на Северной Двине» (Музей-заповедник «Абрамцево»). Значительным числом произведений был представлен К.А. Коровин – «Утро» (1893, Харьковский художественный музей), «Водопад св. Трифона в Печенге» (частное собрание, Киев), «Ледовитый океан», «Хозяйка» (1895, ГТГ), «Город Вардё. Норвегия», «Рыбачье становище на Мурмане» (оба – местонахождение неизвестно).

По мнению Рерберга, участника выставки, эта третья по счету выставка показала, что МТХ «серьезный соперник для Передвижной, объединила молодые силы и выявила свою оригинальность»²⁸.

Для очередной 4-й выставки долгое время не могли найти помещение в Москве. Тогда Академия художеств предложила художникам МТХ принять участие в их академической выставке, но при условии, что в каждой группе картин сохранится свое жюри, приемы развески, и за всей выставкой закрепляется полная самостоятельность действий академии.

Как вспоминал Рерберг: «Академия старалась просто <взять> нас, как свежий эликсир в свои ветхие мехи, спасти нашими работами свои совершенно опустевшие, одряхлевшие выставки»²⁹.

Художники МТХ обратились за поддержкой к И.Е. Репину. Но Илья Ефимович, входивший в Совет академии, в резком тоне написал ответ, в котором отстаивал права академии. В результате долгой переписки в Петербург отправился В.А. Симов, которому удалось договориться об отдельном помещении в залах академии, где будет представлена экспозиция работ Товарищества. Этим помещением стала «рафаэлевская гостиная», где в соседнем с ней зале размещалась выставка работ А. Эдельфельта. На открытии общей, академической, выставки присутствовал великий князь Владимир, президент Академии художеств, которого сопровождал вице-президент И.И. Толстой, дававший пояснения к некоторым произведениям.

В составе этой выставки значилось 86 работ, среди которых были жанровые картины «В пути» П.И. Серегина, «Подкидыш» В. Богданова, «Крестины» П.И. Коровина, «В клубнике» Е.А. Карзинкиной и другие. Среди пейзажей появились произведения ставшего экспонентом МТХ С.Ю. Жуковского – «Лес» и его же небольшой этюд. Выделялись работы В.Д. Поленова «Ока. Северный ветер», «Лес задремал» И.Г. Гугунавы, «Тверская область» В.П. Комарова, клодтовские «Набережная в Ялте», «На Десне», «В горах», пейзаж Н.Л. Эллерта «На берегу заросшего пруда» и другие. Ни один рецензент не остался равнодушным к картине Розанова «Иллюминация Кремля», представляющей собой фантастическое зрелище, устроенное по случаю коронации Николая II.

Увлечение членов МТХ процессом устройства народно-исторической выставки и тесное общение с Еленой Дмитриевной, вдохновлявшей их собственной любовью к русской и священной истории, народным преданиям и былинам, объясняют появление на ежегодных выставках Товарищества обилие картин на исторические, религиозные и сказочные темы. Так, в творчестве Ф.И. Рерберга, портретиста и жанриста, возникают картины «Богатырская застава» (1895, местонахождение неизвестно), представленная на предыдущей выставке, и «Илья Муромец и Нахвальщик» (1896, местонахождение неизвестно). Я.П. Турлыгин экспонирует полотно «Христос и Мария Магдалина» (1896, местонахождение неизвестно), А.А. Синцов – «Руслан и голова», А.К. Сильверсван – «Колыбельная», работу «Митрополит Филипп» исполняет В.А. Симов, которого критика, правда, упрекала в подражании суриковскому полотну «Боярыня Морозова».

Представленные на 4-й выставке МТХ произведения обращают на себя внимание организаторов Всероссийской промышленно-художественной выставки 1896 года. Состав экспозиции МТХ (не полностью) направляется в Нижний Новгород, формируя художественный отдел достижений современного искусства. Среди картин 4-й выставки МТХ находились также и те, что заинтересовали ответственных за формирование отдела русской живописи в Берлине, где проходила Международная выставка по случаю 200-летия Королевской академии. В числе отправленных в Германию работ оказалось полотно В.А. Симова «Св. Митрополит Филипп» (1896, местонахождение неизвестно), которое получило на выставке золотую медаль.

Следующая, 5-я выставка МТХ открылась 26 октября 1897 года в здании Исторического музея. Пресса в один голос говорила

о неровном художественном уровне представленных произведений: «...на ней не имеется ничего, что могло бы особенно заинтересовать, что могло бы дать повод к тем или другим толкам и возбуждало бы желание поскорее разобраться в различных впечатлениях, оставляемых картинами»³⁰. Обозреватель «Русского слова» выражает сходное мнение: «Выставка при относительно высоких – по сравнению с прежними годами – достоинствах картин производит на зрителя ровное, покойное впечатление»³¹.

Нападками критики была встречена картина «Апостол Иоанн» Я.П. Турлыгина. Художника обвиняли в академичной скуке, что веет от работы. Внимание привлекло «фантастическое» произведение А.Г. Синцова «Змей Горыныч», как отмечали, «дышащее свежестью и сочностью»³². Жанровых работ на выставке было сравнительно немного – картины В.Н. Мешкова «Тяжелые думы», «Мечты» и «Чужой ребенок», картина Я.Я. Калиниченко «За работой». Высокую оценку получило произведение Рерберга «На этих», где живописец талантливо справился с задачами световоздушной перспективы. Единогласное одобрение получила картина А.К. Сильверсвана «Утро». «В картине выразительно чувствуется тихая, но глубокая драма»³³, – как писал о ней корреспондент газеты «Московский листок». «Это лучший и наиболее талантливый жанр всей выставки. Мне припоминаются и ранее выставлявшиеся картинки этого художника, где он всегда удачно пользовался эффектами двойного освещения, но в последней его картине этот просеянный сквозь занавеску свет наступающего утра разработан в полном смысле виртуозно»³⁴.

Не обошли молчанием и работы Коровина – «Поморы» и «Хозяйка», названные в прессе «живописными недоразумениями». Среди огромного числа пейзажей, превалирующего на выставке жанра, привлекали внимание публики работы И.Г. Гугунавы «Пристань в Ярославле» и М.М. Гермашева «Вечерняя тишь», удивительно передающая сумеречное состояние природы. Сам автор был удостоен редкой у художественных критиков похвалы: «...у художника видна энергичная кисть, умение свободно распоряжаться красками и прекрасный красочный рисунок, чего недостает большинству наших молодых пейзажистов»³⁵. Единодушно лучшим пейзажем был признан «Мыс Фиолент», исполненный И.Л. Калмыковым, «кроме выдающихся технических достоинств, полон правды и красоты»³⁶.

Тем не менее успех МТХ в первые годы своего существования был неровным. Некоторые из членов объединения усматривали

причину в несерьезном отношении «товарищей» к совместным выставкам и стремление лучшие свои произведения экспонировать на площадках ТПХВ, остававшихся по-прежнему приоритетными.

Своеобразный итог деятельности МТХ был сделан корреспондентом газеты «Московский листок»: «Это младшее дитя всего только 5 лет живет своей самостоятельной жизнью, и весьма естественно, что зубы художественной мудрости у него еще не прорезались. Большинство “передвижников”, да и многие из участвующих на выставках “МОЛХ” постесняются своей великовозрастности, чтобы принимать участие в детском празднике этого младшего сородича. А те из московских художников, которые в силу различных соображений не откажутся прислать на эту выставку несколько своих вещей, не дадут и не могут дать сюда лучших картин. Каждый из них готовит что получше на обычный конкурс перед Рождеством в ОЛХ, да еще на особую выставку того же общества, а кроме того серьезно и с нервной боязливостью подумывает, нельзя ли приготовить чего-нибудь “позабористее” к февралю, для участия на выставке передвижников»³⁷.

Характерно, что из участников выставки членами МТХ являлись лишь шестнадцать художников, остальные двадцать девять были только экспонентами. Это не скрылось от глаз наблюдательной публики, отметившей, что все-таки лучшие произведения московские живописцы предпочитают выставлять в ТПХВ или на конкурсных выставках МОЛХа. Как пишет современник: «Ведь не разорваться же членам Московского Товарищества. В декабре предстоит Периодическая выставка; в марте – Передвижная. Захочется участвовать и тут и там. К обоим этим выставкам нужно готовиться долго и серьезно. И вот, одни из московских художников совсем уклоняются от выставки Товарищества, а другие дают сюда что набралось в их портфелях и мастерских. Главным образом этюды. Они должны дать количественность, без которой выставка выглядела бы “ощипанною”, не могла бы состояться. Следовательно, чем больше экспонентов, тем лучше»³⁸.

Этот приговор, вынесенный обществом, стал решающим в судьбе Товарищества. Как пишет Рерберг в своих воспоминаниях: «К концу пятого года существования Товарищества стало понятно, что среди членов учреждения были совершенно бездарные люди как Тарбенева, Батурин, <ослабевший> Эллерт... Все эти люди позорили дело... засоряли выставки хламом, другие – творческие, состоявшие в членах – отзывали лучшие работы на другие выставки, недовольные ролью руководящего – Симова, которого упрекали в деспотизме»³⁹.

«По инициативе Симова Правление подало в Товарищество заявление, в котором указывало <запускание> Товарищества своей основной идеи, на равнодушие к художественной стороне выставок, на полный застой в деле народной выставки и требовало реформ»⁴⁰.

На следующем общем собрании Товарищества оппозиция набросилась на Симова, предложенные реформы были отвергнуты большинством. В результате этих разногласий Симову ничего не оставалось, как покинуть Товарищество, вслед за ним ушли Рерберг, Сильверсван и Турлыгин. Так закончился 1897 год.

После случившегося инцидента Товарищество больше не устраивало выставок. Лишь спустя год, 26 февраля 1899-го, в залах Исторического музея наконец-то открылась 6-я выставка МТХ.

«Выставка товарищества представляет несомненно шаг вперед и почти сплошь дает впечатление чего-то свежего, молодого. Изредка зазорного, но работающего вполне серьезно. Хороших картин на выставке так много, что прямо затрудняешься перечислением их и не знаешь, с чего начать»⁴¹ – так начал свой обзор выставки корреспондент газеты «Московский листок».

Как мы узнаем из ежегодного отчета о деятельности МТХ, составленного М.И. Шестеркиным, на этой выставке впервые была учреждена премия за лучшую работу⁴². Победителем стала картина «Весна идет», автор которой А.И. Чириков получил 150 рублей. Как и прежде на выставке преобладали пейзажи, среди которых были картины В.Н. Мешкова «Стынет», С.Ю. Жуковского «После майского дождя», В.К. Бялыницкого-Бирули «Весенний разлив», В.Д. Поленова «Северный ветер», этюды К.А. Коровина из Средней Азии, купленные с выставки княгиней М.К. Тенишевой. Картина «Ослепший художник» (1898, ГРМ) кисти Мешкова была приобретена Императорской Академией художеств для своего музея. В выставке участвовал М.А. Врубель с монументальной картиной «Богатырь» (1898–1899, ГРМ), а также экспонировались несколько работ П.П. Трубецкого.

20 марта экспозицию расширили, и на ней была представлена посмертная выставка Е.Д. Поленовой и раздел, состоящий из 20 картин, исполненных художниками для народно-исторической выставки. После завершения работы выставки в залах Исторического музея «Общество содействия народных развлечений» обратилось в Правление МТХ с просьбой об экспонировании произведений в своих помещениях, что было незамедлительно устроено, и выставка открылась «на второй день Пасхи»⁴³.

В этом же 1899 году Московское товарищество предприняло следующий шаг – устройство выставки акварелей, пастелей

и рисунков. Выставка проходила с 31 октября по 6 декабря в здании Исторического музея. За непродолжительное время работы, чуть больше месяца, ее успело посетить порядка 3 тысяч человек, было продано произведений на сумму в 4 тысячи рублей, а произведение Калмыкова «Пруд» приобрела дочь покойного П.М. Третьякова Л.П. Гриценко, о чем упоминалось в прессе⁴⁴. Среди представленных 400 картин особой симпатии публики удостоились представленные С.В. Малютиным несколько иллюстраций к сказкам А.С. Пушкина «Сказка о золотом петушке» и «Сказка о царе Салтане», а также картины Клодта, Шестеркина, Ульянова. Безусловным шедевром выставки стал «Пан» (1898, ГТГ) Врубеля. «Это панно настолько оригинально по замыслу и по исполнению и написано в таких красивых тонах, что и одной этой вещи было бы достаточно для успеха этой выставки. Вся своеобразность таланта г. Врубеля здесь выделилась с особой силой; трудно передать словами впечатление производимое фигурой “лешего” с козлиными ногами, сидящего на опушке, – нужно видеть это панно самому»⁴⁵, – писал обозреватель журнала «Русское слово».

На выставке отдельным комплексом работ были представлены произведения Валентина Павловича Комарова, преданного члена МТХ, трагически погибшего незадолго до этого, летом 1899 года. Этот мемориальный отдел, состоявший из 5 картин и более 100 небольших этюдов, имел своей целью материальную (вырученную от продажи работ) поддержку для семьи художника.

После закрытия выставку перевезли в Петербург, где она была представлена в Академии художеств с декабря 1899 по февраль 1900 года.

Этой выставкой завершило свою деятельность МТХ в 1890-е годы. Таким образом, за неполные семь лет своего существования Товарищество провело шесть ежегодных выставок в Москве, более десятка передвижных по городам, «акварельную» выставку и попыталось воплотить в жизнь масштабный проект – народно-историческую выставку.

За эти годы из частной инициативы нескольких художников выросло огромное объединение, открывшее новые имена и художественные горизонты, объединив два художественных поколения. По характеру своей деятельности и идейно-нравственным ориентирам Московское товарищество художников во многом являлось преемником ТПХВ, но вместе с тем его выставки оказались почти единственными площадками для новых живописно-пластических экспериментов эпохи рубежа XIX–XX веков, нашедших свое осмысленное «звучание» в художественных объединениях следующих лет – «Мир искусства», «Голубая роза», Союз русских художников.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Новости дня. 1893. 15 февраля. № 346. С. 2.

² Письмо В.А. Симова к Н.А. Касаткину от 6 января 1889 г. // ОР ГТГ. Ф. 96. Ед. хр. 200. Л. 2.

³ Василий Переплетчиков. Дневники художника. Очерки (1886–1915). М., 2012. С. 43 (далее – Василий Переплетчиков).

⁴ Лазарь Соломонович Поляков (1842–1914), общественный деятель, банкир, промышленник, покровитель искусств. Как меценат и благотворитель участвовал в строительстве Музея изящных искусств имени Александра III (ГМИИ). Один из залов носил имя Полякова. Субсидировал деятельность Румянцевского музея. На территории своего владения (между Тверским бульваром и Малой Бронной) возвел домашнюю синагогу по проекту Н.Д. Чичагова.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2443 (Рерберг). Ед. хр. 115. Т. 8 Л. 24.

⁶ Там же. Л. 24 об.

⁷ Устав Товарищества будет выработан членами объединения лишь в 1896 г. – «Устав Московского Товарищества художников» (М.: Высочайшее утв. Т-во Скоропечатания А.А. Левенсон, 1896).

⁸ Вопросы возникновения объединения рассматриваются в статье В.П. Лапшина «Из истории возникновения и первых лет деятельности МТХ», опубликованной в сборнике «Вопросы искусствознания» (М., 1978. Вып. 2. С. 173–205).

⁹ РГАЛИ. Ф. 2443 (Рерберг). Ед. хр. 115. Т. 8 Л. 24 об.

¹⁰ *Глаголь* С. Выставка московских художников // Артист. 1893. Кн. 3. № 28. С. 150.

¹¹ Там же. С. 151.

¹² Исаак Исаакович Джамгаров (1845–1901), представитель армянской гильдии купечества, потомственный почетный гражданин города Москвы. Здание пассажа Джамгаровых (Кузнецкий мост, д. 12) принадлежало «Банкирскому дому братьев Джамгаровых». Помимо фамильного банка, здесь же располагалась кондитерская и небольшая кофейня товарищества «Сиу и Ко»; магазин Общества распространения полезных книг, издававшего книги «для народного и детского чтения»; «Русское фотографическое общество», на заседаниях которого выступали Н.Е. Жуковский, К.А. Тимирязев и другие видные ученые. В пассаже устраивались вернисажи изобразительного искусства, выставлены картины И.К. Айвазовского, Н.А. Ярошенко и других художников.

¹³ РГАЛИ. Ф. 2443 (Рерберг). Ед. хр. 115. Т. 8 Л. 24 об.

¹⁴ Новости дня. 1894. 13 марта. № 3858. С. 2.

¹⁵ Артист. 1894. Кн. 5. № 37. С. 140–141.

¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2443 (Рерберг). Ед. хр. 115. Т. 8 Л. 34 об.

«Я дежурил у кассы, когда пришел П.М. Третьяков. Уходя, он обратился ко мне с вопросом:

– За сколько Мешков может продать свой портрет жены?

Я сказал, что минимальная цена 200 рублей.

– Ну так скажите Мешкову, что я даю <полтора>. Вы меня знаете?

Я ответил, что знаю и передал Мешкову».

¹⁷ И.И. Крылов «С Воробьевых гор», В.А. Симов «Полдень», «Вечер» и 4 акварели, А. Корольков «Бобылка», А.Я. Головин «Гуманист» (все – местонахождение неизвестно).

¹⁸ Василий Переплетчиков. С. 63.

¹⁹ Подробнее об этом см. в статье: *Чижмак М.С. Е.Д. Поленова и художественная молодежь Москвы* // Елена Поленова. К 160-летию со дня рождения: каталог выставки ГТГ. М., 2011. С. 32–40; *Чижмак М.С. Е.Д. Поленова и МТХ. К вопросу об организации народно-исторической выставки* // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: сб. ст. М., 2013. С. 207–220.

²⁰ РГАЛИ. Ф. 2443 (Рерберг). Ед. хр. 115. Л. 40.

²¹ Владимир Ильич Сизов (1840–1904), археолог, ученый секретарь Императорского археологического общества и хранитель Императорского Российского Исторического музея (с 1881 г. и до своей смерти). Е.Д. Поленова была знакома с ним лично.

²² Письмо Е.Д. Поленовой к Н.В. Поленовой, февраль 1895. Цит. по: *Сахарова Е.В. В.Д. Поленов. Е.Д. Поленова. Хроника семьи художников*. М., 1964. С. 525.

²³ В настоящий момент мы не располагаем какими-либо сведениями о судьбе заказа.

²⁴ Московский листок. 1895. 10 марта. № 69. С. 4.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же. 12 марта. № 71. С. 3.

- ²⁷ Там же. 10 марта. № 69. С. 4.
- ²⁸ РГАЛИ. Ф. 2443 (Рерберг). Ед. хр. 115. Л. 43.
- ²⁹ Там же. С. 53.
- ³⁰ Московский листок. 1897. 13 ноября. № 316. С. 3.
- ³¹ Русское слово. 5 ноября 1897. № 297. С. 2.
- ³² Там же. 22 ноября 1897. № 314. С. 3.
- ³³ Московский листок. 1897. 13 ноября. № 316. С. 3.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ Русское слово. 5 ноября 1897. № 297.
- ³⁶ Новости дня. 1897. 27 октября. № 5173. С. 3.
- ³⁷ Московский листок. 1897. 13 ноября. № 316. С. 3.
- ³⁸ Московские ведомости. 1897. 1 ноября. № 301.
- ³⁹ РГАЛИ. Ф. 2443 (Рерберг). Ед. хр. 115 Л. 62.
- ⁴⁰ Там же. Л. 62 об.
- ⁴¹ Московский листок. 1899. 4 апреля. № 94. С. 5.
- ⁴² ОР ГТГ. Ф. 43. Ед. хр. 62. Л. 1.
- ⁴³ Там же. Л. 2.
- ⁴⁴ Русское слово. 7 декабря 1899. № 338. С. 3.
- ⁴⁵ Там же. 2 ноября 1899. № 303. С. 3.

Э.В. Пастон

**А.Я. ГОЛОВИН И Е.Д. ПОЛЕНОВА.
К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ СТИЛИСТИКИ
ДЕКОРАТИВНЫХ РАБОТ ГОЛОВИНА**

В русском искусстве рубежа XIX–XX веков трудно найти другого художника, чье творчество «блестящее и тонкое по выполнению и вкусу»¹ настолько бы точно выражало натуру мастера, как Александр Яковлевич Головин. Один из авторов воспоминаний о художнике писал: «Человек изысканный, он обладал на редкость тонким вкусом и широтой взглядов. Самые тонкие нюансы в области мысли и чувства не ускользали от него»². Этот же автор далее отмечал: «От природы Головин получил огромное дарование и ум, но не обладал большим волевым характером. Инстинктивно чувствуя это, он все же сумел... выявить свою художественную индивидуальность, не растерять свое время, отдать все то, что он получил от природы, и сказать в искусстве свое слово. Головин-человек постоянно охранял Головина-художника от всего, что могло помешать последнему»³. Это воспоминание относится ко времени расцвета творчества мастера в 1900–1910-е годы. А с начала 1890-х, в пору формирования его стиля, роль «охранителя» художника взяла на себя Елена Дмитриевна Поленова, младшая сестра Василия Поленова, которого Головин считал своим главным наставником в Училище живописи, ваяния и зодчества. В это время она сетовала по поводу жизненной неустroенности подопечного: «Он очень талантливый художник: ему живопись дается так легко, как редко кому, а в жизни никуда не годится. Я принимаю в нем такое участие, так как талантлив, но если не влиять советами,

боюсь, пропадет»⁴. Елена Дмитриевна стала старшим другом и советчиком художника. Ее влияние на формирование художественного стиля Головина, на его эстетические предпочтения в эти годы было огромно. В свою очередь, и художница, безусловно, испытывала на себе воздействие яркой личности Головина, поэтому есть все основания внимательно взглянуть в творчество обоих мастеров с точки зрения их взаимодействия и взаимовлияния.

Головин познакомился с Поленовой, вероятно, в 1880-е годы, когда вместе с другими учениками Поленова – К.А. Коровиным, И.И. Левитаном, А.Е. Архиповым, С.А. Виноградовым, С.В. Ивановым – принимал участие в рисовальных и акварельных утрах и вечерах, организованных в доме их учителя. В семье Поленова, где художниками были его мать Мария Алексеевна, жена Наталья Васильевна и сестра Елена Дмитриевна, они были приняты как «свои люди». В этих собраниях, помимо учеников Поленова, участвовали их друзья – Л.О. Пастернак, И.С. Остроухов, В.А. Серов, М.В. Нестеров, А.М. Васнецов, М.А. Врубель. Здесь, помимо работ друг друга, живо обсуждались новости художественной жизни обеих столиц, проблемы современного искусства. Рисовальные вечера были важны, по словам Елены Поленовой, не только тем, что здесь оттачивалось мастерство художников, но «прелесть и польза» их была в том, что «собираются вместе люди одной специальности. Обмен впечатлений и мыслей важнее самой работы»⁵. Постепенно сложился своеобразный кружок молодых художников⁶. Помимо самого Поленова, всегда готового выступить в поддержку всего талантливого и свежего в искусстве, центром кружка молодых художников была Елена Поленова. Она принимала близко к сердцу все неудачи и достижения своих молодых товарищей, переживала по поводу приема на выставки их работ, возмущалась «несправедливыми отказами»⁷ передвижников на приеме картин у экспонентов.

В 1889 году В.Д. и Е.Д. Поленовы, Серов, Коровин, Нестеров, Головин отправились на Всемирную выставку в Париже. Впечатления от выставки добавили новые темы для разговоров. «Все из нашего кружка молодые художники, побывавшие в Париже, тоже очень бодро настроены и, когда встречаешь их, то, конечно, очень приятно поболтать о выставке, поделиться впечатлениями. Почти все одинаково восторженно относятся к Bastien Lepage [Бастьену Лепажу]»⁸, – писала об этом времени Елена Поленова. Головин побывал в Париже еще и с целью продолжения занятий живописью. «Париж произвел на меня удивительное, ошеломляющее впечатление... Занятия в мастерской Коларосси привели меня к твердому

убеждению, что я в своих прежних работах делал не то, что следовало бы делать»⁹. Поддержку в своих сомнениях и терзаниях он находит у Елены Дмитриевны.

В феврале 1890 года Е.Д. Поленова пишет Н.В. Поленовой: «Вчера вечером был у меня Головин. Видно, малый ужасно одинок и тяготится этим. Просит... соединиться для работы пастелью»¹⁰. В другом письме этого времени она сообщает: «Вчера приходил Головин, шлет Василию самые глубокие поклоны и самые горячие пожелания. Очень просил, чтобы я заехала посмотреть его картину на медаль, говорит готова, просит сказать ему – можно ли ее ставить»¹¹. Дипломную картину Головина «Снятие с креста» Поленова сочла «очень слабой», о чем напишет в письме к брату, но ей понравились этюды, которых Головин «много наработал», и потому она «вынесла от него очень хорошее впечатление»¹². С этого же, 1890 года, начинается их совместная деятельность, Головин часто работает в мастерской Елены Дмитриевны. Присоединившийся к ним позже¹³ младший ученик Поленова Е.М. Татевосян писал в своих воспоминаниях: «В первой квартире Елены Дмитриевны, куда я был приглашен (в Чудовском переулке, недалеко от Чистых прудов), я подружился с художником А.Я. Головиным, который до меня бывал там и работал, примкнул и я к ним. Создалась общая мастерская. Вместе работали, чай пили, шли вместе на концерты, летом в Зоологический сад, словом, Елена Дмитриевна за нами, как нянька за детьми... Головин обладал необыкновенной легкостью в живописной технике, это качество очень ценила Елена Дмитриевна»¹⁴. В 1892 году выходит из печати переиздание книги М.А. Поленовой «Лето в Царском Селе» с девятью иллюстрациями, выполненными В.Д. Поленовым, Е.Д. Поленовой и Головиным. Книга предназначалась для детей младшего возраста, и Головин в иллюстрациях тонко уловил манеру детского поведения, понятную будущим читателям. Это была первая работа художника в качестве иллюстратора книги. Навыки, полученные им во время совместной работы с Поленовыми, скажутся позже в целом ряде иллюстрированных им книг. Опыт создания образов детей в иллюстрациях проявился и в его работе над картиной «Урок музыки» (местонахождение неизвестно) экспонировавшейся на 21-й выставке Товарищества передвижников в 1893 году. Поленов писал из Петербурга об успехе картины Головина: «На выставке я встретился с Репиным и расспрашивал об картинах москвичей. Ему, между прочим, очень нравится Головин. Этот прямо и строго идет от натуры. Как все верно, как на месте, не говоря уже об выражении лиц, особенно лицо мальчика ему нравится»¹⁵.

В 1893 году Поленова и Головин становятся членами нового общества – Московское товарищество художников, а в 1895-м из-за инцидента, связанного с перебаллотировкой членами жюри картин для выставки, что было против принятых ранее правил, вместе покидают его. При этом Елена Дмитриевна продолжит участвовать в формировании отдела народно-исторических выставок в Товариществе. Обращает на себя внимание переключка тем, взятых для исполнения Поленовой – «Видение Бориса и Глеба воинам Александра Невского» (1895–1896, Орловский музей изобразительных искусств) и Головиным – «Видение Зосимы» (1897, местонахождение неизвестно). Обоих художников эти темы привлекли тем, что они «не реальные, а фантастически-мистические по своему характеру»¹⁶, – по словам Поленовой. Оба были увлечены зародившимся во Франции в 1880-е годы символистским течением в литературе и искусстве. В своих воспоминаниях о первом посещении Парижа Головин с восторгом писал о литературной жизни столицы, о Поле Верлене, о салоне Стефана Малларме, одного из вождей символизма. Известно впечатление, которое произвела на Поленову лекция М.А. Дурнова¹⁷, прочитанная в январе 1895 года в МОЛХе «об английских прерафаэлитях – прародителях символистов». «Это так было интересно <...> – пишет она в одном из писем, – что я вернулась домой, как в чад»¹⁸. Интерес Поленовой к этому направлению поддерживался ее дружбой с М.В. Якунчиковой, жившей в Европе, в письмах постоянно делившейся с нею своими впечатлениями о выставках художников-символистов и высылавшей ей каталоги этих выставок.

Эти лекции были предметом живейшего обсуждения с Головиным, посетившим, как и Поленова, в 1889 году Всемирную выставку в Париже, на которой была представлена картина одного из лидеров «Движения искусств и ремесел» Э. Бёрн-Джонса «Король Кофетуа и нищая» (1880–1884, галерея Тейт). Художник был награжден за эту картину орденом Почетного легиона. Скорее всего, им были известны и выполненные Бёрн-Джонсом для мастерских У. Морриса иллюстрации, эскизы гобеленов, мозаик, витражей, предметов декоративно-прикладного искусства, способствовавшие возрождению английских художественных ремесел.

В 1896 году на Выставке опытов художественного творчества (эскизов) русских и иностранных художников и учеников в Петербурге (1896–1897), организованной И.Е. Репиным, Головин, Поленова и Татевосян экспонируют символические композиции. Елена Поленова – «Ненастье» на слова стихотворения Эдгара По «Ворон (Поздней осени рыданье)» (местонахождение неизвестно),

Егише Татевосян – эскиз «Эспланада» (местонахождение неизвестно), Александр Головин – картины «Ведьма» (1894, местонахождение неизвестно), «Щемит. Ущерб луны» (1894, Тверская областная картинная галерея). Все они заслужили высокую оценку Репина: «Ваши вещи очень интересны и блещут новизной»¹⁹, – писал он, запрашивая сведения о ценах на картины. Картины символистского толка в русской живописи середины 1890-х годов были редкостью, и новаторская живопись Поленовой и Головина, в которой они пытались выразить таинственное, сверхъестественное в природе, действительно выделялась своей «новизной».

В начале 1890-х годов благодаря В.Д. и Е.Д. Поленовым Головин оказывается в кругу событий Абрамцевского художественного кружка, деятельными участниками которого были многие художники, знакомые Головину по училищу и поленовским рисовальным вечерам. Помимо Поленовых и В.М. Васнецова, это были К.А. Коровин, В.А. Серов, М.В. Нестеров, Ап.М. Васнецов, И.С. Остроухов, М.А. Врубель. Вероятно, тогда же Головин был представлен и С.И. Мамонтову, организатору сообщества. Позже художник напишет о нем: «Вспоминая Мамонтова, я вижу перед собой живые темные глаза, искрящиеся умом и юмором... он обладал умением окрылять людей. Скажет бывало, два-три слова одобрения и развеет тоску, и снова человек верит в свои силы. Многие испытали на себе это свойство Мамонтова, и я знаю по себе, как хорошо он действовал на людей в минуту упадка духа»²⁰. Участников кружка объединяло тяготение к свободному, не скованному профессиональными и эстетическими канонами творчеству. Легкость, артистизм, игра переплетались в содружестве с самыми широкими эстетико-преобразовательными планами, в первую очередь, с задачами создания искусства, основанного на национальных традициях, внесения искусства в жизнь, романтически-утопическая мечта о преобразовании жизни по законам красоты. Этим целям служили деятельность Русской частной оперы С.И. Мамонтова (1885–1891; 1896–1900), на сцене которой пропагандировался национальный оперный репертуар, утверждались принципы единого постановочного решения спектаклей; созданные в Абрамцеве мастерские – столярная, которой руководила Елена Поленова (1885–1893), и гончарная, действовавшая под руководством Михаила Врубеля (1890–1895 – в Абрамцеве; с 1896 – в Москве). В Абрамцеве результатом коллективного труда участников кружка стала усадебная церковь Спаса Нерукотворного (1881–1882) с часовней (1892) – прародительница неорусского стиля в архитектуре. У Мамонтовых в семейной обстановке кружка сфор-

мировались и исподволь воплощались идеи Gesamtkunstwerk, синтеза искусств на национальной основе, создавался новый стиль – русский модерн – вариант европейского ар нуво.

Первым коллективным делом абрамцевского сообщества были домашние спектакли, в которых художники принимали участие в качестве актеров, режиссеров и оформителей, что способствовало выработке целостности художественного решения театральных постановок. В своих воспоминаниях Головин говорит о том, что эти спектакли «носили характер веселых, оживленных празднеств»²¹. Свидетельств о том, что он принимал в них участие, а потом и в постановках Русской частной оперы С.И. Мамонтова, нет. Хотя косвенные данные свидетельствуют о том, что он был их зрителем. В музее-заповеднике В.Д. Поленова хранится рисунок «За кулисами (театральный интерьер)», на котором рукой автора проставлена дата: «10 декабря 92». На рисунке видна сколоченная из досок любительская сцена наподобие той, какую ставили в кабинете Мамонтова в дни подготовки домашнего спектакля. Дата на рисунке и изображение действующих лиц на сцене заставляют сделать предположение, что художник зарисовал репетицию живой картины «Отелло», поставленной М.А. Врубелем 6 января 1893 года, когда в доме Мамонтовых в Москве состоялся вечер, посвященный 15-летию содружества. Участники кружка затем решили издать альбом, посвященный юбилею. Заботы об альбоме взял на себя В.Д. Поленов. В письме к Н.В. Поленовой он пишет: «Теперь я занят началом издания пятнадцатилетней художественной деятельности нашего кружка. Савва Иванович, кажется, этим увлекался... и говорить нечего, приятно вспомнить. Хорошие были минуты... Вчера Виктор [Васнецов] передал мне все свои рисунки к «Снегурочке». Что за дивная вещь «Певцы»! Мы все под этим высоким настроением. Головин как в чадует ходит. Вообще последняя неделя ужасно богата восторгами»²². Состояние Головина после просмотра эскизов декораций и костюмов Васнецова к домашнему спектаклю «Снегурочка» А.Н. Островского (1881) становится понятным, если принять во внимание тот факт, что в 1891 году он пробовал «пробиться» в качестве театрального художника в один из театров Санкт-Петербурга, сделав эскизы костюмов к спектаклю. Об этом свидетельствует документ из отдела рукописей Третьяковской галереи. В одном из писем 1891 года к Елене Поленовой Головин извиняется, что не сообщил о результатах его работы для театра, потому что не имеет известий. «Костюмы у меня взяли и отправили в Петербург на рассмотрение», – пишет художник²³.

Костюмы для «Снегурочки», как и для нескольких других постановок, изготавливались под руководством Е.Д. Поленовой, о чем, конечно, знал Головин. Не случайно именно с ней он поделился планами попробовать себя на театральном поприще. О каких рисунках в письме Головина к Поленовой идет речь, для какого спектакля и в каком театре, неизвестно. Но, надо думать, просмотр рисунков Васнецова к «Снегурочке» утвердил Головина в мысли попробовать себя на новом поприще. При этом ему неожиданно открылся новый путь в оформлении спектаклей на «русскую тему». Отсюда и поленовское: «Головин как в чаду ходит».

К 1893 году относится начало деятельности Головина в области декоративного искусства. В этом году Мамонтов привлек Поленова к оформлению церкви-трапезной Кологривского сельскохозяйственного технического училища, построенного на средства Ф.В. Чижова, душеприказчиком которого был Мамонтов. Стены церкви-трапезной предполагалось украсить панно, созданными по библейским эскизам Александра Иванова. Исполнить их Поленов, автор этой идеи, поручил своим ученикам, среди которых оказался Головин²⁴. Поленов привлек к работе и свою сестру Елену Поленову. Она написала ряд икон, которые задумала окаймить орнаментами. В собрании музея-заповедника В.Д. Поленова хранятся эскизы для икон Спасителя и Богоматери, на обороте которых рукой Поленовой сделаны надписи, удостоверяющие участие в работе Головина²⁵. Кроме того, художнице были поручены орнаментальные росписи стен, в выполнении которых ей также помогал Головин.

Ко времени оформления церкви-трапезной в Кологривском училище художник имел уже практический опыт стенных росписей, полученный им в работе подмастерьем у «комнатного декоратора» А.А. Томашко, когда он «компликовал», по словам М.В. Нестерова²⁶, работавшего у Томашко до Головина, с Микеланджело, Тьеполо и других великих декораторов прошлых эпох. Хотя Головину пришлось много претерпеть от своего работодателя, опыт создания стенных росписей, накопленный на протяжении нескольких лет²⁷, не прошел для него бесследно. Художник, что называется, «набил руку», приобретя ту «необыкновенную легкость», которую, по словам Татевосяна, ценила в нем Поленова.

Тесно сотрудничая с художницей в начале 1890-х годов, Головин приобщился к ее опыту освоения и сохранения традиций национального, народного искусства, возрождения народных промыслов, накопленный ею в абрамцевской столярной мастерской, где она тесно взаимодействовала с народными мастерами. По эски-

зам Поленовой, выполнившей с 1885 по 1894 год около ста проектов, а также эскизам В.М. Васнецова, В.Д. Поленова, А.С. Мамонтова и других в мастерской делалась мебель и мелкие бытовые изделия, украшенные резьбой по дереву с применением раскраски. В них Поленова поначалу пыталась «сколько возможно ближе подойти к типу народного художественного творчества»²⁸, но потом художница перешла от прямого заимствования отдельных фрагментов с изделий кустарей к созданию произведений, которые стали в ряд наиболее популярных и оригинальных работ русского модерна.

Приобщился Головин и к приемам орнаментики, используемым Поленовой, к опыту создания изысканных и свободных стилизаций природных мотивов, древнерусской архитектуры, предметов крестьянского быта, ставших частью фантастического мира в ее иллюстрациях к народным сказкам. «От Е.Д. Головин получал очень многое, – вспоминал Татевосян. – Она делилась с ним в познаниях стиля в архитектурно-орнаментальном в Русском стиле, они принимали заказы»²⁹. В свою очередь, Поленова, доверяя вкусу Головина, широте его знаний художественных стилей различных стран и эпох³⁰, только ему, по словам Татевосяна, показывала первоначальные эскизы, называя их «секретами»³¹. В одном из писем к Н.В. Поленовой она пишет об эскизе к картине «Ворон»: «Еще никто не видел, кроме Головина, но он не судья – слишком следил за всеми видоизменениями этого сюжета с момента его возникновения два года тому назад»³².

В 1896 году Головин заболел и Поленова пишет брату: «...ужасно беспокоюсь относительно здоровья Головина. Просто верить не хочу, что это так серьезно и так опасно. Все сделаю, чтобы сначала выяснить, а потом, если можно спасти»³³. Ранее Н.В. Поленова писала с досадой мужу о «ревнивом оберегании»³⁴ Головина со стороны Елены Дмитриевны. Но в 1897–1898 годах «оберегать» Поленову пришлось уже самому Головину. Летом 1897 года она тяжело заболела, врачи посоветовали ей ехать на юг Франции, в октябре она переехала в Испанию, затем через месяц, окрепнув, вернулась в Париж. В этом последнем для Поленовой путешествии ее сопровождал Головин. В Париже Елена Дмитриевна сняла мастерскую и, почувствовав себя лучше после Испании, продолжила вместе с Головиным работу над выполнением заказа по декорированию столовой в русском стиле для загородного дома М.Ф. Якунчиковой в Наре.

Этот заказ Поленова получила, вероятно, в первой половине 1897 года, поскольку уже в середине этого же года английская журналистка Нетта Пикок, впервые познакомившаяся с Еленой Поле-

новой в Наре, когда Поленова представляла эскизы оформления столовой, писала позже в журнале «Artist» о проекте: «Именно при знакомстве с декорациями для столовой г-жи Якунчиковой в ее загородном доме в Наре – мы, действительно, в первый раз побратались. То были рисунки, виденные мною, когда они были представлены для утверждения на месте, которое должны были украшать. Нечего говорить, – пишет Пикок, – что меня прельщал весь план: фантастический элемент был введен сюда с таким знанием, оригинальность выполнения, остроумный способ, чтобы все стены были отделаны без малейшего следа монотонности, – возбудили мою любовь к декоративным поверхностям, а национальный характер всего плана вызвал во мне глубокий интерес...»³⁵.

Согласно проекту вся поверхность стен в длинной и узкой комнате должна была быть покрыта чередующимися орнаментальными полосами и панелями, расписанными или вышитыми. Кроме того, в интерьере предполагалось установить изразцовые печи и мебель из абрамцевских мастерских.

Перевод с английского рукописной статьи Нетты Пикок опубликован в журнале «Искусство и художественная промышленность»³⁶. Здесь же помещены два эскиза столовой, которые могла видеть Пикок. Поскольку на одном из них обозначено панно «Лебеди», которое позже было написано Головиным, надо думать, что он участвовал уже в первоначальной разработке декорировки столовой. Об этом же свидетельствует и каталог живописных и графических работ музея-заповедника В.Д. Поленова³⁷. В разделе графических работ Е.Д. Поленовой в подразделе «1897 год» указано: «Эскизы оформления столовой в доме М.Ф. Якунчиковой в Наро-Фоминске, под Москвой, исполненные совместно с А.Я. Головиным»³⁸.

В своей статье Пикок далее пишет: «Несколько месяцев спустя мы встретились в Париже. <...> В последнее время жизни Елены Поленовой, в зиму 1897–1898 г., она ревностно занималась усовершенствованием и разработкой подробностей вышеназванной столовой: два наброска с нее акварелью могут дать достаточное понятие об общем начертании всего проекта. Первый рисунок представляет заднюю часть комнаты, заключающую в себе панно Е. Поленовой: “Жар-Птица” и “Цвет папоротника”, а также большое панно “Лебеди”, сочиненное и выполненное А.Я. Головиным, который также нарисовал несколько панно и фриз для этого предприятия, и на долю которого выпало исполнение большей части его вследствие смерти Е. Поленовой в ноябре 1898 г. <...> Вальтер Крэн, которому я показала все рисунки и планы, был очень вос-

хищен ими и выразил надежду, что он встретит когда-нибудь этих двух художников (Е. Поленову и А. Головина. – Э.П.), богатому воображению коих мы обязаны столь оригинальным декоративным произведениям»³⁹.

Дом М.Ф. Якунчиковой в Наре не сохранился, но опубликованные в журнале «Мир искусства» эскизы дают представление о манере их исполнения. Всего через несколько лет совместной работы эскизы одного и другого мастера сначала будет трудно отличить один от другого⁴⁰, а затем Головин, черпая вдохновение в «русском стиле», создаст глубоко индивидуальные произведения в стилистике национально-романтического направления русского модерна⁴¹.

В этих эскизах основой для формообразования орнаментов послужили природные мотивы – цветы и стебли, грибы. Подчеркнутая выразительность орнаментирования, использованной для декорирования стен, основана на эстетически освоенном и тщательно изученном народном орнаменте с его символами, наполненными тайным сакральным смыслом, закономерностями его формообразования, которые послужили художникам источником для собственного стилеобразования. Важно отметить, что Поленова и Головин, часто бывавшие за границей, имели возможность перенять опыт живописно-пластических и линейно-графических поисков в орнаментике у западноевропейских мастеров ар нуво. ар нуво. Так, например, в 1897 году, живя в Париже, Головин успешно занимался в школе Витти, где его преподавателями были Рафаэль Коллен и Люк-Оливье Мерсон. «Первому из них, – писал Головин, – я всецело обязан теми знаниями, какие вынес из школы Витти. Это был большой мастер и превосходный преподаватель <...> Занимался он также декоративной живописью, в частности им было расписано внутри новое здание Opera Comique»⁴².

Вероятно, у Головина были и другие источники постижения национального орнамента, а также некий свой путь развития в этой области. В письме к Елене Поленовой от 24 августа 1898 года он пишет: «Я ему (Дягилеву. – Э.П.) показал свои орнаменты и он выбрал совсем не те, которые Вам нравятся, а самые старые»⁴³. Мы не знаем, какие орнаменты выбрал Дягилев и какие были отмечены Еленой Поленовой, но сам факт выбора не тех работ, которые нравились Поленовой, а «старых» говорит еще об одной собственной линии развития декоративного стиля Головина.

Уже в первых работах художника на поприще декоративного и декоративно-прикладного искусства можно видеть индивидуальность его манеры, основанной на усилении стилизационных при-

емов. Для него характерна необычайная, подчас даже чрезмерная декоративность, своего рода театральность, красочность, изысканность графических решений. Излюбленными в его творчестве были орнаментальные растительные мотивы, которые, начиная с декорировки столовой, в изобилии встречаются в его произведениях.

Такой путь – от прямого использования образной структуры и стилистики народного искусства через стилизацию к свободному творчеству, основанному на национальных традициях, к созданию глубоко индивидуальных художественных миров – прошли художественные деятели многих европейских стран, например, Уильям Моррис в Англии, Йозеф Мария Ольбрих, Ганс Христиансен, Генрих Фогелер в Германии, Аксели Галлен-Каллела, Альберт Эдельфельт в Финляндии, Андерс Цорн и Карл Ларссон в Швеции. При всем несхождении путей развития национально-романтического направления в различных странах внутренняя связь и общая направленность творческих поисков прослеживается совершенно очевидно. Плодотворность этого пути продемонстрировала Всемирная выставка в Париже 1900 года, ставшая своеобразным смотрам развития национально-романтического направления в искусстве европейских стран. Особенным успехом на выставке пользовался кустарный павильон Русского отдела. Он стал своеобразной данью памяти Елене Polenовой, ее достижениям и достижениям ее друзей и сподвижников в области современного декоративно-прикладного искусства национально-романтического направления. Известно, что первоначально идею устройства «Терема» (кустарного павильона) предложили Polenовой. Переписку с художницей по этому поводу вели А.Н. Нарышкина⁴⁴ и Е.М. Бём⁴⁵. Последняя писала Polenовой в конце мая 1898 года: «Задумка у нас изобразить что-то вроде старинно-русского “Терема”, установить его и разукрасить мебелью, исполненной по Вашим рисункам у г-жи Мамонтовой... Вы обладаете такими знаниями и богатой фантазией по этой части, что лучшего устроителя и желать нечего, и В.В. Стасов уповает на Вас в этом деле, как ни на кого»⁴⁶. Polenова была уже очень больна и Бём просит ее дать «хотя бы маленькую идею, малюсенький набросок... фантазии, где столько и сказочного, и до того Русью старой напоминающей»⁴⁷, а также назвать имена художников, кто мог бы это выполнить. Елена Polenова, вероятно, посоветовала для исполнения проекта Константина Коровина и Александра Головина, с которыми поделилась своими идеями. Эскизы проекта павильона были сделаны Константином Коровиным, оформление интерьера – Александром Головиным, архитектор – И.Е. Бондаренко. В сво-

их воспоминаниях Головин так пишет об этой работе: «В 1898 г. Коровину и мне была поручена художественная организация русского кустарного отдела на Всемирной парижской выставке, которая предстояла в 1900 г. По проекту Коровина была исполнена внешняя отделка павильона, остальное пришлось на мою долю. Павильон был построен в Москве, затем разобран и в разобранном виде перевезен в Париж. Работа по устройству выставочного помещения очень меня увлекла. Отправившись в Париж, я следил за всеми деталями осуществления наших проектов, стараясь достигнуть возможно более точного исполнения. Не всегда удавалось добиться от парижских мастеров желательного результата. Помню, как однажды, не столкнувшись с малярами, я решил сам покрасить крышу выставочного павильона»⁴⁸. В журнале «Мир искусства» были опубликованы репродукции экстерьеров и интерьеров павильона, авторство которых обозначено именами К. Коровина и А. Головина⁴⁹. И это не случайно. На фотографии 1900 года, хранящейся в отделе рукописей Третьяковской галереи, можно видеть строителей кустарного павильона, среди которых – К.А. Коровин, А.Я. Головин, А.М. Васнецов, М.Ф. Якунчикова, М.В. Якунчикова и другие на фоне уже готового павильона, чьи стены украшены типичными для Головина резными орнаментами. То есть, помимо разделенной «ответственности» по устройству павильона на интерьер и экстерьер, творчество обоих художников было действительно совместное, что и зафиксировано в журнале «Мир искусства».

Помимо общего устройства интерьера павильона, в экспозиции были представлены предметы мебели и быта, изготовленные по эскизам Головина в абрамцевской столярной мастерской, и его же керамические работы – блюда, вазы, изготовленные в Керамико-художественной гончарной мастерской «Абрамцево» С.И. Мамонтова в Москве. За работы на выставке Головин был удостоен серебряной медали за майолики и золотой медали по отделу прикладного искусства.

В деятельность Керамической мастерской «Абрамцево» художник включился, вероятно, с осени 1898 года, когда началась подготовка кустарного павильона. Тогда он стал свидетелем создания Врубелем камина «Микула Селянинович» и других произведений для выставки. Известен восторженный отзыв художника о работах Врубеля: «Все, что бы ни сделал Врубель, было классически хорошо. Я работал с ним в абрамцевской мастерской Мамонтова <...> В каком-нибудь незначительном орнаменте он умел проявить “свое”»⁵⁰. «Свое» удалось привнести в искусство керамики, несмотря на то что он был новичком в этом деле, и Головину. В его знамени-

той «Братине «Курица»», ковшах, декоративных блюдах подчеркнута рукотворность изделий, придающая им при всей изысканности рисунка и гармонии насыщенных цветовых пятен, свойственных всему творчеству Головина, подчеркнутую кустарность, «архаизированную стилистику»⁵¹, по определению исследователя абрамцевской керамики Ольги Арзумановой. Помимо своеобразной трактовки художником былинно-сказочных тем, воплощенных в изделиях, впечатление «архаичности» создавал сам способ изготовления керамических предметов. Особую роль в нем играл толстый черепок с выраженной ручной лепкой, что подчеркивало кустарность изготовления, приводило к своеобразной «эстетизации» технически менее совершенных приемов изготовления, что способствовало пересмотру устоявшихся критериев прекрасного в декоративно-прикладном искусстве. В 1900–1901 годах на выставках журнала «Мир искусства»⁵² появятся пластически изысканные, насыщенные цветом блюда, кувшины, братины, предметы быта из дерева и керамики Головина – «Изразцовая печь», «Изразцовая лежанка», «Умывальник», «Зеркало». В них художник широко пользовался мотивами народного искусства и фольклорными сюжетами, претворенными его богатой творческой фантазией в театрализованные, ярко красочные образы, согласующиеся с природой народного понимания фантастического. Интересное наблюдение содержится в статье Вэнди Сэлмонд, профессора Университета Чепмен (Калифорния, США), касающееся особенностей стилистики Головина: «...как главный наследник работы Поленовой он довел ее методы стилизации до грани карикатуры, создавая странных керамических птиц, напоминающих по форме чудовищ, и фантастическую сказочную мебель с инкрустацией для Абрамцевских керамических и мебельных мастерских. Несмотря на то, что эти крайности сильно критиковали за их грубость и примитивизм, они также являлись экспериментами в изучении характерных форм, структур и орнаментов кустарного декоративного искусства»⁵³.

В справедливости этого наблюдения можно убедиться на примере созданного Головиным интерьера «Теремок», показанном на выставке «Современное искусство» в Петербурге в 1903 году⁵⁴. На этой выставке экспонировались произведения прикладного искусства и образцы декоративного оформления интерьера, созданные членами объединения «Мир искусства». Помимо Головина в ней участвовали А.Н. Бенуа, Л.О. Бакст, К.К. Лансере, К.А. Коровин. Интерьер Головина предстал в виде деревянного резного «Теремка» в русском стиле. В декорировании стен, помимо резьбы и росписей, широко при-

менялась керамика. Растительные мотивы, мотивы русских сказок и народного искусства явились в «Теремке» в гипертрофированном, зрелищно-театральном концентрированном виде. Зрителям были продемонстрированы выработанные художником стилизационные приемы, его открытия в области декоративного искусства.

М.В. Добужинский писал об интерьере Головина: «Полуэтажом выше ютилась низенькая “светелка”, придуманная Головиным в сказочном русском духе, с весело раскрашенной резьбой, с совами, райскими птицами и большим ликом солнца на узорчатом потолке. Этот теремок, хотя и выпадал из общего стиля, будучи чересчур “театральным”, – был настоящий маленький chef-d’oeuvre и невиданная в Петербурге новость»⁵⁵.

В самом деле, вкусы Москвы и Петербурга в то время резко не совпадали. И это очень быстро почувствовал Головин, переехав в декабре 1901 года по приглашению В.А. Теляковского, ставшего главой Дирекции Императорских театров, из Москвы в Петербург. Выставка «Современное искусство» открылась 26 января 1903 года, а уже 9 февраля в Мариинском театре состоялась премьера балета А.Н. Корещенко «Волшебное зеркало», где одна из декораций чуть ли не повторяла интерьер «Теремка». Ни декорации Головина, ни спектакль в целом в Петербурге успеха не имели, хотя этот же спектакль, перенесенный в феврале того же года на сцену Большого театра в Москве, получил признание публики.

С 1900 года начинается театральная деятельность Головина и во оформлении им балетных и оперных спектаклей на «русскую тему» – «Русалка» А.С. Даргомыжского (1900), «Лебединое озеро» П.И. Чайковского (1901), «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова (1901), «Борис Годунов» М.П. Мусоргского (1908) – скажутся и его глубокие знания народного искусства, и опыт освоения национальных традиций.

Еще одной большой работой Головина в области декоративного искусства в Москве были керамические панно для гостиницы «Метрополь» – «Клеопатра», «Жажда», «Поклонение божеству», «Поклонение природе», «Орфей играет», «Купание наяд». Им были выполнены также 16 небольших керамических вставок с излюбленными мотивами в иконографии модерна – чайки, лебеди, змеи, пантеры, сфинксы, пеликаны. Панно были заказаны художнику С.И. Мамонтовым, который был инициатором и автором концепции сооружения. По его мысли, ансамбль должен был служить осуществлению мечты о синтезе искусств, о большом стиле, соответствовать провозглашенному меценатом тезису: «Надо приучать глаз народа к красивому на вокзалах, в храмах, на улицах»⁵⁶.

Программа строительства гостиницы «Метрополь» была разработана Мамонтовым в 1897 году. На основе «первоклассной» гостиницы в центре города должен был появиться «огромный полуфункциональный комплекс, доступный жителям различных сословий и интересов. Он должен был включать шестиярусный театр для Русской частной оперы Мамонтова [на 2760 мест], два кинотеатра, рестораны, магазины, выставочные и танцевальные залы»⁵⁷. Несмотря на то что программа ансамбля не была до конца реализована в связи с постигшим Мамонтова финансовым крахом, гостиница стала, по мнению исследователей, одним из «наиболее ранних, самых значительных по своим художественным достоинствам, грандиозности и полноте воплощения мечты неоромантиков конца XIX – начала XX вв. о большом стиле и синтезе искусств, ансамблей модерна в его общеевропейском варианте»⁵⁸.

Сам художник писал об этой работе в своих воспоминаниях очень коротко: «Уже после своего финансового краха Мамонтов продолжал руководить своей керамической мастерской “Абрамцево” (за Бутырской заставой). В мастерской этой я работал довольно долго, вплоть до переезда в Петербург [1901]. В ней по моим эскизам были сделаны панно для “Метрополя” (одно из панно – “Принцесса Греза” – исполнено Врубелем)»⁵⁹. Керамические панно Головина на символические сюжеты, украсившие стены гостиницы «Метрополь», строгостью композиционного построения и изысканно рафинированными линиями силуэтов говорят о пристальном внимании художника к «классичности» Врубеля, с которым он работал в это время бок о бок в Керамической мастерской на Бутыряках, и поиске им классичности в своем творчестве.

В стилистике панно, исполненных Головиным, можно видеть и реминисценции творчества мастеров европейского модерна, которое Головин имел возможность изучить во время путешествий во Францию, Италию, Испанию, а также во время учебы в Париже. Можно вспомнить об его увлечении творчеством художников группы «Наби» – Морисом Дени, Эдуаром Вьейаром, об увлечении творчеством прерафаэлитов и моррисовским «Движением искусств и ремесел», испытанном вместе с Еленой Поленовой.

Казалось бы, панно на античные сюжеты, созданные для гостиницы «Метрополь», далеки от того национально-романтического направления, в котором Головин работал в области декоративного искусства, и в том числе далеки от творческих поисков его старшего друга Елены Поленовой. Но для Поленовой, плодотворно работавшей в различных областях искусства, главными так же,

как и для Головина, были проблемы стиля и синтеза искусств. Они опирались в своем творчестве не только на изучение русского народного и средневекового искусства, не менее важен для них был и опыт зарубежных художников, в частности, прерафаэлитов и моррисовского «Движения искусств и ремесел».

В начале своей деятельности на поприще декоративного искусства Головин выступает в качестве наследника национально-романтического направления в искусстве, связанного с деятельностью Абрамцевского художественного кружка и, в частности, с творчеством В.М. Васнецова и Е.Д. Поленовой. Однажды Поленова на вопрос В.В. Стасова о том, чему она училась у Васнецова⁶⁰, ответила: «У Васнецова я не училась в прямом смысле слова, т.е. уроков у него не брала, но как-то набиралась около него понимания русского народного духа»⁶¹. Также мог сказать и Головин, что, не учась, «в прямом смысле слова», у Поленовой, он «набирался около нее понимания русского народного духа». И так же, как Поленова, Головин, опираясь на народное искусство, на приемы стилизации, выработанные в Абрамцевском кружке, сочетал их с пространственными, живописно-пластическими и линейно-графическими поисками общеевропейского стиля модерн. Именно таким путем, апеллируя и к историческим образцам творчества русских мастеров, и к новейшим европейским веяниям в искусстве, художники находили неисчерпаемый источник для собственного творчества, для создания оригинальных произведений русского модерна.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Асафьев Б.В. (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и думы. М., 2004. С. 105.

² Теляковский В.В. О Головине // Головин А.Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.; М., 1960. С. 294 (далее – Встречи и впечатления).

³ Там же. С. 294.

⁴ Татевосян Е.М. Мои воспоминания о Елене Дмитриевне Поленовой // Елена Поленова. К 160-летию со дня рождения. М., 2011. С. 364 (далее – Мои воспоминания).

⁵ Сахарова Е.В. Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964. С. 351 (далее – Хроника).

⁶ Об атмосфере, царившей на этих вечерах, вспоминал М.В. Нестеров:

«В ту зиму [1886–1887] я стал бывать на вечерах у В.Д. Поленова... Собиралось нас довольно много. Тут бывали Левитан и К. Коровин, кажется Головин и еще кто-то. Рисовали кого-нибудь из присутствующих или натурщика. Помню, позировал Левитан в белом арабском балахоне, который очень шел к его красивому восточному лицу. Рисовал и сам Василий Дмитриевич, рисовала Елена Дмитриевна Поленова. Потом бывал чай. Мы шли в гостиную, где около большой лампы под огромным белым абажуром в глубоком кресле сидела старушка – матушка Василия Дмитриевича, которая по-барски, но весьма благосклонно с нами здоровалась и вела беседу. Вся эта обстановка мне очень нравилась, чем-то веяло тургеневским, очень мягким, благообразным и стройным» (Нестеров М.В. Воспоминания. М., 1985. С. 89).

⁷ Сахарова Е.В. Хроника. С. 448.

⁸ Там же. С. 440.

⁹ Головин А.Я. Встречи и впечатления. С. 40, 41.

¹⁰ Сахарова Е.В. Хроника. С. 448.

¹¹ Там же. С. 446.

¹² Там же. С. 449.

¹³ Е.М. Татевосян познакомился с Е.Д. Поленовой в 1893 г. В Чудовском переулке Поленова снимала квартиру с конца мая 1895 г.

¹⁴ Татевосян Е.М. Мои воспоминания С. 358.

¹⁵ Сахарова Е.В. Хроника. С. 488.

¹⁶ Там же. С. 519.

¹⁷ Модест Александрович Дурнов (1868–1928), архитектор, художник-акварелист.

¹⁸ Сахарова Е.В. Хроника. С. 519.

¹⁹ Там же. С. 558.

²⁰ Головин А.Я. Встречи и впечатления. С. 31.

²¹ Там же. С. 32.

²² Сахарова Е.В. Хроника. С. 487.

²³ Письмо А.Я. Головина к Е.Д. Поленовой. Клементьев, 8 июня 1891 г. // ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. хр. 7666. Л. 1.

²⁴ Им были написаны: «Благовещение» на створках Царских врат (1894, Костромская областная картинная галерея); панно по эскизам

А. Иванова – «Христос и Самаритянка», «Преображение» (1896–1897, ГТГ).

²⁵ Государственный музей-усадьба В.Д. Поленова. Русское советское западноевропейское искусство. Живопись. Графика / сост. Е.А. Чернышева. Л., 1964. С. 176 (далее – Русское советское западноевропейское искусство).

²⁶ М.В. Нестеров так вспоминал о времени работы у Томашко: «...меня пригласил работать к себе “комнатный декоратор” Томашко. Он тогда был в славе. Богатые купцы строили себе дома, и их украшал Томашко. Ему нужен был помощник для плафона. Я и подвернулся тут. И вот я у него пишу плафон в аршин шесть-семь для Морозовского особняка [особняк В.А. Морозовой] на Воздвиженке. Что-то комбинирую, компликую с Микельанджело, Тьеполо и еще кого-то. Плафон готов в неделю... Теперь время летело. Днем я работал или дома, или у Томашки, причем он, уезжая по делам, запирал меня в мастерской на замок, в тех видах, чтобы если без него явится кто-нибудь из его заказчиков, не открылась тайна, что плафоны пишутся не им, а кем-то другим и за гроши... Так было со мной, а после меня на таких же условиях работал Головин, с той разницей, что я у Томашко проработал лишь один год, а бедный Головин несколько лет и с трудом от своей кабалы избавился» (Нестеров М.В. Воспоминания. М., 1985. С. 84).

²⁷ У Томашко Головин проработал с 1890 по 1897 г.

²⁸ Цит. по: Сахарова Е.В. Хроника. С. 514.

²⁹ Татевосян Е.М. Мои воспоминания. С. 364.

³⁰ Головин учился два первых года в Московском училище живописи, ваяния и зодчества на архитектурном отделении (1881–1883), где с 1881 начал свою преподавательскую деятельность А.С. Каминский, известный архитектор эпохи поздней эклектики, знаток архитектурных стилей.

³¹ Татевосян Е.М. Мои воспоминания. С. 357.

³² Сахарова Е.В. Хроника. С. 538.

³³ Елена Поленова. К 160-летию со дня рождения. М., 2011. С. 349.

³⁴ Из письма Н.В. Поленовой к В.Д. Поленову от 13. 02. 1893 // ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. хр. 4404. Л. 2.

³⁵ Перевод с английского рукописи статьи Нетты Пикок, посвященной памяти Е.Д. Поленовой, опубликован в изд.: Сахарова Е.В. Хроника. С. 780.

³⁶ Пикок Н. Дань памяти Елены Поленовой. Искусство и художественная промышленность. 1900. № 20. С. 410–413. Этот же текст приводится в изд.: Сахарова Е.В. Хроника. С. 780–781.

³⁷ Русское советское западноевропейское искусство. С. 182.

³⁸ Там же. Таким же образом формулируется соавторство в этой работе Поленовой и Головина научным сотрудником музея-заповедника В.Д. Поленова, составителем последней версии каталога Е.Е. Каштановой.

³⁹ *Сахарова Е.В.* В.Д. Поленов. Хроника. С. 780, 781.

⁴⁰ Имеются в виду эскизы, хранящиеся в музее-заповеднике В.Д. Поленова: «Стена с дверью», «Стена с окном».

⁴¹ В отделе рукописей ГТГ хранятся документы, в которых содержатся сведения о работе Головина над декорировкой столовой. В письме к Н.В. Поленовой от 9.09.1898 г. Поленов пишет: «Вечером Головин попросил меня разобрать художественные материалы Е.Д., которые перемешаны с его собственными и которые ему нужны для работы, часть мы разобрали и я привез ненужные ему этюды и рисунки к себе, часть взял и... с бумагами привезу в Борок... Все утро провел у Лили на квартире и с Головиным разбирали ее рисунки, этюды, картины, бумаги... Головин знает каждую бумажку. Вообще он мне очень нравится» (ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. хр. 643. Л.1).

⁴² *Головин А.Я.* Встречи и впечатления. С. 41. Стажер Третьяковской галереи Мария Ушакова нашла в интернете ссылку на биографию Р. Коллен и его работы в Opera Comique (см.: URL: <http://www.archive.org/stream/specialnumbers1800londuoft#page/6/mode/2up>). Выяснилось, что Коллен, так же как и Головин, был поклонником искусства художников группы «Наби». Влияние их творчества можно обнаружить во многих произведениях Головина в разных областях искусства и, в частности, в стилистике керамических панно на фасадах гостиницы «Метрополь».

⁴³ ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. хр. 7715. Л. 1.

⁴⁴ Нарышкина Александра Николаевна (1839–1919), фрейлина императрицы Марии Федоровны, статс-дама императорского двора. Поддерживала развитие женского рукоделия и кустарных промыслов.

⁴⁵ Елизавета Меркурьевна Бём (1843–1914), художница, акварелист, иллюстратор детских книг, автор многочисленных рисунков для художественных открыток.

⁴⁶ Цит. по: *Атрощенко О.Д.* На пути к символизму // Елена Поленова. К 160-летию со дня рождения. М., 2011. С. 26.

⁴⁷ Там же. С. 27.

⁴⁸ *Головин А.Я.* Встречи и впечатления. С. 69.

⁴⁹ Мир искусства. 1900. № 21, 22.

⁵⁰ Головин А.Я. Встречи и впечатления. С. 28.

⁵¹ Арзуманова О.И. Абрамцевская керамическая мастерская. Поиски новых идей и форм // С.И. Мамонтов и русская художественная культура 2-ой половины XIX в.: тезисы докладов. М., 1992. С. 55 (далее – С.И. Мамонтов...).

⁵² Мир искусства. 1900. № 5, 6.

⁵³ Сэлмонд В. Мастерские по изготовлению вышивки в селе Соломенки // Символизм как художественное направление: Взгляд из XXI века. М., 2013. С. 304.

⁵⁴ Опубликовано в журн.: «Мир искусства». 1903. № 5, 6.

⁵⁵ Добужинский М.В. Воспоминания. М., 1987. С. 193.

⁵⁶ См.: Абрамцево. Художественный кружок. Живопись. Графика. Скульптура. Театр. Мастерские. Л., 1988. С. 57.

⁵⁷ Ерофеев А.В. Становление модерна в архитектуре Москвы // Архитектурное наследство. Проблемы стиля и метода в русской архитектуре. М., 1995. № 38. С. 127.

⁵⁸ Кириченко Е.И. Северное домостроительное общество и русский модерн // С.И. Мамонтов... С. 64. Ансамбль гостиницы «Метрополь» (1899–1903) был построен по проекту В.Ф. Валькотта, при участии московских и петербургских зодчих. Керамические панно на фасадах были изготовлены в керамической мастерской «Абрамцево» по эскизам М.А. Врубеля, А.Я. Головина, С.В. Чехонина.

⁵⁹ Головин А.Я. Встречи и впечатления. С. 41.

⁶⁰ Письмо В.В. Стасова к Е.Д. Поленовой от 24.10.1894 // Сахарова Е.В. Хроника. С. 507.

⁶¹ Там же. С. 515.

Иллюстрации

Е.А. Теркель

ВЗГЛЯДЫ Л.С. БАКСТА НА ЗАДАЧИ ИСКУССТВА И МЕТОДЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Всплеск интереса к культурным процессам Серебряного века, к творчеству его представителей, в том числе Льва Самойловича Бакста, требует более внимательного подхода к изучению и интерпретации наследия художника. Легко узнаваемый почерк Бакста – явление, получившее массовое признание современников и потомков. Многоплановость таланта мастера, реализовавшего свой потенциал в живописи, театрально-оформительском искусстве, книжной графике, дизайне тканей, одежды, аксессуаров, создании интерьеров, в литературной и постановочной деятельности, говорит не только о широте его взглядов и разнообразии талантов, но и о способности использовать эти возможности в комплексе, на стыке разных видов творческой деятельности. Это свидетельствует о том, что, признанный портретист и театральный декоратор, Бакст также неразрывно связан с идеей синтеза искусств, развитием теории дизайна (как художественного конструирования среды) в начале XX века.

Взгляды Л.С. Бакста на искусство менялись на протяжении жизни. Однако стержень его художественных воззрений оставался постоянным. Описывая ситуацию, сложившуюся в художественном мире рубежа XIX–XX веков, Д.В. Сарабьянов отмечал, что «главный нерв представлений времени» следует искать «в характерном для времени эстетизме, в панэстетизме, в культе красоты, в проявлении своеобразной эстетической автократии. <...> В этой ситуации красота и ее непосредственный носитель – искусство – наделялись способностью преобразовывать жизнь, строить

ее по некоему эстетическому образцу на началах всеобщей гармонии и равновесия. Художник – творец красоты превращался в выразителя главных устремлений времени»¹.

Именно под этим углом зрения следует рассматривать и художественные устремления Льва Бакста, в полной мере выразившего своим творчеством указанную тенденцию. Воззрения Льва Самойловича не отличались в этом плане особой оригинальностью. Художник не был ни теоретиком искусства, ни основателем своего направления. Возможно, поэтому его взгляды на задачи искусства и роль художника никогда не удостоивались отдельного исследования. Тем не менее они были квинтэссенцией того «нерва времени», о котором пишет Сарабьянов. Культ красоты, эстетизм во всем – визитная карточка Бакста. Более того, многие замыслы и идеи, высказанные в ранних статьях, были позднее реализованы художником, ставшим мировой знаменитостью после успеха оформленных им постановок антрепризы С.П. Дягилева. В отличие от некоторых теоретиков, художник действительно смог изменить мир в соответствии со своими взглядами, и это заставляет внимательно проанализировать его размышления о роли искусства и художественного творчества. Печатные труды, лекции и интервью художника в той или иной мере всегда касались этих вопросов.

В своей первой печатной статье, помещенной в журнале «Мир искусства» (1898, № 5) под псевдонимом Б. Львов, художник писал о «передаче духовной красоты природы, той красоты, которую чувствует лишь один художник»². С течением времени Баксту стали узки рамки того понимания задачи художника, при котором его роль сводилась лишь к передаче природной красоты. Художнику хотелось своим творчеством не просто украшать, но и изменять окружающий мир, что было характерно для эпохи *Fin de siècle*.

Здесь мы имеем дело с одной из распространенных идей того времени – идеей совершенствования мира с помощью привнесения красоты и искусства в жизнь. Идеи Уильяма Морриса, заставившего многих поверить в возможность переустройства общества благодаря в том числе обновлению прикладного искусства, постепенно стали проникать в сознание культурной элиты разных стран. Идея красоты, преобразующей формы жизни, в начале XX века была популярна и в России. Зинаида Гиппиус писала в 1903 году: «Надо, чтобы красота сопровождала вас повсюду, чтобы она обнимала вас, когда вы встаете, ложитесь, работаете, одеваетесь, любите, мечтаете или обедаете. Надо сделать жизнь, которая прежде всего уродлива, – прежде всего прекрасной»³. Бегство от насущных

вопросов в мир прекрасного, возможность принести пользу обществу, усовершенствовать его своим творчеством – желанный путь для многих деятелей искусства и культуры. При том, что ощущение необходимости преобразований было очень сильным, далеко не каждый был готов занять активную жизненную позицию и своими действиями пытаться что-то исправить. Некоторые представители художественной интеллигенции принимали участие в различных обществах, собраниях, культурных мероприятиях, но идея послужить человечеству своими творениями находила заметно более широкий отклик среди представителей творческих профессий.

Д.В. Сарабьянов отмечал, что модерн «в лучших, наиболее прогрессивных своих проявлениях связан с утопическими представлениями о судьбе человека и о возможности эстетическими средствами эту судьбу исправить, даже сформировать. Утопия нередко была путеводной звездой для искусства»⁴. Лев Бакст, став всемирно известным после огромного успеха оформленных им дягилевских балетов, был одним из таких утопистов, желавших привнести красоту в повседневную жизнь общества, тем самым помогая человечеству стать лучше. В 1916 году художник серьезно занимался созданием нового направления в художественном оформлении жизненной среды: мебели, стекла, металла, тканей, одежды и даже зарождавшейся автомобильной промышленности. Об этом свидетельствует переписка с известным французским критиком и писателем М. Жорж-Мишелем, где описывается совместная работа по пропаганде подобных идей. К одному из писем приложена газетная вырезка с заметкой Жоржа-Мишеля, в которой говорится, что «господин Бакст занят оригинальными работами, которые создадут новое декоративное искусство в архитектуре, дизайне мебели, тканей, автомобилей...»⁵.

Лев Самойлович до конца своей жизни продолжал заниматься дизайнерскими работами, обосновывая необходимость художественной деятельности такого рода в своих статьях, интервью и лекциях. Роль художника в создании и преобразовании эстетической среды, в воспитании вкуса общества становилась все более значимой. В 1924 году Бакст писал: «Тем, у кого дома есть прекрасные работы Тициана или Рембрандта, будет интересно узнать, что дизайн ткани одежды персонажей нередко был также творением рук художника. 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»⁶. Приблизить художественное творчество к повседневности, взгля-

нуть на искусство, по словам Ф. Ницше, «под углом зрения жизни»⁷ – вот задача для настоящего творца и преобразователя.

Проблема отделенности искусства от повседневности волновала многих деятелей искусства и культуры задолго до Бакста. Джон Рескин назвал одну из своих лекций об искусстве, прочитанных в Оксфорде в 1869 году, – «Отношение искусства к пользе». В ней он отмечал: «Потребность в известном комфорте и естественное сознание своего достоинства, которые должны проглядывать в платье как богатых, так и бедных, – вот на чем должно основываться искусство в одежде. Мануфактурщики должны так же заботиться о совершенстве и красоте тканей, о материале и рисунках, как оружейники Милана и Дамаска некогда заботились о своей стали»⁸. Огюст Роден констатировал: «Искусство – это еще и вкус. На всем, к чему прикоснулся художник, есть отзвук его сердца. Улыбка человеческой души бросает отблеск на дом и обыденные предметы домашнего обихода, Вкус – это изящество мысли и чувства, воплощенное в любой вещи, что служит человеку. Но сколь многие из наших современников ощущают необходимость поселиться в доме среди обстановки, сделанной со вкусом?»⁹. Бурное развитие промышленного производства, обезличивавшего интерьеры, одежду, предметы повседневного обихода, не способствовало развитию художественного вкуса общества. Бакст, как и многие, начиная с У. Морриса, видел задачу художника в том, чтобы перебросить мост через пропасть, разделяющую красоту и обыденную реальность. Понимая, что ремесленные изделия, единично произведенные прекрасные образцы обстановки или одежды, не смогут развить и воспитать вкус широких слоев общества, художник стремился расширить поле деятельности. Именно поэтому так важно было для него выйти из круга узких элитарных заказчиков, стать дизайнером промышленно изготавливаемых товаров. Художнику удалось это только к концу жизни: в 1923 году по его эскизам в Америке выпускалось огромное количество шелковых набивных тканей (фабричное производство). Кроме того, здесь же выпускались дешевые (фабричные) аналоги бакстовских аксессуаров (гребни, шпильки для волос и т.п.). Свои дизайнерские разработки художник стремился внедрить в производство. Эта позиция отличалась конструктивностью от взглядов многих художников, видевших в машинном производстве угрозу красоте окружающего мира. Достаточно привести слова Родена: «Ныне же искусство изгнано из повседневной жизни. Утверждают, что нет необходимости в том, чтобы полезное было красивым. Все безобразно, все произведено

тупыми машинами наспех и без изящества. Художники в этих условиях – враги»¹⁰.

Кроме обезличивания изделий массового производства, имела место и другая опасность, о которой пишет Сарабьянов: «В модерне много буржуазного – в самом дурном смысле этого слова. Речь идет о буржуазном вкусе в искусстве, который может быть отождествлен с мещанской пошлостью»¹¹. Именно с подобным вкусом часто приходилось бороться настоящим художникам, пренебрегая богатыми заказами и мнением широкой публики.

Показателен автобиографический рассказ Бакста о начальном этапе творчества, когда, вынужденный содержать семью и стремившийся вынырнуть из беспросветной бедности, молодой художник нашел в себе силы порвать с кругом богатых покровителей и заказчиков. «Я стал вежливым, научился лгать, не меняясь в лице, и льстить. Я потолстел. И... ко мне быстро пришел успех. За три-четыре года у меня было несметное количество заказов, я изображал все эти “Форбур-Сен-Жермен” Санкт-Петербурга, стал художником при дворе великого князя¹², и пока я рисовал эти банальные и пошлые картинки, удача ни разу не отвернулась от меня. Кошмар. Но в итоге я получил свое. Я получил дьявольское удовольствие, резко сменив стиль и вернувшись к своим идеалам. Сейчас я не могу не улыбнуться, вспоминая этот год. Всего лишь год, в течение которого весь бомонд отвернулся от меня. Они говорили, перебивая друг друга, что Бакст внезапно потерял весь свой “хороший вкус”, перестал что-либо понимать в цвете и в рисунке, поддался демону “фривольности” и вообще с ним творится непонятно что. Как раз тогда я начал оформлять спектакли в театрах Санкт-Петербурга¹³ и сотрудничать с авангардным журналом “Мир искусства”. В это время началась ожесточенная борьба за то искусство, которое я обожал...”¹⁴. Позднее Бакст никогда не отступал от своих идеалов. В одном из писем к невесте Л.П. Гриценко он признавался: «Я боюсь пошлых людей, Люба! Их прикосновение, их дешевые вкусы и маленькие идеалы прямо загаживают мне горизонт. Это опасно и заразительно, и вот я поэтому должен всегда бежать пошлых. Как я счастлив ...что никто в мире не смеет диктовать мне пошлость в искусстве»¹⁵.

В процитированных автобиографических записках Бакст отмечает, что поворот в его творчестве совпал с началом работы над изданием «Мир искусства», и это не случайно. Журнал, активным сотрудником которого был Лев Самойлович, отметал салонное искусство и мещанский вкус. Здесь пропагандировались не просто

современные произведения живописи, архитектуры, прикладного искусства, а новый стиль жизни, в которую, по мнению Бакста, искусство должно было «влиться мощной волной»¹⁶. В 1903 году С.П. Дягилев писал, что сейчас художники «пытаются приладиться прямо к жизни и создать для современного человека ту обстановку, в которой заботы его становились бы легче, отдых возможнее и вся жизнь уютнее и отраднее»¹⁷. Эта задача стала для Бакста на многие годы одной из главных. Тем более, что в этом заключалось подлинное призвание мастера, что еще в 1902 году отметил Александр Бенуа: «У Бакста “золотые руки”, удивительная техническая способность, много вкуса, пламенный энтузиазм к искусству, но он не знает, что ему делать. <...> В былое время “золотые руки” Бакста нашли бы применение. Он не стыдился бы посвятить себя тому, к чему он, в сущности, призван. Бакст был бы декоратором, ювелиром, быть может, миниатюристом – мелким, но интересным и истинным художником»¹⁸. И действительно, дизайн в конце XIX столетия считался делом ремесленника, а не уважающего себя художника. Во времена Возрождения работа мастера ценилась независимо от области применения, о чем писал и сам Бакст: «В искусстве не бывает важных и неважных элементов. Искусство это все, что нас окружает. Разве можно утверждать, что какой-то образ слишком избитый, чтобы использовать его в качестве рисунка на шелковой ткани? Во всех крупнейших школах изобразительного искусства лучшие художники проходили различные ступени постижения мастерства – так, великий скульптор Бенвенуто Челлини делал своими руками чашки и солонки»¹⁹. Но XIX век приучил к иному пониманию миссии художника, при котором он не мог опуститься до создания предметов обихода или одежды. Сам Бакст, начиная свою деятельность модельера, собираясь сотрудничать с модным парижским кутюрье Полем Пуаре, жаловался жене: «Художники мне отсоветывают соединять свое имя с его, боятся, что я буду “declassé”»²⁰. Однако в начале XX века взгляды на роль художника в жизни общества стали меняться. Сарабьянов отмечает: «У теоретиков и практиков модерна возникает мысль о том, что все, создаваемое человеком – это искусство. <...> Будучи жизнестроительной предпосылкой модерна, эта особенность мышления характерна и для стиля и для времени как признак равноправия различных видов художественной деятельности, равноправия, позволившего прикладному искусству вновь стать в один ряд со станковыми видами творчества»²¹.

Лев Бакст уже не стесняется сотрудничать с модными домами. Он не только афиширует это сотрудничество, но и начинает

выступать в печати, объясняя важность подобной деятельности. Художник, прославившийся как декоратор дягилевских балетов, пишет в 1913 году: «Все восхищаются красивыми костюмами на сцене, но что же мешает любоваться ими вокруг себя? Кроме того, моя идея отнюдь не нова: ее высказал ни кто иной, как Леонард да Винчи, что само по себе доказывает – то, чем я занимаюсь, не является позорным для художника. <...> Сегодня ни один архитектор не сочтет унизительным для себя заказ на оформление красивого частного особняка. А почему же я должен считать ниже своего достоинства придумывание фасонов, воплощающих мечту о гармонии обычного мужчины и женщины с их прекрасным жилищем»²².

Несмотря на отрицательное отношение части коллег к такому взгляду на задачи художника по преобразованию эстетической среды, Бакст регулярно выступал в печати с пропагандой своего мнения. Еще в 1909 году в статье «Пути классицизма в искусстве» он стал писать слово «Мода» с заглавной буквы, акцентируя на этом внимание читателя. Лев Самойлович изучал издания по истории костюма, посещал этнографические музеи, серьезно занявшись разработкой теории моды. Бакст полагал, что лишь точный глаз и фантазия художника могут способствовать новому подходу к созданию идеального костюма. В 1913 году мастер писал: «Необходимо исправить эту несправедливость моды по отношению к женскому телу. Необходимо ввести в эту область утонченное творчество истинного художника, который один сумеет выпрямить даже обойденные природой женские силуэты и придать строгую гармонию даже дисгармоничными линиями. В этой области истинный артист может создать подлинную красоту, пользуясь природными данными, которые без его помощи не могли бы распространять вокруг себя сияние прелести»²³. Бакст регулярно выступал в печати и даже читал лекции об эстетической организации жизненной среды, особенно много внимания уделяя одежде. Показательны названия его статей – «Женщина будущего»²⁴, «Костюм женщины будущего»²⁵, «О моде»²⁶, «Мода»²⁷. Американская лекция художника «Искусство одежды» (1923)²⁸ была отредактирована им и опубликована в журнале «Vogue».

В статьях Бакст достаточно четко и полно изложил свое видение процесса изменения эстетических вкусов общества, связав воедино «Моду» и искусство: «Я пишу Мода с большой буквой. Пора же установить, что то течение, то правильное чередование вкусов культурной части человечества, которое мы называем не без некоторой усмешки Модой, есть, в сущности, один из значительнейших, глубочайшего смысла и важности, показателей истинных колебаний художественной идеи в человечестве.

Мода-царица.

Да. Мода – везде, где есть искусство. Художник задумывает картину и, воображая ее написанною в каком-нибудь тоне, вдруг останавливается непременно на нежно-голубом, на том самом цвете, который ненавидели наши мамы за его “немодность”. Для нашего художника этот нюанс самый пленительный и самый неожиданно-впечатляющий, им облюбованный в данный миг, тон. Но через несколько месяцев он, к своему изумлению, встречает целые рои модных дам, одетых в платья совсем того же голубого нюанса, который властно водворился в его воображении, который он, наконец, открыл! Очевидно, это логический, постепенный переход вкуса от одного, уже надоевшего тона именно к этому, дополняющему. То, что мы заметили сейчас по поводу нового тона, повторяется и относительно формы. Ряд излюбленных, в данный момент, уклонов и комбинаций линий, которые находят свое выражение в лучших картинах, в лучшей архитектуре, в украшениях, в модных костюмах – все это свидетельствует об естественном повороте художественной мысли в ту или другую сторону от слишком популярных, присмотревшихся комбинаций формы»²⁹.

Высказанное Бакстом суждение о роли моды в развитии общества разделяли многие представители художественной среды, которым были близки искания художника. Неслучайно Т.П. Карсавина писала впоследствии: «...Разве “мода”, в широком смысле этого слова, не выражает направление современной мысли?»³⁰. Чередование различных стилей, смена вкусовых приоритетов общества, как предпосылки возникновения новых направлений в искусстве, нередко рассматривались теоретиками искусства. Известный немецкий философ Ф.Ф. Гадамер писал в статье «Актуальность прекрасного»: «Художник стремится выразить в произведении то новое художественное настроение, в соответствии с которым он творит и которое представляется ему новой формой всеобщего взаимопонимания, солидарности. Вместе с тем я утверждаю, что великие художественные достижения самыми разными путями нисходят в потребительский мир и участвуют в эстетизации среды. И не только нисходят, но и распространяются, расхватываются, обеспечивая таким образом известное стилевое единство преобразуемого человеком мира»³¹. Совершенствование эстетики повседневности признавалось важной задачей художника, что соответствовало взглядам Бакста.

Занимаясь созданием костюмов (сценических, вечерних, повседневных), художник стремился подчеркнуть достоинства и скрыть недостатки человеческого тела, сделать одежду удобной.

После успеха балета «Шехеразада» из гардероба женщин стал уходить корсет, дав свободу естественным формам. Жизнеутверждающее творчество Бакста во многом базировалось на акцентировании красоты человека, его движений. Художник следовал здесь заветам Леонардо да Винчи: «Соблюдай соразмерность, с которой ты одеваешь фигуры, в зависимости от их положения и возраста. И прежде всего, чтобы драпировки не заслоняли движений... И подражай, насколько только можешь, грекам и латинянам в способе показывания членов тела, когда ветер прижимает к ним драпировки...»³².

С ранних лет увлекаясь искусством Древней Греции, художник воспринял классические каноны красоты, в основе которой лежал культ совершенного человеческого тела. Художник не стеснялся подчеркивать природную красоту женского тела при конструировании театральных костюмов (например, одеяний гурий и одалисок). Создавая знаменитые костюмы для Иды Рубинштейн, Бакст нередко играл на постепенном раздевании актрисы, когда она либо сбрасывала мешавшие покровы («Саломея»), либо ее одежды разматывались до бесконечности и почти наготы («Клеопатра»). Будучи поклонником прекрасных линий человеческого тела, Лев Самойлович видел в них не только прошлое, но и будущее истинного искусства. «В формах нагого тела будут искать художники новое вдохновение, и мы вернемся, как греки Периклова периода, к их воззрению на красоту в природе. На первое место они ставили прекрасное, нагое человеческое тело. Ведь для греков герои, боги, богини, простые смертные – лишь предлог для воспевания обнаженного тела... Будущая живопись повернет туда же!»³³.

Бакст считал истоки развития человеческой культуры краеугольными в развитии искусства будущего. Роль архаики, простоты, наивности в искусстве подчеркивается во многих его работах, особенно в статье «Пути классицизма в искусстве» (1909), в которой делается вывод о необходимости и неизбежности возрождения античных традиций: «Наш вкус, наша мода, медленно, но упрямо, с каждым годом все сильнее и сильнее – прибавлю, неумолимее, – возвращают нас на путь античного творчества!»³⁴. Эту мысль художник развивал во многих статьях и интервью. В архаике, народном искусстве, детском творчестве он видел спасение от привнесенных цивилизацией извращений самого понятия красоты. В 1915 году мастер писал: «Мой взгляд всегда был устремлен вперед, предвосхищая возвращение искусства к своим истокам, к архаике народного искусства, так сказать. Архаическое искусство молодо по форме, оно – первооснова для всех видов искусства, и если ты не

слишком ослаб от чрезмерного груза цивилизации, то всегда найдешь вдохновение в родниковой воде архаического искусства»³⁵. Интересно, что творчество самого Бакста никак не ассоциируется с архаичным или наивным искусством: его прямо-элегантные костюмы, роскошные (далеко не примитивные) декорации, достаточно выразительные и вполне современные портреты. Казалось бы, такой выдающийся представитель стиля модерн, как Бакст, просто не мог призывать: «Пусть художник будет дерзок, несложен, груб, примитивен!»³⁶. Однако эти слова Лев Самойлович написал уже в 1909 году, фактически до достижения всемирного успеха. Чем объяснить подобную нелогичность?

Бакст объяснял необходимость изменения стиля движением вперед, ведь искусство не может не развиваться. Исторически один стиль сменял другой, и, как правило, предыдущий был мало похож на последующий. Элегантные линии и блеклые тона модерна, по мнению художника, к концу 1900-х годов исчерпали свой ресурс: «Новый вкус идет к форме не использованной, примитивной; к тому пути, с которого всегда начинают большие школы – к стилю грубому, лапидарному. <...> После тонкой изысканной кухни организм чувствует потребность в деревенском грубом столе. Там он видит новую прелесть»³⁷. Сейчас мы можем констатировать, что художник был прав. Авангард и конструктивизм пришли на смену символизму и модерну, принеся упоминаемую Бакстом примитивность и лапидарность. Надо отметить, что Лев Самойлович приветствовал поиски «надвигающегося нового искусства, рвущегося к сильному свету, сильной форме и яркой краске. Место – форме и “прекрасной линии”! Да здравствует здоровое, богатое ярко-красною и горячею кровью, новое искусство! И мы счастливы видеть в совсем молодых ростках, в талантах, всюду теперь пробивающихся, как цветы после обильного дождя, это неудержимое стремление к простейшей форме, к мастерской “совершенной линии”, которую так мощно владело античное искусство и которого секрет, раз поднятый и блестяще развитый Ренессансом, вновь исчез, чтобы теперь воскреснуть с новою и неожиданною силою!»³⁸.

Безукоризненная линия и яркие краски – легко узнаваемый почерк самого Бакста. Однако художника нельзя назвать представителем какого-либо определенного направления современного ему искусства. После 1910 года многие художественные объединения и общества рады были видеть знаменитого мастера среди своих членов. Но Бакст всегда оставался индивидуалистом и после «Мира искусства» никогда активно не принимал участия в деятель-

ности творческих объединений, хотя ему были интересны новые возникающие направления. Специально для «Иллюстрированного петербургского курьера» Лев Самойлович написал в 1913 году статью «Новые течения», в которой высказал свои мысли по поводу футуризма и кубизма. Художник отмечал: «Никакой футуристической формулы в живописи не имеется. Если же многие ошибочно футуристическим называют все самые новые и передовые течения в ней, то это другое дело. Перейдем к кубистам. В кубистических картинах я замечаю поворот от графики к живописи. Кубизм, по мере своего развития, все более и более принимает конкретные формы. <...> К кубизму, который ныне трансформируется, я отношусь с интересом и уважением, так как последние искания их находятся в области чистой пластики. Задачи и цели намеченные и преследуемые ими и почти свежее, здоровое воззрение на пластическое выявление их имеют все задатки для того, чтобы прийти к новым формам, к новому языку и к новой живописи, которая будет достойной продолжательницей всех выдающихся школ прежних времен»³⁹. Художник видел в развитии кубизма возможность реализации своих взглядов, связанных с поисками простоты и геометричности рисунка, возрождение орнаментального начала, к которому Бакст был равнодушен смолоду. В 1913 году Лев Самойлович писал И.Э. Грабарю: «Ты не можешь себе представить, как приятно влезает теперь архитектура в живопись и как высоко стоит царь всех художеств и поэт всей пластики – ОРНАМЕНТ (-я, по крайней мере, кричу об этом направо и налево) – становится, выражаясь по-русски, краеугольным камнем всего движения. Я очень вращаюсь в обществе совсем ищущих post-cubistes' ов, и всякий раз выношу впечатление, что вопреки установившемуся взгляду, это еле сознанное массовое и глухое брожение в сторону reabilitation исканий орнамента и coordonance volumes' ов, совершенно обратное aux fauves и дезэквилибристов Salon d'Autoume, эквивалентов «червонным валетам» и «ослиным хвостам». Все время слышишь одно слово: – «la ligne!»... Как сладко слышать этот пластический набат...»⁴⁰. В том же 1913 году в статье «Костюм женщины будущего» художник акцентировал внимание на роли орнаментальных мотивов в гармоничном костюме: «Я настаиваю на орнаменте, поскольку почти сто лет от него отказывались ради того, чтобы позволить лицу женщины доминировать над ее костюмом»⁴¹. Сам Бакст при создании эскизов шелковых тканей для производства в Америке использовал орнаменты и рисунки этнографического характера. Эти эскизы сильно отличались от работ

1910-х годов. Развитие творческого метода мастера привело его к упрощению рисунка, к геометричности и угловатости стилизованных изображений и орнаментальных построений, что видно в работах начала 1920-х годов, особенно в эскизах тканей, обоев, в интерьерах, созданных для американских заказчиков.

Почерк Бакста не оставался неизменным. Художник внимательно следил за новыми течениями в искусстве, но не стремился опережать свое время. Скорее, он хотел использовать то новое, что находило отклик в его душе, что было созвучно его позиции. Именно поэтому в начале 1920-х годов плавная линия уступила место стилизованному примитиву, Лев Самойлович стал сознательно упрощать свой рисунок, возвращаясь к истокам искусства. Он писал: «В каких-нибудь немногих, скомбинированных линиях будущие художники увидят больше подлинного, современного искусства, чем в утонченнейших повторениях и изнеженных канонах старых школ. Мечта художника ищет стройного тела, полного избытка здоровья, и если новому поколению художников Геба ближе Саломеи, то вините, или вернее, поздравьте поколение предыдущее, поколение нытиков, изнервничавшееся, тусклое, расплачивающееся за малокровие, за ипохондрию своих отцов. Как не полюбить солнце, спорт, танцы, мускулы, греческий идеал искусства – Одиссею, Илиаду, где герои были здоровы и прекрасны...»⁴².

Творчество Бакста, полное жизненной энергии и здорового жизнелюбия, было энергетически насыщенным. Его популярность объяснялась желанием каждого сделать свою жизнь ярче, насыщенней, сделать ее подобной той, которую воссоздавал художник на сцене и в жизни. Бакст сам определил место своего творчества среди разных направлений, назвав его «искусством сегодняшнего дня». В одноименной статье 1914 года он отмечал: «Два течения господствуют в настоящую минуту в искусстве. Одно – раболепно ретроспективное, другое, враждебное ему, футуристическое, горизонты которого далеко впереди, в оценке потомства. Первое течение тянет нас назад к предкам, к искусству покойников, к освященным канонам, второе рушит все старое и готовит почву для будущего искусства, которое будет оценено нашими правнуками. Где же искусство наше, где же искусство современное, где сегодняшние радости и сегодняшнее наслаждение искусством, отражающим нашу, именно нашу, а не дедушкину и не правнуков жизнь?»⁴³. При всей своей востребованности, при обилии заказных работ разного характера (от портретов до балетов) Бакст всегда старался оставаться искренним, создавая то, что казалось ему уместным в настоящую минуту,

даже если это не приносило признания или хотя бы финансовой выгоды. Сам он замечал по этому поводу: «Но как быть иначе, если другим мне быть скучно! Мне нравится то, что не нравится и не будет нравиться другим – но я иначе сделать не могу»⁴⁴.

Ощущая себя путником во вселенной, понимая, что жизненный отрезок краток и невосполним, художник считал одной из главных задач реализовать свой талант здесь и сейчас на благо современному человечеству. Он писал: «Есть только одно важное время – настоящее, единственно значительная минута, сегодняшняя. Эти минуты просветления очень горьки. Но зато это самые мудрые и самые подлинные минуты нашего самосознания. В эти минуты мы видим себя во весь рост, такими, какими нас создала вселенная, путешественниками, один раз совершающими жизненный путь. Эти минуты просветления поднимают до невероятной ценности значение сегодняшнего дня, сегодняшних радостей, сегодняшнего искусства. Они помогают нам восстановить равновесие в нашем мышлении. Скажите же теперь нам, где современное искусство, предназначенное исключительно для нас самих, где искусство, которое нам приносит наслаждение, нас волнует, вызывает нашу душу?.. К черту будущих историков искусства, дайте нам искусство, способное влиться мощною волною в нашу жизнь, как квинтэссенция нас самих и нашего времени»⁴⁵.

Своим творчеством Бакст создавал позитивное настроение, энергетика его работ, их неповторимый колорит пробуждали в публике какие-то древние, забытые инстинкты. Арсен Александр, автор текста книги «Декоративное творчество Леона Бакста» видел причину грандиозной популярности художника в том, что он черпал свое искусство из самой жизни: «Именно поэтому также он волнует нас страстно и радостно, ибо он пробуждает в нас не до конца обращенных язычников, неосознанно поклоняющихся Богу»⁴⁶. Именно сочетание яркой простоты, удивительного ритма и изысканной линии, отмечавшееся многими современниками, позволило Баксту покорить публику. Сам художник говорил о себе как о творце искусства радости и восторга, красоты и наслаждения: «Меня вовсе не интересует, что через сто лет мой потомок оценит мое предвкушающее обоняние. А я хочу искусства сегодняшнего дня, для меня одного, для радостей моих и над венками и пальмами моих потомков я смеюсь от всей души!»⁴⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сарабьянов Д.В. Модерн. История стиля. М., 2001. С. 62.

² Львов Б. [Бакст Л.С.]. Посмертная выставка картин Ендогурова, Ярошенко и Шишкина // Лев Бакст. Моя душа открыта: В 2 т. М., 2012. Т. 1. С. 54 (далее – Моя душа открыта).

³ Гиппиус З.Н. Современное искусство // Антон Крайний [Гиппиус З.Н.]. Литературный дневник. М., 2000. С. 74.

⁴ Сарабьянов Д.В. Указ. соч. С. 18.

⁵ Письмо М. Жорж-Мишеля к Л.С. Баксту от 23 октября 1916 // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 1501. Л. 2.

⁶ Бакст Л.С. Цветные кинофильмы и радиосопровождение (1924) // Моя душа открыта. С. 110.

⁷ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2000. С. 36.

⁸ Рескин Д. Лекции об искусстве. М., 2011. С. 195.

⁹ Роден О. Беседы об искусстве. СПб., 2012. С. 17.

¹⁰ Там же. С. 17.

¹¹ Сарабьянов Д.В. Указ. соч. С. 14.

¹² Имеется в виду семья великого князя Владимира Александровича и Марии Павловны.

¹³ Бакст оформил для Эрмитажного театра пантомиму «Сердце маркизы» (1902) и балет «Фея кукол» (1903); для Александринского театра – трагедию «Ипполит» (1902) и «Эдип в Колоне» (1904).

¹⁴ Bakst L. Notes autobiographiques. Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. NAF 14688. P. 35–36.

¹⁵ Письмо Л.С. Бакста к Л.П. Гриценко от [23 июля 1903] // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 102. Л. 2.

¹⁶ Бакст Л.С. Об искусстве сегодняшнего дня // Моя душа открыта. С. 79.

¹⁷ Дягилев С.П. Современное искусство // Сергей Дягилев и русское искусство: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 164.

¹⁸ Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. М., 1995. С. 410.

¹⁹ Бакст Л.С. Цветные кинофильмы и радиосопровождение (1924) // Моя душа открыта. С. 110.

- ²⁰ Письмо Л.С. Бакста к Л.П. Гриценко-Бакст от [06 июля 1910] // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 355. Л. 1 об.
- ²¹ *Сарабьянов Д.В.* Указ. соч. М., 2001. С. 65.
- ²² *Бакст Л.С.* Чтобы сделать ежедневное платье более красивым (1913) // *Моя душа открыта*. С. 118–119.
- ²³ *Бакст Л.С.* Женщина будущего (1913) // Там же. С. 120–121.
- ²⁴ *Бакст Л.С.* Женщина будущего: последние туалеты, изобретенные законодателем современной парижской моды, русским художником Леоном Бакстом // *Огонек*. 12 мая 1913. № 19. С. 9.
- ²⁵ *Бакст Л.С.* Костюм женщины будущего // *Петербургские ведомости*. 1913. 20 марта.
- ²⁶ Ариадна [автор интервью]: О моде. Беседа с художником Л.С. Бакстом // *Петербургская газета*. 1912. 17 ноября.
- ²⁷ *Бакст Л.С.* Мода // Там же. 1914. 20 февраля
- ²⁸ *Л. Бакст*. The Art of Dress // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 552.
- ²⁹ *Бакст Л.С.* Пути классицизма в искусстве // *Аполлон*. 1909. № 3. С. 47.
- ³⁰ *Карсавина Т.П.* Почему русский балет не смог пережить Дягилева // *Сергей Дягилев и русское искусство: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 303.*
- ³¹ *Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 274.
- ³² *Леонардо да Винчи.* Суждения о науке и искусстве. СПб., 2012. С. 93.
- ³³ *Бакст Л.С.* Пути классицизма в искусстве // *Аполлон*. 1909. № 3. С. 61.
- ³⁴ Там же. С. 48.
- ³⁵ *Леон Бакст* о современном балете. [Из интервью Розы Струнски] (1915) // *Моя душа открыта*. С. 96.
- ³⁶ *Бакст Л.С.* Пути классицизма в искусстве // *Аполлон*. 1909. № 3. С. 61.
- ³⁷ Там же. С. 50.
- ³⁸ *У Л.С. Бакста* // *Моя душа открыта*. С. 60–61.
- ³⁹ *Бакст Л.С.* Новые течения // Там же. С. 75–76.
- ⁴⁰ Письмо Л.С. Бакста к И.Э. Грабарю от 7 апреля 1913 // ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 1880. Л. 2–3.
- ⁴¹ *Бакст Л.С.* Костюм женщины будущего. (1913) // *Моя душа открыта*. С. 128.

⁴² *Бакст Л.С.* Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 3. С. 50.

⁴³ *Бакст Л.С.* Об искусстве сегодняшнего дня // Моя душа открыта. С. 77.

⁴⁴ Письмо Л.С. Бакста к Л.П. Гриценко-Бакст от [1908] // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 262. Л. 4.

⁴⁵ *Бакст Л.С.* Об искусстве сегодняшнего дня // Моя душа открыта. С. 79.

⁴⁶ *Alexandre A.* L'Art Décoratif de Léon Bakst. Paris, 1913. P. 16.

⁴⁷ *Бакст Л.С.* Об искусстве сегодняшнего дня // Моя душа открыта. С. 77.

И.А. Вакар

МАЛЕВИЧ И РОДЧЕНКО – РАЗБЕГАЮЩИЕСЯ ЗВЕЗДЫ

Александра Родченко и Казимира Малевича обычно рассматривают как соперников, авторов противоборствующих концепций – супрематизма и конструктивизма, лидеров двух враждующих группировок. При этом сопоставление ограничивается в основном 1916–1921 годами, когда оба работали в беспредметной живописи и поддерживали личное общение. После 1922 года контакты между ними прекращаются, а художественные поиски идут в разных направлениях. Мне хотелось бы раздвинуть привычные хронологические рамки, чтобы показать, что даже в ситуациях предельного отдаления друг от друга Родченко и Малевича продолжало объединять нечто очень важное – опыт живописцев-беспредметников. Именно из него оба художника исходят в своей дальнейшей творческой эволюции. «Я пришел к фотографии не “неизвестно откуда”, – писал Родченко. – Пришел я, будучи мастером живописи, графики и декоративного искусства»¹. Можно сказать, что пути обоих мастеров в 1920-е – начале 1930-х годов так же знаменуют «выходы» из геометрической абстракции, как в середине 1910-х контррельефы В.Е. Татлина и супрематизм К.С. Малевича, по определению критика Николая Пунина, озаменовали «выходы из кубизма»².

Они принадлежали к разным поколениям, но к беспредметности пришли одновременно. В 1915 году Родченко (ему было 24 года) начал опыты в геометрической абстракции, в том же году Малевич (ему 36) создал и обнародовал свой супрематизм. Они познакомились в начале 1916 года на организованной Татлиным выставке «Магазин». Родченко вспоминал: «Малевича вещи мне

нравились больше других, кроме, конечно, Татлина. <...> Но сам Малевич не нравился. Он был весь какой-то квадратный, с беглыми неприятными глазами, не искренний, самовлюбленный, туповато односторонний»³. Это «первое впечатление о нем не изменилось до конца жизни его»⁴.

Новое лицо заинтересовало Малевича, и он, как всегда, настроился проповедовать «супрематическое учение». Но Татлин сказал: «Не ходите к нему!» И я не пошел», – вспоминал Родченко⁵. Комментируя эти воспоминания, А.Н. Лаврентьев замечает: «В тексте просят некоторые ноты сожаления, что в свое время Родченко, следуя совету Татлина, не познакомился ближе с Малевичем»⁶.

Тем не менее с весны 1918 года их контакты становятся регулярными: сначала в газете «Анархия», затем в Отделе ИЗО Наркомпроса. На какое-то время Малевичу даже удается вовлечь Родченко в круг своих последователей. Так, в одной из статей («Анархия», апрель 1918) Родченко совершенно по-малевичевски утверждает, что «Россия родила свое творчество, и имя ему – беспредметность!», а перечисляя творцов нового, на первое место ставит Малевича (Татлина не упомянув вовсе)⁷. В ноябре 1918 года в некрологе Ольги Розановой он называет ее – возможно, в пику Малевичу – «первый Мастер супрематической живописи»⁸; но уже через год во время организации ее посмертной выставки Родченко и его сторонники будут яростно отстаивать независимость художницы от супрематизма. К этому времени Родченко начинает лидировать в среде беспредметников, стремящихся «скинуть» прежних «генералов» – Малевича и Татлина. Кульминацией борьбы за первенство становится X Государственная выставка «Беспредметное творчество и супрематизм» (апрель 1919), где Малевич экспонирует серию «Белое на белом», а Родченко – «Черное на черном». Осенью 1919 года Малевич уезжает в Витебск, где организует группу последователей; Родченко вскоре возглавит движение конструктивистов.

Теперь попробуем содержательно сопоставить этот этап творчества двух мастеров.

Когда пересматриваешь подряд беспредметные серии Родченко, на ум приходит его характеристика Розановой – «Гений Изобретательности»⁹. Стремительность его эволюции поражает: еще в 1913 году он рисовал виньетки в стиле модерн, а через два года делает оригинальные абстрактные композиции. Его воображение не иссякает, он не знает повторений. Уже в первых беспредметных работах он «проигрывает» множество новых стилевых решений, иногда забегая далеко вперед: что-то в его эскизах напоминает

В. Вазарели, что-то – Ж. Миро. Пользуясь чертежными инструментами (как будет делать позднее Л.М. Лисицкий и другие конструктивисты), Родченко уже в ранних композициях достигает острого сочетания техницизма и изящества: плоскостный, криволинейный орнамент сохраняет некоторую связь со стилем модерн, холодную геометричность компенсирует декоративность, цветовые фрагменты переливаются, как в калейдоскопе. Его творческой свободе, возможно, отчасти способствует недостаток знаний: по собственному признанию, Родченко в это время слабо разбирался в кубизме (думается, и в прочих «измах»).

Знакомство с произведениями Татлина и Малевича не могло не оказать влияния на молодого художника. Начиная с 1916 года в его композициях фигуры укрупняются, вступают во взаимоотношения друг с другом и с плоскостью, постепенно приобретающей признаки пространства. Типологически эти работы Родченко принадлежат тому своеобразному симбиозу супрематизма и татлинизма, который возник после выставки «0,10» и наиболее ярко проявился в «живописных архитектониках» Любови Поповой и «живописных построениях» Надежды Удальцовой. Но, несмотря на стилистическую общность, композиции Родченко ярко индивидуальны, в них всегда есть нечто неожиданное, точно художник komponует формы импровизируя, почти играя, не чувствуя гипноза старших коллег. Он непринужденно сопоставляет весомые формы с легкими и полупрозрачными, плотные фактуры с «затертыми» или тающими, глухие тона со светоносными. Особое внимание Родченко уделяет сцеплению плоскостей, которое всегда различно: они могут механически скрепляться, врезаться друг в друга, а то и прилипать друг к другу, как под действием магнита. Иногда геометрические элементы приходят в движение, неустойчивое и вихреобразное, некоторые образуют подобие человеческой фигуры, которая куда-то устремляется (она очень похожа на будущих персонажей Лисицкого в его фигуринах). Вообще беспредметные фигуры у Родченко часто ведут себя как персонажи: взаимодействуют, почти вступают в диалог; они до некоторой степени индивидуализированы – в отличие от супрематических плоскостей у Малевича, разных по форме и окраске, но, несмотря на авторские метафоры («лицо квадрата», «крестьянка в двух измерениях»), обезличенных и неодоушевленных. Есть в этих беспредметных работах и зачатки того трехмерного пространства, которое предвещает скорый выход Родченко из живописи в моделирование пространственных объектов – реальных вещей¹⁰.

Когда-то режиссер Евгений Вахтангов написал о В.Э. Мейерхольде: «каждая его постановка – это новый театр», «каждая его постановка могла бы дать целое направление»¹¹. То же самое, кажется, можно было бы сказать о Родченко. Но особенность его подхода к беспредметности в том, что он ограничивается демонстрацией ее возможностей: «<...> я в каждом произведении <...> ставлю другие задачи. Но если посмотреть всю работу за все время, это и будет огромное произведение, и новое все сплошь <...>»¹². Правда, он декларирует создание «системы Родченко»¹³, но тут же признается в противоположном стремлении: «Достигнув крайних изобретений <...> в живописи, я, тем не менее, не называю последний период живописи никаким “измом”. Пусть мое достижение не создаст никаких “истов”, <...> и многим последователям не нужно будет, найдя еще новое, бороться с “измом” Родченко»¹⁴.

Напротив, Малевич – человек системы; «надо все приводить в систему», – передает его слова Надежда Удальцова в 1919 году¹⁵. Когда в манифесте 1919 года Родченко утверждает: «<...> супрематисты и беспредметники играют изобретательством, как жонглеры шарами»¹⁶, – то это верно по отношению к его собственному творчеству, но никак не к Малевичу и его последователям. Родченко и сам задумывается о смысле беспредметной живописи, ведь жонглерство, комбинаторика не могут быть ее единственной задачей. Но «миропонимание» беспредметности он формулирует в самом общем виде – как «провозглашение творчества, создания, анализ, изобретательство; <...> углубление профессиональных требований к живописи»¹⁷. Победить косную материю творчеством, создавать, изобретать нечто новое (тоже материальное) – вот приблизительно в чем состоит его программа.

Если теперь мысленно представить себе все беспредметные работы Малевича, то можно поразиться их однообразию; более единообразна, пожалуй, только живопись П. Мондриана. Супрематизм в силу своей доктрины чрезвычайно ограничивает проявления авторской фантазии. Появление каждой новой картины подчиняется не свободному полету воображения, не изобретательскому импульсу – автор пытается угадать последовательность движения самого искусства от простых форм к сложным, от плоскости к пространству. Начав с утверждения в качестве главного объекта геометрической фигуры (квадрата, круга, креста, прямоугольника), Малевич в 1916–1917 годах переходит к пространственным категориям веса и «безвесия», полета и парения.

Но наличие системы не только ограничивает, но и расширяет возможности искусства. Точнее, ограничивает формальные возможности и расширяет смысловые. Малевич в супрематизме вернулся к созданию картины мира, которая когда-то присутствовала в живописи классических эпох. Главная особенность здесь состоит в открытии нового пространственного мышления; сам Малевич, как известно, придавал принципиальное значение своему выходу из «кольца горизонта». Но горизонт – главная координата в традиционной картине мира, свойственной буквально всем его народам на протяжении тысячелетий. Отделяя небо от земли, верх от низа, линия горизонта утверждает иерархический порядок, систему ценностей, которую из века в век исповедует человечество.

Вторая координата – вертикаль – служит связующим началом небесного и земного; его носителем в традиционном искусстве обычно является изображение человека. Понятно, что в системе супрематизма изображение человека так же невозможно, как и изображение природы, ибо строение человека столь же иерархично, как строение вселенной в понятиях древности, так же имеет верх и низ (почему, в частности, последовательный супрематизм невозможен в обычном театре, где ни человек, ни плоскость «земли» не устранимы).

Конечно, не один Малевич совершил этот прорыв. Традиционную картину мира давно расшатали точки зрения Э. Дега и К. Моне, плоскостность ар нуво, композиционное мышление П. Сезанна, «поэтическая стройка» (выражение Малевича) кубизма, динамизм футуризма. Прямым предшественником Малевича был и В.В. Кандинский. Супрематизм лишь довершил этот процесс, дав пространство без опоры, религиозно-нравственной и философской, – пространство абсолютной свободы.

Подход Родченко и других беспредметников, будущих конструктивистов, принципиально иной. Здесь отмена верха и низа означает только хорошо сработанную, «крепко сколоченную» композицию, которая «держится»¹⁸, даже если перевернуть холст вверх ногами. Картина – добротная сделанная вещь. В беспредметных работах конструктивистов нет «супрематического ощущения»¹⁹ – того холода беспредельной свободы, пустынного пространства, о котором писал Малевич; ни один конструктивист никогда не смог бы увидеть себя в пространстве картины, как он.

В серии «белых» Малевич идет еще дальше. Здесь невозможно говорить даже о картине мира, поскольку нет *мира* – он исчез, уступив место белому *ничто*. Это уже не произведение живописи, а объект медитации, «умозрение в красках», как назвал иконопись

русский философ²⁰. Белое остается для Малевича чем-то вроде иконного поля: интересно, что, в отличие от Родченко, он никогда не ставит подпись на лицевой стороне супрематического холста.

Естественно, материалисту Родченко Малевич с его мистицизмом чужд и, по существу, непонятен. Особенно едко высмеивает его Варвара Степанова: Малевич, по ее словам, «договорился до того, что, может быть, уже теперь не надо больше и писать [картины], а только проповедовать»²¹. Родченко относится к его поискам более серьезно, хотя и расценивает их как чисто формальные: «Малевич пишет без формы и цвета. Окончательно отвлеченная живопись. Это заставляет всех глубоко задуматься. Опередить Малевича очень трудно...»²². Задумав победить Малевича на его же территории – в области монохромной беспредметной живописи, Родченко поставил перед собой, по существу, ложную задачу. И хотя в этом соревновании он мог считать себя победителем – профессионалы отдавали предпочтение живописным качествам его серии, – само сравнение трудно признать корректным.

Степанова совершенно права, когда пишет о «черных» Родченко как о блестящих образцах «чистой» живописи²³. Его картины демонстрируют мастерство исполнения, больше того – заставляют любоваться. Остроугольные и округлые очертания и формы, глубокий и сложный (несмотря на монохромность) цвет, металлический блеск и бархатистая матовость – все эти контрасты «работают» на самоценное качество живописи. Малевич, как уже говорилось, решал в «белых» совершенно иные задачи. Может быть, поэтому он так странно реагировал на свое относительное поражение: одобрял работы противников, в который раз предлагал Родченко дружбу и совместную работу (из этого опять ничего не вышло).

Выставка 1919 года стала не только пиком конфронтации, но и точкой предельного сближения двух позиций. Кажется даже, что Родченко в пылу состязания с Малевичем воспринял некоторые свойства супрематизма (не случайно черные фоны будут использовать и ученики Малевича Н.М. Суетин и И.Г. Чашник в супрематических композициях). Черное Родченко лишено мистики, но его глубина таит в себе загадку, может быть, вполне материалистического свойства, вроде пространства звездного неба или – вспомним описания художником его театрального детства – «черной пропасти» зрительного зала.

Сам же Родченко видел свое достижение в том, что в «черных» он более последовательно, чем Малевич, решил задачу растворения формы в пространстве: «Начало ...нового существования

формы в пространстве и новое пространство дают вещи черного периода, где трудно уловить, что является пространством и каким, и что формой в нем <...>²⁴. К этому времени он уже отчетливо ощущал ограниченность возможностей живописи. Еще в 1919 году он говорил, что «<...> живопись – уже отжила, ее не надо; может быть, в будущем найдутся совершенно новые, невиданные способы творчества <...>. Будут не нужны не холсты, ни краски, и будущее творчество, быть может, при помощи того же радия, какими-то невиданными пульверизаторами будет прямо в стены вделывать свои творения, которые <...> будут гореть необычайными, еще неизвестными цветами”...»²⁵. (Впрочем, пока в ожидании научных чудес Родченко просто лежит на кровати перед белым холстом и представляет себе будущие композиции²⁶.)

В 1919 году Малевич заявил об уходе из живописи. Родченко свой уход совершит через два года, в 1921-м. Оба обозначили «конец живописи» демонстрацией ровно закрашенных холстов: Малевич – белым (вероятно, просто загрунтованным), Родченко – красным, желтым и синим. Период без живописи продолжится у Малевича до 1928 года, у Родченко до середины 1930-х.

Первая половина 1920-х годов – период расцвета конструктивизма и его широкого общественного влияния, в какой-то мере затронувшего Малевича и его школу (это особая тема, которой я не буду касаться). После нескольких безуспешных попыток наладить общую работу (в 1921 и 1922) Малевич зачисляет конструктивистов в стан врагов. Имя Родченко он упоминает крайне редко и в основном в негативном контексте, например упрекая Лисицкого в измене супрематизму: «<...> куда Вас занесло, хотели освободить свою личность, <...> а попали к Гану, Родченко, конструктором стали <...>»²⁷. Что касается Родченко, то в 1920-е годы он, постоянно востребованный, крайне загруженный работой, полный энергии и идей, о Малевиче не вспоминает. Объективно в их работе есть немало общего. Оба преподают, и это помогает им в формировании теоретических взглядов. Эпизодически работают в фарфоре, обращаются к архитектуре. Другие виды деятельности не похожи: Родченко занимается оформительской графикой и фотомонтажом, дизайном, конструированием, Малевич пишет философские труды.

Я подхожу ко второму очень важному периоду в творчестве как Малевича, так и Родченко. На первый взгляд, в их работе конца 1920-х – начала 1930-х годов нет ничего общего. Малевич возвращается к фигуративной живописи. Родченко создает свои лучшие, самые острые ракурсные снимки. Один пишет картины в духе своей юности, дати-

руя их ранними годами; другой, освоив новый вид искусства, экспериментирует с его языком. Но оба художника переживают большой творческий подъем, и их произведения интересно сопоставить.

Для Родченко фотография была прямым продолжением работы живописца. Объясняя свое пристрастие к новым ракурсам – снизу и сверху, он начинает с критического обзора композиции в живописи: «Возьми историю искусств или историю живописи всех стран, и ты увидишь, что все картины, за ничтожным исключением, написаны или “с пупа”, или с уровня глаз». Даже в иконе и примитиве «просто поднят горизонт для вписания многих фигур; но каждая из них взята с уровня глаз»²⁸. Некритичное следование этой традиции представляется Родченко вовсе не безобидным: «За этим угрожающим трафаретом кроется предвзятое, рутинное воспитание человеческого зрительного восприятия и однобокое извращение зрительной мысли»²⁹. По существу, Родченко протестует против того самого «кольца горизонта», в которое заключена не только мировая живопись, но теперь уже и фотография, и которое видится Родченко решительно противоречащим современному мироощущению.

Как тут не вспомнить о супрематизме! Ведь Родченко говорит как раз о необходимости новой картины мира, которую – пусть в отвлеченной, умозрительной форме – создал Малевич. Но, как уже отмечалось, Родченко не понимал сути пространственной концепции супрематизма, вообще не видел в беспредметности связи с реальностью. В том же тексте он приводит краткую историю «живописных изобретений»: «индивидуальное понимание мира», затем «живопись ради живописи: Ван Гог, Сезанн, Матисс, Пикассо, Брак.

И последний путь – абстракции, беспредметности, когда интерес к вещи остался почти научный.

Композиция, фактура, пространство, вес и т.п.

А пути исканий точек, перспектив, ракурсов остались совершенно не использованы»³⁰.

Оставим пока эту спорную мысль без комментариев. Посмотрим на работы художника.

Ракурсные снимки Родченко слишком известны, чтобы останавливаться на их анализе. Для нашей темы важно то, что при всем их разнообразии (художник и здесь демонстрирует свою неиссякаемую изобретательность), они создают целостную картину мира, которая складывается как будто случайно, из фрагментов, осколков подлинной, непридуманной реальности (поэтому Родченко так важен фактор съемки «врасплох»). Ее главное качество – динамичность. Это не устоявшийся мир, он зафиксирован в момент изме-

нения, и зритель поставлен перед необходимостью видеть процесс, а не устойчивую данность. Иерархические отношения здесь так же нарушены, как в супрематизме: верх и низ часто перепутаны, оси смещены, горизонталь и вертикаль уступают место диагонали; это в буквальном смысле «земля дыбом» (название постановки Мейерхольда 1923 года), образ свободы, который Родченко из утопического измерения переводит в разряд реальностей. Но, в отличие от искусства революционных лет, фотографии Родченко лишены открытого пафоса; в выборе объекта также нет иерархичности: в наше поле зрения попадает и случайное, и смешное, и непонятное – все, что привлекает внимание, а не только то, что важно, на что нужно смотреть, что преподносится как значительное или красивое. С исчезновением горизонта исчезает и традиционный взгляд на человека. Вот почему так возмущал многих вид снятого снизу пионера. Но люди у Родченко привлекательны новыми качествами – раскрепощенностью, включенностью в общее действие, азартом. Ракурс создает ощущение участия автора и зрителя в общей динамике жизни: кажется, мы вместе с автором передвигаемся, забираемся на крыши, летаем на моноплане.

Как относился Малевич к снимкам Родченко? Увидел ли он в них нечто родственное своим представлениям? К сожалению, нет никаких свидетельств того, что он их знал и что вообще интересовался фотографией. Это чрезвычайно странно: Малевич следил за всеми новинками искусства и отзывался почти на все увиденное, но фотография почему-то осталась вне поля его зрения. (Возможно, это связано с тем, что фотографические выставки в основном проходили в Москве, где он бывал нерегулярно.) Что же касается Родченко, то Малевич, похоже, поставил на нем крест; по крайней мере в 1931 году это имя вызвало у него только воспоминание о ненавистной ему утилитарности в искусстве³¹.

Рискну предположить, что, если бы Малевич увидел ракурсные снимки Родченко, он был бы не только удивлен, но и взволнован. Так взволновали его документальные фильмы соратника Родченко по ЛЕФу Дзиги Вертова: Малевич испытывал к кинематографу большой интерес, считая его наиболее современным видом искусства. Посмотрев фильмы Вертова «Одиннадцатый» и «Человек с киноаппаратом», Малевич откликнулся статьей, в которой писал: «<...> движение Дзиги Вертова идет непреклонно к новой форме выражения современного содержания, ибо не надо забывать, что содержание нашей эпохи еще не в том, чтобы показать, как откармливают в совхозе свиней или как убирают на “золотой

ниве”, а есть еще одно содержание – *чисто силовое, динамическое*³² (курсив мой. – И.В.). Чтобы овладеть динамической формой выражения, Малевич предлагал изучать новые направления живописи, особенно футуризм. «Я обнаружил в “Человеке с киноаппаратом” огромное количество элементов (кадров) именно кубофутуристического порядка. <...> целый ряд моментов сдвига движения улицы, трамваев со всевозможными сдвигами вещей в их разных направлениях движения, где строение движения уже не только идет в глубину к горизонту, но и развивается по вертикали»³³.

Совершенно аналогично пишет о фотографиях Родченко современный исследователь: «Предметом изображения ...становился даже не сам объект в его материальности, но “внутренняя сила”, заключенная в нем. Эта сила словно устремлялась наружу из глубины объекта, увлекая за собой пространство изображения. Так пространство снимка обретало повышенную динамику»³⁴.

Малевич настаивал на необходимости кинематографистам изучать кубофутуристическую живопись не только потому, что, по его мнению, «динамика есть подлинная пища кино»³⁵. Он считал традицию футуризма вообще актуальной для советского искусства и удивлялся, что его идеологи «не понимают, что только фут<уристы> (динамизм, индустриальность) могли бы выполнить социальный заказ сегодняшнего дня»³⁶. Малевич противопоставлял это идущее от футуризма «динамическое содержание» современности (по его мысли, беспредметное) наглядному идеологически выдержанному рассказу (свиньи в совхозе). Заметим, что в фотографиях Родченко, так же как у Вертова, нет идеологической заданности – при той же «неподкупной искренности» (выражение Малевича).

Итак, позиции Родченко и Малевича через много лет после их разрыва, казалось бы, сближаются. На некоторых снимках (намеренно или случайно и, возможно, не без юмора) Родченко почти цитирует супрематические композиции, например в фигуре спортсмена, сгруппировавшегося в прыжке. Вероятно, не случайно и появление в одном из разделов его воспоминаний «Работа с Маяковским» (1939) фразы: «Мне были близки художники такие же, как я, непризнанные, непокупаемые, обругиваемые во всех газетах, как Малевич, Татлин, Маяковский, Хлебников и другие»³⁷. Но в действительности дело обстояло сложнее. Чтобы в этом убедиться, нужно взглянуть на картины Малевича этого времени.

Рекомендуя советским художникам следовать футуристической традиции, сам Малевич вовсе не собирался этого делать. Его живопись конца 1920-х – начала 1930-х годов строится на прин-

циях, противоположных и футуристической динамике, и супрематическому «безвесию». В нее возвращается даль, перспектива, горизонт. Малевич программно восстанавливает традиционную картину мира, незыблемость верха и низа. Небо в его картинах словно венчает голову человека, а вертикальная ось композиции, проходящая через его фигуру, вместе с линией горизонта образует крест. Изменение пространственной концепции связано у Малевича с мировоззренческим переворотом. Он переживает разочарование в утопических представлениях революционной эпохи, от увлечения «футуро-жизнью» он возвращается к апологии природы, христианства, вечных ценностей. Родченко, напротив, до конца жизни не изменил своей юношеской привязанности к технике, городской культуре, революции. Парадоксально, что при этом оба работают в традиции геометрического стиля: как бы ни был глубок мировоззренческий спор двух авангардистов, их близость «на генетическом уровне» остается неизменной.

Эпилог этой истории таков. В 1940-е годы Родченко делает опыты в стилистике, близкой к сюрреализму. Малевича уже нет в живых. Но вот одно из его поздних высказываний: в начале 1930-х в беседе с Н.И. Харджиевым Малевич сказал, что «в настоящее время примкнул бы к сюрреалистам»³⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые опубликовано в изд.: *Wakar I. Rodtschenko und Malewitsch. Zwei Wege der russischen Avantgarde // Rodtschenko. Eine neue Zeit: [Katalog]. Hirmer Verlag GmbH, München, 2013. S. 35–43.*

¹ Родченко А.М. Опыты для будущего. М.: Грантъ, 1996. С. 17 (далее – Опыты для будущего).

² Пунин Н.Н. Выходы из кубизма // Он же. О Татлине / сост. И.Н. Пунина, В.И. Ракитин; коммент. В.И. Ракитина и А.Г. Каминской. М.: «РА», 1994. С. 42–52 (Серия «Архив русского авангарда»).

³ Родченко А.М. Опыты для будущего. С. 59.

⁴ Там же. С. 61.

⁵ Там же. С. 59.

⁶ Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма, документы, воспоминания, критика: В 2 т. / авт.-сост. И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. М.: «РА», 2004. Т. 2. С. 173 (далее – Малевич о себе).

⁷ Родченко А.М. Опыты для будущего. С. 64.

⁸ Там же. С. 65.

⁹ Там же.

¹⁰ См. об этом: Хан-Магомедов С.О. Дизайн, архитектура, агитационное и полиграфическое искусство в творчестве художника Александра Родченко // Родченко А.М. Статьи, воспоминания, автобиографические записки, письма. М.: Советский художник, 1982. С. 7–8 (далее – Статьи, воспоминания...).

¹¹ Цит. по: Захава Б.Е. Два сезона (1923–1925) // Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний. М., 1967. С. 261.

¹² Там же. С. 84.

¹³ Там же. С. 66.

¹⁴ Там же. С. 71.

¹⁵ Степанова В.Ф. Человек не может жить без чуда. М.: Сфера, 1994. С. 71.

¹⁶ Родченко А.М. Опыты для будущего. С. 67.

¹⁷ Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 72–73.

¹⁸ Так преподаватели Вхутемаса определяли качество композиции. См.: Рыбченков Б.Ф. Л.С. Попова, А.А. Веснин, А.М. Родченко. Из «Рассказов художника» // Малевич о себе. Т. 2. С. 210.

¹⁹ Об этом ощущении как о главной особенности супрематизма говорил ученик Малевича К.И. Рождественский. См.: Рождественский К.И. Малевич – это неисчерпаемая тема // Там же. С. 302.

²⁰ Трубецкой Е. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. М., 1916.

²¹ Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 62.

²² Родченко А.М. Опыты для будущего. С. 70.

²³ Степанова В.Ф. Указ. соч. С. 89.

²⁴ Родченко А.М. Опыты для будущего. С. 81.

²⁵ Там же. С. 78.

²⁶ Там же. С. 118.

²⁷ Малевич К.С. Письмо Л.М. Лисицкому (17 июня 1924) // Малевич о себе. Т. 1. С. 159.

²⁸ Родченко А.М. Опыты для будущего. С. 193.

²⁹ Там же. С. 195.

³⁰ Там же.

³¹ См.: Малевич о себе. Т. 2. С. 361.

³² Малевич К.С. Живописные законы в проблемах кино (1929) // Он же. Собрание сочинений: В 5 т. М.: Гилея, 1995. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. С. 304 (далее – Живописные законы в проблемах кино).

³³ Там же. С. 303–304.

³⁴ Стигнеев В.Т. Век фотографии. 1894–1994. Очерки истории отечественной фотографии. М.: КомКнига, 2005. С. 85.

³⁵ Малевич К.С. Живописные законы в проблемах кино. С. 305.

³⁶ Малевич о себе. Т. 2. С. 361.

³⁷ Родченко А.М. Статьи, воспоминания... С. 62.

³⁸ Малевич о себе. Т. 2. С. 309.

Н.А. Богданова

СУДЬБА НАТЮРМОРТА, ИЛИ ЖАНРОВЫЕ ПРЕДПОЧТЕНИЯ РУССКОГО АВАНГАРДА

Внимание к жанровой проблематике по отношению к эпохе, когда размываются границы не только жанров, но и видов искусства, на первый взгляд, лишено актуальности и смысла. Однако для уточнения сущностной стороны искусства русского авангарда, уточнения содержания «что», которое, по мысли В.В. Кандинского, влечет за собой поиски нового «как», анализ жанровой структуры оказывается не менее важным, чем анализ живописно-пластического языка.

Натюрморт, один из наиболее «субъективных» жанров, стремится в начале XX века сменить господствующий в предшествующее время пейзаж. К натюрморту обращались представители самого широкого художественного спектра: К.А. Коровин, мастера «Мира искусства» и «Голубой розы», не говоря уже о художниках «Бубнового валета». Причем расцвет этого жанра в русском искусстве первой трети XX века падает на середину 1910-х годов, то есть совпадает со временем, когда сложились основные живописно-пластические системы русского авангарда. Натюрморт сохраняет значительную роль и тогда, когда пик развития искусства авангарда оказывается позади. Вместе с тем творчество ведущих мастеров авангарда, создателей наиболее радикальных художественных систем, развивается в обход этого жанра (К.С. Малевич, В.В. Кандинский, П.Н. Филонов)¹. Даже В.Е. Татлин в своем конструировании новой реальности обходится почти без натюрморта.

Среди представителей авангарда к натюрморту часто обращались мастера, связанные с конструктивизмом, вышедшие

впоследствии к производственному искусству и дизайну и сравнительно далекие от философских проблем. Конструктивизм интересовало прежде всего «жизнестроение, а не жизнепознание»². Одним из наиболее ярких представителей среди них была Л.С. Попова.

К своему варианту геометрической абстракции, архитектонике, Попова шла главным образом через натюрморт, а также натюрмортно понятый портрет или фигуративную композицию. В натюрморте ее интересовали как фактурные поиски («Гитара», 1914, частное собрание), так и кубистическое разложение форм, облегчающее переход к абстракции («Скрипка», 1915, ГТГ).

Отдав дань динамике кубофутуризма в таких работах, как «Скрипка», она приходит к статике своих классических архитектоник, многие из которых сохраняют «воспоминания» о натюрморте: струны, элементы скрипки или гитары («Живописная архитектоника с желтой доской», 1916; «Живописная архитектоника», 1916–1917, обе – ГТГ). Даже будучи абсолютно абстрактными и лишенными опоры в границах холста, архитектоники Поповой сохраняют устойчивость, наличие «верха» и «низа» и остаются в сфере действия земного притяжения («Живописная архитектоника. Черное, красное, серое», 1916, ГТГ) в отличие от динамических супрематизмов К.С. Малевича с их свободным движением форм в бесконечном пространстве космоса («Супрематизм», 1916, Городской музей, Амстердам).

Поздние, более динамичные архитектоники и живописные конструкции Поповой («Живописная архитектоника. Красное с синим», 1918; «Конструкция с белым полумесяцем», 1920–1921, обе – ГТГ) содержат скорее более конкретную категорию энергии, нежели категорию абстрактного духа, что более свойственно искусству Малевича, белый супрематизм которого демонстрирует отождествление энергетического космоса с космосом духовным³. Сохраняют они и эстетическое начало, что никогда не было предметом специального интереса Малевича, как, впрочем, и средневекового искусства, к традициям которого обращались мастера русского авангарда. Эстетическое начало связано с предметом, с проявлением реального мира. И это отсутствие концентрации внимания на предмете вне его наполнения дополнительным символическим смыслом также роднит средневековое искусство и классический русский авангард.

Для Малевича натюрморт был «проходным» жанром, произвольность построения которого облегчала ему высвобождение цвета и формы («Натюрморт», 1908 или 1910–1911, ГРМ). Попова же, будто бы боясь оторваться от земли и потерять связь с реальным земным

миром, включает элементы натюрморта и в лежащие на грани кубизма и кубофутуризма композиции с фигурами и портреты («Композиция с фигурами», 1913, ГТГ; «Портрет философа», 1915, ГРМ). Причем в «Композиции с фигурами» отдельные предметы почти лишены кубистической деформации (вазочка с фруктами, гитара), а в «чистом» натюрморте «Скрипка» даже сохраняют иллюзорность (карты).

Напрашивается сравнение «Композиции с фигурами» Поповой с «Лесорубом» Малевича (1912–1913, Городской музей, Амстердам), где различия в трактовке фигуры, окружающих ее предметов и фона сглаживаются, и идентичные первоэлементы заполняют композицию по всей плоскости холста.

У Малевича это не столько фигура, имеющая натюрмортный характер, сколько жанровая композиция даже в том случае, когда она однофигурна. Это дает возможность введения категории пространства и выхода к проблеме живописно-пространственного единства, которую он последовательно разрабатывает в работах первого крестьянского цикла («Косарь», 1912, НГХМ; «Уборка ржи», 1912, Городской музей, Амстердам). Малевич идет к супрематизму не через натюрморт, а через крестьянский жанр, уже несущий в себе самом универсальное бытийное содержание.

Еще одним этапом на пути Малевича к супрематизму были произведения, названные им «алогизмами» («Авиатор», 1914, ГРМ; «Англичанин в Москве», 1914, Городской музей, Амстердам). Формальное сходство мотива – изображение фигуры человека в окружении предметов – позволяет сравнить их с упомянутым выше «Портретом философа» Поповой, включающим в кубофутуристическую композицию элементы натюрморта и интерьера. Однако одно из отличий заключается в том, что в работах Малевича предметы теряют целесообразность, утрачивают конкретно-бытовой характер. Теряя связь с реальной пространственной средой, они приобретают способность свободного парения, предвосхищая композиции супрематизмов.

Предмет в «алогизме» Малевича стремится оторваться от земного бытия, выходит за пределы своего земного существования, чтобы впоследствии исчезнуть вообще, уступив место абстрактным геометрическим первоформам. У Поповой даже абстрактные геометрические формы носят натюрмортно-предметный характер.

Опыты Поповой в области скульптоживописи («Кувшин на столе», 1915, ГТГ) также остаются в пределах натюрморта и не выходят к знаковости татлинских контррельефов. Татлин преодолевает конкретику натюрморта ради выявления общих

закономерностей «работы материалов», из которых построен мир («Контррельеф», 1916, ГТГ). Д.В. Сарабьянов называет этот этап конструктивизма эстетическим⁴. Можно назвать его еще и философским.

Последним этапом на пути выхода в реальное трехмерное пространство был для Татлина не натюрморт (хотя на определенном этапе он был ему важен для выявления конструирующего начала), а обнаженная женская натура. Фигуры его натурщи лишены механистической «свинченности», которую можно было видеть в фигуративных изображениях Поповой. Метод Татлина в определенной степени противоположен кубизму. Художник не разбирает фигуру на части с тем, чтобы потом синтезировать ее заново, а выявляет внутреннюю органику формы (отсюда найденная им упругая дугообразная линия), раскрывает законы построения человеческого организма, через которые он стремится постичь универсальные законы окружающего мира («Натурщица», 1913, ГТГ). Динамично развернутая в пространстве фигура натурщицы в чем-то напоминает спиралевидную конструкцию знаменитой Башни, устремленной в небо (Башня. Памятник III Интернационалу, 1919–1920).

О татлинском интересе к пространству говорят и опыты с летательным аппаратом Летатлин. Однако художник не ограничивается идеей изобретательства и конструирования. Он проявляет интерес не просто к трехмерному пространству, а к пространству вселенскому. Отсюда и параллельный земной оси наклон Башни, и соотношенное с общим планетарным ритмом движение ее внутренних объемов. Стоя в отличие от Малевича на земле, он стремился тем не менее объединить небо и землю. Отсюда и утопичность его проектов.

Кандинский, уподобляющий процесс рождения произведения процессам, происходящим во вселенной, идет к своей системе абстрактного экспрессионизма главным образом через пейзаж – наиболее пространственный и предполагающий динамику и движение жанр. Его излюбленные мотивы – всадник, башня, озеро, повторяющиеся в целом ряде работ на пути к высшему достижению его экспрессивной абстракции, композиции, – связаны с пейзажно-пространственной средой («Пейзаж с башней», 1908, Центр Ж. Помпиду).

Предмет в его натюрмортном качестве остается вне сферы внимания художника. А в натюрмортах П. Сезанна его привлекало, как известно, не конструирующее, а одухотворяющее начало.

Однако в произведениях конца 1910-х годов, где онтологические проблемы уступают место психологическим⁵, отдельные абстрактные формы напоминают не только биоморфные и зооморфные структуры, но именно предметы («Сумеречное», 1917, ГРМ).

В них проявляется интерес к фактуре, ощущение колючего, острого. Не случайно ода из подобных работ получила название «Картина с остриями» (1919, ГРМ). Конкретизация содержания влечет за собой конкретизацию форм.

П.Н. Филонова тоже интересует движение, но не внешнее движение исчезающих и вновь рождающихся миров, а внутренние процессы, законы природы, единые для всего живого и неживого мира, что приводит к созданию натурфилософских и социальных формул. На этом пути он соединяет законы микро- и макрокосма и выходит к проблематике вселенной. Поэтому наряду со сложными философскими композициями Филонов обращается к самым простым предметам, внутреннюю сущность которых он стремится постичь⁶. И потому простейший натюрморт или цветы оказываются для него самодостаточными и становятся основой для воплощения филоновской картины мира («Цветы», 1912–1913; «Цветы мирового расцвета», 1915, обе – ГРМ).

Жанр многих произведений художника трудно постичь даже с учетом размытости жанровых границ. Его персонажи становятся героями им самим созданного мифа, а возникающие ассоциации с уже существующими образами и сюжетами настолько свободны, что дают возможность расширить трактовку («Трое за столом», 1914–1915; «Крестьянская семья», 1914, обе – ГРМ). И именно в этих композициях, сохраняющих как элемент сюжетного начала, так и более традиционное живописно-пространственное решение, в качестве одной из основных частей присутствует натюрморт. Его роль и смысл также многозначны, как многозначно содержание самих этих работ. Многие детали натюрмортов могут быть прочтены и как бытовые предметы, и как ритуальные чаши, и как христианские символы (например, рыба в «Пире королей», 1915, ГРМ, кубки в «Трое за столом»). Но в любом случае присутствие реального предмета оставляет художника в пределах земного мира и земных проблем. Не случайно Филонов остается наиболее социально-конкретным художником русского авангарда, с наибольшей полнотой воплотившим присущий русскому искусству «синтез “философии, религии, общественности”»⁷.

Уникальность художественной системы М.З. Шагала заключается в том, что частицей вселенной он умудрился сделать личный камерный мир. В созданной им новой реальности все перемещается и движется, законы земного притяжения перестают действовать, создается единство того, что на земле и вне ее. И в этой ситуации составленный из конкретных предметов натюрморт подчеркивает наличие индивидуального начала («Прогулка», 1917, ГРМ).

В одной из наиболее умозрительных его работ – «Автопортрет с музой. Видение» (1917–1918, частное собрание) – сохранению ощущения интимного камерного мира также способствуют предметы, которые, несмотря на свободное расположение в пространстве, сохраняют бытовую целесообразность.

В разные периоды своей творческой жизни Шагал обращался как к «чистому» натюрморту, так и к натюрморту, сопряженному с интерьером. Созданные в 1910-е годы композиции «Зеркало» (1915, ГРМ) и «Часы» (1914, ГТГ) смыкаются с поэтикой символизма.

Герой работы «Часы», сидящий в залитой золотым, будто бы солнечным светом комнате, смотрит в окно, за которым простирается сине-фиолетовая тьма. В «Зеркале» мы встречаемся с похожим эффектом: в комнате светло, а в зеркале темно, за зеркальной плоскостью возникает иное, окрашенное в фиолетовые тона пространство. Вспоминается шуточный ответ немецких художников на вопрос «как поживаете?» («wie geht es?»), приведенный в работе Кандинского «О духовном в искусстве». Ответ звучит «ganz violett» (совсем фиолетово), «что обозначает грустные обстоятельства»⁸. Сопряженные с пространством предметы берут на себя роль выразителей внутренних философских смыслов.

В центре внимания основных художественных систем русского авангарда (и это их объединяет) не предмет, а пространство (или же взаимоотношение предмета и пространства), не покой, а движение. Поскольку остановка движения влечет за собой прекращение существования вселенной, внутренние законы которой это искусство стремится постичь. В этом процессе познания натюрморт с его статикой и концентрацией внимания на предмете отходит на второй план. Создающий картину по воле художника в большей степени, чем какой-либо другой жанр, натюрморт стал трамплином в новый мир, в искусство, строящее новую реальность. «Разломав» предмет, чтобы затем синтезировать его заново, он открывал путь в беспредметное. В дальнейшем необходимо было постигать общие законы мироздания, беря во внимание весь спектр окружающих явлений.

Предметный мир натюрморта оставляет художника в пределах окружающей реальности, в пределах психологизма и личных переживаний. Может быть, поэтому, когда произошел неизбежный поворот авангарда от универсального к уникальному, от ощущения растворения человека во вселенной к осознанию неповторимости его личности, Татлин вернулся к натюрморту. Он создал в этом жанре ряд глубоких философских вещей, выходящих уже, однако, за пределы искусства авангарда. А сумевший соединить вселенское

и бытовое начало Шагал в 1916 году пишет букет ландышей, завязанный лентой как подарок в знак того, что частицей вселенной является и уникальный земной мир.

Несмотря на всю свою философичность, натюрморт позволяет художнику обращаться к проблематике вселенной без отрыва от земных проблем.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мы сознательно ограничиваемся обращением прежде всего к творчеству мастеров «зрелой стадии» (Е.В. Баснер) развития русского авангарда, концентрирующих основную проблематику этого искусства. По данной причине за пределами нашего внимания остаются такие художники, как М.В. Ларионов и Н.С. Гончарова, связанные с «ранней стадией развития авангарда, когда задачу воссоздания преображенной реальности еще не сменила идея создания реальности новой» (*Сарабьянов Д.В.* К ограничению понятия авангард // *Он же.* Пробуждение памяти. М., 1998. С. 272). Имеются в виду не временные, а именно стадийные этапы, как известно, совмещенные в России в одном хронологическом времени.

² *Сарабьянов Д.В.* Любовь Попова. Живопись. М., 1994. С. 72.

³ См.: *Егоров И.М.* Казимир Малевич. М., 1990. С. 28.

⁴ *Сарабьянов Д.В.* История русского искусства конца XIX – начала XX века. М., 1993. С. 251.

⁵ См. об этом: *Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б.* Василий Кандинский. М., 1994. С. 82.

⁶ Как ранее А.А. Иванов и М.В. Врубель, чью линию в искусстве отчасти продолжает П.Н. Филонов.

⁷ *Сарабьянов Д.В.* Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад) // Советское искусствознание'80. М., 1981. Вып. 1. С. 121.

⁸ *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. Л., 1990. С. 49. В этой связи можно вспомнить и колорит ряда произведений Врубеля и Филонова.

Иллюстрации

З.П. Шергина

**ФУТУРИСТИЧЕСКИЕ КНИГИ ИЗ ЛИЧНОЙ КОЛЛЕКЦИИ
М.В. МАТЮШИНА. ИЗ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ
КНИЖНОЙ КОЛЛЕКЦИИ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ
ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ**

Годы, люди и народы
Убегают навсегда,
Как текучая вода.
В гибком зеркале природы
Звезды – невод, рыбы – мы,
Боги – призраки у тьмы.
В. Хлебников. 1915

В 1935 году в научную библиотеку Третьяковской галереи поступила книжная коллекция из личной библиотеки М.В. Матюшина, она была приобретена у его вдовы О.К. Матюшиной за 500 рублей, о чем свидетельствует запись в инвентарной книге.

Собрание (порядка 130 единиц, некоторые издания поступили в нескольких экземплярах) состоит из уникальных книг, сделанных литографским способом, гравированных альбомов, малотиражных типографских изданий и отражает многообразие литературных групп, причислявших себя в той или иной мере к русскому футуризму. Самое раннее издание датируется 1905 годом, самое позднее – 1933-м. На некоторых встречаются владельческие штампы: «*М.В. Матюшинъ*».

Особую ценность коллекции придают дарственные надписи, вклеенные оригинальные фотографии, владельческие пометки, являющиеся источниками дополнительных сведений о жизни и творческом пути их владельца и о его окружении.

Михаил Васильевич Матюшин (1861–1934) был незаурядной творческой личностью: музыкантом и композитором, художни-

ком, педагогом, фотографом, теоретиком искусства, основателем «органического» направления и идеи пространственного реализма в художественном авангарде. Многогранность его таланта определила его стремление к воплощению идеи синтеза искусств.

Свой творческий путь Матюшин воспроизвел в воспоминаниях, написанных, а отчасти продиктованных им, зимой 1933–1934 годов, незадолго до смерти. Издание предполагалось в серии автобиографий художников. Мемуары часто цитировались, но полностью были опубликованы лишь в 2011 году¹. Осуществил публикацию открытый в 2011-м в Коломне под Москвой Музей органической культуры, ориентированный на сохранение и воплощение идей Матюшина².

Михаил Васильевич Матюшин родился в Нижнем Новгороде в 1861 году (год освобождения крестьян) в многодетной семье. Он был незаконнорожденным сыном крепостной крестьянки и дворянина Н.А. Сабурова, который умер, когда мальчику было три года. Многосторонность его творческого развития начала проявляться в раннем возрасте. К семи годам почти без помощи старших братьев он выучился читать, писать и знал простую арифметику. Ему разрешали брать книги из господской библиотеки, гувернантка барыни учила его говорить и читать по-французски. Он рано пристрастился к рисованию. Но не менее важным было для него рассматривание рисунков, лубков, картин, любование природой. Сильные эстетические впечатления, как шок потрясшие его, переживались им в детстве и в дальнейшем как толчок к творчеству.

Основы общего образования Матюшин получил в четырехклассном городском училище. Он пел в церковном хоре, научился на слух подбирать музыкальные произведения, услышанные у музыкантов, снимавших комнаты у его матери, а в девять лет сам сделал скрипку. Одаренного мальчика приняли в Нижегородскую консерваторию. Когда ему было двенадцать лет, семья переехала в Москву, и Матюшин продолжил учебу в Московской консерватории. В 1881 году он переехал в Петербург, где по конкурсу был принят скрипачом в придворный оркестр, в котором проработал около тридцати лет. В Петербурге он женился на французенке, у них родилось четверо детей.

Художественное образование Матюшин получил в Петербурге, где он посещал Рисовальную школу ОПХ, частную студию Я.Ф. Ционглинского, затем учился в частной школе Е.Н. Званцевой. В студии Я.Ф. Ционглинского он познакомился с Еленой Генриховной Гуро, поэтом и художницей, ставшей его второй женой в 1906 году.

В 1912 году Матюшин с Гуро поселились в доме № 10 на Песочной улице в Санкт-Петербурге³. Этот дом, пишет А.В. Повелихина, был неким «генеральным штабом русского кубофутуризма», а Гуро и Матюшин стали «ключевыми фигурами русского авангарда начала века»⁴. Близкими друзьями и частыми посетителями дома Матюшина были братья Бурлюки, М. Ларионов, Н. Гончарова, О. Розанова, В. Татлин, К. Малевич, П. Филонов, А. Экстер, В. Маяковский, И. Пуни, А. Крученых, В. Хлебников и другие. Бесприютных и часто голодных единомышленников в доме Матюшина встречала атмосфера благожелательности, их всегда готовы были накормить, оставить на ночлег, помочь материально. Здесь обсуждались вопросы нового искусства, готовились к выступлениям-диспутам, обсуждали выставки и издательскую деятельность.

Мария Эндер, ученица Матюшина, отмечая широкий кругозор Михаила Васильевича, вспоминала, что он интересовался современными достижениями науки, особенно физики, физиологии, геометрии: «В его библиотеке можно встретить исключительно богатое собрание книг по искусству, истории, философии, физике, физиологии, наконец, все лучшие книги современных писателей и поэтов»⁵. Михаил Васильевич прекрасно знал французский язык, неплохо знал немецкий, на шестьдесят втором году жизни начал самостоятельно изучать английский язык.

Ученик Матюшина Н.И. Костров писал о том, особом впечатлении, которое производил на окружающих Матюшин: «Он был похож на артиста, с естественными широкими жестами, в плащ-крылатке и мягкой шляпе». И далее описывал его дом: «Мы поднимаемся по старой скрипучей лестнице на второй этаж дома. На стенах лестницы висят гипсовые маски античных скульптур. <...> Наполненность искусством и поэзией усиливается при входе в мастерскую Матюшина – пианино, на пианино скрипка и портреты Моцарта и Бетховена в рамках. <...> на стенах – рисунки и живопись Е. Гуро, живопись Матюшина. В углу у окна – верстак с инструментами для столярной работы. <...> Во всем этом особый дух искусства, искусства чистого, не вызывающего ни корысти, ни меркантильности. Дух поэзии Гуро, музыки светлой и ясной природы»⁶.

Елена Генриховна Гуро была самобытным поэтом и тонким живописцем и графиком. Ее стихи впервые были опубликованы в 1905 году. Как художник она дебютировала, подготовив иллюстрации к «Бабушкиным сказкам» Ж. Санд (см. *прил. № 1, 2*). Эти издания поступили в научную библиотеку в составе коллекции. Ее творчество, хрупкое и нежное, немного инфантильное, оказыва-

ло удивительно сильное воздействие на Матюшина, который был значительно старше ее, и на многих молодых поэтов и художников, часто бывавших в их доме. Она была больна лейкемией и знала это. Все в доме относились к ней с большой нежностью. В возрасте тридцати шести лет осенью 1913 года она умерла. «Главные мотивы ее стихов: восстание против буржуазного быта, сознание отчужденности человека от природы, идеал “естественного человека”, милосердие к природе, к людям, животным»⁷. Образ Гуро, ее духовный опыт наложили отпечаток на все творчество Матюшина и служили постоянным источником его вдохновения.

Матюшин в своих воспоминаниях годы с 1908-го по 1914-й называл «периодом бунтарства русского футуризма». В 1908 году Гуро и Матюшин участвовали на выставке «Современных течений в искусстве», устроенной Н.И. Кульбиным под маркой художественно-психологической группы «Треугольник». Здесь они познакомились с Давидом и Владимиром Бурлюками. «Их работы были смелы и оригинальны. Эти работы можно считать началом кубо-футуризма»⁸, – писал Матюшин.

Кульбин был также организатором и редактором литературно-художественного сборника «Студия импрессионистов» (см. *прил.* № 5). В 1910 году вышел первый и единственный номер, который мы видим в коллекции Матюшина. В сборник была включена статья Кульбина «Свободное искусство как основа жизни: Гармония и диссонанс», отчасти посвященная проблемам цветомузыки. Среди прочего были напечатаны стихи Д. Бурлюка, Н. Бурлюка и В. Хлебникова. Большую часть сборника занимала монодрама Н.Н. Евреинова «Представление любви» с обширным предисловием автора.

Вокруг Матюшина начала собираться футуристическая молодежь, поэты и художники, которые отошли от Кульбина, «благоговешего перед Западом и его культурой», как писал Матюшин. «Наша группа не могла ему простить западный елей и порвала с ним уже в 1910 году. Отношения были почти враждебные»⁹. По инициативе Матюшина и Гуро в начале 1910 года было организовано общество «Союз молодежи».

«Союз молодежи» объединил в своих рядах художников разных направлений, хотя его ядро составляли кубофутуристы. Многие из поэтов начинали свою творческую деятельность как художники, и художники также участвовали в создании текстов книг. Слияние кубизма в живописи и футуризма в поэзии и литературе привело к появлению такого феномена как русский кубофутуризм, нашедшего отражение в их изданиях.

Матюшин пишет: «Кубо-футуристы всегда держали “военный совет” и, выступая от 1909 до 1915 года, действовали как одно целое, представляя одну по общей установке группу»¹⁰. Главной своей целью объединение «Союз молодежи» считало изучение новых направлений в современном искусстве, проведение докладов, обмен мнениями, организацию выставок, а также издание книг.

Объединение выпустило три сборника с одноименным названием и около двадцати футуристических книг. На имеющиеся скромные средства Гуро и Матюшин основали издательство под названием «Журавль». Футуристические книги издавало также издательство «ЕУЫ», основанное Крученых, выпускавшее книги литературно-художественного объединения футуристов «Гилея», которое присоединилось к «Союзу» весной 1913 года. В группу «Гилея» входили братья Бурлюки, В. Хлебников, В. Маяковский, В. Каменский, А. Крученых, Б. Лившиц.

Русские футуристы хотели осуществить социальное и культурное переустройство мира через приобщение к новому искусству. Для популяризации и реализации своих идей футуристы выбрали книгу как наиболее доступное, массовое и активное средство.

Футуристические книги были необычны: небольшие по размерам, часто небрежно сброшюрованные, страницы могли быть разной величины, неаккуратно обрезанные. На простой и дешевой бумаге, со «странными» стихами и прозой, они являлись полной противоположностью книгам, издававшимся символистами и мир-искусниками. В этих изданиях демонстративный эпатаж, направленный против «здорового смысла» и «хорошего вкуса» старого искусства, сочетался с энтузиазмом открывателей и поисками новых форм. Футуристы создали новый тип издания – книгу, отпечатанную литографским способом, – «самописьмо», как они его называли: текст и иллюстрации наносились вручную на литографический камень, а затем отпечатывались. Их создатели считали важным донести до читателя «немой голос почерка» (по выражению Хлебникова), как эмоциональный носитель послания автора. Печатались они, как правило, небольшими тиражами. Это были сборники, манифесты, листовки, многие имелись в коллекции Матюшина и поступили в научную библиотеку Третьяковской галереи.

Первой книгой, подготовленной издательством «Журавль», Матюшин считал сборник рассказов Гуро «Шарманка» (см. *прил. № 3*), вышедший без названия издательства. На экземпляре, хранящемся в галерее, на суперобложке стоят инициалы «Е.Г.», написанные карандашом. По сведениям Матюшина, тираж книги остался

нераспроданным, и Гуро рассылала отдельные экземпляры по библиотекам санаториев и тюрем. Остальные экземпляры в 1914 году были пущены в продажу с новой обложкой.

В 1912 году вышла пьеса Гуро «Осенний сон» (см. *прил. № 8*). После ее смерти, наступившей осенью 1913 года, вышла третья ее книга «Небесные верблюжата» (см. *прил. № 28*). На нашем экземпляре на обложку наклеена оригинальная фотография Гуро. Матюшин придавал большое значение изучению связи музыки с живописью. Его первые музыкальные сочинения, скрипичные сюиты «Арлекин» и «Осенний сон», были созданы и опубликованы в качестве сопровождения к произведениям Гуро. Матюшин утверждал, что «блаженный треск осенних кузнециков» был записан им целиком с натуры.

Матюшин был значительно старше своих молодых друзей, но юношеский задор, свежесть восприятия жизни, чувство юмора, общительность и жажда практической деятельности способствовали сближению единомышленников. Он искренне радовался успехам и огорчался неудачам друзей. «Михаил Васильевич был человеком импульсивным, сложным, принадлежал к типу людей с очень обостренным чувством интуиции в искусстве. Он одаривал окружающих фейерверком мыслей, предположений»¹¹, – писал один из его учеников.

Книжки футуристов издавались легко и быстро, как писали их авторы, «взлетали». В доме Матюшина был задуман первый футуристический литературно-художественный сборник «будетлян» «Садок судей» (см. *прил. № 21*) (тираж 300 экз.). Его идея родилась в шумной компании, в атмосфере веселья, экспромтов, шуток и смеха. Об этом вспоминала О.К. Матюшина, ставшая женой Михаила Васильевича после смерти Гуро: «Помню учредительное собрание первого “Садка судей”. Вот тут, Хлебников – эта затаенная гора внутренних переживаний в студенческом мундире. <...> Справа от Елены – веселый рыжий Вася Каменский. Дальше бородастый узколицый Мясоедов, молодой учитель математики. Напротив сидели Бурлюки. Мы с Еленой раньше слышали о них самые скверные отзывы. Братья слыли отчаянными, хулиганами, ничего не боящимися, никого не щадящими, чуть ли не разбойниками. А когда познакомились, они оказались чрезвычайно внимательными, страстно ищущими культуры, знания»¹².

Об «отце русского футуризма», как называл себя сам Давид Бурлюк, Матюшин писал, что он «был для своей группы таким же глашатаем и защитником, как Эдуард Мане для группы импрессионистов. Д. Бурлюк очень сильно чувствовал основную линию футуризма и умел собирать вокруг себя те силы, которые должны были это свершить»¹³.

Сборник «Садок судей» был задуман как вызов устоявшимся эстетическим штампам. И по форме, и по содержанию он был необычен, отпечатан на оборотной стороне дешевых обоев. Название сборника и слово «будетляне» было придумано Хлебниковым. После выпуска сборника поэтов-футуристов стали называть «обойными поэтами».

По предложению «Союза молодежи» Матюшин отредактировал и издал книгу А. Глеза и Ж. Метценже «О кубизме» (см. прил. № 7). Перевод с французского подготовила Е. Низен (псевдоним сестры Елены Гуро – Екатерины Генриховны Гуро). Она увидела свет в 1913 году и имела большой резонанс.

Общим любимцем футуристического сообщества был молодой писатель Василий Каменский. Никогда не унывающий, в глазах друзей футуристов он выглядел воплощением человека будущего, истинным «будетлянином». Каменский был одним из первых русских авиаторов, его самолет потерпел катастрофу, но сам он чудом выжил. Свой первый литературный труд, книгу «Землянка» (см. прил. № 6), Каменский принес в дом на Песочной, о чем свидетельствует дарственная надпись: «Новым, интересным людям Елене Генриховне и Михаилу Васильевичу с искренней дружбой от автора Васи Каменского, из Перми. 31 окт 910 СПб». Каменский считал, что в этом произведении он создал новую форму романа со сдвигами, с переходом прозы в стихи и обратно в прозу.

«Вскоре Каменский привел Хлебникова с его корзинкой стихов, – писал Матюшин. – Хлебников был всегда молчалив, глубоко вдумчив и страшно рассеян. Отсюда его неловкость и неуверенность. Это то, о чем так хорошо пишет Гуро в “Небесных верблюжатах”. Образ поэта взят с Хлебникова целиком»¹⁴. Но именно чудаковатый Хлебников стал духовным вождем кубофутуристов, создав оригинальную философско-эстетическую программу. В книжной коллекции Матюшина были собраны многие авторские издания Хлебникова и сборники, в которых он участвовал.

С Казимиром Малевичем Матюшин познакомился в 1912 году в Москве, и тот поразил его своими работами. О.К. Матюшина писал: «Малевич стал постоянным гостем в квартире Михаила Васильевича. На вид он был степенный, серьезный. Но на широком, изрытом оспой лице искрились веселые, с хитринкой глаза. И стоило Малевичу открыть рот, как озорные остроты сразу уничтожали впечатление солидной важности. Он любил рассказывать самые необыкновенные истории. Слушатели надрывались от смеха, а лицо Малевича оставалось невозмутимо-серьезным»¹⁵. Малевич отличался необыкновен-

ной силой, когда Ольга Константиновна попросила его выпрямить кочергу, то он обошелся с ней, как с соломинкой. Знакомство с Матюшиным переросло в крепкую дружбу до конца дней и сыграло особую роль в жизни Малевича. Матюшин помогал Малевичу, оплачивая его поездки в Петербург, а когда положение становилось очень тяжелым, выставлял на продажу свои вещи.

Летом 1913 года на даче Матюшина состоялся Первый все-русский съезд футуристов. Участников съезда оказалось всего трое: Матюшин, Малевич и Крученых. Не смогли приехать Бурлюк и Хлебников. Участники съезда выпустили манифест, отпечатанный в петербургских и московских газетах, который объявлял об учреждении нового театра «Будетлянин». Уже в начале декабря состоялись представления двух спектаклей: оперы «Победа над Солнцем» и трагедии «Владимир Маяковский». Спектакли были показаны в театральном помещении луна-парка в Петербурге и проходили в атмосфере непрекращающегося скандала.

«Победа над Солнцем» создавалась как произведение программно-футуристическое, как выражение алогизма в слове, изображении и музыке. Хлебниковым был написан пролог, Крученых – либретто, Матюшин сочинил музыку, Малевич создавал эскизы костюмов и декораций. Пьеса была написана заумным языком. «Заумь», как считали Крученых и его единомышленники, есть выражение «нового разума», опирающегося на высшую интуицию. После пролога, произнесенного Крученых, бумажный занавес был не раздвинут, а разорван пополам. На сцене появились ошеломившие зрителей своей абсурдностью, внешним видом и поведением персонажи. Публика разделилась на два лагеря: бурно возмущавшихся и приветствовавших оперу.

Один из эскизов Малевича был воспроизведен на обложке издания «Победа над Солнцем» – книжечки с либретто и музыкальными фрагментами оперы (см. *прил. № 18*). Она продавалась в дни спектакля. В эскизах к «Победе над Солнцем» Малевич впоследствии увидел зарождение своей теории супрематизма.

Супрематизму, как новому искусству, были посвящены теоретические работы Малевича, которые мы видим в коллекции книг Матюшина. Когда Малевич писал работу «От кубизма к супрематизму» (см. *прил. № 64*), он сообщал Матюшину: «...мне нужен человек, с которым бы я мог откровенно говорить и который бы совместно со мною помог мне изложить теорию на основании живописных возникновений. Думаю, что таким человеком можете быть только Вы»¹⁶. Сам Матюшин вспоминал, что эту книгу редак-

тировал вместе с автором, об этом также свидетельствует двойной автограф на обложке издания. На верху титульного листа рукой Малевича написано: «Дорогому Михаилу Васильевичу Матюшину от К. Малевича»; внизу титульного листа: «Право создания и дополнения и исправления предоставлено Михаилу Васильевичу Матюшину Казимир Малевич».

Публикация работы была осуществлена на средства Михаила Васильевича. О.К. Матюшина вспоминала, что он «тратил на издание футуристических книг все, что зарабатывал. Но когда Малевич принес ему рукопись “Супрематизм”, а Велимир Хлебников – “Время мера мира”, он сделал невозможное, чтоб выпустить эти брошюры друзей. Так же была им выпущена “Пропевень о проросли мировой” Филонова. Как только книжки выходили из типографии, он сам развозил их по магазинам и так горячо, так искренне радовался, если книга хорошо расходилась или приходили отзывы читателей на нее! В такие дни скрипка молчала, а маленькая квартир-ка Матюшина наполнялась друзьями. Они читал вслух, обсуждали только что появившуюся книжку»¹⁷.

Работу Малевича «О новых системах в искусстве» (см. прил. № 87), вышедшую в 1919 году с эпиграфом: «Ниспровержение старого мира искусства да будет вычерчено на ваших ладонях», мы также видим с автографом: «Михаилу Васильевичу Матюшину в знак нашей девятилетней дружбы и единства 1911–1920 год. Казимир Малевич».

«Никто из поэтов не поражал меня своим творчеством так непосредственно, как Крученых. Его идеи, запрятанные в словотворческие формы, кажутся совершенно не понятными, но я и Малевич, работавшие с ним, многое поняли»¹⁸, – вспоминал Матюшин о работе над постановкой оперы. Матюшин писал, что Крученых играл «удивительно хорошо» свою роль «неприятеля, дерущегося с самим собой». Алексей Елисеевич Крученых, художник и поэт, за создание теории «заумного языка» получил прозвище «буки русской литературы»¹⁹.

В коллекции Матюшина находятся несколько книжечек так называемого «самописма». В 1913 году были созданы две литографированные книжечки с текстами Крученых: «Помада» (см. прил. № 16) с рисунками М.Ф. Ларионова, и «Утиное гнездышко... дурных слов...» (см. прил. № 17) с иллюстрациями О.В. Розановой. Особый интерес вызывает поэма «Игра в аду» (см. прил. № 32), вышедшая в 1914 году. Обложка и три рисунка были выполнены Малевичем, автором остальных была Розанова (тираж 800 экз). Рассказывали, когда Крученых начал писать эту поэму, к нему зашел Хлебников, увидел рукопись, прочитал ее и тут же стал дописывать, исправ-

лять, приписывать новые строки. Так родилось их первое совместное произведение. На экземпляре, хранящемся в Третьяковской галерее, на обложке стоит штамп: «М.В.Матюшин» и надпись на обороте обложки: «М.В. Матюшину прекрасному», сделанная простым, синим и красным карандашами.

Другая книжечка, созданная также в 1914 году Крученых в соавторстве с Хлебниковым, называлась «Тэ Ли Лэ» (см. прил. № 33). Текст и рисунки были исполнены Розановой и Кульбиным в технике цветного гектографирования²⁰. На обороте обложки мы видим владельческий штамп и надпись, сделанную синим карандашом: «Не смей! Сие произведение цветного самописьма М.В. Матюшину».

Оригинально была оформлена «Заумная гнига» (см. прил. № 61), созданная Розановой совместно с Крученых и Алягровым (Р. Якобсон) в 1916 году. В названии книги сделана намеренная опечатка. В ней отсутствует типографский текст; это практически альбом линогравюр, в котором наборными штампами отпечатаны «заумные» и эпатажные строчки Крученых. На ее обложке сделан коллаж в виде сердца, а в нем приштампана пуговица. Розанова одна из первых стала применять коллажи в книжных изданиях.

На двух книжечках, выпущенных Крученых в 1920-е годы, имеются дарственные надписи: Крученых. О женской красоте (см. прил. № 90) (с автографом: «Дорогому Михаилу Васильевичу на долго! – АКрученых») и Заумники (см. прил. № 95), где авторами, кроме Крученых, являются Хлебников и Петников (с дарственной надписью: «Дорогому Михаилу Васильевичу в память старой дружбы АКрученых 1921 4/ХП»).

Вторым «будетлянским» спектаклем, состоявшимся в декабре 1913 года, была постановка трагедии «Владимир Маяковский» с автором в главной роли (декорации П.Н. Филонова и И.С. Школьника, афиши к двум спектаклям были подготовлены О. Розановой). Матюшин писал: «Маяковский умел нежно и мягко смотреть на товарища, но когда он дрался с пошлостью, выходя в желтой кофте, то становился страшно неудобен для всех пришедших только повеселиться. Он как бы распухал, занимая все пространство, и всегда ровно и спокойно парировал мещанскую глупость. То горячее, что из него лилось и несло в творчество, так сильно сквозило в его лице, что было странно слышать его спокойную речь о чем-либо. Его фигура, его лицо, его движения говорили “Трагедия Владимир Маяковский – это я”»²¹.

Ольга Константиновна Матюшина вспоминала о том сильнейшем впечатлении, которое производил молодой Маяковский

на окружающих, как во время его выступлений по залу проходил словно электрический шок, стекла в окнах дребезжали, но когда он здоровался с ней или Еленой Гуро, то он брал руку так осторожно, словно она фарфоровая, был внимателен и заботлив²². Маяковский сам участвовал в спектакле и уговорил Ольгу Константиновну исполнять в его пьесе роль «Женщины со слезой».

Первую свою авторскую книгу «Я!», выполненную в технике литографии, Маяковский подарил М.В. Матюшину с дарственной надписью: «Милому Михаилу Васильевичу В.Маяковский!» (см. прил. № 19). В коллекции Матюшина мы встречаем еще несколько изданий Маяковского.

Павел Филонов был автором и исполнителем декораций к трагедии «Владимир Маяковский». Филонов был, как писала О.К. Матюшина, «подвижником, аскетом, отдавшим искусству всего себя». Крученных вспоминал, как он работал: «когда... начал писать декорации для трагедии Маяковского (два задника), то засел, как в крепость, в специальную декоративную мастерскую, не выходил оттуда двое суток, не спал, ничего не ел, а только курил трубку»²³. В 1915 году Матюшин на свои средства издал поэму Филонова «Пропевень о проросли мировой» (см. прил. № 48), которая поступила в библиотеку вместе с коллекцией.

Своеобразной оказалась реакция на постановки «будетлянского» театра Евреинова. Николай Николаевич – актер и режиссер, музыкант и художник, драматург, теоретик и историк театра. Совместно с Кульбиным и актером Б.К. Прониным в Петербурге им было открыто артистическое кафе «Бродячая собака» – «художественное общество интимного театра». В его теоретических работах театральность провозглашалась в качестве универсального прирожденного инстинкта, определяющего театрализованное мышление и быт человека. Кстати, кубофутуристы в своем поведении, одежде, разрисованных лицах, выступлениях и диспутах использовали принципы театральности и зрелищности.

Евреинов мгновенно откликнулся на происходившие культурные события. В 1913 году в свет вышел его труд «Театр как таковой», название которого перекликалось с манифестом кубофутуристов «Слово как таковое» (А. Крученных и В. Хлебникова, 1913). Другая его теоретическая работа «Введение в монодраму» (см. прил. № 12) в определенном смысле явилась провозглашением будущего сюрреалистического театра. На экземпляре этого издания, подаренном Матюшину, была сделана пафосная дарственная надпись: «Этот мой шаг к безсмертию. 11.11.1915. Н. Евреинов».

А первой «сюрреалистической» пьесой, поставленной Евреиновым в театре «Кривое зеркало» была написанная им монодрама «В кулисах души» (1913), действие которой разыгрывалось в грудной клетке человека, где, по общему мнению, обитает душа.

С присущей Евреинову склонностью к пересмешничеству, озорству и шуткам он моментально отреагировал на футуристические постановки оперы «Победа над Солнцем» и трагедии «Владимир Маяковский», поставив спектакль-пародию «Колбаса из бабочек, или Запендя» (1913). Во время спектакля в зале появлялись зловещие фигуры «мысляков», «всяков» и «раскоряков», потрясавшие бидонами горючей смеси, чтобы устроить всеобщий пожар²⁴.

Матюшин в своих воспоминаниях упоминает имя Евреинова в связи с его публикацией драмы «Представление любви» в альманахе «Студия импрессионистов», именую ее «водянистой индивидуальной драмой, стародакентского типа»²⁵.

С началом Первой мировой войны Хлебников увлекся историей, начал изучать законы войн, создал свою теорию чисел и времени. Он искал связь чисел с закономерностями исторического развития, чтобы использовать открытие для предсказания и преобразования мира. Матюшиным в издательстве «Журавль» были изданы две книги Хлебникова: «Битвы 1915–1917. Новое УЧЕНИЕ о войне» (см. прил. № 49) и «Время мера мира» (см. прил. № 67). На издании «Битвы...» мы видим надписи, сделанные карандашом на обложке: «Мой» – в верхнем правом углу и внизу в правом углу цифры: «1.11.12.13.14».

В 1916 году Хлебников был одержим идеей «государства времени» и созданием общества Председателей земного шара. В связи с этим им была подготовлена декларация «Труба марсиан» (см. прил. № 68), отпечатанная в виде свитка. На обороте этой декларации мы видим рисунок, сделанный черной и красной тушью, изображающий загадочную рыбу или нечто похожее на нее, и некие непонятные знаки.

В 1917 году была издана книга Хлебникова «Ошибка смерти» (см. прил. № 78). На обложке надписи, предположительно, сделанные рукой Матюшина: красным карандашом – «Рожд. и Смерть Мелькание Целого 31 июль 1922», синим карандашом – «Только Ритм». Думается, что эта надпись была сделана Матюшиным в день, когда он узнал о смерти Хлебникова, которая наступила 22 июня 1922 года. В этих нескольких словах заключена философия художника и музыканта Матюшина, понимавшего жизнь и смерть как естественные природные ритмы.

При сравнении стиля и почерка последней надписи с надписями на книжечках «Игра в аду», «Тэ Ли Лэ» и на книжке Хлебни-

кова «Битвы...» напрашивается вывод, что все они сделаны одной рукой – владельца изданий М.В. Матюшина.

После смерти Хлебникова друзьями были опубликованы его неизданные произведения. Одно из таких изданий встречаем в коллекции Матюшина с автографом А. Крученых (см. прил. № 117).

Увлечение Хлебникова древнеславянским фольклором оказало сильное воздействие на молодых поэтов – Г. Петникова, Божида (Божидар – псевдоним Б. Гордеева) и Н. Асеева, – организовавших в 1914 году издательство «Лирень», публиковавшее книги и сборники футуристов и выпустившее около двух десятков книг. Среди них произведения Новалиса в переводе Петникова (см. прил. № 35), упомянутый выше манифест «Труба марсиан» (см. прил. № 68), где Хлебников поставил в подписи имена Петникова и Божида (посмертно), сборники «Временник» (см. прил. № 72, 73), «Лето-рей» (см. прил. № 43), книги стихов Асеева (см. прил. № 42, 50), Петникова (см. прил. № 81, 82), Божида (см. прил. № 26, 51, 52). Эти издания находятся в коллекции Матюшина. На некоторых имеются автографы.

Матюшин пишет, что кульминационный период русского кубофутуризма пришелся на 1913 год. «Потом он уже теряет свою остроту. Начиная с 1915 года, группа начинает входить в контакт с эстетам и эклектиками, сотрудничая в журналах с Кульбиным, Беленесоном, Вермелем др.»²⁶. Выходят объединенные сборники, такие как «Весеннее контрагентство муз» (см. прил. № 44), «Взял. Барабан футуристов» (см. прил. № 45), «Стрелец» (см. прил. № 47), их мы находим в коллекции Матюшина.

Русский футуризм состоял из многочисленных литературных группировок, которые, доказывая свою оригинальность, организовывали свои издательства. Главное отличие кубофутуристов было в том, что они стояли на позициях коллективного творчества и работали в тесном соавторстве с художниками, в то время как другие объединения были чисто литературными.

Кубофутуристам противостояли эгофутуристы – объединение, которое начало складываться в 1909–1911 годах в Петербурге. У его основания стояли И. Северянин и К.К. Олимпов. Свои стихотворения они называли «поэзами», где воспевали гипертрофированное «эго» и крайний индивидуализм. Поэтом И. Игнатьевым было основано издательство «Петербургский глашатай». После его самоубийства в 1914 году издательство прекратило свою работу. Началось сближение кубофутуристов с эгофутуристами: совместные выступления, участие в совместных сборниках, выпуск «Первого журнала русских футуристов». Основными эгофутуристи-

ческими издательствами становятся в Москве «Мезонин поэзии» и «Центрифуга», а в Петрограде – «Очарованный странник».

Образцом эгофутуристического издания может служить книга К. Олимпова «Жонглеры Нервы» (см. прил. № 20) из коллекции Матюшина. Олимпов, в свою очередь, придерживался идеи «все-ленского эгофутуризма» и объявил о создании нового направления «олимпизма».

Поэт и прозаик Рюрик Ивнев, живя в Петербурге, примыкал к московской группе эгофутуристов. Лирический герой Ивнева – разочарованный, сосредоточенный на собственных переживаниях персонаж с трагическими настроениями: «Я танцую на острой бритве...» – характерное название одного из его стихотворений. В коллекции Матюшина находится пять его поэтических сборников (например, «Самосожжение» и «Золото смерти», см. прил. № 53–57). Все они с дарственными надписями, адресованными «дорогим обитателям» и «родным друзьям Песочной», говорящими о том, что Ивнев был частым гостем в доме Матюшина.

Среди книг Матюшина находится издание эгофутуристов Василиска Гнедова и Павла Широкова (см. прил. № 30). Поэт Гнедов, писавший «поэзы» и «ритмеи», был известен своими эксцентрическими выходками. Его поэтический цикл «Смерть искусству» уместался на одной странице и сводился к одной букве «Ю», а «Поэма конца», представленная в кафе «Бродячая собака», состояла лишь из двух резких взмахов руки.

Издательство «Очарованный странник», выпускавшее одноименный «Альманах интуитивной критики», было организовано В.Р. Ховиным, литературным критиком и журналистом. В одном из номеров была напечатана статья Матюшина, посвященная художественной выставке футуристов. В коллекции Матюшина находится работа Ховина, посвященная В.В. Розанову (см. прил. № 69), с которым Ховин сотрудничал.

Матюшинское издательство «Журавль» просуществовало до 1918 года. На последних книгах название издательства звучало уже по-другому – «Дом на Песочной». Среди книг, изданных Матюшиным, был сборник стихов Ады Владимировой (см. прил. № 10, 71) – поэтессы и переводчица, близкой семье Матюшина и находившейся под влиянием творчества Е. Гуро, а также сборник стихов Иннокентия Оксенова (см. прил. № 77) с памятной надписью.

Еще одна футуристическая группа «41°» была основана в Петрограде в 1916 году (И. Зданевич, М. Ле-Дантю, Н. Лапшин, В. Ермолаева и О. Лешкова), некоторые участники которой

в голодные послереволюционные годы оказались в Тифлисе. В 1918 году в группу вошел поэт И.Г. Терентьев, там же оказался Крученых. Терентьев выступил в «Фантастическом кабачке», где собрались поэты-футуристы с программным сообщением: «А.Крученых грандиозарь» (см. прил. № 83), которое в опубликованном виде мы находим в коллекции Матюшина.

В книжной коллекции Матюшина имеется ряд критических исследований современников, посвященных футуризму. Это работы В. Шкловского (см. прил. № 41), А. Шемшурина (см. прил. № 25), А. Закржевского (см. прил. № 29, с автографом), Н. Горлова (см. прил. № 108), А. Туфанова (см. прил. № 110, с надписью Б. Эндера).

Одним из первых летописцев истории футуризма стал Бенедикт Лифшиц, поэт и переводчик, один из организаторов группы «Гилея». В 1933 году вышла его книга «Полутораглазый стрелец» (см. прил. № 121), ее мы видим в коллекции Матюшина. Будучи участником и очевидцем зарождения футуризма, глядя в прошлое, он отмечал у футуристов расхождение теории с практикой и исчерпанность их анархического бунта. Матюшина Лившиц именовал «тишайшим», а Матюшин о Лившице весьма резко писал: «Большая ошибка Давида Бурлюка в том, что он думал в Лившице найти идеолога футуризма вроде Маринетти, опираясь на его якобы “западную” культурность и начитанность. А Лившиц не понимал, по существу, не охватывал значения и смысла футуристического движения. Он всегда отсутствовал на диспутах, никто не видал его с футуристами»²⁷.

После революции по-разному сложились судьбы футуристов. Давид Бурлюк переехал на Дальний Восток, затем в Харбин, два года жил в Японии, изучая культуру Востока, с 1922 года поселился в США. Он продолжал заниматься живописью и литературой, издавал сборники, журнал «Цвет и рифма», которые в Россию попадали через друзей. Заметки Бурлюка о Японии «Восхождение на Фудзи-Сан» (см. прил. № 115), изданные в Нью-Йорке в 1926 году, мы видим в коллекции Матюшина с автографом: «Профессору другу художнику Михаилу Васильевичу Матюшину на добрую память 1926 апрель Давид Бурлюк». Дарственная надпись написана на вшитой в переплет полупрозрачной бумаге с цветочным орнаментом, выполненным вручную (не на всех известных изданиях присутствует подобное украшение).

От Давида Бурлюка в коллекцию Матюшина поступили два издания, выпущенные в Нью-Йорке. Одна книжечка, посвященная творчеству Генриха Кампендонка (1889–1957), представителя немецкого экспрессионизма в живописи, участника «Синего Всадника» (см. прил. № 103), с предисловием Д. Бурлюка и переводом Л. Лозовика.

Другое издание, написанное Луисом Лозовиком, было посвящено искусству русского авангарда (см. прил. № 111). Интересно отметить, что Лозовик (1892–1973), график, живописец, искусствовед, родившийся на Украине и в 1906 году эмигрировавший в США, в своем творчестве воспевал американский технический прогресс и индустрию: дома-небоскребы, гигантские мосты, стройки, заводы. На данном экземпляре мы видим сделанные чернилами владельческие надписи Матюшина и ремарку: «Получено М.В. Матюшиным от Давида Бурлюка из Нью-Йорка в июне 1925 г. *Ney York 2116 Karrison ave Ney York City from David Burliuk*».

Коллекцию книг дополняет Справочник по цвету, подготовленный Матюшиным и его учениками (см. прил. № 123), поступивший отдельной покупкой через магазин.

Когда Матюшин работал над сьютой «Дон Кихот», Хлебников писал в письме к Гуро: «Кончил ли Михаил Васильевич Дон-Кихота? Какая сумасшедшая мысль быть певцом сумасшедшего идальго в век Санчо-Панса! Жму его руку... Покровитель Вашего кружка, несомненно, Дон-Кихот, а не его достоуважаемый оруженосец»²⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Михаил Матюшин. Творческий путь художника. Автобиография. Коломна: Музей Органической культуры, 2011 (далее – Михаил Матюшин).

² Необходимо поблагодарить А.В. Повелихину за любезно присланные в дар для научной библиотеки ГТГ издания музея, в том числе за автобиографию Матюшина.

³ В 2006 г. в этом доме открылся Музей петербургского авангарда (Дом Матюшина), современный адрес – ул. Профессора Попова, д. 10.

⁴ Повелихина А.В. С.П.Б. Песочная, 10 // Наше наследие. 1989. № 2. С. 281.

⁵ Мария Эндер о Матюшине и его книге см.: Михаил Матюшин. С. 27.

⁶ Костров Н.И. М.В. Матюшин и его ученики // Панорама искусств / публ. и коммент. А.В. Повелихиной. М., 1990. Вып. 13. С. 192–193.

⁷ Повелихина А.В. Указ. соч. С. 281.

⁸ Михаил Матюшин. С. 69.

⁹ Там же. С. 88.

¹⁰ Там же. С. 68–69.

- ¹¹ Делакроа-Несмелова В.Э. Воспоминания о педагогической деятельности проф. М.В. Матюшнина. 1922–1926 // Панорама искусств / публ. и коммент. А.В. Повелихиной М., 1990. Вып. 13. С. 222.
- ¹² Матюшина О.К. Призвание // Звезда. 1973. № 3. С. 142.
- ¹³ Михаил Матюшин. С. 70.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Матюшина О.К. Указ. соч. С. 148.
- ¹⁶ Казимир Малевич. Письма и воспоминания // Наше наследие. 1989. № 2. С. 299.
- ¹⁷ Матюшина О.К. Указ. соч. С. 151.
- ¹⁸ Михаил Матюшин. С. 83.
- ¹⁹ Ковтун Е.Ф. Русская футуристическая книга. М.: Книга, 1989. С. 11.
- ²⁰ Поляков В. Книги русского кубофутуризма. 2-е изд., испр. и доп., с приложением каталога футуристических изданий. М.: Гилея, 2007. С. 477.
- ²¹ Михаил Матюшин. С. 68.
- ²² Матюшина О.К. Указ соч. С. 141.
- ²³ Алексей Крученых. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы / вступ. ст., подгот. текста и коммент. Н. Гурьяновой. М.: Гилея, 2006. С. 114.
- ²⁴ Джурова Т.С. Николай Евреинов: театрализация жизни и искусства // Евреинов Н.Н. Оригинал о портретистах / подгот. текста и коммент. Т.С. Джуровой, А.Ю. Зубковой и В.И. Максимова. М.: Совпадение, 2005. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sovpadenie.com/sovpadenie/books/0100> (дата обращения: 25.06.2013).
- ²⁵ Михаил Матюшин. С. 92.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ Михаил Матюшин. С. 68–69.
- ²⁸ Костров Н.И. Указ. соч. С. 210.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список книжной коллекции М.В. Матюшина в собрании научной библиотеки Третьяковской галереи

(составлен в хронологическом порядке):

1. Санд Ж. Бабушкины сказки. 1: Царица Квакуша. Пер. с фр. Н. Кранихфельд; рис. Е. Гуро. Харьков, 1904.
2. Санд Ж. Бабушкины сказки. III: Крылья мужества. Пер. с фр. Н. Кранихфельд; рис. Е. Гуро. Харьков, 1905.
3. Гуро Е. Шарманка: Пьесы. Стихи. Проза / обл. и рис. автора; 3 рис. Н. Любавиной. СПб.: Тип. «Сириус», 1909. В кн. также: Музыка к пьесе Арлекин М.В. Матюшина.
4. Садок судей. [СПб., 1910].
5. Студия импрессионистов / ред. Н.И. Кульбина. СПб.: 1910. Кн. 1.
6. Каменский В. Землянка. СПб., 1911. Автограф: *«Новым, интересным людям Елене Генриховне и Михаилу Васильевичу с искренней дружбой от автора Васи Каменского, из Перми. 31 окт 910 СПб».*
7. Глэз А., Меценжэ Ж. О кубизме/ пер. с франц. Е. Низен; ред. Матюшина. [СПб.], 1913.
8. Гуро Е. Осенний сон: Пьеса в 4-х картинах / ил. М. Матюшина. СПб.: Тип. «Сириус», 1912.
9. Бурлюк Д.Д. 1. Галдящие «Бенуа» и новое русское национальное искусство (Разговор г. Бурлюка, г. Бенуа и г. Репина об искусстве). 2. Н.Д.Б. О пародии и подражании. СПб., 1913.
10. Владимірова А. Дали вечерніе. СПб., 1913. Автограф: *«Глубокоуважаемому Михаилу Васильевичу в память первого светлаго воскресенія... Ада Владимірова С.Петербург. 1914 Зима».*
11. Дохлая луна: Стихи, проза, статьи, рисунки, офорты / Футуристы «ГИЛЕЯ»: Бурлюки: Давид, Владимир, Николай, Александр Крученых, Бенедикт Лившиц, Владимир Маяковский, Виктор Хлебников. М.: Изд. Лит. К° «Гилея», 1913.
12. Евреинов Н.Н. Введение в монодраму. СПб.: Изд. автора, 1913. Автограф: *«Это мой шаг к безсмертию. 11.ІІ.915. Н. Евреинов».*
13. Евреинов Н.Н. К постановке Хильперика: Реферат Н.Н. Евреинова.

СПб.: Изд. Дирекции «Палас-Театра», 1913. Автограф: *«Михаилу Васильевичу Матюшину на добрую память от дружески преданного ему Автора 11.II.1915»*.

14. Затычка. Велімир Хлебников, Давид, Владимир, Николай Бурлюки: Рисунки. Стихи: Сб. / Футуристы. [М.]: Гилея, [1913].

15. Крученых А. Возропщем / рис. О. Розановой и К. Малевича. СПб.: ЕУЫ, 1913.

16. Крученых А. Помада / рис. Ларионова. М.: Изд. Г.Л. Кузьмина и С.Д. Долинского, [1913]. [Литография].

17. Крученых А. Утиное гнездышко... дурных слов... / рис. О. Розановой. [СПб.: ЕУЫ, 1913]. [Литография].

18. Крученых А. Победа над Солнцем / Опера А. Крученых, музыка М. Матюшина. [СПб., 1913].

19. Маяковский В. Я! / рис. Чекрыгина и Л.Ш. [М.]: Изд. Г.Л. Кузьмина и С.Д. Долинского, [1913]. Автограф: *«Милому Михаилу Васильевичу В.Маяковский!»*. [Литография].

20. Олимов К. Жонглеры Нервы. СПб.: Изд-во И.В. Игнатьева «Петербургский Глашатай», [1913]. Штамп: *«М.В. Матюшинъ»*.

21. Садок судей. II. СПб.: Журавль, [1913].

22. Требник троих. Хлебников, Маяковский, Бурлюк: Сб. стихов и рисунков. М: Изд. Г.Л. Кузьмина и С.Д. Долинского, 1913.

23. Трое. В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро / обл. и рис. К. Малевича. СПб.: Журавль, 1913.

24. Хлебников В. Ряв! Перчатки 1908–1914 гг. / рис. Д. Бурлюка, К. Малевича. [СПб., 1913].

25. Шемиурин А. Футуризм в стихах В. Брюсова. М., 1913. Автограф: *«Алексею Елисеевичу Крученых от автора Андр... 1913 декабрь»*.

26. Божидар. Вуьен. М.: Лірень, 1914.

27. Грамоты и декларации русских футуристов. СПб.: Свирельга, [1914].

28. Гуро Е. Небесные верблюжата. СПб.: Журавль, [1914]. На обложке наклеена фотография Е. Гуро.

29. Закржевский А. Рыцари безумия (Футуристы). [Киев], 1914. Автограф: *«Екатерине Генриховне Низен Ал. Закржевский 1914.21 апреля Киев»*.

30. Гнедов В., Широков П. Книга великих. СПб.: Изд. «Бьета», 1914.

31. Крученых А. Стихи В. Маяковского. Выпыт подобень Маяковского / обл. Д. Бурлюка; рис. О. Розановой. [СПб.]: ЕУЫ, 1914.
32. Крученых А., Хлебников В. Игра в аду. 2-е изд. / обл. К. Малевича; рис. К. Малевича и О. Розановой. [СПб., 1914].
33. Крученых А., Хлебников В. Тэ Ли Лэ / рис. О. Розановой [СПб., 1914]. [Литография]. Надпись на обороте обложки: «Не сметь! Сие произведение цветного самописьма М.В. Матюшину».
34. Зина В., Крученых А. Поросята. 2-е изд., доп. [СПб., 1914].
35. Новались. Фрагменты / пер. Г. Петникова. М.: Лирень, МСМХІУ. Автограф: «*Михаилу Васильевичу Матюшину Григорий Петников*».
36. Прокопенко А. Поэты на площади / А. Прокопенко, И. Уразов, М. Эйзлер. Пг.: Изд. объединенного «Союза искусств». [1914].
37. Футуристы. Первый журнал русских футуристов / ред. В. Каменский. М., 1914. № 1–2.
38. Рыкающий Парнас // Футуристы. СПб.: Журавль, [1914].
39. Хлебников В. Изборник стихов с послесловием речяря 1907–1914 / рис. Филонова и К. Малевича. [СПб.]: ЕУЫ, [1914].
40. Хлебников В., Крученых А. Старинная любовь. Бух лесиный / рис. М. Ларионова, О. Розановой, Н. Кульбина, А. Крученых. 2-е изд., доп. СПб.: ЕУЫ, 1914.
41. Шкловский В. Воскрешение слова. СПб., 1914. Автограф: «*Дорогому Матюшину от уважающего его автора Виктор Шкловский*».
42. Асеев Н. Зор / обл. работы М. Синяковой. М.: Лирень, 1914. [Литография]. Автограф: «*Михаилу Васильевичу Матюшину Ник. Асеев*».
43. Асеев Н., Петников Г. Леторей / обл. М. Синяковой. М.: Лирень, [1915].
44. Весеннее Контрагентство муз: сб. / ред. Д. Бурлюк и С. Вермель; обл. А. Лентулова. М., 1915.
45. Взял. Барабан футуристов. 1 т. декабрь 1915. Пг., 1915.
46. Маяковский В.В. Облако в штанах. Тетраптих. [Пг.]: Тип. Тов-ва «Грамотность», 1915.
47. Стрелец: сб. / ред. А. Беленсон; обл. Н. Кульбин. Пг.: Стрелец, 1915. № 1, 2.
48. Филонов П. Пропевень о проросли мировой. Пг.: Мировой расцвет, [1915].

49. Хлебников В. Битвы 1915–1917. Новое УЧЕНИЕ о войне. [Пг.: Журавль], 1915. Внизу написаны карандашом цифры: «1, 11, 12, 13, 14».
50. Асеев Н. Четвертая книга стихов. «О конин дан окейн!». М.: Лирень, 1916. Автограф: «М.В. Матюшину. Это самый свежий экземпляр. Он только из типографии! Мы даже сами брошюровали его Н.Асеев».
51. Божидар. Бубен. М.: Лирень, 1916.
52. Божидар. Роспевочное единство / ред., предисл., коммент. С. Боброва. М.: Центрифуга, 1916.
53. Ивнев Р. Золото смерти. М.: Центрифуга, 1916. Автограф: «Екатерине Генриховне Гуро Рюрик Ивнев 1 ноября 1916».
54. Ивнев Р. Золото смерти. М.: Центрифуга, 1916. Автограф: «Моим родным друзьям «Песочной» МК. 5/X1 Петербург 16». [Настоящее имя Р. Ивнева – Михаил Ковалев].
55. Ивнев Р. Самосожжение. Откровения. Книга 1. Лист 3. СПб.: Очарованный странник, 1916. Автограф: «Дорогому Михаилу Васильевичу Матюшину в память вечера 22 декабря, проведен. вместе среди лесных уродцев искренне любящий Рюрик Ив. Рождество 15 г. СПб».
56. Ивнев Р. Самосожжение: книга стихов. 1912–1916 гг. Пг.: Фелана, 1917. Автограф: «Дому на Песочной и его дорогим мне обитателям Рюрик Ивнев весна 1917 г. Петербург».
57. Ивнев Р. Самосожжение: книга стихов. 1912–1916 гг. Пг.: Фелана, 1917. Автограф: «Дорогой Ольге Константиновне, духовной сестре моей Рюрик Ивнев Петербург, 14 октября 1917 г».
58. Крученых А. Война / слова А. Крученых; резбa О. Розановой. [Пг.], 1916. [Папка линогравюр].
59. Крученых А. Вселенская война. Ъ. Цветная клей. Пг.: Тип. Т-ва «Свет», 1916. [Альбом коллажей].
60. Крученых А., Клюн И., Малевич К. Тайные пороки академиков. М., 1916.
61. Крученых, Алягров. Заумная гнига / цв. гравюры О. Розановой. М.: Тип. Работнова, 1916 [1915]. На обложке пришта пуговица.
62. Лозина-Лозинский А. Благочестивые путешествия: I. Цветы руин. II. Море! Море! III. Санкт-Петербург. Пг., 1916.
63. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. 3-е изд. М.: Тип. «Общественная польза», 1916.

64. Малевич К. От Кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм. Пг.: Тип. Л.Я. Ганзбурга, 1916. Автографы Малевича: сверху дарственная надпись – «Дорогому Михаилу Васильевичу Матюшину от К. Малевича»; внизу – «Право создания и дополнения и исправления предоставлено Михаилу Васильевичу Матюшину Казимир Малевич».
65. Маяковский В.В. Флейта позвоночник. [Пг.]: Взял, 1916. На обложке инициалы: «Е.Г.» (Екатерина Гуро).
66. Московские мастера. Журнал искусств. Весна. 1916. М., 1916.
67. Хлебников В. Время мера міра. Пг.: Тип. Л.Я. Ганзбурга, 1916.
68. Труба марсиан: [Текст Виктора Хлебникова, Марии Синяковой, Божидара, Григория Петникова, Николая Асеева]. М., [1916]. [Свиток сложенный вчетверо].
69. Ховин В. Не угодно ли-съ?! Силуэт В.В. Розанова. Пг.: Изд. «Очарованный странник», 1916.
70. 1918: Василий Каменский – Железоботенные поэмы; А. Крученых – Стихи; Кирилл Зданевич – Рисунки картины; А. Крученых – Наклейки: [Альбом]. [Тифлис, 1917].
71. Владимірова А. Невыпитое сердце. Пг.: Дом на Песочной, [1918]. Автограф: «Дорогому Михаилу Васильевичу – Ада Владимірова».
72. Временник 1. [Сборник] / В. Хлебников, Божидар, Г. Петников, Н. Асеев. М., 1917.
73. Временник 2. [Сборник] / В. Каменский. Г. Петников. В. Хлебников. М., 1917.
74. Крученых А. Нестрочьё. На правах рукописи. [Гектограф]. [Тифлис-Сарыкамыш, 1917].
75. Крученых А. Нособойка. На правах рукописи. [Гектограф]. [Тифлис-Сарыкамыш, 1917].
76. Маяковский В. Война и Міръ. Пг.: Парус, 1917.
77. Оксенов И. Зажженная свеча. Стихи. Пг.: Изд. Дом на Песочной, 1917. Автограф: «Михаилу Васильевичу Матюшину на добрую память от автора. 14.II.22».
78. Хлебников В. Ошибка смерти. М. [Харьков]: Лирень, 1917. На обложке надписи рукой Матюшина: красным карандашом – «Рожд. и Смерть Мельканье Целого 31 июль 1922», синим карандашом – «Только Ритм».
79. Венгров Н. Себе самому / обл., рис. и клише работы Н. Любавиной. [Пг.: Артель художников «Сегодня», 1918].

80. Крученых А. Ожирение роз. О стихах Терентьева и других. [Тифлис, 1918].
81. Петников Г. Быт побегов. М.: Лирень, 1918. Автограф: «Милому Михаилу Васильевичу Матюшину от любящего его Григ Петникова».
82. Петников Г. Поросль солнца. 3 книга стихов. М.: Лирень, 1918. Автограф: «Милому Михаилу Васильевичу Матюшину от любящего его ГрПетникова. Петербург, 1920».
83. Терентьев И. А. Крученых грандиозарь /обл. К. Зданевича. Тифлис, 1918 [1919].
84. Крученых А. ЗАМАУЛЬ. I. [Гектограф]. [Баку: 41°, 1919].
85. Крученых А. ЗАМАУЛЬ. II. [Гектограф]. [Баку: 41°, 1919].
86. Малевич К. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. Уновис. Витебск: Работа и издание труда при Витсвомасе, 1922.
87. Малевич К. О новых системах в искусстве. Статика и скорость: Установление А. Витебск: Работа и изд. Артели художественного труда при Витсвомасе, [1919.] Автограф: «Михаилу Васильевичу Матюшину в знак нашей девятилетней дружбы и единства 1911-1920 год. Казимир Малевич».
88. Маяковский В. Война и мир. 2-е изд. Пг.: ИМО, [1919].
89. Чуковский К. Уот Уитмен. Поэзия грядущей демократии. 4-е изд., испр. и доп. [Пг.]: Изд. Петроградского Совета Рабочих и Красн. Депутатов, 1919.
90. Крученых А. О женской красоте. Баку: Изд. Лит.-Изд. Отд. Политотдела Каспфлота, 1920. Автограф: «Дорогому Михаилу Васильевичу на долго! – АКрученых».
91. Петников Г. Поезії. Харьков, 1920.
92. Петников Г. Поросль солнца: 3-я книга стихов / ил. М. Синяковой. М.: Лирень, 1918. Автограф: «Милому Михаилу Васильевичу Матюшину от любящего его ГрПетникова Петербург, 1920».
93. Петровский Д. Пустынная осень: Стихи / рис. автора. [Саратов]: Верблюженок, 1920.
94. Терентьев И. Трактат о сплошном неприличии. Тифлис: 41°, 1920.
95. Крученых А. Заумники / А. Крученых, В. Хлебников, Г. Петников; обл. Родченко. [М.], 1922. Автограф: «Дорогому Михаилу Васильевичу в память старой дружбы АКрученых 1921 4/ХП».

96. Крученых А. Зудесник. Зудутные зудеса. М., 1922.
97. Петников Г. Поросль солнца. [2-е изд.]. СПб., 1922.
98. Поругание мощей искусства. Бесплатное приложение к собачьему ящику. [Листовка]. [М.]: Книгоиздательство ХОБО при Творческом Бюро Ничевоков, [1922].
99. Стрелецъ: Сб. 3-й и последний / ред. А. Беленсон; авт.: Ф. Сологуб, М. Кузьмин, В. Розанов и др; рис. Н. Альтмана, Ю. Анненкова, Бруни и др.; марка Давида Бурлюка. СПб.: Стрелец, 1922.
100. Хлебников В. Стихи. [М., 1922]. Вклеена фотография В. Хлебникова. Надпись: «*Михаилу Васильевичу Матюшину*».
101. Хлебников В. Вестник Велимира Хлебникова. М., 1922. № 1. Сложен вчетверо. Почтовые штампы. Адрес: «*Петербург В.О. 4 лин. Академия Художеств Мастерская Матюшина*». Надпись: «*Получено от П. Митурича*».
102. Хлебников В. Зангези / обл. П. Митурича. М., 1922.
103. Campendonk H. Foreword by David Burliuk. Translated by Louis Lozowic. New-York, [1923].
104. Крученых А. Апокалипсис в русской литературе: Кн. 122-я. / МАФ Московская – в будущем международная – ассоциация футуристов. Серия теории № 3. М.: МАФ, 1923.
105. Крученых А. Сдвигология русского стиха. (Трактат обижальный и поучальный: Кн. 121-я / МАФ Московская – в будущем международная – ассоциация футуристов). Серия теории № 2. М.: МАФ, 1922.
106. Крученых А. Фактура слова: Декларация: Кн. 120-я. / МАФ Московская – в будущем международная – ассоциация футуристов. Серия теории № 1. М.: МАФ, 1923.
107. Хлебников В. Отрывок из «Досок судьбы». Лист 1–3. М., 1922–1923. Надпись: «*Михаилу Васильевичу Матюшину*».
108. Горлов Н. Футуризм и революция: Поэзия футуристов. М.: Гос. изд-во, [1924].
109. Крученых А. 500 новых острот и каламбуров Пушкина. М.: Изд. автора, 1924.
110. Туфанов А. К зауми: Фоническая музыка и функции согласных фо-нем / обл. и табл. речезвука худ. Б. Эндера. СПб., 1924. На стр. 3 автограф Бориса Эндера: «*Миша, тебе, моему учителю и другу на проверку и поддержку мою пробу приложить наше достижение. Б. Дек. 23 Пб.*».

111. *Lozowick L. Modern Russian Art. New-York: Société Anonyme, 1925.* Пометки, сделанные чернилами рукой Матюшина: на обложке – «*Матюшин. 1925 г.*»; на форзаце – «*Получено М.В. Матюшиным от Давида Бурлюка из Нью-Йорка. в июне 1925 г. New-York 2116 Karrison ave New-York Citi from - David Burluk*»; на титульном листе – «*М.В. Матюшин*».
112. Жив Крученых!: сб. статей / авт. Б. Пастернак, С. Третьяков, Д. Бурлюк и др. М.: Изд. Всероссийского Союза Поэтов, 1925.
113. *Крученых А.* Заумный язык у Сейфулиной, Вс. Иванова, Леонова, Бабеля, А. Веселого и др. М.: Всерос. Союза поэтов, 1925.
114. *Платонов Ю.* Казки далеких народів / ред. Г. Петников. Харьков; Киев: Книгоспилка, 1925.
115. *Бурлюк Д.* Восхождение на Фудзи-Сан. Нью-Йорк: Изд. Марии Никифоровны Бурлюк, 1926. Автограф: «*Профессору другу художнику Михаилу Васильевичу Матюшину на добрую память 1926 апрель Давид Бурлюк*».
116. *Туфанов А.* Ушкуйники. (Фрагмент поэмы). Левый фланг Л.о.ВСП. Новгород. 1471 г. Л.: Изд. автора, [1927]. Автограф: «*Вниманию Глубокоуважаемого Михаила Васильевича Матюшина – работа по морфологическому остранныению [?] образа. А. Туфанов. 24/1.27 г.*».
117. *Хлебников В.* Неизданный Хлебников. Проза /ред. А. Крученых; обл. Иг. Терентьева. Стеклограф. М.: Изд. «Группы друзей Хлебникова», 1928. Вып. 10. Экз. № 53. Надпись: «*Экземпляр М.В. Матюшина А.Крученых*».
118. НОВА ГЕНЕРАЦІЯ. Журнал лівої формації мистецтв. [Харків]: Державне видавництво України. 1929. № 3–5, 7–8. Стаття К. Малевича.
119. *Петровский Д.* [Воспоминания о Велимире Хлебникове]. М.: Федерация, 1929.
120. *Хлебников В.* Собрание произведений: В 5 т. / под общ. ред. Ю. Тынянова, Н. Степанова. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1928–1933.
121. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л.: Изд-во писателей, 1933.
122. *Маяковский В.* Комсомольские стихи. М., 1933.
123. *Матюшин.* Справочник по цвету: Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Тетр. 1–1У: Табл. 1–30. Приложение: [Объяснение к справочнику]; Табл. цветоформ. М.; Л., 1932.

Иллюстрации

Е.А. Воронина

К ВОПРОСУ О МЕСТЕ ЖУРНАЛЬНОЙ ГРАФИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ С.Я. АДЛИВАНКИНА

Ничего сатирического в моем искусстве нет... Я же лирик.
С. Адливанкин «О Маяковском»

Имя Самуила Адливанкина становится известным в 1922 году после первой и единственной выставки «Нового общества живописцев» («НОЖ»)¹. Конфликт, который сопровождал ее открытие, разгорелся между администрацией выставочного зала и художниками из-за содержания экспонированных работ. Членов «Нового общества живописцев» обвиняли в «сатире на революцию»². Дело дошло до комиссара Народного просвещения Анатолия Луначарского, который посетил выставку и никакой «сатиры на революцию» не обнаружил. Его положительный отзыв, опубликованный в газете «Известия»³, позволил выставке все-таки состояться.

Вспоминая об этом периоде в 1930-е годы, С.Я. Адливанкин писал: «Я переносил ироническое отношение к себе, на окружающую меня послереволюционную обстановку, видя в ней лишь мещанское, анекдотичное, парадоксальное»⁴. Из почти 30 представленных на выставке работ художника сохранилась лишь небольшая часть: «Трамвай “Б”» (ГРМ), «Уполномоченный Самарского Вхутемаса (Автопортрет)», «Семья художника», «Портрет моих родителей» (все – Самарский областной художественный музей), «Перед отъездом на фронт» (частное собрание). В произведениях Адливанкина гротеск и ирония соединялись с увлекательной сюжетной интригой. Самуил Яковлевич акцентировал внимание на анекдотических ситуациях («Трамвай “Б”») или парадоксах действительности («Художник, лишенный акпайка, лишает себя жиз-

ни»⁵). Он точно подмечал и умело фиксировал несоответствие между застывшими перед камерой фотографа представителями нового общества (красноармеец с женой) на картине «Перед отъездом на фронт» и старым мещанским антуражем; или ловко совмещал жанры парадного портрета и автопортрета в работе «Уполномоченный Самарского Вхутемаса (Автопортрет)», снижая пафос изображенного белой повязкой на щеке, скрывающей флюс. По «остроте звучания» картины Адливанкина напоминали произведения Павла Федотова, работы которого художник хорошо знал: «нас интересовали не столько Руссо⁶, сколько малые голландцы и Павел Федотов»⁷.

Сюжеты картин Самуила Яковлевича самые обычные, повседневные. Действие разворачивается на фоне любимых уголков Москвы или в родительском доме. Адливанкин пишет портреты близких ему людей («Портрет родителей», 1922; «Портрет семьи художника», 1922), через детали интерьера или жесты подчеркивая теплые отношения между изображенными. Однако ирония в подаче сюжета делала его произведения запоминающимися и злободневными.

Выставку «НОЖ» посетил и Владимир Маяковский. Он сразу обратил внимание на картины Адливанкина. Поэт оценил юмор художника, высмеивающего мещанство, против которого и сам неоднократно выступал в поэтической форме: «Утихомирились бури революционных лон. / Подернулась тиной советская мешанина. / И вылезло / из-за спины РСФСР / мурло / мещанина»⁸. Только что возвратившийся из Берлина, Маяковский находился под сильным впечатлением от сатирической графики Георга Гросса и в особенности подачи материала, актуальности затронутых тем, простоте и доходчивости увидел общее между работами двух художников. И еще один интересный момент. Георг Гросс называл стиль, в котором работал, «острым как нож». Аббревиатура художественного объединения «Нового общества живописцев» также читается как «НОЖ». Знал ли Самуил Адливанкин или кто-то из членов общества о работах Георга Гросса в 1922 году? Об этом не сохранилось никаких сведений. Могли ли они знать о графике Гросса? Маловероятно. С графикой немецкого сатирика советская аудитория знакомится только после 1922 года, в том числе через издававшийся Маяковским журнал «ЛЕФ» (1923–1925). Однако такое совпадение любопытно: в двух разных местах, России и Германии, одновременно художники из всех возможных вариантов выбрали один и тот же образ ножа.

Произведения Гросса Адливанкину не понравились. «Ничего сатирического в моем искусстве нет, и к сатирическому я не стремлюсь, – сказал он Маяковскому. – Я же лирик»⁹. «Нужно

делать полезные вещи, – возразил ему В. Маяковский, – Я берусь вас от этой лирики отучить в два счета»¹⁰. Самуил Адливанкин, будучи большим поклонником поэта, не смог противостоять его обаянию и принял предложение, на несколько лет погрузившись в незнакомую область иллюстрации, рекламы и плаката. Работая с Маяковским, Адливанкин прошел своего рода школу обучения и сформировался как график. Именно в это время нашла применение его способность к ироническому изображению действительности. Однако даже Маяковский ничего не смог поделаться со склонностью Адливанкина к лирическому и камерному, и эта грань его дарования в полной мере проявилась в живописных работах более позднего времени.

Через Маяковского Адливанкин познакомился с художниками-сатириками, которые начали активно работать в советских журналах и газетах в 1920-е годы. Среди них были Михаил Черемных, Борис Ефимов, Моор (Дмитрий Орлов) и другие. Вместе с ними Самуил Яковлевич пробовал свои силы в качестве художника-карикатуриста, сотрудничая с журналами «30 дней», «Безбожник», «Красная нива», «Крокодил», «Военный крокодил», «Красноармеец», а также с «Крестьянской газетой» и газетой «Красная звезда». Количество его карикатур для одного издания варьируется от одной до нескольких десятков иллюстраций. Он работал в этой области достаточно продуктивно в течение нескольких лет. Первые его рисунки относятся к 1925 году. В них Адливанкин высмеивает особенности питания, обмундирования и медицинского обслуживания красноармейцев, а также человеческие пороки и недостатки.

Работа в журналах в 1920-е годы гарантировала художнику постоянный заработок и позволяла выживать. Однако, выполняя определенный заказ, он делает это не механически, а ищет оригинальной подачи материала, экспериментирует, выдумывает, словом, творчески подходит к поставленной перед ним задаче. Например, он может изобразить персонажей, не упомянутых в тексте к карикатуре. Главные герои рисунка «Аэроплан в деревне теперь»¹¹ – дед Пахом, петух и Ванюха со своей девушкой. Однако кроме них нарисованы другие персонажи: мальчишки, взобравшиеся на самолет и пытающиеся крутить пропеллер; подросток, пишущий «Доброхим» на борту самолета; оратор, что-то рассказывающий крестьянам; дети, запускающие игрушечный аэроплан; кормящая мать с ребенком. Тем самым художник не ограничивается дословным иллюстрированием текста, а создает жанровую композицию на заданную тему.

В журналах «30 дней» и «Красноармеец» Адливанкин «уходит» от прямоугольного шрифта, который традиционно использовался в заголовках статей. Буквы названий написаны «от руки»,

либо с наклоном, либо в перспективном сокращении. Один из самых удачных заголовков сделан для статьи «Из-за комсомолки», повествующей о лентяе Ваське, который из-за знакомства с девушкой вынужден был выучиться читать. Художник интересно «обыгрывает» название, отражая суть рассказа в сцепленных буквах «из-за» и помещая главных персонажей между букв заглавия.

Несмотря на то что работа в области журнальной и газетной графики была для Адливанкина новым родом деятельности, она была тесно связана с его живописным творчеством. Главными героями картин 1922 года «Перед отправкой на фронт» и «Тоска по родине» были красноармейцы. Та же тема получает развитие и в карикатурах, созданных художником для военных журналов и газет («Красноармеец», «Военный крокодил» и «Красная звезда»). Художник стремился, чтобы главные герои, и мотивация их поступков, и ироническая подача материала были близки и понятны для обыкновенного, рядового красноармейца. И это художнику удалось. Еще в 1922 году один из критиков отмечал, что «красноармейцы Адливанкина изображены так, как если бы они сами себя нарисовали»¹².

Помимо общих тем и образов, в станковой живописи и в графике периодических изданий Адливанкин использует одинаковые приемы изображения. Так, в картине 1922 года «Трамвай “Б”» художник изобразил в толпе фигуру автора как участника события, как часть этой толпы. Тот же прием находит отражение в ряде карикатур журнала «Военный крокодил»: «Проводы отпускника», «Бой за плацкарту», а в рисунке «К военизации ГИЖа» в одном из непосредственных участников событий можно распознать легко узнаваемые черты самого художника.

Также часто Самуил Яковлевич вводит в карикатуры изображения журналов и газет, иллюстратором которых являлся. Например, в работе «Радио – сытый радио – голодного не разумеет» на столе лежит «Военный крокодил». В карикатуре «На маневрах, как на маневрах» рядом с персонажами изображены журналы «Военный крокодил» и газета «Красная звезда». Подобный прием можно встретить и у других художников-карикатуристов, однако Самуил Яковлевич пользуется им регулярно. Кроме того, Адливанкин часто рисует персонажей карикатур на фоне любимых уголков Москвы, – на московских бульварах. На бульваре разворачиваются события карикатуры «На маневрах, как на маневрах» или происходит съемка у фотографа, ставшего сюжетом для картины «Перед отъездом на фронт» (1922).

Склонность художника к лирике и иронии предопределил не только выбор определенного сюжета или жанра. Они предопределили судьбу художника. Широко востребованный

в 1920-е – начале 1930-х годов талант художника-юмориста обусловили ему довольно успешную работу в журнальной графике в это время. Ироническая сторона таланта художника проявилась еще в таких картинах, как «Голосуют», «Герои у них», «Герои у нас» (все – 1930 года). В этих работах деление на положительных и отрицательных персонажей максимально упрощено. В карикатурном виде изображены отрицательные персонажи – кулаки и иностранные вояки, рафинированные буржуа, – соответственно, «герои у них». Им противопоставляются положительные образы, «герои у нас» – счастливые, улыбающиеся рабочие и крестьяне Советской республики. Художник словно переносит приемы изображения из журнальной графики или плаката в станковую живопись. Однако лучшие работы Самуила Яковлевича 1930-х годов иного рода. К ним относятся «Состязание юных моделлистов» (1931), «Танец в степи» (1935), «Премия» (1937). В этих произведениях нет и в помине того иронического восприятия действительности, которым проникнуты картины и карикатуры художника 1920-х годов. Герои 1930-х годов – юноши и девушки, полные надежд и веры в светлое будущее. В своих произведениях Самуил Яковлевич отразил характерные для эпохи утопические идеалы, нашедшие воплощение в произведениях таких художников, как Александр Дейнека или Александр Самохвалов.

Мало кому известно, что и в 1930-е годы художник продолжал работать в журнальной графике. Изменения, происходящие в станковых произведениях, отражаются в графике периодических изданий. На обложках журналов появляется юная лыжница или девушка на фоне летящих самолетов, что вполне соотносится с популярной в то время темой спорта и авиации, нашедшей воплощение, например, в работах Александра Дейнеки.

Сам Адливанкин считал, что период работы в журнальной графике заканчивается 1928 годом¹³. Однако, как мы выяснили, с 1934 по 1936 год он время от времени еще сотрудничал с журналом «30 дней», выполняя обложки и иллюстрируя публикуемые отзывы из литературных произведений.

Если бы было можно охарактеризовать личность Самуила Адливанкина в одной фразе, то о нем можно сказать так: он лирик с ироническим взглядом на жизнь. В 1940–1960-е годы с присущим ему юмором художник создает ряд камерных портретов современников: поэта Бориса Слуцкого, художников Бориса Яковлева, Виктора Мидлера, скульптора Исидора Фрих-Хара. Параллельно, чтобы «заработать на жизнь», Самуил Яковлевич рисует агитплакаты, высме-

ивая, как в 1920-е годы, лентяев, бюрократов, пьяниц и хвастунов. Сотрудничество с периодическими изданиями стало для Адливанкина не просто коротким эпизодом биографии. Оно тесно связано со всем его творчеством. Темы, образы, жанровые пристрастия художника, возникшие в станковых произведениях 1920-х годов, нашли продолжение в рисунках для газет и журналов и, наоборот, приемы, характерные для журнальной графики, он использовал в станковых произведениях начала 1930-х годов. Присущая мастеру способность к ироническому восприятию удачно реализовалась в журнальной и газетной графике 1920–1930-х годов, и сегодня мы можем открыть Самуила Адливанкина с новой, еще неизвестной широкой публике стороны, как мастера бытовой карикатуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Новое общество живописцев» («НОЖ») – художественное объединение, существовавшее с 1922 по 1924 г. Его основали художники С. Адливанкин и Г. Ряжский. В состав «НОЖа» входили: С. Адливанкин, Г. Ряжский, А. Глускин, М. Перуцкий, Н. Попов, А. Нюрнберг. Единственная выставка объединения состоялась в 1922 г. в Москве, в Центральном доме работников Просвещения в Леонтьевском переулке.

² «Инцидент на выставке “НОЖ”» // Известия. 1922. 1 дек.

³ «Приветствую “НОЖ” 1) за его манифест, который принципиально верен, хотя и не в манифесте дело; 2) за то, что первый шаг сделан в направлении верного манифеста; 3) за общую свежесть выставки; 4) за полные жизни и реальной поэзии, насыщенные работы т. Адливанкина» // Известия. 1922. 13 дек.

⁴ Художник о своей творческой перестройке (Выступление худ. Адливанкина на вечере в Третьяковской галерее, посвященном его творчеству) // За пролетарское искусство. 1932. № 9–10. С. 15–17 (далее – Художник о своей творческой перестройке).

⁵ Картина «Художник, лишенный акпайка, лишает себя жизни» не сохранилась, известна она только по черно-белой фотографии.

⁶ Анри Жюльен Феликс Руссо (1844–1910), французский живописец-самоучка, один из самых известных представителей наивного искусства.

⁷ Художник о своей творческой перестройке. С. 15–17.

⁸ Маяковский В. О дряни. 1921.

⁹ Адливанкин С. О Маяковском // Искусство. 1940. № 3. С. 53.

¹⁰ Там же.

¹¹ Текст на правой части разворота: «Экая машина интересная, телега небесная! Каждый с ней должен быть знаком! Не боится дед Пахом, – сидит на ней верхом и курит, от исполкома дежурит. Уж на что петух робкая птица, – и тот сесть на пропеллер не страшится. Ванюха уселся возле своей душки и жарит на гармонии авиачастушки. Теперь деревне не диковина такая поднебесная штуковина!».

¹² Сидоров А. Выставка «НОЖ» // Правда. 1922. 30 нояб.

¹³ Автобиография // Советский художник. М., 1937. Т. 1: Живописцы и графики. С. 3–4; Автобиография. 1949 // Архив Самарского областного художественного музея. Ед. хр. 1378.

Иллюстрации

Е.В. Воронович

ДВЕ «ОБОРОНЫ ПЕТРОГРАДА» А.А. ДЕЙНЕКИ

Существует две работы «Оборона Петрограда» Александра Дейнеки – произведение 1928 года и авторское повторение 1964 года. Но увидеть их рядом можно крайне редко, а ведь именно такое прямое сопоставление дает возможность оценить, насколько первый вариант отличается от второго.

История картины «Оборона Петрограда» напрямую связана с подготовкой к юбилейной выставке десятилетия Рабоче-крестьянской Красной армии. В 1927 году Комиссией по художественному отображению Гражданской войны и Красной армии было принято решение о том, что темой работы «худ. А.А. Дейнека» должна стать «Оборона Петрограда против Юденича»¹. Это был первый госзаказ на создание тематической станковой картины, полученный художником. По договору Дейнека должен был подготовить «предварительный и законченный эскиз на тему “Оборона Петрограда от Юденича в 1919 г.” на следующих основаниях:

“15 апреля 1927 года художник А.А. Дейнека обязуется представить специальной комиссии РВС предварительный эскиз работы размером не менее 1,5 кв. аршин исполненный в красках.

В случае утверждения предварительного эскиза художник... обязуется к 1-му февраля 1928 года представить законченный эскиз, размером не менее трех кв. аршин.

...обязуется приложить все усилия к обеспечению исторической верности в оформлении вверенной ему темы, путем внимательного ознакомления с надлежащими литературными, документальными, иллюстративными и пр. материалами, относящимися к данной теме...

РВС СССР обязуется уплатить художнику... за его работу 500 руб. <...>

В случае, если предварительный эскиз художником... не будет представлен, художник обязуется возвратить полученный им аванс в размере 200 руб. ...»².

В процессе работы над композицией в поиске «непосредственного конкретного жизненного материала»³ Дейнека посетил Ленинград, где выполнил зарисовки с рабочих Путиловского завода. Несмотря на то что «завод [художнику] не понравился... знакомство с людьми, их лица позволили найти хороший, выразительный типаж»⁴ ...«очевидцев и участников октябрьских боев 1917 года»⁵. Известно, что «для лица и фигуры идущего в центре командира... позировал настоящий советский командир, один из первых орденосцев, друг Нетте... Ян Шкурин»⁶.

Сам художник впоследствии вспоминал: «...долго с эскизом возился. А картину написал с ходу. Характер помог... Однажды утром, как обычно занимаюсь гимнастикой. Голый, в одних трусиках. Стук в дверь. “Войдите!” Входит военный. “Здравствуйте, я из комитета по устройству выставки, посвященной Красной Армии. Как у вас дела с заказом?” А на мольберте совершенно чистый холст! Правда, эскиз уже был утвержден. Стою раздетый. Выпутываюсь: “Понимаете, я здесь не работаю. Тесно. Картину я пишу в другом месте. Моя мастерская там...” Поглядел он на меня, на чистый холст ...“Ладно, дня через два-три позвоню вам по телефону!” И доложил на комиссии: “...Приехал к Дейнеке, а у него – и холст белый и сам он передо мной голый. Ничего не написал. Думаю, и не напишет...” Ошибся старик! Характера моего не угадал. Как взялся я, как двинул свою матросню, за неделю и написал “Оборону Петрограда”. За одну!»⁷.

Тут представляется уместным упомянуть, что 31 марта 1927 года Дейнека написал письмо в Третьяковскую галерею, в котором сообщил, что им «заканчиваются две картины “Спортсменки” и “Делатели газет”» и что эти вещи он доставит 20–30 мая⁸. Но на сегодняшний день исследователями не выявлены работы Дейнеки 1920-х годов с такими названиями. Из чего можно сделать вывод, что мастеру не все удалось написать за две недели.

Определенной жизненности, витальной силы своего произведения художник стремился достичь проработкой ритмического рисунка и продуманными композиционными приемами. Мастер, например, сам отмечал: «Прием орнаментального силуэта ясен до предела в моей Обороне Петрограда. И если композиционно замкнутый смысловой круг двух планов: внизу идущих на фронт

бойцов, слева направо и вверх по мосту возвращающихся раненых – вначале создает впечатление плоского двухъярусного построения, то последовательное углубление позволяет убедиться, что прием обратного движения замкнул композицию холста. Горизонтальный фризовый прием принял кольцевой ход, глаз улавливает внутренний смысл композиции. В центре снова намечается переход от профильного плана к изображению бойцов... Однако фигуры идущих по снегу мне всегда представлялись в виде силуэтов... Мне ничем посторонним не хотелось разбивать ритма, которого я добился и впечатления воли... поэтому я и отказался от всякой излишней бытовщины, которой много в эскизе к картине»⁹.

«Оборона Петрограда от Юденича» была впервые показана в 1928 году на «X выставке АХРР при участии художников других объединений, посвященной десятилетию Рабоче-Крестьянской Красной Армии» и мгновенно привлекла внимание зрителей. Картина даже получила отзыв наркома просвещения РСФСР А.В. Луначарского: «Ост'овцы, конечно, отходят от действительности, и на первых порах это, может быть, не очень нравится большой публике. Но зато именно эта свобода от действительности, эта власть над своим полотном и своими красками дала им преимущество, как композиторам, и нельзя не отметить, как картину в самом подлинном смысле этого слова, такие вещи как... "Оборона Петрограда" Дейнеки...»¹⁰.

Произведению была посвящена целая статья «Достижения советского художника. По поводу картины А. Дейнека "Оборона Петрограда от Юденича"». Автор¹¹ отмечает, что «картина напоминает собой произведение художника Ходлера "Иенские студенты"». Но для него это не является недостатком, поскольку «...наше время требует от художественных произведений четкости, значительности, массовых действий. Ходлер в ряде своих работ дал очень значительные образцы показа организованных коллективов (военных в частности) в формах четких и сильно-впечатляющих. "Иенские студенты", картина из жизни военной школы в наибольшей степени обладающая этими достоинствами. И Дейнека мог и вовсе не зная, прийти к аналогичному построению в "Обороне Петрограда"». Далее, осудив художника за «перегиб палки» в цветовом черно-белом решении картины и указав на «внеэмоциональность» работы, как на ее «существенный» недостаток, автор статьи все же отметил несколько ее неоспоримых достоинств. Он пишет, что композиция, как и многие произведения Дейнеки, «перерастает рамки станковой вещи» и обладает «производительностью», то есть «может быть одинаково легко использована и для организации поверхности

производственных вещей и для организации плоскости стены... Конструктивность, организаторство, четкость» картины «являются элементами прогрессивными, ростками пролетарского искусства... Художнику нужно было показать что-то общее, типичное, найти облик классовой группы... не индивидуальные особенности рабочих, а их общие переживания, идеи и лозунги, которые их объединяют»¹². Не обошли работу вниманием и другие рецензенты: «Любопытна картина Дейнеки “Оборона Петрограда от генерала Юденича”. Но очень спорна в живописном отношении, превращая картину в графику. Много излишнего европеизма»¹³.

Сразу после своей первой выставки картина экспонировалась на 16-й Венецианской биеннале 1928 года в числе произведений таких художников, как К.С. Петров-Водкин, П.П. Кончаловский, Ф.С. Богородский и других, представляя самое современное советское искусство. В 1931 году полотно было показано в Москве на «Антиимпериалистической выставке» (под названием «Защита Петрограда»).

В числе других 70 изображений репродукция картины вошла в состав книги о советском искусстве со статьями Д.Е. Аркина и И.Е. Хвойника, выпущенной в 1931 году в Мальмё в шведском издательстве «Крон»¹⁴. Под современным названием «Оборона Петрограда», уже как принадлежащая Центральному музею советской армии, экспонировалась на самой масштабной выставке советского искусства «Юбилейная выставка “Художники РСФСР за 15 лет”» в Ленинграде и в Москве. Участие в международных и крупных отечественных выставках свидетельствует о том, что «Оборона Петрограда» была востребована и по достоинству оценена современниками.

В 1930-е годы работа принадлежала Центральному музею Вооруженных Сил (ЦМВС), но находилась в экспозиции Третьяковской галереи в 1932, 1934, 1937 и 1938 годах. Однако в 1936 году в журнале «Под знаменем марксизма» № 6 была помещена статья П.И. Лебедева «Против формализма в искусстве». В ней Дейнека был отнесен к художникам, «творчество которых нельзя назвать формалистическим», но, тем не менее, поддающимся «влиянию формализма в советской живописи». Автор статьи констатирует: «Увлечение формально понятой ритмикой сказалось в известной картине... “Оборона Петрограда”. Художник стремился создать ритмическое звучание элементов картины рядами идущих на фронт рабочих внизу и идущими с фронта наверху. Ритмичность в картине действительно создана, но она абстрактна, не жизненна, люди же, изображенные художником, оказались безликими,

неконкретными, и лишенными переживаний ...Появление формализма в советском искусстве – пережиток капитализма, сугубо враждебный делу социализма»¹⁵.

Вероятно, в ответ на эту статью Александр Дейнека в ходе организованного в Государственной Третьяковской галерее совещания по вопросу экспозиции советского отдела счел нужным отметить: «За границей, например, в Нью-Йорке, есть огромный музей, и труд художников покупают с большим отбором авторитетные люди, но если уж его повесили, то не так, что сегодня повесили, а завтра сняли, сегодня он гениален, а завтра мазилка. Там нет этой нервности, потому что спустя два-три года это становится историей. А чего я буду нервничать по поводу того, что написано мною, хотя бы “Обороны Ленинграда”? Можно ее снимать или не снимать, – она уже сделала свое историческое дело. Можно ее называть формалистической. Можно называть рационалистической или героико-реалистической – это вообще уже история. Ее нужно как историю зачеркнуть, а если она имеет отношение к советской истории, она должна быть вывешена ...я сейчас говорю как художник, есть вещи, которые уже нельзя выкинуть: они настолько вошли в быт, в тираж, что можно оригинал уничтожить, но они существуют в миллионах тиража и когда массовый зритель придет и будет спрашивать, что это значит, что вчера эта вещь была, а сегодня она вредна, что вы на это ответите?..»¹⁶.

В 1945 году в статье К. Андреева, посвященной творчеству художника, картина называется «итогом периода», «замечательным полотном... сразу завоевавшим художнику популярность»¹⁷. Автор отмечает, что «картина выдержала испытание временем, и с полным правом можно рассматривать ее как один из лучших памятников, созданных нашей живописью безымянным героям гражданской войны», а что художник «создал незабываемые образы революционного пролетариата»¹⁸.

Не осталась картина без внимания и среди зарубежных событий художественной жизни. После открытия Всемирной выставки «Человек и прогресс» в Брюсселе в 1958 году газета «Le Soir» поместила статью Поля Казо «Русская живопись на Всемирной выставке», где отмечалось, что «удивительная картина Дейнеки “Оборона Петрограда” неожиданно примыкает к напряженности экспрессионизма»¹⁹. Тогда же Дейнека был награжден золотой медалью за панно «За мир» для Советского павильона Всемирной выставки в Брюсселе и картины «Оборона Петрограда» (1928), «Окраина Москвы 1941 год» (1941), «Эстафета по кольцу “Б”» (1947)²⁰.

В мастерской Ренато Гуттузо висела репродукция «Обороны Петрограда». Итальянский мастер считал Дейнеку одним из крупнейших художников в современном мировом искусстве²¹.

В ходе сбора материала к этой статье в архиве отдела живописи первой половины XX века автором был обнаружен «Список произведений на передачу из фонда Центрального Музея Советской Армии в Государственную Третьяковскую галерею» 1959 года, где среди прочих произведений присутствует и «Оборона Петрограда», однако стоящая рядом карандашная надпись «ЦМВС» говорит о том, что решения отдать работу в галерею принято не было. По воспоминаниям Лидии Ивановны Ромашковой, многие годы бывшей главным хранителем галереи, переговоры о получении картины из ЦМВС в фонды галереи велись, но многие из них проходили в формате телефонных переговоров, поэтому записей на этот счет сохранилось немного.

В 1960 году картина была принята на временное хранение в Третьяковскую галерею для экспонирования²². В протоколе реставрационного совета от 20 июня 1964 года отмечено, что в 1963 году картина «находилась в очень тяжелом состоянии... в отделе реставрации Третьяковской галереи была дублирована на новый холст, чем было приостановлено ее дальнейшее разрушение»²³. Галерея была очень заинтересована в экспонировании произведения, свидетельством чему служат сохранившиеся в отделе рукописей ГТГ ответы на запросы из галереи 1962 и 1963 годов, подтверждающие, что «музей не возражает в продлении срока пользования картиной» до открытия экспозиции в новом здании, предполагавшегося в 1963 году²⁴. Окончательное решение, согласно которому картина должна была находиться в постоянной экспозиции ЦМВС и выдаваться только на выставки, повлекло за собой идею создания ее авторского повторения. По устным воспоминаниям сотрудника Третьяковской галереи Натальи Львовны Адаскиной, поначалу обсуждалась идея отдать в ЦМВС повторение, а оригинал оставить в галерее, но музей с этим не согласился и потребовал вернуть принадлежащее ему произведение. Что и было сделано в 1966 году²⁵.

Свидетельств о том, что Дейнека работал над повторением в залах галереи, на данный момент выявить не удалось, однако известно, что в 1964 и в 1966 годах обе работы находились в галерее, и сотрудники имели возможность сравнить произведения и убедиться, что при практически полном совпадении абрисов фигур они разительно отличаются друг от друга.

В 1966 году авторское повторение было принято Третьяковской галереей на постоянное хранение от Всесоюзного произ-

водственного художественного комбината²⁶ и с тех пор находится в постоянной экспозиции и демонстрируется на выставках. В частности, в 1965 году «Оборона Петрограда» (вариант-повторение 1964 года) экспонировалась на выставке «Искусство и Соппротивление в Европе» (Болонья и Турин, Италия), где пользовалась исключительным успехом²⁷.

Произведения, разделенные во времени тридцатью шестью годами, не могут быть одинаковыми. Холодный колорит работы 1928 года сменился теплой гаммой в картине 1964 года. Четкие очертания фигур в поздней версии свели на нет достигнутый в первоначальном варианте эффект снежного ветра, преодолеваемого персонажами. Частые горизонтальные мазки первой картины, работающие на создание эффектов движения и преодоления стихии, уступили место длинным, разнонаправленным мазкам, задача которых – создание объема при взгляде издали. Смазанный контур повторен только на локте героини в центре композиции. Тщательно выписанные кисти рук моделей в первоначальной работе взяты чрезвычайно общо во второй. Лаконизм и обобщенность, за которые автора упрекали критики в 1930-е годы, усилены в работе 1964 года.

Мало кто обращал внимание на разницу в размерах произведений. «Оборона Петрограда» 1928 года имеет размер 210 x 238 см, тогда как вариант 1964 года – 211,5 x 249 см. Это было обусловлено не только правилом копирования, обязывающим копииста соблюдать разницу в размере, относительно оригинала в большую или меньшую сторону. Существенная разница в 11 сантиметров является свидетельством того, что художник намеренно изменил размер работы. Оставив больше пространства слева, Александр Дейнека сделал композицию более вытянутой и уравновешенной.

Оба произведения имеют в основе белый грунтованный холст и первоначальный рисунок, выполненный графитным карандашом, за рамки которого живопись практически не выходит, а также очень жидко прописанный серовато-коричневый первый слой под темными участками. Однако в работе, принадлежащей Третьяковской галерее, то есть в повторении, грунтованный холст служит фоном, а зерно холста «работает» на создание пространственного эффекта, тогда как в картине 1928 года грунт практически записан, а среда создана множеством мелких мазков и тональными переходами. Несмотря на то что обе работы написаны жидкой краской на растворителе без пастозных мазков, и подготовительный карандашный рисунок виден сквозь красочный слой, в первом варианте художник был сосредоточен на создании объема. Каждый пер-

сонаж написан так, будто освещен индивидуальным источником света, а светлые прописанные белилами участки на темной одежде дробят силуэты, вызывая ощущение тревоги. В авторском повторении художник, очевидно, не ставил себе подобной задачи. Командиры 1928 года Петрова-Водкина и Дейнеки ближе друг другу, чем тот же персонаж в картине 1964-го. Как будто изменившееся время изменило и самих героев.

Внимательней всего художник отнесся к созданию образа центральной героини. Из несколько типизированного, сосредоточенного на своем внутреннем мире персонажа она обрела почти портретные характеристики современницы художника 1960-х годов.

Парадоксально, но по образному строю, подходу, колористической гамме и отношению к объему авторское повторение 1964 года ближе к эскизу 1927-го, чем картина 1928-го.

Существует версия написания картины. Исследователь творчества Дейнеки, искусствовед Владимир Петрович Сысоев вспоминал, что Дейнека, не любивший повторяться, однажды рассказал ему о том, что сам картину не писал, а лишь принимал участие в рисунке и завершении работы (в частности, в прописывании лиц). Однако на сегодняшний день не известно, насколько это соответствует действительности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ РГАЛИ. Ф. 2941. Оп. 1. Д. 50. Л. 8.

² Там же. Д. 53. Л. 11–12. На заседании Комиссии «по изготовлению художественных произведений ко дню 10-летия Р.К.К.А.», состоявшемся 5 марта, обсуждалась «выдача дополнительного аванса 10 художникам – не членам АХРР». Было принято решение: «...в виду того, что ряд художников АХРРа получили аванс и начали работу, следует поставить в одинаковое положение и других 10 художников – не членов АХРРа и... выдать им всем аванс в размере 200 рублей... переведя его в кассу АХРРа. Означенными художниками являются Дейнека, Пименов, Вильямс, Кустодиев, Осмеркин, Петров-Водкин и другие». Вопрос о выплате аванса художникам – не членам АХРР – возник в связи с тем, что официально выставка, посвященная десятилетию Рабоче-крестьянской Красной армии, организовывалась как «X выставка АХРР, при участии художников других объединений».

³ Дейнека А. Жизнь, искусство, время. М., 1974. С. 103.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 73.

⁶ Там же. С. 147.

⁷ Рахилло И.С. Серебряный переулоч. С. 479–480.

⁸ РГАЛИ. Ф. 990. Оп. 1. Ед. хр. 31.

⁹ Дейнека А. Из моей рабочей практики. М., 1961. С. 31–32.

¹⁰ Луначарский А. Выставка в честь Красной Армии // Известия. 1928. 24 марта.

¹¹ Автора статьи «Достижения советского художника. По поводу картины А. Дейнека “Оборона Петрограда от Юденича”» (Читатель и писатель. 1928. 2 июня) установить не удалось.

¹² «Достижения советского художника. По поводу картины А. Дейнека “Оборона Петрограда от Юденича”» // Читатель и писатель. 1928. 2 июня.

¹³ Гуревич М. Красная армия за X лет // Жизнь искусства. 1928. 3 апреля.

¹⁴ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 11. Д. 201. Л. 82.

¹⁵ Лебедева П.И. Против формализма в искусстве // Под знаменем марксизма. 1936. № 6. С. 28.

¹⁶ РГАЛИ. Ф. 990. Оп. 2. Д. 10. Л. 23–24.

¹⁷ Андреев К. У Александра Дейнеки // Советское искусство. 1945. 1 дек.

¹⁸ Там же.

¹⁹ ГАРФ. Ф. 9470. Оп. 1. Д. 18. Л. 282–283.

²⁰ Там же. Д. 13. Л. 32.

²¹ Салахов Т. Наш Дейнека. К 70-летию со дня рождения // Советская культура. 1969. 20 мая.

²² Акт приема на временное хранение в ГТГ № 144 от 7 июля 1960.

²³ Протокол реставрационного совета ГТГ от 20 июня 1964.

²⁴ Центральный музей Вооруженных Сил СССР открыл экспозицию в новом здании 8 мая 1965 г.

²⁵ Принято через ДВП п.а. № 144 вр. от 07.07.1960 и выдано п.а. № 3 от 18.03.1966.

²⁶ Акт № 97 от 17. 11. 1966.

²⁷ Михайлов А. Художник нового мира // Творчество. 1969. № 11. С. 6.

Иллюстрации

С.Л. Капырина

С.Г. РУБАН (1889–1972). ТВОРЧЕСКОЕ И РУКОПИСНОЕ НАСЛЕДИЕ ИЗ ЧАСТНОЙ КОЛЛЕКЦИИ

Детям и внукам оставляем мы наше прошлое...
(эпиграф к воспоминаниям С.Г. Рубана)

Во время работы над родословной художника Николая Ге¹ стало ясно, сколько талантливых людей было в родственном окружении художника. Старший брат живописца Григорий Николаевич Ге обладал разносторонними знаниями в области истории, публицистики, драматургии. Он был видным культурным и общественным деятелем в городе Николаеве. Его сын Григорий Григорьевич Ге, племянник художника, был известным актером и играл на сцене Императорского Александринского театра. Другой брат Н.Н. Ге Иван Николаевич писал комедии и водевили под псевдонимом Бертольди. Николай Петрович Ге, внук художника, обладая феноменальной памятью, знал почти все европейские языки, занимался переводами. А биография племянницы Ии Ге (в замужестве леди Абди), великосветской красавицы Парижа, модельера ателье «Шанель», вообще достойна отдельного рассказа.

Этот список продолжает внучатый племянник художника – Севастьян Григорьевич Рубан, чье творческое и рукописное наследие стало предметом моего исследования. Это имя неизвестно ни широкой публике, ни специалистам. Биография этого человека полна увлекательных фактов, событий, встреч с интересными людьми переломной эпохи рубежа веков. Будучи обыкновенным инженером, Рубан всегда увлекался искусством, обладая талантом в самых различных областях. В семейном архиве, бережно сохраненном Валентиной Григорьевной Красновой и любезно предоставленном мне, остались редкостные материалы – неизданная

рукопись с воспоминаниями Рубана, а также двадцать шесть живописных и одиннадцать графических работ, несколько эскизов декораций и предметов прикладного искусства. Это только малая часть его произведений, известная нам, не считая нескольких картин, хранящихся в Геленджикском историко-краеведческом музее. С большим интересом прочитала я рукопись Севастьяна Рубана и сделала первые шаги в изучении и анализе его творчества.

Рубан был отцом той самой Ольги Севастьяновны (в замужестве Кузнецовой), усилиями которой в 1970-е годы создавался народный музей Н.Н. Ге на Украине. Именно рассказы отца о «дедушке» (так называл Севастьян художника Н.Н. Ге) вдохновили чету Н.Н. и О.С. Кузнецовых на подвижнический труд в организации музея. В 1968 году Рубану было почти восемьдесят лет, когда, поддавшись уговорам близких, он записал все, что посчитал самым интересным и важным из «далекой прошлой жизни». С тех пор прошло тридцать пять лет. Рукопись никогда не публиковалась, отчего только возрастает ее уникальность и ценность.

Воспоминания Севастьяна Рубана оформлены в виде машинописного текста, сброшюрованного в двух альбомах тканевого переплета. Страницы текста проиллюстрированы фотографиями, рисунками самого автора и раскрашенными им же открытками. События, описанные автором, происходят с 1894 – года смерти Н.Н. Ге и переезда семьи с хутора в Крым – по 1922 год. Мемуары написаны живым легким языком, на хорошем литературном уровне. Вариант рукописи без иллюстраций вошел в сборник материалов, составленный Кузнецовыми и переданный ими в отдел рукописей Третьяковской галереи².

Прежде чем приступить к собственному жизнеописанию, Севастьян Рубан пишет преамбулу о своем «дедушке» и сообщает некоторые неизвестные для нас подробности о картинах Н.Н. Ге. Например, он объясняет почему «Распятие» 1892 года из собрания Музея Орсе «сохранилось в пострадавшем виде»: неудовлетворенный своей работой художник «задумал использовать холст для другого сюжета, и начал счищать краску и уже соскоблил почти всю второплановую фигуру удаляющегося солдата, но оказалось, что масляная краска так плотно срослась с холстом, что счистить ее, не повредив холста, было невозможно. Благодаря этому картина уцелела».

Отдельная глава в рукописи посвящена Николаю Николаевичу Ге-младшему. Севастьян Григорьевич пишет, что «без него жизнь наша (мамина, брата Андрея, сестры Нади и моя) была бы совсем иной». Он уделял им свое внимание и любовь наравне со сво-

ими родными сыновьями – Ваней и Колей, с которыми они жили одной семьей до конца 1912 года. В Крыму и позже в Швейцарии Ге-младший всегда много работал, чтобы прокормить большую семью. Первое время за границей он пытался пропагандировать искусство своего отца. Севастьян Рубан вспоминает, как «однажды дядя Коля с железнодорожной станции привез два ящика»: в одном оказались альбомы с репродукциями картин Н.Н. Ге, в другом – большая картина «Распятие» 1894 года. Она была скручена и повреждена, пробита в двух местах. Ге-младший сам ее реставрировал, а потом «устроил в Женеве выставку этой картины, альбома и иллюстраций к рассказу Л.Н. Толстого «Чем люди живы». Далее следует увлекательный и вместе с тем печальный рассказ о посещении выставки одним болгариним по имени Христос, который проживал у Бирюковых. После долгих часов рассматриваний «Распятия» он попал в психиатрическую лечебницу «Бель-эр»: глубокая внутренняя депрессия переросла в буйное помешательство. Рубан описывает, как нарастали противоречия между Ге-младшим и Зоей Григорьевной, которые привели к расставанию. Севастьян искренне сожалел, когда Николай Николаевич остался жить один в Швейцарии, а вся семья вернулась в Россию.

Воспоминания Севастьяна Рубана изложены по хронологии: Крым (1894–1900), Швейцария (1901–1913), Геленджик (1914–1922).

Пятилетний Севастьян вместе с семьей покидает «хутор Надежды Ивановны Забелы»³ Ивановский, известный нам, скорее, как хутор Ге, сразу после внезапной смерти художника. Его мать Зоя Григорьевна, племянница художника, и Николай Николаевич Ге-младший вместе со всеми детьми переезжают в Крым.

«Профессорский уголок» в Алуште в 1895 году только начинал застраиваться. Несколько домов, построенных на значительном расстоянии друг от друга, стояли в окружении дикой нетронутой природы. «Дача Бекетовых – у самого моря; дальше, в полуверсте по речке, стояла дача Ганота; затем, на правой горе, усадьба Трацины, а внизу через речку, – дача Магденко⁴... над оврагом, ближе к горе Кастель, была последняя дача – Череповых». Вокруг каждого дома росли кипарисы, миндаль, акации, лавровишни, груши и, конечно, виноград, а стены были обвиты душистой глицинией.

Севастьян Григорьевич увлеченно описывает жизнь большой семьи в Алуште: первые полгода они провели в сакле, расположенной в самом центре татарского района, потом два года на даче у Магденко, позже – в своем собственном доме, построенном Ге-младшим в «профессорском уголке». Это было двухэтажное здание из голубого гранита с балконом и террасой в окружении кипарисов

у подножия горы. «Гора была покрыта густым дубовым лесом вперемешку с грабом и кизилом ...Ниже дома протекала горная речка, почти полностью пересыхающая летом...»⁵. Словесное описание дома и окружающего ландшафта соответствует живописному воспроизведению на картине Рубана «Алушта» (1928, холст, масло, 34, 3 x 25). В 1920-е годы, когда была написана эта работа, в интерьере висело уже много картин самого автора.

А в детские годы художника здесь была своего рода община, состоящая из интеллигенции толстовских взглядов. Рубан описывает, как вся семья, включая детей, не имея возможности нанять рабочую силу, трудилась на большом хозяйстве. Летом часто приезжали дачники из Москвы и Петербурга, среди которых было много образованных и интересных людей. Вечерами устраивались импровизированные музыкальные и поэтические концерты, велись длинные беседы, споры, а также совершались прогулки к морю. Одним из ярких гостей был театральный режиссер Леопольд Антонович Сулержицкий. В рукопись включены не только воспоминания Севастьяна Григорьевича о нем, но и мемуарные записи о нем Зои Григорьевны Ге 1897 года⁶.

Отдельная глава в рукописи Рубана посвящена семье Вульффов и их гостям. Глава семьи, Екатерина Николаевна, увлекалась «толстовством» и воспитывала своих четырех детей в том же духе. В одно лето к ней приехал студент Василий Иванович, чтобы преподавать детям химию и заниматься опытами на летней веранде, специально оборудованной под лабораторию. Кроме этого, он обучил переплетному мастерству и детей Зои Григорьевны: Севастьяна, Андрея и Надю. Они занимались этим делом с увлечением и переплели все книги в домашней библиотеке. Уезжая в Швейцарию, многие из этих книг, вывезенных еще с хутора, семья заберет с собой, а в будущем они станут частью большой библиотеки, завещанной Ге-младшим Беатрисе де Ватвилль.

В 1900 году Ге-младший увозит двух своих детей Ивана и Николая в Швейцарию, а через год забирает из Крыма и Зою с ее тремя детьми. Первое время они всей большой семьей жили у Бирюковых в деревне Онэ недалеко от Женевы. У Бирюковых, последователей Толстого, воспитывались двое крестьянских детей, привезенных ими из России. Таким образом, образовался, как писал Севастьян, «целый детский сад или школа-колония». Дети получали домашнее образование, которое контролировалось приходящим государственным инспектором.

Как только Ге-младший с семьей переехал в деревню Бернэ, детей записали в среднюю школу. Несколько увлекательных страниц воспоминаний Рубан посвящает описанию школы и ее

замечательному учителю господину Флёрэ. Благодаря его таланту и участию Ге-младшего, который заменил им отца, дети получили неплохое среднее образование. Затем Севастьян окончил технический институт по специальности гидравлика, работал электриком и испытателем на мотоциклетном заводе, о чем написал рассказ в яркой и доходчивой манере документального жанра. Каждая глава рукописи – отдельный автобиографический сюжет, спроецированный на исторические события той эпохи. Описывая непростую жизнь русских эмигрантов в Женеве в начале XX века, когда на улице можно было встретить объявление: «Сдается комната, но только не русским и не с собакой», Севастьян вспоминает те русские семьи, которые посещали их дом, – Хилкова, доктора Шапиро, Трегубова, Величкину, Бонч-Бруевича, Рубакина.

Тогда же у него обнаружили способности к живописи. В 1909 году Рубан по рекомендации художника Мерэ поступил в женевскую Академию художеств, где проучился два года по «классу портрета, фигуры и декоративного искусства». Во время учебы в академии Севастьян знакомится с немецким художником Густавом Хуфшмидтом, дружба с которым продлится долгие годы. С большим увлечением рассказывает автор о походах друзей в горы, о рискованной ночевке на Шамони в снежный буран, о мотоциклетном путешествии Севастьяна к Густаву в Берн.

В коллекции В.Г. Красновой сохранилось несколько писем Хуфшмидта к своему другу на французском языке. Они сопровождаются карандашными рисунками, расположенными непосредственно внутри текста. Также в собрании обнаружены и самостоятельные рисунки Густава хорошего качества и исполненные явно с натуры, как, например, «Дом мадам Рубан» (б. д., цв. бумага, тушь, перо, 17 х 22) или «Горный пейзаж» (б. д., цв. бумага, тушь, перо, 17 х 23). Сохранился исполненный Рубаном графический портрет Г.А. Хуфшмидта (бумага, акварель, 25 х 17,5), датированный 1912 годом и подписанный по-французски – Rouban⁷. Выполненный акварелью на толстой рифленой бумаге, рисунок передает образ серьезного молодого человека, внимание художника акцентируется на лице модели, без дополнительных деталей.

Первый датированный рисунок, обнаруженный в коллекции, относится к 1910 году. Незатейливый набросок «Пейзаж. Pitou»⁸ (1910, бумага, уголь, 10 х 14,5) выполнен явно с натуры, что подтверждает надпись – Pitou (название местечка). Более экспрессивно исполнен другой рисунок благодаря активной штриховке, пропорциональному увеличению лесного озера на первом плане, соче-

танию белой бумаги и черного угля («Лесное озеро. Швейцария», 1910-е, бумага, уголь, 17 x 21,5). На третьем рисунке пейзаж приобретает декоративный характер: причудливо-изогнутая береговая линия, ветви деревьев, напоминающие колючие шипы, создают уже вполне законченный художественный образ в духе своего времени («Озеро. Швейцария», 1910-е, бумага, уголь, 10 x 14,5).

«Пейзаж с тремя деревьями» (1912, холст, масло, 44,8 x 31,3) по стилю можно уже в полной мере отнести к модерну: аскетический образ «обнаженных» деревьев, раскачивающихся на ветру, создает ощущение одиночества на фоне безлюдного пейзажа. Фоном для трех деревьев с длинными стволами и кронами служат голубое небо, фиолетовые горы, изумрудная трава. Тема деревьев или одного дерева станет одной из любимых в творчестве Рубана как в графике, так и в живописи. На одном из рисунков раннего периода изображение могучего дерева на первом плане воспринимается как своеобразный «портрет Древа» на фоне усадьбы в лесу («Пейзаж с деревом», 1910-е, бумага, граф. кар, 17 x 21,5). На графическом листе «Пейзаж с плакучей ивой» (1913, бумага, соус, 18,5 x 9,5) в пышной кроне плакучей ивы грезится лицо человека, созданное фантазией художника.

Мастер обращается к пейзажу с деревом и в последующие годы, только уже в Геленджике, куда вернется из эмиграции в 1914 году, а также в 1920–1950-е годы, когда будет приезжать сюда на лето. Мотив двустовольного дерева настолько притягивает Рубана, что он рисует его повсюду с помощью разнообразных техник – пером, карандашом с акварелью, масляными красками («Пейзаж с деревом», 1910-е, бумага, перо, 21,5 x 27,5; «Пейзаж с яблоней», б. д., бумага, акварель, карандаш, 24 x 28; «Домик в Геленджике», б. д., картон, масло, 22,8 x 32,5).

Изображение V-образного дерева на первом плане используется как прием в композиции, подобно кулисе на сцене, позволяющий художнику раскрыть другой мир. В графическом исполнении этого пейзажа прослеживается стремление автора зафиксировать четкие пространственные зоны, используя линию, штриховку и фактуру белой бумаги. Это как бы внешняя оболочка, скорлупа, которую он начинает раскрашивать на другом листе, но не заканчивает. Следующий шаг в разработке этой темы – пленэрный пейзаж, в котором продумано не только композиционное место дерева, но и правильно взяты цветовые аккорды солнечных бликов на белой стене, зеленой листвы на фоне голубой крыши, опавших желтых соцветий на земле.

В рукописи Рубана вклеена раскрашенная им открытка с узнаваемым видом – тот же сельский домик с расходящимися

от корня стволами дерева. Он вспоминает, как однажды разрисовал узорами стены в хате и «между двумя оконцами изобразил ангела в облаках с пальмовой веткой в руке». Старушка, у которой он поселился, «была в умилении, и каждый день на ангела крестилась и качая головой сожалела, что ангел не в углу... Некоторые селяне заходили посмотреть и попросить намалевать что-нибудь и в их хате». Это событие произошло в крымском селении Будаки, куда Севастьян приехал в 1914 году из Швейцарии на мотоцикле, впервые увиденном местными жителями. Рубан вспоминает, как весь досуг он проводил с этюдником, передвигаясь на мотоцикле в столбе пыли и сопровождении стаи собак и мальчишек.

В профессиональном росте ему также помогало мастерство чертежника, которым он овладел во время учебы в техническом институте Женевы. После окончания института в поисках работы Рубану пришлось пробовать себя в разных профессиях, но именно опыт в области чертежного проектирования пригодился ему больше всего. В Швейцарии в 1910–1912 годах он трудился декоратором у архитектора на стройке. В Москве в 1914 году ему удалось недолго проработать в мастерской сначала Шусева, а потом Шервуда в Замоскворечье. Сохранились его недатированные эскизы и наброски архитектурного декора как подсобный материал для работы.

Вторая часть рукописи Севастьяна Рубана названа «Россия» и посвящена периоду с 1914 по 1922 год. Приехав в Москву в начале Первой мировой войны, Севастьян Григорьевич начал активно помогать своей матери Зое Григорьевне Ге-Рубан, которая работала заведующей столовой при Московском Вегетарианском обществе. Он вспоминает, как была устроена работа столовой, располагающейся в особняке графини Шаховской в Газетном переулке. Вегетарианская столовая «не преследовала прибыльных целей ...в ней кормилось много студентов и малоимущей интеллигенции». По вечерам Севастьян слушал лекции в «народном университете Шанявского»¹⁰, куда вход был свободным и бесплатным. Однако серьезной работы ему в Москве найти не удалось. Когда заболела его мать, к ней в больницу специально приезжал Ге-младший из Женевы, это было его последнее посещение родины.

Весной 1915 года семья Рубана (Зоя Григорьевна, Севастьян и Надя) переехали в Геленджик. Севастьяну удалось устроиться на цементный завод франко-русской компании, где он прошел путь от главного механика до руководителя завода. Известна его картина «Геленджик. Цементный завод» (1920, холст, масло, 43 x 62, Геленджикский краеведческий музей). Десятки страниц воспоминаний Севастьяна

Григорьевича с описанием заводской жизни и ее героев читаются с большим интересом. На заводе Рубану пригодилось высшее техническое образование, полученное за рубежом, а также знание французского языка. Севастьян Григорьевич послужил одним из прообразов главного героя (Глеб Чумалов) в романе Ф.В. Гладкова¹¹ «Цемент» 1924 года.

В январе 1918 года к Севастьяну приехал из Швейцарии его родной брат Андрей с супругой Юлией Дивильковской. Они привезли ему в подарок от Хуфшмидта японские гравюры, исполненные на рисовой бумаге. Это была часть коллекции, которую Севастьян и Хуфшмидт собирали, будучи еще студентами женевской Академии художеств. Графические листы с изящной каллиграфией, как отголосок далекой благополучной жизни в Европе, воспринимались как минимум странно и чужеродно в тяжелые военные годы Крыма. Но позже, меняя эти рисунки на хлеб, Рубан и его родственники спасались от голода.

Семья разрасталась, надо было выживать сообща. Андрей с Юлей решили восстановить в Геленджике ремесленную школу с мастерскими и курсом общеобразовательных предметов. Севастьян Григорьевич преподавал черчение и геометрию. «Преподаватели, мастера и ученики работали и учились с большим воодушевлением ... Но так продолжалось недолго. В конце 1918 года войска генерала Деникина захватили Новороссийск и высадили десант в Геленджике. Власть перешла к "белым"... пошли обыски, аресты и появились на телеграфных столбах повешенные»¹². В 1919 году в Новороссийск пришли английские и французские корабли.

Последние главы воспоминаний посвящены нелегкой жизни Рубанов в Гражданскую войну. После закрытия цементного завода, а потом и ремесленной школы Севастьян возил пассажиров на своей лодке «Лусьяна». Одетый по европейской моде в белую сорочку и короткие бриджи, он вычищал лодку до блеска, чем привлекал еще больше желающих на ней прокатиться. Так прошло еще три года, наполненных всевозможными событиями и живо описанных автором в своих воспоминаниях. В конце 1922 года семья Рубанов принимает нелегкое решение о переезде в Москву, где Севастьян проживет еще долгих пятьдесят лет. На этом завершается рукопись Севастьяна Григорьевича, которая читается как своеобразная книга жизни интересного человека своей эпохи.

Сохранившиеся в коллекции рисунки автора написаны в такой же простой манере письма, как и воспоминания, без претензий на большое искусство, но поэтично и с любовью. Они создают приятный эмоциональный фон при чтении рукописи, визуально

преображая текст в художественные образы. В изображении горных и морских пейзажей чувствуется проникновение художника в природу Кавказа, так остро напоминающую ему «светлое детство в Крыму» («Горная дорога», б. д., картон, масло, 25,3 x 34,5; «Горный ручей», б. д., картон, масло, 24 x 29,5; «Крым. Ялта», 1928, бумага, гуашь, 17 x 27,5). Горный ручей, песчаный карьер, морской берег – непритязательные сюжеты южных пейзажей переданы на холсте или картоне с тонким лиризмом. Неяркое, но насыщенное цветовое звучание каждого мазка объединено на картинах в едином колористическом ключе («Орешник», 1935, картон, масло, 34 x 25,5; «Виноградники», б. д., картон, масло, 24 x 25,3; «Дом Н.Г. Ганиной», б. д., бумага, акварель, 17,5 x 25). Несмотря на скромный формат произведений, композиция всегда продумана, не перегружена деталями, с правильным построением перспективы и чувством ритма.

В коллекции хранятся пейзажи и московского периода жизни мастера, некоторые с датой, подписью и названием. В разное время года Рубан пишет подмосковные виды Поваровки, Акуловки, Останкино, Пушкино. Типично русский мотив с березами и рябиной передан нежным цветовым звучанием красок, которое дополняется попыткой передачи световоздушной среды («Дом в Поваровке», 1924, картон, масло, 33,5 x 24,7). Картина «Аллея. Пушкино» (1922, картон, масло, 33,6 x 25,4) написана в своего рода импрессионистической манере – с цветными тенями от деревьев, с присущим художнику декоративизмом.

Помимо пейзажей, в коллекции интересны портреты из серии «Пушкино», исполненные пастелью на желтом картоне и датированные 1922 годом. Изображенные на рисунках дети запечатлены во время чтения книг или рисующими стенгазету. Живые наброски, свободные по манере исполнения, демонстрируют умение художника справиться с передачей фигуры человека в действии. Среди подобных работ выделяется «Портрет Веры Сергеевны Ковальковой (в замужестве Рубан)» (1955 (?), картон, масло, 22 x 26 (в св.)), камерный по содержанию и по размеру, верно передающий мягкий вдумчивый характер модели.

Несколько живописных и графических работ не датированы, но по состаренности картона, а также наличию штампа на оборотах их можно отнести к 1950 годам (например, «Полевые цветы», 1955 (?), картон, масло, 44 x 54). Эти работы, условно относящиеся к позднему периоду творчества Рубана, носят декоративный характер и предназначены, скорее всего, для украшения интерьера.

В заключение хотелось бы отметить, что целью моего сообщения было познакомить аудиторию с новым материалом, храня-

щимся в частной коллекции и закрытым от публики. В процессе изучения и осмысления этого наследия передо мной раскрылся глубокий мир такого, казалось бы, обыкновенного человека и вместе с тем такой неординарной личности, как Севастьян Григорьевич Рубан. Прожитая им долгая жизнь может стать примером душевной стойкости и живучести на фоне исторических коллизий прошлого века. В сочетании с рисунками автора рукопись является ценным экспонатом, достойным отдельного издания. Публикация воспоминаний в виде отдельной книги, безусловно, обратит на себя внимание читателей, интересующихся историей и судьбами «обыкновенных» людей XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Николай Николаевич Ге. К 180-летию со дня рождения: каталог выставки. М., 2011.

² ОР ГТГ. Ф. 4. Ед. хр. 2825. Рассказывают четыре поколения рода Ге. См.: Сборник воспоминаний / сост. О.С. Кузнецова. Б. м., б. г. Кн. 2. С. 223–408.

³ Так его называл Рубан, хотя на самом деле хутор принадлежал семье Забело и достался Анне Петровне Ге (в дев. Забело, жена художника Н.Н. Ге) как часть наследства.

⁴ Семья Магденко была в родстве с семьей Н.Н. Ге. Надежда Петровна Магденко (1857–1893), в замужестве Беллинсгаузен, двоюродная племянница Анны Петровны Ге, жены художника.

⁵ Рубан С.Г. Воспоминания. Рукопись (частная коллекция в Москве). 1968. Ч. 1. С. 39.

⁶ Незадолго до смерти Рубан подарил экземпляр воспоминаний З.Г. Ге о Л.А. Сулержицком в архив музея МХАТа, которые до сих пор не опубликованы.

⁷ Рисунок вклеен в рукопись воспоминаний В.С. Ковальковой, супруги С.Г. Рубана.

⁸ Названия неподписанных рисунков даны автором статьи.

⁹ Годы создания недатированных рисунков даны автором статьи.

¹⁰ Московский городской народный университет имени А.Л. Шанявского (1908–1920).

¹¹ В годы Октябрьской революции и Гражданской войны Гладков жил в Новороссийске. Он был назначен редактором газеты «Красное Черноморье» и прикреплен к партячейке цементного завода, где вероятнее всего мог познакомиться с Рубаном.

¹² Рубан С.Г. Воспоминания. Рукопись (частная коллекция в Москве). 1968. Ч. 2. Б/п.

Иллюстрации

Е.В. Гладышева

М.П. КРИСТИ – ДИРЕКТОР ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

Эта статья, основанная на архивных материалах, посвящена Михаилу Петровичу Кристи, который был директором Третьяковской галереи около десяти лет – с ноября 1928 по октябрь 1937 года, с перерывом в 1932–1934 годах¹. Несомненно, он был одной из самых ярких, деятельных и светлых личностей в истории галереи не только в тот сложный период, но и на протяжении всего существования музея, а потому в высшей степени достоин наших знаний и памяти о нем².

М.П. Кристи родился в 1875 году в городе Измаил в Бессарабии в семье служащих, выходцев из Македонии. Его отец был чиновником, в частности, долгое время заведовал коммунальным хозяйством городской управы Измаила, но вскоре после появления сына вместе с супругой переехал в Крым. С 1895 года Михаил Петрович являлся сначала сотрудником, а затем редактором и издателем нескольких либерально направленных газет: «Накануне», «Крымская газета», «Южный курьер» и других. В 1898–1899 годах он отбывал воинскую повинность рядовым; видимо, тогда и началась его революционная деятельность, впоследствии тесно связанная с занятиями журналистикой. По отзывам современников, «Крымская газета» в Керчи представляла собой центр свободомыслия, а ее редакция часто служила местом проведения нелегальных собраний, приковывающим неусыпное внимание жандармерии³. Принимая активное участие в событиях революции 1905 года и будучи фактическим лидером керченского социально-демократического движения, Кристи постоянно подвергался преследованиям властей и под угрозой очередного ареста и отбывания тюрем-

ного срока «за принадлежность к противозаконному сообществу»⁴ был вынужден уехать в эмиграцию. С 1906 по 1917 годы он жил во Франции, Австрии, Италии и Швейцарии, где получил блестящее высшее образование на естественном и литературном факультетах Лозаннского университета⁵. Видимо, в Швейцарии, в 1915–1916 годах, Кристи познакомился и стал дружить семьями с Анатолием Васильевичем Луначарским⁶, поддержке которого, скорее всего, впоследствии он был многим обязан.

По возвращении в Россию в 1917 году Михаил Петрович стал членом Президиума Керченского совета рабочих и крестьянских депутатов, хотя тогда уже вышел из РСДРП. В 1918 году его, как человека, имеющего опыт организационной работы, пригласили в Петроград для включения в процесс создания, сохранения и реконструкции научных и музейных учреждений⁷. Одновременно в качестве общественной нагрузки он принимал участие в деятельности Комиссии по улучшению быта ученых, созданной по инициативе А.М. Горького, и неоднократно получал благодарности за проявление сочувствия и отзывчивости к людям науки⁸. Именно эти качества, как и умение выстраивать товарищеские отношения с подчиненными, всегда обеспечивали ему любовь и уважение сотрудников. Во время гражданской войны Кристи был заведующим петроградскими высшими учебными заведениями, научно-исследовательскими и художественными организациями, театрами. Во многом благодаря его усилиям были созданы Рентгенологический, Радиевый и Психотерапевтический институты, сохранены и реконструированы Физико-технический институт, Естественно-научный институт имени П.Ф. Лесгафта, Научный институт по изучению мозга имени В.М. Бехтерева и многие другие⁹. В 1925 году он был назначен на должность заведующего Ленинградским отделением Главнауки. Одним из направлений его работы стало обеспечение сохранности памятников архитектуры, собирание в крупные государственные коллекции художественных ценностей¹⁰. С тех пор главной сферой его интересов стала музейная деятельность.

В 1926 году Михаил Петрович переехал в Москву в связи с его назначением заместителем начальника Главнауки и занимался прежде всего вопросами музейного строительства и развития науки. Примечательно, что в 1928 году в течение двух месяцев он исполнял обязанности директора Эрмитажа¹¹.

Однако 27 ноября 1928 года было принято постановление по Главному искусству, согласно которому прежний директор Третьяковской галереи А.В. Щусев освобождался от своей должности в связи

с назначением главным архитектором, а на его место назначался Михаил Петрович Кристи¹². Несколько месяцев спустя для ознакомления с последними достижениями в мировом музейном деле он был командирован за границу и посетил Англию, Францию и Германию¹³.

На новом посту Кристи занимался не только вопросами реального строительства музея, хотя согласно документам за годы его директорства в галерее значительно увеличились экспозиционные и служебные площади, но и реорганизацией ее деятельности. Так, уже в 1929 году в Третьяковской галерее было сформировано новое крупное подразделение, объединившее библиотеку, архив и фототеку (БАФ), которое возглавил приглашенный на эту должность Кристи искусствовед, профессор 1-го Московского университета Михаил Исаакович Фабрикант. Благодаря его плодотворной работе все фонды были учтены, систематизированы и к 1935 году настолько увеличились, что было принято решение их выделить в «самостоятельные единицы»¹⁴. Примечательно, что на протяжении тех лет успешно пополнялась библиотека, которая мыслилась как специализированная, искусствоведческая, причем трудами не только отечественных, но и западных исследователей, что для того, да и для нашего времени является большой редкостью. На длинных списках книг, необходимых для приобретения, стоят подписи не только М.И. Фабриканта, а позже – и Алексея Ивановича Некрасова, также профессора 1-го Московского университета, известного историка и теоретика древнерусского искусства, начавшего работать в галерее в 1931 году¹⁵, но и непременно – Михаила Петровича Кристи.

Ко времени его прихода в Третьяковскую галерею стала очевидна необходимость создания в музее отдела и фонда искусства Древней Руси, без которых достижение полноты собрания русской живописи было бы немыслимо. 28 февраля 1929 года М.П. Кристи направил в Главнауку письмо с аргументацией необходимости формирования в галерее высокохудожественной древнерусской коллекции и соответствующего отдела¹⁶. В этом письме, по существу, уже содержалась программа действий, реализованная несколькими годами позже, – получение необходимых материалов из ликвидируемого религиозного отдела Исторического музея, из иконных собраний Государственного Музейного фонда, переданных на хранение в Центральные Государственные реставрационные мастерские, и из реорганизуемых монастырей-музеев, причем отбор произведений должен был осуществляться сугубо по «художественному» принципу.

Тогда все эти предложения временно остались без ответа. Однако в апреле–мае 1929 года Наркомпрос принял решение о проведении в залах Третьяковской галереи в том же году крупной выставки¹⁷, включавшей иконы и небольшое количество миниатюр, рукописей и гравюр. После создания рабочего бюро для ее организации началась разработка концепции экспозиции, демонстрирующей развитие древнерусского искусства «по эпохам». Первым поступлением в галерею для устройства выставки были иконы из Сергиевского государственного бытового и антирелигиозного музея, переданные его заведующим К.П. Злинченко директору ГТГ М.П. Кристи 29 июня 1929 года¹⁸. Среди них находились «Святая Троица»¹⁹ Андрея Рублева, «Апостол Павел»²⁰ из деисусного чина Троицкого собора «бывшей» Троице-Сергиевой лавры, византийское «Благовещение» конца XIV века²¹ и две иконы круга Дионисия последней четверти XV века – «Богоматерь Одигитрия с избранными святыми на полях»²² и «Спас Вседержитель»²³. Между тем тогда это поступление оказалось единственным – уже 8 июля Кристи был вынужден отдать распоряжение о необходимости приостановить подготовку иконной выставки из-за состоявшегося 2-го съезда Союза безбожников²⁴.

Создание древнерусского отдела стало возможным только после смерти 9 июля 1929 года И.С. Остроухова, пожизненного хранителя ранее принадлежавшего ему собрания Музея иконописи и живописи, которое находилось в доме художника в Трубниковском переулке и являлось филиалом галереи. Уже 20 августа Наркомпрос дал распоряжение ГТГ освободить помещение музея в пятидневный срок, позже сокращенный до трех дней²⁵. Одновременно была получена телефонограмма из Комиссии по разгрузке Москвы о взятии музейного здания на учет и о недопустимости его использования ни под какие цели²⁶. В тот же день М.П. Кристи дал приказ выделить имущество музея, переходящее в галерею, и сообщил членам директората, что, поскольку директива Наркомпроса по сути является ликвидацией Музея иконописи и живописи, эта потеря должна быть восполнена, в связи с чем необходимо немедленно начать организацию отдела древнерусского искусства²⁷. Тогда же был назначен его первый заведующий – Александр Митрофанович Скворцов. Только 31 августа решение о создании этого отдела получило подтверждение вышестоящими органами, а собрания Остроухова, в том числе иконописное, зачислены за запасом галереи в церкви Николы в Толмачах²⁸.

В описанной ситуации нельзя не восхищаться мужеством и бескомпромиссностью действий Кристи, который решительно

взял на себя серьезную инициативу, позже обсуждавшуюся в верхах и одобренную Наркомпросом лишь спустя две недели. Таким образом, именно Кристи стоит у истоков формирования отдела и полноценной коллекции древнерусского искусства в галерее. Впоследствии он пристально следил за процессом комплектации этого собрания, сложившегося в большей части при нем и при его участии, и ставшего для него, как увидим, одним из самых любимых и даже выстраданных. Достаточно напомнить, что все иконы наиболее известных художников – Андрея Рублева и Дионисия – оказались в коллекции Третьяковской галереи во время директорства Кристи.

Много внимания уделялось им созданию экспозиции живописи Древней Руси, начиная с планируемой, но так и несостоявшейся выставки иконописи, замышлявшей как русская аналогия зарубежной 1929–1932 годов. Михаил Петрович возглавил Художественно-экспертную комиссию по подготовке этой выставки в галерее, состоявшую из известных искусствоведов, реставраторов и идеологических работников, и был главным и самым здравым арбитром во всех спорных вопросах²⁹.

Кристи приветствовал и идею сосредоточения в галерее лучших древнерусских рукописей, о чем свидетельствуют отправленные им в 1931 году программные обоснования этой идеи в вышестоящие организации, а также подписанные им ходатайства о передаче в Третьяковскую галерею памятников книжности из других коллекций³⁰.

Наконец, именно Кристи всемерно участвовал в создании группы исследователей, занимавшихся разработкой методики технико-технологического изучения икон, для чего уже в 1930 году к сотрудничеству были привлечены специалисты из Института древесины и отдела микрохимического анализа Института лаков и красок³¹. Причем, добиваясь получения финансирования на исследования красочного слоя на произведениях XII–XVII веков, Михаил Петрович использовал самые разные аргументы, иногда весьма изобретательные. В частности, он отмечал, что, помимо научного интереса, такие исследования могут иметь практическое применение в производстве красок для художественных целей³². Начавшись по вполне практическим причинам – некоторые иконы, попав в галерею, стали «болеть», – в дальнейшем подобные изыскания преследовали не только цель устранения проблем состояния сохранности, но и ставили своей задачей изучение пород дерева и состава цветковых пигментов для более точной атрибуции памятников. Внутри галереи к этой работе привлекались реставраторы, сотрудники древнерусского отдела и основанной уже при

директорстве Кристи фотолаборатории, где осваивалась техника микросъемки произведений иконописи для разработки методики фотоанализа³³. Последняя также должна была использоваться в атрибуционных целях и подразумевала сочетание визуального осмотра памятников с анализом их фотографических и микрофотографических изображений.

Несомненно, одной из главных заслуг Михаила Петровича была поддержка плановой работы сотрудников отдела и реставраторов по спасению от гибели произведений древнерусского искусства. Он добивался финансирования и обеспечивал возможность осуществления систематических длительных командировок в старые русские города, села и провинциальные музеи, где иконы разрушались из-за невозможности обеспечить грамотные условия хранения. В 1929–1930 годах также благодаря участию Кристи были достигнуты договоренности о передаче в собрание образцов фресок из готовящихся к сносу собора Чуда архангела Михаила Чудова монастыря в Московском Кремле³⁴ и ряда ярославских церквей – Никитской, Петра митрополита и Варваринской³⁵. Закономерным итогом этой деятельности стало создание при галерее в конце 1934 года специальной Комиссии³⁶, в обязанности которой входило руководство учетом памятников русской живописи и скульптуры по РСФСР, последующая обработка собранных материалов и их передача в Комитет по охране памятников³⁷.

С этого момента протесты и обращения в Наркомпрос за подписью Кристи по поводу недопустимых условий хранения произведений древнерусского искусства становятся регулярными. Так, в 1935 году он пишет о возмутительной ситуации, создавшейся при ликвидации Антирелигиозного музея в Донском монастыре, когда памятники переносились из фондов в сырые неотапливаемые помещения, и требует срочного расследования нарушений установленного порядка³⁸.

Важно отметить, что в истории жизни галереи первая половина 1930-х годов была периодом совершенно уникальным. В 1930 году прекратили существование наиболее значительные исследовательские организации в области культуры – Государственная академия художественных наук (ГАХН) и Институт археологии и искусствоведения РАНИОН; в 1931 году были закрыты гуманитарные факультеты 1-го Московского университета, деятельность которых возобновилась в столице только в 1934 году в рамках Московского института философии, литературы и истории имени Н.Г. Чернышевского (МИФЛИ). В эпоху «великого перелома», столь сокрушительного для отечественной науки, именно Третьяковская галерея стала единственным крупным и полноценным центром изу-

чения истории русского искусства. Еще в 1929 году здесь был создан Архитектурный кабинет; здесь по-прежнему трудились ведущие ученые, такие как А.В. Бакушинский, А.А. Федоров-Давыдов, А.И. Некрасов и А.И. Свирин. Прежде всего благодаря усилиям Кристи в 1931 году при галерее была основана аспирантура, являвшаяся тогда единственным местом подготовки новых профессионалов в области искусствоведения. Интенсивные научные изыскания велись и сотрудниками отделов. Так, с 1934 года, когда древнерусский отдел возглавил А.И. Некрасов, на регулярных заседаниях сформированной им группы по изучению искусства периода феодализма утверждались темы и методика индивидуальных и коллективных исследований, обсуждались собранные материалы и планы статей, происходили дискуссии по поводу сделанных докладов. Этот высокий уровень науки продержался в ГТГ вплоть до 1937 года и оказал существенное влияние на все направления работы.

Но наступившая эпоха «великого террора» имела трагические последствия и для жизни галереи. В 1937 году из-за критики за «неужный академизм» и отрыв от общественной жизни коллектива покинул музей и через год был арестован Некрасов. В своем заявлении об уходе он пророчески предрекает грядущий развал исследовательской, педагогической и собирательской деятельности Третьяковской галереи из-за ее формального характера и отсутствия единого научного руководства³⁹. Вслед за Некрасовым подвергаются репрессиям и иные достойнейшие люди – В.И. Антонова, Ю.А. Олсуфьев и многие другие.

Еще раньше, в июне 1936 года, наступает черед Кристи. Травлю возглавляет председатель Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР П.М. Керженцев. Кристи начинают обвинять за формализм, за то, что он прошел мимо важных дискуссий о натурализме, формализме и реализме, за неправильную кадровую политику. Михаил Петрович мужественно защищается – в ответном письме Керженцеву⁴⁰ он пишет:

«Вчера Вы совершенно неожиданно для меня предъявили мне ряд обвинений по не благоустройству ГТГ, которое является, к сожалению, почти общим явлением для всех музеев и, скажу прямо, в гораздо большей степени, чем в Третьяковской галерее. Причины этому общие и всем известные, которые и привели между прочим, к созданию Всесоюзного комитета по делам искусств и включения его в систему художественных музеев.

Было бы правильнее и справедливее поэтому разобраться более основательно в причинах, условиях и людях каждого учреж-

дения и помочь им выбраться из тупика, в котором большинство из них находится, а не делать козлом отпущения одного директора, тем более еще на основании всяких склочных донесений, которые имеют место сейчас во всех перешедших к Вам музеях.

По поводу основных обвинений должен сказать: формализм в Третьяковке в последние годы не только не культивировали, но свели его на нет, оставив только один небольшой зал для показа того периода упадка русского дореволюционного искусства, который объясняет слабое состояние в данный период советского искусства. Вопрос стоит таким образом, что это формалистическое искусство у нас не пропагандируется, а наоборот, практически этот вопрос и может быть только разрешен таким минимальным показом формалистического искусства в открытой экспозиции или в закрытом запасе. Мы предпочли первое, чтобы вредное влияние формализма было ясно не только специалистам, но и широким массам. Как Вам известно, вопрос этот также стоит в Эрмитаже, Русском музее и в музее Новой западной живописи.

Гораздо важнее, что выдвигает Галерея из художественного наследия как бесспорное и подлежащее критическому освоению для настоящего времени. Выставкой в 1934 г. Перова, в 1935 г. Серова и, наконец, с чем вышла Третьяковка ко времени дискуссии о натурализме и формализме – выставка Репина. Ни у кого не может возникнуть сомнений, что эта выставка наилучшее завершение дискуссии – не словом, а конкретным показом, что и является языком музеев. Поэтому я считаю вопиющей несправедливостью обвинение меня в том, что я прошел мимо дискуссии о формализме, натурализме и реализме, тем более, что инициатива этой выставки и самая экспозиция в значительной степени принадлежит мне.

Вместе с тем, выставка Репина является сейчас единственным золотым фондом Всесоюзного комитета по делам искусств на его изобразительном фронте. Поэтому сейчас, когда Комитет собирается так широко использовать выставку Репина для поднятия его на щит, не следовало бы дискредитировать устроителя этой выставки.

Отвалившаяся штукатурка на потолке в экспозиционном зале, хотя и на небольшом пространстве, конечно, обстоятельство сугубо неприятное, но ответственность за это должна быть отнесена правильно и пропорционально между причастными к этому делу должностными лицами.

Наконец, я должен категорически возразить против обвинения меня в бюрократическом управлении Третьяковкой, неправильном отношении к специалистам и не культивированию научной работы.

Во-первых, когда были закрыты искусствоведческое отделение Университета и Государственная Академия искусствознания, и подготовка кадров в Москве была совершенно прекращена не по моей инициативе, была организована при Третьяковке аспирантура, которая дала единственный немногочисленный кадр молодых искусствоведов, которые, между прочим, использованы сейчас в изобразительном секторе Комитета.

Об отношении моем к работающим в Третьяковке специалистам – следовало бы справиться у настоящих ученых, как например, у Некрасова и у Бакушинского.

Что касается состояния научной работы в Галерее, то вопрос стоит глубже, чем это Вам представляется. Искусствоведческие концепции и находящиеся в тесной зависимости от них этикетаж, путеводители и другие научные работы находятся в таком же положении, как научные работы и учебники по истории. Нейтральную водичку печатать и выставлять я не мог, а серьезных работ писать, за редкими исключениями, не могут или не рискуют. Организация этой работы в Галерее сейчас идет, но совсем не теми лицами, которые об этом только болтают.

Я не буду говорить много о том, что за время моего руководства Третьяковской галереей с 1928 г. коллекции Галереи увеличились в восемь раз, что здание расширилось в три раза, что Галерея – единственный музей в мире, который обслуживает массы бесппрерывно в течение года и ежедневно с утра до девяти часов вечера и [что существует] целый ряд других мероприятий, которые превратили Третьяковку в самый живой и передовой советский музей, конечно, далеко еще не совершенный.

Но я считаю также, что Третьяковская галерея представляет собой огромный и ответственный участок культуры, руководить которым беспартийному директору чрезвычайно трудно, так как подбор и расстановка кадров, непосредственная связь с соответствующими партийными и советскими организациями затрудняется, а отсюда, при всей активности и опытности моей, я не могу поднять на должную организационную высоту Галерею.

Поэтому я считаю, Платон Михайлович, вполне справедливым, если Вы предоставите мне очередной двухмесячный отпуск и освободите меня от обязанностей директора ГТГ по собственному желанию. Это будет совпадать и с Вашим желанием укрепить руководство Третьяковской галереи».

В 1936 году пожелания Кристи не были учтены. Однако в октябре 1937 года он был уволен, а на место временно исполняющего

обязанности директора назначен И.Н. Угаров. Согласно приказу, освобождение от занимаемой должности было связано со специальным обследованием Третьяковской галереи, которое установило значительное засорение кадров работников, крайне недостаточный показ советского искусства при наличии широко развернутой экспозиции иконописи, неудовлетворительный уровень научно-исследовательской работы (подразумевалось отсутствие путеводителя, каталога собрания, конспектов для экскурсоводов), а также оторванность галереи от партии, профсоюзов и других видов советской общественности⁴¹. Окончательно покидая Третьяковскую галерею, незадолго до вскоре последовавшего ареста, Михаил Петрович пытается донести до общественности свою позицию и делает это с необычайным мужеством. В объяснительной записке⁴² он пишет:

«В виду отказа т. Керженцева разговаривать со мной по поводу мотивов моего освобождения от работы в Галерее, и предписания объясниться по этому поводу с т. Рабичевым, я подал последнему нижеследующую записку.

Приказом председателя Всесоюзного комитета по делам искусств т. Керженцева от 29 сентября сего года за N 616 я освобожден от работы в Третьяковской галерее, которой руководил почти десять лет. Приведенные мотивы этого мероприятия до такой степени противоречат фактическому положению дел в Галерее, что я вынужден самым решительным образом протестовать против этих неверных и совершенно не обоснованных обвинений.

На самом деле причина устранения меня от работы – личная неприязнь т. Керженцева ко мне после того, как в прошлом году по каким-то необоснованным мотивам, как и сейчас, он устранил меня от работы в Галерее, но вынужден был, после рассмотрения дела в ЦК ВКП(б) оставить меня на работе.

Ссылка в приказе на то, что все обвинения против меня установлены специальной Комиссией, является лишь дипломатическим прикрытием для т. Керженцева и свидетельствует об определенной предубежденности этой Комиссии и крайней поверхностности ее работы. Если бы эта Комиссия серьезно и объективно подошла к своей задаче, то таких выводов она не могла бы сделать.

Перехожу к разъяснению и опровержению приведенных в приказе оснований для оргвыводов Комитета.

1). “Засорение кадров сотрудников Галереи” к сожалению имеется, но не больше того, что обычно в такого типа учреждениях, как художественные музеи, в которых работают старые специалисты, а новые кадры после закрытия искусствоведческого факуль-

тета в Университете в 1933 г., а затем Государственной академии искусств, никак не подготавливались, и сейчас Комитетом ничего в этом направлении не сделано <...>⁴³.

2). “Крайне недостаточный показ советского искусства” происходит от отсутствия должного количества и качества советских художественных произведений. Приобретение же картин централизовано было в последние годы сначала в Наркомпросе, а затем в Комитете по делам искусств. Галерея была совершенно отстранена от этого дела, а Комитет... приобрел в 1936 и 1937 гг. для ГТГ всего несколько картин. Я неоднократно и систематически указывал Наркомпросу и Комитету на необходимость принятия решительных и конкретных мер к развитию и улучшению советского отдела, но Комитет ничего до сих пор не предпринял.

Для организации и расширения советского отдела я лично принимал самые разнообразные меры с самого начала моего руководства Галереей, что могу подтвердить многочисленными документами. В частности, я пользовался картинами, принадлежащими Музею Красной армии и как сейчас, например, Наркомтяжпрому, а один зал состоит из тематических картин, принадлежащих разным ведомствам и художнику Мешкову. Комитет до сих пор не удосужился приобрести их, несмотря на мои неоднократные представления.

3). “Наличие широко развернутой экспозиции иконописи”. Эта экспозиция древнерусского искусства, представляющая в религиозно-символической форме историю русского народа с XI по XVII в., представлена далеко не соответственно своему историческому и художественному значению и, конечно, не за счет советского отдела, так как отведенное помещение для последнего с трудом удастся заполнить по вышеуказанным причинам. К тому же т. Керженцев при свидетелях санкционировал экспозицию иконописи и возражал против ее значительного сокращения, а небольшое я сам уже провел.

4). “Научно-исследовательская работа идет неудовлетворительно: нет путеводителей, каталогов, конспектов экскурсий”. Вообще научно-исследовательская работа в области искусства не стоит еще на должной высоте, так как она находилась в тесной зависимости от установок по русской истории, только в последнее время определившихся. Тем не менее, в производственном плане этого года выполнен целый ряд значительных и актуальных тем. Путеводители раньше печатались ежегодно, но в последние годы, вследствие постоянных перемен в экспозиции в связи с трижды расширявшимся помещением Галереи, а также устраиваемыми выставками и отсутствия для этого особого помещения, путеводители не отвечали бы состоянию основной экспозиции.

Каталоги по всем выставкам выпускались, общий же каталог по всему художественному собранию, как находящемуся в экспозиции, так и в запасах, нельзя было сделать, так как все время были по распоряжению Наркомпроса и Комитета выдачи провинциальным музеям и другим организациям. Сейчас положение стабилизировано, и общий каталог в этом году закончен составлением. Что касается комплектов для экскурсоводов, то они систематически составлялись и имеются в более чем достаточном количестве.

5). “От партии, профсоюзов и иных видов общественности Галерея оторвана, вследствие чего крайне невелик процент организованных ее посетителей... Отсутствует работа по подготовке экскурсоводов, по изучению и подбору кадров”. Это самая вопиющая неправда, свидетельствующая о том, что Комитет или не знает, что делается в его музеях, или заведомо искажает факты. В действительности, за время моего руководства Галереей посещение увеличилось с 265 000 человек в 1929 г. до 830 000 человек в 1936 г., а количество организованных зрителей – с 85 000 до 237 000. Для увеличения новых кадров экскурсоводов и переподготовки старых с 1935 г. ежегодно организуются курсы по подготовке и повышению квалификации. Связь с партией, профсоюзами и иными организациями огромная и разнообразная по форме и содержанию. Комитет, к сожалению, их в лучшем случае не знает и Комиссия, на которую он ссылается, с этим вопросом также не ознакомилась. Во всяком случае, по количеству посетителей, организованных и неорганизованных, по разнообразным методам их обслуживания, по работе со школами Галерея стоит на первом месте, что неоднократно отмечалось авторитетными в этом отношении организациями и конференциями. В этом году действительно имеется некоторое снижение этой работы вследствие неудовлетворительного руководства заместителя по политпросветработе т. Ширвиндта, о чем я неоднократно, но бесплодно сигнализировал в Изоуправление Комитета.

6). “Критика и самокритика в Галерее не развернуты”. Это утверждение совершенно голословно и появилось в результате неверной и заинтересованной информации, что может быть мною и огромным количеством коллектива опровергнуто полностью.

Признавая несомненно имеющиеся недостатки в работе Галереи, я должен отметить, основная ее идеологическая линия, выразившаяся в организации с 1934 г. выставок великих художников-реалистов Перова, Серова, Репина, Сурикова и Крамского, а также предстоящая выставка к 20-летию Великой Октябрьской революции грузинского искусства – является правильной.

Вместе с непрерывным и огромным ростом посетителей, разнообразными методами их обслуживания, общим благоустройством Галереи, ограниченными размерами и неудобствами помещения, на что Комитет по делам искусств не обращает должного внимания, ГТГ подходит к празднованию 20-летия Великой Октябрьской революции с дезорганизующим и необоснованным приказом по смене ее руководителя, перекладывая свои собственные ошибки в руководстве на меня».

Вскоре после увольнения Кристи был арестован. По возвращении в Москву его дальнейшая жизнь была связана с деятельностью Союза художников. По воспоминаниям сотрудников ГТГ, вплоть до своей смерти в 1956 году он любил приходить в галерею и, если завязывался разговор, представлялся: «Михаил Петрович Кристи, бывший директор Третьяковки»⁴⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ С 1 марта 1932 г. по 25 июля 1934 г. М.П. Кристи занимал должность заместителя директора ГТГ (ОР ГТГ. Ф. 8. V. Ед. хр. 350. Л. 11, 47).

² Едва ли не первое развернутое упоминание о нем принадлежит Н.Н. Шередеге, высоко оценившей его роль в сложении собрания икон рублевского круга в коллекции ГТГ. См.: *Шередега Н.Н.* Иконы Андрея Рублева в Третьяковской галерее. Хроника формирования коллекции. 1929–1934 // Андрей Рублев. Подвиг иконописания / сост. Г.В. Попов, Б.Н. Дудочкин, Н.Н. Шередега; под общ. ред. Г.В. Попова и Б.Н. Дудочкина. М., 2010. С. 50. Более подробные сведения о М.П. Кристи, вошедшие в дополненный вид в настоящую статью, содержатся в публикации автора этих строк. См.: *Гладышева Е.В.* Основные направления деятельности отдела древнерусского искусства Третьяковской галереи в 1930-е годы // История собирания, хранения и реставрации памятников древнерусского искусства: сборник статей по материалам научной конференции (25–28 мая 2010 г.). М., 2012. С. 497 (примеч. 12), 498, 499.

³ ОР ГТГ. Ф. 8. V. Ед. хр. 350. Л. 23, 62, 73 об., 89.

⁴ Из копии постановления об аресте М.П. Кристи от 5. I. 1906 (ОР ГТГ. Ф. 8. V. Ед. хр. 350. Л. 21).

⁵ Там же. Л. 73.

⁶ Из писем А.В. Луначарского 1917 г. к супруге А.А. Луначарской следует, что после его отъезда в Россию в одном вагоне поезда вместе с М.П. Кристи их жены, оставшиеся в Швейцарии, были соседями

по дому и продолжали близко общаться (РГАСПИ. Ф. 142. Оп. 1. Д. 12. Л. 7, 10, 13, 14).

⁷ ОР ГТГ. Ф. V. Ед. хр. 350. Л. 62, 73, 73 об.

⁸ Там же. Л. 20, 33.

⁹ Там же. Л. 31, 37, 38, 39, 43, 43 об., 44, 73 об. В поздравительных телеграммах 1934 г. к 15-летию деятельности М.П. Кристи отмечаются лучшие качества его стиля в работе: «Интерес к делу, энергичность, неутомимость, вхождение в мельчайшие детали работы сотрудников... отзывчивость к их бытовым нуждам... забота о живых носителях научной и художественной мысли...» (ОР ГТГ. Ф. 8. V. Ед. хр. 350. Л. 30, 31).

¹⁰ Там же. Л. 1, 35.

¹¹ Там же. Л. 2, 3, 18.

¹² Там же. Л. 4, 5.

¹³ Там же. Л. 6, 73.

¹⁴ ОР ГТГ. Ф. 8. II. Ед. хр. 433. Л. 45; Ф. 8. V. Ед. хр. 626. Л. 1–2 об., 16.

¹⁵ ОР ГТГ. Ф. 8. V. Ед. хр. 445. Л. 1, 3, 5–9, 31; Ед. хр. 1582. Л. 3–4.

¹⁶ ОР ГТГ. Ф. 8. II. Ед. хр. 217. Л. 104, 104 об.

¹⁷ Там же. Ед. хр. 207. Л. 108; Ед. хр. 306. Л. 2. Об этой выставке см. также: Кузнецова Т.В. «Троица» Андрея Рублева как музейный экспонат (1918–1929) // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России: материалы III Международной конференции. 25 сентября – 27 сентября 2002 г. Сергиев Посад, 2004. С. 334–336.

¹⁸ ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Ед. хр. 67. Л. 25.

¹⁹ Инв. 13012 (см.: Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в.: Опыт историко-художественной классификации: В 2 т. / Государственная Третьяковская галерея. М., 1963. Т. 1. Кат. № 230 (далее – Антонова, Мнева 1963)).

²⁰ С 1932 г. икона по заданию ГТГ находилась на реставрации в ЦГРМ, после которой вернулась в галерею и экспонировалась с 1936 г. в зале, посвященном искусству Андрея Рублева. В 1944 г. по запросу ЗИХМ была возвращена и помещена в восстановленном иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (ОР ГТГ. Ф. 8. II. Ед. хр. 485. Л. 71; Там же. Ф. 67. Ед. хр. 331. Л. 1; там же. Ф. 67. Ед. хр. 336. Л. 6; Там же. Ф. 8. II. Ед. хр. 19. Л. 1–5).

²¹ Инв. 13014 (см.: Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Серия «Древнерусское искусство X–XVII веков». М., 1995. Т. 1:

Древнерусское искусство X – начала XV века. Кат. № 79).

²² Инв. 13015; *Антонова, Мнева* 1963. Т. 1. Кат. № 255 (датирована серединой XV в.).

²³ Инв. 13016; *Антонова, Мнева* 1963. Т. 1. Кат. № 236 (датирована серединой XV в. и отнесена к «рублевской легенде»).

²⁴ ОР ГТГ. Ф. 8. II. Ед. хр. 306. Л. 11.

²⁵ Там же. Ед. хр. 207. Л. 141 об.; Ед. хр. 270. Л. 41.

²⁶ Там же. Ед. хр. 270. Л. 46.

²⁷ Там же. Л. 41. См. также докладные записки от 23.VIII. 1929 г., адресованные М.П. Кристи в Главнауку и Главискусство, с уведомлением о решении ГТГ организовать отдел древнерусского искусства в связи с ликвидацией Музея иконописи и живописи и с просьбой поддержать это решение (Там же. Ед. хр. 213. Л. 39, 40).

²⁸ Там же. Ед. хр. 270. Л. 54; Ед. хр. 207. Л. 146.

²⁹ Там же. Ед. хр. 404. Л. 138–140.

³⁰ Там же. Ед. хр. 459. Л. 242–242 об.

³¹ Там же. Ед. хр. 312. Л. 110; Ед. хр. 404. Л. 42–43, 131, 180, 182, 186, 192, 194; Ед. хр. 458. Л. 1 («План по группе феодализма на 1931–1932 гг.», б/п); Ед. хр. 459. Л. 14, 131, 254.

³² Там же. Ед. хр. 404. Л. 193.

³³ Там же. Ед. хр. 458. Л. 1 («План по группе феодализма на 1931–1932 гг.», б/п); Ед. хр. 404. Л. 132.

³⁴ Там же. Ед. хр. 312. Л. 1, 12. Инв. 12887–12893, 20593; *Антонова, Мнева* 1963. Т. 2. Кат. № 486.

³⁵ Там же. Ед. хр. 312. Л. 7, 8, 10, 11, 42, 46, 48, 49.

³⁶ См. выдержки из протокола Комитета по охране памятников при ВЦИКе от 7 августа 1934 г., а также принятый на его основании текст Положения (Там же. Ед. хр. 614. Л. 2). Члены Комиссии – ее председатель, секретарь и трое научных сотрудников – назначались директором ГТГ.

³⁷ Например, в июле 1937 г. ГТГ отправила в Комитет «Списки икон I категории, находящихся в церквях на периферии и подлежащих охране», составленные на основании поездок сотрудников по Московской, Ивановской, Калининской областям и по Северному краю, а также – в Калязин, Торжок, Кострому, Горький и другие города (Там же. Ед. хр. 737. Л. 31–52).

³⁸ Там же. Ед. хр. 610. Л. 62.

³⁹ ОР ГТГ. Ф. 8. V. Ед. хр. 445. Л. 25–27 об.

⁴⁰ Там же. Ед. хр. 350. Л. 78–80 об. Ввиду непреходящей ценности для истории галереи этого письма, оно приводится без купюр.

⁴¹ Там же. Л. 82–82 об.

⁴² Там же. Л. 83–85. Текст приводится полностью, поскольку, по мнению автора, не только характеризует личность М.П. Кристи, но и является ценным источником информации о жизни галереи того времени.

⁴³ Здесь М.П. Кристи упоминает об открытии аспирантуры в ГТГ, которым он так гордился.

⁴⁴ Записано со слов Э.К. Гусевой.

Л.М. Бедретдинова

**СКУЛЬПТОР И.М. ЧАЙКОВ:
ОСМЫСЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА
И ТВОРЧЕСКАЯ ПРАКТИКА В 1930-Е ГОДЫ**

Иосиф Моисеевич Чайков (1888–1979) обладал деятельным темпераментом и был активным участником художественной жизни своего времени. Он создавал памятники по плану монументальной пропаганды; в течение десяти лет (1923–1932) был профессором и деканом скульптурного факультета во Вхутемасе–Вхутеине; был одним из организаторов объединений «4 искусства» и Общества русских скульпторов (несколько лет являлся председателем ОРС), «Бригады восьми». Работы Чайкова экспонировались на многих значительных выставках, включая всемирные выставки в Париже и Нью-Йорке. Его творческий путь свидетельствует о том, что скульптор воспринимал себя как активного участника процесса, ощущал себя одним из творцов современного искусства, стоящим в авангарде художественных поисков. Такая жизненная позиция побуждала его, погруженного в творчество, не только выступать инициатором новых художественных группировок, уделять внимание организаторской деятельности и преподаванию, но и высказываться в печати по актуальным вопросам, вызывавшим дискуссии среди художественных критиков, и прежде всего по проблемам скульптуры. Ему принадлежит ряд статей и заметок, которые сравнительно немногочисленны и невелики по объему, но эти публикации постоянно сопровождали творческую деятельность скульптора. Он является также автором двух книг: брошюры «Скульптура» (Киев, 1921) и учебного пособия «Лепка и формовка скульптуры» (М., 1953), ему также принадлежит ряд статей и заметок, которые

сравнительно немногочисленны и невелики по объему, но они постоянно сопровождали творческую деятельность скульптора. Большая их часть приходится на 1930-е годы, поэтому рассмотрение того, каким видится художественный процесс Чайкову, какие проблемы выделяются как главные и какими произведениями мастер в нем участвует, в данной статье будет касаться преимущественно этого периода.

Чайков относился к тому типу творческих личностей, для которых свойственно стремление осознавать общий процесс развития искусства, его проблематику и направлять творческие импульсы в русло, способствующее ее решению. Неслучайно А.В. Бакушинский дал ему в 1927 году такую характеристику: «Чайков – холодный, строгий и расчетливый строитель с взвешенностью и продуманностью всех приемов и путей. Его творческий процесс совершается при дневном свете, а нередко и под лучом электричества – трезво, логически»¹.

В 1912 году он вошел в группу художников «Махмадим», которая видела целью своей деятельности создание нового современного еврейского искусства. Представлялось, что оно должно появиться из синтеза древних ассиро-вавилонских традиций и использования форм современного ориентализма. К началу 1920-х годов этот этап закончился, скульптор отказывается от попыток искусственного создания национального стиля. Такой вывод можно сделать при знакомстве с содержанием брошюры «Скульптура», к сожалению, по вторичным источникам, поскольку она написана на идише и не переведена на русский язык, за исключением небольшого отрывка, помещенного в каталоге последней прижизненной выставки Чайкова. В 1921 году он уже иначе понимает задачу художника: «Мы находим неверным подход молодых и “левых” художников, которые стремятся решить все проблемы с помощью архивов нашей истории и народных примитивов. Это приводит к стилизации, а стилизация – к эстетству, то есть ко лжи по отношению к сегодняшнему дню и капризам индивидуализма. <...> Искусство должно быть живым, то есть способным к исследованию; оно должно вторгаться в жизнь завтрашнего дня»². Десятилетие 1920-х было посвящено такому исследованию, творчество было ориентировано на новаторство. В этот период возникли экспериментальные по духу произведения («Мостостроитель», 1921, дерево, картон, проволока; барельефы «Скрипач», 1921, гипс, картон; «Скрипач», 1923, гипс; проект памятника Я.М. Свердлову, 1924, гипс, металл, стекло, все – местонахождение неизвестно; проект памятника Г. Лекарту, 1924, гипс, стекло; «Башня Октября», 1927, железо, бронза, стекло, оба – не сохранились).

О работах авангардного периода Чайков позднее писал: «Эти проекты показывались на выставках, но, как бы сказал ученый, они – лаборатория, и не только для себя. Интересно пробуждать художественную мысль других, видеть, как твой эксперимент получает развитие у других, как другие выражают эту идею»³.

К началу 1930-х годов авангардные эксперименты прекращаются, но желание скульптора искать и экспериментировать уже в рамках реалистического языка не иссякло. Однако кардинально изменилась художественная ситуация. Вехой в этом процессе был 1932 год, после которого поле для свободного новаторства сильно сужалось. Советское искусство, которое должно было базироваться на методе соцреализма, мыслилось в СССР как продукт совместных усилий художников, критиков, теоретиков искусства и зрителей, при этом художники воспринимались обществом как ведомые и далеко не всегда находящиеся на высоте осознания своей миссии. Критика часто стремилась заранее задать многие характеристики художественного образа, не учитывая его многозначности.

Одним из видов скульптуры, где можно было активно продолжать работать, не боясь упреков в буржуазности и отсталости, стала малая пластика в фарфоре и фаянсе. В отличие от станковой формы, которая в 1930-е годы воспринималась как индивидуалистическая, отмеченная печатью буржуазного влияния, статуэтка и монументальная скульптура, находящиеся от нее на разных полюсах, получали преимущественное внимание. Одна воздействовала на широкие массы зрителей благодаря открытости и масштабам, другая обладала способностью к тиражу и могла широко проникать в быт. В 1930-е годы в периодической печати появляются статьи Чайкова «Малые формы скульптуры» (1931), «Промышленность и искусство керамики» (1935), «Отобрать образцы для массового производства» (1936), «Нимфы из Мосторга. О бытовой скульптуре» (1940). Лейтмотивом этих заметок является сетование на низкое качество массовой продукции фабрик, выпускающих гипсовых, фаянсовых и фарфоровых пастухов, пастушек, фей, мальчиков, жарящих каштаны, белых медведей в гротах, экзотических цыганок и прочих фигурок, производящих впечатление «пародии на скульптуру французского салона». Основные, обсуждаемые в статьях вопросы – это создание качественных образцов для массовой продукции, привлечение для решения этой проблемы художников, освоение ими возможностей промышленных технологий, необходимость обучения новых кадров: как скульпторов-керамистов, так и рабочих, способных воплотить их замыслы в реальность,

мероприятия на организационном уровне. В 1931 году скульптор предлагал вмешаться Федерации объединений работников пространственных искусств как наиболее авторитетной организации и устроить выставку-показ всей отрицательной продукции рядом с небольшим количеством достижений, которые, по его мнению, есть у «Изогиза» и частично у кооператива «Всекохудожник». Чайков считал, что необходимо создать единый художественный центр, который руководил бы всем производством, и централизованный художественный совет при нем, который бы объединил советы «Изогиза», «Всекопромсоюза», «Всекохудожника»⁴.

Призывая художников прийти на производство, Чайков сам летом 1934 года начал работать на Конаковском фаянсовом заводе в группе из восьми художников, объединившихся вокруг И.Г. Фрих-Хара; ими был создан ряд моделей статуэток и образцов посуды. Эта группа, известная в истории искусства как «Бригада восьми», в 1935 году устроила выставку под тем же названием, «внешний облик которой был как-то окрашен непривычно большим количеством керамики»⁵ (высказывание М. Неймана). Выставка была отмечена как важное событие художественной жизни.

Результатом работы на Конаковском заводе в 1934 году стали выполненные в фаянсе «Купальщица», «Эпроновец» (оба – ГТГ, Музей-усадьба «Кусково»), рельеф «Волейбол» по керамической модели 1931 года (ГТГ). Интерес к скульптуре малых форм в фаянсе и фарфоре сохранялся у скульптора и позднее, вплоть до 1970-х годов (например, «Пловчиха», 1959; «Прыжок в воду», 1961, оба – фарфор, ГТГ).

В 1936 году в Москве проходила выставка украинского народного искусства, включавшая и керамику, созданную крестьянами-гончарами. Чайков отмечал в экспонируемых произведениях органическую связь формы предмета с его назначением и материалом, именно эта взаимосвязь, на его взгляд, определяла художественный замысел мастеров. Скульптор настолько высоко ценил творчество украинских гончаров, что предлагал внимательно изучать их работы: «Образцы украинской керамики должны быть в каждой художественной мастерской фарфоровых и фаянсовых заводов <...> На выставку украинского народного искусства должны быть организованы экскурсии скульпторов, точильщиков и рисовальщиков, работающих в фарфоровой и фаянсовой промышленности»⁶. Игрушки и декоративные фигурки Ивана Гончара, керамику днепропетровских колхозов, вазы из села Бубновки он предлагал непосредственно использовать в качестве образцов в массовом фаянсовом производстве и считал, что Управлению

фарфоровой и стекольной промышленности вместе с представителями фабрик нужно прямо с выставки в Москве отобрать такие образцы. При этом призывал умело обращаться с материалом, предостерегал от вульгаризаторской имитации, например, фаянс, имеющий свой цвет, не раскрашивать под глину, не отливать те предметы, которые целиком рассчитаны на ручную лепку и обточку. Чайков полагал, что орнамент, который использовался украинскими мастерами в росписи, вышивке, ткачестве и коврах, может быть непосредственно перенесен на посуду Дулевского и Дмитровского заводов.

После того, как художником создана модель, наступал следующий этап, связанный с рядом технологических процессов. Скульпторы «Бригады восьми» и прежде работали в керамике, но создавали единичные, уникальные произведения. Теперь нужно было научиться сохранять точность при многократном воспроизведении авторского оригинала: «...необходимо, – писал Чайков, – доказать, что механизированные способы керамического производства должны не снижать, а сохранять художественную ценность массовой продукции»⁷. Однако низкий технический уровень не позволял этого сделать. Оттенки цветов подбирались на глаз, нужного изменения цвета при обжиге добивались, полагаясь исключительно на чутье, как поступали когда-то на Мейсенской и Севрской мануфактурах. Скульптор призывает экспериментировать, создавать лаборатории, в которых художник и мастер-рабочий были бы тесно связаны, приводя в пример возрождение майоликового барельефа И.Г. Фрих-Харом. Другая проблема – уровень квалификации и подготовки кадров художников для производства и мастеров-технологов. Не только Чайков писал в эти годы о том, что работа художника на фабрике воспринималась как ненужная. После закрытия Вхутеина, где он преподавал на керамическом факультете, в стране вообще не осталось факультетов соответствующего профиля, потому скульптор заявлял: «О восстановлении художественного вуза керамической промышленности необходимо задуматься Наркомату».

Другая тема, которая широко обсуждалась десятилетиями и особенно много в связи с многочисленными конкурсами на памятники в 1930–1950-е годы, – какой должна быть советская монументальная скульптура. Критики отмечали особый интерес скульптора к работе над монументальными образами, хотя проекты Чайкова в большинстве остались лишь в эскизах и моделях («Башня Октября», скульптурная группа для театра В.Э. Мейерхольда, проекты памятников Я.М. Свердлову, Г. Лекарту, В.В. Маяковскому).

Началом этой работы стало участие в плане монументальной пропаганды в Киеве, о котором скульптор оставил воспоминания⁸.

Накопленный опыт позволил ему в 1932 году выступить в качестве критика. В статье «Штамп квасной героики» были проанализированы представленные на конкурс проекты памятника павшим бойцам ОКДВА (Особая Краснознаменная Дальневосточная армия) в Даурии. В конкурсе принимали участие семь скульпторов – М.Г. Манисер, В.А. Андреев, М.Ф. Листопад, Г.Д. Алексеев, Н.В. Крандиевская, И.Д. Шадр, А.Т. Матвеев. Чайков детально рассмотрел художественные недостатки проектов, подверг суровой критике практически все работы, разделив композиции на три типа: созданные по плакатному, архитектурному или станковостатуарному принципу. Он был крайне удивлен решением жюри, одоббившим проекты Алексеева, Крандиевской и Шадра, по его мнению, «наиболее порочные с точки зрения идеологического решения темы памятника»⁹. Благоклоннее он отнесся к работе А.Т. Матвеева: «Композиция решена чрезвычайно строго по ритму и фронтально очень четко воспринимается. Разрушая традиционность монументального сооружения, вся композиция очень интересна по замыслу, но не дает выражения внутреннему сцеплению всех элементов. Композиция легко представляется фарфоровой группой. Памятник архитектурно разорван и лишен значения как монумент. Группа не действенна, она не воодушевляет, не активизирует зрителя»¹⁰. Интересно отметить своеобразное понимание Чайковым задач революционного монумента. Памятник Красной армии, которая является защитницей мировой революции, не должен быть обычным памятником, прославляющим оружие победителя, предложенные решения выглядят «старыми шовинистическими мемориальными монументами с их казенно-героической лакировкой образа», а композицию Шадра вообще можно воспринять «как момент примирения победителя с обезвреженным противником». Однако текст статьи не позволяет ответить на вопрос, было ли ясно самому Чайкову, какие монументы должны прийти на смену «обычному памятнику». С тем, что скульпторам не удалось справиться с задачей конкурса, показать, как того требовало задание, суть военного конфликта, был согласен и Б.Н. Терновец, хотя считал, что упреки в великодержавном шовинизме, мягко говоря, преувеличены. Можно сравнить с мнением Чайкова и отзыв Терновца о проекте Матвеева: «...это формально тонкое, рассудочно построенное произведение оставляет зрителя холодным, не заражает его. Памятник отличается статичностью, продиктован

не желанием возможно глубже раскрыть идею конфликта, а стремлением к остроте композиционного решения, построенного на чисто формальных предпосылках»¹¹. Сходным образом, как результаты конкурса, так и работу Матвеева оценил и Бакушинский¹². Публикация «Штамп квасной героики» была снабжена следующей оговоркой: «Печатаемая статья Чайкова, редакция отмечает, что в большинстве случаев автор ограничивается только формальным анализом конкурсных проектов»¹³.

В 1935 году скульптор и его коллеги (В.И. Мухина, Б.Д. Королев, С.Д. Меркуров) участвовали в дискуссии на совещании по вопросам синтеза искусств. Эта проблема вышла на первый план в связи с проектом Дворца Советов. Поскольку утвержденный проект Дворца представлял собой гигантский архитектурно-скульптурный гибрид, то внимание было сконцентрировано на типе синтеза, который можно назвать однообъектным, и акцент ставился на взаимосвязь высотной архитектуры со скульптурой. Чайков как раз затрагивает вопрос использования скульптуры на многоэтажных зданиях, критикуя подходы, один из которых он назвал плакатным, а другой натуралистическим. Само понятие в его выступлении сформулировано следующим образом: «Синтез – это органическое сочетание всех видов искусств в одном сооружении, на основе общей целеустремленности и идейного и формального воздействия»¹⁴. Ограничение синтеза рамками одного сооружения и разделение в анализе идейного и формального моментов – эти два положения типичны для взглядов того времени, как и утверждение, что «всякое архитектурное сооружение должно превратиться в социальный образ».

Примером такого понимания синтеза в творчестве Чайкова этих лет (1934–1935) стала скульптурная группа, которая предназначалась для здания ГОСТИМа, превращенного позднее в концертный зал имени П.И. Чайковского. Она построена как ступенчатая многофигурная композиция, которая должна была завершать башню театра. Следует отметить, что группа не относится к удачам скульптора, и в периодике 1930-х годов эта работа получила в основном отрицательные отзывы.

В 1939 году для главного павильона ВСХВ Чайковым был создан портрет полярника И.Д. Папанина. О замысле статуи и о своих взглядах на монументальную скульптуру Чайков рассказал в журнале «Творчество», где его заметка помещена в одном ряду с высказываниями его коллег о собственных работах.

Из пояснений скульптора можно составить представление о его творческом методе, который состоит в нахождении согласо-

ванного соподчинения разных начал: «Опыт этой работы лишний раз убедил меня, что ощущение монументальности формируется из двух основных моментов: содержания и формального решения объекта. Содержание раскрывается художнику, скульптору после длительной работы, после того, как он путем анализа сумел выделить главное, очистить его от случайного и противопоставить это главное случайному. Только тогда, когда содержание охвачено глубоко, что называется “до конца”, тогда и удастся разрешение задачи – нахождение простоты, конкретности, лаконичности художественного языка»¹⁵. То есть не какое-то сугубо личное художественное открытие побудило его создать именно такой образ, а решение задачи в духе общей тенденции времени – выявить в индивидуальном типическое, и это типическое, конечно, состояло в изображении героя современнойности. Наиболее существенным и ценным в теоретической части заметки является объяснение Чайковым принципов построения композиции в данном виде скульптуры: «По формальным же признакам монументальность в скульптуре отнюдь не решается размерами вещи, а состоит в таком гармоническом соотношении архитектоники построения и пластичности формы, когда, несмотря даже на малые размеры, она дает впечатление органически завершенной монументальной формы»¹⁶.

На примере создания портрета для ВСХВ Чайков рассказывает о процессе поиска художественного решения, показывает, как его убеждения воплощались в конкретном произведении: «В “Папанине” я стремился передать монументальность спокойным построением фигуры, ее свободным, непринужденным движением: части статуи надо было распределить так, чтобы добиться определенной увязки между низом и верхом в распределении масс, создать гармоническое целое. Крупные членения объемов фигуры дали возможность, как мне кажется, передать ощущение монументальности и позволили подчеркнуть твердость и уверенность характера И.Д. Папанина. Учитывая невысокий рост Папанина, крайне важно было найти такое правдивое сочетание, которое создавало бы пластическое, внутреннее ощущение монументальности»¹⁷. Стремление показать близость героя к природе, его простоту побудило ввести в композицию изображение льдины и спутника Папанина, собаки по кличке Веселый. Все эти объяснения свидетельствуют о том, как вдумчиво и осознанно скульптор добивается конкретного художественного эффекта.

Обсуждение творческого метода, который, как предполагалось, должен был стать единым для всего советского искусства, особенно интенсивно проходило в 1930-е годы. Основополагающим

тезисом в этих дискуссиях стало строгое разграничение в произведении содержания и его формальных качеств, которое было воспринято и Чайковым. Искусственное разделение, видимо, помогало той части критиков, которая воплощала потребности государственной власти, направлять творчество художников прежде всего на выполнение пропагандистской функции. Под содержанием в 1930-е годы узко понималась лишь тематика на уровне сюжета и мотива. Так, в докладе И.Л. Мацы на дискуссии о творческом методе утверждалось: «Понимать творческий метод мы ни в коем случае не можем с точки зрения формальной, с точки зрения некоторого вечного художественного качества, с точки зрения какого-то закона, который может быть применим в любых условиях. Творческий метод непосредственно связан с миропониманием класса...»¹⁸.

«Мы постоянно сталкиваемся с такой тенденцией, когда абстрактное качество искусства противопоставляется тем задачам, которые перед искусством ставит партия и страна, и вся наша действительность»¹⁹. Таким образом, в художественной критике отодвигались на второй план специфические проблемы искусства, авторы зачастую демонстрировали свою некомпетентность в них. Именно Чайков затронул вопрос о состоянии искусствоведения в заметке «О юбилейных высказываниях», требуя от критиков серьезной теоретической подготовки, лишь в этом случае: «...статьи о скульптуре не будут статьями “вообще”, в которых легко заменить слово “скульптура” словом “живопись” или, скажем, “графика”, – причем эту подмену ни один читатель не заметит. Раскрывая рост мастерства художника и рост его мировоззрения, критик, не разрывая эти оба начала, должен учитывать индивидуальное своеобразие творческого пути каждого отдельного скульптора. Отличая качество вещи по глубоким художественным признакам, а не по поверхностным внешним приемам... Только на основе глубокого знания специфики самого искусства скульптуры и учета его технических возможностей критика может стать для нас конкретным помощником на пути преодоления ошибок»²⁰.

Игнорирование своеобразия и возможностей каждого вида искусства в конечном итоге порождало пренебрежительное отношение к мастерству. Отсюда возникала проблема художественной слабости, уровня мастерства, опускающегося до халтуры. При этом настойчивая борьба критиков с «формализмом» порождала замкнутый круг. Необходимое художественное качество является результатом высокого мастерства, а оно зиждется на интуитивном или рациональном понимании специфики своего вида искусства,

однако всякие попытки ее обсуждения пресекались как проявление формализма. В полемике этих лет можно заметить такую особенность: именно скульпторы высказываются о формальных проблемах и специфике пластического искусства, они острее осознают для себя их актуальность. Так, А.Е. Зеленский, ученик Чайкова, писал в газете «Советское искусство»: «Нашу бригаду, состоящую из 8 мастеров различной творческой биографии, объединяет общность принципиальных устремлений. Прежде всего у нас одинаковое отношение к скульптуре как к культуре материала, как к искусству искания наиболее обобщенных пластических форм»²¹. Скульптор А.И. Тенета в журнале «Бригада художников» размышлял об утрате монументализма: «Тут вплотную возникает вопрос о форме и композиции, ее новых свойствах и задачах. Скульптура должна стать монументальной, она должна уметь организовывать пространство, она должна решить принцип круглой скульптуры со многими точками массового одновременного восприятия.

Изолированная фигура не в состоянии выразить совокупность современных, сложных социально-политических явлений. Одна фигура индивидуалистична, почти интимна. Возникает потребность в группах, в барельефах, конструкциях.

Когда мы говорим о многих точках восприятия (в круглой скульптуре), необходимо учесть, что симметричное решение не отвечает тем требованиям, которые мы предъявляем к скульптуре»²². Как раз на это последовал комментарий редакции: «Так неверным представляется тезис автора об асимметрии как “стержне творческой мысли нового художественного образа”. Здесь явно игнорируется мировоззрение и композиционный прием определяет творческий метод художника»²³. Мысль, близкая высказываниям Тенеты, прозвучала в заметке Чайкова 1948 года «Мастера советской скульптуры»: «Дальнейшим этапом ...должен быть переход от индивидуального реалистического портрета к типическим, обобщенным, монументальным образам, от отдельных скульптурных фигур – к сложным композициям, выражающим величие нашей эпохи»²⁴.

Именно эти две особенности, обозначенные скульпторами, а не критиками – тяготение к многофигурной композиции в форме статуарной группы или барельефа и использование принципа асимметрии в построении объемов, – задолго до этих высказываний проявляются как отличительные черты многих работ Чайкова. Например, «Красная армия на страже соцстроительства» (1933) нетрадиционным образом объединяет почти круглые фигуры с рельефами, при этом скульптор не заботится о сохранении единого

масштаба для всех элементов композиции. Среди наиболее значительных и сложных произведений, где монументальность соединяется с повествовательностью – эскиз «Тракторный завод “Красный путиловец”» (1932–1934, алебастр, ГТГ), многосоставную структуру которого А.Г. Ромм даже сравнил с формами готического собора²⁵.

Вера в потенциал общественной формации, при которой жили и работали художники, была присуща многим скульпторам, в числе которых В.И. Мухина, С.Д. Лебедева, А.Т. Матвеев. Благодаря этой вере им иногда удавалось вдохнуть жизнь в главную тему официального искусства – тему современного человека, героя эпохи. Если попытаться обозначить своеобразие чайковского понимания избитого словосочетания «советский человек», то следует выделить два аспекта. Один из них – понимание слова «герой» не просто как главного действующего лица современной эпохи, ее характерного типа, а как человека, совершающего неординарный поступок, подвиг в широком толковании – военный, научный, трудовой, спортивный. Другой – постоянная забота скульптора о том, чтобы персонаж не выродился в холодный, не затрагивающий эмоций зрителя образ, чтобы представить героическое как благородное и возвышенное, но вместе с тем простое, естественное и живое. Очень важной чертой идеального современника для него является физическое совершенство, пластическая красота тела в сочетании с силой воли и благородством. Раскрываются они не в статике, а в динамике. Естественно, что излюбленным героем скульптора становится спортсмен. Некоторые его произведения посвящены и изображению цирковых акробатов, наездников. Создание этих композиций ставило непростые пластические задачи. Необходимо было найти способы передачи движения – бега, плавания, борьбы за мяч, прыжка с шестом, прыжка в воду, прыжка с парашютом. Приемом усиления динамики, которым пользуется Чайков, является асимметрия композиции, нарушение традиционной тектоники в объемном построении, создающей впечатление активного перемещения в пространстве, возможности свободного движения в разных направлениях. Аналогичные пластические решения можно найти в скульптурных работах А.А. Дейнеки. При этом Чайков осознает, что и такая композиция все равно нуждается в гармонизации: «Скульптура живет на собственной оси, как картина в раме. Автор может изображать сильное движение, но должен помнить, что ему надо и “удержать” вещь, искать внутреннее равновесие»²⁶.

Новая, порожденная этими мотивами пластическая проблема – активное взаимодействие объема с пространством,

взаимопроникновение одного в другое: «В композиции из двух или нескольких фигур самое трудное – обыграть полые пространства между фигурами, чтобы в скульптуре мы не видели “дыр”, которые ничем не оправданы; чтобы внутреннее пространство было так же выразительно, как изобразительные моменты»²⁷. Блестящее решение этой задачи найдено в хорошо известной скульптуре «Футболисты» (1928–1938, бронза, ГТГ).

В последующие десятилетия публикаций становится меньше, в 1960–1970-е годы скульптор концентрирует внимание на собственном творчестве, стремясь обосновать то или иное пластическое решение, рассказать о композиционных находках. Умение ясно сформулировать для себя творческие задачи позволяет ему выразительно описать особенности своего позднего рельефа «Женщина перед зеркалом». В этом произведении он поставил себе целью показать фигуру и ее отражение в зеркале, при этом передать иллюзорное ощущение глубины на поверхности зеркала. Композиционной находкой стало соединение в одном произведении рельефа для изображения фигуры и контррельефа для показа ее отражения. В этой работе мотив «картины в картине», используемый гораздо чаще живописцами, нашел свое специфически скульптурное воплощение.

Чайкову были присущи цельность мировоззрения и сознательное желание стать новатором. Скульптор впитал взгляды своего времени. В печати он выступал не как критик, а как участник художественного процесса. В его статьях много банальных и даже вполне конформистских общих утверждений, но в них же есть чрезвычайно важные замечания, отстаивающие специфику пластического искусства, предложения организационных перемен, которые могли бы повлиять на судьбу советской скульптуры. Очевидно, что, сопутствуя процессу творчества, статьи и заметки способствовали осознанию скульптором собственной творческой позиции. Главное жизненное дело скульптора – создавать произведения искусства. Именно творческий дар, стремление к нешаблонным пластическим решениям, смелое желание постоянно искать и экспериментировать сделали Чайкова одним из крупнейших мастеров русской скульптуры советского периода. Проанализированные статьи помогают лучше понять природу таланта Чайкова и его взаимосвязь со временем, в котором ему пришлось жить.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бакушинский А.В. Современная русская скульптура // Искусство. 1927. Кн. 2–3. С. 86.

² Цит. по: Чайков И.М. Каталог выставки. М., 1979. Б/п.

³ Чайков И.М. Дерево, растущее свободно... // Творчество. 1974. № 6. С. 10 (далее – Дерево, растущее свободно).

⁴ Чайков И.М. Малые формы скульптуры // Бригада художников. 1931. № 5–6. С. 26–27.

⁵ Нейман М. Две бригады скульпторов // Искусство. 1935. № 8. С. 69.

⁶ Чайков И.М. Отобрать образцы для массового производства // Легкая индустрия. 1936. 2 авг.

⁷ Чайков И.М. Промышленность и искусство // Легкая индустрия. 1935, 2 августа.

⁸ Чайков И.М. Киев. Год 1919-й // Творчество. 1968. № 4; Он же. Первые памятники // По ленинскому плану. Монументальная пропаганда на Украине в первые годы советской власти. Киев, 1969. С. 73–80 (на укр. яз).

⁹ Чайков И.М. Штамп квасной героики. О конкурсе на памятник бойцам ОКДВА // Бригада художников. 1932. № 1. С. 30 (далее – Штамп квасной героики).

¹⁰ Там же.

¹¹ Терновец Б.Н. XV лет советской скульптуры // Искусство. 1933. № 5. С. 148.

¹² Бакушинский А.В. Скульптура Всекохудожника. М., 1932. С. 19, 22.

¹³ Чайков И.М. Штамп квасной героики. С. 30.

¹⁴ Чайков И.М. Историческая задача // Вопросы синтеза искусств. М., 1936. С. 120.

¹⁵ Чайков И.М. О монументальности в скульптуре // Творчество. 1939. № 10. С. 9.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Творческий метод пролетарского искусства // Бригада художников. 1931. № 4. С. 3.

¹⁹ Там же.

²⁰ *Чайков И.М.* О юбилейных высказываниях // Бригада художников. 1932. № 4–5. С. 23.

²¹ *Зеленский А.Е.* К синтетическому образу // Советское искусство. 1935. 11 июля.

²² *Тенета А.И.* Скульптуру – на пьедестал. О синтетическом образе // Бригада художников. 1932. № 4–5. С. 25.

²³ Там же. С. 29.

²⁴ *Чайков И.М.* Мастера советской скульптуры // Литературная газета. 1948. 24 апр.

²⁵ «Процесс социалистического строительства, в которое непосредственно вовлечены большие коллективы, широкие массы, в пластике могут быть лучше всего выражены в сложной эпической форме, а не в той драматической, в которой Роден показывал событие в его мгновении, давая лишь краткий отрезок времени. В “Тракторном заводе” мы видим возникновение, развитие и завершение действия как в готическом каменном эпосе, хотя в этой скульптуре нет и намека на готическую форму и вся она пронизана нашей современностью» (*Ромм А.Г.* О творчестве Иосифа Чайкова // Искусство. 1933. № 3. С. 124).

²⁶ *Чайков И.М.* Дерево, растущее свободно... С. 11.

²⁷ Там же.

Иллюстрации

Л.В. Марц

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ И БЫТОВАНИЯ СКУЛЬПТУРЫ В.И. МУХИНОЙ «ИКАР»

В Государственной Третьяковской галерее в фонде отдела скульптуры XX века хранится произведение В.И. Мухиной «Икар» (1938, бронза, в. 49 см; постамент – берилл, в. постамента 14 см, инв. СКС-243). Скульптура была отлита в 1954 году с экземпляра в воске 1938 года.

Эта композиция представляет собой эскиз монументальной скульптуры для мемориального ансамбля «Пантеон летчиков», идея создания которого возникла в 1938 году после гибели знаменитого летчика В.П. Чкалова.

«Пантеон летчиков» был задуман как круглое купольное здание с большим бассейном в центре. Вдоль стен должны были располагаться ниши для хранения урн с прахом погибших летчиков. Высокое подкупольное пространство и водная гладь бассейна обратили мысли Мухиной к образу Икара (по легенде, он упал в море).

В 1918 году образ Икара уже возникал в сознании Мухиной. Сохранились рисунки: «Икар, падающий вниз на изломанных крыльях» и «Икар, соскальзывающий с постамента, последним усилием вскидывающий вверх отказавшие ему крылья». Через двадцать лет, в 1938 году, эти рисунки были переосмыслены и трансформированы в объемное решение. Теперь – это стремительно летящая в падении фигура легендарного юноши, одно крыло которого уже коснулось воды. Пятиметровая скульптура должна была располагаться в центре бассейна, касаясь поверхности воды лишь одной точкой.

Конец 1930-х, первые годы после триумфа скульптуры «Рабочий и колхозница» на Всемирной выставке 1937 года в Париже

были для В.И. Мухиной временем радости и надежды на создание новых памятников, временем напряженной работы. Она участвует во многих скульптурных и архитектурных конкурсах. Однако замыслы ее чаще всего ничем не кончались. Как неоднократно вспоминал сын Мухиной Всеволод Алексеевич Замков «мечтами на полках» называла она свои многочисленные задуманные и неосуществленные проекты.

С того времени сохранились лишь некоторые скульптурные работы: эскизы для четырех вариантов памятника «Спасение челюскинцев» для Москвы («Борей», 1938, бронза, инв. СКС-233; «Летчик», 1938, бронза, инв. СКС-282 – оба ГТГ), эскизы трех групп декоративных скульптурных композиций для нового Москворецкого моста, 1938: «Земля» (бронза, инв. СО-747, ГРМ) и «Море»; «Плодородие» (бронза, инв. СО-746, ГРМ) и «Хлеб» (бронза, инв. СО-745, ГРМ); «Гимн Интернационала» (бронза, инв. СО-655, ГРМ) и «Пламя революции» (бронза, инв. СО-654, ГРМ). Лишь одна композиция «Хлеб» была доработана автором в 1939 году и отлита в бронзе в 1958-м (бронза, инв. СКС-171, ГТГ).

Работа над «Икаром» была для Мухиной не случайной. Она рассказывала, что много лет хотела передать в скульптуре полет, парение в воздухе, свободное падение.

В созданном ею в 1922–1923 годах проекте памятника Я.М. Свердлову для Москвы – «Пламя революции» (бронза, инв. СКС-194, ГТГ) – фигура с факелом в руке, подобная рвущемуся ввысь языку пламени, почти взлетает с постамента. В эскизе к памятнику «Спасение челюскинцев» Борей, свирепый бог северного ветра, будто срывается с огромного постамента из стекла и летит над ледяным простором.

С темой полета связана и блестящая композиционная находка Мухиной в «Рабочем и колхознице» – тридцатиметровая дуга летящего по воздуху шарфа, визуальное усиливающее движение всей группы не только вперед, но и ввысь. Мухина писала: «Скульптурная форма раздавила бы пьедестал, если бы эти тяжелые формы не летели по воздуху. Динамика этой композиции настолько сильна, что она парализует зрительную тяжесть объема»¹.

В атмосфере всеобщего увлечения темой авиации в первые десятилетия XX века идея возведения «Пантеона летчиков» представлялась в 1938 году вполне реальной и обоснованной. Однако для Мухиной эта тема была не просто злободневной, а глубоко эмоциональной, личной. Смерть В.П. Чкалова, разбившегося в том же году при испытании нового истребителя, поразила ее и заставила задуматься о судьбах многих. Мухина была близко знакома с Чка-

ловым, собиралась сделать его портрет. Не успела. Более того, незадолго до смерти Чкалова она была с ним в тренировочном полете и испытала ни с чем не сравнимое ощущение полета вниз головой, когда пилот проделывал «мертвую петлю». Для нее это было очень важно. Она была убеждена, что только личное переживание творца может обеспечить достоверность его созданию. «Икар» для Мухиной стал памятником Чкалову.

До последнего времени считалось, что хранящаяся в Третьяковской галерее композиция «Икар» – единственный сохранившийся экземпляр скульптуры В.И. Мухиной. Однако исследования последних лет позволили обнаружить выполненный в гипсе другой, авторский вариант работы, существенно отличающийся от третьяковского бронзового отлива. Поэтому задача моего выступления на «Третьяковских чтениях» и данной статьи – впервые опубликовать подлинное авторское решение композиции «Икар».

Оказалось, что бытование скульптуры «Икар» имеет свою историю. Созданная в 1938 году, она была тогда же отлита в бронзе. Во время экспонирования ее в Третьяковской галерее в 1943 году на выставке «6-ти художников» (С.В. Герасимов, А.А. Дейнека, П.П. Кончаловский, С.Д. Лебедева, В.И. Мухина, Д.А. Шмаринов) скульптура была украдена. Отлитый Мухиной второй экземпляр вскоре также был похищен.

Как рассказывал сын В.И. Мухиной Всеволод Алексеевич Замков, в 1954 году он нашел литейщика, который отливал «Икара» в 1938 году, и обнаружил у него сохранившуюся с того времени старую восковую модель. По его заказу скульптура была отлита по этой модели в бронзе. По собственному разумению Всеволод Алексеевич поставил композицию на зеленоватый кусок берилла, как бы олицетворяющего воду. Скульптура была куплена Министерством культуры СССР и в 1961 году поступила в Третьяковскую галерею.

Дальше начинается почти детективная история. Уже после смерти В.А. Замкова я часто бывала в 2000-х годах в Санкт-Петербурге у его вдовы Наталии Борисовны Рождественской. Однажды, будучи у них в доме, я увидела стоявшего высоко на полке гипсового «Икара». Покрытый толстым слоем алюминиевой краски, он изрядно отличался от нашего, третьяковского. На мой вопрос, давно ли эта скульптура находится у них, Наталия Борисовна ответила – с начала 1960-х годов, с момента переезда Всеволода Алексеевича в Ленинград.

Я выпросила у Наталии Борисовны «Икара» для его очистки от краски и реставрации и привезла его в Москву. Скульптура побывала в руках опытного реставратора. Слой за слоем краска

была снята, и перед нами предстал другой, несомненно, подлинный «Икар», отлитый из гипса, очевидно, в том же, 1938 году, тонко проработанный рукой автора.

При сравнении этого «авторского гипса» и бронзового отлива «Икара», хранящегося в Третьяковской галерее, стало ясно, что искажение композиции произошло из-за деформации старой восковой модели, пролежавшей у литейщика шестнадцать лет.

Для понимания произошедшего следует, очевидно, кратко напомнить о технологии отлива скульптуры в бронзе «по воску». Вначале автор лепит скульптуру из мягкого материала – глины или пластилина. Затем для перевода ее в твердый материал с нее снимают гипсовую форму. При этом первоначально слепленный экземпляр работы обычно не сохраняется. В полую форму заливают гипс. После его затвердения форму разнимают, а отлитая из гипса скульптура прорабатывается автором. Отныне это – подлинник, «авторский гипс», эталон для дальнейшей работы. Авторских гипсов может быть отлито несколько.

Для перевода работы в бронзу с авторского гипса снимается форма, в которую заливают расплавленный воск. Экземпляры скульптуры из воска – «восковки» – тщательно прорабатываются либо автором, либо с ориентацией на авторский гипс. Затем «восковки» покрывают огнеупорной формовочной массой, оставляя отверстия – литники. Застывшую массу прокаливают при высокой температуре, выплавляя воск, сушат, а через литники заливают в полое пространство расплавленную бронзу. После остывания формовочную массу разбивают, а бронзовая отливка подвергается обработке: опилке, очистке, чеканке. Эталоном при этом выступает опять-таки авторский гипс. Последний этап работы с бронзовым экземпляром – патинирование скульптуры.

Очевидно, что качество бронзового отлива в большой степени зависит от качества «восковки», от ее соответствия авторскому оригиналу. Как правило, восковые модели не подлежат хранению. Воск достаточно мягкий, легко деформирующийся материал. «Восковки» – лишь необходимый технологический этап в процессе отлива скульптуры из бронзы. Впрочем, если восковая модель оказывается по тем или иным причинам единственным сохранившимся экземпляром какой-либо ценной скульптуры, ее хранят в специальных условиях – в холодильнике.

Пролежавшая у литейщика шестнадцать лет, скорее всего, на боку, восковая модель «Икара» неизбежно деформировалась: крылья изогнулись в форме лука, одна нога фигуры прилипла к крылу.

Меня и раньше смущало, что нечеткая по силуэту, довольно вялая скульптура «Икар», хранящаяся в Третьяковской галерее, явно не соответствовала восторженным описаниям современников. Как же случилось, что Всеволод Алексеевич принял такой отлив, имея у себя авторский гипс?

Напомню, что скульптура отливалась в 1954 году, всего через год после смерти В.И. Мухиной. Непосвященному человеку трудно представить, что такое рабочая мастерская активно работавшего скульптора, в которой находились сотни работ. В тот момент Всеволод Алексеевич мог просто не знать о существовании гипсового авторского «Икара», стоявшего где-нибудь на полке или в шкафу. Обнаружил он его, очевидно, лишь в начале 1960-х годов, когда разбирал мастерскую в связи с перевозом всех работ в Ленинград².

Авторский гипс «Икара» позволяет ясно увидеть, понять пластическую идею автора. Страстная, драматическая экспрессия полета-падения реализуется смелым композиционным решением. Вертикаль крыльев передает ощущение бесконечного, от самого солнца падения. А композиционное взаиморасположение ног и крыльев в пространстве создает ощущение взрыва водной глади в момент касания ее крылом, рождает мотив фонтана, воронки или раскрывающегося цветка, передавая последнюю вспышку энергии еще пытающегося бороться тела.

В «Икаре» В.И. Мухиной удалось достичь задуманное, то, что она считала «сущностью искусства скульптуры» – «звучание трехмерной формы в пространстве»³. Смертельно прерванный полет. И все же не трагедия, а воплощение страсти, гимн воле и мужеству. Вспоминается часто повторяемая В.И. Мухиной строчка из Данте: «Будь проклят всяк, подверженный греху бесстрастия».

Понятно, что созданный в 1938 году «Икар» В.И. Мухиной – это лишь эскиз, а не окончательно решенная композиция. В процессе работы над большой скульптурой автор неизбежно вносит какие-то изменения, уточнения. Бесконечно жаль, что одна из интереснейших работ В.И. Мухиной, исполненная страстной, бурной динамики, наиболее созвучная ее творческому темпераменту, осталась нереализованной.

В 2006 году с обнаруженного и очищенного авторского гипса «Икара» опытным форматором была снята форма и отлито пять бронзовых экземпляров теперь уже подлинного «Икара» В.И. Мухиной. Один из них находится сейчас в собрании Музейно-выставочного комплекса «Рабочий и колхозница» в Москве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мухина В.И. Как создавалась скульптура павильона // Она же. Литературно-критическое наследие. М., 1960. Т. 1. С. 111.

² В начале 1960-х гг. В.А. Замков перевез все работы из мастерской В.И. Мухиной в Ленинград и передал почти все собрание в Государственный Русский музей.

³ В.И. Мухина об искусстве // Замков В.А. Завещание Мухиной. Мастера советского искусства. 1989. С. 31.

Иллюстрации

О.М. Полянская

**ПЯТЬ ОТТЕНКОВ КРАСНОГО: ОБ ОСОБЕННОСТЯХ
ИЗУЧЕНИЯ ЖИВОПИСИ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ
В 1950–1980-Е ГОДЫ**

В обширном собрании живописи XX века в Государственной Третьяковской галерее имеется коллекция живописи республик, входивших на протяжении десятилетий в состав Советского Союза. Значительную часть этого собрания составляют произведения художников бывших, как мы привыкли говорить, республик Средней Азии и Казахстана, а ныне независимых республик Центральной Азии Казахстана, Кыргызстана, Таджикистана, Туркменистана и Узбекистана.

История взаимоотношений России и Центральной Азии в настоящее время привлекает все большее внимание как российских, так и зарубежных исследователей¹. Обретя в 1991 году² политический статус независимых государств, бывшие советские республики – Казахстан, Кыргызстан, Таджикистан, Туркменистан и Узбекистан – оказались перед сложной дилеммой: как теперь определить свое отношение к тому времени, когда весь этот регион находился сначала в составе Российской империи, а позднее входил в состав Советского Союза. Было ли это временем национального угнетения, репрессий, унижения достоинства народов, либо, напротив, эпохой прогресса, развития, приобщения к мировой цивилизации? В современной исторической науке существуют и противоборствуют именно такие две крайние позиции. К сожалению, в последнее десятилетие разрыв между ними не только не уменьшается, но стремительно увеличивается.

В последнее время исследовательская работа направлена на преодоление «национальной» точки зрения на историю Центральной Азии, которая сложилась в советское время, а в 1990-е годы стала доминирующей. Единая история региона оказалась разорванной на «историю Казахстана», «историю Таджикистана», «историю Узбекистана» и так далее. По сути дела это привело к тому, что появилось несколько разных – «национальных» – интерпретаций одних и тех же исторических событий, персонажей, процессов. Преодолеть такое деление истории можно, попытавшись вернуть региону общее название, учитывая его целостность не только в географическом, но и, что особенно важно для нас, в культурном смысле. Следует отдельно остановить внимание на соотношении ряда терминов, которыми обычно описываются исследуемые территории. В разные исторические эпохи они были известны под названиями «Большая Бухария», «Русский Туркестан», «Средняя Азия» и «Центральная Азия».

«Большую и Малую Бухарию» уже к XIX веку стали называть Туркестаном, иногда различая Бухарский Туркестан и Восточный Туркестан.

Термин «Туркестан» впервые появился в научной литературе в конце XVIII века с подачи англичан, которые, в свою очередь, заимствовали его у иранцев и афганцев, означал «страна тюрков» и применялся в Средние века к различным областям в зависимости от миграций тюркских народов. Уже в первой половине XIX века этот термин утвердился в научной среде, а затем был воспринят и академическими кругами России. В разное время, однако, существовали различные точки зрения на то, какие земли входят в состав Туркестана.

Исходя из политико-административного деления этих территорий или принципа их государственной принадлежности, Туркестан был разделен к концу XIX века на три части – Русский Туркестан, Китайский и Афганский. Русский Туркестан, как известно, вошел в состав Российской империи в 60–80-е годы XIX века.

Что касается территории современного Казахстана, то она ни к Бухарии, ни к Туркестану никогда не относилась и обычно именовалась просто «Степь». В конце XIX – начале XX века эта территория носила административное название «Степной Край».

Термин «Средняя Азия» имел устойчивое применение в советскую эпоху. Существовал он и на рубеже XIX–XX веков, но имел тогда более расширенное толкование. С советского времени и в политической, и в научно-исторической, и в географической литературе под наименованием «Средняя Азия» подразумевались пределы современных государств – Узбекистана, Кыргызстана.

Таджикистана, Туркменистана – бывших союзных республик. При этом Казахстан упоминался отдельно, но в связи с этими территориями. В советской политологической и научной среде существовало устойчивое сочетание «Средняя Азия и Казахстан», «республики Средней Азии и Казахстан». Вероятно, появление названия «Средняя Азия и Казахстан» объясняется в определенной степени идеологическими причинами, поскольку дореволюционный термин, обозначающий регион, – «Туркестан» вполне мог ассоциироваться в сознании советских властей с сепаратистской по отношению к СССР идеей пантюркизма³. С другой стороны, появление такого наименования отразило новые реалии на политической карте мира, связанные со становлением советской власти, в первую очередь, национальное размежевание и создание союзных советских республик в составе единого государства – СССР.

А между тем выдающийся русский востоковед В.В. Бартольд писал в начале прошлого столетия, что «оседлый житель Средней Азии чувствует себя в первую очередь мусульманином, а затем уже жителем определенного города или местности; мысль о принадлежности к определенному народу не имеет для него никакого значения», но при этом, добавлял ученый, у населения Средней (Центральной) Азии «в новейшее время под влиянием европейской культуры (через посредство России) возникло стремление к национальному единству»⁴.

Наблюдения и выводы Бартольда были вскоре преданы забвению, и в российской науке XX века возобладали другие подходы, согласно которым «этноты» и «народы» существуют с древности. Согласно таким взглядам, основные «титутельные» (т.е. образующие основу современных государств) этноты или нации Центральной Азии – казахи, кыргызы, узбеки, таджики, туркмены, каракалпаки – сложились в более или менее устойчивые этнические общности в X–XV веках и превратились в полноценные нации уже на рубеже XIX–XX веков. Большинство учебников и монографий по истории региона пишутся сегодня как истории отдельных «этнотов», период пребывания которых в составе Российской империи является лишь одним из этапов их собственного развития.

В этой связи ключевым является вопрос, почему известные в Российской империи наименования центральноазиатских народов не соответствуют тем национальным названиям, которые существуют в регионе сегодня. Вряд ли это можно объяснить сознательной фальсификацией со стороны десятков, если не сотен, российских ученых и политиков, которые изучали Центральную Азию и управляли ею. По-видимому, процесс формирования

современных центральноазиатских наций в том виде и с теми именами, как они теперь известны, был довольно сложным.

В Степном крае и Туркестане не было «национальных» уездов или областей. Предпринятые в XIX веке первые попытки национальной классификации населения можно рассматривать в исторической перспективе. То, что тогда было лишь научным любопытством, позднее, в 1920-е годы, стало мощным механизмом государствообразования, административного устройства, индивидуальных и коллективных стратегий поведения. Российская империя вырабатывала видение, которое пришедшая ей на смену Советская власть признала как реальность.

Уходя от «национального» рассмотрения истории, в том числе и культуры Центральной Азии, необходимо помнить о существовании кочевой и оседлой традиции в жизни местного населения. В основе такого деления лежат географические и тесно связанные с ним хозяйственно-культурные признаки.

Территория Центральной Азии исторически включала в себя огромные пространства: от степей нынешнего Казахстана на севере до Памира на юге, от Каспийского моря на западе до Тянь-Шаня на востоке. Определяющую роль в жизни Центральной Азии всегда играли природно-климатические условия. Значительную часть ее площади занимают степи, пустыни и полупустыни, переходящие на юге и юго-востоке в мощные горные массивы. Оттуда берут начало все реки Центральной Азии, в том числе крупнейшие – Амударья и Сырдарья, междуречье которых у арабов получило название «Мавераннахр». В речных долинах и дельтах находятся оазисы – наиболее плодородные и пригодные для жизни людей зоны.

Своеобразие географических условий издревле определяло сочетание в регионе двух основных типов хозяйственной деятельности – земледелия и скотоводства.

Именно географическое и хозяйственное деление на кочевое и оседлое население часто в истории Центральной Азии совпадало с культурным и языковым делением. Здесь противостояли друг другу не просто скотоводы и земледельцы, а приверженцы многобожия и монотеизма, турки и иранцы и другие. Нередко даже государственные границы различных союзов и политических объединений пролегли по границе между Степью и оазисами Междуречья. Так, в административном отношении российская часть Центральной Азии на рубеже XIX–XX веков включала в себя Туркестанский и Степной края. Сосуществование и соперничество двух типов социально-экономического устройства и уклада жизни

(оседлого, связанного с оазисами, и кочевого, связанного со степью и пустынями) предопределяло исторический процесс в Центральной Азии. При этом общим правилом было движение кочевого элемента с севера из степи на юг, постепенное оседание в оазисах и языковая ассимиляция пришельцами местного населения при одновременном усвоении его культуры. Периоды развития городов и селений, масштабного строительства ирригационных сооружений, освоения новых земель и прироста населения, укрепления централизованной государственности и культурного возрождения сменялись периодами завоеваний, разрушения оросительных систем, запустения земель и сокращения численности населения, распадом государств на мелкие уделы и, как следствие, культурным застоєм.

Вместе с тем кочевой и оседло-земледельческий хозяйственно-культурные типы дополняли друг друга, обменивались продуктами производства и часто вступали в кооперацию. Благодаря этому достигалась хозяйственная самодостаточность и единство региона и, несмотря на частые столкновения между Степью и оазисами Междуречья, было возможно само их существование.

Культура стала едва ли не единственной сферой общественной жизни народов Центральной Азии, применительно к которой российское завоевание можно характеризовать в целом как прогрессивное явление. Политика имперской администрации, хотела она того или нет, привела к тому, что в творчестве местных деятелей культуры в большей степени стало проявляться светское, общегуманистическое и гражданское содержание. Это обстоятельство, а также тесный диалог культур в рамках империи разнообразили не только содержание, но и формы творчества, вносили новые, дотоле неизвестные мотивы. Следует признать, что вслед за присоединением Центральной Азии к России здесь усилился процесс складывания этнических общностей, возникновение их общенациональных черт, формирование национальных культур.

Подчеркнем, что на протяжении всего XX века процесс формирования национальных культур шел на фоне исторически сложившегося единства региона.

Начиная с 1920-х годов представление о культуре среднеазиатских окраин Советского Союза формируется в пропагандистском контексте революционного интернационализма и задач национально-государственного строительства.

В довоенный период закладываются основы профессионального художественного образования: открываются художественные училища и техникумы в столицах союзных республик.

Но нас интересует, в первую очередь, творчество художников, родившихся при советской власти и пришедших в искусство после Великой Отечественной войны. Именно с ними связаны наиболее яркие достижения, становление и расцвет национальных художественных школ. Для них, уроженцев глухих аулов и дальних кочевий, нередко детдомовцев, заработали социальные «лифты» и появилась возможность получения высшего образования в художественных вузах Москвы и Ленинграда. Огромную роль здесь сыграла национальная студия при ИЖСА в Ленинграде, куда принимали даже не знавших русского языка⁵. Академическое образование, нормативность которого в это время была уже не такая жесткая, его унифицирующие принципы, тем не менее, сыграли положительную роль применительно к выходцам из Центральной Азии. Со временем его вытеснила условность, идущая от народного и декоративно-прикладного искусства, миниатюры и монументальных росписей, особенности национального цветовосприятия.

В Центральной Азии выделяются природно-ландшафтные доминанты: степь, горы, пустыни, оазисы, которые складываются в своеобразную иконографию региона, становятся его сквозными темами. Одной из важнейших образных доминант региона стала степь. В этой связи заслуживает внимания недавно вышедшая монография Р. Ергалиевой «Феномен степи в живописи»⁶. В рецензии на упомянутую книгу С. Ананьева подчеркивает: «Автор рассматривает степь как универсальный код тюркского сознания, через который живописцы смогли раскрыть в своих полотнах самые характерные глубинные пласты мифологии, мировоззрения, национального характера истории Центральной Азии и Казахстана.

...Степь выступает главным мотивом в живописи и культуре казахов, кыргызов, туркмен и узбеков. Воплощением сквозной идеи Степи-матери становятся живописные полотна всех поколений художников (нашего) региона»⁷.

Именно такой подход открывает новые возможности в изучении искусства региона.

Наряду с природными доминантами можно выделить органично с ними связанные цветовые доминанты. Увидеть регион, его историю, культуру, изобразительное искусство через цвет, через этнокультурные коды – задача, открывающая новые возможности в изучении искусства Центральной Азии⁸.

Иззат Клычев начинает свою биографию словами: «Я родился на краю пустыни»⁹. С одной стороны, это слова художника, для которого зрительный образ является первичным, а с другой – свидетельство глубинной связи с природой, которая обусловила видение художника.

И далее: «В Туркмении больше развито не пространственное, а цветовое представление о предметах ...В нашем жарком климате при плотном и не очень прозрачном воздухе, насыщенном пылью, при бедности и блеклости красок пустыни, очень выразительным и заметным может стать лишь интенсивно яркое пятно. Отсюда сближение дальнего и переднего планов, равная интенсивность цвета этих планов на полотнах туркменских художников...

Я пытался писать декоративные полотна сразу после окончания института. Но оказалось, что только профессионального умения в данном случае недостаточно. Я стал детально изучать народную культуру, быт, произведения народных умельцев – керамистов, чеканщиков, осваивать искусство туркменских вышивальщиц»¹⁰.

На картинах самого Клычева, как правило, цвет – красный, точнее, все оттенки красного, восходящие к традициям туркменского ковра.

Вообще весь XX век – красный. Это реальность и метафора. Красный – это главный и самый популярный политический бренд столетия. В красном заключены два прямо противоположных значения – разрушение и созидание. С одной стороны, это войны, революции, идеология, политика, политические партии и движения. «Лали Бадахшон» («Рубин Бадахшана») – так называется либеральная партия современного Таджикистана. С другой стороны, это цвет, укорененный в народном сознании как цвет жизни, созидания, любви.

Красный – это цвет Востока.

Красным рубиновым окрашен Восток в воображении поэта Александра Чачикова. (Чачикашвили):

«Восток – благоуханный лалл»¹¹.

Константин Бальмонт пишет о любви к красному, символизирующему рождение, начало жизни:

«Человек рожден из сгустка крови красной,

Устно возвестил нам вещий Магомед.

В этом знак признай для доли полновластной,

Возлюби в мечтах рубинно-алый цвет»¹².

Колористическим источником картины «Гранатовая чайхана» (1924, ГТГ) Александра Волкова – этой «поэмы о красном», как пишет М.И. Земская, «послужило прославленное искусство туркменского ковра: колористические чудеса в области красного цвета»¹³. Далее исследователь творчества художника не избежала еще одного «красного искушения»: «Было бы неуклюже и бестактно, – пишет Милица Измайловна, – связывать “Гранатовую чайхану” ...непосредственно с революцией в Средней Азии или борьбой

с басмачеством. Однако в “Гранатовой чайхане” не минуешь таинственного присутствия при завязи грядущих миров – чаемых, прекрасных, исполненных неведомых сил, хотя и увиденных художником сквозь «магический кристалл»¹⁴. Так, красный восточный сливается с красным революционным.

О наступлении новых миров возвещает красный в работе Иззата Клычева (Туркменистан) «Новая эра. В апреле 1917» (1975, ГТГ). Перед художником стояла задача написать картину на каноническую революционную тему – возвращение В.И. Ленина из эмиграции в апреле 1917 года и его выступление на Финляндском вокзале. Стихия красного в вихреобразном движении знамен вокруг фигуры В.И. Ленина вовлекает в свое движение народы и символизирует рождение нового мира. Между тем сегодня взгляд невольно отмечает в композиции отсылки чуть ли не к классической иконографии Страшного суда. Красный разрушительный и красный созидующий, красный революционный и красный исконный сталкиваются здесь в неразрешимом и, может быть, не вполне создаваемом художником конфликте.

Уже с 1950-х годов художники через красный цвет начинают выражать особенности национального мировосприятия, чувство красного, заложенное в традиционной культуре. В патриархальном сознании и мировосприятии красный – это цвет огня, связанный с культом домашнего очага.

У Канафии Тельжанова (Казахстан) «Жамал» (1955, ГТГ) – это девушка как хранительница очага, сидящая у костра в степи, дочь пастуха и в то же время воспоминание об умершей в блокадном Ленинграде матери, носившей такое же имя. В этом воспоминании художника настоящее естественным образом вращается в прошлое, восстанавливая время в его неразрывности. Взгляд девушки, направленный на огонь, рассеянно следящий за живыми язычками пламени, превращает короткие минуты отдыха в бесконечно длящееся состояние (созерцание). От костра к горизонту стелется дорожка дыма как метафора «светлого пути», уводящего ее в будущее. Жамал – олицетворение юности, чистоты и пока еще не осуществившихся надежд. Ее юный возраст соответствует времени года, возрасту природы, степи, зацветающей в дымке нежно-зеленых, желтоватых и палевых тонов. Им обоим, как и всему живому в природе, предстоит в свой черед расцвести яркими красками и угаснуть на склоне лет в конце пути. Глубоко личный, лирический образ становится соразмерен эпическому.

Чтобы почувствовать силу и значение красного, его не обязательно должно быть много. В картине Молдахмета Кенбаева (Казахстан) «Ловля лошади» (1957, ГТГ) красный цвет рубашки пастиуха концентрирует предельный накал эмоций и сил. Этот красный разбрызгивается по холсту, опалает степное разнотравье. Его движение в картине подчиняется бешеному темпу и ритму скачки.

Красный – это цвет возрождения всего живого, весеннего цветения и осеннего плодоношения.

Полнотой зрелости красный заливает «Сбор винограда» (1981, ГТГ) Владимира Боборыкина (Таджикистан). На память приходят поэтические образы Александра Волкова, не менее выразительные, чем изобразительные:

«Смуглые девушки – маки зацветшие,

Грудь их – в корзинах гранаты созревшие»¹⁵.

У Сухроба Курбанова (Таджикистан) в «Родном мотиве» (1972, ГТГ) три поколения семьи (род) сидят вокруг достархана, в глубоком молчании слушая игру молодого мужчины на гиджаке. Склоненные головы связывают всех четверых в круговом движении. То же круговое движение повторяют жесткие складки скатерти. Молодая женщина в рубиновом платье, как продолжательница рода, держит на руках маленького ребенка. В самом центре картины – круглое блюдо с плодами, из-под которых, словно огонь, пробиваются полускрытые другими плодами «пламенеющие» гранаты. В данном контексте натюрморт приобретает новый, более глубокий смысл. Это еще и очаг. Так сходятся тема плодородия, тема домашнего очага и культ огня. Вся композиция вписана в квадрат 150 x 150, придающий ей абсолютную устойчивость и завершенность (расходящиеся из центра круги, вписанные в квадрат). В правом нижнем углу этого квадрата, как маленький кусочек красной плоти граната, – подпись художника.

Заметим, между прочим, что здесь намечена еще одна сквозная тема – музыка.

У Зухура Хабибуллаева (Таджикистан) «Джарчи» (1970, ГТГ) – это глашатаи, вестники. Они начинают праздничное шествие, в котором в единое целое слились мудрость прожитой жизни в лице старика, женщины, несущие в мир новую жизнь, и мальчик – символ будущего. Мальчик, возглавляющий шествие, несет в руках портрет вождя мировой революции. Но если убрать эту фотографию, которая не более как сухой мертвый листок, колористически чуждый всему цветовому строю картины, в ней по сути ничего не изменится. Без него останется праздник как момент пол-

ноты переживания жизни, момент наивысшего проявления творческих сил народа, в котором революционная утопия полностью растворилась в народном мифе о счастливой жизни.

О триптихе Иззата Клычева «День радости» (1967, ГТГ) в свое время много и хорошо писали. Отметим здесь лишь то же вихревое движение, поток, срывающийся лавиной вниз, за пределы холста, и вовлекающий в себя и за собой все вокруг. Это апофеоз красного.

«Я счастлив, что я красный! У меня нутро горит, я уверен в себе, я заметен, я знаю, что меня трудно одолеть.

Я не прячусь: для меня главное не тонкость, изящество и нежность, а решимость и воля. Я выступаю открыто. Я не боюсь других цветов, теней, нагромождений или одиночества. Как это прекрасно: заполнить поверхность своим победным огнем! Там, где появляюсь я, глаза сверкают, страсти кипят, брови поднимаются, сердца учащенно бьются. Посмотрите на меня: жизнь прекрасна! Понаблюдайте за мной: видеть – это восхитительно. Жить – значит видеть. Я виден везде. Жизнь начинается со мной и все возвращается ко мне, поверьте.

...Я раскрашиваю мир и говорю ему: «Будь!». И он становится моего кровавого цвета. Кто-то, может и не видит этого, но, поверьте, я живу повсюду». Это говорит один из героев романа Орхана Памука «Меня зовут Красный» – Красный Цвет¹⁶.

Красный революционный вихрь, пронесшийся над XX веком, не смог в конечном итоге одолеть красный исконный. Он был вынужден отступить, если не проиграть тому красному, который живет в глубинах народного сознания во всей неисчислимости его оттенков.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Центральная Азия в составе Российской империи. М., 2008 (далее – Центральная Азия).

² В декабре 1991 г. был спущен государственный флаг СССР.

³ Джераси Р. Окно на Восток. Империя, ориентализм, нация и религия в России. М., 2013. С. 337–347.

⁴ Центральная Азия. С. 259–260.

⁵ В национальной студии учились И. Клычев, Д. Кожахметов, А. Усубалиев, Р. Ахмедов, С. Мамбеев. «...Организация во второй послевоенный год национальной группы студентов во Всесоюзном

институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина была делом огромной важности... Национальная группа, или как ее иногда называли “национальная студия” не имела какой-либо отдельной программы обучения. С самого начала студийцы теоретические предметы изучали вместе с так называемым основным курсом, что к тому же помогало совершенствовать знания русского языка, которым многие из них владели плохо. Только специальные дисциплины, такие, как живопись, рисунок и т.д., имели более насыщенную программу, большее количество учебных часов; ведь в группу попали абитуриенты с самой различной профессиональной подготовкой: некоторые после художественного училища, а иные сразу после общеобразовательной школы.

Уже на следующий год часть студентов национальной группы была переведена на основной курс, а к концу второго года обучения надобность даже в частичном разделении отпала ...Дипломные работы бывших студийцев выгодно отличались органической связью с народной жизнью, непосредственностью восприятия, звучностью цвета» (*Халаминская М.Н. Искусство молодых. Очерки о художниках республик Средней Азии и Казахстана. М., 1967. С. 6).*

«...К концу тридцатых годов завершился процесс перестройки эстетического сознания народов Востока, новые формы изобразительного искусства перестали казаться запретными, широкой волной к ним потянулась национальная молодежь. Этому во многом способствовало открытие в республиках художественных училищ. Однако они не могли обеспечить высокий уровень профессиональной подготовки. Поэтому столь важным событием для всех республик Средней Азии и Казахстана явилась организация в 1946 году национальной группы студентов во Всесоюзном институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Впервые в государственном масштабе решалась проблема соединения народных художественных традиций с наследием русской профессиональной реалистической школы искусства. Первыми национальными художниками Туркмении, получившими высшее специальное образование, были Айхан Хаджиев, Иззат Клычев, Аман Кулиев» (*Халаминская М.Н. Живопись Туркмении. М., 1974. С. 7).*

⁶ *Ергалиева Р. Феномен степи в живописи. Алматы, 2008.*

⁷ *Ананьева С. Степная земля бесконечна как время // Простор. 2009. № 2.*

⁸ Кроме красного, цветовыми доминантами региона можно рассматривать синий и желтый цвета, что было подмечено исследователями еще в 1930-е гг. «Можно считать плодотворной мысль В.Н. Чепелева о том, что национально-своеобразное сочетание красного и синего цвета в колорите киргизского народного творчества является выражением жизнеутверждающих идей, порыва к человеческому благу... В то же

время это сочетание синего и красного, неба и солнечной цветущей земли далеко не лишено реалистичности. Это картина мира» (цит. по: Ромм А. Очерк истории изобразительного искусства Киргизской ССР. М.; Л., 1941. С. 28–29). На сюжет народной киргизской песни написана картина С. Ишенова «Красные волы и синий плуг».

«В. Чепелев (Искусство Советского Узбекистана. Л, 1935) справедливо отмечает, что во всем многообразии декоративно-цветовых композиций искусства Средней Азии главенствовали по существу две гаммы цветов: сине-лилово-голубая и серо-желтая, светло-коричневая, терракотовая. Эти две гаммы тонов передают колорит среднеазиатских земель и гор и ослепительно голубого неба. Серо-желтый и сине-голубой – это два основных цвета ландшафта Средней Азии» (цит. по: *Наджафов А. Владимир Боборыкин. М., 1977. С. 15*). Пример соединения серо-желтой и сине-бирюзовой гаммы – «Женщина в голубом» Ч. Ахмарова из собрания ГТГ.

⁹ Клычев И. «День радости» // Из творческого опыта советских художников. По страницам журнала «Творчество». М., 1972. С. 105.

¹⁰ Там же. С. 105–106.

¹¹ Незримое благословенье: Исламский Восток в русской поэзии. Н. Новгород; М., 2008. С. 286.

¹² Там же. С. 164.

¹³ Земская М.И. Александр Волков. Мастер «Гранатовой чайханы». М., 1975. С. 40.

¹⁴ Там же. С. 45.

¹⁵ Там же. С. 109.

¹⁶ Памук О. Меня зовут красный. СПб., 2011. С. 218.

Иллюстрации

Н.М. Юрасовская

УКРАИНСКАЯ ЖИВОПИСЬ В СОБРАНИИ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ (АНАЛИЗ КОЛЛЕКЦИИ)

Коллекция произведений украинской живописи в фондах Государственной Третьяковской галереи складывалась десятилетиями, вплоть до 1991 года – времени распада СССР. В музее оказались работы более тридцати украинских живописцев XX века, известных в нашей стране практически как отечественные авторы: Т.Н. Яблонская, Ф.Г. Кричевский, И.И. Бокшай, А.А. Коцка, М.Г. Дерегус, С.А. Григорьев, В.Н. Костецкий, Н.П. Глущенко, М.И. Хмелько и другие. Несмотря на, казалось бы, скромный объем этого собрания, тем не менее, на наш взгляд, на его основе можно выявить основные узловые точки и проследить пути формирования украинской школы живописи.

Единство украинского и русского искусства, произрастающее из общих корней славянской культуры, до последнего времени не подвергалось сомнению. Считалось, что «малороссы» (украинцы) и «великороссы» (русские) являлись местными ответвлениями единого славянского народа и имели в Российском государстве, а позднее в СССР, равные национальные и социальные права и возможности. Многие знаменитые российские мастера – от И.К. Айвазовского, А.И. Куинджи, И.Е. Репина, М.А. Врубеля, Г.И. Семирадского до Л.О. Пастернака, И.И. Бродского, Н.И. Альтмана, А.В. Лентулова, А.А. Осмёркина, А.Г. Тышлера и других – связаны с Малороссией местом рождения или годами обучения и творчеством. Развитию художественного образования в тех краях способствовало открытие во второй половине XIX столетия

под эгидой российских меценатов в Одессе¹, Харькове, Киеве школ рисования, художественных училищ, а также создание в Одессе Общества южнорусских художников (1890–1922). В него в разное время входили К.К. Костанди, Н.К. Пимоненко, А.И. Кравченко, В.В. Кандинский, И.И. Бродский, И.П. Похитонов, В.Е. Маковский, П.А. Нилус, Е.И. Столица, А.А. Шовкуненко и другие.

Следует напомнить, что независимой Украины (топоним Малороссии) как государства не существовало вплоть до XX века, хотя ее история отсчитывается с того момента, когда в IX веке появилась Киевская Русь. Эта территория после краха и распада под ударами Золотой Орды на семнадцать маленьких княжеств на протяжении столетий постоянно подвергалась колонизации окружающими странами – Польшей, Литвой, Московией, Турцией, Валахией, Трансильванией, Молдавией. Лишь Казацкая Гетманщина, отстаивавшая свою независимость от Речи Посполитой и Московии по сути являла собой вольную Украину, просуществовавшую с середины XVII до конца XVIII века. Тогда ее именовали Малой Русью (Малороссией)². Такое этнонимическое название, полученное еще от Византии в XVI веке, употреблялось в официальной переписке Москвы с Киевом вплоть до XX века.

После окончания русско-турецкой войны в конце XVIII века между Россией, Австрией и Пруссией был проведен очередной раздел завоеванных земель. В результате Слобожанщина³ (северо-восток современной Украины с центром в Харькове), Правобережная Украина (правый берег Днепра с центром в Киеве), Запорожская Сечь, Таврида (Крым), то есть 80% всей нынешней территории Украины перешли в состав России. Закарпатье (Восточные Карпаты, Ужгород) и Прикарпатье (предгорье Карпат – Галичина и Буковина) оказались под властью Австро-Венгерской империи во главе с династией Габсбургов.

Украинская Народная Республика как самостоятельное государство была создана лишь в 1917 году, после Октябрьского переворота в нашей стране. Но уже в начале 1920-х годов она вновь оказалась в единой семье с Россией, тем самым положив начало созданию СССР. Процесс же собирания и объединения всех украинских земель (восточных и западных) в границах советской республики происходил в период между двумя мировыми войнами и завершился передачей в 1954 году Крыма из состава РСФСР в состав УССР решением Верховного совета СССР в связи с юбилеем, посвященным 300-летию Переяславской рады⁴. Государственная независимость была обретена Украиной вновь лишь в 1991 году в связи с распадом СССР.

Малороссийская культура на протяжении длительных периодов своей истории развивалась как народная. В ней большое место занимали фольклор и крестьянские традиции. Казак Мамай, вольный красавец-молодец, изображаемый на лубочных картинках в бархатном жупане, сафьяновых сапогах и синих шароварах, был здесь любимым героем ярмарочного вертепа. Круглая выбритая голова с закрученным за ухо «оселедцем», длинные усы, черные брови, карие глаза, тонкий нос, румяные щеки – так должен выглядеть казак-рыцарь, который ходит по миру и помогает людям в беде, борется за правду и наказывает обидчиков. Его и сегодня чтут на Украине и называют космогоническим олицетворением украинского народа. Конь на картине символизировал верность, дуб – силу духа. Казака Мамаю всегда рисовали с кобзой – своеобразной европейской лютней, замененной позднее, в XIX веке, бандурой. Кстати будет напомнить, что В.Е. Татлин, уроженец Харькова, посещая Париж вместе с русской кустарной выставкой в 1906 году, выступал там в качестве профессионального бандуриста. Этот музыкальный инструмент до сих пор является символом певчей души малороссов.

Другим источником формирования искусства этого края принято считать «украинское барокко» (казацкое, или мазепинское), возникшее в Малороссии XVII–XVIII веков. Ему было присуще сочетание декоративно-пластических решений западноевропейского стиля с переработкой наследия православного храмового зодчества и народной деревянной архитектуры. Строительство на новый лад, получившее расцвет при гетмане Мазепе, оказалось связано с подъемом борьбы за независимость в среде казачества, что придает «украинскому барокко» подлинно национальное значение. Образцом его считается Михайловский Златоверхий монастырь в Киеве со сложной системой символов, аллегорий, декоративностью. Любовь к праздничной нарядности, многоцветью нашла свое отражение также в религиозной живописи и парсуне. В результате характерными чертами украинского искусства с тех пор принято считать пышное украшательство, безудержное богатство колористической гаммы, широкое использование народного орнамента.

Для России Украина на протяжении многих веков оставалась, с одной стороны, юго-западной провинцией – обителью вольности, с другой – сказочной страной, где произрастает дивная природа, царит безудержное веселье беззаботных людей, и мир наполнен таинственными событиями. Такому впечатлению способствовала не только двусмысленная слава о потемкинских деревнях, выстроенных там еще в екатерининскую эпоху, но и бурлесковые истории

И.П. Котляревского⁵ или повествования Н.В. Гоголя, раскрывающие реалии жизни малороссов изнутри. И это были либо описания народного быта с характерным украинским юмором, как в «Наталке Полтавке», либо «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», либо мистические сюжеты про «Вия» или украинскую «Ночь перед Рождеством», но всегда возникавшие на фоне прекрасных южных ландшафтов («Чуден Днепр при тихой погоде...»).

В XIX веке у художников Санкт-Петербурга и Москвы пробуждается большой профессиональный интерес к Малороссии. В картине И.И. Соколова «Сбор вишни в помещицьем саду на Украине» (1858) крестьянский труд представлен как сельский праздник или старинный народный обряд. В фондах музея можно обнаружить десятки прекрасных украинских пейзажей, созданных Г.П. Кондратенко, В.Д. Орловским, И.И. Шишкиным, И.Е. Репиным, Ф.А. Васильевым, Г.Г. Мясоедовым, И.И. Левитаном, К.А. Коровиным и другими, запечатлевших как близкий им по духу идиллический мир радости, покоя и умиротворения.

Но лишь в произведениях А.И. Куинджи 1870-х годов впервые Малороссия предстает не «как привычное пространство русского сентиментализма и романтизма. Это какой-то другой Юг – Юг чужой, Юг не русский, – подмечает А.А. Бобриков: ...Здесь упрощение построено именно на принципе стилизации, идущей от культурного, а не природного (зрительного) опыта. Это лубочная картинка с присущей ей «наивностью»... Некоторый оттенок сказочности порождается в данном случае фольклорностью»⁶. И добавим, – эффектом люминизма⁷, предвосхитившим открытия постимпрессионистов и столь взбудоражившим столичного зрителя, увидевшего «Украинскую ночь» (1876) на 5-й выставке Товарищества передвижников, а затем на Всемирной выставке 1878 года в Париже.

Потребность в национальной самоидентификации, то возникавшая, то уходившая на задний план и в более ранние времена, с середины XIX века, стала обретать конкретные черты в художественном и в литературном творчестве Т.Г. Шевченко, а позднее у писателей И.Я. Франко, Леси Украинки (Л.П. Косач-Квитки), М.М. Коцюбинского и других. Их объединяло убеждение в том, что все, созданное на территории Малороссии всеми гражданами независимо от их этнической принадлежности, должно являться достоянием украинской культуры. Подобного рода размышления символизировали переход малороссийского крестьянского общества от этнографически-бытовой самоидентификации, то есть выделения себя среди других народов, к национальному самосознанию – определению своего места и роли в современном мире.

Большая часть населения, разумеется, ощущала свою культуру в близком родстве с Россией. Однако следует отметить, что становление национальной украинской школы живописи в европейском ее понимании происходило не только под российским, но и австро-венгерско-польско-чешским влияниями. Художники, жившие на западных территориях Украины (во Львове, Ужгороде) – подданные в разные времена Речи Посполитой, Австро-Венгрии, Чехословакии или Румынии – стремились осваивать изобразительные практики в художественных академиях Вены, Мюнхена, Праги, Варшавы, Рима. Там они могли получать знания непосредственно из рук европейских мастеров импрессионизма, сецессиона, экспрессионизма. Такого рода процессы сопровождались двумя основными тенденциями – пересадкой на украинскую почву новейших для того времени российских или европейских образцов художественного самовыражения и стремлением сохранить национально-культурную идентичность.

В качестве одного из первых самостоятельных художественно-культурных феноменов, появившихся непосредственно на восточном побережье мультинационального Таврического (Крымского) полуострова, можно условно считать киммерийскую школу пейзажной живописи, возникшую во второй половине XIX – начале XX века. Под понятием школы в данном случае подразумевается создание признанными мастерами искусства корпуса эталонных произведений, отражающих своеобразие локальной среды и уникальность определенных явлений с присущими им особыми эстетическими свойствами.

Основоположниками киммерийского направления стали И.К. Айвазовский (1817–1900), К.Ф. Богаевский (1872–1943), уроженцы Феодосии, и М.А. Волошин (1877–1932), родом из Коктебеля, получившие художественное образование в Петербурге и Москве. Эти мастера изобразительного искусства оказались объединены особой, можно сказать, патриотической любовью к легендарной земле Киммерии, какой они видели восточный Крым, где сами жили и творили. Легендарная северная страна античного мира «киммериян печальная область»⁸ была увековечена в V веке до н. э. «отцом Истории» Геродотом, а еще более раннее упоминание о ней встречается в «Одиссее» Гомера⁹.

Многочисленные романтические «бури» Айвазовского, фантастические пейзажи Богаевского, волошинская акварельная Киммерия создавались игрою воображения, были скорее плодом импровизации и полетом художественной фантазии, чем непосред-

ственно наблюдаемыми явлениями. В пейзажах «киммерийцев», совершенно разных по стилистике, тем не менее, обнаруживаются общие характерные черты. Одной из важнейших тем для них является изображение стихии первозданной природы, мотивов древних трипольской или скифской культур, античных памятников Черноморского побережья. В композициях редко присутствует человек – только кое-где на полотне возникает каменное жилье или крепость. Кроме того, художники писали преимущественно «по памяти», и при этом в их творчестве наблюдалось полное отсутствие отсылок к российским реалиям. Величественное повествование, как в гомеровском эпосе, и возвышенный строй в изображении крымской природы на художественном языке своей современности явились заявкой на создание своеобразной школы, не связанной с какой-либо определенной художественной традицией. Разумеется, такие отдельные творческие всплески европейского уровня только оттеняли общую провинциальность и слабо выраженный, неразвитый характер украинской художественной культуры эпохи модерна.

При этом обращает на себя внимание тот факт, что цвет российского искусства рубежа XIX–XX веков во многих случаях составляли выходцы из Малороссии – от И.Е. Репина и И.И. Бродского до А.А. Экстер, братьев Бурлюков, К.С. Малевича, В.Е. Татлина и других – устремившиеся за знаниями, художественным признанием и славой в центр Метрополии, в гущу художественной жизни Санкт-Петербурга или Москвы.

В самой же Украине в этот период одним из самых распространенных видов творческой деятельности художников остается религиозная живопись. В обращении к древним истокам, искусству великого прошлого Киевской Руси, к освоению старинных художественных приемов продолжался поиск и формирование своей этнической идентичности и своего культурного кода, обособленного от России. Монументальная живопись, в том числе и светского характера, стала платформой для борьбы различных украинских художественных объединений начала XX века. Самыми значимыми среди прочих оказались группы монументалистов Ф.Г. Кричевского и М.Л. Бойчука.

Бойчук был одним из первых художников, кто обратился на рубеже столетий к профессиональному возрождению техники фрески и мозаики, став тем самым признанным мастером реставрации в странах православной культуры. Он обучался изобразительному искусству в Вене, в Краковской и Мюнхенской академиях художеств. С 1908 года работал в Париже, где познакомился с Пабло

Пикассо и Диего Риверой. По возвращении на Украину создал свою школу монументалистов – бойчукистов. Им ставилась цель воссоздания стиля украинского искусства на почве древних византийских традиций, монументальной живописи итальянского Проторенессанса и древнеукраинской иконописи как первоисточника национальной формы. После успеха выставки «Возрождение византийского искусства» в Париже 1910 года, где он выставился с группой единомышленников-земляков, а также с поляками и французами, Михаил Бойчук обозначил стилистику и направление в творчестве, которое он выбрал для себя и своих сподвижников, как «неовизантизм».

Мастер стремился привлекать учеников из среды неискушенной молодежи, зачастую из крестьян, чтобы с чистого листа создавать новое, украинское, «производственное», революционное искусство с поисками нового пластического языка в противовес академическим станковым формам. В известной мере деятельность бойчукистов совпадала с идеями российских «производственников» – вхутемасовцев (Л.М. Лисицкий, А.М. Родченко, В.Е. Татлин и др.), озабоченных распространением в массах эстетической культуры и ставших первыми теоретиками и практиками советского художественного конструирования. Бойчукисты творили в пределах украинского культурного поля, став у себя на родине знаковым явлением 1910–1930-х годов. Они принимали участие в росписях красноармейских казарм, в оформлении стен оперного театра в Киеве. Сюжеты и персонажи выбирались из тогдашних бытовых реалий. В своих работах они отображали крестьянский образ жизни, национальные смыслы своего народа. «...Это новое оригинальное явление, которое своими принципиальными подходами отличается в частности, от Советской России...» и «...связано с развитием современного мирового искусства»¹⁰, – отмечал Е.В. Холостенко. К 1937 году бойчукисты оказались в среде репрессированных и запрещенных художников. Их картины подвергались уничтожению. Тем не менее собрание Третьяковской галереи располагает рядом произведений О.Т. Павленко, Т.Л. Бойчука.

Творчество Ф.Г. Кричевского также отличалось глубинной приверженностью украинской культуре, традициям народной жизни. Он получил отличное художественное образование (1896–1901) у А.Е. Архипова и В.А. Серова в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, затем в Императорской Академии художеств Санкт-Петербурга по классу баталиста Ф.А. Рубо и, наконец, прошел школу Г. Климта в Вене. Два его произведения – «Портрет Морозовой» и «Портрет мальчика», приобретенные в собрание

нашего музея, считаются классическими образцами украинского модернизма. Персонажи обычно изображались мастером без всякого бытовизма. Эпическое звучание произведений выявлялось посредством мерного и торжественного ритма композиции, фризovým ее решением, крепким рисунком, сдержанным колоритом. Кричевский стремился к созданию на родной почве большого художественного стиля, опираясь на академическую художественную систему.

Будучи одним из деятелей реформы художественного образования, Кричевский, наряду с Бойчуком, стал организатором высшей художественной школы нового типа – Украинской академии искусств, которая открылась в 1917 году в Киеве. В академии преподавали Бойчук, архитектор Кричевский, мирискусник Г.И. Нарбут (автор первых денежных знаков и марок Украинской Народной Республики), Л.Ю. Крамаренко. В 1925–1927 годах профессорами Киевского художественного института, в который была в 1924 году переименована академия, числились В.Е. Татлин, В.Г. Меллер, А.К. Богомазов («украинский Пикассо»). Работы этих авторов также хранятся в Третьяковской галерее.

Педагогическая система была направлена на возрождение украинского искусства с ориентацией на европейские контакты. Кричевский был здесь первым ректором и педагогом, воспитавшим на Украине целое поколение живописцев, в числе которых оказались В.Н. Костецкий, С.А. Григорьев, Т.Н. Яблонская.

В 1934 году под усилившимся влиянием политики советской Москвы произошла коренная реформа киевского института, переименованного во Всеукраинский художественный институт. По образцу идеологических установок соцреализма приоритет был отдан академическим методам образования. На длительное время основой методики обучения станковому искусству стало тщательное штудирование натуры средствами рисунка и живописи и последовательное усложнение упражнений. За короткое время институт в Киеве занял передовое место среди художественных учебных заведений СССР.

Одной из самых влиятельных и деятельных фигур в украинском искусстве середины XX века был С.А. Григорьев. Ученик Кричевского, он виртуозно владел рисунком, умел находить убедительные композиционные решения, но, действуя в рамках соцреалистических канонов, в своих картинах считал важным раскрывать в назидательной форме проблемы советской морали. В нашем собрании присутствуют такого рода образцы его творчества: «Осуждение двойки» (1950), «Вернулся» (1964). В них, напи-

санных тщательно и с жизненными подробностями, масштаб событий снижается до репортажного характера, при этом возникает новая доверительная интонация. Работы, обращенные к миру детей, не лишены особого обаяния и живого чувства («Вратарь», 1949). Неоднократно отмеченные Сталинскими премиями, его произведения, наряду с полотнами Ф.П. Решетникова, работавшего в Москве, оказали заметное влияние на развитие советского бытового жанра.

Фонды Третьяковской галереи располагают рядом произведений других украинских живописцев, ставших классиками соцреализма и также отмеченных государственными наградами. Среди них выделяются «Триумф победившей Родины» (1949) М.И. Хмелько, руководителя Союза художников Украины (1951–1957), и знаменитый «Хлеб» Т.Н. Яблонской, после создания которого она полноправно встала в первый ряд ведущих советских живописцев. Недавняя выпускница Киевского художественного института впечатлила натурной достоверностью, свободным владением кистью, умением строить на огромном, почти четырехметровом холсте сложную многофигурную композицию, что было под силу лишь опытным мастерам. «Меня выручала любовь к жизни и восторженность. Картину “Хлеб” я писала сердцем, полным любви к этим женщинам, зерну, солнцу»¹¹ – так объясняла художница свой неожиданный успех. Это раннее ее произведение стало самым знаменитым созданием художницы, за которое она получила высокую государственную награду. После «Хлеба» Яблонской отводилась роль «маяка» советского соцреалистического искусства. Тем не менее характерна фраза, которую она озвучила вскоре после своего триумфа: «Молитесь на ночь, чтобы вдруг вам не проснуться знаменитым».

Сотрудники Третьяковской галереи, получив эту работу в свое собрание в 1950 году, на протяжении сорока лет с особым вниманием отслеживали появление новых картин художницы, всегда поражавших свежестью идей и новыми пластическими открытиями. Приобретенные музеем в разные периоды творчества, 35 ее произведений стали одной из самых представительных и ценных монографических коллекций второй половины XX века. По ним со всей очевидностью можно проследить, как Яблонская уходила от плакатных монохромных образов своего знаменитого полотна «Хлеб» в сторону декоративно-пластических, красочных решений картин «Утро» (1954), «Лето» (1967), «Безымянные высоты» (1969), «Вечер. Старая Флоренция» (1973) «Лен» (1977) и других, большинство которых также отмечены различными наградами.

В середине прошлого столетия позиции украинских традиционалистов оказались очень сильны. Всем хотелось повторить успех Яблонской и не уступать в мастерстве московским или ленинградским «картинщикам». Главной для них задачей становится воплощение на холсте программных сюжетов, тематически связанных с военными победами советского народа. В тот период музейное собрание оказалось пополненным работами В.В. Шаталина «По долинам и по взгорьям» (1957), В.Н. Костецкого «Партбилет» (1957), В.И. Одайника «Ватутинцы» (1975), В.В. Полтавца «Прорыв» (1984) и другими, в которых авторы запечатлевали историю, природу, быт, народных героев Украины, не уклоняясь от элементов этнографизма.

Но уже к 1960-м годам формат «советскости» культуры начал в Киеве стремительно устаревать. Иной художественный язык демонстрирует в своем творчестве Н.П. Глущенко – легендарная на Украине личность, совмещавшая амплуа художника и разведчика. Зачисленный по мобилизации в Добровольческую армию А.И. Деникина, после революции 1917 года с остатками покинувших Россию белогвардейцев он оказался в Европе. В 1920–1924 годы – учился в Берлинской высшей школе изобразительных искусств. В 1925-м переехал в Париж, где испытал влияние французских импрессионистов К. Моне, Э. Дега и постимпрессионистов А. Матисса, В. Ван Гога. В 1944 году он вернулся на родину. Опираясь на европейские художественные традиции, мастер работал в различных живописных жанрах – писал портреты, натюрморты, но излюбленной его темой оставался пейзаж. Музей обладает 12 работами автора. Благодаря своему творчеству, сильно отличающемуся и по манере письма и камерной тематикой от официального искусства, он оказался неформальным лидером в среде украинских деятелей искусства.

Яблонская также в 1960-х годах отошла от академической манеры письма. Одним из побудительных импульсов стали ее творческие поездки с семьей художника В.И. Одайника на Западную Украину. Там она открыла для себя яркий и прекрасный художественный мир Закарпатья, познакомилась с творчеством представителей Товарищества деятелей изобразительного искусства Подкарпатской Руси¹². Яблонская так описывает свои впечатления от встречи с уникальным художественным явлением: «Почувствовала и я потребность в активном творчестве. Помогло Закарпатье, его необычайно интересная школа живописи. Как свежо воспринимались нами работы Эрдели, Коцки, Манайло, Шолтеса, Глюка, Бокшая! Какую живую струю влили они в наше искусство! Как активно стали выступать на наших выставках ...На меня очень

повлияло их искусство, особенно когда я ясно почувствовала необходимость выбираться из безвыходности»¹³. Восторг художницы перед девственной красотой этого заповедного края разделяли С.И. Параджанов, создавший в 1964 году фильм «Тени забытых предков», Ю.Г. Ильенко, снявший в 1970-м киноленту «Белая птица с черной отметиной». Они сумели в символике фольклорных образов, в метафоричности киноязыка, в изысканной пластике изображения передать миллионам зрителей уникальность целого пласта народной культуры Западной Украины.

Собрание нашего музея также располагает рядом поэтичных произведений И.И. Бокшая, Г.М. Глюка, А.А. Коцки, И.И. Кашшая, Л.Л. Пушкаша, получавших художественное образование в Будапеште, Мюнхене, Риме, Париже, но сохранивших в своем творчестве народные представления о красоте родного края. «Подкарпатский Барбизон» порашил Яблонскую созерцательной философичностью, позитивным отношением к жизни. Декоративная система живописи этой самобытной ветви украинского искусства (славян, но при отсутствии элементов непосредственно русской культуры) строилась на стремлении к открытому цвету, смелым колористическим контрастам, раскрытию душевной чистоты женских образов, лиризме, целостности характеров, рожденных в единстве с природой. Именно здесь Яблонская и Одайник обрели мощный заряд новых впечатлений, которые раскрепостили, изменили их творческую манеру, наполнили полотна звучным колоритом, типологической выразительностью народного образа.

Для изобразительного искусства Украины второй половины XX века характерно наличие целого спектра различных стилей и художественных направлений – от реалистической манеры до самых современных веяний. Внимание московской критики в 1970–1980-е годы (в частности, А.И. Морозова) привлекали произведения киевской художницы Г.А. Неледвы («Вестибюль музея Пушкина», 1977; «Львовские керамисты», 1987). В тот период она являлась постоянным участником самых престижных выставок в Киеве, Москве и за рубежом. Тем не менее сегодня мы приходим к пониманию того, что особое внимание к ее творчеству в Метрополии было вызвано не столько самобытными живописными достоинствами, сколько некой схожестью работ по стилистике с живописью москвичей – Т.Г. Назаренко, К.В. Нечитайло.

Ряд украинских художников представлен в Третьяковской галерее единичными произведениями. Среди них следует, на наш взгляд, выделить картины одесского живописца Ю.Н. Егорова,

который раскрывает иной, чем «киммерийцы», образ моря, как бы укрощенного и вполне дружелюбного к человеку. Егоров пишет композицию «Скоро отправляемся» (1986) на контражуре. Это излюбленный прием мастера. В результате свет в его полотне словно переходит в материальную субстанцию. Блики на морской воде написаны с тактильным ощущением, как и человеческое тело, цветы, фрукты.

С образами прикарпатских живописцев, заразивших красотой своих картин всю украинскую культуру, в том числе и кинематограф, коррелируется творчество Е.Я. Гордиеца. Художник, ныне живущий в Пенсильвании (США) и создающий в основном сюрреалистические картины, представлен в нашем собрании ясной по теме и композиционному построению работой «Хлеб пекут» (1984), отнюдь не характерной для нынешнего его творчества. Написанная в светоносной легкой колористической гамме, она отражает состояние безмятежности и жизнелюбия, присущее самому художнику.

«Вахтер» (1987) И.И. Губского, созданный автором сразу после окончания творческой мастерской С.А. Григорьева, обнаруживает мощный потенциал начинающего живописца. Поясной портрет ВОХРовца, немолодого и колодообразного, в фуражке с красным околышем, написанный в реалистической манере, жестко, точно и немногословно, раскрывает образ типический и в то же время в одно мгновение, в один взгляд выявляет многозначную непростую судьбу этого острохарактерного персонажа.

Макабрические образы в картинах А.А. Ройтбурда «Воздвижение красивого знамени», «Тайное видение Иезекииля» (1984) позиционируют автора как представителя одесской школы, той ее части, которая являет собой продолжение стилистики и тематики еврейской общины, готовившейся в 1920-е годы к развитию пластических искусств в Палестине. Изображение монстрообразных существ в сложнозапутанных композициях, выполненных в пастозной технике письма, невольно заставляет зрителя искать в полотнах автора глубокую смысловую значимость.

«Письма любимой женщине» (1991) В.А. Бовкуна, выпускника мастерской Яблонской, – последнее республиканское приобретение в третьяковской коллекции советского искусства. Как и у учителя (учительницы), огромное по размерам, но композиционно точно выверенное концептуальное полотно, исполнено в стилистике минимализма. Оно не содержит в себе сколь-нибудь сущностных специальных украинских обозначений, символики или намеков. Это произведение победившей эпохи постмодернизма, стирающего все оппозиционные различия, в том числе и национальные традиции.

Коллекцию произведений украинских художников в Третьяковской галерее завершает ряд полотен С.А. Геты и С.А. Базилева, С.Н. Шерстюка – авторов, начинавших творческую биографию на Украине, но ставших в 1980–1990-е годы основоположниками российского гиперреализма. Базилев привлек внимание к своему искусству полотном о Чернобыльском событии 1986 года, связанном с экологическими и социальными катастрофами, предвдварившими распад СССР. Портреты, выполненные с фотографической точностью Шерстюком и Гетой, выставленные сегодня в экспозиции Третьяковской галереи, раскрывают неординарные образы современников в интерпретации многозначной современной действительности. Творчество этих мастеров живописи, знаменитых и в Москве, и в Киеве, в очередной раз со всей очевидностью подтверждает глубокие внутренние связи украинского и российского искусства, существовавшие и взаимовлиявшие на протяжении многих столетий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Под покровительством великого князя Владимира Александровича.

² Термин Малая Русь, Малороссия с XVI в. употреблялся для обозначения Поднепровья. В России с XVII в. до начала XX в. применялось как название исторического региона и Малороссийской губернии. По версии О. Трубачева, название «Малая» возникло как противопоставление уже устоявшемуся названию «Великая Русь», которое относилось к более северным землям и означало «внешняя», «новая» Русь. Это соответствовало принятой в Византии модели, по которой «малой» называлась центральная, исконная часть страны, а «великой» – земли более позднего заселения. Для сравнения – *Parva Graecia* «Малая Греция» и *Magna Graecia* «Великая Греция» (область с древнегреческими колониями), Малая и Великая Македония, где «Малой» Македонией называли столицу Александра Македонского город Пелла (на территории современной Греции), а «Великой» – все завоеванные им земли, Малая Польша – регион вокруг первой столицы Кракова и Великая Польша (польск. – *Wielkopolska*) – все земли, входившие в состав Польши. См.: *Трубачев О.Н. В поисках единства. 3-е изд., доп. М.: Наука, 2005. С. 86.*

³ Название региона происходит от типа поселений, пользовавшихся большими вольностями, чем в глубине Российского государства, – слобод, название которых, в свою очередь, происходит от слова свобода.

⁴ Переяславская рада – собрание представителей запорожского казачества во главе с гетманом Богданом Хмельницким, состоявшееся

8 (18) января 1654 г. в Переяславе, на котором было всенародно принято решение об объединении территории Украины, находящейся под властью запорожских гетманов (Гетманщина), с Русским Царством, закрепленное присягой на верность царю.

⁵ И.П. Котляревский (1769–1838), русский офицер и украинский писатель, основатель новой украинской литературы. Автор популярного в России произведения «Вергилиева Энеида. На малороссийский язык переложившая И. Котляревским» (1798), а также пьес «Наталка Полтавка», «Солдат-колдун» и др.

⁶ Бобриков А.А. Очерки визуальности. Другая история русского искусства. М., 2012. С. 381.

⁷ Люминизм – направление в постимпрессионизме, в котором особое внимание уделяется отображению световых эффектов.

⁸ Геродот (V в. до н. э). «История» в девяти книгах.

Четвертая книга этого сочинения почти полностью посвящена Северному Причерноморью и господствовавшим там скифам. Геродот упоминает киммерийцев, пересказывая одну из трех легенд о происхождении скифов. Когда-то киммерийцы населяли северный берег Черного моря и с тех пор здесь так и сохранились связанные с ними географические названия: область Киммерия, Боспор Киммерийский (Керченский пролив), Киммерийские переправы, Киммерийские стены, город Киммерик и гора Киммерий.

⁹ «Там находится город народа мужей киммерийских,
Вечно покрытый туманом и тучами: Яркое солнце
Там никогда не блеснет ни лучами своими, ни светом».

¹⁰ Холостенко Е.В. Первый опыт // Критика. 1929. № 1. С. 83.

¹¹ Цит. по: История русского искусства. М., 1965. Т. 9, кн. 1. С. 81.

¹² В 1931 г. по инициативе И.И. Бокшая и А. Эрдели было создано Товарищество деятелей изобразительных искусств Подкарпатской Руси.

¹³ Цит. по: Гребенникова Е. «24 февраля 1917 родилась Татьяна Яблонская» // Сегодня. 2012. 24 февр.

Иллюстрации

И.Н. Седова

ЯЗЫЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ГОЛУБКИНОЙ И А.И. РУКАВИШНИКОВА. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Миф как устойчивая форма восприятия действительности существовал в тех или иных вариантах с древнейших времен. «Миф – один из центральных феноменов в истории культуры и древнейший способ концепирования окружающей действительности и человеческой сущности»¹. Не взирая на то, что миф изначально является элементом коллективного сознания, именно в XX веке он становится буквально прибежищем для творческого индивидуума, то есть художника. Двадцатое столетие – время ремифологизации, которая связана с практическим завершением секуляризации сознания, а, соответственно, с разочарованием в позитивистских и рационалистических устремлениях, в техническом прогрессе, приведшем к мировым войнам и антропологической катастрофе. В подобной ситуации миф вновь обретает себя благодаря своей особенности гармонизировать окружающую действительность и объяснять неподвластное рационалистическому осмыслению. Е.М. Мелетинский отмечает тот факт, что некоторые черты мифологического мышления, помимо массового сознания и политических идеологических систем, сохраняются и в художественной фантазии². Этот акцент важен для понимания возникновения специфической образности в художественном творчестве, отсылающей нас к конкретным мифологическим системам.

Именно такого рода линии могут быть прослежены у двух крупнейших мастеров в области станковой пластики, которых отделяет друг от друга почти вековой промежуток – это А.С. Голуб-

кина и А.И. Рукавишников. Их творчество приходится на периоды рубежных эпох: для Голубкиной это был стык XIX–XX веков, для Рукавишникова – XX–XXI. В обоих случаях это время сложных неустойчивых социальных конструкций и общественных потрясений, хотя и глубоко различных между собой. В качестве духовной опоры для формирования своего художественного пространства каждый из этих двух художников идет к мифу, который в основе имеет один и тот же корень – древнеславянское и древнерусское язычество. Однако надо четко различать специфику эстетического мировоззрения эпохи модерна и постмодернизма, которые диаметрально противоположны. Именно в области этих полюсов, основанных прежде всего на кардинальном отличии картины мира в каждую конкретную эпоху, строится система образно-пластического выражения художника.

Оба мастера принадлежат к московской скульптурной школе. Их связывает многолетняя художественная традиция, которая выражается не только в наследовании МГАХИ (где учился и преподавал Рукавишников) Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества (где осваивала мастерство скульптуры Голубкина)³, но и в той личностной преемственности, идущей от Анны Голубкиной и Сергея Конёнкова, которые вместе учились в МУЖВЗ и Академии художеств в Петербурге, очень ценили и уважали творчество друг друга. Дед Рукавишникова, Митрофан Сергеевич, как известно, работал в мастерской Конёнкова. Оба скульптора были равнодушны в своем творчестве к мифологической тематике, создавая своеобразные образы фантазийных языческих божеств и лесных духов. По всей видимости, это мифологическое восприятие действительности существовало не только в виде традиции, но и передавалось на генетическом уровне, как способ творческого мышления скульптора, в том числе и в семье Рукавишниковых.

Знаменитые станковые работы отца Рукавишникова, Иулиана Митрофановича, созданные им в последние пятнадцать лет жизни, – свидетельство погружения и растворения скульптора в эстетике и мифологии природного мира. Изначальность природы, тонкое чувствование значимости ее зарождающихся форм, связанных с земным хтоническим первоистокom, стали точкой отсчета в этой уникальной серии скульптур И. Рукавишникова. Творчество Александра Рукавишникова – это преемственность не только в отношении школы, мастерства, общей скульптурной традиции, но и в плане мифологического мироощущения, подтверждением чему стало его многократное обращение к языческой тематике.

Здесь мы позволим себе небольшое отступление относительно специфики мифологического сознания отдельно взятого художника. В этом отношении примечателен рассказанный С.Б. Базазьянц⁴ эпизод из жизни С.Т. Конёнкова – художника, обладавшего ярким мифологическим мышлением. Базазьянц описывает спор Конёнкова с поэтом А. Крученых, когда последний доказывал Сергею Тимофеевичу, что у женщин волосы длиннее и пышнее, чем у мужчин. На что Конёнков привел ему в пример библейского героя Самсона. Базазьянц поразило, что Сергей Тимофеевич говорил о Самсоне, как о близком человеке. Вот что она пишет дальше: «Но много лет спустя <...> я поняла своеобразную особенность личности скульптора, его способность ощущать историческое время как время ныне существующее, сегодняшнее»⁵. Нам представляется, что данный вывод может быть применен ко всякому художнику, который на протяжении длительного времени обращается к той или иной мифологической системе. Иначе говоря, мифологическое сознание художника формируется в результате его отношения к определенному историческому времени, которое он воспринимает как свое. Этот феномен, на наш взгляд, характерен как для Голубкиной, так и для Рукавишникова. Их многолетняя апелляция к мифологии древнеславянского и древнерусского язычества говорит об устойчивом восприятии языческого прошлого, как «своего». Но это «свое» у каждого из них разительно отличается друг от друга при общих истоках и порой обнаруживающихся тематических параллелях.

Родившись в небольшом провинциальном городе Зарайске (бывшая Рязанская губерния), Анна Голубкина с детства вместе с матерью трудилась на земле. Дед, Поликарп Сидорович, вводил маленькую Аню в мир сказки и народной мудрости, тесно связывая его в своих рассказах с окружающей природой, среди которой девочка росла. Оттого обыденное и сакральное не имело для Голубкиной четкого разделения, как, например, для человека индустриализированного общества. Она войдет в это общество позже, перебравшись в городское пространство лишь в двадцать пять лет⁶. Соответственно, в какой-то мере синкретическое восприятие окружающей действительности создавало благодатнейшую почву для формирования у Голубкиной особенностей мифологического мышления. И, что очень важно, было для нее абсолютно естественным, слитым с ее человеческой природой, о чем убедительно повествует в своей монографии О.В. Калугина: «...многочисленные свидетельства не только близких скульптора, но и художников-современников Голубкиной убеждают в глубокой укорененности

мифопоэтических образов в ее сознании. <...> не только умозрительно, но и по самому своему мироощущению Голубкина обладала способностью осмысливать мир в мифологических категориях. Более того, именно эта способность позволяла ей достигнуть такого полноценного звучания образов скульптуры»⁷. Формированию мифологического мировидения Голубкиной способствовал и тот факт, что, несмотря на тысячелетнее существование православного христианства на Руси как государственной религии, языческие воззрения еще жили в народе вплоть до начала XX века, проявляясь в русском фольклоре. Сохраняясь в сказках и преданиях, которые так любила Голубкина, отголоски языческих верований органично встраивались в художественный образный строй скульптора.

Александр Рукавишников, родившийся и выросший в Москве, в отличие от Голубкиной, в полной мере дитя современного города, индустриализированного общества, где сакральное и профанное имеют четкое разделение. Оттого его вхождение в мир представлений языческого прошлого происходило иными путями, нежели у Анны Семеновны, через знакомство с научно-этнографической литературой по древнеславянскому и древнерусскому язычеству, а также с артефактами декоративно-прикладного искусства того времени. И, по всей видимости, именно эта особенность восприятия культуры языческого наследия продиктовала совершенно особую формознаковую пластику Рукавишникова, заключающуюся в его обращении к конкретным визуальным и понятийным элементам языческой мифологии и их переработки в соответствии с образно-смысловыми задачами. За счет этого у скульптора сформировалась сложная система символов, реализуемая им в тех или иных формах и сочетаниях в скульптурных композициях, связанных с языческой тематикой. К ним следует отнести кокошник, рыбу, жидкость, лодку, птицу, большую женскую грудь, образ всадницы, а также многоуровневость и зеркальность в построении композиции.

Характерно, что у Голубкиной мы такой четкой системы не встретим. Ее образность исходит из естественного восприятия природной стихии, как олицетворения живого начала, существующего в неразрывном контакте со стихией человеческого бытия. Однако не взирая на все пластические и образные различия, есть общая особенность, характеризующая специфику раскрытия языческой темы в творчестве обоих скульпторов. Это хтоническое⁸ начало.

Хтоника Голубкиной – это земля и все, что с ней связано: растительность, сказочное зверье, обитающее на болотах и в лесных зарослях. Иными словами – земная природа, наделяемая мастером

человеческими качествами. Она – первый и, пожалуй, единственный скульптор в России, кто с такой непосредственностью осмелился «очеловечить» природу, показав ее антропоморфный лик. Знаменательно, что у Голубкиной есть работа под названием «Земля» (1904, гипс тонированный, 68 x 98 x 53, инв. МГ СК-201), представляющая собой огромный бюст могучей, растущей из недр первобытной формирующей силы. О том, что Голубкина воспринимала землю как истинно живое существо с человеческими чертами, свидетельствует небезызвестное ее высказывание: «...чтобы увидеть настоящее *лицо земли* (курсив мой. – И.С.), надо выйти в открытое поле, когда солнце уже закатилось, на горизонте виден только зеленоватый холодный свет, а земля уже вся темная, широкая»⁹. Интересно наблюдать, как Голубкина шла к созданию образа земли, анализируя ее эскизы в гипсе к этой работе. Характерно, что она искала именно лицо, делая его то более похожим на человеческое, минимизируя при этом количество природной массы, то придавая лицу символические черты, свойственные по типу первобытным изображениям. Она даже пыталась изобразить землю в виде лежащей обнаженной женской фигуры, однако такой эскиз единичен. Персонификация – представление природных явлений в образе человека – одна из основополагающих особенностей мифа – была в полной мере характерной чертой древнеславянского язычества и органично вошла в творчество Голубкиной. К работам такого рода мы относим вазу «Кувшин с изображением растений и шести детских обнаженных фигур» («Нежить»)¹⁰ (1898, гипс, 34 x 12, инв. МГ ВХ 20), вазу «Туман» (около 1899, гипс, 58 x 35 x 32, инв. МГ СК-81), композицию для камина «Огонь» (1900, гипс тонированный: Мужская фигура, 58 x 50 x 49, инв. МГ СК-19; Женская фигура, 61 x 52,5 x 35, инв. МГ СК-121), вазу «Кочка» (1904, бронза, 60 x 64 x 54, инв. МГ СК-4), горельефы «Кочка» (1904, гипс тонированный, 75 x 67 x 37, инв. МГ СК-118 КП-118), «Кустики» (1908, группа, гипс тонированный, 57 x 50 x 33, инв. МГ СК-129), «Лужица» (1908, бронза, 43 x 29 x 26, инв. МГ СК-32), эскиз к одноименной композиции «Волна» (1909, гипс тонированный, 30 x 45 x 25, инв. МГ СК-58 КП-58), композицию «Птицы» (1910), барельеф «Болото» (1911, мрамор, 29,5 x 51 x 4, инв. МГ СК-35), декоративную композицию «Кариатиды» (1911, дерево: Мужская фигура, 150 x 60 x 60, инв. МГ ВХ-1; Женская фигура, 150 x 60 x 60, инв. МГ ВХ-2), статую «Березка», (1927, бронза, в. 99, инв. МГ СК-51).

Хтонизм Рукавишникова иной природы. Во-первых, в его основе лежат два конкретных начала – образ Богини-матери-прародительницы, который изначально хтоничен, так как всегда в мифологиях связан с землей, как с живородящим началом, и образ

языческого божества Костромы, о хтоничности которого вполне ясно высказывается Б.А. Рыбаков: «Имя Костромы обычно связывают с понятием косматости земли, покрытой растительностью. В таком случае его, очевидно, следует расчленять так: “Костро-ма”, т. е. “поросшая земля”»¹¹. Если у Голубкиной происходит типичная персонификация природы, то у Рукавишникова – нечто сродни олицетворению, когда предметам неодушевленным приписываются свойства одушевленных. Дело в том, что языческие верования имели форму обряда утопления Костромы, где божество Кострома предстало в виде куклы и символизировало умирание и воскрешение природы. «У русских известны похороны Костромы, т. е. <...> соломенной куклы, потопляемой в воде неделю спустя после летнего солнцестояния на Петров день, 29 июня»¹². Кострому, так же, как и других кукол, разрывали на части, а потом топили и оплакивали»¹³. У Александра Рукавишникова Кострома¹⁴ приобретает облик реальной женщины. Либо это образ богини, плывущей в гробу («Богиня с утками (Язычество III)», 1990, бронза, мрамор, гранит, 120 х 90 х 50; «Языческая пионерия», 1993, дерево, бронза, 80 х 107 х 62; «Женщина, весло, богиня, лодка», 1996, подсвечник, бронза, гранит, 60 х 60 х 47), либо она становится нашей современницей («Женщина рубящая капусту», 2007, бронза, 100х60х45; «Вселенная», 2013, бронза, дерево, 220х70х70; «Женщина в лодке», 2008, бронза, дерево, 200 х 160 х 160 и др.).

Необходимо отметить, что образ Костромы и образ Богини-матери-прародительницы сливаются у скульптора в некий всеобъемлющий образ женщины – универсума, внутренне наполненного и глубокого. Обладая хтонической изначальностью, выраженной в избыточной мощи форм, специфическом выражении лица-маски, маркеров необузданности, стихийности и, отчасти, жестокости (кнут, сабля), она становится языческой богиней вообще, объединяя в себе и образ Костромы, и идею богинь-рожаниц, и живородящей единой праматери.

Еще один мотив, связанный у Рукавишникова с хтоникой – мотив «великой жертвы». В работе «Языческий храм» (1993, бронза, мрамор, бирюза, 70 х 45 х 45) образ храма решен в виде жертвенника. Композиция «Финки» (2007, бронза, 220 х 170 х 80) демонстрирует как мать и дочь, уже наши современницы (судя по одежде), стоят над останками сожженного жертвенного животного. В произведении «Мясное животноводство» (2008, дерево, бронза, кожа, 220 х 60 х 60) между ног женщины помещена голова быка, как символ жертвоприношения животному насыщению человека.

Средства, которыми пользуются оба скульптора для создания своих собственных «языческо-хтонических мифологий» достаточно своеобразны. И в том и в другом случае налицо полиморфизм¹⁵, как в образном, так и в пластическом отношении, но в индивидуальной трактовке у каждого. У Голубкиной происходит, как уже говорилось выше, соединение природной стихии и внешних черт, присущих человеку. В пластике это проявлено в сочетании двух контрастирующих формообразующих начал: некой субстанциональной материальной массы, которой условно обозначена природная стихия, и более графически выявленных форм лиц (иногда рук), каковыми маркировано человеческое начало. Наиболее явно полиморфизм такого рода проявился в ее работах – вазе «Туман», вазе и горельефе «Кочка», в композициях «Птицы», «Кустики», в эскизе «Волна», скульптуре «Земля». Именно с помощью массы Голубкина создает форму, что непосредственно влияет на образность. И уже из этой массы, скомпонованной всегда как единый блок, начинают проявляться нужные элементы, которые, тем не менее, не носят характера кардинального вычленения из этой субстанции, а зачастую и вовсе лишь угадываются (копыта в «Лужице» и «Кустиках», руки в «Кариатидах» и композиции «Огонь», крылья в «Птицах» и т. д.). При этом сама по себе масса никогда не имеет «выглаженной» поверхности. Это – дышащая ткань, взрыхленная, стихийная, как сама поверхность земли, которая и рождает существ, воссоздаваемых скульптором.

Именно такой подход к работе с материалом, жестко завязанный на создании вполне определенного образного ряда, создает и композиционные особенности мифологических скульптур Голубкиной. Композиция центростремительна, сжата, если попробовать мысленно оконтурить ее работы, то в большинстве случаев это треугольник с достаточно широким основанием. То есть скульптор формирует один определенно читаемый объем.

Если говорить об образной стороне полиморфизма, то у Голубкиной антропоморфное тесно переплетено с фитоморфным («Земля», «Туман», «Кочка», «Болото») и зооморфным («Лужица», «Кустики», «Птицы»). В этих работах природные, зверо- и птицеподобные существа обращены к нам человеческими лицами. Во многих голубкинских произведениях такого рода эти существа обладают характерной позой, присущей именно человеку: согнутая в локте рука с опирающимся на нее подбородком. Эта поза наиболее явна в одной из известных ее работ, не связанных с мифологической тематикой, – «Портрет Никифоровой» (1908,

бюст, бронза, 46 х 36 х 46, инв. МГ СК-52). Вариант этой позы мы наблюдаем и в скульптуре «Старость» (1898, гипс тонированный, 91 х 54 х 66, инв. МГ СК-210), а также в портрете Льва Николаевича Толстого (1927, гипс тонированный, 70 х 86 х 92, инв. МГ СК-117 КП-117) – согнутая и поддерживающая голову правая рука писателя. Это же движение Голубкина повторяет в мифологических персонажах: одна из женских фигур, олицетворяющих туман в рельефе «Болото», существо из композиции «Кустики», сидящий козленок в «Лужице», один из образов в вазе «Туман», ребенок в вазе и горельефе «Кочка», женская фигура композиции «Кариатиды». Мотив сложенных на груди или сцепленных рук волнует Голубкина с самых первых работ – «Молящаяся старуха» (1889, гипс тонированный, 17 х 7 х 11, инв. МГ Ск-81 КП-81), несохранившаяся работа «Старик и слепой Захар» (1893, б/н). Этот мотив она повторяет и в работах мифологической серии: «Земля», женская фигура из композиции «Огонь», мужская фигура из композиции «Кариатиды».

Если задаться вопросом, какое из начал преобладает в мифологических образах Голубкиной, то, безусловно, природное, так как человеческие черты лишь проглядывают и только пытаются выкристаллизоваться из природной массы. И даже, казалось бы, у человекообразных существ в работе «Кустики» на поверку оказываются вместо ступней копытца. А у мужской фигуры из декоративной композиции «Огонь» форма руки сходна с копытом, а нога и вовсе зверообразная. В женской фигуре из той же композиции лицо чем-то напоминает один из типажей в работе «Птицы». Пожалуй, единственная работа, где образ природы окончательно очеловечился и предстал в образе девушки, – это последняя ее скульптура «Березка». Но даже здесь образ человеческий дан как сросшийся с землей в своем основании – ступни девушки не отделены от природной земной субстанции.

В языческих образах Рукавишникова также соединяются антропоморфное начало – женщина-богиня и зооморфное – птицы («Языческая богиня с птицами», 1993, дерево, роспись, 70 х 145 х 40; «Богиня с утками»; «Большая языческая богиня I», 1989, бронза, дерево, гранит, мех, 220 х 115 х 80; «Большая языческая богиня II», 1991, мрамор, медь алюминий, 231 х 137 х 70); кони, иногда представленные в виде седла («Молочное животноводство», 2010, дерево, бронза, фрагмент бидона, сабля, 150 х 150 х 80; «Богиня, стреляющая из лука», 1979, бронза, гранит, 132 х 70 х 70; «Язычество II», 1989, бронза, мрамор, гранит, дерево, 100 х 60 х 60; «Язычество IV», 1992, бронза, мрамор, гранит, 103 х 97 х 33; «Языческая богиня», 1989, бронза, кожа,

мех, 57 x 22 x 22), рыбы (подсвечник «Женщина, весло, богиня, лодка»; «Женщина с рыбой», 2008, бронза, 50 x 70 x 40; «Мафка», 2013, бронза, дерево, 300 x 150 x 80).

Здесь хотелось бы отметить, что, когда Борис Рыбаков говорит о полиморфизме древнеславянских берегинь, он упоминает девушку-птицу и девушку-рыбу, происхождение которых «...являлось попыткой выразить, с одной стороны, родство со стихиями воды и воздуха, а с другой – родство с самим человеком»¹⁶. В отличие от Голубкиной в скульптурных композициях Рукавишникова преобладает не антропоморфное, а конкретно женское начало. Выявлено оно очень ярко – это нарочито большая женская грудь, а, например, в работах «Вселенная» или «Большая языческая богиня» – беременность героини. Как известно, еще с эпохи неолита земля отождествлялась с женщиной, а беременность уподоблялась вырыванию зерна в почве¹⁷.

Пластический подход Рукавишникова принципиально разнится с методами Голубкиной. Если у нее это блок единой массы, из которого еле вычленимы элементы лиц и рук персонажей, то у него – сочетание четко обозначенных объемов, разнонаправленных и разномасштабных («Богиня с утками»; «Финки»; «Женщина, весло, богиня, лодка»; «Большие языческие богини»; «Ручное доение № 4», 2011, бронза, керамика, металл, 270 x 300 x 140; «Женщина в лодке»; «Женщина рубящая капусту» и др.). Такой подход к формообразованию связан с образностью, создание которой диктуется обращением к визуальным образцам языческого прошлого, их соединением и своеобразным «жонглированием». Рукавишников работает с каждой скульптурой как со знаком, где главную роль играют четкие линии, их сочетания, пересечения. Отсюда и специфичность композиции в его работах – она центробежна, то есть рассчитана на завоевание, захват пространства.

Поскольку в рамках данной статьи невозможно провести анализ всех работ представленных авторов, нам хотелось бы показать взаимосвязь формообразующих и композиционных начал с хтоно-языческими мотивами в творчестве обоих скульпторов на примере темы соединения человека и птицы. И у Голубкиной, и у Рукавишникова птица – существо изначально хтоническое. У Рукавишникова она всегда сопряжена с образом богини, которая обладает чертами и Костромы, и матери-прародительницы. Истоки этого персонажа – богини с птицами – в языческом прошлом древних славян. Это один из часто встречающихся мотивов в древнерусском декоративно-прикладном искусстве. Но если там

он носит плоскостно-декоративный характер, то у Рукавишникова – это стилизованные объемные утиные головы («Богиня с утками») или очень условно решенный мотив птицы на стыке двух видов – скульптуры и декоративной росписи. Его «Богиня с птицами», сделанная из дерева, расписана орнитологически точно воспроизведенными подвидами птиц. А две «Большие языческие богини» обладают подобием огромных крыльев за спиной, больше похожих на кости каких-нибудь древних животных.

У Голубкиной в ее двухчастной композиции «Птицы» воспроизведена стая птиц, абсолютно не похожих на существа небесные. Здесь мы бы хотели обратиться к исследованию А.В. Гуры «Символика животных в славянской народной традиции», где он рассматривает связь различных подвидов животного мира с небесным и хтоническим началами. «Хтонизм, как признак, характерный, прежде всего, для гадов, в той или иной степени присущ и некоторым птицам...»¹⁸. То есть, создавая такой образ птиц, Голубкина вполне находилась в русле традиции. Птицы Голубкиной словно вырастают из первородной магмы. Что это за субстанция, мы до конца не можем понять: то ли это вздыбившаяся поверхность земли, то ли взметнувшаяся волна. Никакого намека на птичьи тела или оперение, крылья продолжают оставаться в ореоле первородной материнской субстанции. Но при этом явно и отчетливо проявляются лица птиц с абсолютно невидящими глазами, залепленными чем-то вроде бляшек¹⁹, или с пустыми глазницами²⁰, под стать слепой хтоничной стихии, которая их породила.

Иное решение хтонической образности, связанной с птицами, демонстрирует Голубкина в рельефе «Болото». Попытка скульптора соединить два мира – верхний, который представлен в виде персонафицированной (в образе женщин²¹) воздушной стихии – тумана, и нижний, хтонический, изображенный как водная стихия – болото со спящими птицами. Духовная гармония между двумя мирами достигается не только образным, но и композиционным решением: графически верхняя (небесная) и нижняя (болотная) линии образуют практически равнобедренный треугольник, где вершина маркирована одним из женских образов. То есть в рельефе, как и в круглой скульптуре, Голубкина следует тому же принципу построения формы: она ее замыкает всеми возможными способами, используя все ту же конструкцию треугольника.

В этой работе у Голубкиной очень ярко выступает мифологема водного пространства, как границы между тем и этим миром, четко отделяемо состояние дремлющего хтонического мира.

У Рукавишникова та же самая мифологема визуально ассоциируется с Костромой. В работах «Женщина, весло, богиня, лодка» и «Богиня с утками» сама богиня лежит с закрытыми глазами. Здесь она символизирует умирание природы. В «Богине с утками» автор погружает ее в жидкость – знак того, что она плывет в гробу по реке. В первой же работе он маркирует водное пространство знаками лодки и рыбы. Символика воды превращается, таким образом, в знак границы между миром живых и миром мертвых.

Анализируя мифологическую линию в творчестве Голубкиной и Рукавишникова, мы приходим к выводу, что их обращение к области мифологического можно воспринимать как систему. Существующий со времен верхнего палеолита синкретический комплекс, состоящий из трех компонентов – миф, изображение, ритуал, в особом переработанном виде присутствует в художественном творчестве обоих скульпторов. Если говорить о мифологии Анны Голубкиной, то ее миф – это народные предания и сказания, тесно переплетенные со свойственным деревенскому жителю XIX века, непосредственным, идущим от язычества, восприятием природы как духовно близкой стихии. Из воспоминаний Л.А. Губиной²² мы узнаем: «Иногда ходили в лес <...>. Иногда прогулки давали тему для скульптуры. Как-то бродили в лесу, вышли на поляну, поросшую молодыми березками. Солнце только что закатилось, и освещенные яркой зарей деревья бросали слабые тени. Лес затихал и становился таинственнее. Остановившись около старого, поросшего молодыми побегами пня, Анна Семеновна сказала: “Вот тут должны прятаться лесные духи”»²³. Мифология А. Рукавишникова рождена острым переживанием интеллектуально отрефлексированного разрыва в культуре, связанного с уничтожением памятников языческих верований. Изображением и у Голубкиной, и у Рукавишникова всегда становилось скульптурное произведение, ритуалом же – процесс творчества.

Только если в отношении Голубкиной творческий процесс мог быть ею переживаем подобно ритуалу, исходя из ее отношения к работе как к служению и к мастерской как к храму²⁴, то в случае с Рукавишниковым мы понимаем ритуал как постоянное, сознательное обращение к теме язычества, так как ритуал есть повторение²⁵. (По словам самого скульптора, именно творческий процесс как таковой им не переживается как ритуал.) Ритуал Рукавишникова – повторение сотворения образа языческой женщины. Свое переживание и рефлексию по поводу культурного разрыва поколений скульптор реализует пластически, через скульптурную форму

прежде всего, но образно идя через сакральную доминанту своего восприятия язычества (через тему языческой женщины).

Безусловно, говоря о языческих мотивах в творчестве Голубкиной и Рукавишников, нельзя забывать о некоторых важных стиглеобразующих влияниях, оказавших воздействие на этих мастеров. В случае с Анной Голубкиной мы имеем в виду прежде всего символизм. Очень подробно об этом пишет Калугина, обобщая традицию символистских исканий, к которым была далеко не безучастна Анна Семеновна: «В целом же явные пантеистические тенденции в творчестве русских символистов хорошо вписываются в эстетическую программу их ведущего теоретика В.С. Соловьева, конечной целью искусства признававшего именно «<...> одухотворение природного мира, создание “вселенского духовного организма”»²⁶. Именно эта черта, обозначенная Соловьевым как «одухотворение природного мира», без труда определяема в работах мифологической тематики скульптора. Но, как мы уже отмечали выше, изначальным посылом к персонификации природных сил стало непосредственное восприятие Анной Голубкиной природы как своей.

В случае с Рукавишниковым, одним из направлений, повлиявших на его образность, стал сюрреализм. Именно сюрреалистическая эстетика, позволяющая работать с фантомной образностью сновидческого характера, дает возможность автору мигрировать из одной исторической эпохи в другую, создавая авторские временные кластеры. Вкупе с языческими мотивами это породило ту своеобразную пластику с ярко индивидуальным смыслонаполнением, которая стала «визитной карточкой» в вопросе о стиле-образовании в творчестве Рукавишникова.

Сравнение двух столь диаметрально противоположных мастеров позволяет определить не только принципиальное различие пластических и образных средств, используемых скульптором модерна и постмодернизма при обращении к одной мифологической системе, но и выявить важное качество – цельность мифологического сознания художника, что обуславливает последовательность подхода в многочисленных творческих воспроизведениях (в данном случае – скульптурных) в рамках конкретной мифологической системы. К тому же именно сравнительный анализ дает возможность проследить формирование у каждого из авторов параллельного пласта, своего рода «авторской мифологической надстройки». В случае с Голубкиной и Рукавишниковым это – создание собственных хтоно-языческих мифологий, апеллирующих к одним и тем же древнеславянским и древнерусским корням.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мелетинский Е.М. Миф и двадцатый век. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm> (дата обращения: 08.05.2013).

² Там же.

³ Споры о термине «московская скульптурная школа», равно как и о преемственности МГАХИ от МУЖВЗ, ведутся достаточно давно. Вопрос формирования московской скульптурной школы, как истока пластических новаций прежде всего в недрах МУЖВЗ, подробно рассматривается в монографии О.В. Калугиной «Скульптор Анна Голубкина. Опыт комплексного исследования творческой судьбы» (М.: Галарт, 2006), а также в ее докторской диссертации «Основные проблемы эволюции русской скульптуры конца XIX – начала XX века в контексте взаимоотношений московской и петербургской школ». (М., 2012). Исследователь последовательно доказывает, что такие яркие фигуры, как А. Голубкина, С. Конёнков, Н. Андреев, А. Матвеев, пребывают в истории отечественной скульптуры не сами по себе, как до сих пор принято считать в некоторых искусствоведческих кругах, а являются теми художниками, которые непосредственно находились у истоков формирования новой пластики московской скульптурной школы. Все они впоследствии осуществляли преподавательскую деятельность, что способствовало сохранению и передаче традиций. Немаловажным фактом в этом отношении явилось и то, что 21 мая 1934 г. в Москве был открыт Музей-мастерская А.С. Голубкиной. С.П. Домогацкая в своей статье «Собрание скульптуры первой половины XX века в Государственной Третьяковской галерее» (см.: Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Серия «Скульптура XVIII–XX веков». М., 2002. Т. 2: Скульптура первой половины XX века) ярко и убедительно обрисовывает отличительную специфику московской скульптурной школы по отношению к петербургской. О московской традиции в русской скульптуре также пишут Л.В. Марц и Н.А. Ермолаев (см.: *Марц Л.В., Ермолаев Н.А.* Собрание скульптуры второй половины XX века в Государственной Третьяковской галерее // Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Серия «Скульптура XVIII–XX веков». М., 1998. Т. 3: Скульптура второй половины XX века). Нельзя сбрасывать со счетов и то, что ныне активно работающие московские скульпторы ощущают несомненную традицию существования московской скульптурной школы. Мы позволим себе привести цитату из вступительной статьи З.К. Церетели к каталогу одного из знаковых скульпторов-современников

Леонида Баранова: «Московская школа скульптуры имеет славные, большие традиции. Ей свойственны свобода художественного мышления, умение создавать каноны и их же разрушать ...Учились они (скульпторы. – И.С.) <...> духу свободного искусства. И хотя потом они все искали свое, этот дух, как я думаю, был им свойственен. Прошли годы, но он не исчезает. Он в самой Москве, и поэтому тут так много интересных, блестящих мастеров». (Баранов Л. Книга о скульптуре и скульпторе Леониде Баранове: написанная его друзьями по случаю шестидесятилетия мастера и иллюстрированная им самим. М., 2004). Показательно и то, что МГАХИ считает себя непосредственным продолжателем традиций МУЖВЗ: «Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова по праву является преемником и наследником Московского училища живописи, ваяния и зодчества». (Электронный ресурс: URL: <http://www.surikov-vuz.com/institute/history> (дата обращения: 08.05.2013)).

⁴ Стелла Борисовна Базазьянц – искусствовед.

⁵ Конёнков С.Т. Встречи. Воспоминания современников о скульпторе. М., 1980. С. 150.

⁶ В 1889 г. А.С. Голубкина поступила в Классы изящных искусств художника-архитектора А.О. Гунста в Москве.

⁷ Калугина О.В. Скульптор Анна Голубкина. Опыт комплексного исследования творческой судьбы. М.: Галарт, 2006. С. 106.

⁸ Хтонизм, хтоническое – «хтоническое» (греч. – земля, почва) начало связано с идеей могилы и возрождения, тления и произрастания, с принципом «смерти», снятой в круговороте времен; хтонизмом иногда именуется также ранняя стадия мифологии античных народов (следы которой сохраняются сколь угодно долго), характеризующая чудовищными образами порождений земли; хтоническими именуются подземные боги, противопоставленные «светлым», олимпийским божествам. (Электронный архив Ольги Михайловны Фрейденберг: URL:<http://freidenberg.ru/Tags/Terminy/UFXCChShShhJeJuJa/Xtonizm> (дата обращения: 15.05.2013)).

⁹ Голубкина А.С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М., 1983. С. 147.

¹⁰ Название данной работы в инвентарной книге Музея-мастерской А.С. Голубкиной – «Кувшин с изображением растений и шести детских обнаженных фигур». Именование вазы «Нежить» закрепилось в обиходе Музея-мастерской в связи с упоминанием этой работы в воспоминаниях Н.Н. Алексеевой, подруги А.С. Голубкиной: «Любила она (Голубкина. – И.С.) и уходящий сказочный мир: образы русалок,

лешего, водяного действовали чарующе на ее фантазию. По народному поверью, вся эта “нежить” выходит на поверхность земли в тот час, когда люди погружаются в сон. В вазе “Нежить” Анна Семеновна воплощает в сказочных образах это народное поверье» (Голубкина А.С. Указ. соч. С. 183).

¹¹ Рыбаков Б.А. Язычество Древних славян. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Rubak/07.php (дата обращения: 07.05.2013).

¹² 12 июля по новому стилю.

¹³ Рыбаков Б.А. Указ. соч. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Rubak/07.php (дата обращения: 07.05.2013).

¹⁴ О том, что отсылки к языческой Костроме достаточно конкретны, свидетельствуют не только умозаключения самого скульптора, изложенные им в личных беседах с автором данной работы, но и его рисунки, где вполне конкретно упоминается именно Кострома.

¹⁵ Полиморфизм (греч. poly – «много» и morphe – «форма»).

¹⁶ Рыбаков Б.А. Указ. соч. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Rubak/01.php (дата обращения: 07.05.2013).

¹⁷ Там же. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Rubak/04.php (дата обращения: 07.05.2013).

¹⁸ Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/gura/03.php (дата обращения: 02.05.2013).

¹⁹ Похожий пластический прием мы наблюдаем в работе А.С. Голубкиной «Лужица», где у змееподобного существа глаза залеплены подобными «бляшками».

²⁰ В эскизе А.С. Голубкиной «Волна» глаза персонажей также невидящие, то есть мы можем сделать вывод, что прием «невидящих» или «залепленных» глаз у существ в работах хтоно-языческой тематики не случаен.

²¹ По аналогии с «Птицами» это только лица и руки, тела же не сформированы – они слиты со стихией воздуха.

²² Л.А. Губина – художник, училась вместе с А.С. Голубкиной в МУЖВЗ.

²³ Голубкина А.С. Указ. соч. М., 1983. С. 145.

²⁴ Вот, что пишет об этом А.С. Голубкина в своей книге «Несколько слов о ремесле скульптора»: «К технике можно отнести и настроение

мастерской <...> Когда мы учились <...> наш глубокочтимый Сергей Иванович называл мастерскую храмом и в этом смысле ревниво оберегал ее достоинство. <...> Там, где работают сосредоточенно и серьезно, ничто нарушать настроения не должно. Стук, разговоры, своеволие моделей, приход посторонних посетителей и т.д. абсолютно недопустимы» (Там же. С. 121–122).

²⁵ Здесь необходимо уточнение: ритуал есть акт повторения сотворения мира (в древних верованиях, системах).

²⁶ *Калугина О.В.* Указ. соч. С. 193.

Иллюстрации

С.В. Усачева

**«ИДЕАЛЬНЫЙ ЗРИТЕЛЬ». ВЗГЛЯД КУРАТОРА
НА НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ ВЫСТАВКИ «НАТЮРМОРТ.
МЕТАМОРФОЗЫ. ДИАЛОГ КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННОСТИ»**

Проблема, затрагиваемая в данном сообщении, является для музея в настоящее время одной из самых насущных. Какими средствами привлечь современную зрительскую аудиторию? Что предпринять, чтобы посещение очага культуры воспринималось не как случайное развлечение, не оставляющее следов, а как необходимый способ образования и личностного воспитания? Создавая произведение искусства, а иначе говоря, изобразительный текст, своего рода послание, художник «одновременно моделирует своего “идеального зрителя”»¹. Думается, что ту же цель в итоге преследуют авторы любого выставочного проекта. Самым желанным для них является посетитель, способный не только получить эстетическое удовольствие от увиденного, но и воспринять предложенный ему замысел во всей содержательной полноте.

Процесс построения диалога со зрителем длителен, изменчив и требует пристального отношения. Люди, приходящие в музей, не всегда готовы размышлять и учиться, превратить их в единомышленников далеко не просто. Особенные опасения в этом отношении, как правило, вызывают выставки концептуального характера, поднимающие сложные научные проблемы. Уже на стадии подготовки такие проекты нередко зачисляются в разряд нерентабельных, поскольку существует представление, что неподготовленному, так называемому «массовому» посетителю они могут показаться

непонятными, тяжелыми для восприятия, а то и просто скучными. Подобные суждения неоднократно приходилось слышать авторам и кураторам выставки «Натюрморт. Метаморфозы. Диалог классики и современности». Сложность и неоднозначность замысла отразилась в самом названии. Создатели проекта намеренно отказались от традиционного ретроспективного показа натюрморта в русском искусстве. Не включив XX столетие как самую известную страницу в отечественной истории жанра, они сосредоточили внимание на диалоге далеких друг от друга эпох, каждая из которых обладает своей концепцией восприятия и художественного воплощения мира вещей. Впервые с максимальной полнотой были представлены натюрмортные изображения, созданные живописцами и графиками XVIII и XIX веков. Их произведения составили большую часть экспозиции и были сгруппированы по тематическому принципу. «Собеседниками» старых русских мастеров оказались современные творцы картин, рисунков, инсталляций и художественных объектов, жившие (и живущие) в конце XX – начале XXI столетия. Ядром выставки стало непосредственное сопоставление работ классической эпохи с произведениями нынешнего века, большинство из которых изначально относились к искусству андеграунда и лишь сравнительно недавно приобрели музейный статус. Выставка не отличалась обилием известных имен, преимущественное внимание было уделено периферийным, малоизученным периодам и явлениям в истории отечественного натюрморта. Таким образом, все вызывало опасения, что подобный эксперимент будет интересен лишь специалистам.

Выставка прошла в здании Третьяковской галереи на Крымском Валу (с ноября 2012 – по февраль 2013 года), вызвав широкий диапазон откликов – от восторженных до непонимающих и даже откровенно раздраженных². Разрушая многие сложившиеся стереотипы, она потребовала от зрителей неторопливого взгляда, вдумчивого отношения, способности к иронии и интеллектуальной игре. В этом отношении весьма примечательна реакция некоторых посетителей на один из экспонатов – картину замечательного художника-любителя середины XIX века А.Н. Мордвинова³. Живописная обманка, изображающая оборот холста и прислоненные к нему сафьяновую папку с рисунками и гипсовый барельеф, впервые демонстрировалась в выставочном пространстве так, как ее задумал в свое время автор – без рамы, на подиуме у стены. Символический и иллюзорный эффект полотна, олицетворяющего основные виды изобразительного искусства, оказался более чем впечатляющим: введенные в заблуждение зрители полагали, что составленные в штабель предметы по какой-то причине не нашли места в экспозиции.

Для того чтобы сделать выставку привлекательной в эмоциональном и смысловом отношении, сотрудниками различных отделов галереи было приложено немало усилий не только во время ее подготовки, но и после открытия. Проект включал целый ряд изданий для взрослой и детской аудитории⁴. Разнообразием отличались и мероприятия, приуроченные к работе экспозиции. Часть из них (тематические экскурсии, лекции, занятия детской студии) являются традиционными и ориентированы преимущественно на постоянных поклонников музея. Другие готовились специально к данному проекту. Весьма успешными оказались концерты артистов из театра «Геликон-опера», тематика которых была непосредственно связана с выставкой. Значительный интерес публики вызвали заранее анонсированные интерактивные действия, участники которых становились коллективными авторами натюрмортов, созданных по мотивам произведений, представленных в экспозиции. Подобные события, отразившие различные грани научной концепции выставочного проекта, значительно расширили поле его реализации. Более подробно в настоящем сообщении хотелось бы поделиться опытом одного из них. Опыт этот, на наш взгляд, особенно интересен, поскольку демонстрирует возможность превращения неосведомленного и даже поначалу незаинтересованного посетителя музея в зрителя, для которого выставочное пространство становится местом рождения собственного творческого процесса. Его началом стал приход на выставку учеников 5-х классов одной из московских школ. Событию предшествовала определенная подготовка, ставшая возможной благодаря взаимодействию куратора с педагогами школы⁵. Ребята были предупреждены, что им предстоит не обычная экскурсия, а учебное занятие, связанное с темой, которая сформулирована в школьной программе по русскому языку как «сочинение по картине». Структура занятия также была намечена заранее. Прослушав небольшую лекцию, школьники должны были написать текст об одной из картин, выбранной по собственному усмотрению.

Как и большинство других посетителей выставки, пятиклассники не имели практически никакого представления о том, что им предстоит увидеть. Это выяснилось уже при первых минутах общения. Название выставки не вызывало у ребят особого энтузиазма: слово «натюрморт» изначально ассоциировалось с чем-то скучноватым и вполне очевидным, не сулящим никаких открытий. Значение термина «метаморфозы», напротив, было непонятно практически всем присутствующим. Эти обстоятельства определили содержание вводной лекции. В каждом из тематических разде-

лов внимание учащихся было сосредоточено всего на одном–двух произведениях, наиболее ярко отражающих смысловое содержание и композиционные особенности того или иного типа натюрморта. Главная цель рассказа, быстро переросшего в диалог, заключалась в знакомстве с изобразительным «текстом», заложенным в картинах, текстом, который можно читать, разгадывать и воссоздавать, ориентируясь не только на традиции, но и на собственные представления о мире вещей. В задании, предложенном для самостоятельной работы, предлагалось описать предметы, изображенные на полотне и охарактеризовать их материальные и иносказательные свойства. Кроме того, авторы могли попытаться представить, как выглядит незримый хозяин выбранного ими натюрморта.

Несмотря на кажущуюся неполноту знакомства с экспозицией, начавшийся разговор вместе с письменным заданием способствовали активному включению юных зрителей в содержательное поле выставки, его творческому осмыслению. Анализ сочинений, проведенный впоследствии преподавателем русского языка и литературы А.Б. Романовым, показал, что более всего пятиклассников привлекло многообразие смыслов, заложенных в изображениях «неподвижной натуры» и их способность к изменениям, то есть одна из основных идей выставочного проекта. Вне конкуренции оказались немногочисленные образцы натюрмортов «vanitas» или «суеты сует», в сочинениях о которых есть такие выразительные фразы: «Бутыль, карты и череп говорят о том, что распитие спиртных напитков к хорошему не приведет» или «Свеча с книгой говорят о том, что учение – свет, а череп, что неученье – тьма». Естественно, что тексты получились в большинстве своем наивными, но в них явно ощутим зародившийся живой интерес к теме, сменивший первоначальное равнодушие, а некоторые демонстрируют способность авторов к описанию и анализу живописных произведений.

Сочинения оказались далеко не единственным результатом посещения музея. Творческий потенциал юных зрителей, «разбуженный» контактом с искусством и раскрывшимися возможностями его интерпретации, получил дальнейшее развитие благодаря преподавателям. Учителя русского языка и литературы, иностранных языков и мировой художественной культуры стали инициаторами целого ряда мероприятий, проведенных уже в стенах школы. Здесь была организована викторина, направленная на более подробное изучение истории натюрморта, подготовлены сообщения о жанре на иностранных языках. Но самым интересным, на наш взгляд, результатом, не просто осмысляющим, а в чем-то

продолжающим концепцию проекта Третьяковской галереи, явились своеобразные инсталляции, созданные учениками из любимых вещей⁶. Иносказательный смысл композиций, увиденный за бытовым назначением предметов, отразил характер и увлечения авторов, демонстрируя еще одну метаморфозу жанра. Творческий азарт охватил и учителей, посвятивших свои композиции учебным предметам, которые они преподают. Фотографии инсталляций были собраны на школьной выставке, где каждый мог оценить работы своих товарищей и выбрать лучшую (в результате тайного голосования). На финальном мероприятии с особенным увлечением наши зрители, ставшие создателями уже собственного проекта, угадывали в натюрмортах, созданных учителями, их авторов. Призами за лучшие сочинения, композиции из предметов и выступления стали издания Третьяковской галереи.

Данный опыт не является универсальным, но может оказаться полезным в совместной работе музея и школы, взаимодействие которых способствует появлению особой творческой среды. В любом случае, подобные результаты демонстрируют возможности развития новой «диалогической перспективы» между музеем как традиционным местом сохранения и истолкования произведений искусства и зрителем⁷. Зрителем, чутко воспринимающим и развивающим предложенный ему диалог, и потому идеальным.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Даниэль С.М. Сети для Протея. СПб., 2002. С. 167.

² Всего выставку посетили около 75 тыс. человек.

³ А.Н. Мордвинов. Натюрморт. Подрамник, папка и гипсовый барельеф. 1857. Холст, масло. 57,5 x 97. Инв. Ж-3836. ГРМ.

⁴ Натюрморт. Метаморфозы. Диалог классики и современности: альбом-каталог. М., 2012; Усачева С.В. «Цветы и плоды». Путешествие в картину. М., 2012; Виртуальный конструктор «Создай свой натюрморт». CD-ROM. М., 2012.

⁵ Автор выражает благодарность администрации и педагогам средней школы № 1205 за сотрудничество и материалы, предоставленные для настоящей статьи.

⁶ Электронный ресурс: URL: <http://www.tretyakovgallery.ru/ru/museum/news/4068>.

⁷ Даниэль С.М. Указ. соч. С. 10.

Иллюстрации

Л.Я. Петрунина

ИЗ ИСТОРИИ ОТДЕЛА НАУЧНОЙ ПРОПАГАНДЫ ИСКУССТВА ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

Когда в прошлом году мне поступило предложение от немецкого издательства выпустить книгу по материалам социологических исследований посетителей, я поняла, что у меня есть шанс отдать дань уважения моим предшественникам. Дело в том, что изучением зрителей в Третьяковской галерее занялись очень давно. Я считаю, что мои коллеги, затеявшие в 1925 году сразу после создания методическо-просветительского отдела исследование посетителей, были в музеях первооткрывателями на этой ниве. Тогда очень остро встал вопрос о том, как налаживать работу галереи с новым зрителем, который был весьма активен и любознателен. Свидетельством тому служит фотография из отдела рукописей Третьяковской галереи, на которой представлена громадная, разношерстная очередь при входе в галерею.

Не только прямые замечания Л.В. Розенталя, редактора брошюры «Изучение музейного зрителя», экземпляр которой хранится у нас в библиотеке, но и стилистика текстов респондентов передают энергетику атмосферы того времени. Вспоминая ксилографии Оноре Домье, изображающие посетителей Лувра – новых буржуа, в изнеможении опустившихся на диваны с отчаяньем во взоре, – он писал, что такое же состояние характерно и для нашего музейного зрителя: «Он впервые приходит в соприкосновение с искусством. Как бы ни был он активен, его действия и впечатления весьма случайны»¹.

Однако в состоянии растерянности были и сами методисты галереи: «Вначале не были ясны не только методы работы, но даже

и самые объекты наблюдений. После нескольких “разведок” стала очевидной необходимость идти по пути массовых наблюдений, дающих материалы статистического характера»².

В процессе «опытов», как называли свою работу сотрудники методическо-просветительского отдела, они пытались выяснить, что же хотят узнать о произведениях искусства эти «новые посетители», насколько важна роль экскурсовода, каким экскурсионным группам что нравится, на что зрители обращают больше внимания, сколько времени проводят в галерее, какой выбирают маршрут осмотра и многое другое.

Однако с высоты временной дистанции я могу утверждать, что это были не просто «опыты», а полноценное социологическое исследование длительностью в два года. И каждый следующий этап был шагом вперед в деле совершенствования методики исследования зрителей. Результаты докладывались на Комиссии Музейного отдела в Главнауке и на заседаниях Ученого совета Русского музея. А в 1928 году по решению Совета Третьяковской галереи выпустили брошюру. К моменту ее издания был подготовлен анализ всех проведенных исследований, обзор работ зарубежных авторов и теоретическое обоснование развития новой отрасли научного знания – музееведения. Розенталь пишет: «Мы ввели новое научное понятие “музейный зритель”. Оно изобретено по аналогии с термином “театральный зритель”. В это понятие включается представление о восприятии художественных произведений в определенной обстановке»³.

А обстановка тогда была специфическая. В первой же статье брошюры «Экскурсионная жизнь Третьяковской галереи» ее автор А.Е. Мойзес передавала атмосферу тех дней, когда «экскурсия стала бытовым явлением» и начала определять «саму жизнь экспозиционных залов». Одиночные посетители рассматривали осмотр «картин без пояснений» – как неудачу.

Именно поэтому сотрудники методическо-просветительского отдела начали изучение посетителей галереи с опроса экскурсионных групп. В первый год было собрано 1033 анкеты, за период с апреля по декабрь 1925 года, что составляло 40% к общему числу прошедших групп. Анкета состояла из четырех вопросов:

1) Какие картины (рисунки, скульптура) вас более всего заинтересовали?

2) Что вам дала экскурсия?

3) Какие замечены недостатки?

4) Какие имеются пожелания?

Самое интересное, что анкета была адресована группе

в целом. Признаться, я даже не сразу поняла эту ее особенность и все пыталась вникнуть в приведенные подсчеты, которые, казалось, имели ошибки. С нашей сегодняшней точки зрения, задавать такие вопросы группе в целом невозможно. Однако сейчас я понимаю, что это исследование – прекрасный памятник, передающий атмосферу того времени. И поэтические строки В. Маяковского: «Единица – вздор, единица – ноль... Единица! Кому она нужна?! Голос единицы тоньше писка»⁴, – наполнились новым смыслом. При анкетировании исследователей не интересовали ни возраст, ни уровень образования, ни профессия, ни место проживания, лишь впечатления от посещения галереи.

Сгруппированную сводку ответов на первый вопрос анкеты о вкусах и интересах экскурсантов Мойзес приводит в диаграмме № 1.

Диаграмма № 1



Как видим, передвижники вызывают наибольший интерес во всех группах. Невозможно удержаться от цитирования анкет, приведенных в тексте сборника, показывающих, чем этот период искусства привлекает внимание: «Лучшее впечатление произвели картины, воспроизводящие все так, как оно есть, взятые из жизни без прикрас»; «Понравились сатирические картины, которые разоблачают священство тех времен»⁵.

Показатели заинтересованности в искусстве XVIII – первой половины XIX века остались на уровне 5–7% и значительно отстали от передвижников. Объяснение находим в анкетах: «Все заинтересовало, кроме царских портретов, к которым, кроме ненависти, никакого интереса не питаем», а враждебное отношение к этим социальным группам достигало пика в те годы.

И.И. Левитан, В.А. Серов, М.А. Врубель, а также художники объединения «Мир искусства» рубежа XIX–XX веков имеют своих поклонников среди 13–30% экскурсантов. Но интерес здесь в большой степени зависит от руководителя группы и определяется составом экскурсантов. Поклонников этого искусства больше в группах, организованных Артелью-Базой и ГТГ, потому что там много групп из учебных заведений, таких как Вхутемас, кружки ИЗО.

Внимание к произведениям новейшего периода чаще носит отрицательный характер: «Футуристов не понимаем»; «Мы относимся отрицательно к новому направлению в искусстве и вовсе не желаем расширения этого отдела, – разве так, для сравнения»⁶. Положительны отзывы лишь о произведениях П.П. Кончаловского, К.С. Петрова-Водкина и Р.Р. Фалька. Автор статьи Мойзес считает, что протесты против нового искусства встречаются в анкетах групп без руководителей или в группах со своим непрофессиональным руководителем.

Удивительное дело – интерес массового зрителя к различным периодам искусства! Новейшие течения и сегодня, как прежде в 1920-е годы, не привлекают особенного внимания. Зато теперь, спустя столетие, интерес к искусству русского авангарда 1900–1920-х годов на высоком уровне. А пик массового интереса к передвижникам в основной экспозиции Третьяковской галереи, державшийся до середины 1980-х годов, сменился теперь интересом к искусству рубежа XIX–XX веков и иконописи. Об этом свидетельствуют данные мониторинга основной экспозиции в Лаврушинском переулке 2009–2010 годов⁷. Однако выставочная практика дает иную картину: по-прежнему посещаемость выставок реалистического искусства второй половины XIX века привлекает гораздо больше зрителей, чем выставка любого другого периода искусства. Так, выставка И.И. Шишкина⁸ собрала в 2007 году 118 тысяч зрителей, тогда как выставка В.Л. Боровиковского в 2008 году лишь 38 тысяч посетителей. Рекордной оказалась выставка Левитана⁹, состоявшаяся в 2011 году, которую посетили 291,5 тысяч зрителей, а вот интереснейшую выставку «Елизавета Петровна и Москва» в том же году посетили только 38 тысяч человек.

Центральным для этого этапа исследований был второй вопрос «Что вам дала экскурсия?», который позволял делать важные заключения о методике проведения экскурсии. Мойзес описывает трудности типизации большого разнообразия ответов и выделяет пять вариантов:

- 1) знакомство с живописью: «Экскурсия дала знакомство с историей русской живописи»;
- 2) подход к живописи: «Экскурсия дала возможность уметь читать картину»;
- 3) развитие живописи: «Живопись прогрессирует от истории до вихревых картин»;

4) социальная база живописи: «Художественное искусство идет в ногу с эпохой, отображая ее»;

5) знакомство с историей и бытом: «После экскурсии яснее имеешь представление быта тех эпох, что нельзя получить книжным путем».

Автор дает результаты анализа в диаграмме № 2. По ней видно влияние методики проведения экскурсии, на которую опирается та или иная организация (ведь в галерее проводили экскурсии разные учреждения). Так, Артель-База и ГТГ делают акцент в подаче материала на развитие живописи. Ответы, сгруппированные в пункте «подход к живописи», указывают на то, что группа получила определенные знания в понимании развития живописи, и это зависит прежде всего от руководителя.

Диаграмма № 2



Но группы, которые выбирали ни к чему не обязывающий вариант «знакомство с живописью», чаще всего были без руководителя.

Сравнивая данные восприятия по критерию руководителей от разных организаций, Мойзес показывала, что хорошие показатели были у Артель-Базы – 45%. А вот группы с руководителем от Отдела народного образования и Городского профессионального союза показывали по 21%. Зато они делали акценты на «знакомстве с живописью» (27%) и «знакомстве с историей и бытом» – 22%. Из сопоставления данных становилось ясно, что грамотную пропагандистскую экскурсионную работу могут проводить только хорошо подготовленные сотрудники методически-просветительского отдела Третьяковской галереи.

Мойзес заключала, что анкета... «выявляет огромную положительную роль руководителя, как проводника художественного просвещения в массы». В среднем «организованный зритель уходит из галереи в 30% случаев с представлением в области развития живописи, а неорганизованный в 12%»¹⁰.

В 1926 году исследователи, поняв, что восприятие произведений связано с социальной принадлежностью, начали новый этап, и Е.М. Штейн представил его результаты в статье «Типы экскурсионных групп»¹¹.

Таблица № 1

Социальные группы	Число групп	Число анкет	% заполнения
Рабочие	910	207	23
Служащие	913	240	26
Учащиеся вузов	654	119	18
Учащиеся 1 и 2 ступени	935	226	24
Красноармейцы	173	43	25
Крестьяне	24	6	25
ВСЕГО	3609	841	23

Из таблицы № 1 виден социальный состав групп посетителей и полнота заполнения анкет. У студентов она самая низкая, и это свидетельствует о неуверенности, обусловленной низким уровнем их подготовки: ведь чаще всего в вузы направлялись бывшие крестьяне, рабочие, имевшие низшее образование.

Таблица № 2

Социальные группы	В % соотношении к опрошенным
Рабочие	25,2
Служащие	25,3
Учащиеся вузов	18,1
Учащиеся 1 и 2 ступени	25,9
Красноармейцы	4,8
Крестьяне	0,7

В таблице № 2 представлены мои подсчеты количества групп разной социальной принадлежности. Как видно, галерею заполняют на три четверти рабочие, служащие и школьники примерно в равных долях. Среди посетителей несколько меньше студентов, совсем мало красноармейцев и исчезающе мало крестьян. Значит, миф о многочисленных крестьянах среди посетителей 1920–1930-х годов был сконструирован позже для идеологических целей.

В 1926 году была запущена анкета с теми же четырьмя вопросами, что и в 1925-м. И опять на вопросы анкеты отвечали только группы, и их члены были целиком отнесены к тому или иному социальному классу. При обработке анкет, судя по тексту статьи, учитывались только параметры социальной принадлежности, а возраст и пол экскурсантов не брались в расчет. Анализ данных выстраивался на сопоставлении отзывов, оставленных в анкете, с данными карточки о социальном составе группы. Это сравнение, пишет Штейн, «дает возможность говорить о вкусах, потребностях и запросах... зрителя данной социальной категории»¹².

В 1926 году внимание было сосредоточено на отношении к конкретным мастерам и отдельным произведениям. Так, автор замечает, что рабочие группы редко упоминают какие-либо имена, но все же И.Е. Репин присутствует в анкетах. А «Ивана Грозного» знают и вспоминают 28% групп. Пейзаж рабочим чужд, а служащие, наоборот, любят пейзаж, «в особенности Левитана, которого знает каждая пятая группа». Среди служащих много поклонников В.И. Сурикова (78%) и передвижнической бытовой живописи (23%), есть и любители М.А. Врубеля (14%). Учащиеся вузов чаще обращаются к новым художникам – Врубелью и Ф.А. Малявину. Упоминаний конкретных имен в анкетах немного, но нераздельно господствует в отзывах экскурсантов Репин, его имя встречается в 86% анкет, причем в половине из них названа работа «Иван Грозный». Суриков отмечен в 73% анкет, запомнился В.Г. Перов (18%), Левитан (17%) и Врубель (10%). Из всего XVIII века известен только Боровиковский благодаря портрету князя Куракина¹³.

Ответы на второй вопрос анкеты «Что вам дала экскурсия?» в 1926 году анализировались по другим основаниям и были разведены по следующим графам (приведем их точно по брошюре):

1) ответы, указывающие на восприятие художественной формы или эстетически-эмоционального характера, например: «Получили сведения о развитии искусства», или «Познакомились с приемами наблюдения картины», или «Получили эмоциональное переживание от картины Репина»;

2) ответы социально-исторического порядка, например: «Как художник постепенно подготовлял народную массу на борьбу с тем классом, который его поработил»;

3) неопределенные ответы, к числу которых были отнесены такие, как: «Экскурсия нам показала, что искусство не только развлечение, но и полезно».

Общий анализ был сведен в следующую диаграмму (№ 3)¹⁴.

Диаграмма № 3



Как видно, наиболее эмоциональными были студенты – более 50%. Несколько отстают от них служащие и школьники, которые почти на 38% и 36% соответственно дали эмоциональный отзыв. Значительно отстают рабочие, из которых эмоциональный отклик дали лишь 22%. Видимо, сказывается пролетарская серьезность и невысокий уровень образования.

Историко-социологические варианты ответов уместились в интервале от 24 до 37%. А вот неопределенные ответы вывели в «лидеры» группы рабочих (47%), тогда как студенты были более точны (12% ответов).

В том же 1926 году был проведен и еще один эксперимент, послуживший основой для статьи В.Р. Герценберг «Характеристика типа музейного зрителя». Группе студентов Коммунистического университета имени Я.М. Свердлова, будущей советской элите, предложили индивидуальные анкеты, чтобы выявить, во-первых, уровень знаний, с которым они пришли, и, во-вторых, что хотят получить от занятий в музее.

Было собрано 62 анкеты. Из них 52 были заполнены мужчинами, большинство из них (65%) в возрасте от двадцати до тридцати лет, почти все (90%) приехали в Москву в год поступления в вуз (1925–1926), половина до этого жила в провинции, треть бывала в больших городах. Рабочие составляют 70%, крестьяне – 15%. У всех (90%) – низшее образование. Почти все записали: «В искусстве ничего не понимаю»¹⁵.

При ответе на вопрос о любимых произведениях были упомянуты исторические картины, революционно-сюжетные, пейзаж, жанр и портрет. В результате подсчета голосов удалось выяснить, что свердловцам ближе всего картины исторического или революционного содержания. Отмечалось особое требование «значительности» сюжета. Поэтому группе нравились «Боярыня Морозова», «Княжна Тараканова», «Восстание коммунаров», «Стенька Разин», «Конгресс Коминтерна». Чрезвычайно популярны картины Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» и «Утро стрелецкой казни» Сурикова. Исследователей поразило полное отсутствие интереса к портрету, недостаточное внимание к жанру и пейзажу. С другой стороны, группе нравятся картины слащаво-романтического содержания, такие как «Ночь в Швейцарии», «Охота на львов и тигров», «Остров Крит».

Итак, заключает автор, мы наблюдаем «интерес к сюжету и классовый подход к картине. Пристрастие к революционному содержанию и “естественной” форме»¹⁶.

Обработка ответов на вопрос о любви к другим видам искусства показывает, что на первое место попала, как ни странно, музыка. Но это не прослушивание музыкальных треков, а пение, которое является средством активного самовыражения (многие в анкетах указали, что сами поют). Второе место заняло театральное искусство. Колоритны цитаты из анкет: «Интересуюсь театральным искусством, где всякая долго длившаяся сцена в жизни представляется в сжатом виде, со всеми ее оттенками». Только на третьем месте появляется кино. Для людей с начальным образованием, в большинстве своем приехавших из провинции, кино раскрывает новые миры, воспитывает и покоряет: «В жизни, что меня сумело заинтересовать, так это театральная игра. Особенно кино: за кино я готов все отдать; впечатление оно на меня производит громадное».

Для исследователей практический интерес представлял последний вопрос анкеты, который раскрывал ожидания данного типа экскурсанта от занятий в музее. Многообразные ответы Герценберг разделила на две части – поверхностные и серьезные.

Соотношение получилось как 2:5 с перевесом серьезных. Поверхностные ответы раскрывают желание получить предварительное, общее представление об искусстве. Характерны цитаты из анкет: «Думаю, что экскурсии дадут знакомство с искусством, которого не понимаю, потому, что не было времени уделять этому достаточно внимания». В основе другой группы ответов лежит желание «понять искусство», научиться разбираться в нем: «Хочу уметь понимать идею художника и в ней ориентироваться всесторонне, по картине определять быт, эпоху, социальную сущность общества»¹⁷.

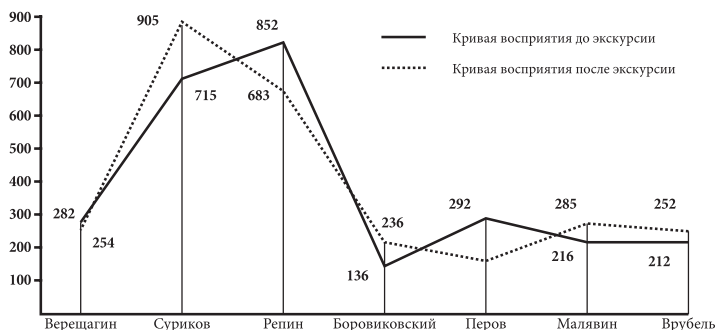
Исследование позволило описать тип нового музейного зрителя: это – «молодые студенты Комвуза, в прошлом рабочие и крестьяне. Их эстетический опыт очень небогат, тот художественный материал, который запечатлелся у них, являет собой крайне пеструю картину, в которой значительное место занимает революционная тема и пристрастие к “значительному” – драматическому и романтическому сюжету. Их подход к изучению искусства в музее несколько сбивчив, но вместе с тем очень требователен и рационален»¹⁸.

Методика исследований постепенно усовершенствовалась, и уже в статье «Учет восприятия картины» Розенталь представляет материалы опроса с раздачей листов до начала экскурсии и после нее¹⁹. Экскурсанты дважды проходили по залам, заполняя дважды анкету. Методику опробовали на десяти группах, пришедших на экскурсию «Социальная роль искусства». Это были учащиеся Академии коммунистического воспитания, совпартшколы из Рыбинска, педфаков из Киева и Нижнего Новгорода, участники конференций заведующих уполитпросветами, преподавателей совпартшкол, сельских учителей, дошкольных работников и библиотекарей – всего 178 человек.

Всякий раз разбирался один и тот же стандартный ряд из семи картин: «Торжествуют» В.В. Верещагина, «Утро стрелецкой казни» Сурикова, «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» Репина, «Портрет князя Куракина» Боровиковского, «Крестный ход» Перова, «Смеющаяся баба» Малявина, «Демон (сидящий)» Врубеля. По этой методике исследовалось не столько впечатление от произведений, сколько мера влияния экскурсовода на восприятие. Результаты были сведены в следующей диаграмме (№ 4).

Диаграмма № 4

Экскурсия — «Социальная роль искусства»
Сводка данных 10-ти групп (178 чел.).



Как видно на диаграмме, до экскурсии на зрителей наибольшее впечатление произвел Репин, в основном его «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года», которого отметили 108 человек из 178. Несколько меньше голосов собрал Суриков, Перову отдали 90 голосов. За ним следуют Верещагин, Малявин, Врубель. Почти без внимания оставлен Боровиковский.

Влияние руководителя больше сказалось в отношении «Репина и Сурикова: после экскурсии Репин собрал 45 первых голосов, а Суриков – 125. Малявин собрал симпатии большинства – 95 голосов (с 70 до 95). Повысилась оценка Врубеля (с 5 до 15) и Боровиковского. Равнодушнее стали к Верещагину и особенно к Перову»²⁰.

В заключительной статье сборника «Музейный зритель в процессе художественно-воспитательной работы» Е.А. Тюрина представляла результаты работы с группой интеллигенции, посещавшей осенью 1926 года цикл лекций-экскурсий по истории русской живописи XVIII – первой половины XIX века. Данные предварительного опроса (было собрано 28 анкет) показали, что это была группа довольно высокого культурного уровня: большинство со средним образованием, одна треть с высшим. Профессиональный состав разнообразен – врачи, агрономы, художники, актеры, библиотекари. Группа сплошь женская, возрастной состав от двадцати пяти до сорока лет. В большинстве своем жители Москвы. Некоторые бывали в Ленинграде, трое – за границей. Интерес к живописи

высокий, все слушатели посещали прежде музеи Москвы, а также других городов. Большинство читали книги по искусству. Помимо живописи, слушатели проявляли интерес к музыке, театру и скульптуре²¹. Цикл состоял из двенадцати лекций:

- 1) Введение. Первые портретисты;
- 2) Антропов, Аргунов, Рокотов;
- 3) Левицкий;
- 4) Боровиковский;
- 5) Кипренский и Сильвестр Щедрин;
- 6) Тропинин, Максим Воробьев и его школа;
- 7) Венецианов и его школа;
- 8) Академизм;
- 9) Брюллов;
- 10) Александр Иванов;
- 11) Александр Иванов;
- 12) Федотов.

Помимо анкеты, заполнявшейся слушателями, двумя сотрудниками велись наблюдения над группой так, чтобы это оставалось незамеченным. Один сотрудник вел наблюдение за лектором, фиксировал его вопросы к группе, его влияние на общий ход экскурсии, реакцию группы на вопросы. Другой сотрудник вел наблюдения «внешнего порядка»: за поведением группы, длительностью времени показа картины, шумом, мешающим работе.

В начале работы цикла группа демонстрировала сюжетный подход к картине. Каждый видел произведение по-своему. С самого начала работы цвет оказался одним из наиболее доступных элементов формы. Лишь к третьей лекции проявилось понимание выдержанности красочной гаммы.

На четвертой лекции группа самостоятельно указывает на эмоциональную насыщенность цвета. Так, в «Портрете Е.А. Бакуниной» работы Д.Г. Левицкого отмечены две цветовые гаммы: «зеленовато-серые холодные краски фона и платья, и выделяющие красновато-теплые краски лица». Проявляется интерес к фактуре: слушатели подходят к картине, рассматривают ее.

К пятой лекции в связи с цветом затрагивается свет. Объем и свет начинали различаться самостоятельно. Опять возникает интерес к фактуре, технике индивидуальной манеры письма. При сравнении двух произведений – «Портрет В.С. Хвостова» и «Портрет Д.Н. Хвостовой» кисти О.А. Кипренского – группа самостоятельно выводит разницу в манере письма и справедливо отводит Хвостовой первое место. По мере того как перед группой

встает важность других элементов формы, цвет отходит на второй план. Лишь самые слабые слушатели, отстающие в своем развитии от группы в целом, по-прежнему рьяно относятся к краскам.

На шестой лекции о В.А. Тропинине группа осознает цвет в связи со светом. К седьмому занятию анализ света уточняется, группа способна указать его источник в картине И.И. Фирсова «Юный живописец». Анализ формы способны выполнить даже слабые слушатели.

Лекция № 8 оказалась благодатной для укрепления навыков в анализе объема. На занятии по Александру Иванову группа верно разбирает приемы композиции и объема по картине «Приам умоляет Ахилла возвратить тело Гектора» и неожиданно делает акцент на определении стиля и движения. Движение и раньше разбиралось как вспомогательное средство для объяснения объема, особенно это применялось в портретах XVIII века.

Композиция и перспектива – элементы, вызывающие наибольшие трудности в восприятии группы. Однако на лекции о Брюллове (лекция № 9) группа уже вполне овладевает их анализом, включая все элементы формы. В брюлловской «Всаднице» быстро указываются академические черты, ее идеализация, условность цвета и света.

К лекции № 10 устанавливается связь всех элементов формы: «две последние лекции показали, что анализ перспективы и композиции, так же как и другие элементы вошли в общее русло. Путь к органичному восприятию вещи осознан»²².

В процессе занятий исследователи отмечали изменение вкуса зрителя. Если вначале группа тяготела к простым и естественным формам живописи, а показателем мастерства был уровень иллюзионизма художника, то по мере расширения кругозора у группы образуется критерий «формальных ценностей», основанный на восприятии отдельных элементов формы²³.

По результатам прослушанного цикла автор составила список произведений, получивших наибольшее предпочтение. Первое место заняли портреты работы Левицкого, вторым был Александр Иванов, но не благодаря своей картине «Явление Христа народу», «а как новатор» в живописи. Третье место занял Брюллов и четыре голоса были поданы за Венецианова.

Полученные из исследования выводы имели методическое значение для разработки типовых экскурсий. Именно эта часть социологических исследований легла в основу методических разработок, служивших сотрудникам галереи основанием для освоения приемов показа произведений до конца 1970-х годов. «Идя по указанным путям, мы, в конце концов, соберем ряд сведений о музейном зрителе, имеющих известное практическое значение», – писал Розенталь²⁴.

Таким практическим результатом стал «Краткий путеводитель по Третьяковской галерее», выпущенный уже в 1928 году под редакцией того же Розенталя. Он был адресован одиночному посетителю и предназначен для чтения прямо в залах галереи: «Основной задачей было создание такой книжки, которая действительно читалась бы зрителем в музее в тот момент, когда он стоит перед картинами, а также помогала бы с наименьшей затратой сил разобраться в экспозиционном материале и возможно лучше усвоить самое существенное из него»²⁵.

Из социологических опросов 1925–1926 годов было известно, что среднестатистический зритель проводит в галерее 1,5 часа и блуждает по залам так, что в каждом разделе экспозиции бывает дважды. Перед отдельными картинами он задерживается по нескольку секунд, и лишь некоторые особо популярные полотна привлекают к себе внимание на 2–3 минуты.

«Но результат получается печальный: почти ничего не остается в памяти, кроме общего смутного впечатления о залах, о множестве полотен с пестрыми красками в золотых рамах. Многие зрители даже на следующий день ...не могут вспомнить более десятка виденных ими художественных произведений», – писал Розенталь²⁶.

Поэтому в «Кратком путеводителе» предлагался определенный маршрут с рекомендациями по подробному осмотру 10–20 картин за одно посещение галереи с опорой на творчество передвижников. При разработке перечня произведений «принималась во внимание как их художественная ценность... так и учитывался экскурсионный опыт и степень интереса среднего зрителя к ним»²⁷.

Более мелким шрифтом содержалась информация еще о 50 произведениях, но их рекомендовали оставить на следующие визиты. В конце книги была просьба – закончив осмотр, зайти в экскурсбюро и сообщить замечания и пожелания по путеводителю дежурному сотруднику и заполнить опросный листок.

«Краткий путеводитель по Третьяковской галерее» переиздавался несколько раз и был актуален до 1950-х годов. Уже в конце 1980-х, когда я перешла работать в методический отдел, Э.А. Полищук, узнав, что я социолог, предложила моему вниманию старые опросные листы 1960–1970-х, где были те же четыре вопроса из анкет 1925–1926 годов. Однако без контекста их невозможно было анализировать. И работая бок о бок с методистами на протяжении многих лет, я многократно убеждалась, что, выстраивая методическое пособие для экскурсоводов, коллеги руководствовались приемами, наработанными когда-то в процессе исследования зрителей, скорректированными и успешно опробованными за эти годы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Розенталь Л.В. Пути изучения музейного зрителя // Изучение музейного зрителя / ГТГ. М., 1928. С. 4 (далее – Изучение музейного зрителя).

² Там же. С. 3.

³ Там же. С. 8.

⁴ Маяковский В.В. «Владимир Ильич Ленин» // В. Маяковский. Стихотворения. Поэмы. Пьесы. М: Художественная литература, 1969. С. 482–483.

⁵ Мойзес А.Е. Экскурсионная жизнь Третьяковской галереи // Изучение музейного зрителя. С. 22.

⁶ Там же. С. 22.

⁷ Петрунина Л.Я. Социологические исследования посетителей постоянной экспозиции Третьяковской галереи // Третьяковские чтения. 2010–2011: материалы отчетной научной конференции. М., 2012. С. 341.

⁸ Петрунина Л.Я. Выставка И. Шишкина в социологическом ракурсе // Третьяковские чтения. 2009: материалы отчетной научной конференции. М., 2010. С. 253.

⁹ Петрунина Л.Я. Выставка И.И. Левитана глазами зрителей // Третьяковские чтения. 2010–2011: материалы отчетных научных конференций. М., 2012. С. 606.

¹⁰ Мойзес А.Е. Указ. соч. С. 25.

¹¹ Штейн Е.М. Типы экскурсионных групп // Изучение музейного зрителя. С. 43.

¹² Там же. С. 45.

¹³ Там же. С. 47.

¹⁴ Там же. С. 49.

¹⁵ Герценберг И.Р. Характеристика типа музейного зрителя // Изучение музейного зрителя. С. 54.

¹⁶ Там же. С. 58.

¹⁷ Там же. С. 60.

¹⁸ Там же. С. 67.

¹⁹ Розенталь Л.В. Учет восприятия картины // Изучение музейного зрителя. С. 84.

²⁰ Там же. С. 94.

²¹ *Тюрина Е.А.* Музейный зритель в процессе художественно-воспитательной работы // Изучение музейного зрителя. С. 100.

²² Там же. С. 109.

²³ Там же. С. 112.

²⁴ Там же. С. 76.

²⁵ Краткий путеводитель по Третьяковской галерее. М., 1928. С. 9.

²⁶ Там же. С. 10.

²⁷ Там же. С. 11.

Иллюстрации

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

АМИИ – Архангельский областной музей изобразительных искусств
ВГИАХМЗ – Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ВСИАХМЗ (ВСМЗ) – Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ВСХВ – Всесоюзная сельскохозяйственная выставка

ГАРФ – Государственный архив Российской Федерации, Москва

ГИМ – Государственный Исторический музей, Москва

ГМИИ – Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

ГМЗ «Царицыно» – Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник, Москва

ГосНИИР – Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Москва

ГОСТИМ – Государственный театр имени Вс. Мейерхольда, Москва

ГРМ – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея, Москва

ЗИХМ – Загорский историко-художественный музей-заповедник

ИАХ – Императорская Академия художеств, Санкт-Петербург

ИЖСА – Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина

МГАХИ – Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова

МГУ – Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

МОЛХ – Московское общество любителей художеств

МТХ – Московское товарищество художников

МУЖВЗ; МУЖВ – Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1866–1918); ранее Училище живописи и ваяния Московского художественного общества (1843–1866)

Музей-заповедник «Абрамцево» – Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево»

Музей-заповедник В.Д. Поленова – Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова

НГОМЗ – Новгородский государственный объединенный музей-заповедник

НГХМ – Нижегородский государственный художественный музей

НИАМЗ – Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник

НИИ Древетины – Всесоюзный научно-исследовательский институт древетины

НИИ РАХ – Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств

ОПИ – отдел письменных источников

ОПХ – Общество поощрения художников

ОР – отдел рукописей

РАНИОН – Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук, Москва

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства, Москва

РГАСПИ – Российский государственный архив социально-политической истории, Москва

РГБ – Российская государственная библиотека, Москва

РГИА – Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург

РНБ – Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

ТПХВ – Товарищество передвижных художественных выставок

ЦГРМ – Центральные Государственные реставрационные мастерские, Москва

Центр Ж. Помпиду – Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж

ЦИАМ – Центральный исторический архив Москвы

ЦМВС – Центральный музей Вооруженных Сил, Москва

ЦМиАР – Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва

ЯГИАХМЗ (ЯМЗ) – Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ЯХМ – Ярославский художественный музей

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бедретдинова Лариса Мерсатовна – кандидат искусствоведения, хранитель музейных предметов отдела скульптуры XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1987 года).

Богданова Наталия Аполлоновна – методист по научно-просветительской деятельности 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).

Воронина Екатерина Аркадьевна – научный сотрудник отдела научной экспертизы Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1996 года).

Воронович Елена Владимировна – научный сотрудник отдела живописи первой половины XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2002 года).

Гладышева Екатерина Васильевна – научный сотрудник отдела древнерусского искусства Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1987 года).

Евсеева Екатерина Дмитриевна – научный сотрудник отдела живописи XVIII – первой половины XIX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2007 года).

Капырина Светлана Леонидовна – хранитель музейных предметов отдела живописи второй половины XIX – начала XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1985 года).

Ковтырева Людмила Владимировна – кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела древнерусского искусства Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1992 года).

Кочетков Игорь Александрович – кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела древнерусского искусства Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1978 года).

Маркина Людмила Алексеевна – доктор искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ, заведующий отделом живописи XVIII – первой половины XIX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1973 года).

Марц Людмила Викторовна – заслуженный работник культуры РФ, заведующий отделом скульптуры XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1980 года).

Пастон Элеонора Викторовна – доктор искусствоведения, научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX – начала XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1985 года).

Петрунина Любовь Яковлевна – кандидат философских наук, социолог отдела по связям с общественностью Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1982 по 2013 год).

Полянская Ольга Михайловна – хранитель музейных предметов отдела живописи второй половины XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ: 1987–1990, 1998–1999, с 2010 года).

Преснова Наталья Григорьевна – кандидат искусствоведения, хранитель музейных предметов отдела живописи XVIII – первой половины XIX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1993 года).

Саенкова Елена Михайловна – кандидат искусствоведения, хранитель музейных предметов отдела древнерусского искусства Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1994 года).

Седова Ирина Николаевна – научный сотрудник отдела исследования творчества А.С. Голубкиной Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2012 года).

Степанова Светлана Степановна – доктор искусствоведения, научный сотрудник отдела живописи XVIII – первой половины XIX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1994 года).

Суховерков Дмитрий Николаевич – художник-реставратор отдела научной реставрации древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1991 года).

Теркель Елена Александровна – заведующий отделом рукописей Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1993 года).

Усачева Светлана Владимировна – кандидат искусствоведения, заместитель заведующего отделом живописи XVIII – первой половины XIX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1993 года).

Уханова Валентина Николаевна – хранитель музейных предметов отдела древнерусского искусства Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1978 года).

Чижмак Маргарита Сергеевна – научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX – начала XX века Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 2008 года).

Шергина Зоя Павловна – заслуженный работник культуры РФ, 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).



Владимир Алексеевич Воронов (1958–2013)

В Третьяковской галерее работал с 1988 года. Эксперт по технико-технологической экспертизе музейных предметов. Специалист высокого класса, один из лучших музейных фотографов. Работал с искусствоведами, реставраторами, художниками и другими специалистами

не только галереи, но и иных музеев и профильных организаций. Использовал разнообразные возможности фотографии для экспертизы и изучения картин, рисунков, икон, добивался высоких результатов в работе и успешных научных находок. Созданный им архив является для Третьяковской галереи той базой, которой будут пользоваться долгие годы исследователи музейных коллекций.

В.Н. Уханова

**Из истории изучения иконы «Богоматерь Владимирская».
К материалам комплексных технико-технологических
исследований иконы в Третьяковской галерее**



Разновременные вставки левкаса и записи на иконе «Богоматерь Владимирская». Схема, выполненная И.А.Барановым с кальки 1919 года



Биноклярное обследование поверхности иконы. Предоставлено автором



Подготовка к фотографированию люминисценции красочных и покрывных слоев иконы в ультрафиолетовом свете. Предоставлено автором



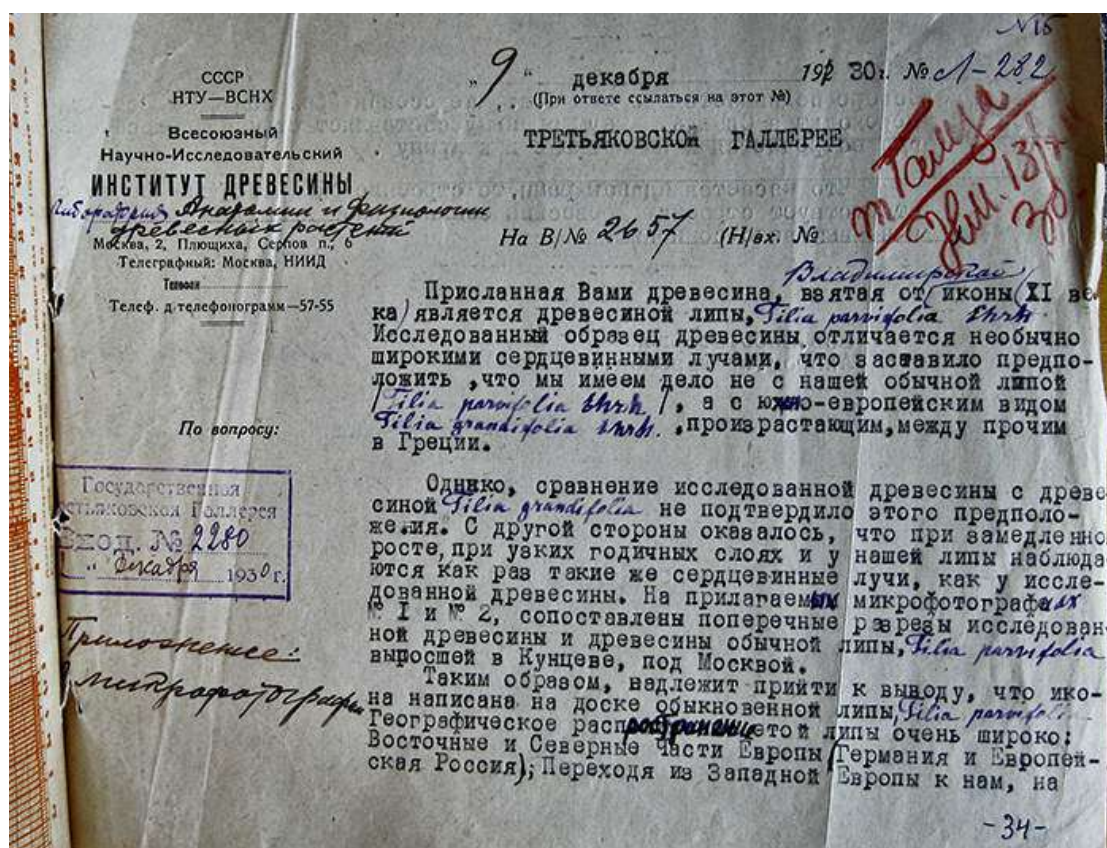
Цифровая обработка материала. Фотограф И.С.Хлюстов, реставратор Д.Н.Суховерков.
Предоставлено автором



Один из этапов рентгенографирования иконы «Богоматерь Владимирская». Аппарат «НОРКА – РИ 150МИ». Гибкие запоминающие экраны крепились к специальной раме с противоположной стороны и на небольшом расстоянии от поверхности иконы. Предоставлено автором



Лазерный сканер запоминающих экранов «Вид-ЭП» контролируется компьютерной программой. Полученное изображение сохраняется в цифровом формате. Предоставлено автором



Заключение по исследованию срезов проб древесины с основы иконы «Богоматерь Владимирская». 1930. Документ из архива отдела древнерусского искусства Третьяковской галереи

Что касается планок рамы, то строение их древесины вполне соответствует строению древесины обыкновенной липы, *Tilia parvifolia* и не вызывало сомнений.

Научн. сотр.

г.: *Приказ В. Фришманск.*

Н. Уборина

Лаборатория Анатомии и Физиологии
древесных растений
Института Древесины



1. Исследование древесины доски, на которой написаны
Владимиром из Урака (XI век)
Доска изготовлена из древесины липы (Tilia parvifolia)
Микрофотография 1 - поперечный срез древесины липы
под микроскопом "Визор" (увеличение 100x) 190

[Назад к статье](#)

Д.Н. Суховерков

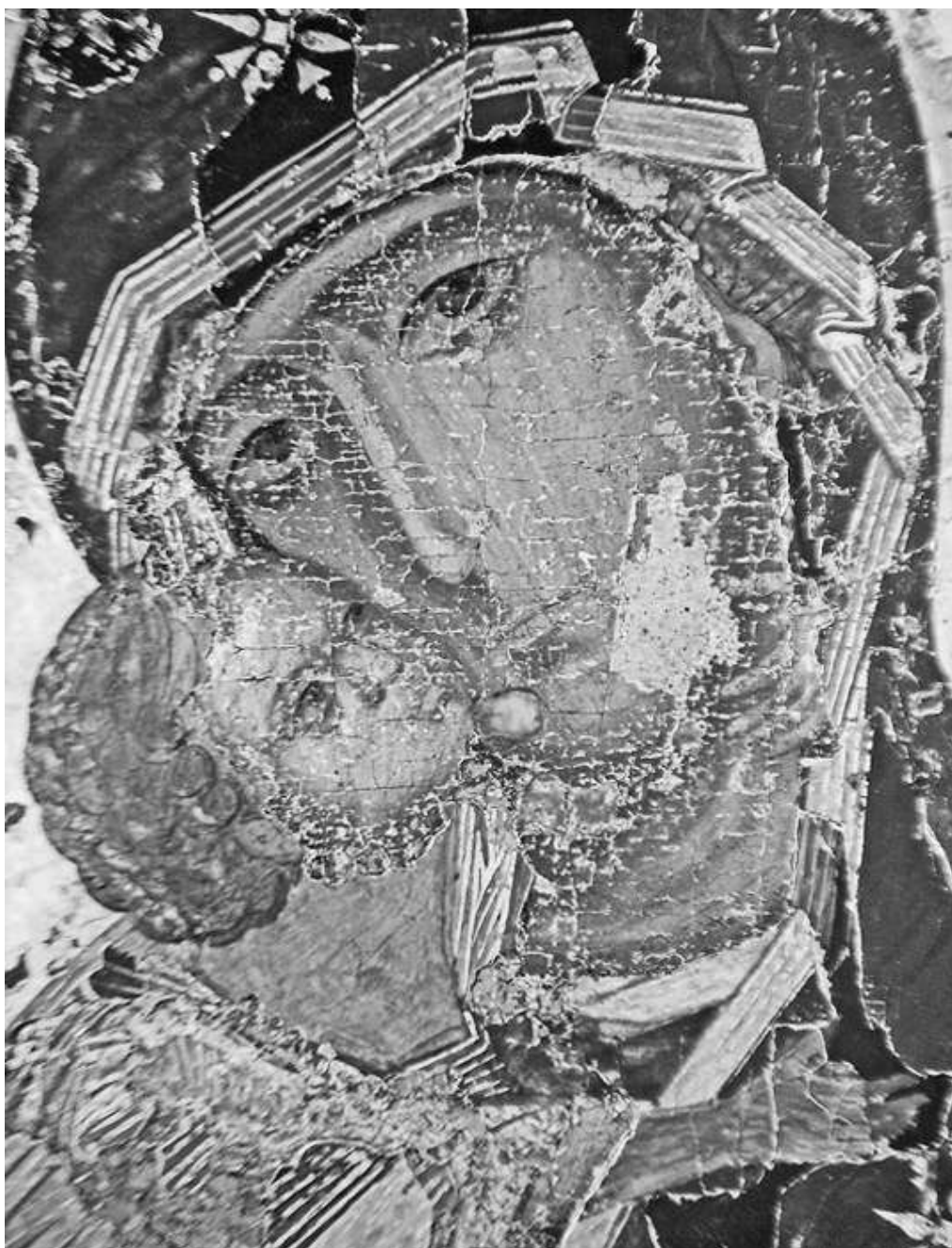
**Результаты комплексных технико-технологических исследований двусторонней
иконы «Богоматерь Владимирская, Престол и Орудия Страстей»**



Лицевая сторона иконы «Богоматерь Владимирская, Престол и Орудия Страстей».
Фотограф И.С.Хлюстов



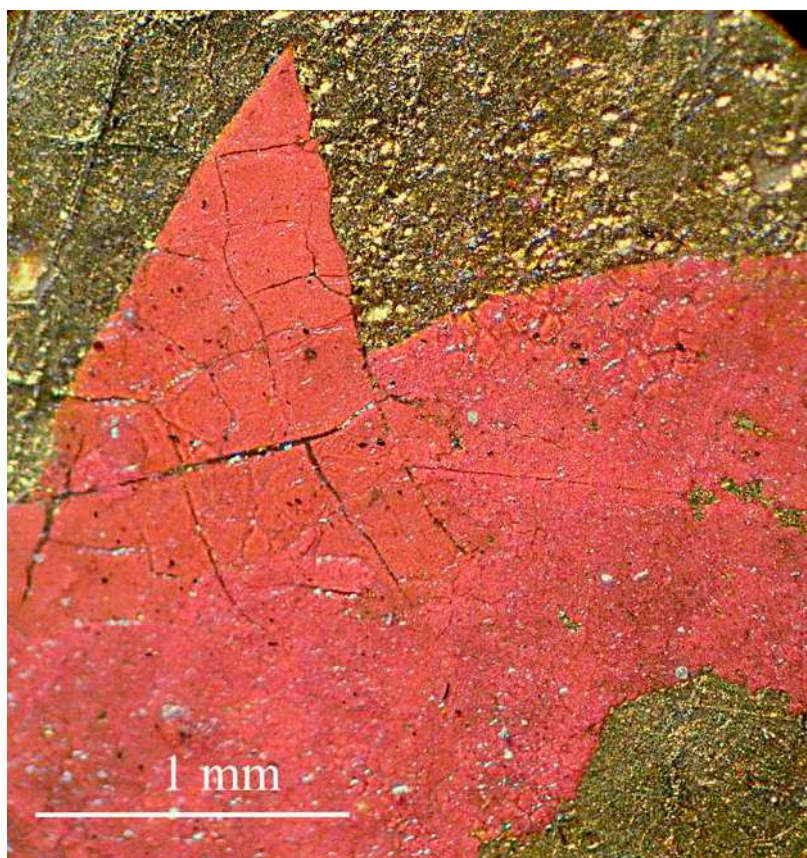
Оборотная сторона иконы «Богоматерь Владимирская, Престол и Орудия Страстей».
Фотограф И.С.Хлюстов



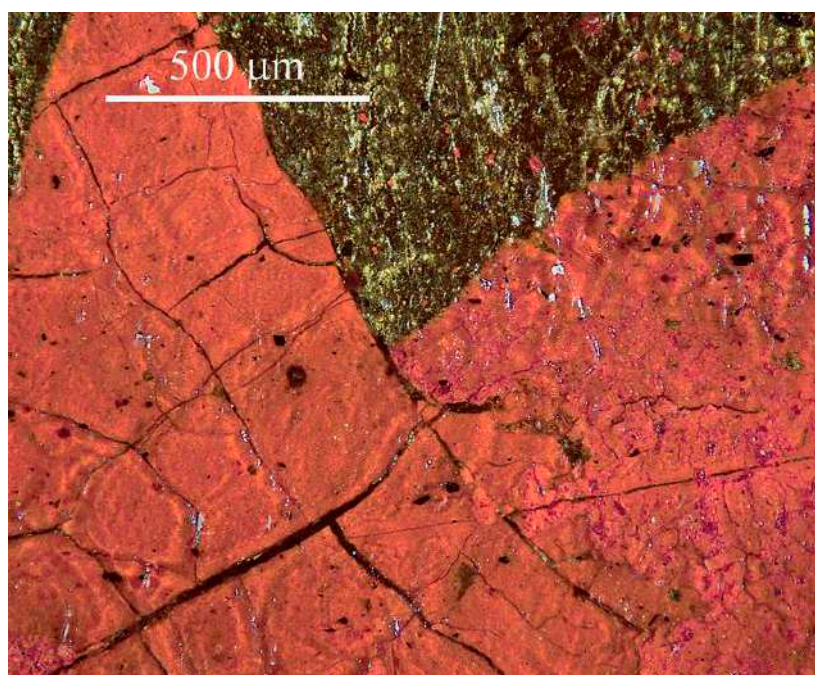
Фрагменты ликов Богоматери и Младенца. Фотография в ближнем диапазоне инфракрасного излучения.
Предоставлено автором



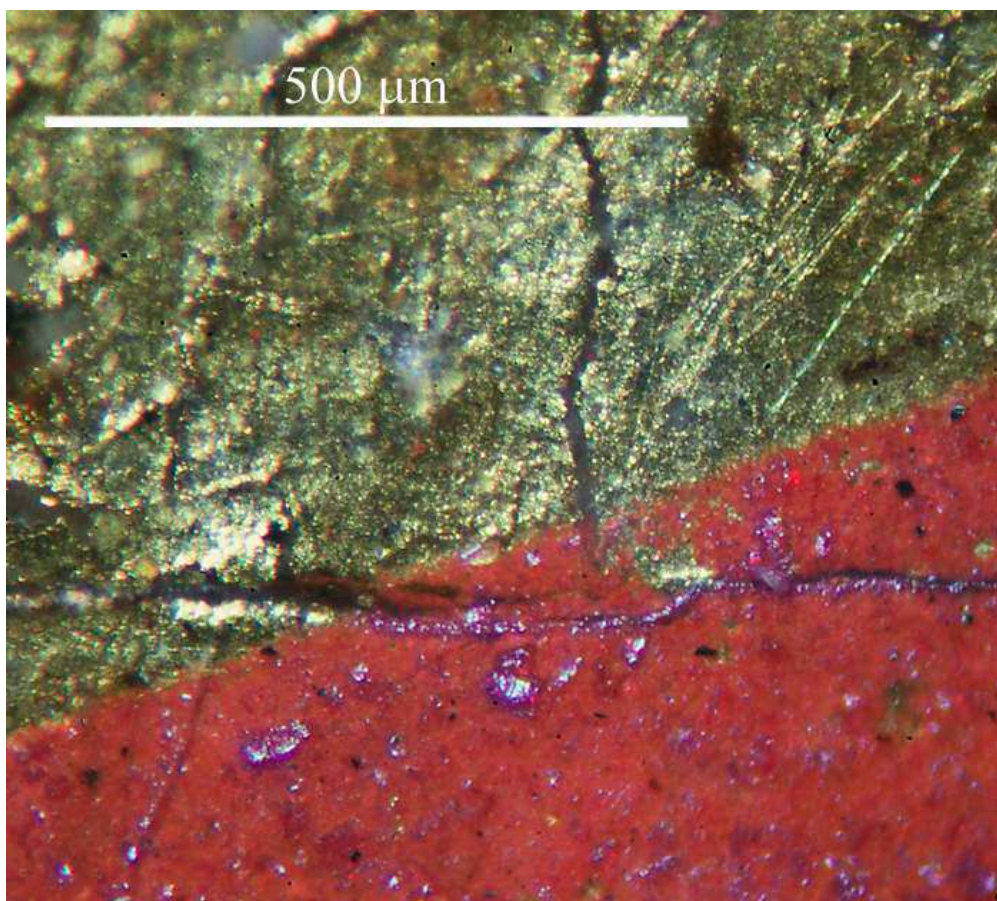
Часть монограммы Богоматери.
Отдельные фрагменты красочного слоя выступают за пределы контура буквы «М».
Фотограф В.А.Воронов



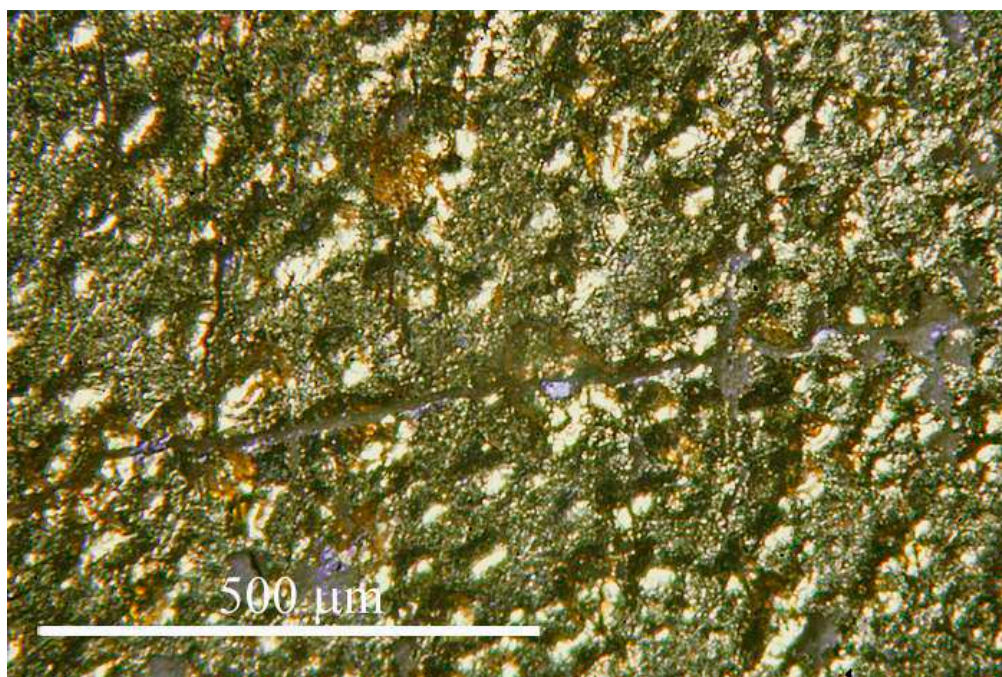
Одна из наклонных линий буквы «М». При увеличении заметна разница пигментного состава и вида кракелюра красочных слоев монограммы и выступающего за пределы ее контура фрагмента.
Фотограф В.А.Воронов



Еще большее увеличение позволяет различить в составе красочного слоя монограммы сгустки органического пигмента с микроскопическими фрагментами окрашенного волокна (в правом нижнем углу фотографии). Предоставлено автором



Фрагмент точки от титла монограммы «MP». Краска затекла в трещину кракелюра. В красочном слое видны частицы органического пигмента. Предоставлено автором



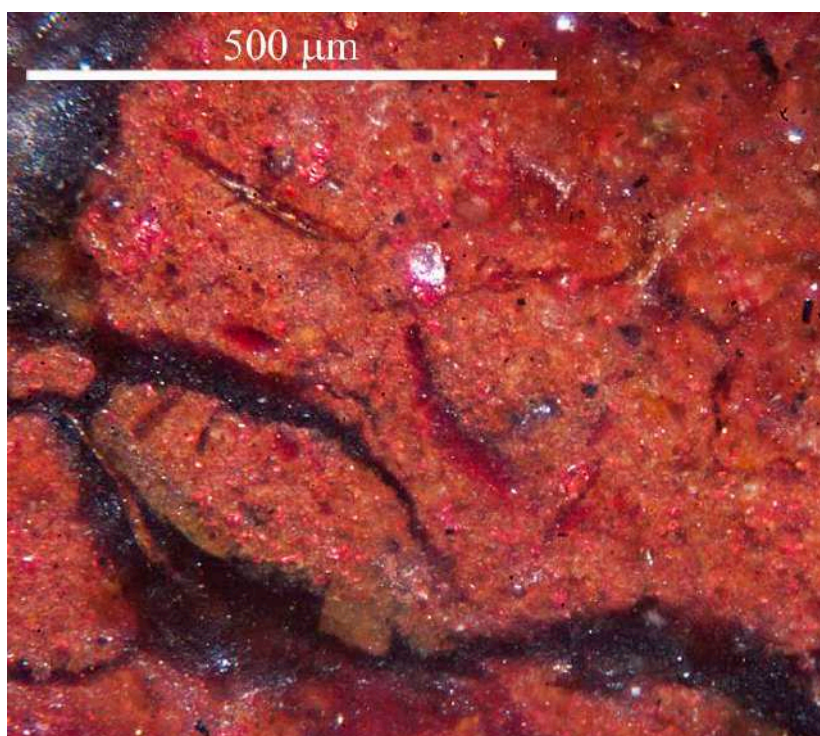
Следы первоначального титла на позолоте.
След образован многочисленными микроскопическими вмятинами. Предоставлено автором



Реконструкция монограммы «MP». Справа сверху монограмма, видимая в настоящее время. Справа внизу фрагмент ее более раннего написания. На фотографии в местах утрат грунта просматривается деревянная основа со следами температурных ожогов.
Предоставлено автором



Фрагмент красочного слоя ярко-голубого чепца. При поновлении один из кусочков красочного слоя был стесан. В результате получился косой шлиф, где различимы три слоя. Нижний слой образован смесью индиго и белил. Видно, что индиго частично окрашивает следующую толстую прослойку свинцовых белил. Предоставлено автором



Хитон Младенца. Фрагмент. Запись XIII в. нанесена по олифе и состоит из двух слоев. Нижний тонкий слой зеленовато-охристого цвета перекрыт пурпурно-терракотовым слоем, в составе которого можно заметить органический пигмент с довольно крупными фрагментами окрашенного волокна. Фотограф В.А.Воронов

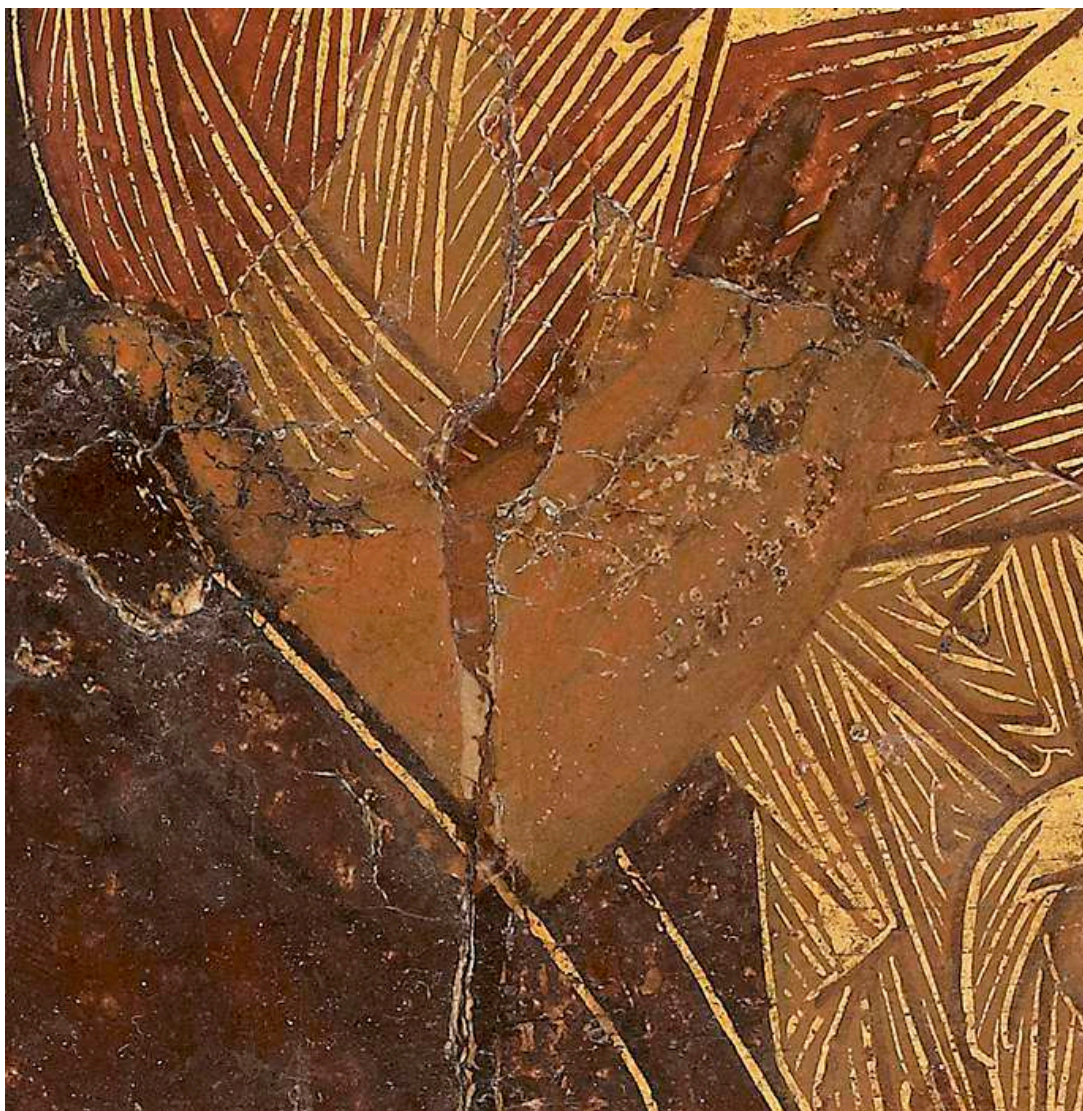


Хитон Младенца и пальцы левой руки Богоматери. Фрагменты. Запись XIII в.

В верхней части снимка видно, что золотой ассист обновлялся.

Второй ассист шире первого и нанесен по потемневшей олифе.

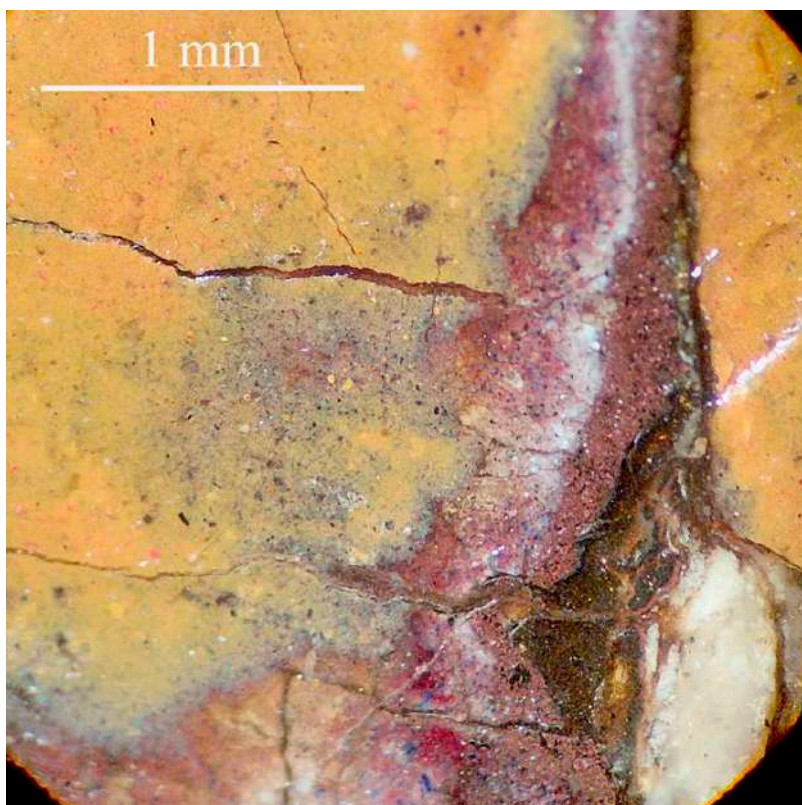
В нескольких местах заметны мелкие остатки записи XV в. Фотограф В.А.Воронов



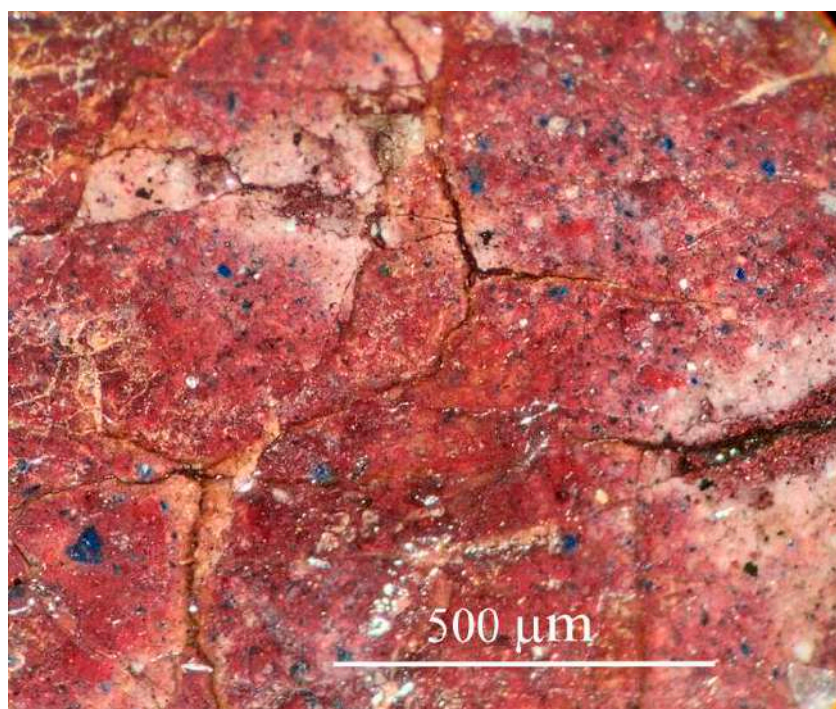
Правая рука Богоматери. Фрагмент. Фотограф И.С.Хлюстов



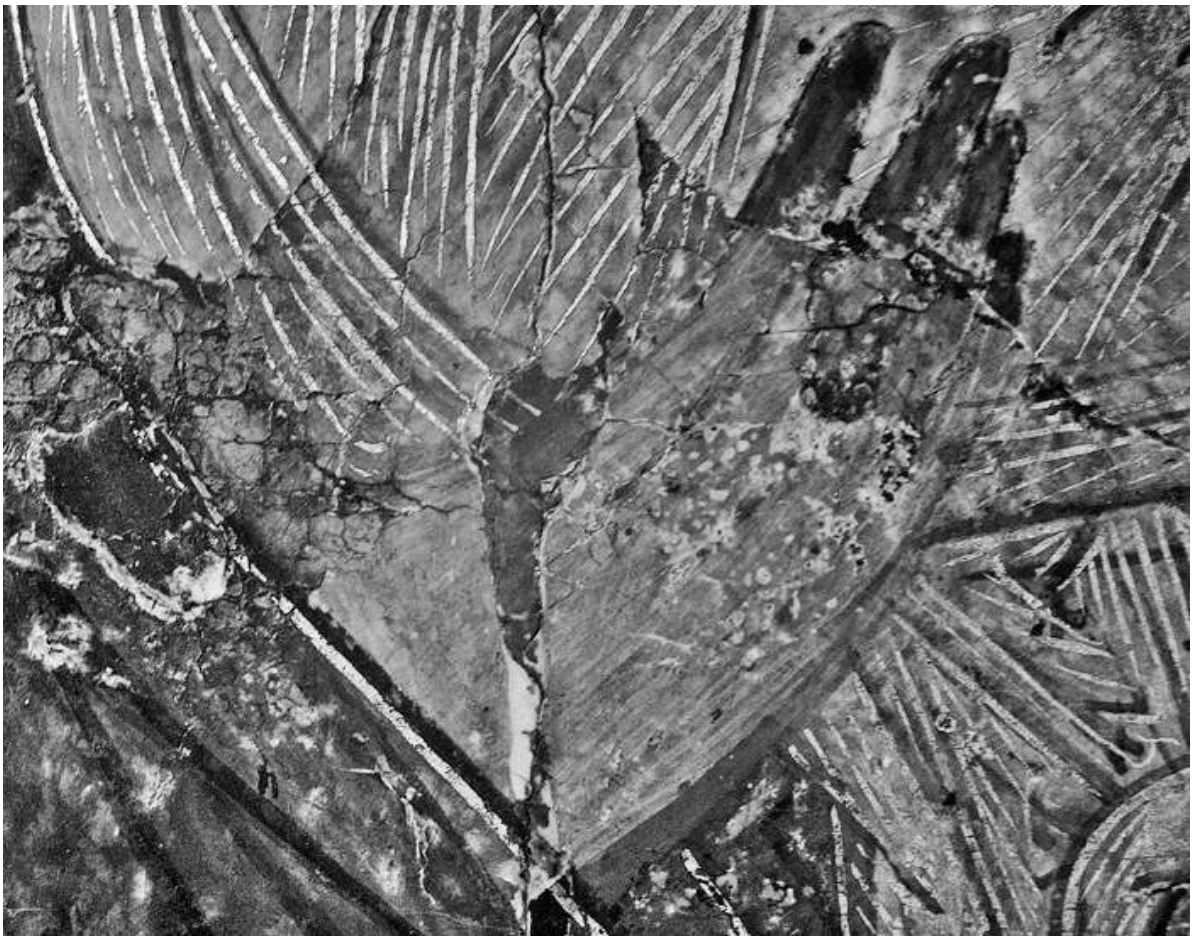
Большой палец правой руки Богоматери. Фрагмент.
В утратах красочного слоя XV в. просматриваются участки более ранней живописи.
Фотограф В.А.Воронов



Макрофотография участка утраты красочного слоя XV в. на изображении большого пальца.
 Более ранняя живопись состоит из трех тесно спаянных слоев.
 Далее в глубине под слоем потемневшей олифы первоначальный коричневый мафорий Богородицы.
 Фотограф В.А.Воронов



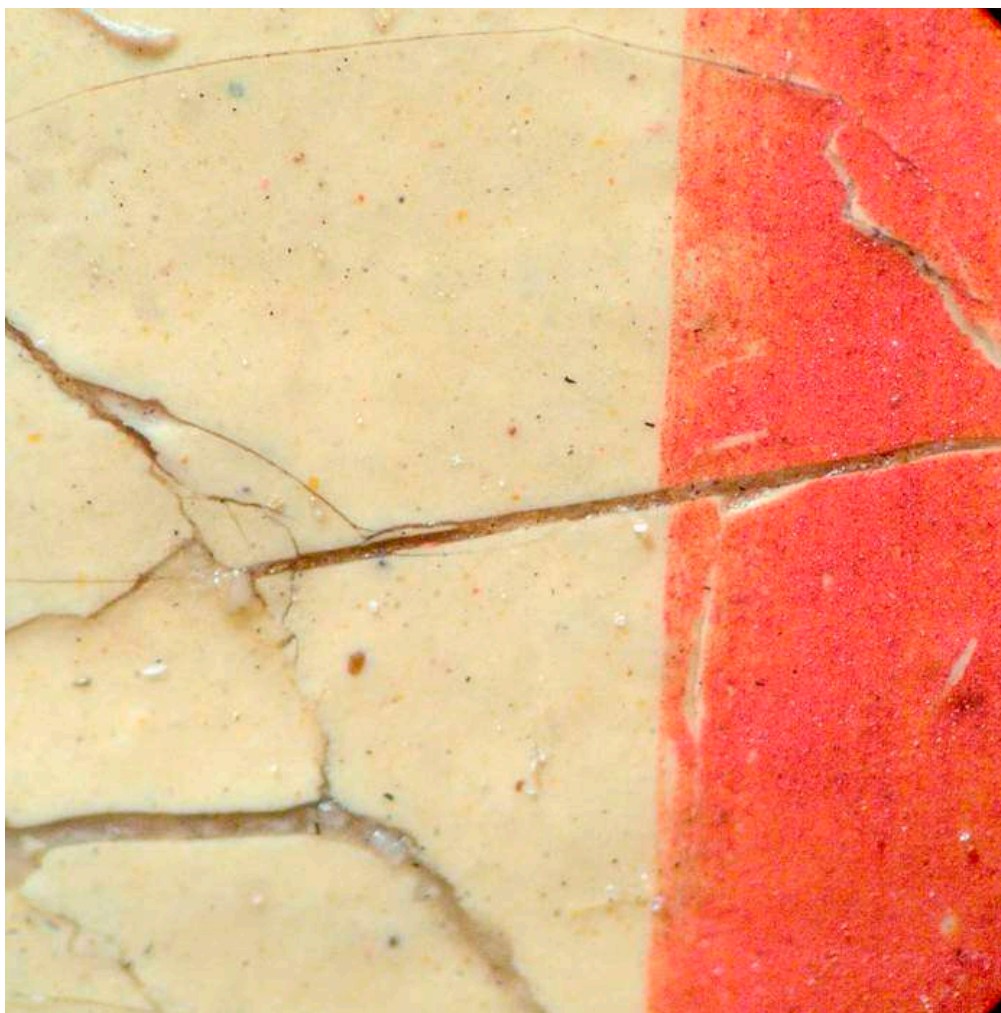
Микрофотография участка утраты красочного слоя на изображении большого пальца.
 Под живописью XV в. видны три тесно спаянных слоя, верхний из которых состоит из органического пигмента с микроскопическими фрагментами волокна, лазурита и свинцовых белил. Фотограф В.А.Воронов



Правая рука Богоматери. Фрагмент. Фотография в ближнем диапазоне инфракрасного излучения.
Фотограф В.А.Воронов



Схема разновременных фрагментов на лицевой стороне иконы, выполненная И.А.Барановым. Отсканировано с изд.: Реставрация станковой темперной живописи: учебник для реставрационных отделений художественных училищ. М., 1986



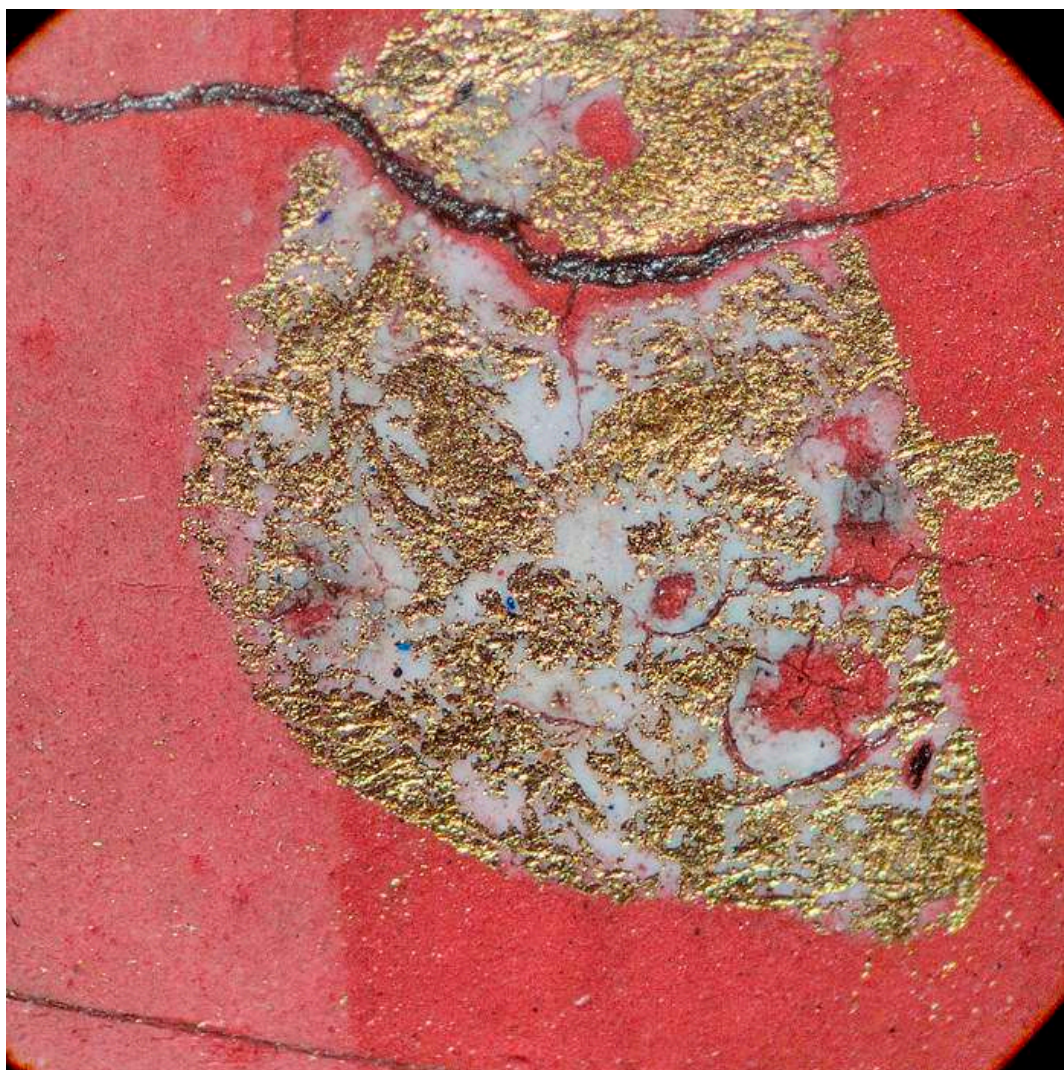
Макрофотография участка фона на оборотной стороне иконы.
Крупные трещины кракелюра не связаны с постепенным и естественным старением материала.
Мелкие трещины и выкрошки грунта подобного характера могли возникнуть только в результате его намеренного излома. Таковую картину можно наблюдать на всей поверхности средника, за исключением имитационной вставки. Фотограф В.А.Воронов



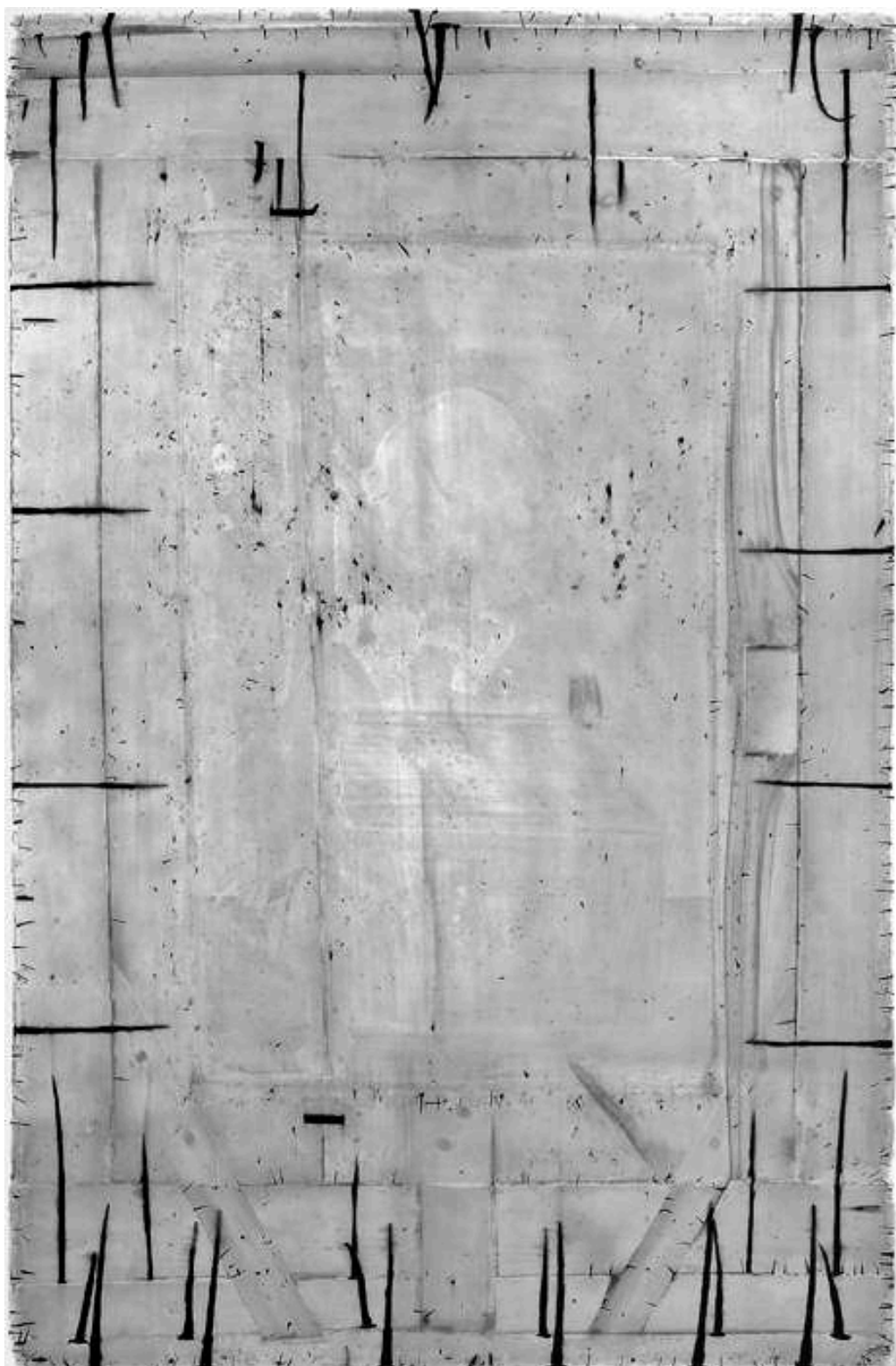
Фотография при косом освещении. Выявлен рельеф поверхности грунта.

Выступающая середина и углубленные края не свойственны естественному кракелюру.

Концентрические и радиальные трещины образовались, когда грунтованный и покрытый живописью холст наклеивали на выступы от прошедших на обратную сторону гвоздей. Фотограф В.А.Воронов



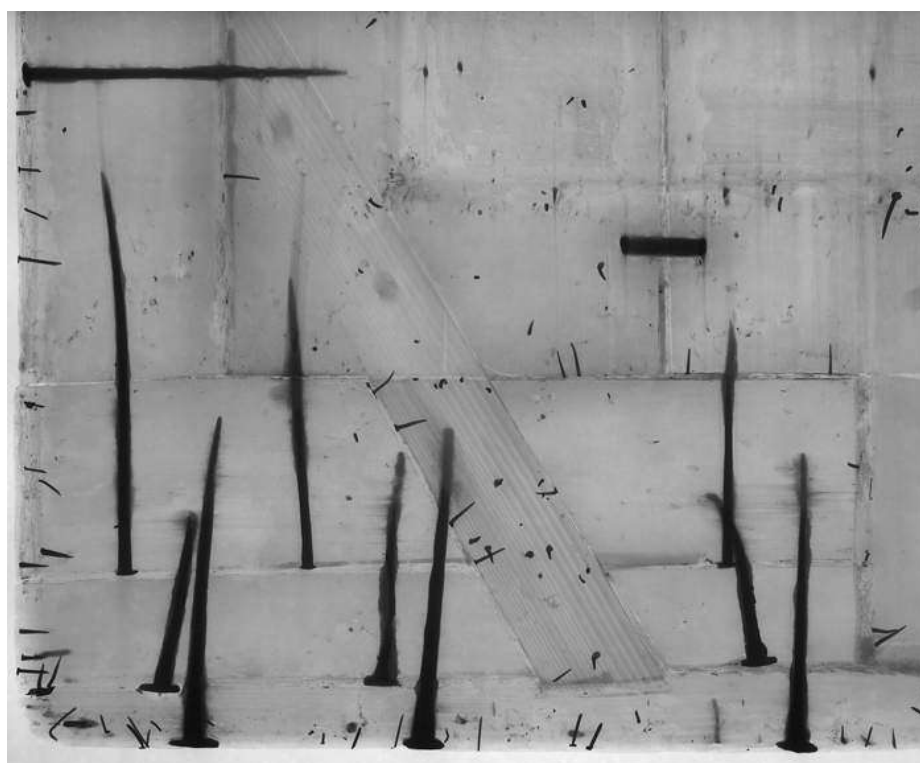
Узор на Престоле вначале был написан белой краской. Краска нанесена толстым слоем для ускоренного образования кракелюра. Позолота нанесена по свежим трещинам и часто «заходит» на искусственные потертости белого узора. Фотограф В.А.Воронов



Полная цифровая рентгенограмма иконы. Вид с лицевой стороны



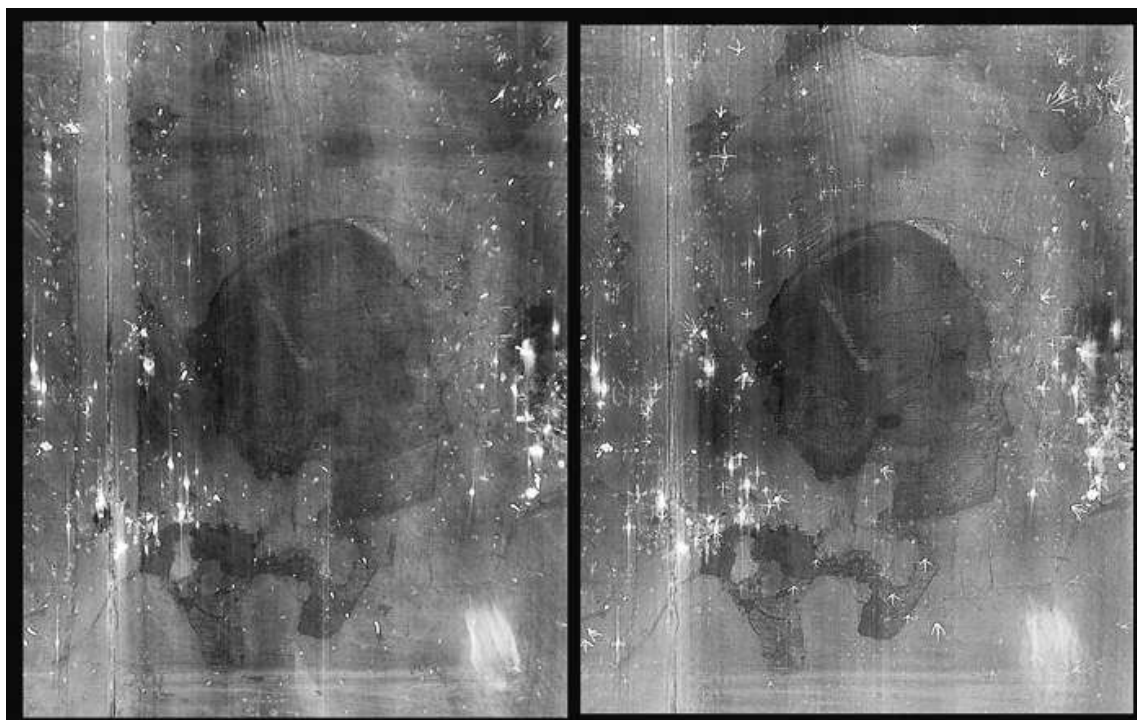
Цифровая рентгенограмма нижнего правого угла иконы. Вид с лицевой стороны.
В центре снимка на нижнем поле первоначальной основы виден косой срез сучка



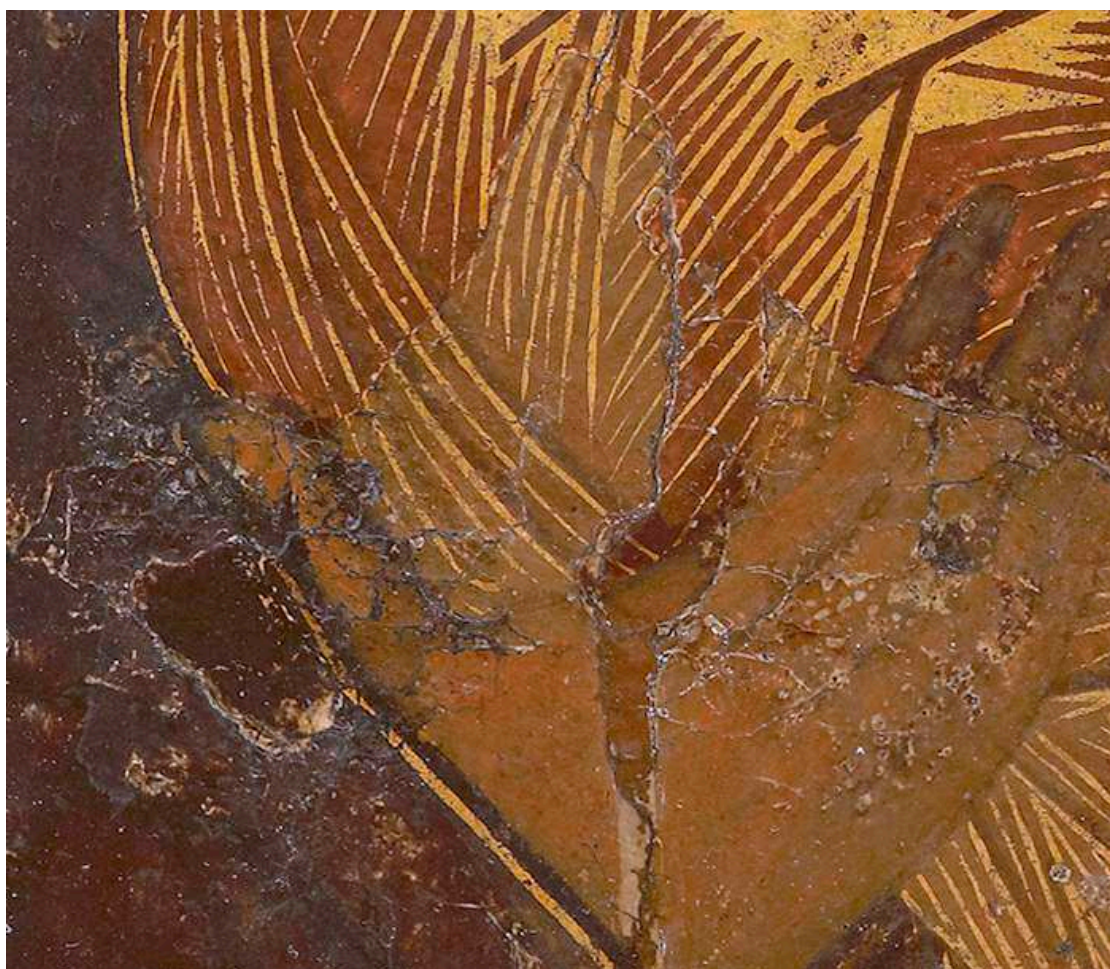
Цифровая рентгенограмма нижнего левого угла иконы. Вид с лицевой стороны



Цифровая рентгенограмма верхнего левого угла иконы. Вид с лицевой стороны.
В верхнем торце первоначальной основы сохранился фрагмент железного гвоздя, возможно, ранее крепившего торцевую шпонку или наверхие выносной иконы.
Первые надставленные боковое и верхнее поля имеют примерно одинаковую ширину.
В них заметны следы от крупных гвоздей



Две негативных цифровых рентгенограммы. Левая рентгенограмма получена обычным способом. Справа представлена послойная контактная рентгенограмма лицевой стороны, составленная из пяти угловых снимков. На послойной контактной рентгенограмме лучше читаются детали первоначального изображения. Гвозди лицевой стороны группируются вместе в виде четырех или пятиконечных звезд. Предоставлено автором



Правая рука Богоматери. Фрагмент. Фотограф И.С.Хлюстов



Послойная контактная рентгенограмма того же фрагмента.

Под изображением большого пальца до поновления XV в. был мафорий Богоматери.

На прилегающих участках угадываются остатки ассиста на хитоне Младенца.

Кроме того, под изображением руки сохранились гвозди, ранее крепившие басменные ризы.

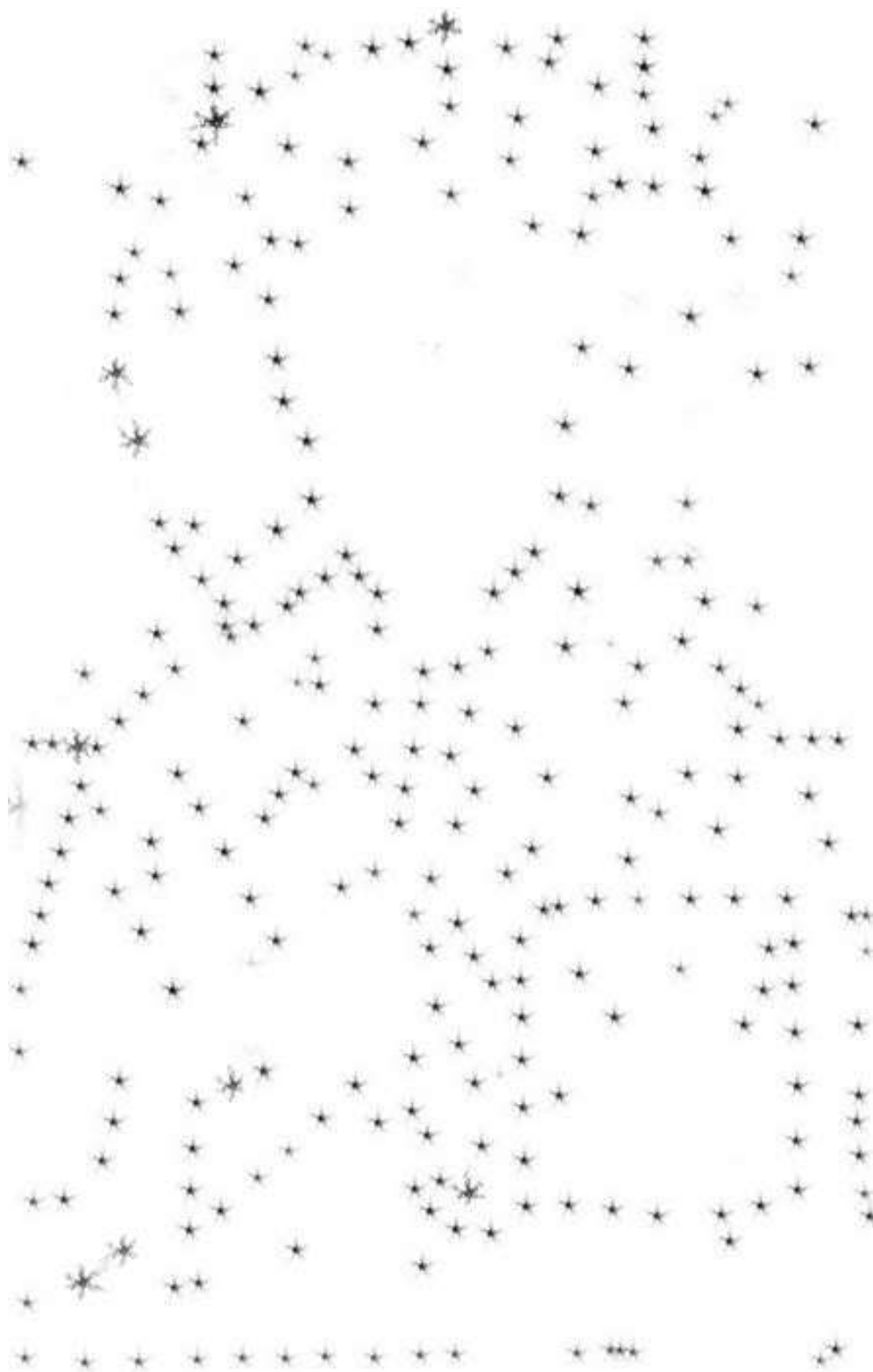
Предоставлено автором



Схема сохранившихся участков первоначального грунта с живописью XII и XIII вв. Цветом выделены раскрытые фрагменты. В градациях серого представлены фрагменты, находящиеся под поновительским грунтом и записью. Предоставлено автором



Негатив послойной контактной рентгенограммы оборотной стороны. Фрагмент.
На изображении Престола, чуть правее и вниз от Евангелия, видны группы заполненных контрастным материалом гвоздевых отверстий. Некоторые подобия четырехконечных звезд в данном месте выстраиваются в вертикальные и иной формы линии. Предоставлено автором



Картограмма расположения гвоздевых отверстий и гвоздей на среднике с оборотной стороны иконы.
Предоставлено автором

Л.В. Ковтырева

**К истории иконы «Похвала Богоматери – Прежде Рождества Дева» из собрания
Третьяковской галереи**



Икона «Похвала Богоматери – Прежде Рождества Дева» в окладе.
Конец XVII – начало XVIII в. Дерево, серебро, жемчуг, цветные стекла, ткань,
яичная темпера, чеканка, гравировка. 32,5х28,5. Третьяковская галерея



Неизвестный гравер (монограммист «П»). Богоматерь «Прежде Рождества Дева». Бумага, гравюра резцом. Иллюстрация из рукописного сборника «Солнце Пресветлое» (1714-1715), принадлежавшего Симеону Моховикову.

Отдел рукописей библиотеки Московского государственного университета.

Отсканировано с изд.: Злотникова И.В. Чубковская икона «Прежде Рождества Дева».

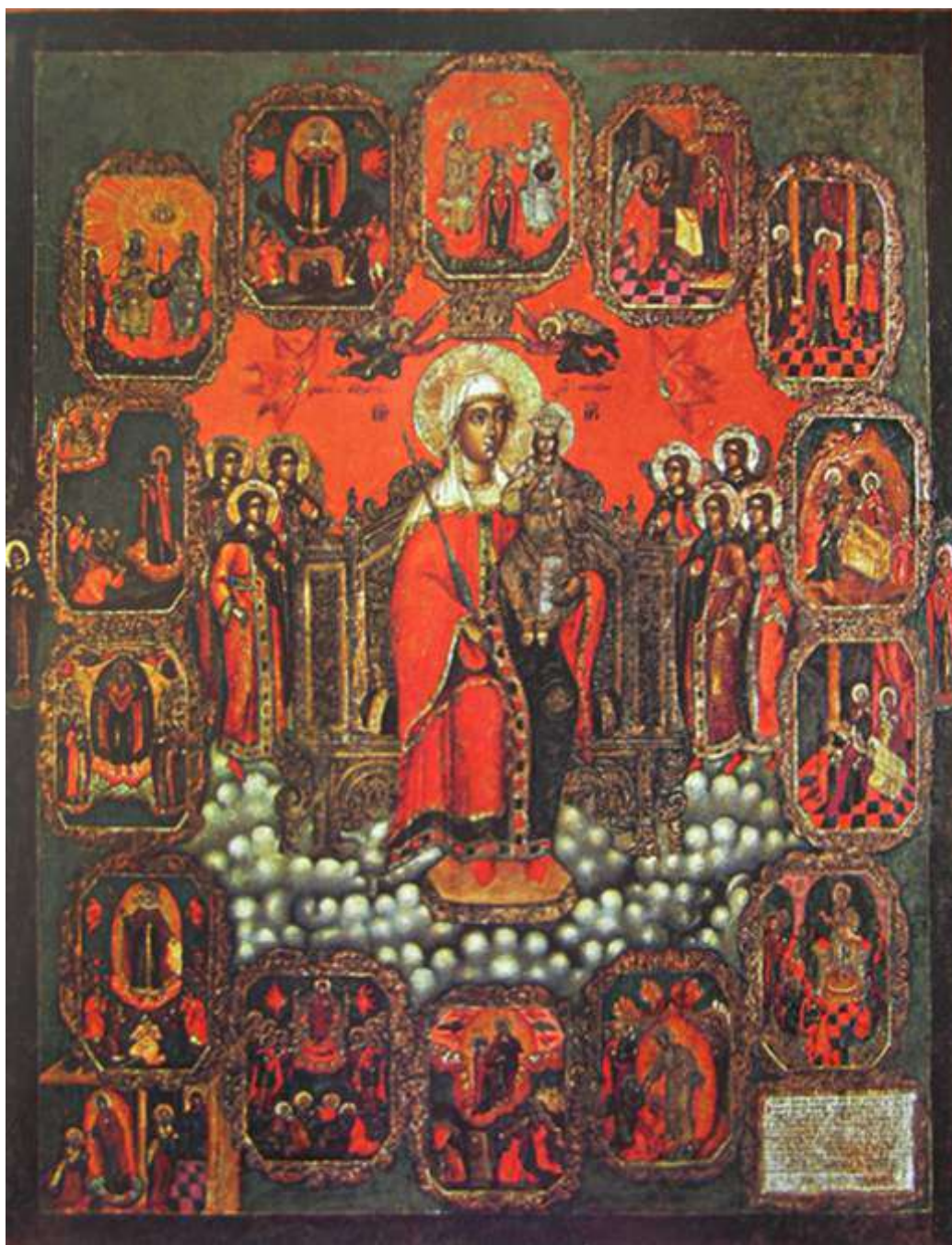
Особенности иконографии // Искусство христианского мира: сб. ст. М., 2009. Вып. 11. С.408



А.Трухменский. «Не хлебом единым...». Бумага, гравюра резцом.
Иллюстрация из книги Симеона Полоцкого «Обед душевный» (М: Верхняя типография, 1681).
Источник изображения: <http://www.goskatalog.ru>



В. Андреев. Богородичная Молитва. 1687. Бумага, гравюра резцом.
 28,8x17,8 (32,8x18,8). Оттиск первой трети XVIII в. Российская государственная библиотека



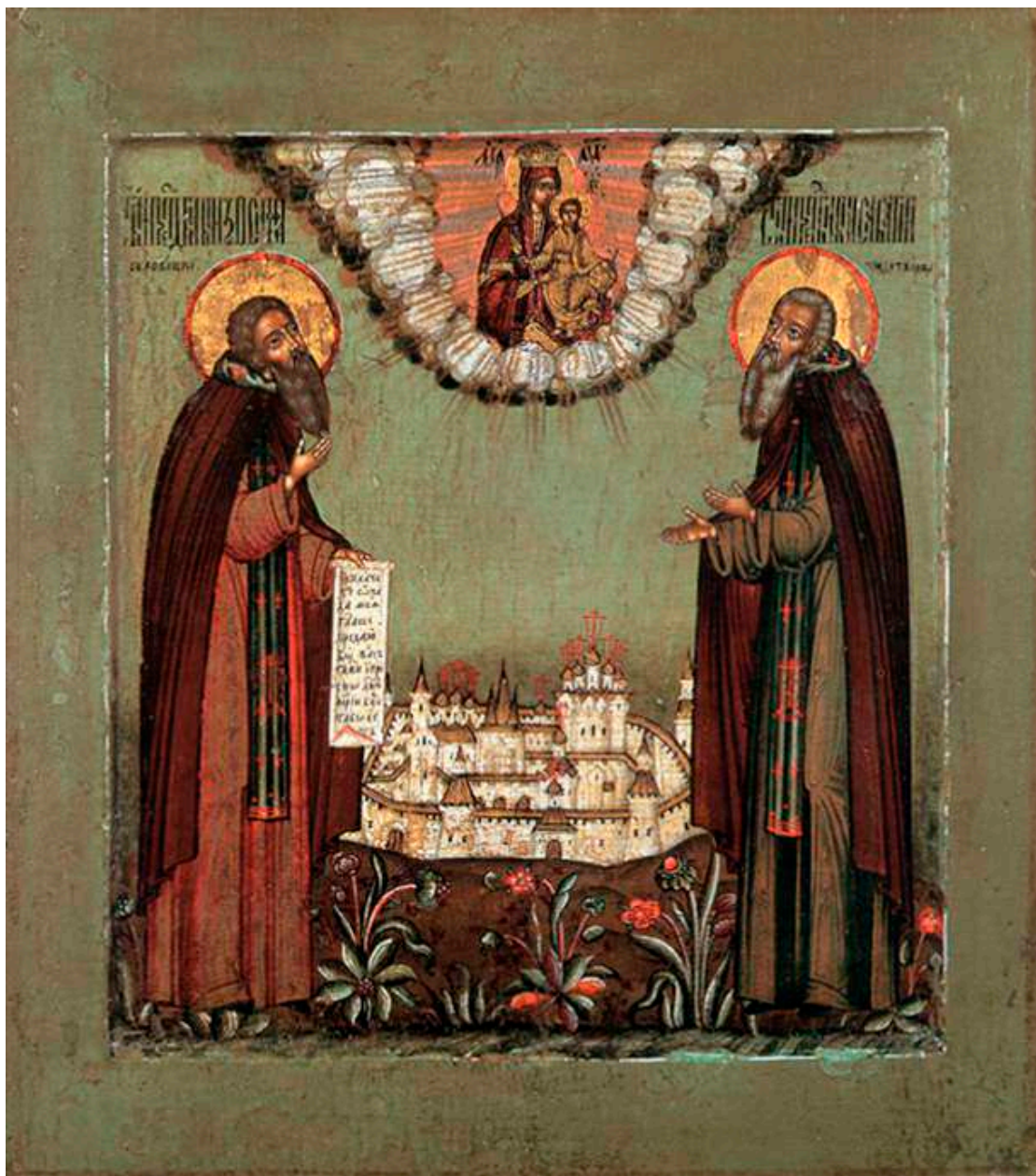
Икона «Богоматерь с младенцем на престоле» с клеймами. Вторая половина XVIII в. 61,5х50,2.
Ярославский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник



Икона «Богоматерь Нечаянная Радость» со сводом 120 чудотворных икон. Середина XIX в.
Дерево, яичная темпера. 121х94. Третьяковская галерея



Прежде Рождества Дева. Фрагмент иконы «Богоматерь Нечаянная Радость»



Святые Зосима и Савватий Соловецкие. Конец XVII – начало XVIII в. Дерево, яичная темпера. 31х27. Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник



Похвала Богоматери – Прежде Рождества Дева. XVII в. под записью XIX в.
Дерево, яичная темпера. 32х28. Исторический музей

Е.М. Саенкова

**Новые сюжеты в изображении преисподней в иконографии Воскресения –
Сошествия во ад в XVI–XVII веках**



Воскресение – Сошествие во ад, с евангельскими сюжетами.
Конец XVII в. Дерево, левкас, темпера. 103х84. Третьяковская галерея



Император Тиверий полагает ризу Христову в храме.
Клеймо иконы «Воскресение – Сошествие во ад, с евангельскими сюжетами».
Конец XVII в. Дерево, левкас, темпера. Третьяковская галерея



Воскресение – Сошествие во ад. Монастырь Св. Луки в Фокиде. 1030-е. Мозаика.
Предоставлено автором



Воскресение – Сошествие во ад. Неа Мони на Хиосе. 1045-1050-е. Мозаика.
Предоставлено автором



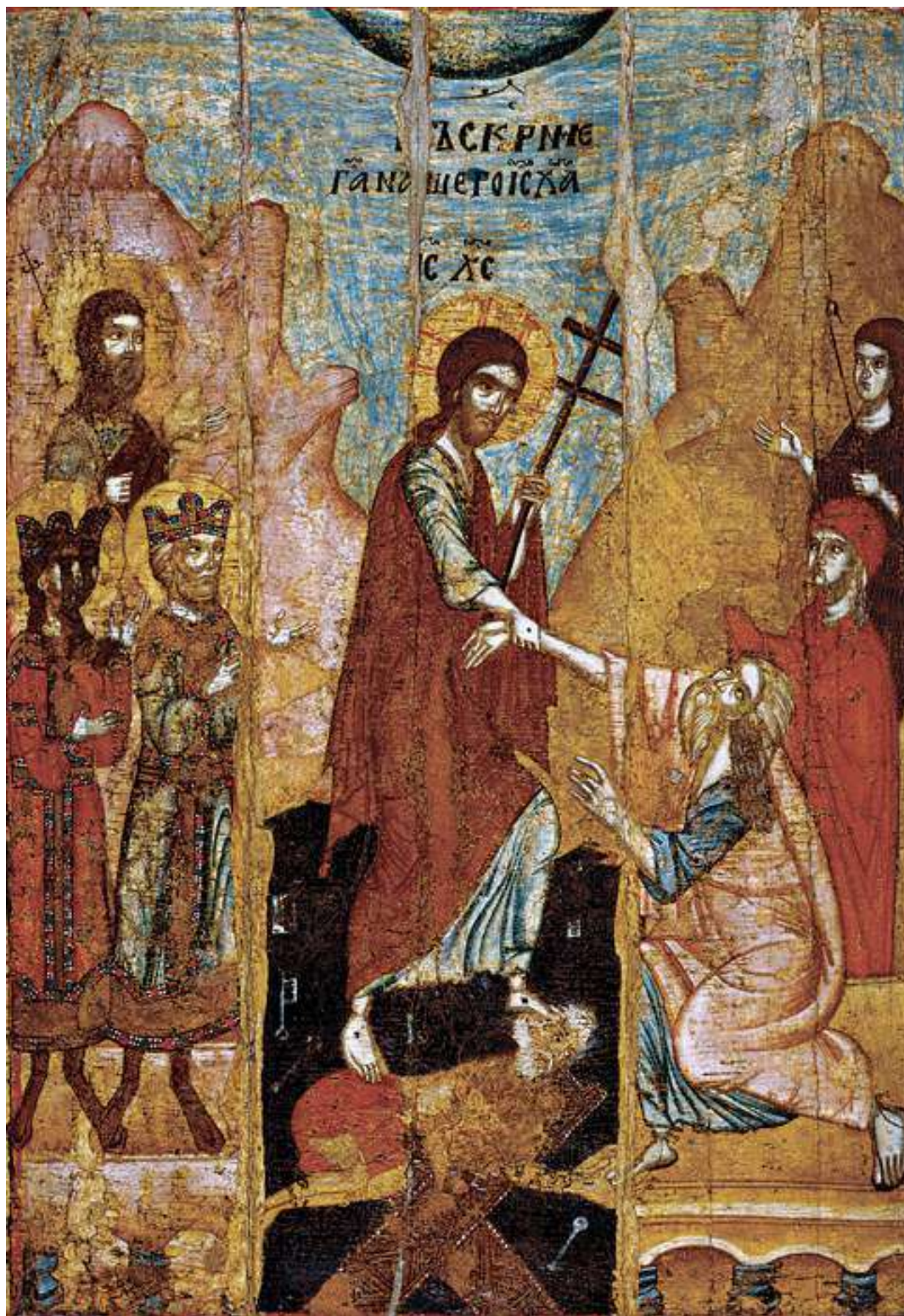
Воскресение – Сошествие во ад. Церковь Св. Варвары в долине Соганлы в Каппадокии. 1006–1021. Фреска. Предоставлено автором



Воскресение – Сошествие во ад. Церковь Карабаш в долине Соганлы в Каппадокии. 1060-1061. Фреска. Предоставлено автором



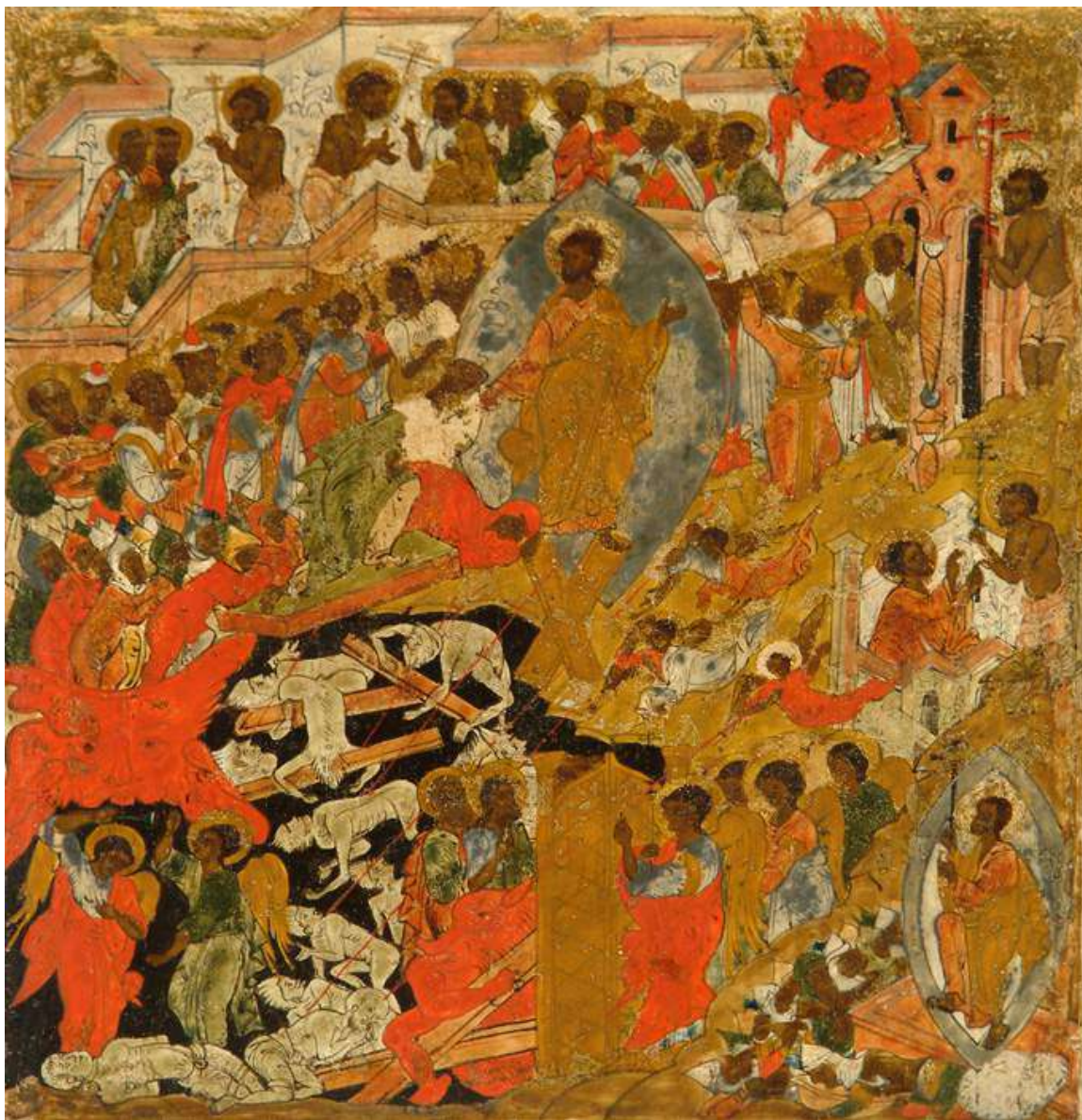
Воскресение – Сошествие во ад. Церковь Св. Архангелов в Гюдышехире в Каппадокии.
Около 1212. Фреска. Предоставлено автором



Воскресение – Сошествие во ад. Из Никольской церкви села Чухчерьма. Конец XIII-XIV в.
Дерево, левкас, темпера. 156x106. Третьяковская галерея



Воскресение – Сошествие во ад. Из Воскресенского собора Коломны. Конец XIV в.
Дерево, левкас, темпера. 149x109. Третьяковская галерея



Д.Гринков. Воскресение – Сошествие во ад.

Клеймо иконы «Воскресение – Сошествие во ад со сценами земной жизни Христа и праздниками».

1568. Дерево, левкас, темпера. Вологодский музей. Предоставлено автором



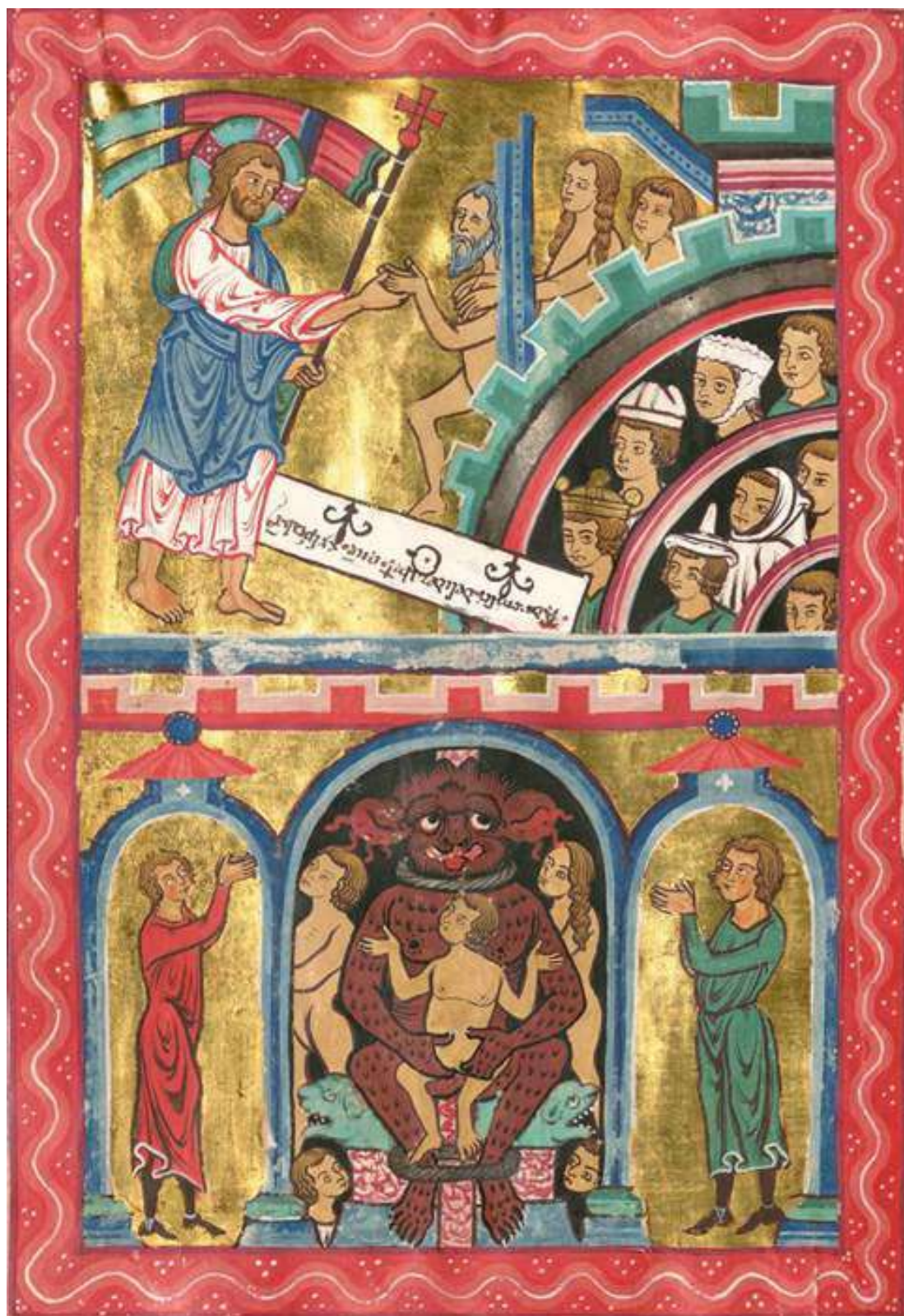
Воскресение – Сошествие во ад. Первая половина XVII в. Дерево, левкас, темпера.
162x129. Третьяковская галерея



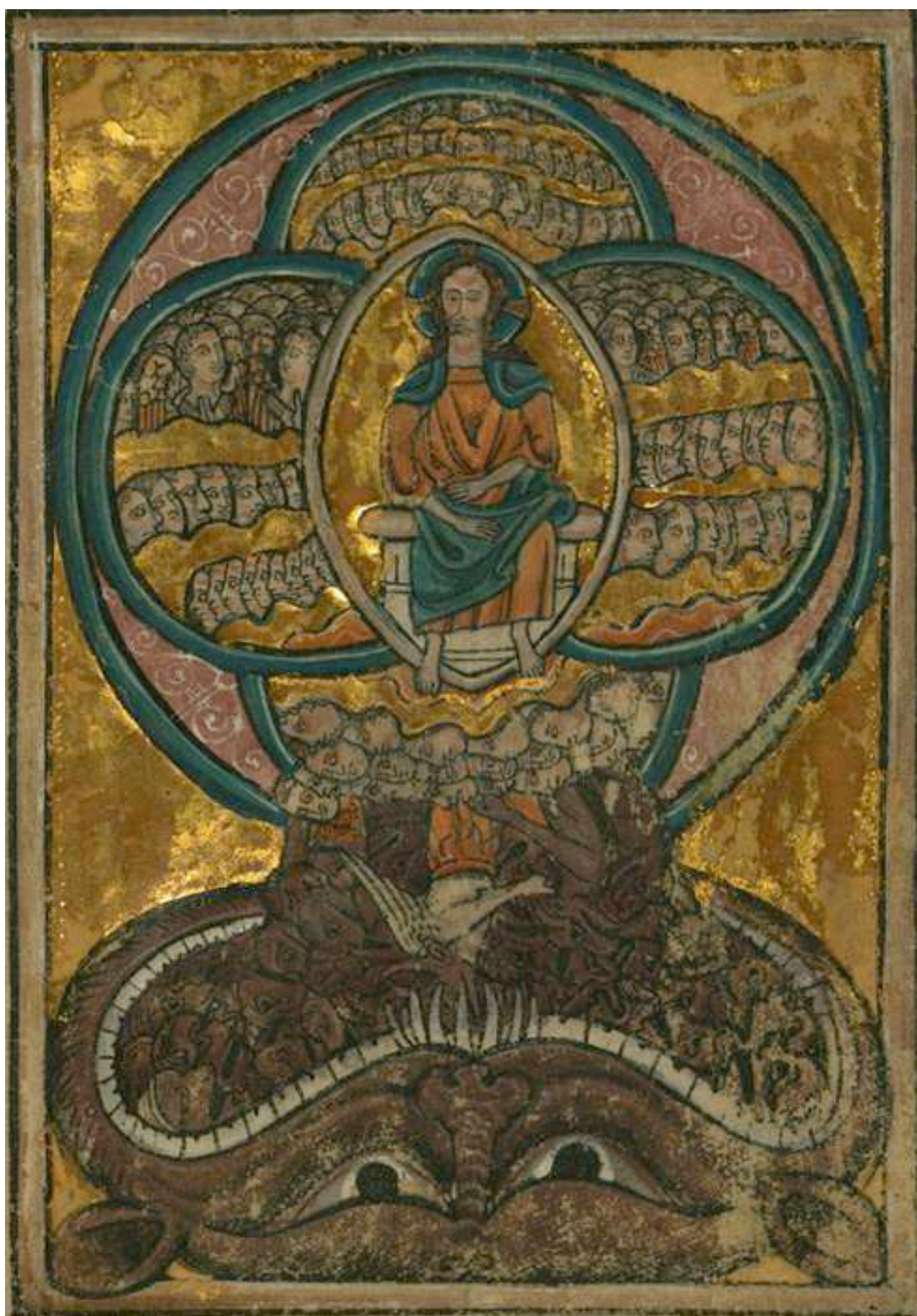
Воскресение - Сошествие во ад. Фрагмент



Воскресение – Сошествие во ад. Псалтирь с календарем. 1235.
Миниатюра. Баварская национальная библиотека, Мюнхен.
Источник изображения: <http://www.ruicon.ru/arts-new/find.php>



Явление Ангела женам-мироносицам. Сошествие во ад. Псалтирь. XIII в. Миниатюра. Британская библиотека, Лондон. Источник изображения: <http://www.ruicon.ru/arts-new/find.php>



У.Брайлес. Страшный суд. Библейские миниатюры. 1240-1260-е. Миниатюра.
Художественный музей Уолтерса, Балтимор.

Источник изображения: <http://www.ruicon.ru/arts-new/find.php>



Страшный суд. Псалтирь Бланки (Бианки) Кастильской. Первая половина XIII в. Миниатюра. Библиотека Арсенала, Париж. Отсканировано с изд.: Christie Y. *Il Giudizio universale*. Milano, 2000. П.65



Сошествие во ад. Собор в Линкольне. Конец XII в. - 1311. Рельф.
Источник изображения: <http://www.ruicon.ru/arts-new/find.php>



Уверение апостола Фомы. Церковь Успения в Мелетове. 1461. Фреска. Предоставлено Л.В.Нерсесяном



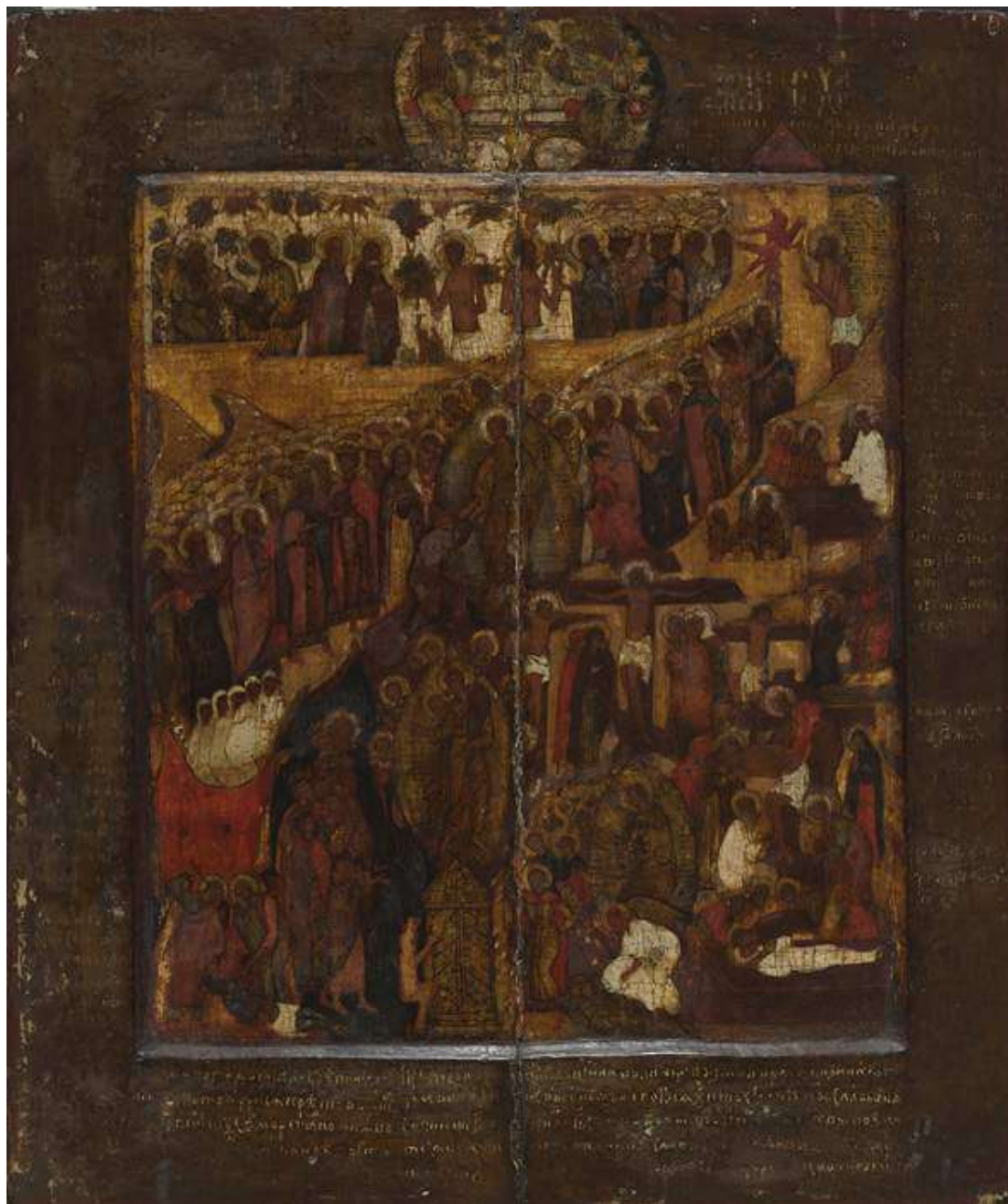
Христос несет Адама (?). Церковь Успения в Мелетове. 1461. Фреска. Предоставлено Л.В.Нерсисяном



Воскресение – Сошествие во ад. Последняя четверть XVI в. Собрание К.В.Воронина. Предоставлено автором



Воскресение – Сошествие во ад, с евангельскими сюжетами и историей ризы Господней.
Вторая четверть XVII в. Собрание К.В.Воронина. Предоставлено автором



Воскресение – Сошествие во ад. XVII в. Дерево, левкас, темпера. 51,6x44,5. Третьяковская галерея



Воскресение – Сошествие во ад. Фрагмент



Воскресение – Сошествие во ад. XIX в. Дерево, левкас, темпера. 31,5х26,2. Третьяковская галерея



Воскресение – Сошествие во ад. Фрагмент

И.А. Кочетков

**К вопросу о разделении труда в иконописании на примере двух икон
«Воскресение – Сошествие во ад» XIV века**



Воскресение – Сошествие во ад. XIV в. Дерево, темпера. 52x35.

Собрание Михаила Де Буара (Елизаветина), Москва (далее – первая икона).

Отсканировано с изд.: Русские иконы из собрания Михаила Де Буара (Елизаветина): каталог выставки / Государственный музей-заповедник «Царицыно»; авт.-сост. Н.И.Комашко, А.С.Преображенский, Э.С.Смирнова. М., 2009



Воскресение – Сошествие во ад. XIV в. Дерево, темпера. 53х47.

Собрание Михаила Де Буара (Елизаветина), Москва (далее - вторая икона).

Отсканировано с изд.: Русские иконы из собрания Михаила Де Буара (Елизаветина): каталог выставки / Государственный музей-заповедник «Царицыно»; авт.-сост. Н.И.Комашко, А.С.Преображенский, Э.С.Смирнова. М., 2009



Горки. Фрагменты первой и второй икон



Складки на одеждах Иоанна Предтечи. Фрагмент первой иконы



Начертания букв. Фрагменты первой и второй икон



Высветления на одеждах. Фрагменты первой и второй икон



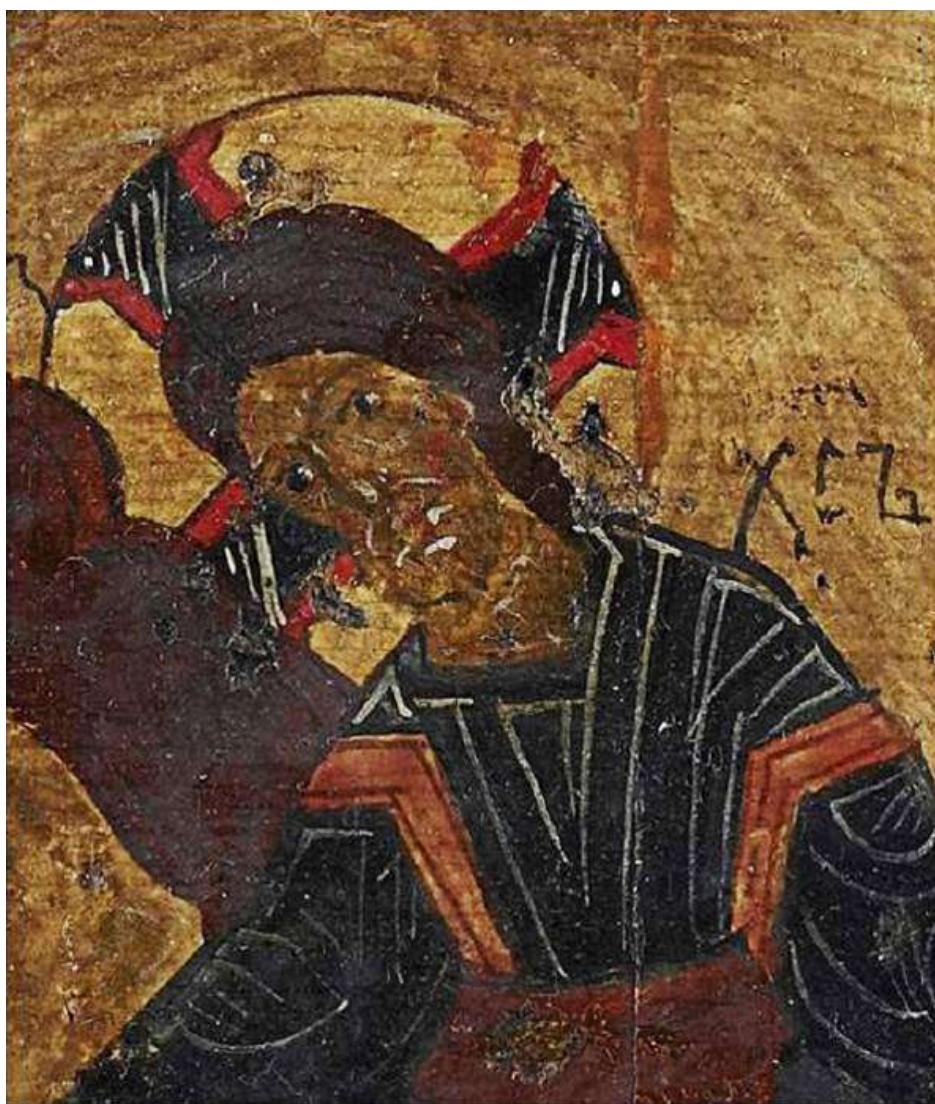
Начертания имени «Соломан» Фрагменты первой и второй икон



Вельзевул. Фрагменты первой и второй икон



Лики святых жен. Фрагменты первой и второй икон





Лик Авеля. Фрагмент второй иконы; Лики Соломона и Давида. Фрагменты первой иконы



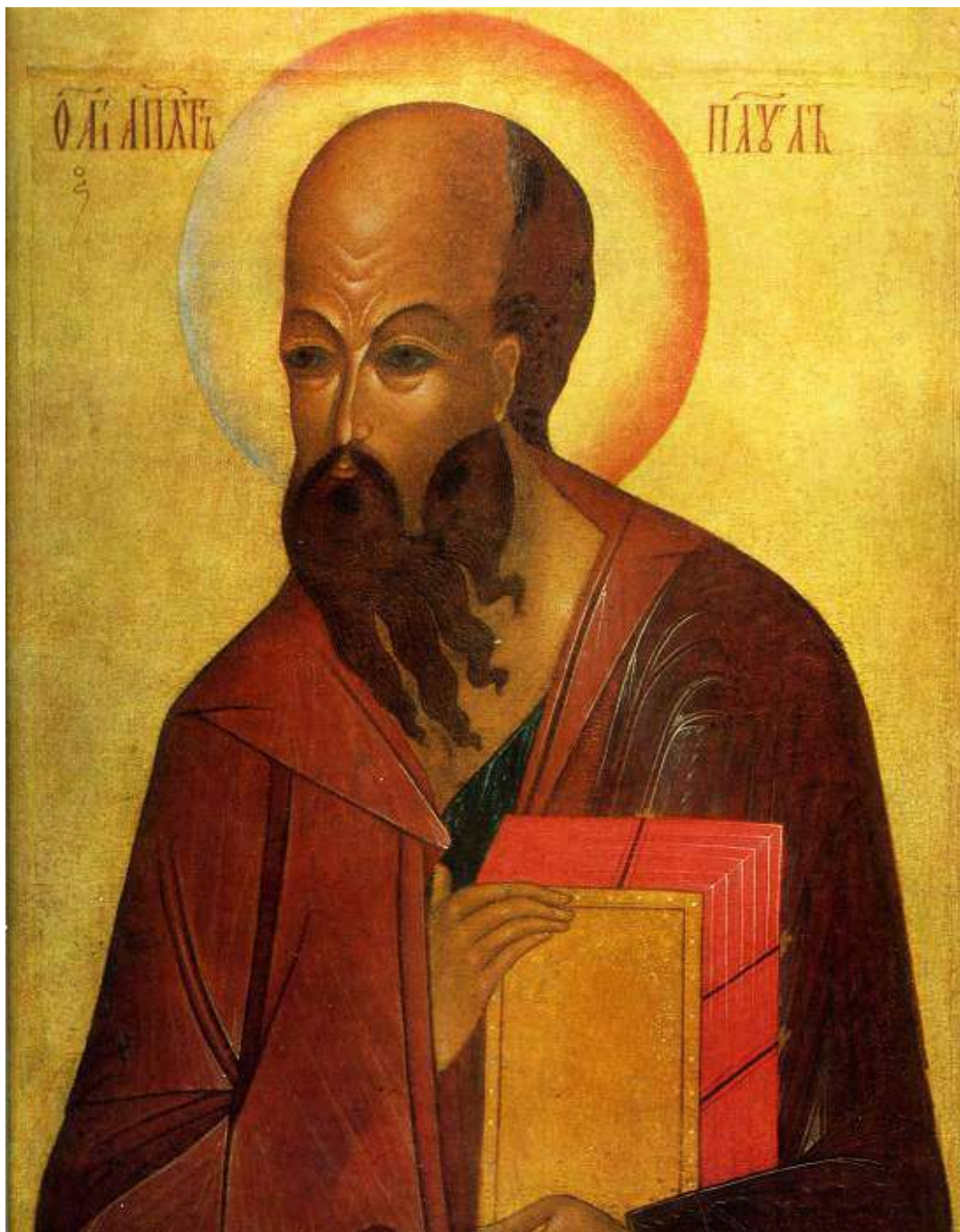
Ошибки в рисунке одежд. Фрагменты первой и второй икон



Ангелы, несущие крест. Фрагменты первой и второй икон



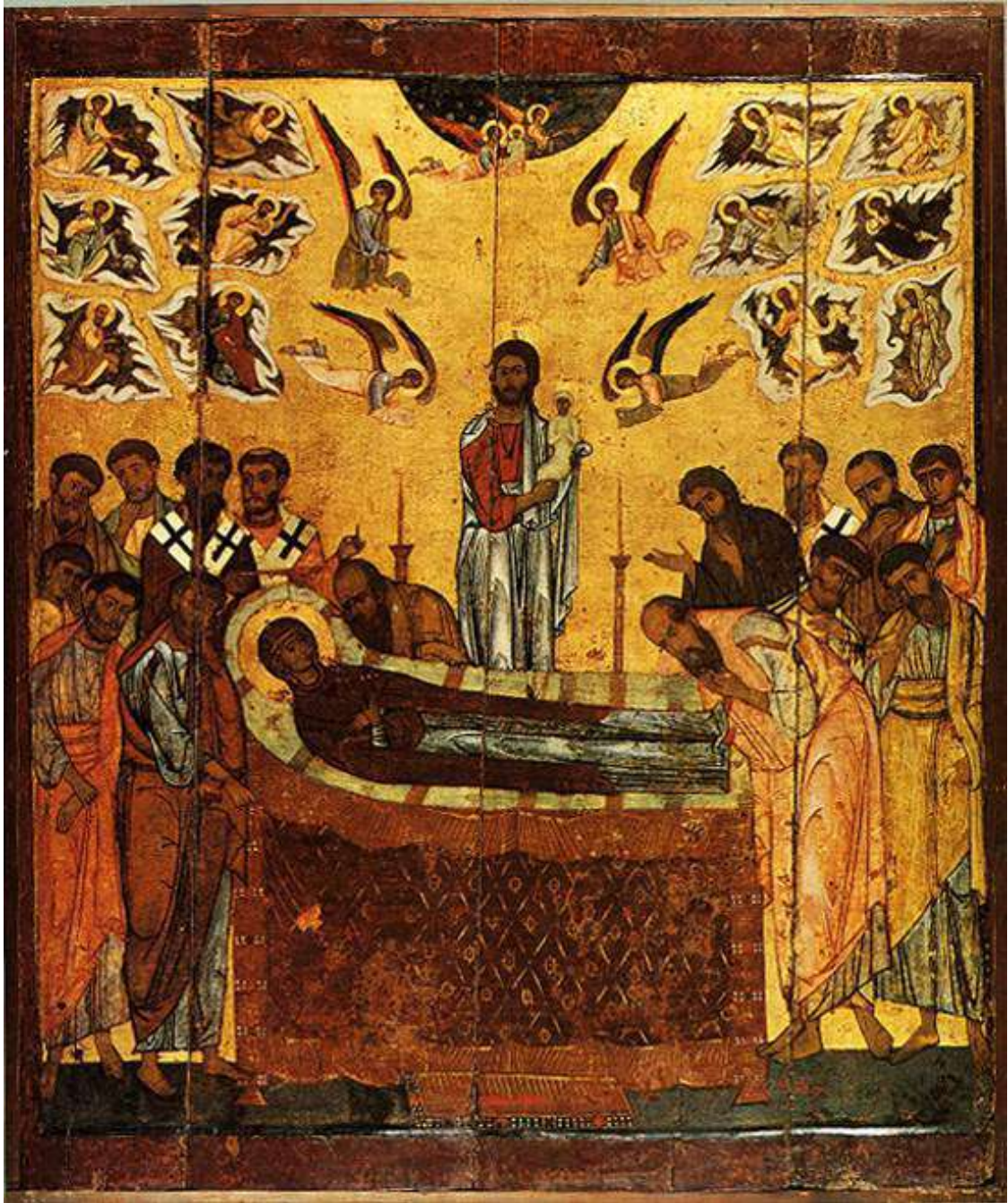
Спас Вседержитель. XV в. Дерево, темпера. 84х59,5. Тверская областная картинная галерея.
Отсканировано с изд.: Евсеева Л.М., Кочетков И.А., Сергеев В.Н. Живопись Древней Твери. М., 1974



Апостол Павел. XV в. Дерево, темпера. 83x58.

Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева.

Отсканировано с изд.: Евсеева Л.М., Кочетков И.А., Сергеев В.Н. Живопись Древней Твери. М., 1974



Успение Богоматери. Начало XIII в. Новгород. Дерево, темпера. 155x128.
Третьяковская галерея

Н.Г. Преснова

**Об отведении авторства Ф.С. Рокотова в трех портретах неизвестных из собрания
Третьяковской галереи**



Неизвестный художник второй половины XVIII в. Портрет неизвестной в полосатом платье.
Последняя четверть XVIII в. Третьяковская галерея (далее – рассматриваемый женский портрет)



Ф.С.Рокотов. Портрет Писаревой (?). Первая половина 1790-х. Русский музей



Ф.С.Рокотов. Портрет неизвестной в белом чепце. 1790-е. Русский музей



Ф.С.Рокотов. Портрет неизвестной в синем платье. 1790-е. Русский музей



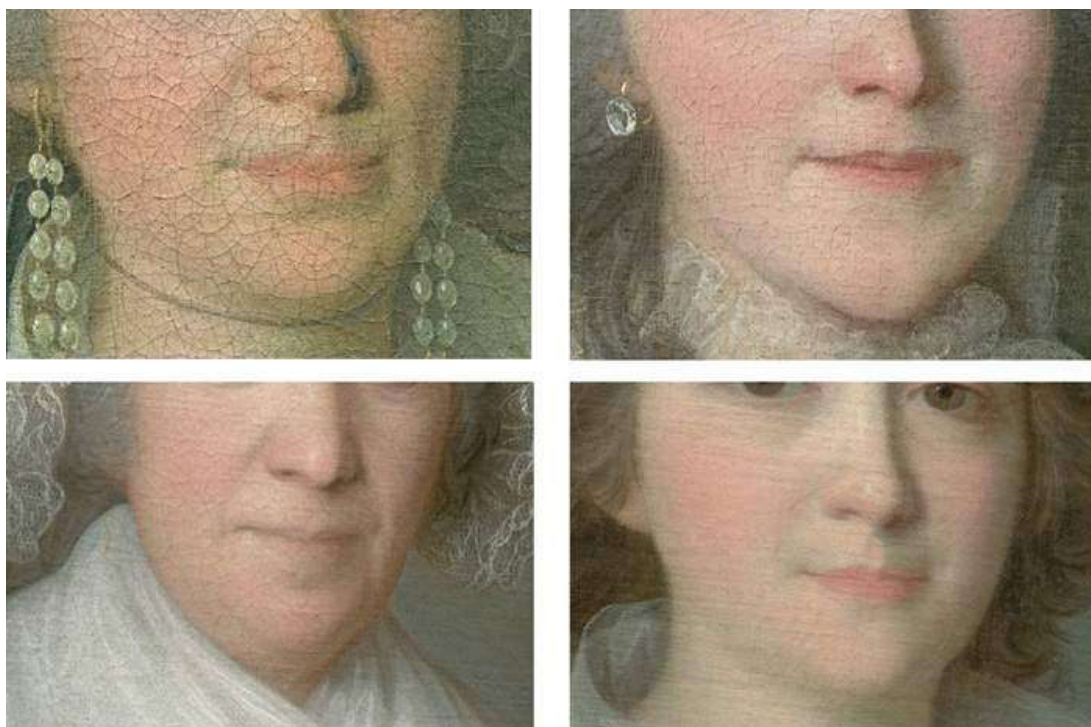
Ф.С.Рокотов. Портрет княгини Е.А.Голицыной. 1790-е.
Музей В.А.Тропинина и московских художников его времени



Рассматриваемый женский портрет – эталоны Ф.С.Рокотова. Сравнение фрагментов лиц



Рассматриваемый женский портрет – эталоны Ф.С.Рокотова. Сравнение фрагментов глаз



Рассматриваемый женский портрет – эталоны Ф.С.Рокотова. Сравнение фрагментов губ



Рассматриваемый женский портрет – эталоны Ф.С.Рокотова. Сравнение фрагментов бантов



Неизвестный художник второй половины XVIII в.
Портрет княгини Д.А.Трубецкой. 1790-е. Русский музей



Ф.С.Рокотов (?). Портрет неизвестного в темно-зеленом кафтане (далее – рассматриваемый мужской портрет);
Портрет неизвестной в сиреновом платье. 1780-е. Третьяковская галерея

[Назад к статье](#)



Ф.С.Рокотов. Портрет неизвестной в белом платье с кружевами.
Конец 1780-х. Третьяковская галерея



Ф.С.Рокотов. Портрет П.Н.Ланской. Конец 1780-х. Третьяковская галерея



Ф.С.Рокотов. Портрет В.Е.Новосильцевой. 1780. Третьяковская галерея



Рассматриваемый мужской портрет – эталоны Ф.С.Рокотова. Сравнение фрагментов лиц

[Назад к статье](#)



Рассматриваемый женский портрет – эталоны Ф.С.Рокотова. Сравнение фрагментов кружева, ткани



Неизвестный художник второй половины XVIII в.
 Портрет неизвестного в губернском мундире; Портрет неизвестной в сиреновом платье.
 1780-е. Третьяковская галерея

Е.Д. Евсеева

Московский живописец Н.А. Синявский



Н.А.Синявский (?). Парень с девушкой. 1809. Холст, масло. 99,2х79,5. Третьяковская галерея



Н.Г.Чернецов. Молодая крестьянка, вырывающаяся из объятий красивого ярославца. Б.д.
Бумага, тушь, черная акварель, белила, кисть. 35,2х24,5. Третьяковская галерея.
Отсканировано с изд.: Целищева Л.Н. Степан Семенович Щукин. М., 1979. С.133



Н.А.Синявский. Молодая крестьянка, вырывающаяся из объятий красивого ярославца. Б.д.
Холст, масло. 61х49. Частное собрание, Москва. Атрибуция С.В.Моисеевой. Отсканировано с изд.:
Моисеева С.В. Произведения живописи XVIII века в современных частных собраниях //
Страницы истории отечественного искусства: сб. ст. по материалам научной конференции.
СПб., 2011. Вып. XVIII. С.99



Н.А.Синявский. Автопортрет. 1794. Холст, масло. 72х57.
Русский музей. Атрибуция С.В.Моисеевой.
Отсканировано с изд.: Целищева Л.Н. Степан Семенович Щукин. М., 1979. С.137



Н.А.Синявский (?). Парень с девушкой. 1809. Холст, масло. 99,2х79,5. Третьяковская галерея.
Фрагмент изображения

С.С. Степанова

«Русский Хогарт»: П.А. Федотов и европейская традиция правоучительного жанра



П.А.Федотов. Утро чиновника, получившего накануне первый крестик. 1844–1846.
Бумага, сепия, кисть, перо, графитный карандаш. 33х44. Третьяковская галерея



П.А.Федотов. Художник, женившийся без приданого в надежде на свой талант. 1844–1846.
Бумага, сепия, тушь, кисть, перо. 31,3х45,6. Третьяковская галерея



У.Хогарт. Бедный поэт. Гравюра. Источник изображения: <http://www.artchive.com>



У.Хогарт. Поход в Финтлей (Выступление войск в Финчли, или Гвардейцы выступают в Шотландию в 1745 году). 1749–1750. Холст, масло. 101,5x133,3.
Детский фонд Томаса Корэма, Лондон. Источник изображения:
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons>



У.Хогарт. Получение наследства (Жизнь распутника). 1732–1735. Холст, масло. 62,5х75.
Музей сэра Джона Соуна, Лондон. Источник изображения: <http://images.yandex.ru/>



П.А.Федотов. Свежий кавалер. Утро чиновника, получившего первый крестик. 1846.
Холст, масло. 48,5х42,5. Третьяковская галерея



У.Хогарт. Будуар графини (Модный брак). 1743–1745. Холст, масло. 68,5х89.
 Лондонская Национальная галерея.
 Источник изображения: <http://www.posterlux.ru/artists/gallery>



У.Хогарт. После свадьбы (Модный брак). Холст, масло. 68,5х89.
 Лондонская Национальная галерея. Источник изображения: <http://artmight.com>



У.Хогарт. Последняя ставка леди. 1758–1759. Холст, масло. 91,5x105,5.
Художественная галерея Олбрайт-Нокс, Буффало. Источник изображения: <http://images.yandex.ru/>



П.А.Федотов. Разборчивая невеста. 1847. Холст, масло. 37х45. Третьяковская галерея



П.А.Федотов. Сватовство майора. 1848. Холст, масло. 58,3х75,4. Третьяковская галерея



Д. Уилки. Деревенские политики. Около 1840. Бумага, резец, офорт. 23,5х30 (размер листа).
Источник изображения: <http://siftingthepast.files.wordpress.com>



П.А.Федотов. Парижские обыватели (с Гаварни). 1846–1847. Бумага, графитный карандаш.
19x17,5. Русский музей. Отсканировано с изд.:
Павел Федотов: каталог выставки / авт. вступ. ст. М.Н. Шумова., СПб., 1993



П.Гаварни. Искусительница. Литография. Середина XIX в.
Источник изображения: <http://i.enc-dic.com/>



П.А.Федотов. В мастерской художника. 1849–1851. Бумага, графитный карандаш. 27,5x20,5.

Русский музей. Отсканировано с изд.:

Павел Федотов: каталог выставки / авт. вступ. ст. М.Н. Шумова., СПб., 1993

Т. В. Юденкова

**Между консерватизмом и либерализмом. К вопросу о мировоззрении братьев П.М. и
С.М. Третьяковых**



П.М.Третьяков. [Начало 1870-х]. Москва. Фотограф И.Г.Дьяговченко.
Отдел рукописей Третьяковской галереи



С.М.Третьяков. [1879-1880]. Петербург. Фотограф К.И.Бергамаско.
Отдел рукописей Третьяковской галереи



Епископ Виссарион (В.П.Нечаев). Не ранее 1889. Фотография.
Отсканировано с изд.: Четверухина О. Очерки истории храма святителя Николая в толмачах.
Люди и события. М., 2012. С.18

Э.В. Пастон

**А.Я. Головин и Е.Д. Поленова. К вопросу о формировании стилистики
декоративных работ Головина**



Е.Д.Поленова, А.Я.Головин. Богоматерь на престоле. Бумага, позолота, аппликация. 57,6х39,2.
Музей-заповедник В.Д.Поленова.

Отсканировано с изд.: Золотая осень: Материалы конференции Российской музейной провинции.
2010. Ч. 1: Музей-заповедник В.Д.Поленова. С.75



Е.Д.Поленова, А.Я.Головин. Спас на престоле.

Бумага, позолота, аппликация. 56,5х39. Музей-заповедник В.Д.Поленова.

Отсканировано с изд.: Золотая осень. Материалы конференции Российской музейной провинции.

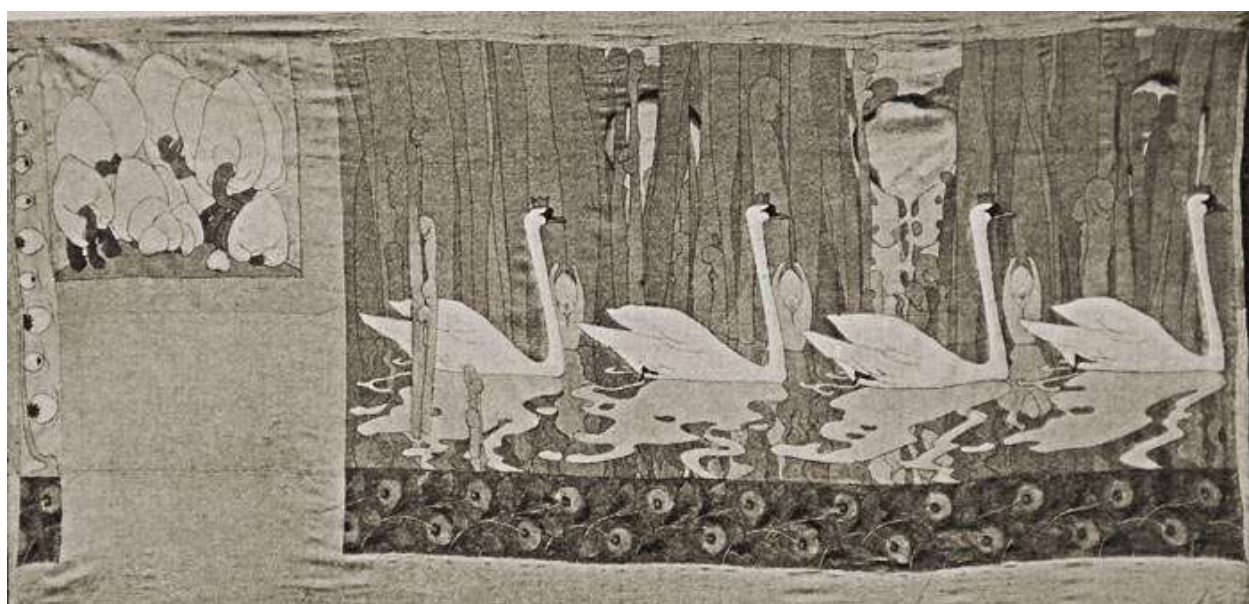
Часть I. Музей-заповедник В.Д.Поленова. 2010. С.75



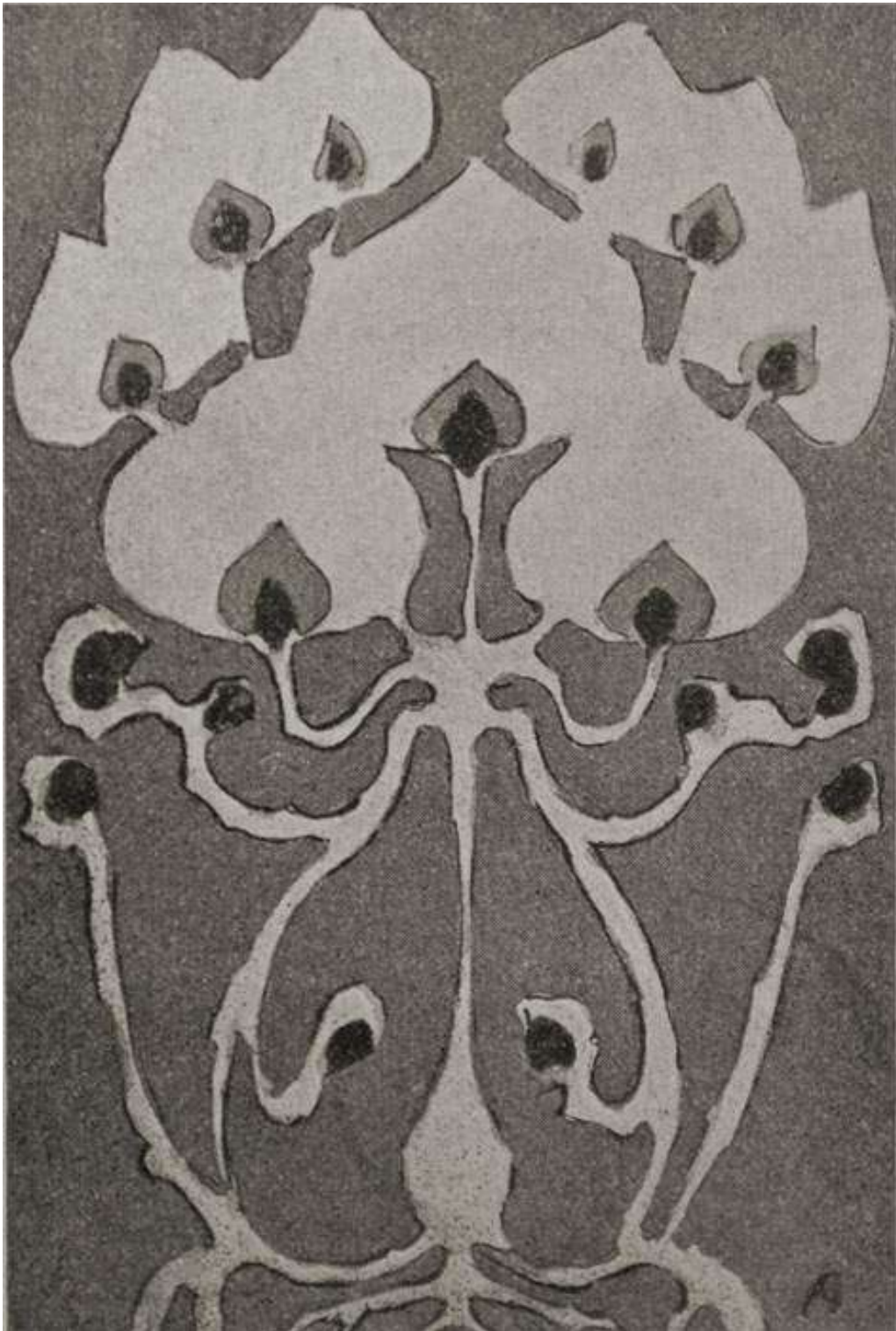
Е.Д.Поленова, А.Я.Головин. Стена с дверью.
Эскиз оформления столовой в доме М.Ф.Якунчиковой в Наро-Фоминске, под Москвой.
Отсканировано с изд.: Искусство и художественная промышленность. 1900. № 20



Е.Д.Поленова, А.Я.Головин. Русская столовая.
Эскиз оформления столовой в доме М.Ф.Якунчиковой в Наро-Фоминске, под Москвой.
Отсканировано с изд.: Мир искусства. 1899. Т. II



А.Я.Головин. Лебеди. Панно для Русской столовой в доме М.Ф.Якунчиковой в Наро-Фоминске, под Москвой.
Отсканировано с изд.: Мир искусства. 1899. Т. II



А.Я.Головин. Деталь орнамента для Русской столовой в доме М.Ф.Якунчиковой в Наро-Фоминске, под Москвой.
Отсканировано с изд.: Мир искусства. 1899. Т. II



Е.Д.Поленова, А.Я.Головин. Русская столовая.
Эскиз оформления столовой в доме М.Ф.Якунчиковой в Наро-Фоминске, под Москвой.
Отсканировано с изд.: Мир искусства. 1899. Т. II



Интерьер Кустарного павильона Русского отдела на Всемирной выставке в Париже 1900 г.
Фотография. Третьяковская галерея



Группа у Кустарного павильона Русского отдела на Всемирной выставке в Париже 1900 г.
Фотография. Третий справа - А.Я.Головин. Третьяковская галерея



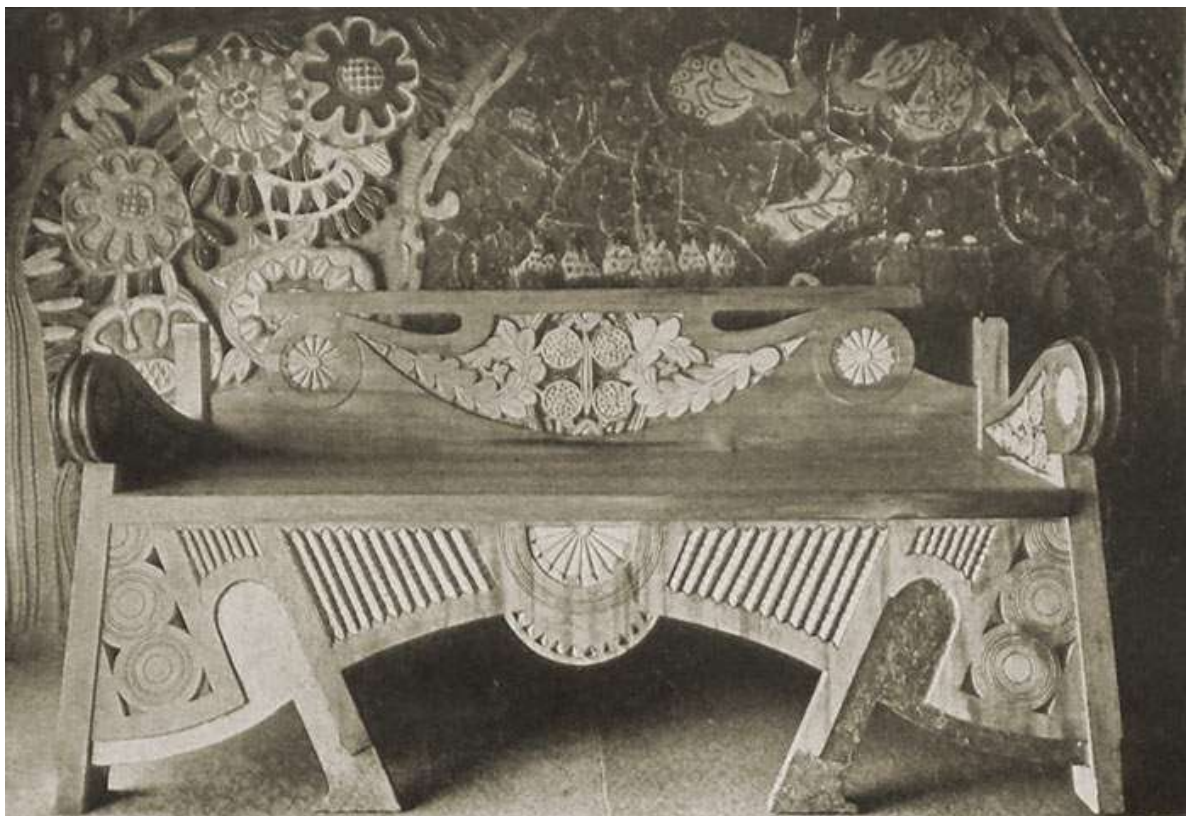
Курица. Конец 1890-х. Братина. Майолика, рельеф, роспись, глазурь. 37х55,5х25.
Третьяковская галерея



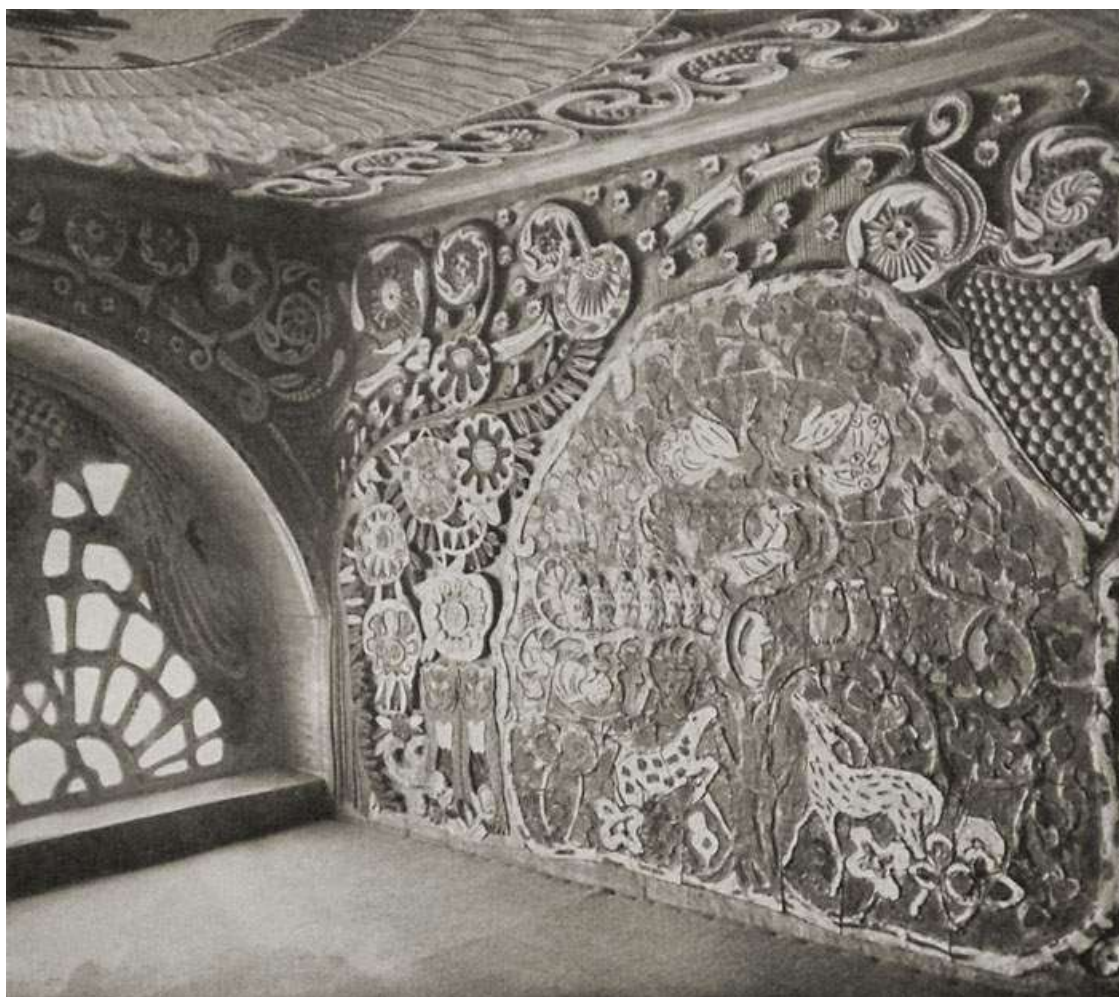
Жар-птица. Конец 1890-х. Декоративное блюдо. Майолика, рельеф, эмаль, глазурь. 64х50.
Третьяковская галерея



А.Я.Головин. Часть интерьера «Теремок».
Выставка «Современное искусство» в Санкт-Петербурге.
1903. Отсканировано с изд.: Мир искусства. 1903. № 5-6



А.Я.Головин. Часть интерьера «Теремок» со скамьей.
Выставка «Современное искусство» в Санкт-Петербурге.
1903. Отсканировано с изд.: Мир искусства. 1903. № 5-6



А.Я.Головин. Часть интерьера «Теремок». Выставка «Современное искусство» в Санкт-Петербурге. 1903. Отсканировано с изд.: Мир искусства. 1903. № 5-6



Клеопатра. Начало 1900-х. Панно на фасаде гостиницы «Метрополь» в Москве. Отсканировано с изд.: Гусарова А.П. Александр Головин. М., 2003

Н.А. Богданова

Судьба натюрморта, или жанровые предпочтения русского авангарда



Л.С.Попова. Скрипка. 1915. Холст, масло. 88,5x70,6. Третьяковская галерея



Л.С.Попова. Живописная архитектура с желтой доской. 1916. Холст, масло. 87,5х70. Третьяковская галерея



Л.С.Попова. Живописная архитектура. 1916–1917. Двусторонняя живопись.
Холст, масло. 159х126. Третьяковская галерея



Л.С.Попова. Живописная архитектура. Черное, красное, серое. 1916.
Холст, масло. 88,7х71. Третьяковская галерея



К.С.Малевич. Супрематизм. 1915. Холст, масло. 101,5х62. Городской музей, Амстердам.
Отсканировано с изд.: Казимир Малевич. 1878–1935. Л.; М., Амстердам, 1988. № 53. С.137



Л.С.Попова. Конструкция с белым полумесяцем. 1920–1921. Картон коричневый, гуашь, лак. 34,2х27,4.
Третьяковская галерея



Л.С.Попова. Композиция с фигурами. 1913. Холст, масло. 160х124,3. Третьяковская галерея



Л.С.Попова. Портрет философа. 1915. Холст, масло. 89х63. Русский музей.
Отсканировано с изд.: Л.С.Попова. Выставка произведений к столетию со дня рождения: каталог. М., 1990. № 19. С.77



К.С.Малевич. Лесоруб. 1912–1913. Холст, масло. 94х71,5. Городской музей, Амстердам.
Отсканировано с изд.: Казимир Малевич. 1878–1935. Л.; М., Амстердам, 1988. № 35. С.88



К.С.Малевич. Авиатор. 1914. Холст, масло. 125х65. Русский музей.
Отсканировано с изд.: Казимир Малевич. 1878–1935. Л.; М., Амстердам, 1988. № 46. С.99



К.С.Малевич. Англичанин в Москве. 1914. Холст, масло. 88х57. Городской музей, Амстердам.
Отсканировано с изд.: Казимир Малевич. 1878–1935. Л.; М., Амстердам, 1988. № 47. с.100



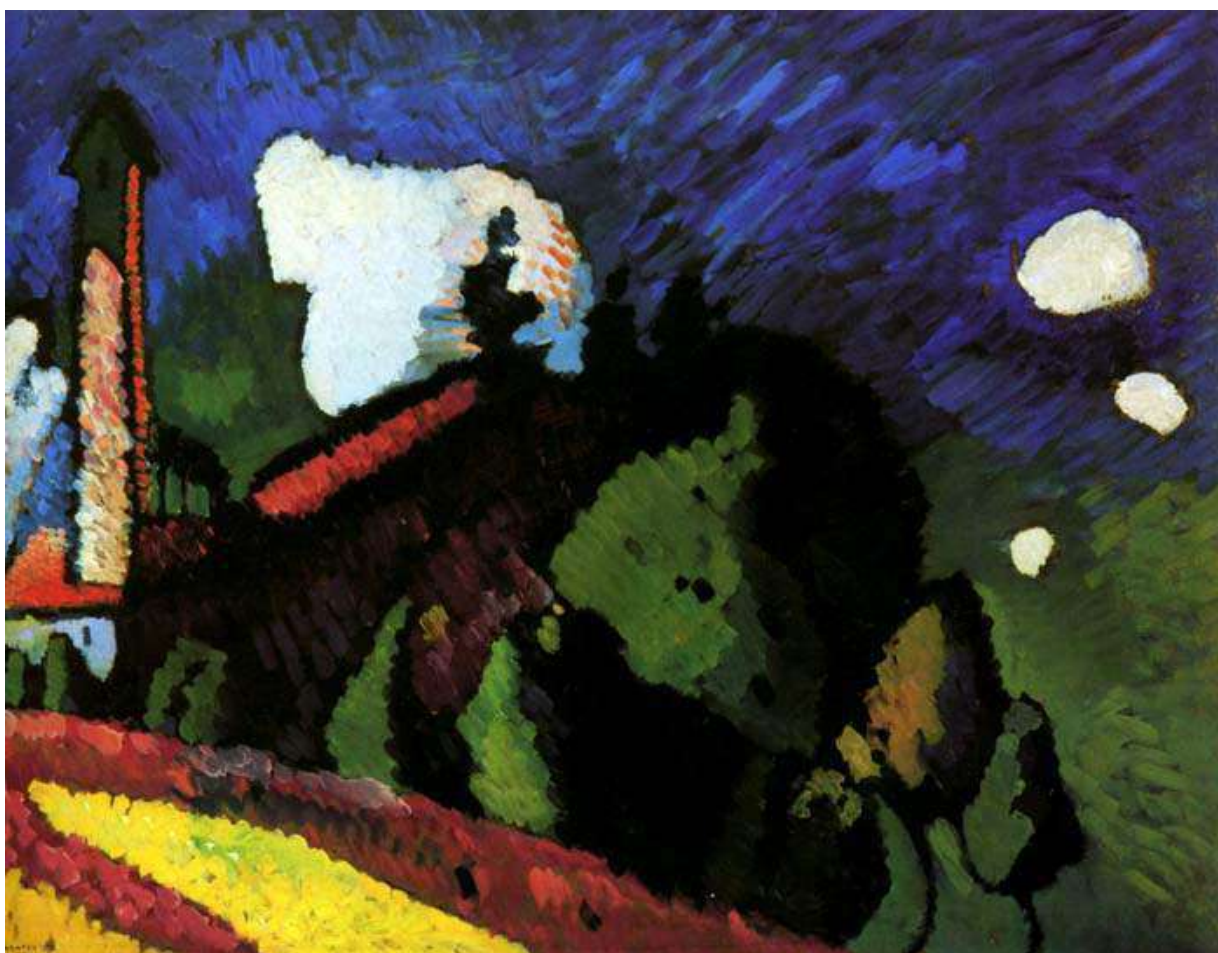
Л.С.Попова. Кувшин на столе. Пластическая живопись.
1915. Рельеф. Дерево, картон, масло. 59,1x45,3. Третьяковская галерея



В.В.Татлин. Контррельеф. 1916. Дерево, железо и др. 100х64х27. Третьяковская галерея



В.В.Татлин. Натурщица (Композиция из обнаженной натуры). 1913. Холст, масло. 143х108.
Третьяковская галерея



В.В.Кандинский. Пейзаж с башней. 1908. Холст на картоне, масло. 75,5х98,5.
Национальный музей современного искусства, Париж.
Отсканировано с изд.: Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б. Василий Кандинский. М., 1994. Ил. № 12



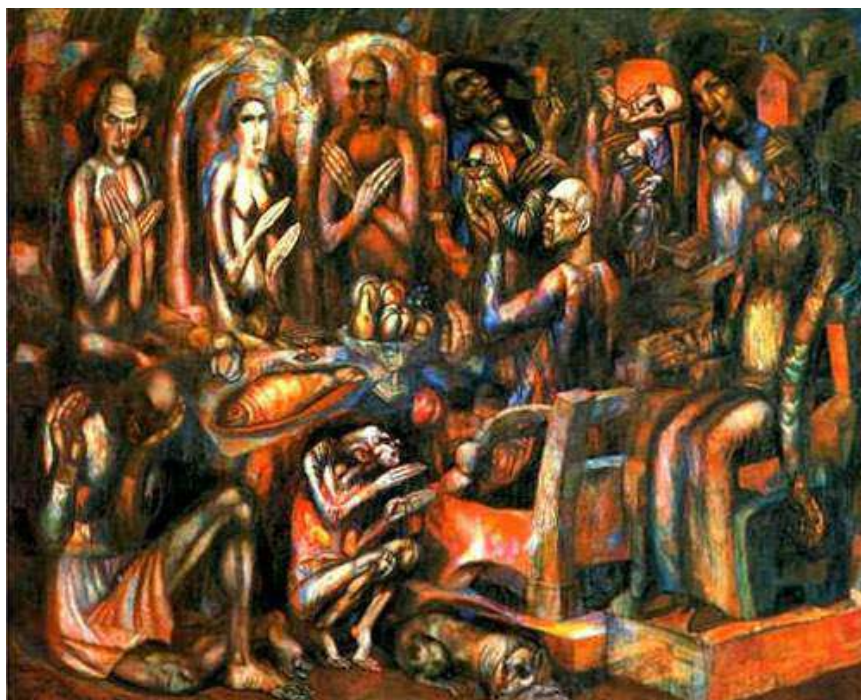
В.В.Кандинский. Сумеречное. 1917. Холст, масло. 91,5х69,5. Русский музей.
Отсканировано с изд.: Василий Васильевич Кандинский: каталог выставки. Л., 1989. № 51. С.122



П.Н.Филонов. Цветы. 1912–1913. Бумага, графитный карандаш. 45,4х34. Русский музей.
Отсканировано с изд.: Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика.
Из собрания Государственного Русского музея: каталог выставки. Л., 1988. № 34. С.19



П.Н.Филонов. Цветы мирового расцвета. 1915. Холст, масло. 154,5x117. Русский музей.
Отсканировано с изд.: Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика.
Из собрания Государственного Русского музея: каталог выставки. Л., 1988. № 55. С.39



П.Н.Филонов. Пир королей. 1913. Холст, масло. 175х215. Русский музей.
Отсканировано с изд.: Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика.
Из собрания Государственного Русского музея: каталог выставки. Л., 1988. № 23. С.15



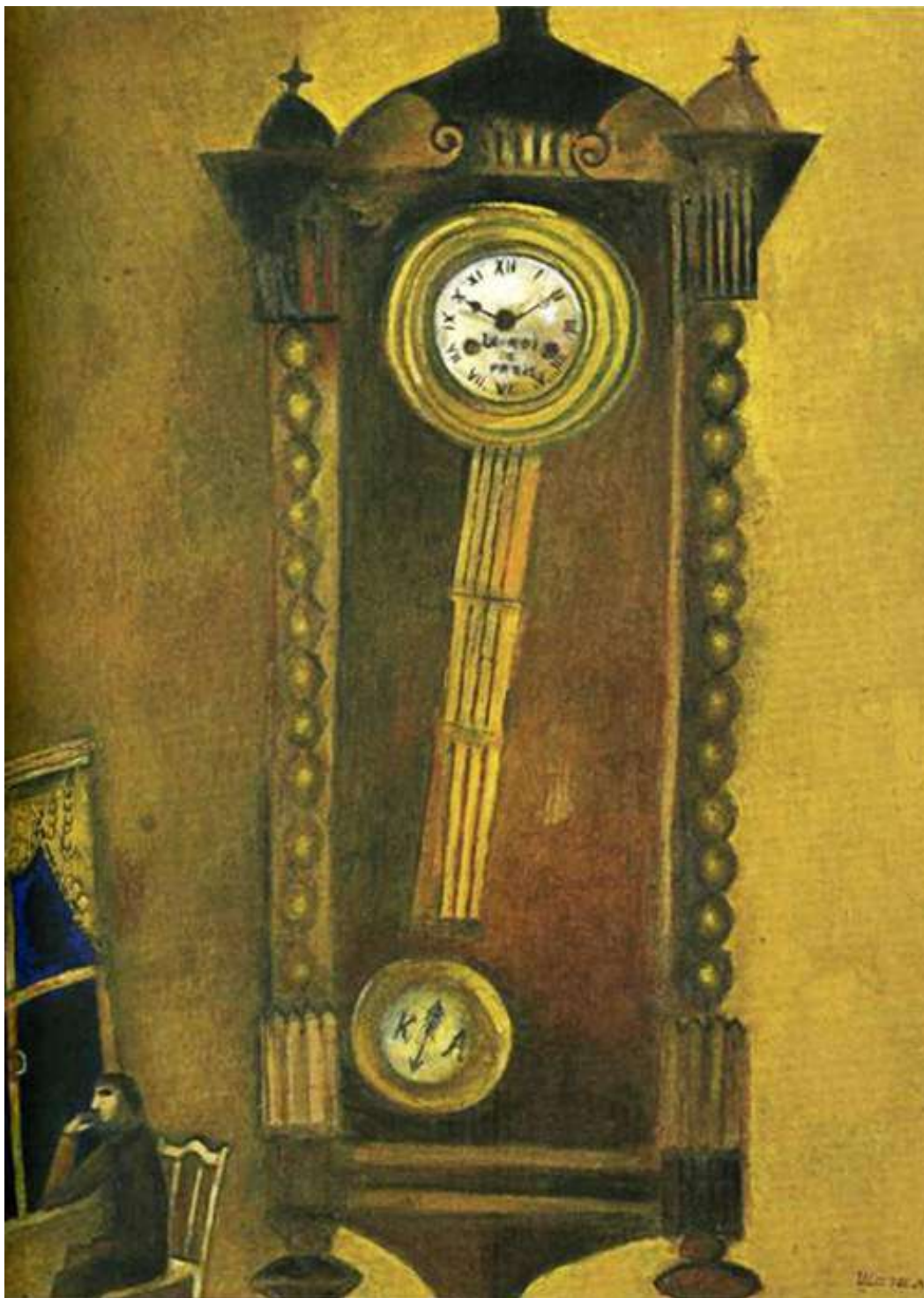
П.Н.Филонов. Трое за столом. 1915. Холст, масло. 98х101. Русский музей.
Отсканировано с изд.: Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика.
Из собрания Государственного Русского музея: каталог выставки. Л., 1988. № 38. С.21



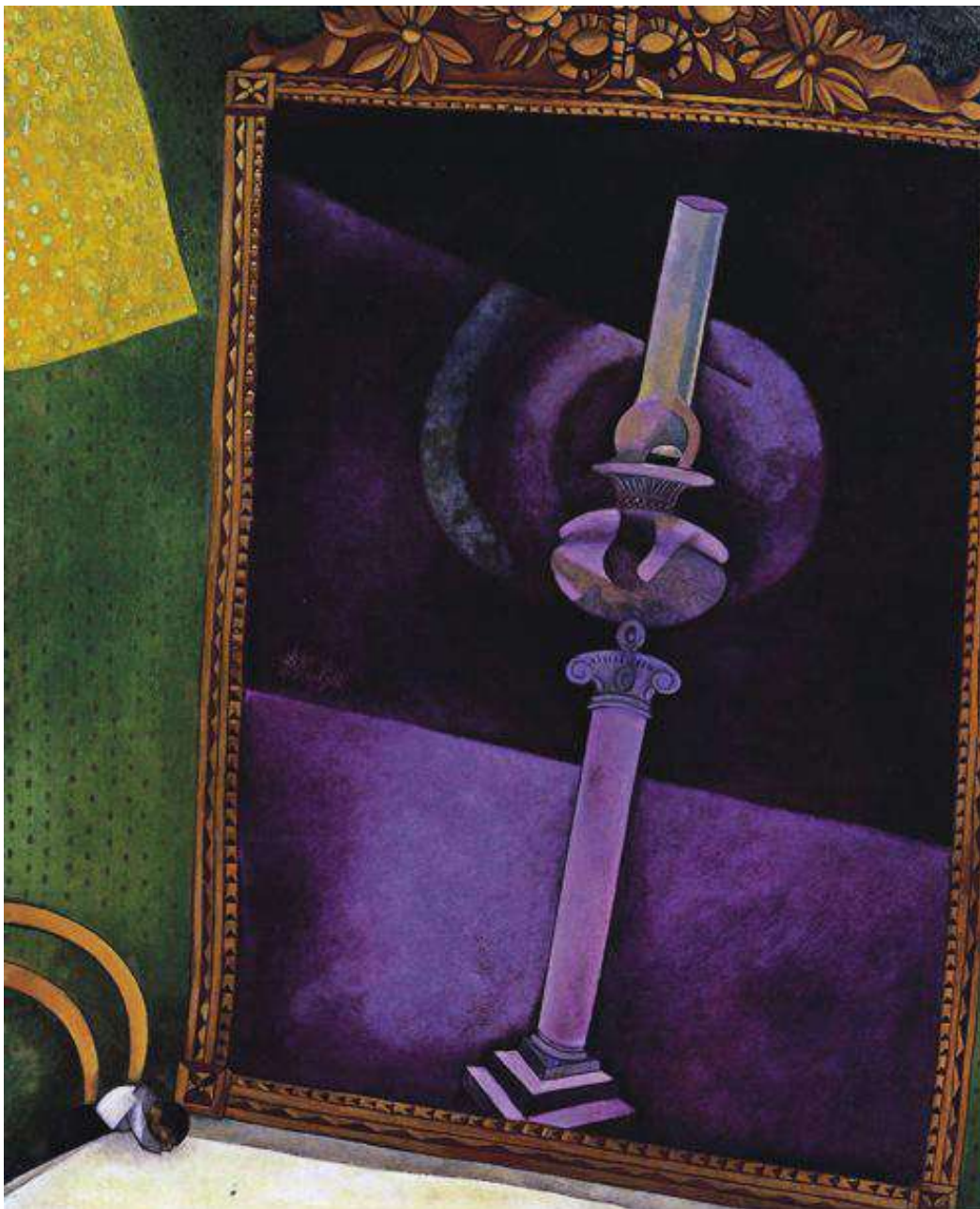
М.З.Шагал. Прогулка. 1915. Холст, масло. 175,2x168,4. Русский музей.
Отсканировано с изд.: Марк Шагал. «Здравствуй, Родина»: [каталог выставки]. № 78. Ил.
78



М.З.Шагал. Видение (Автопортрет с музой). 1917–1918. Холст, масло. 152,8x134.
Частное собрание, Санкт-Петербург.
Отсканировано с изд.: Марк Шагал. «Здравствуй, Родина»: [каталог выставки]. № 79. Ил.
79



М.З.Шагал. Часы. 1914. Бумага серая, гуашь, масло. 49,3х37. Третьяковская галерея



М.З.Шагал. Зеркало. 1915. Бумага на картоне, масло. 100х81. Русский музей.
Отсканировано с изд.: Марк Шагал. «Здравствуй, Родина»: [каталог выставки]. № 64. Ил. 39



М.З.Шагал. Ландыши. 1916. Картон, масло. 40,8х32. Третьяковская галерея

З.П. Шергина

Футуристические книги из личной коллекции М.В. Матюшина. Из истории формирования книжной коллекции научной библиотеки Третьяковской галереи



М.В.Матюшин. Автопортрет. Холст, масло. 1900-е.

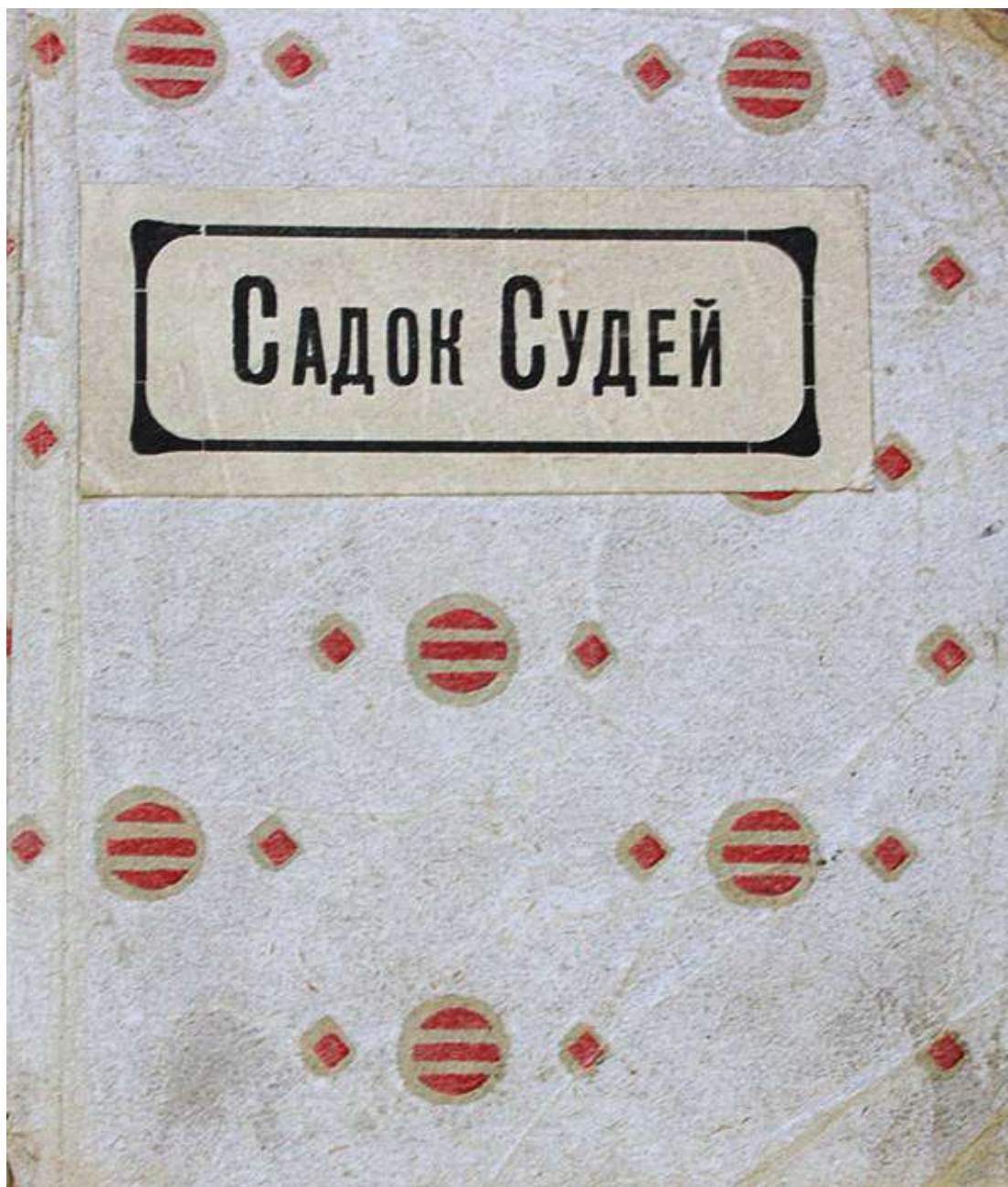
Отсканировано с изд.: Михаил Матюшин. Творческий путь художника. Автобиография. Коломна, 2011. С.57



Владельческий штампик личной библиотеки М.В.Матюшина. Предоставлено автором



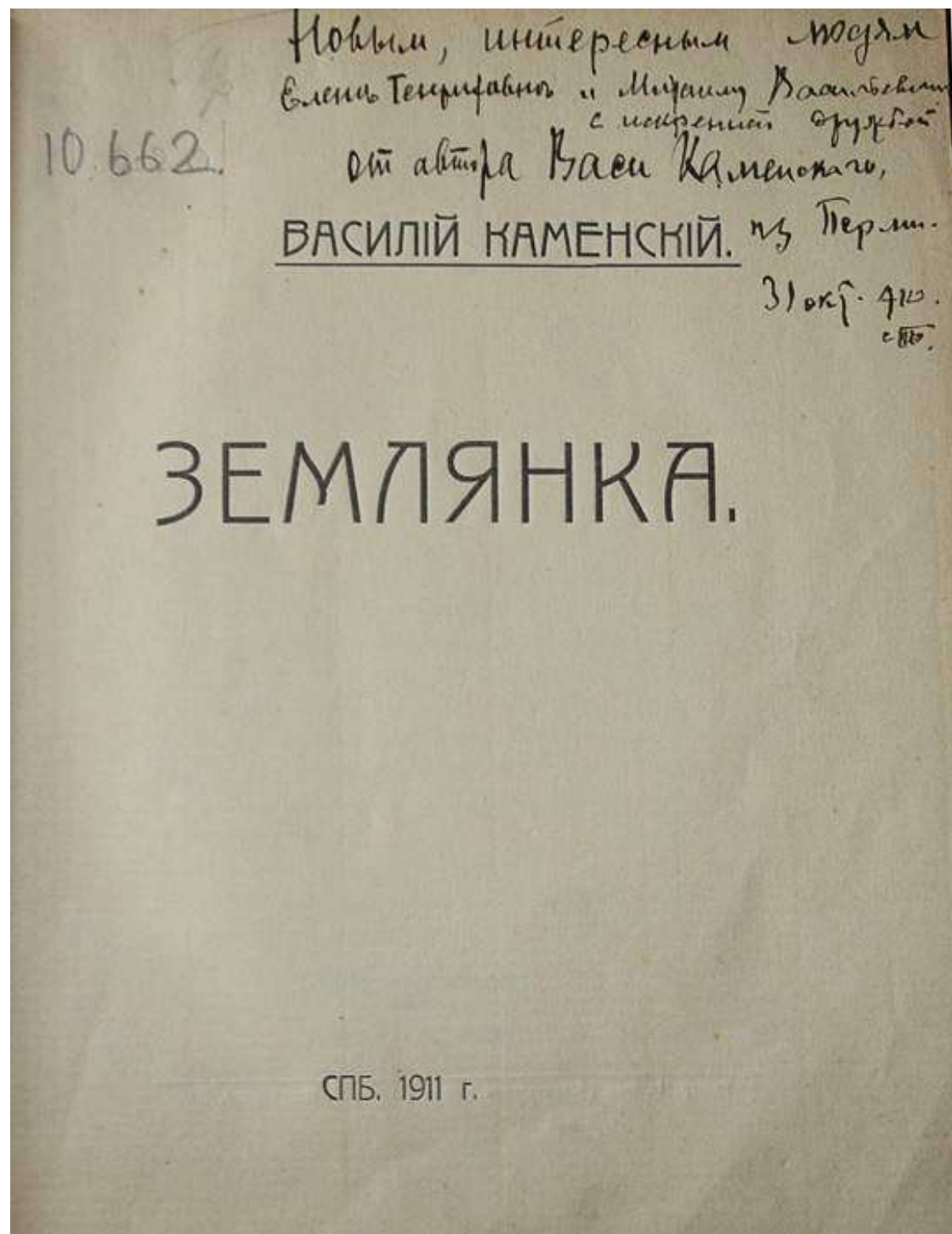
Обложка книги «Небесные верблюжата» ([СПб.], 1914) с наклеенной фотографией Е.Гуро.
Предоставлено автором



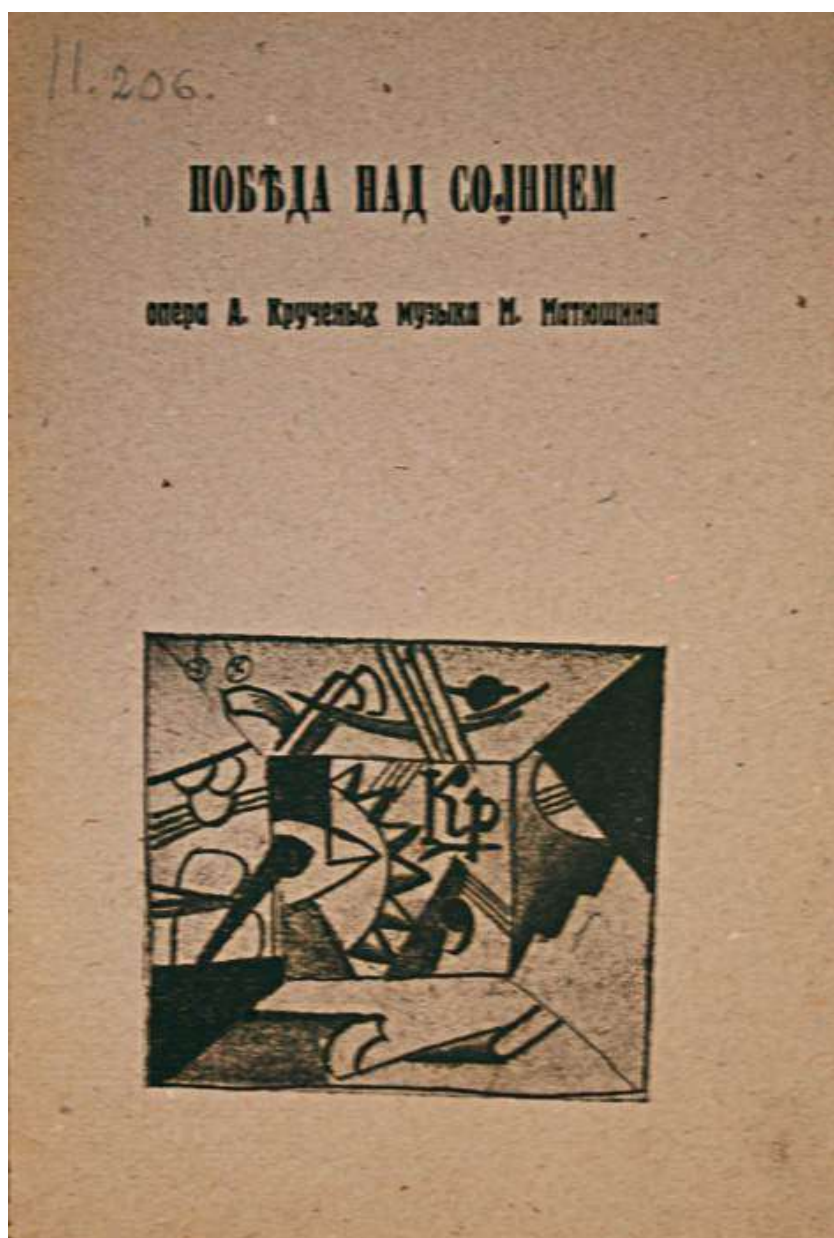
Обложка книги «Садок судей» (СПб., [1910]). Предоставлено автором



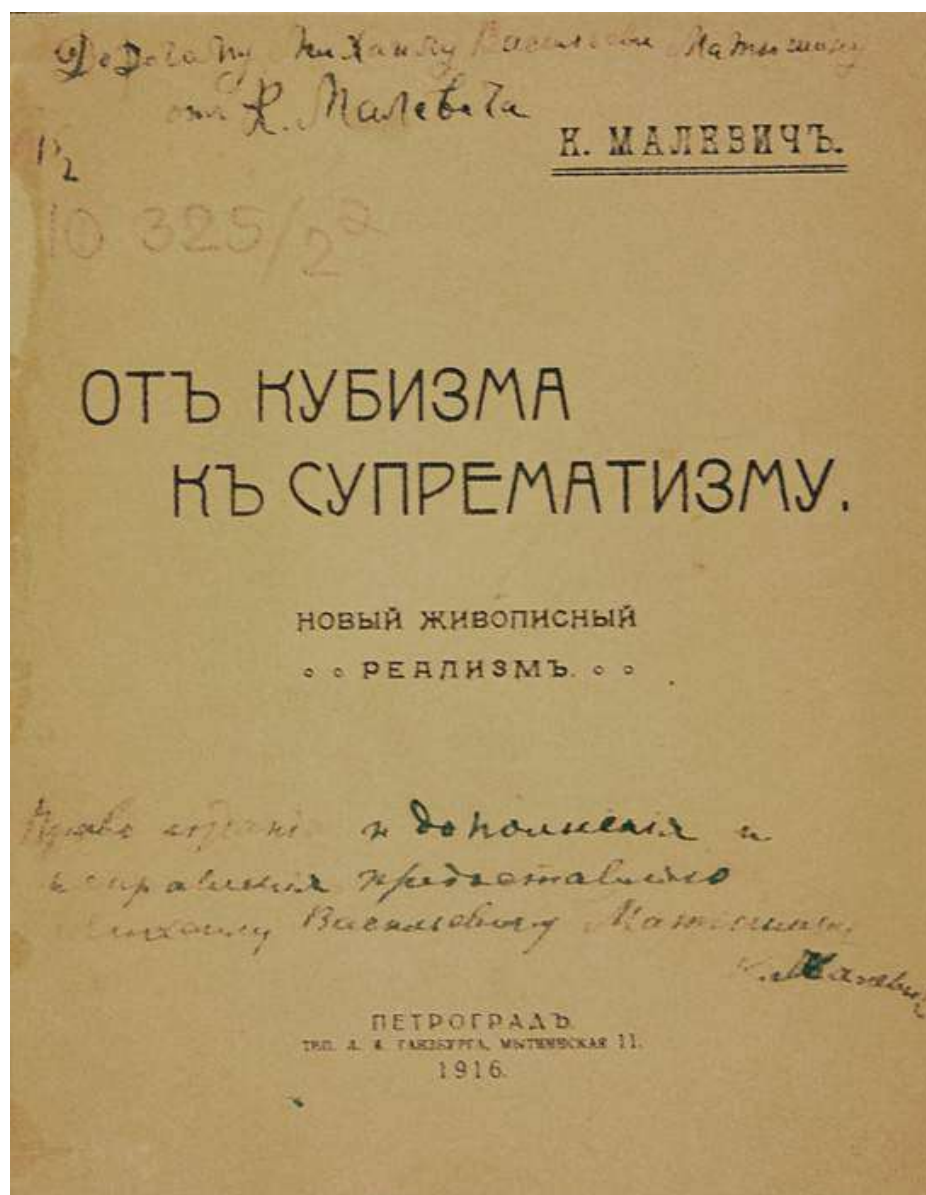
Обложка книги «Садок судей II» (СПб., [1913]). Предоставлено автором



Титульный лист книги В.Каменского «Землянка» (СПб., 1911). Автограф В.Каменского.
Предоставлено автором



Обложка книги «Победа над солнцем» ([СПб.], [1913]). Опера А.Крученых, музыка М.Матюшина.
Предоставлено автором



Обложка книги К.Малевича «От Кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм» (Пг., 1916).
Автографы К.Малевича. Предоставлено автором

Makara, Paomiching
Ma Mo Nung
B. Zhan he mei He Ma Maan Dye die
E. Austla 1911-1920 v. 2.
Kafu Kufu Ma Salae

Hedy
H. De-26-40-21-Me-Ka
H. Loin Mon My Me

[illegible]

H. H. A. R. A. R.

ГОС. ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
БИБЛИОТЕКА
ИНВЕНТАРЬ № 20

3rd July

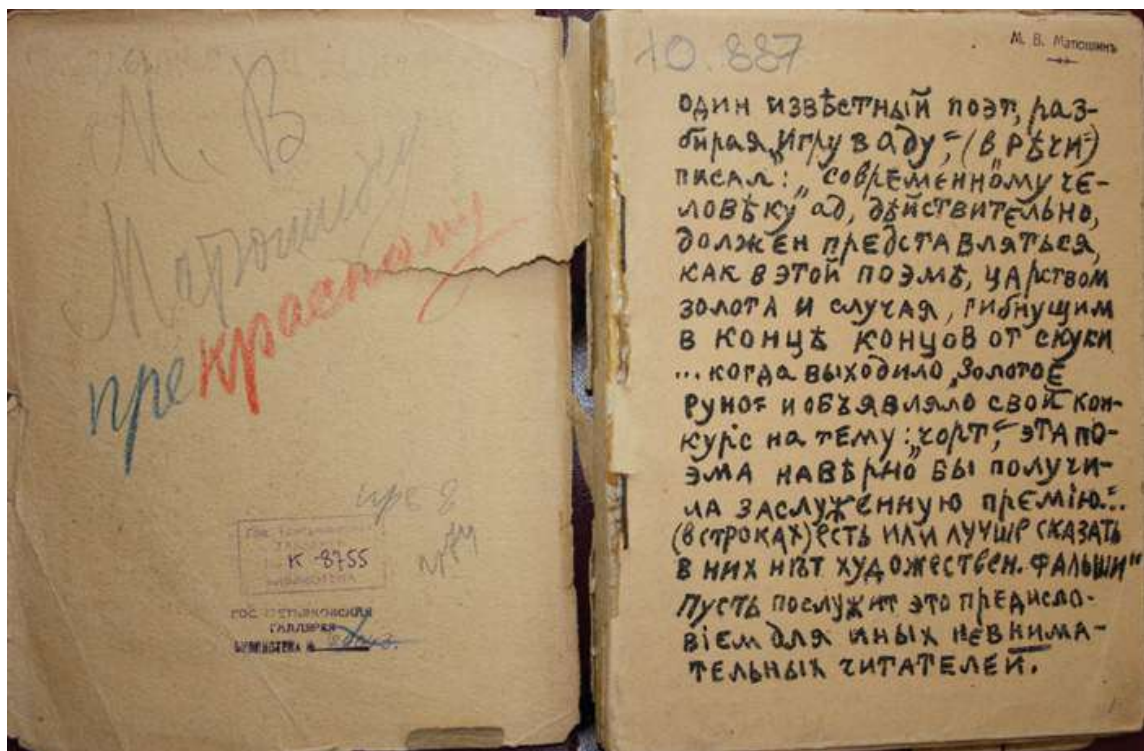
Год. Изд. 1973 г.
№ К-49739
БИБЛИОТЕКА

Mr 58

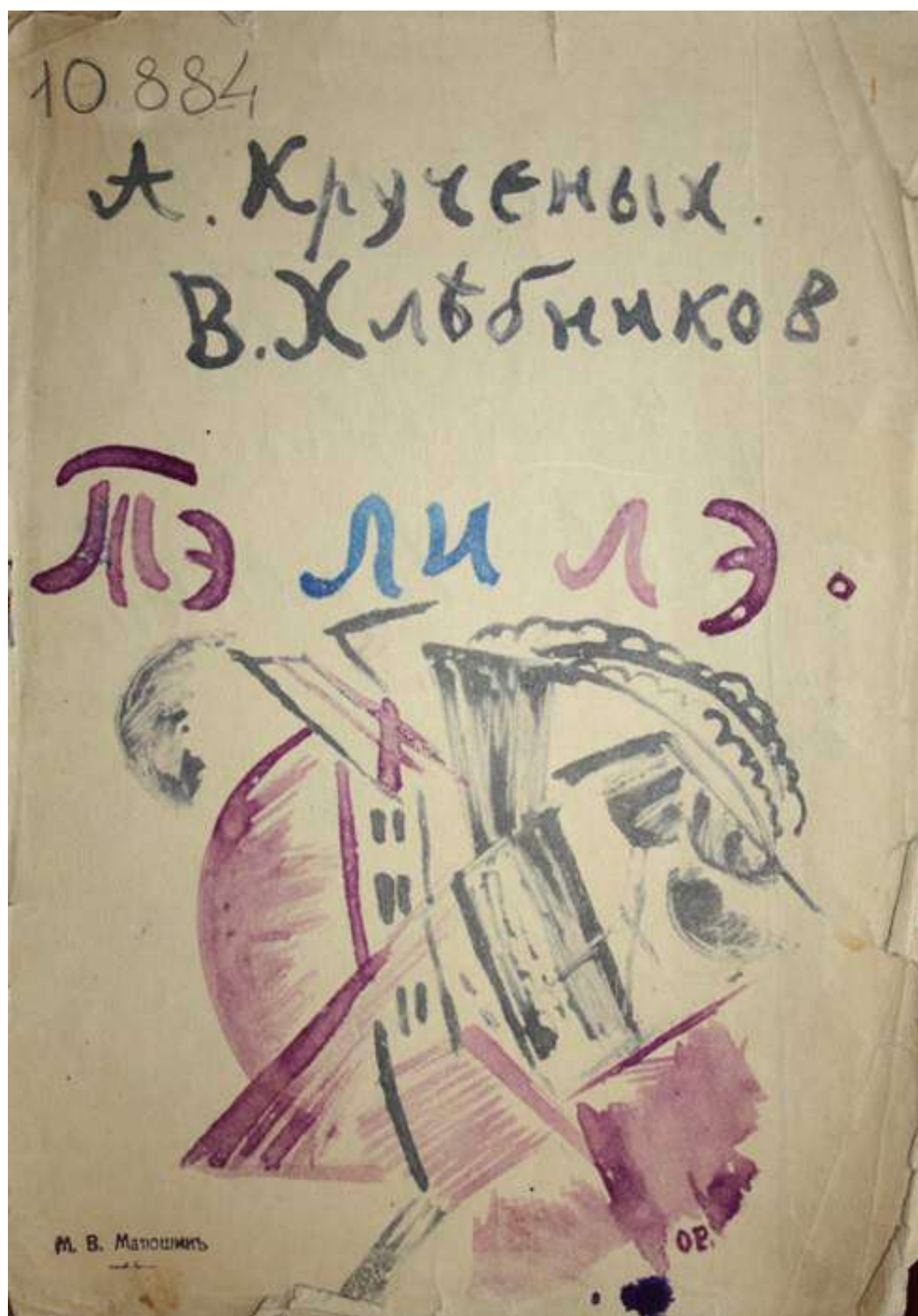
Страница из книги К.Малевича «О новых системах в искусстве. Статистика и скорость: Установление. А.» (Витебск, [1919.]). Автограф К.Малевича. Предоставлено автором



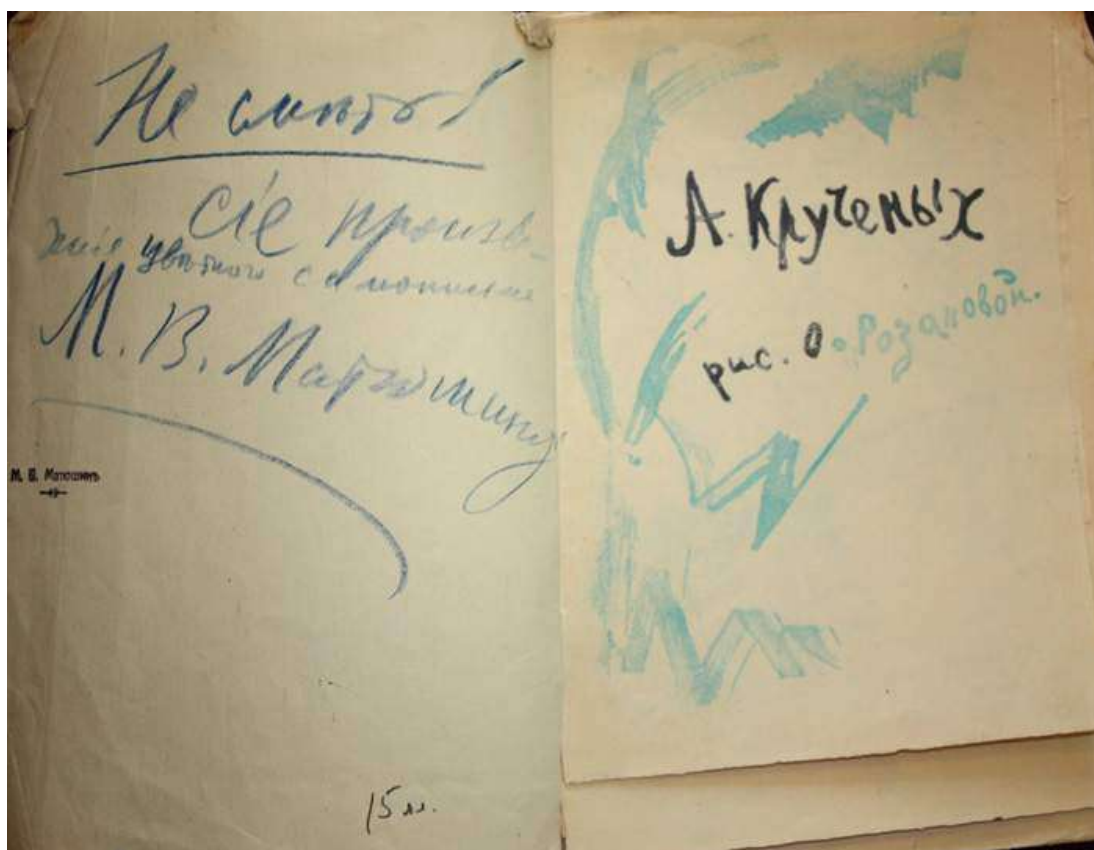
Обложка книги А.Крученых и В.Хлебникова «Игра в аду» (М., [1912]). Рисунки Н.Гончаровой. Предоставлено автором



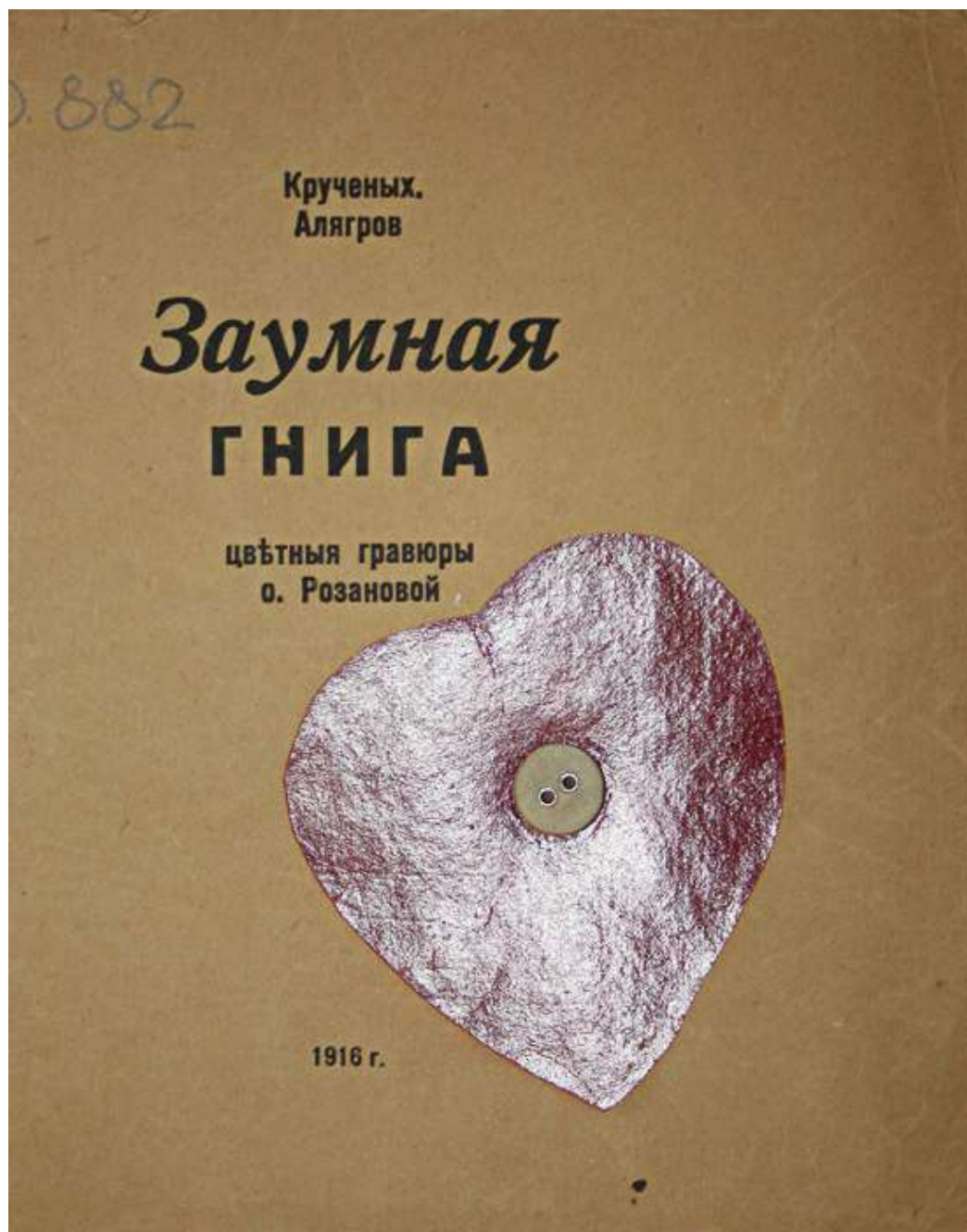
Разворот книги А.Крученых и В.Хлебникова «Игра в аду» (М., [1912]).
Рисунки Н.Гончаровой. Известный автограф. Предоставлено автором



Обложка книги А.Крученых и В.Хлебникова «Тэ Ли Лэ» (СПб., 1914).
Текст и рисунки О.Розановой и Н.Кульбина. Предоставлено автором



Разворот книги А.Крученых и В.Хлебникова «Тэ Ли Лэ» (СПб., 1914).
Текст и рисунки О.Розановой и Н.Кульбина. Неизвестный автограф. Предоставлено автором



Обложка книги Крученых и Алягрова «Заумная гнига» (М., 1916 [1915]). Цветные гравюры О.Розановой. Предоставлено автором



Обложка книги «Заумники» (М., 1922). Автограф А.Крученых. Предоставлено автором



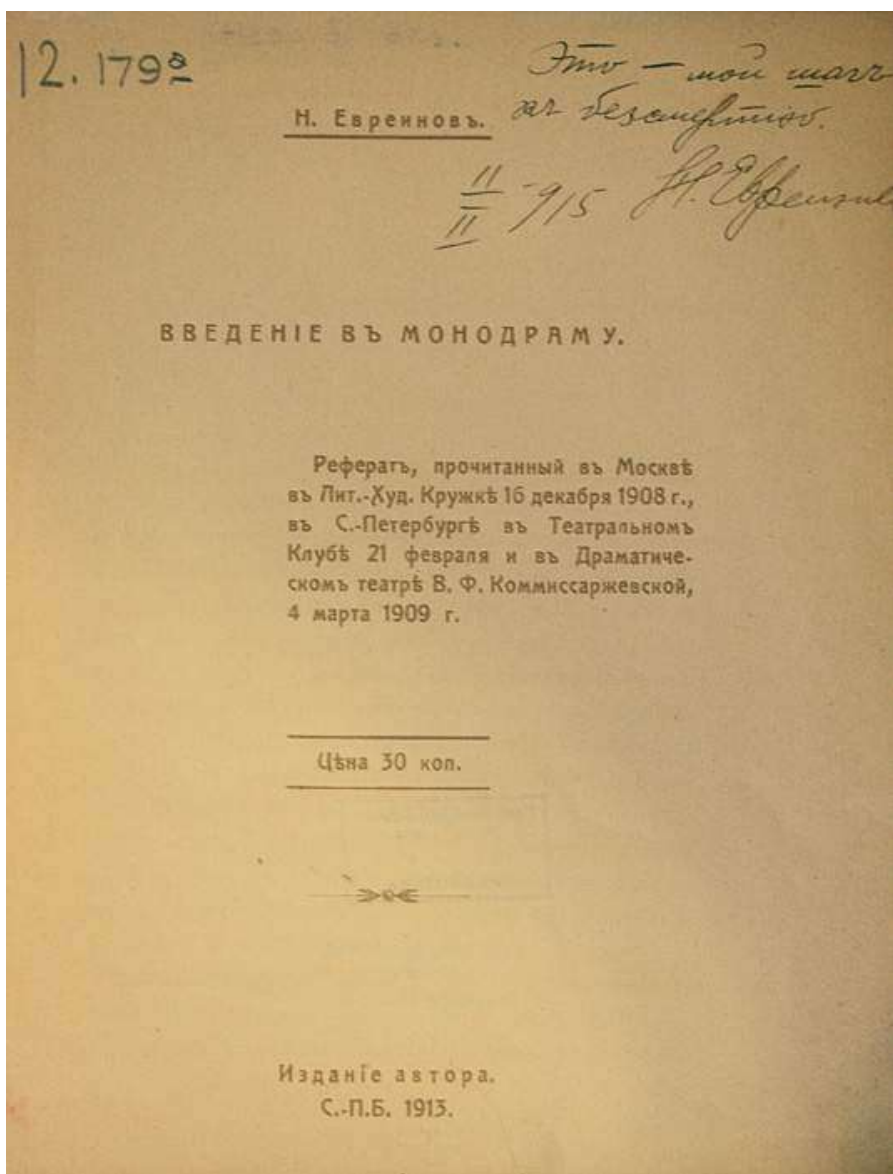
Обложка книги В.Маяковского «Я!» ([М.], [1913]). Рисунки Чекрыгина и Л.Ш. Автограф В.Маяковского.
Предоставлено автором



Л.Жегин. Портрет Маяковского в широкополой шляпе из книги В.Маяковского «Я!» ([М.], [1913]).
Предоставлено автором



Обложка книги Филонова «Пропевень о проросли мировой» (Пг., [1915]). Предоставлено автором



Титульный лист книги Н.Евреинова «Введение в монодраму» (СПб., 1913).
Автограф Н.Евреинова. Предоставлено автором

11.200/5

ТРУБА МАРСИАНЪ.

Люди!

Мозгъ людей и донынѣ скачетъ на 3 ногахъ. (3 оси жѣста)! Мы приклеиваемъ воздѣлывая мозгъ челоѣчества, какъ пахари этому щенку 4-ю ногу, именно—*ОСЬ ВРЕМЕНИ*.

Хромой щенокъ! Ты больше не будешь истязать слухъ намъ своимъ сквернымъ лаемъ.

Люди прошлаго не умѣе себя, полагая, что паруса государства можно строить лишь для осей пространства.

Мы, одѣтые въ плащъ только побѣды, приступаемъ къ постройкѣ молодого союза съ парусомъ около оси *ВРЕМЕНИ*, предупредая заранѣе, что нашъ разжѣръ больше Хеопса, а задачи храбра, величественна и сурова.

Мы суровые плотники снова бросаемъ себя и наши имена въ клочущіе котлы прекрасныхъ задачъ.

Мы вѣримъ въ себя и съ негодованіемъ отталкиваемъ порочный шопоть людей прошлаго, мечтающихъ уклонить насъ въ пята. Вѣдь мы босы. (Ошибка въ согласной). Но мы прекрасны *ВЪ НЕУКЛОННОЙ ИЗМѢНѢ СВОЕМУ ПРОШЛОМУ*, едва только оно вступило въ возрастъ побѣды и въ неуклонномъ бѣшенствѣ заноса очередного молота надъ земнымъ шаромъ, уже начинающимъ дрожать отъ нашего топота.

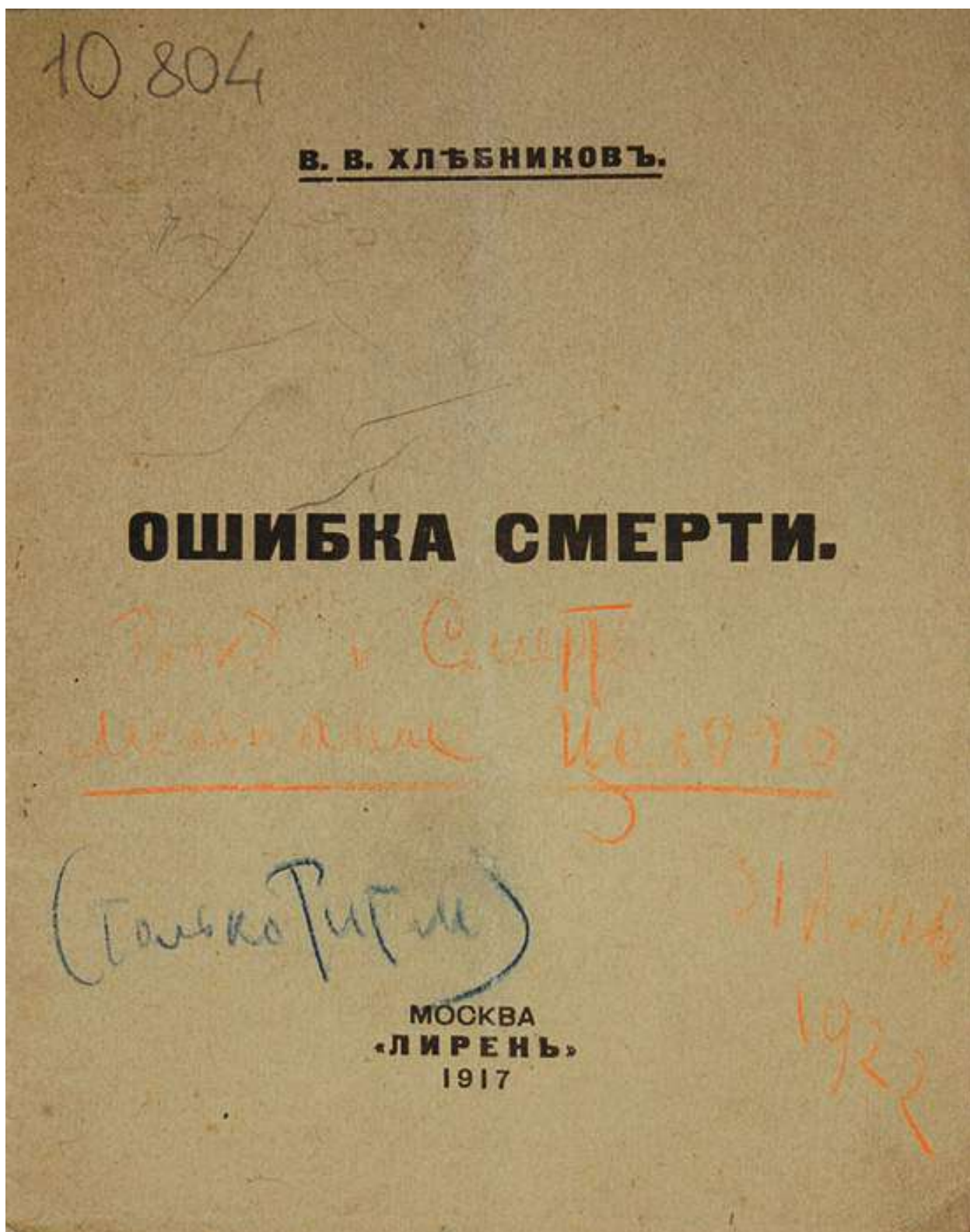
Черные паруса времени, шумите!

ВИКТОРЪ ХЛѢБНИКОВЪ, МАРИЯ СИНЯКОВА, БОЖИДАРЪ,
ГРИГОРІЙ ПЕТНИКОВЪ, НИКОЛАЙ АСЪЕВЪ.

Труба марсиан (М.[Харьков], [1916]). Фрагмент. Предоставлено автором



Труба марсиан (М.[Харьков], [1916]). Предоставлено автором



Обложка книги В.Хлебникова «Ошибка смерти» (М.[Харьков], 1917[1916]). Предоставлено автором

11.207.

Григорій Петниковъ

Милому Викенту Касимовичу
Манделину отъ моего
съзвучанья.
Петербургъ, 1920.

ПОРОСЛЬ СОЛНЦА

3-ья книга стиховъ



МОСКВА 1918

Титульный лист книги Г.Петникова «Поросль солнца» (М., 1918). Автограф Г.Петникова.
Предоставлено автором



Обложка книги «Дохлая луна» (М., 1913). Предоставлено автором

Трамоты и деклараціи русских футуристов.

[illegible][illegible]

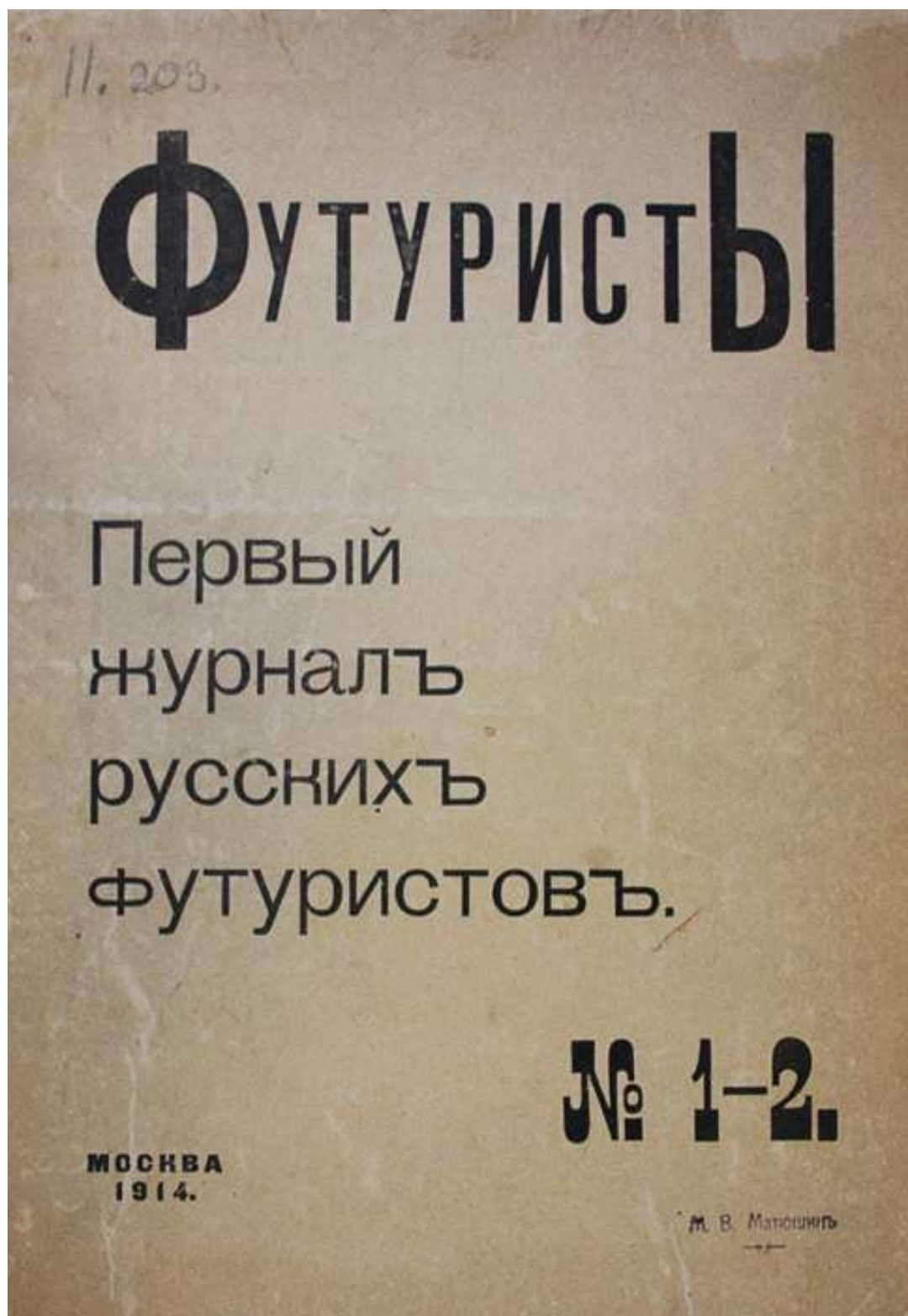
ДЕЛАЮЩЕГО СЛОЖА КАН ТАНДООС

Вот так, этот бесконечный ряд чисел — целых. Их ряд бесконечен. Другим же
многом числам, другим, самым же не простым, а  сложным, называются дробными. Они тоже бесконечны. Среди них
и простые, вроде половины, трети, четверти, пятой, которые называются дробями. И $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$. Другим же
называют и такие дроби, как $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{5}$, $\frac{5}{6}$, $\frac{6}{7}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{8}{9}$, $\frac{9}{10}$, $\frac{10}{11}$, $\frac{11}{12}$, $\frac{12}{13}$, $\frac{13}{14}$, $\frac{14}{15}$, $\frac{15}{16}$, $\frac{16}{17}$, $\frac{17}{18}$, $\frac{18}{19}$, $\frac{19}{20}$, $\frac{20}{21}$, $\frac{21}{22}$, $\frac{22}{23}$, $\frac{23}{24}$, $\frac{24}{25}$, $\frac{25}{26}$, $\frac{26}{27}$, $\frac{27}{28}$, $\frac{28}{29}$, $\frac{29}{30}$, $\frac{30}{31}$, $\frac{31}{32}$, $\frac{32}{33}$, $\frac{33}{34}$, $\frac{34}{35}$, $\frac{35}{36}$, $\frac{36}{37}$, $\frac{37}{38}$, $\frac{38}{39}$, $\frac{39}{40}$, $\frac{40}{41}$, $\frac{41}{42}$, $\frac{42}{43}$, $\frac{43}{44}$, $\frac{44}{45}$, $\frac{45}{46}$, $\frac{46}{47}$, $\frac{47}{48}$, $\frac{48}{49}$, $\frac{49}{50}$, $\frac{50}{51}$, $\frac{51}{52}$, $\frac{52}{53}$, $\frac{53}{54}$, $\frac{54}{55}$, $\frac{55}{56}$, $\frac{56}{57}$, $\frac{57}{58}$, $\frac{58}{59}$, $\frac{59}{60}$, $\frac{60}{61}$, $\frac{61}{62}$, $\frac{62}{63}$, $\frac{63}{64}$, $\frac{64}{65}$, $\frac{65}{66}$, $\frac{66}{67}$, $\frac{67}{68}$, $\frac{68}{69}$, $\frac{69}{70}$, $\frac{70}{71}$, $\frac{71}{72}$, $\frac{72}{73}$, $\frac{73}{74}$, $\frac{74}{75}$, $\frac{75}{76}$, $\frac{76}{77}$, $\frac{77}{78}$, $\frac{78}{79}$, $\frac{79}{80}$, $\frac{80}{81}$, $\frac{81}{82}$, $\frac{82}{83}$, $\frac{83}{84}$, $\frac{84}{85}$, $\frac{85}{86}$, $\frac{86}{87}$, $\frac{87}{88}$, $\frac{88}{89}$, $\frac{89}{90}$, $\frac{90}{91}$, $\frac{91}{92}$, $\frac{92}{93}$, $\frac{93}{94}$, $\frac{94}{95}$, $\frac{95}{96}$, $\frac{96}{97}$, $\frac{97}{98}$, $\frac{98}{99}$, $\frac{99}{100}$, $\frac{100}{101}$, $\frac{101}{102}$, $\frac{102}{103}$, $\frac{103}{104}$, $\frac{104}{105}$, $\frac{105}{106}$, $\frac{106}{107}$, $\frac{107}{108}$, $\frac{108}{109}$, $\frac{109}{110}$, $\frac{110}{111}$, $\frac{111}{112}$, $\frac{112}{113}$, $\frac{113}{114}$, $\frac{114}{115}$, $\frac{115}{116}$, $\frac{116}{117}$, $\frac{117}{118}$, $\frac{118}{119}$, $\frac{119}{120}$, $\frac{120}{121}$, $\frac{121}{122}$, $\frac{122}{123}$, $\frac{123}{124}$, $\frac{124}{125}$, $\frac{125}{126}$, $\frac{126}{127}$, $\frac{127}{128}$, $\frac{128}{129}$, $\frac{129}{130}$, $\frac{130}{131}$, $\frac{131}{132}$, $\frac{132}{133}$, $\frac{133}{134}$, $\frac{134}{135}$, $\frac{135}{136}$, $\frac{136}{137}$, $\frac{137}{138}$, $\frac{138}{139}$, $\frac{139}{140}$, $\frac{140}{141}$, $\frac{141}{142}$, $\frac{142}{143}$, $\frac{143}{144}$, $\frac{144}{145}$, $\frac{145}{146}$, $\frac{146}{147}$, $\frac{147}{148}$, $\frac{148}{149}$, $\frac{149}{150}$, $\frac{150}{151}$, $\frac{151}{152}$, $\frac{152}{153}$, $\frac{153}{154}$, $\frac{154}{155}$, $\frac{155}{156}$, $\frac{156}{157}$, $\frac{157}{158}$, $\frac{158}{159}$, $\frac{159}{160}$, $\frac{160}{161}$, $\frac{161}{162}$, $\frac{162}{163}$, $\frac{163}{164}$, $\frac{164}{165}$, $\frac{165}{166}$, $\frac{166}{167}$, $\frac{167}{168}$, $\frac{168}{169}$, $\frac{169}{170}$, $\frac{170}{171}$, $\frac{171}{172}$, $\frac{172}{173}$, $\frac{173}{174}$, $\frac{174}{175}$, $\frac{175}{176}$, $\frac{176}{177}$, $\frac{177}{178}$, $\frac{178}{179}$, $\frac{179}{180}$, $\frac{180}{181}$, $\frac{181}{182}$, $\frac{182}{183}$, $\frac{183}{184}$, $\frac{184}{185}$, $\frac{185}{186}$, $\frac{186}{187}$, $\frac{187}{188}$, $\frac{188}{189}$, $\frac{189}{190}$, $\frac{190}{191}$, $\frac{191}{192}$, $\frac{192}{193}$, $\frac{193}{194}$, $\frac{194}{195}$, $\frac{195}{196}$, $\frac{196}{197}$, $\frac{197}{198}$, $\frac{198}{199}$, $\frac{199}{200}$, $\frac{200}{201}$, $\frac{201}{202}$, $\frac{202}{203}$, $\frac{203}{204}$, $\frac{204}{205}$, $\frac{205}{206}$, $\frac{206}{207}$, $\frac{207}{208}$, $\frac{208}{209}$, $\frac{209}{210}$, $\frac{210}{211}$, $\frac{211}{212}$, $\frac{212}{213}$, $\frac{213}{214}$, $\frac{214}{215}$, $\frac{215}{216}$, $\frac{216}{217}$, $\frac{217}{218}$, $\frac{218}{219}$, $\frac{219}{220}$, $\frac{220}{221}$, $\frac{221}{222}$, $\frac{222}{223}$, $\frac{223}{224}$, $\frac{224}{225}$, $\frac{225}{226}$, $\frac{226}{227}$, $\frac{227}{228}$, $\frac{228}{229}$, $\frac{229}{230}$, $\frac{230}{231}$, $\frac{231}{232}$, $\frac{232}{233}$, $\frac{233}{234}$, $\frac{234}{235}$, $\frac{235}{236}$, $\frac{236}{237}$, $\frac{237}{238}$, $\frac{238}{239}$, $\frac{239}{240}$, $\frac{240}{241}$, $\frac{241}{242}$, $\frac{242}{243}$, $\frac{243}{244}$, $\frac{244}{245}$, $\frac{245}{246}$, $\frac{246}{247}$, $\frac{247}{248}$, $\frac{248}{249}$, $\frac{249}{250}$, $\frac{250}{251}$, $\frac{251}{252}$, $\frac{252}{253}$, $\frac{253}{254}$, $\frac{254}{255}$, $\frac{255}{256}$, $\frac{256}{257}$, $\frac{257}{258}$, $\frac{258}{259}$, $\frac{259}{260}$, $\frac{260}{261}$, $\frac{261}{262}$, $\frac{262}{263}$, $\frac{263}{264}$, $\frac{264}{265}$, $\frac{265}{266}$, $\frac{266}{267}$, $\frac{267}{268}$, $\frac{268}{269}$, $\frac{269}{270}$, $\frac{270}{271}$, $\frac{271}{272}$, $\frac{272}{273}$, $\frac{273}{274}$, $\frac{274}{275}$, $\frac{275}{276}$, $\frac{276}{277}</$

Грамоты и декларации русских футуристов (Спб., [1914]). Предоставлено автором



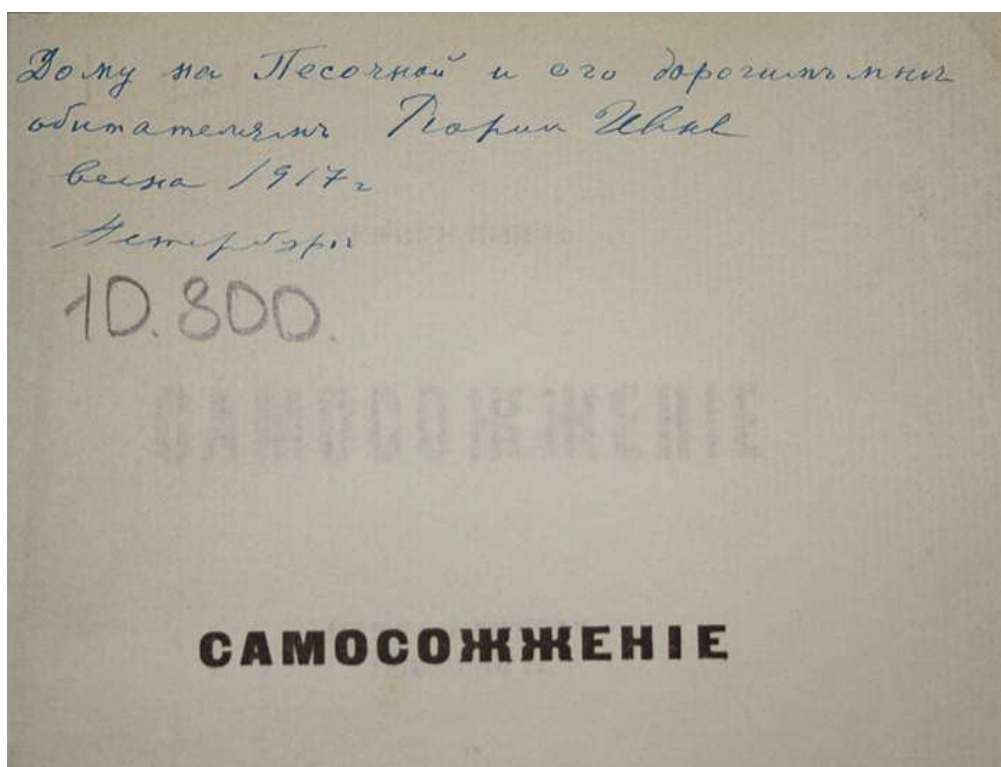
Обложка книги «Футуристы. Рыкающий Парнас» (СПб., [1914]). Предоставлено автором



Обложка книги «Футуристы. Первый журнал русских футуристов» (М., 1914). Предоставлено автором



Обложка книги К.Олимова «Жонглеры Нервы» (СПб., [1913]).
Штамп М.В.Матюшина. Предоставлено автором



Автограф Р.Ивнева на титульном листе книги «Самосожжение» (Пг., 1917). Предоставлено автором

Дорогому Матвѣю отъ Дмитрія
его авторъ.

10. 806 Викторъ Шкловскій

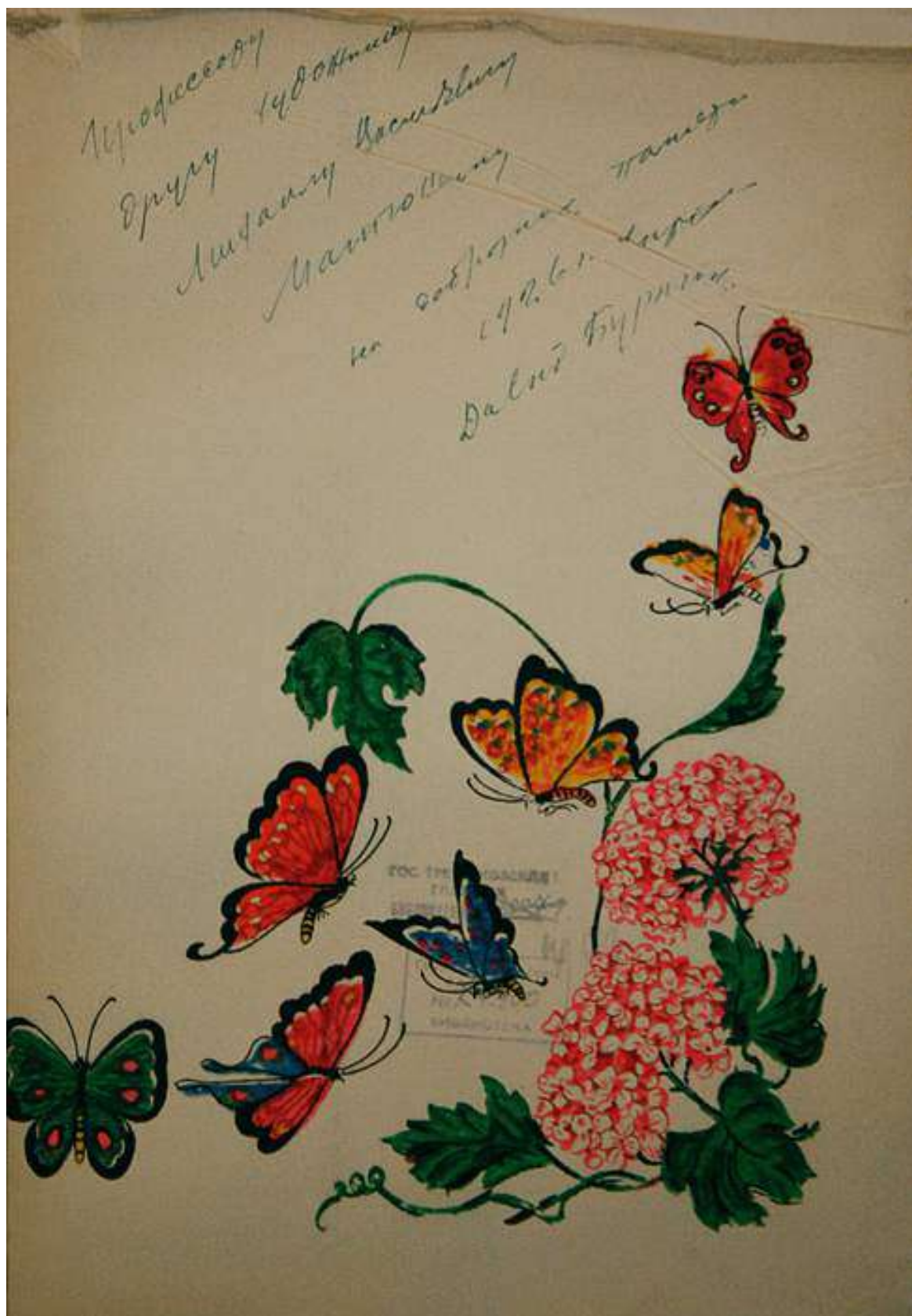
Воскрешеніе Слова



Слово — образъ и его окаменѣніе. Эпитетъ, какъ средство обновленія слова. Исторія эпитета — исторія поэтического стиля. Судьба произведеній старыхъ художниковъ слова такова-же, какъ и судьба самаго слова: они совершаютъ путь отъ поэзіи къ прозѣ. Смерть вещей. Задача футуризма воскрешеніе вещей-возвращеніе чело-вѣку переживаніе міра. Связь приѣмовъ поэзіи футуристовъ съ приѣмами общаго языковаго мышленія. Полу-понятный языкъ древней поэзіи. Языкъ футуристовъ.

Викторъ Шкловскій.

Титульный лист книги В.Шкловского «Воскрешение слова» (Пг., 1914).
Автограф В.Шкловского. Предоставлено автором



Оригинальный рисунок-вклейка в книге Д.Бурлюка «Восхождение на Фудзи-Сан» (Нью-Йорк, 1926). Автограф Д.Бурлюка. Предоставлено автором

Е.А. Воронина

К вопросу о месте журнальной графики в творчестве С.Я. Адливанкина



С.Я.Адливанкин. Трамвай «Б». 1922. Фанера, масло. 47х60.
Русский музей. Предоставлено семьей художника



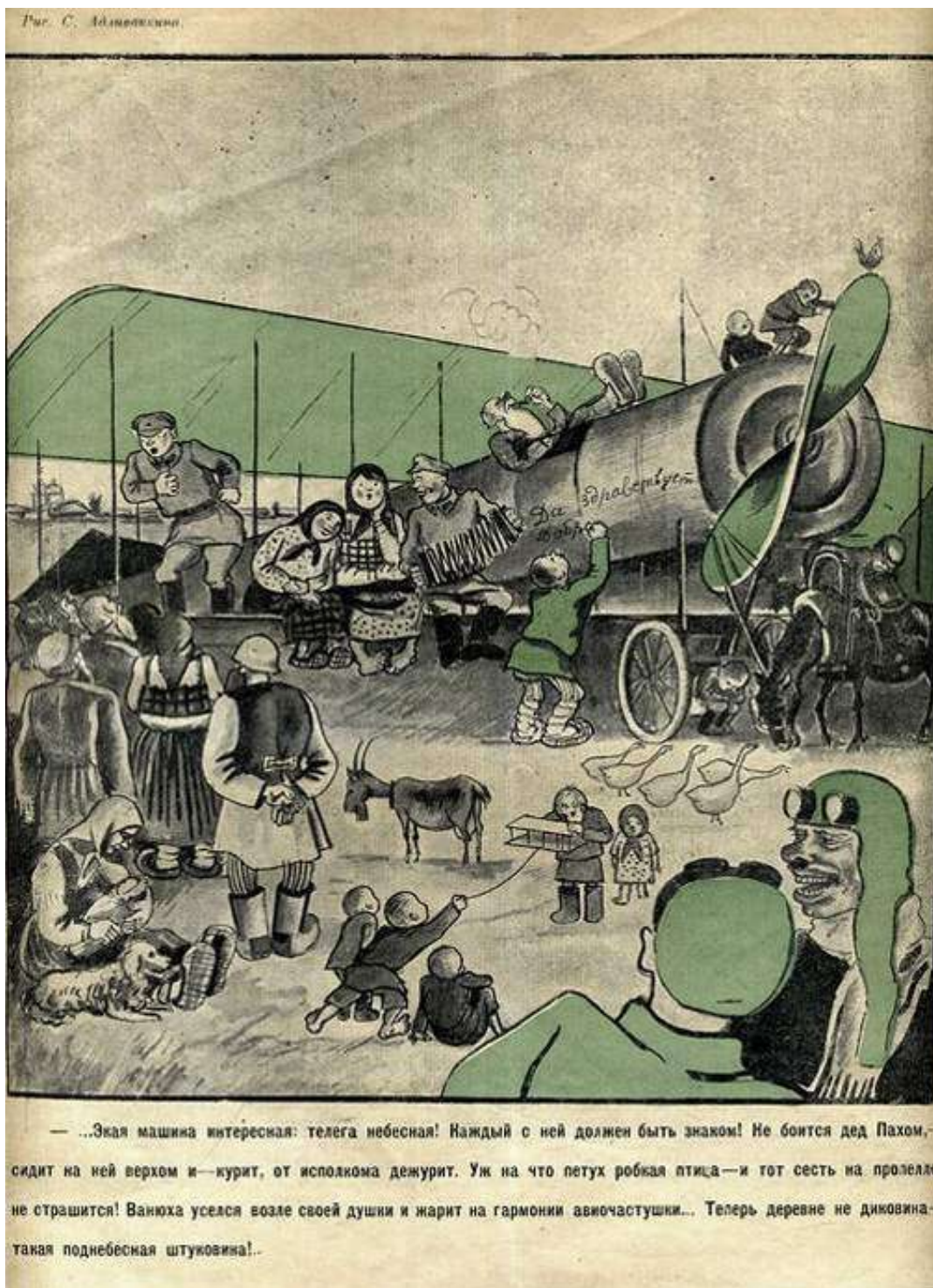
С.Я.Адливанкин. Уполномоченный Самарского ВХУТЕМАСа (Автопортрет). 49,1x37.
Самарский областной художественный музей



Я.Адливанкин. Портрет моих родителей. 1922. Фанера, масло. 52х57,9.
Самарский областной художественный музей



С.Я.Адливанкин. Перед отъездом на фронт. 1922. Холст, масло. Частное собрание.
Предоставлено семьей художника



С.Я.Адливанкин. Аэроплан в деревне теперь.
Отсканировано с изд.: Военный крокодил. М., 1925. № 17-18. С.8-9



Рисунки художника Адаманкина.

1.

Ваську записали в школу неграмотных.

И пошло у него на этой почве полное расхождение с порядками и правилами.—Уговаривали сперва Ваську и политрук, и взводный, и ротный, даже военком полка два раза приходил.

Васька же на все спокойно отвечал:

— Ни-как не могу, товарищи... Рад бы, пра слово... Понятия у меня нет, не задержуется ничего в голове хоть убей...

Или:

— Вот вы топор подайте, я Вам покажу механику—пузыри будут отскакивать, а то „ры“, да „мы“.

Налетела это раз комиссия, знания поверяла. Спрашивали и Ваську:

— Кто такой Чемберлен?

Слышал Васька подобное, но в каком месте—забыл, или на политчase, или в школе. Кто он—разве поймешь?.. Может—метр, может, какой-нибудь—масштаб, а может и начальство какое; стоит Васька столбом, и только мычит, аж прочему полку стыдно стало, ей—пра...

2.

И вышел у Васьки неожиданный интерес к грамоте, и не через какую-нибудь даму червей, а через комсомолку; это случилось в один прекрасный день, когда рота пошла в комсомольский клуб проводить ячейку,—которая была шефом.

Шел Васька и матюкался, день-деньской набродисься, наслушаешься—тут бы полежать—а то-вот скажи на милость—тянут...

Пришли. Только это до двери сунулись—навстречу целая прорва комсо-

молий, рвут прямо роту на части и даже отдельного бойца. Тот тянет сюда, а другой вот куда.

Очухаться Васька не успел, а рядом девчонка, остроглазая, вертится юлой, товарищем зовет, по плечу хлопает, на Васькин конфуз—говорит:

— Будь как дома; мы, комсомольцы, ребята простые.

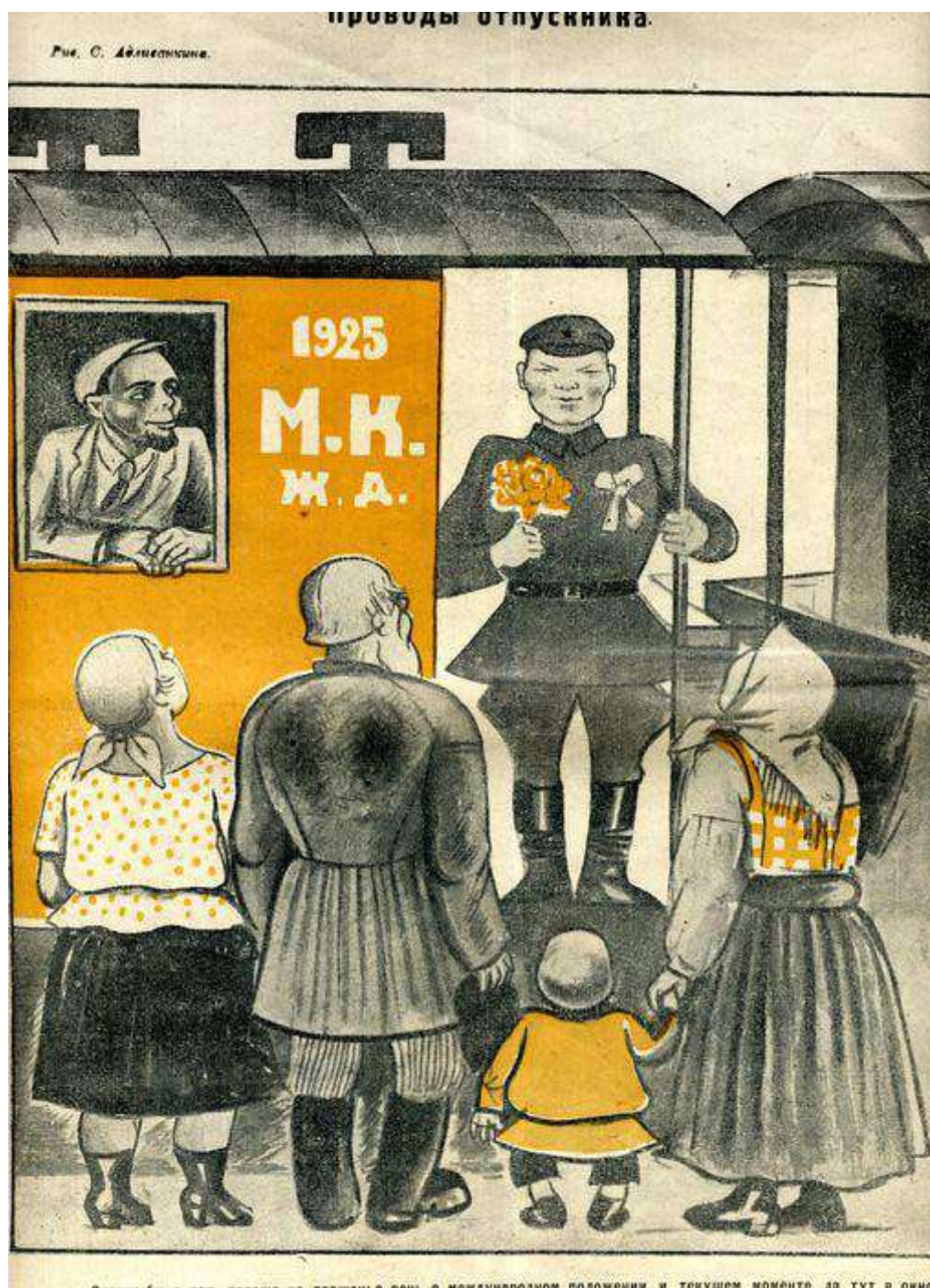


А вот эту статью я написала про одну комсомолку неграмотную.

Чудно прямо. Баба называет себя „ребята“!.. Ничего себе ребятишечки—в юбках—хы.

Она же ухватила за казенный рукав, тянет—показывает:

— Вот—читальня. Вот—библиотека... Можешь брать книги на прочет—как подшефный... А вот и стенгаз—велико-лепное дело, прямо хоть зови стенглазом. Обругался—в стенгаз, нахулиганил—туда же, не учишься, не читаешь—тоже. А вот эту статью я написала про одну комсомолку неграмотную. Ведь это же



С.Я.Адливанкин. Проводы отпускника. Отсканировано с изд.: Военный крокодил. М., 1925. № 17-18. С.16

Радио-сытый радио-голодного не понимает...

„У нас в казармах одна трубка на всех. О громкоговорителе только лишь мечтаем...“.

Рис. Самошин.

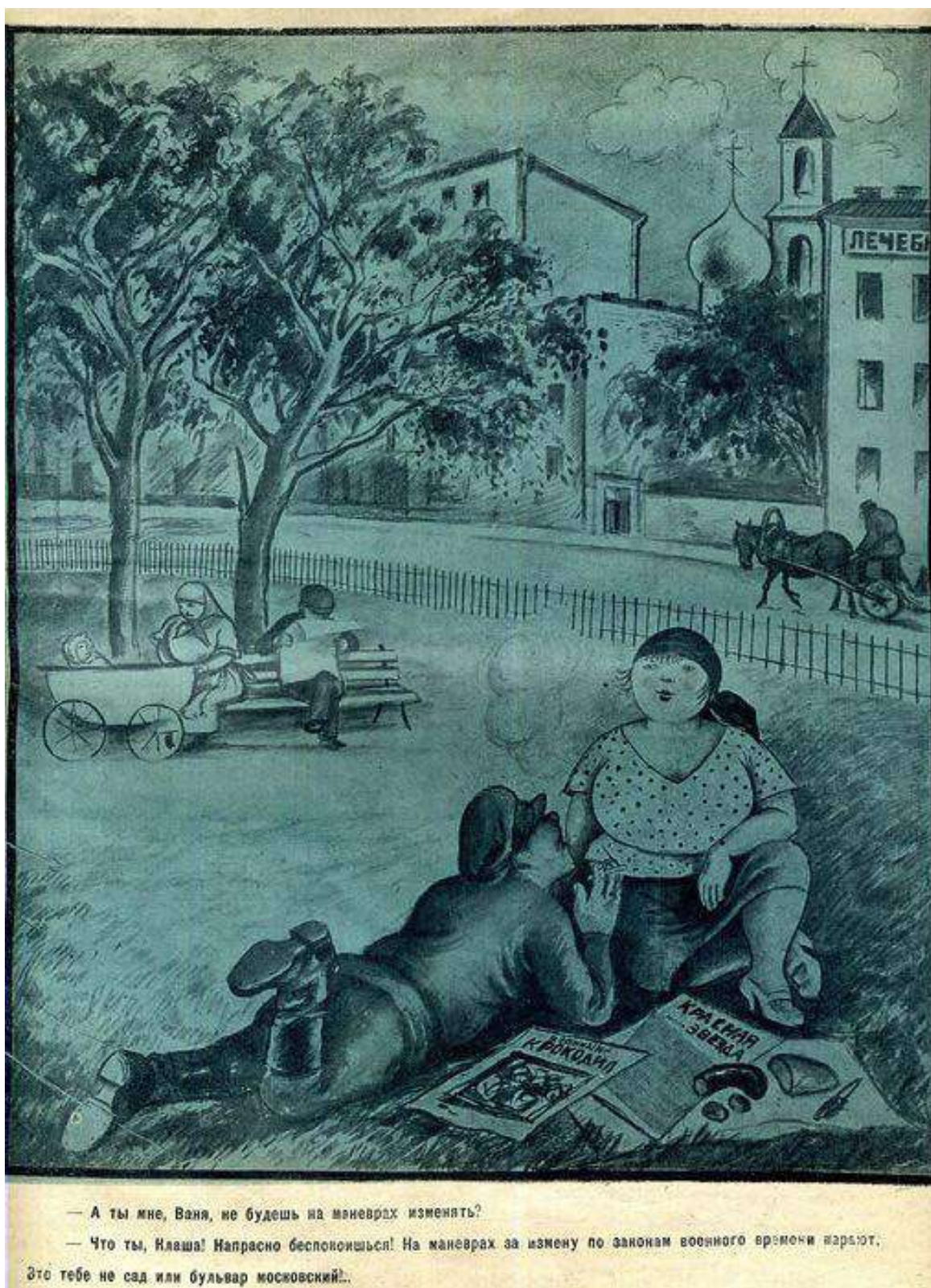
Из письма военкора



— Дай сюда трубку, леший ты этакий! Который раз тебе говорить? Цельные полчаса один смеешься...

— Я, ребята, вас не слышу! У меня оба уха трубками заняты.

С.Я.Аддиванкин. Радио – сытый радио голодного не понимает.
Отсканировано с изд.: Военный крокодил. М., 1925. № 17-18. С.6



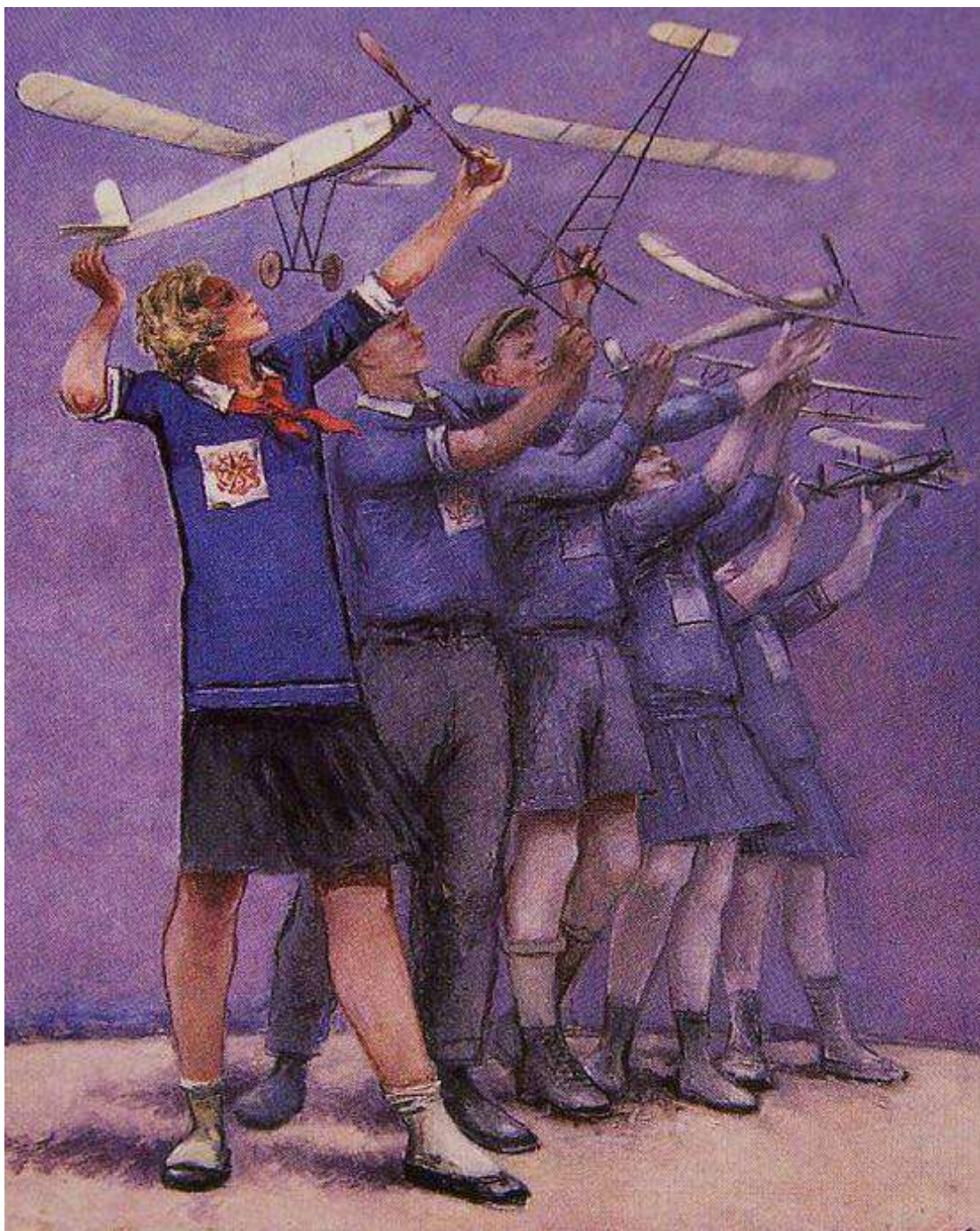
С.Я.Адливанкин. На маневрах, как на маневрах.
Отсканировано с изд.: Военный крокодил. М., 1925. № 17-18. С.13



С.Я.Адливанкин. Герои у нас. 1930. Холст, масло. 100х120. Третьяковская галерея



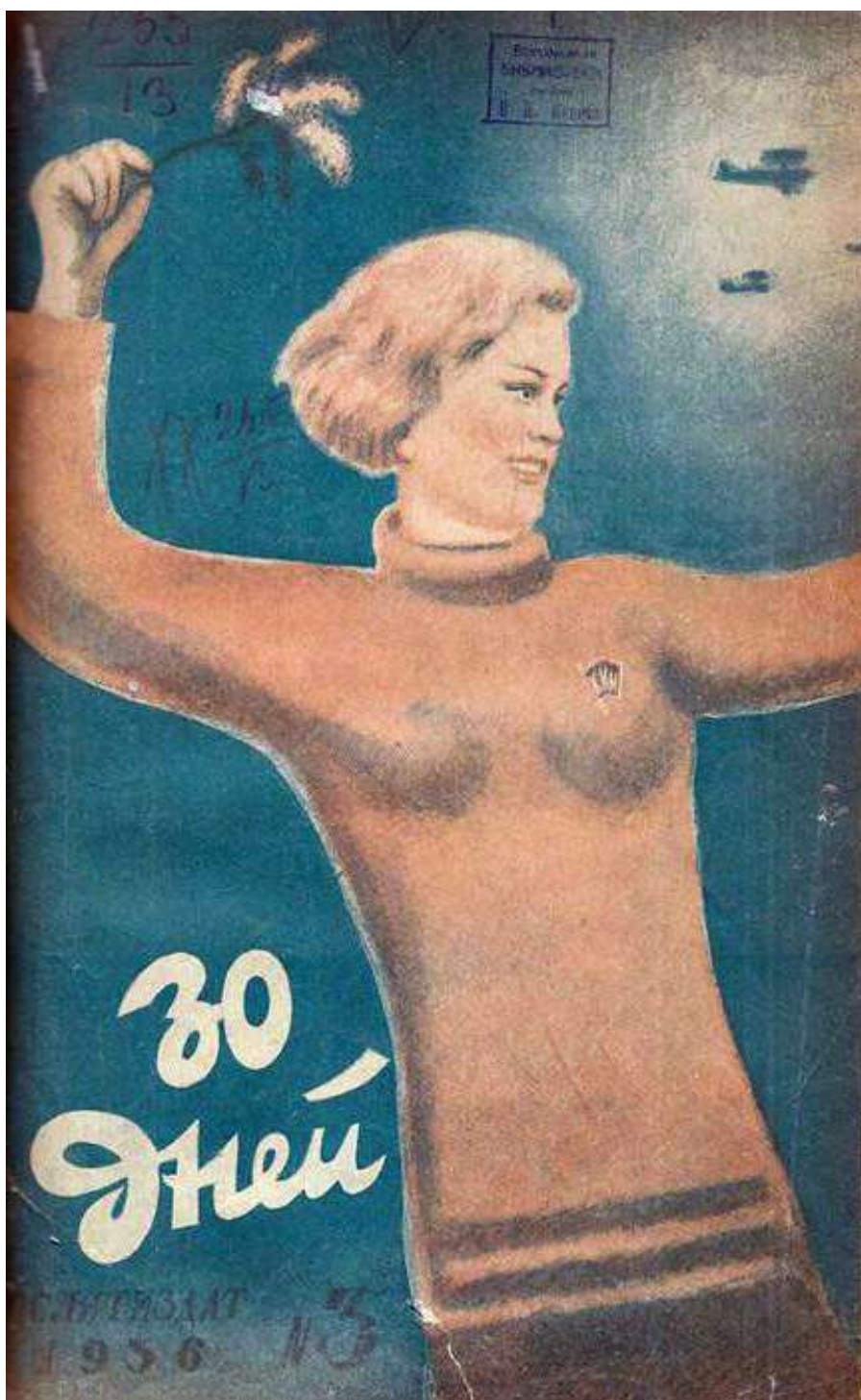
С.Я.Адливанкин. Герои у них. 1930. Холст, масло. 100х120. Третьяковская галерея



С.Я.Адливанкин. Состязание юных моделистов. 1931. Холст, масло. 121х95. Русский музей.
Предоставлено семьей художника



С.Я.Адливанкин. Танец в степи. 1935. Местонахождение неизвестно.
Предоставлено семьей художника



С.Я.Адливанкин. Обложка журнала «30 дней» (М., 1936. № 3)

Е.В. Воронович

Две «Обороны Петрограда» А.А. Дейнеки



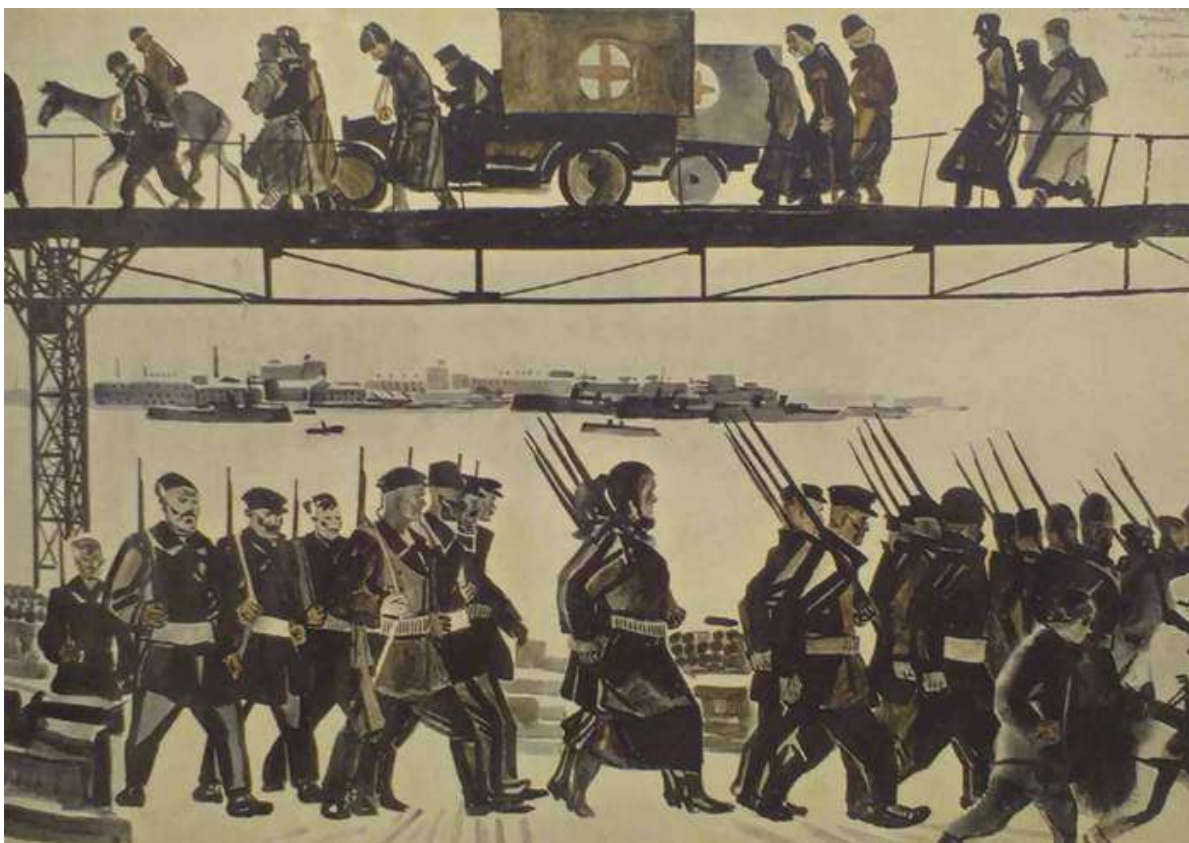
А.А.Дейнека. Оборона Петрограда. 1928. Холст, масло. 210х238.
Центральный музей Вооруженных Сил



А.А.Дейнека. Оборона Петрограда. 1964. Холст, масло. 209х247.
Третьяковская галерея



А.А.Дейнека. Рисунок к картине «Оборона Петрограда». 1927.
Бумага, карандаш. Частное собрание; А.А.Дейнека. Оборона Петрограда. 1928.
Фрагмент. Сравнение



А.А.Дейнека. Рисунок к картине «Оборона Петрограда». 1927. Бумага, гуашь.
58х83. Одесский художественный музей



А.А.Дейнека. Рисунок к картине «Оборона Петрограда». 1927. Бумага, гуашь. 58х83.
Одесский художественный музей; А.А.Дейнека. Оборона Петрограда. 1928. Сравнение



Вырезка из газеты «Читатель и писатель». 1928. Библиотека Третьяковской галереи



Ф.Ходлер. Выступление йенских студентов в 1813. 1908—1909.
Фреска Университета в Йене; А.А.Дейнека. Оборона Петрограда. 1928. Сравнение



Зал Красной армии. 1932. Фотография. Фотоархив Третьяковской галереи



Зал № 34. 1934. Фотография. Фотоархив Третьяковской галереи



Зал № 34. 1936-1937. Фотография. Фотоархив Третьяковской галереи



Зал № 34. 1937-1938. Фотография. Фотоархив Третьяковской галереи



Сравнение двух картин А.А.Дейнеки «Оборона Петрограда». 1928, 1964



Сравнение фрагментов двух картин А.А.Дейнеки «Оборона Петрограда». 1928, 1964



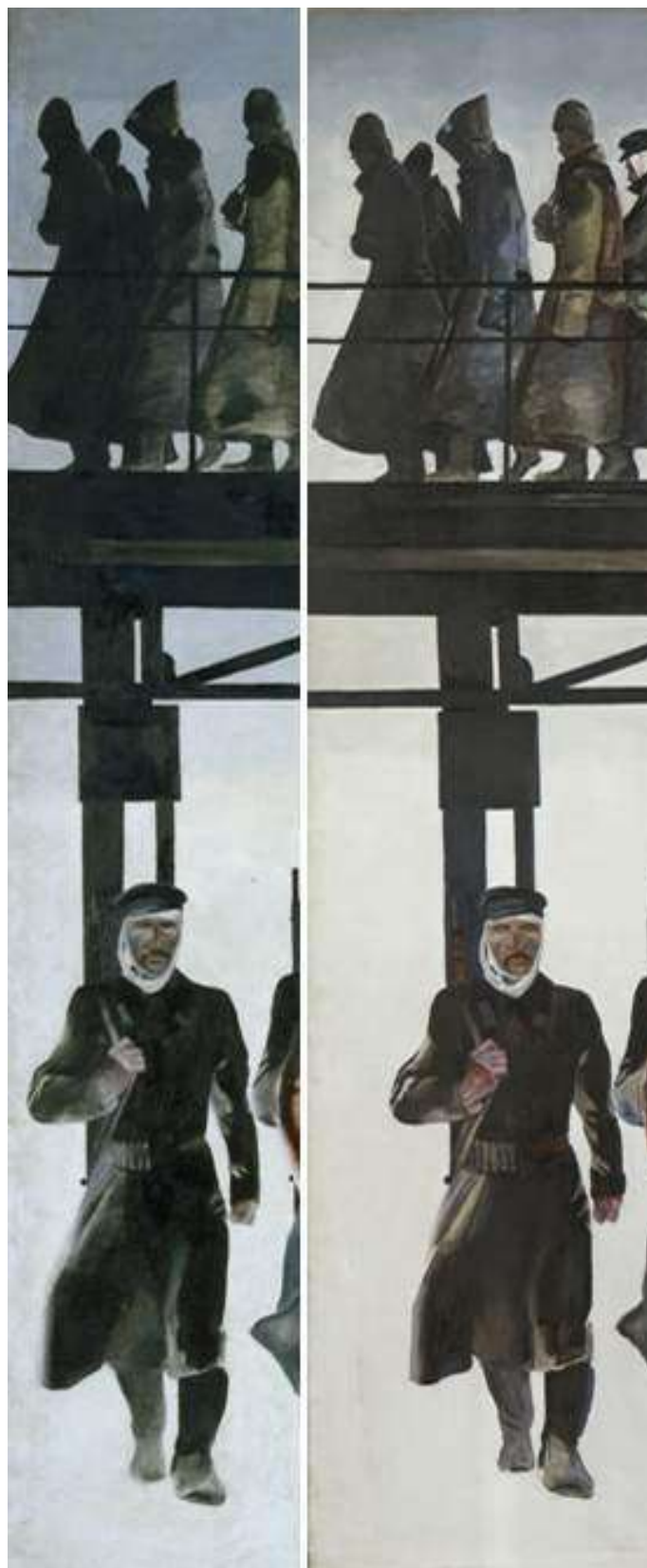
Сравнение фрагментов двух картин А.А.Дейнеки «Оборона Петрограда». 1928, 1964



Сравнение фрагментов двух картин А.А.Дейнеки «Оборона Петрограда». 1928, 1964



Сравнение фрагментов двух картин А.А.Дейнеки «Оборона Петрограда». 1928, 1964



Сравнение фрагментов двух картин А.А.Дейнеки «Оборона Петрограда». 1928, 1964



К.С.Петров-Водкин. «Смерть комиссара». 1928. Холст, масло.
196х248. Русский музей; А.А.Дейнека. Оборона Петрограда. 1928.
Фрагмент; А.А.Дейнека. Оборона Петрограда. 1964.
Фрагмент. Сравнение



Сравнение фрагментов двух картин А.А.Дейнеки «Оборона Петрограда». 1928, 1964



Сравнение фрагментов двух картин А.А.Дейнеки «Оборона Петрограда». 1928, 1964



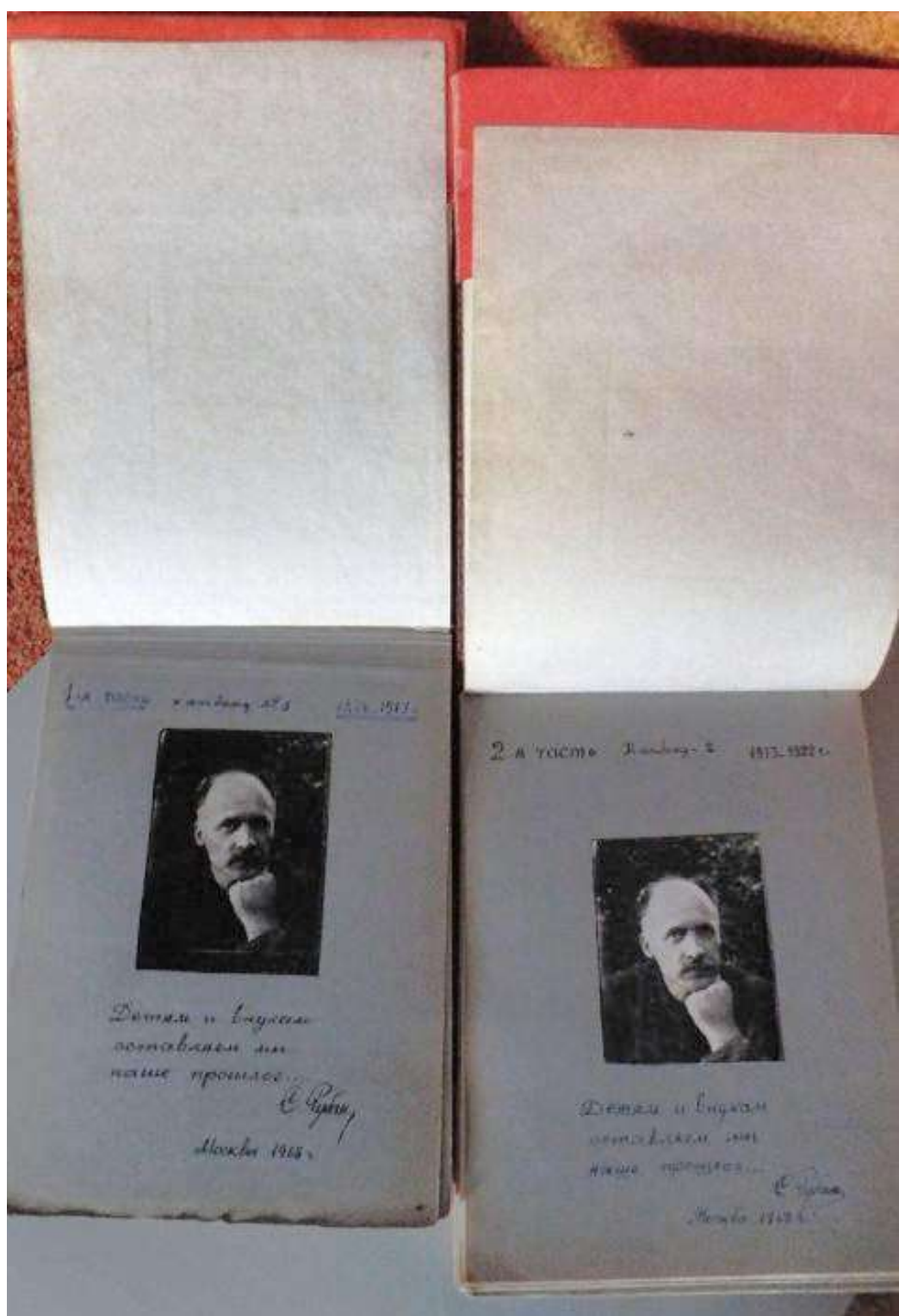
А.А.Дейнека. Оборона Петрограда. 1964; А.А.Дейнека. Рисунок к картине «Оборона Петрограда». 1927. Бумага, гуашь. 58х83. Одесский художественный музей. Сравнение

С.Л. Капырина

С.Г. Рубан (1889–1972). Творческое и рукописное наследие из частной коллекции



С.Г.Рубан. 1915. Фотография. Частная коллекция. Предоставлено автором



Рукопись воспоминаний С.Г.Рубана. Общий вид. Частная коллекция. Предоставлено автором



Открытка, раскрашенная и подписанная С.Г.Рубаном. Частная коллекция. Предоставлено автором



Н.Н.Ге. Распятие. 1892. Холст, масло. 280х225. Музей Орсе, Париж.
Отсканировано с изд.: Николай Николаевич Ге. К 180-летию со дня рождения. М., 2011. С.335



Рукопись воспоминаний С.Г.Рубана с фотографиями Н.Н.Ге, Г.Н.Ге, З.Г.Ге (Рубан), Н.Н.Ге-младшего.
Частная коллекция. Предоставлено автором



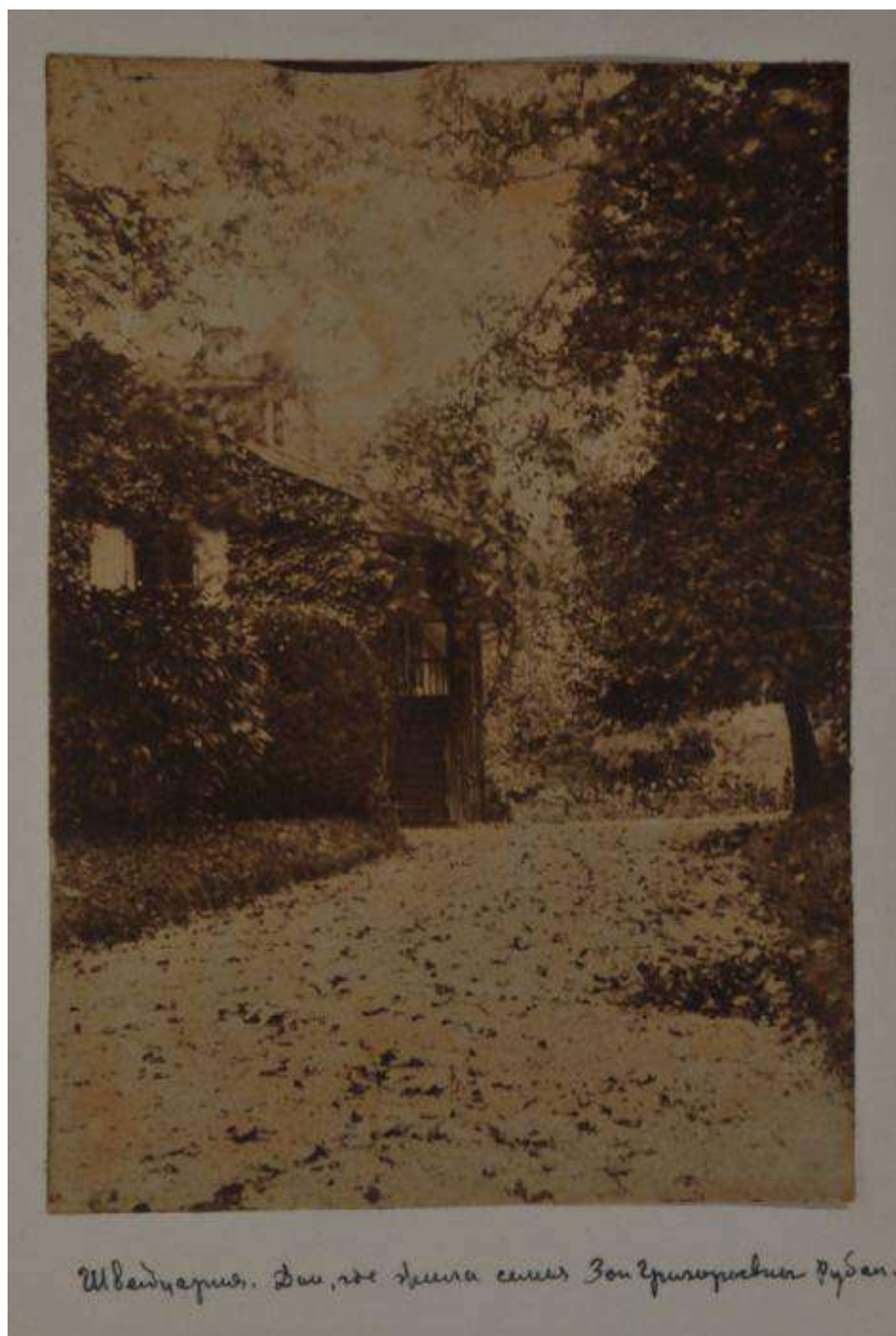
ПОРТРЕТ МЛАДШЕГО СЫНА ЗОИ ГРИГОРЬЕВНЫ
ГЕ-РУБАН СЕВАСТЬЯНА /1889-1972/ В ПЯ-
ТИЛЕТНЕМ ВОЗРАСТЕ.

Фоторепродукция рисунка Леона Марья-
новича Ковальского, ученика Киевской
рисовальной школы, бывавшего у Н.Н.Ге
на хуторе и оставившего воспоминания
о художнике.

С.Г.Рубан в пятилетнем возрасте. 1894. Фотограф Л.М.Ковальский.
Ичнянский краеведческий музей. Предоставлено автором



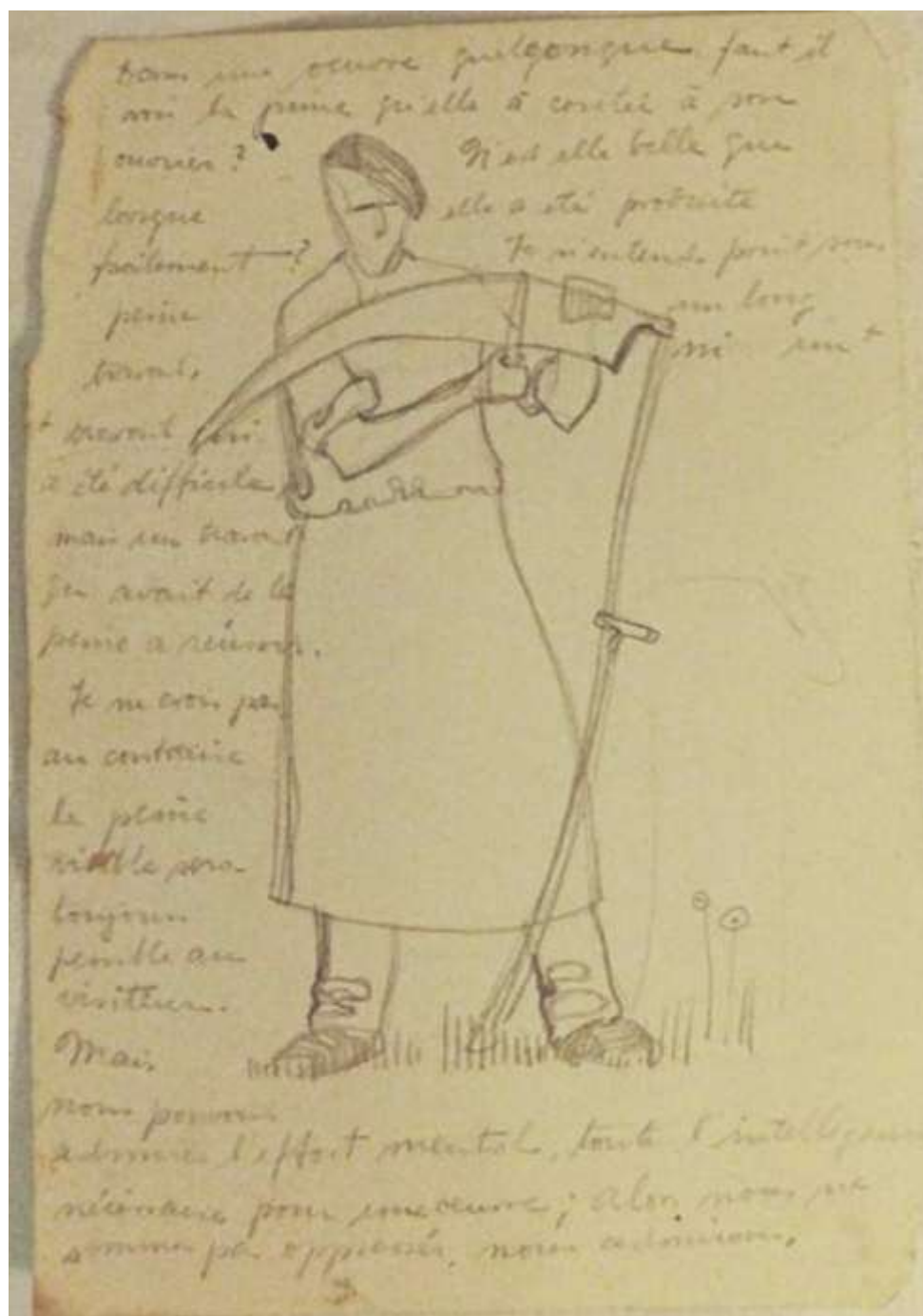
С.Г.Рубан. Алушта. 1928. Холст, масло. 34,3х25. Частная коллекция. Предоставлено автором



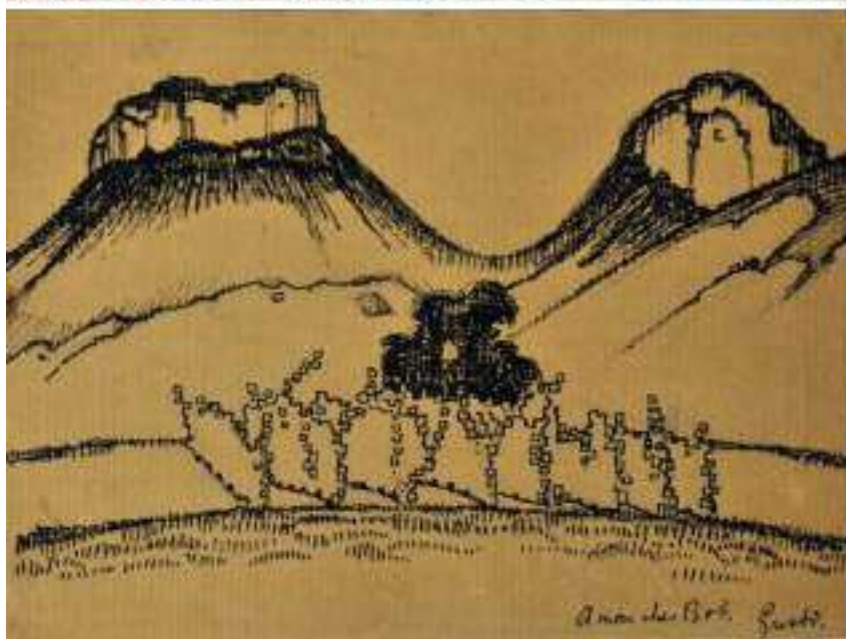
Дом, где жила семья Рубан. Швейцария, 1900-е. Фотография. Частная коллекция. Предоставлено автором



Письма Г.А.Хуфшмидта к С.Г.Рубану на французском языке с рисунками отправителя.
Частная коллекция. Предоставлено автором



Письма Г.А.Хуфшмидта к С.Г.Рубану на французском языке с рисунками отправителя.
Частная коллекция. Предоставлено автором



Г.А.Хуфшмидт. Дом мадам Рубан. Б.д. Цветная бумага, тушь, перо. 17х22.
 Частная коллекция. Предоставлено автором;
 Г.А.Хуфшмидт. Горный пейзаж. Б.д. Цветная бумага, тушь, перо. 17х23.
 Частная коллекция. Предоставлено автором



С.Г.Рубан. Портрет Г.А.Хуфшмидта. 1912. Бумага, акварель. 25х17,5.
Частная коллекция. Предоставлено автором



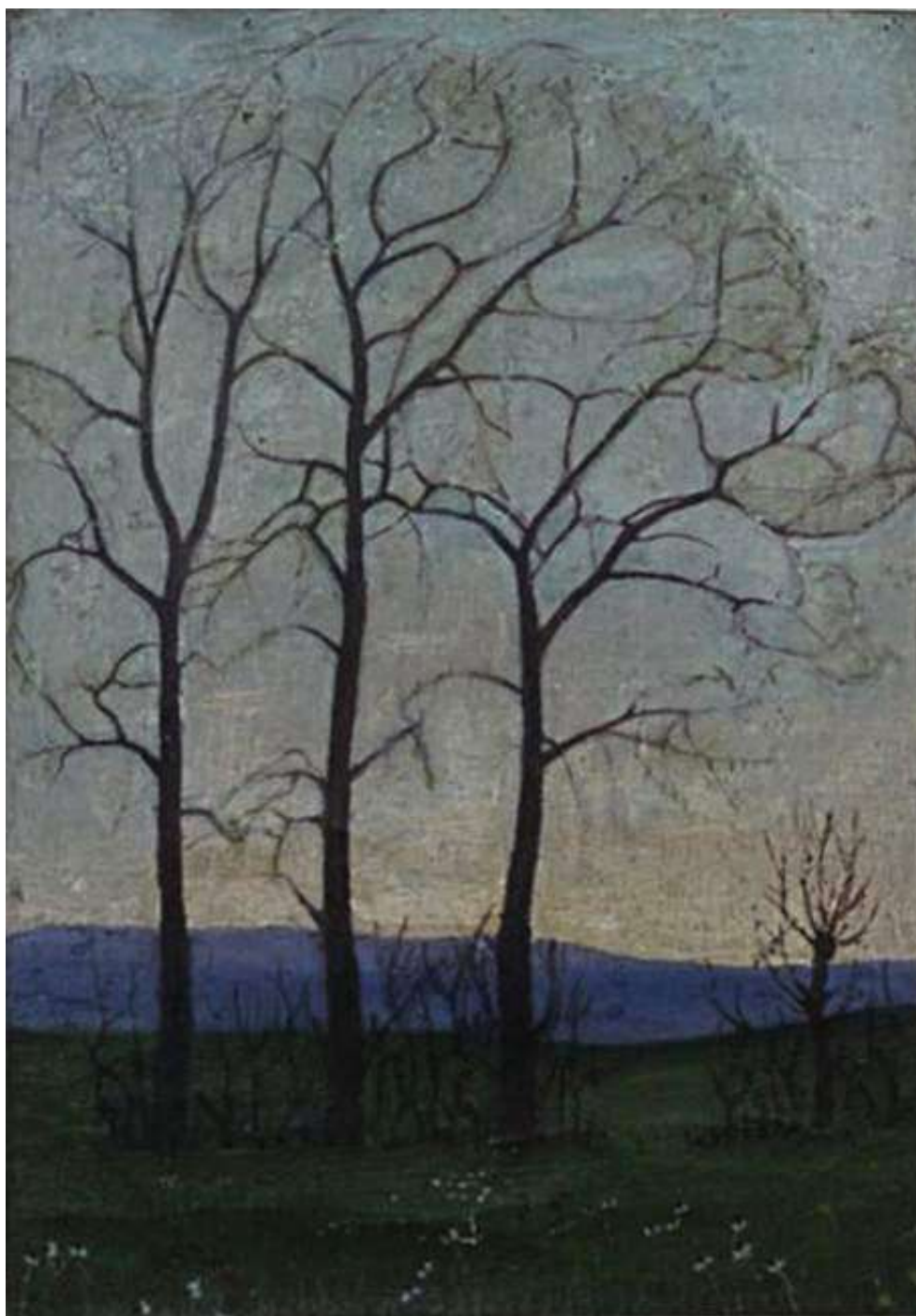
С.Г.Рубан. Пейзаж. Pitou. 1910. Бумага, уголь. 10х14,5. Частная коллекция. Предоставлено автором



С.Г.Рубан. Лесное озеро. Швейцария. 1910-е. Бумага, уголь. 17х21,5.
Частная коллекция. Предоставлено автором



С.Г.Рубан. Озеро. Швейцария. 1910-е. Бумага, уголь. 10х14,5.
Частная коллекция. Предоставлено автором



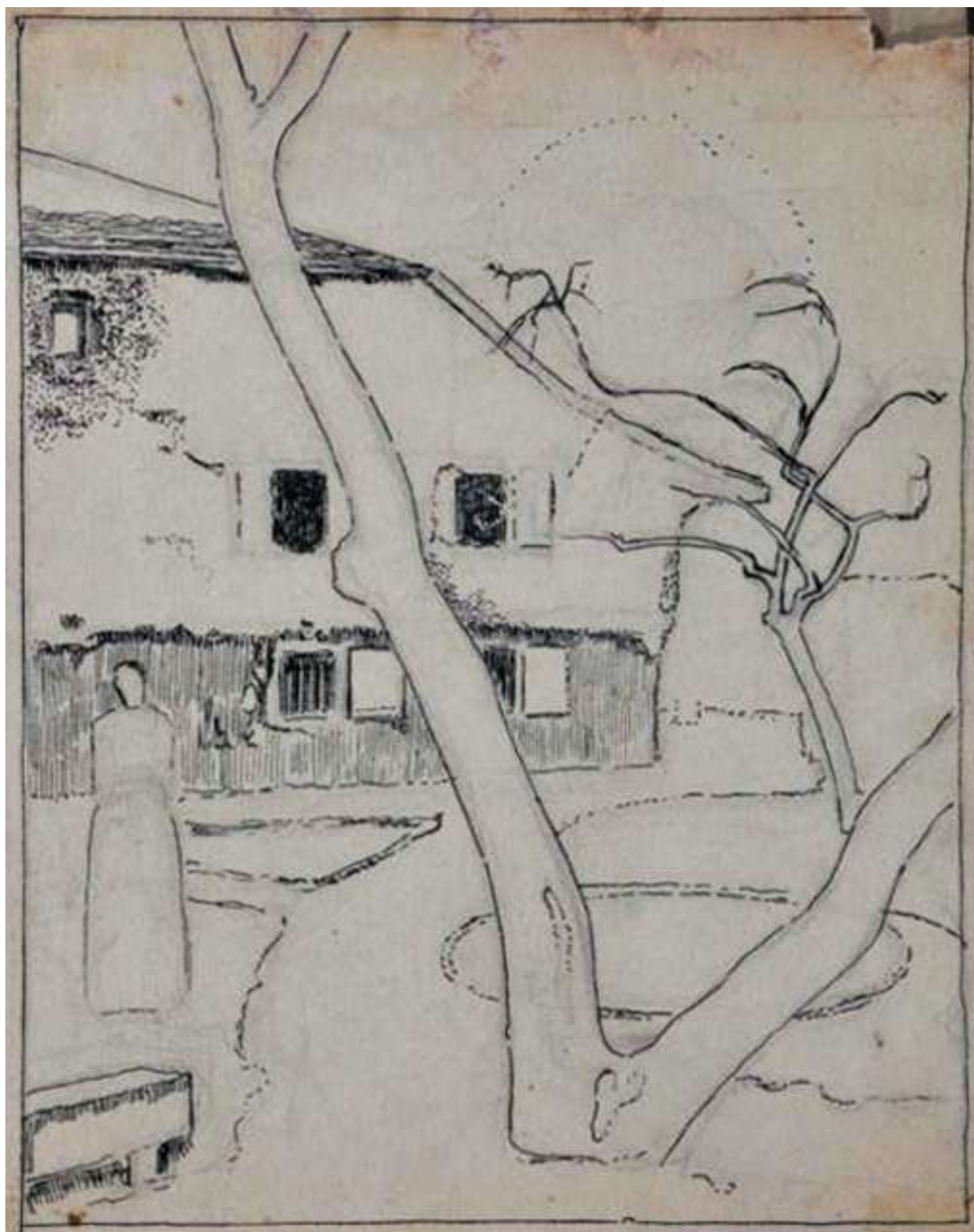
С.Г.Рубан. Пейзаж с тремя деревьями. 1912. Холст, масло. 44,8х31,3.
Частная коллекция. Предоставлено автором



С.Г.Рубан. Пейзаж с деревом. 1910-е. Бумага, карандаш. 17х21,5.
Частная коллекция. Предоставлено автором



С.Г.Рубан. Пейзаж с плакучей ивой. 1913. Бумага, соус. 18,5х9,5.
Частная коллекция. Предоставлено автором



С.Г.Рубан. Пейзаж с деревом. 1910-е. Бумага, перо. 21,5x27,5.
Частная коллекция. Предоставлено автором



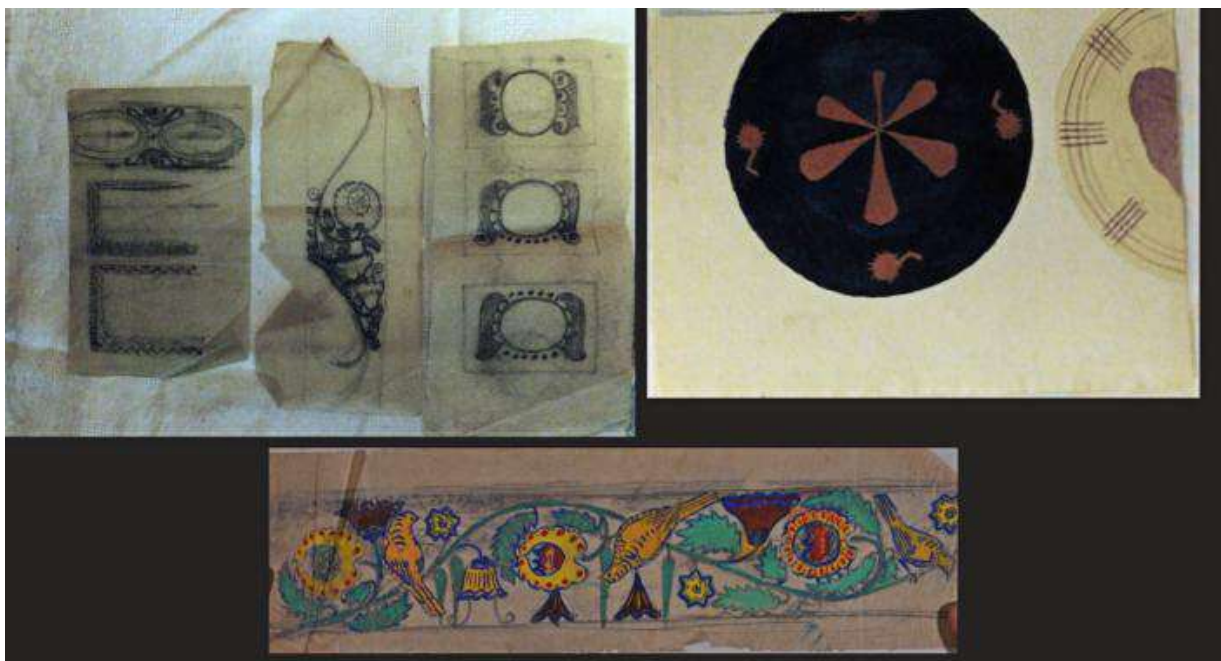
С.Г.Рубан. Пейзаж с яблоней. Б.д. Бумага, акварель, графитный карандаш. 24x28.
Частная коллекция. Предоставлено автором



С.Г.Рубан. Домик в Геленджике. Б.д. Картон, масло. 22,8х32,5.
Частная коллекция. Предоставлено автором



Южный пейзаж (Дом с деревьями). Б.д. Фотография, раскрашенная С.Г.Рубаном.
Частная коллекция. Предоставлено автором



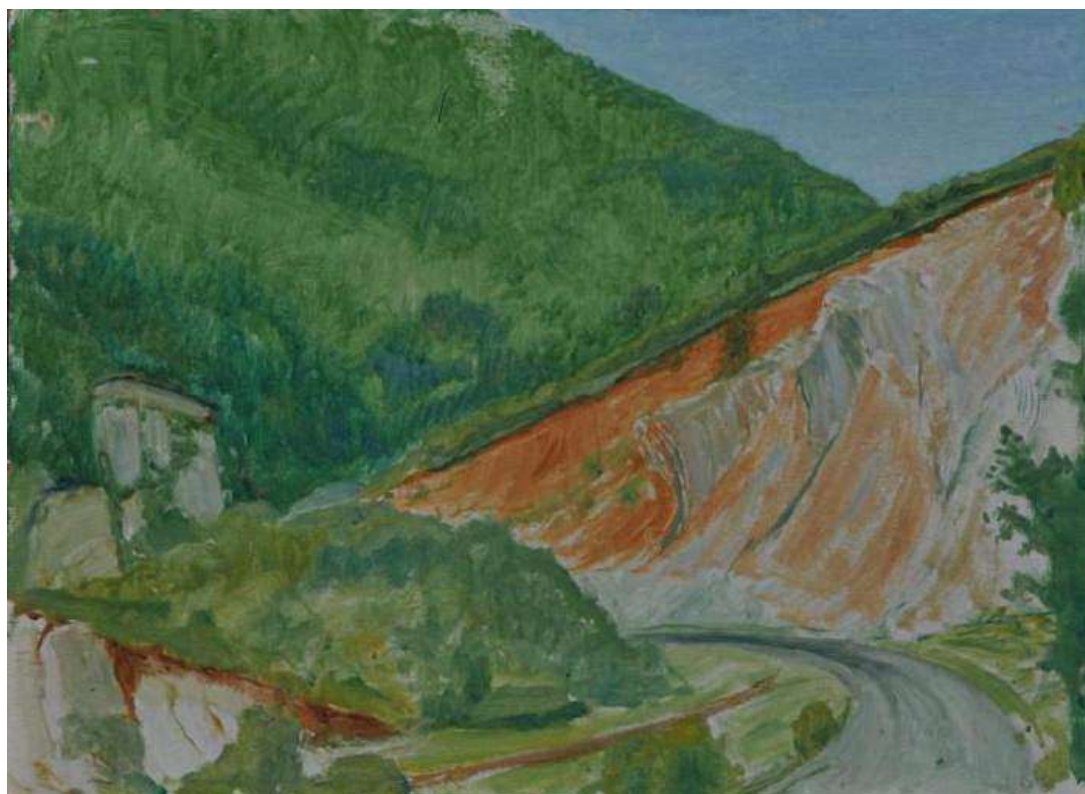
С.Г.Рубан. Образцы декоративного орнамента. Б.д. Частная коллекция. Предоставлено автором



С.Г.Рубан. Геленджик. Цементный завод. 1920. Холст, масло. 43х62. Геленджикский краеведческий музей



Ремесленное училище в Геленджике. 1919. Фотография. Третий справа в первом ряду – С.Г.Рубан.
Частная коллекция. Предоставлено автором



С.Г.Рубан. Горная дорога. Б.д. Картон, масло. 25,3х34,5. Частная коллекция. Предоставлено автором



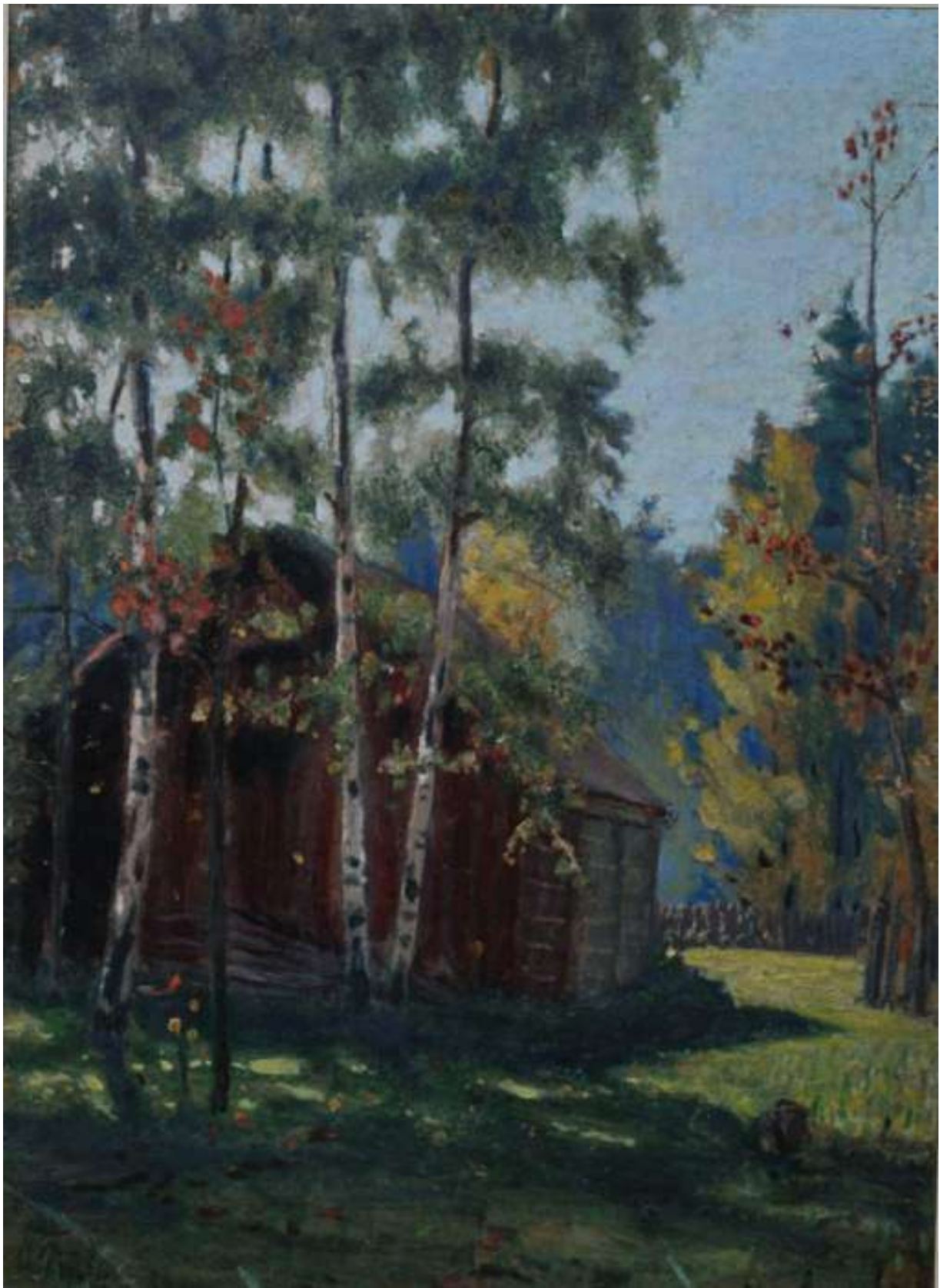
С.Г.Рубан. Крым. Ялта. 1928. Бумага, гуашь. 17х27,5. Частная коллекция. Предоставлено автором



С.Г.Рубан. Орешник. 1935. Картон, масло. 34х25,5. Частная коллекция. Предоставлено автором



С.Г.Рубан. Дом Н.Г.Ганиной. Б.д. Бумага, акварель. 17,5х25. Частная коллекция. Предоставлено автором



С.Г.Рубан. Дом в Поваровке. 1924. Картон, масло. 33,5х24,7. Частная коллекция. Предоставлено автором

[Назад к статье](#)



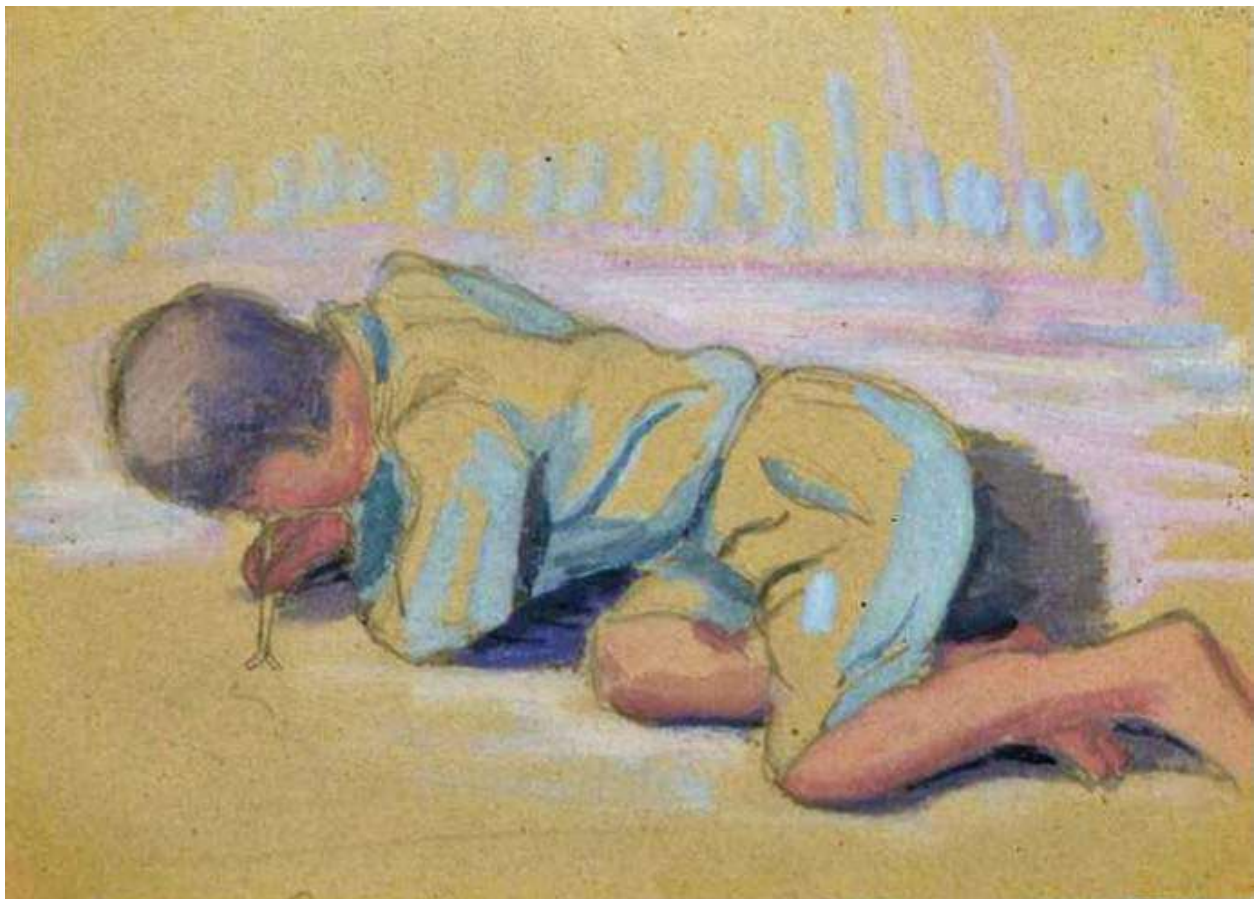
С.Г.Рубан. Аллея. Пушкино. 1922. Картон, масло. 33,6х25,4. Частная коллекция. Предоставлено автором



С.Г.Рубан. Девочка с книгой. Серия «Пушкино». 1922. Бумага, пастель.
30х20. Частная коллекция. Предоставлено автором



С.Г.Рубан. Девушка с книгой. Серия «Пушкино». 1922. Бумага, пастель.
31,5х23,5. Частная коллекция. Предоставлено автором



С.Г.Рубан. Стенгазета. Серия «Пушкино». Картон, пастель. 1922.
23х32. Частная коллекция. Предоставлено автором



С.Г.Рубан. Полевые цветы. 1955 (?). Картон, масло. 44х54. Частная коллекция. Предоставлено автором



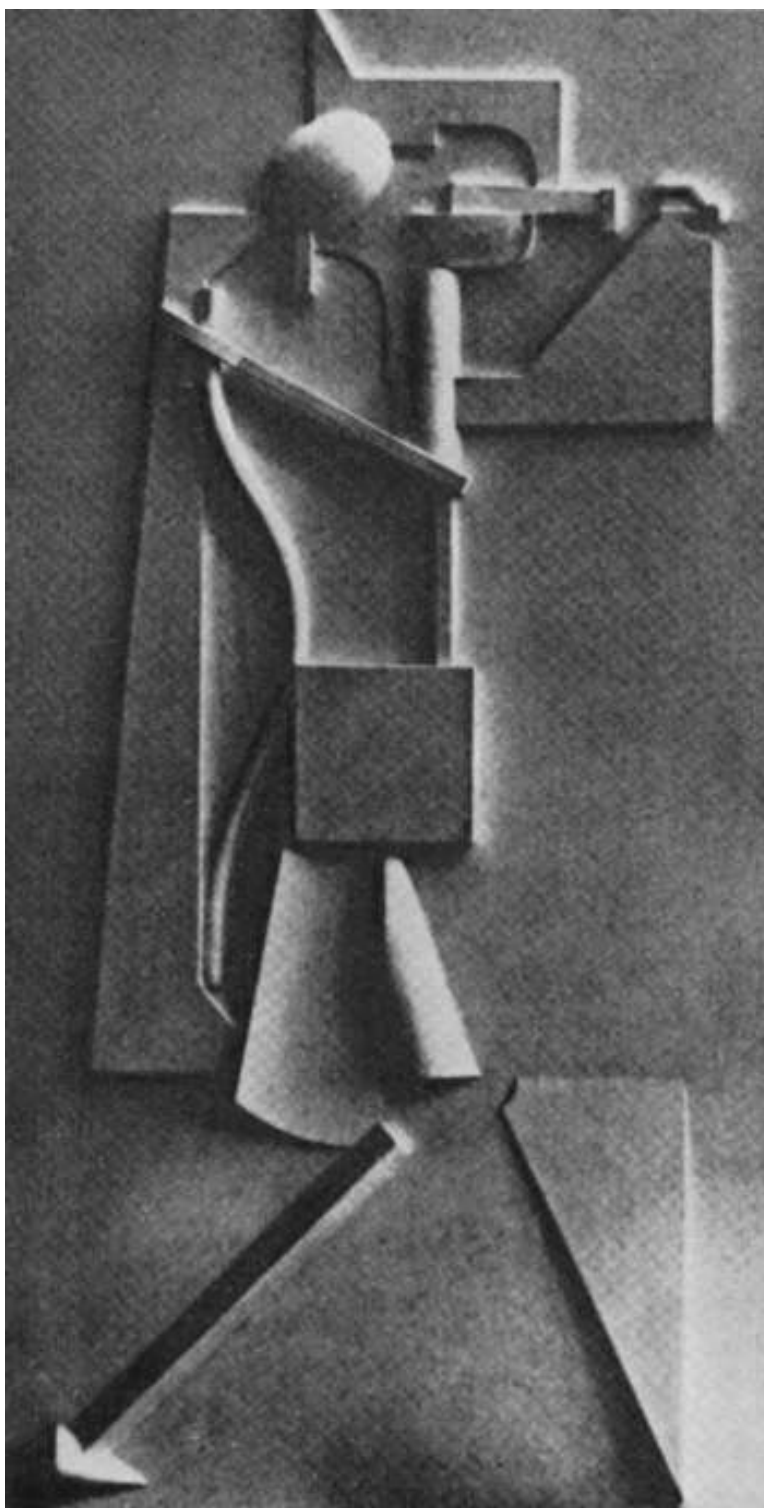
С.Г.Рубан. Портрет жены (В.С.Ковальковой, в замужестве Рубан). 1955 (?). Картон, масло. 22х26 (в св.).
Частная коллекция. Предоставлено автором



Подпись С.Г.Рубана (макросъемка). Частная коллекция. Предоставлено автором

Л.М. Бедретдинова

Скульптор И.М. Чайков: осмысление художественного процесса и творческая практика в 1930-е годы



И.М.Чайков. Скрипач. 1921. Гипс, картон. В.100. Местонахождение неизвестно.
Отсканировано с изд.: Шмидт И. Иосиф Чайков. М., 1977. С.46



И.М.Чайков. Мотоциклист. 1929. Керамика, глазурь. В.28.
Третьяковская галерея. Предоставлено автором



И.М.Чайков. Пловчиха. 1959. Фарфор. В.16, ш.45.
Третьяковская галерея. Предоставлено автором



И.М.Чайков. Портрет И.Д.Папанина. Гипс. В.63. Отсканировано с изд.: Творчество, 1939. № 10. С.9



И.М.Чайков. Тракторный завод «Красный путиловец». 1932-1934. Алебастр.
В.103. Третьяковская галерея. Предоставлено автором



И.М.Чайков. Тракторный завод «Красный путиловец». 1932-1934. Алебастр.
В.103. Третьяковская галерея. Предоставлено автором



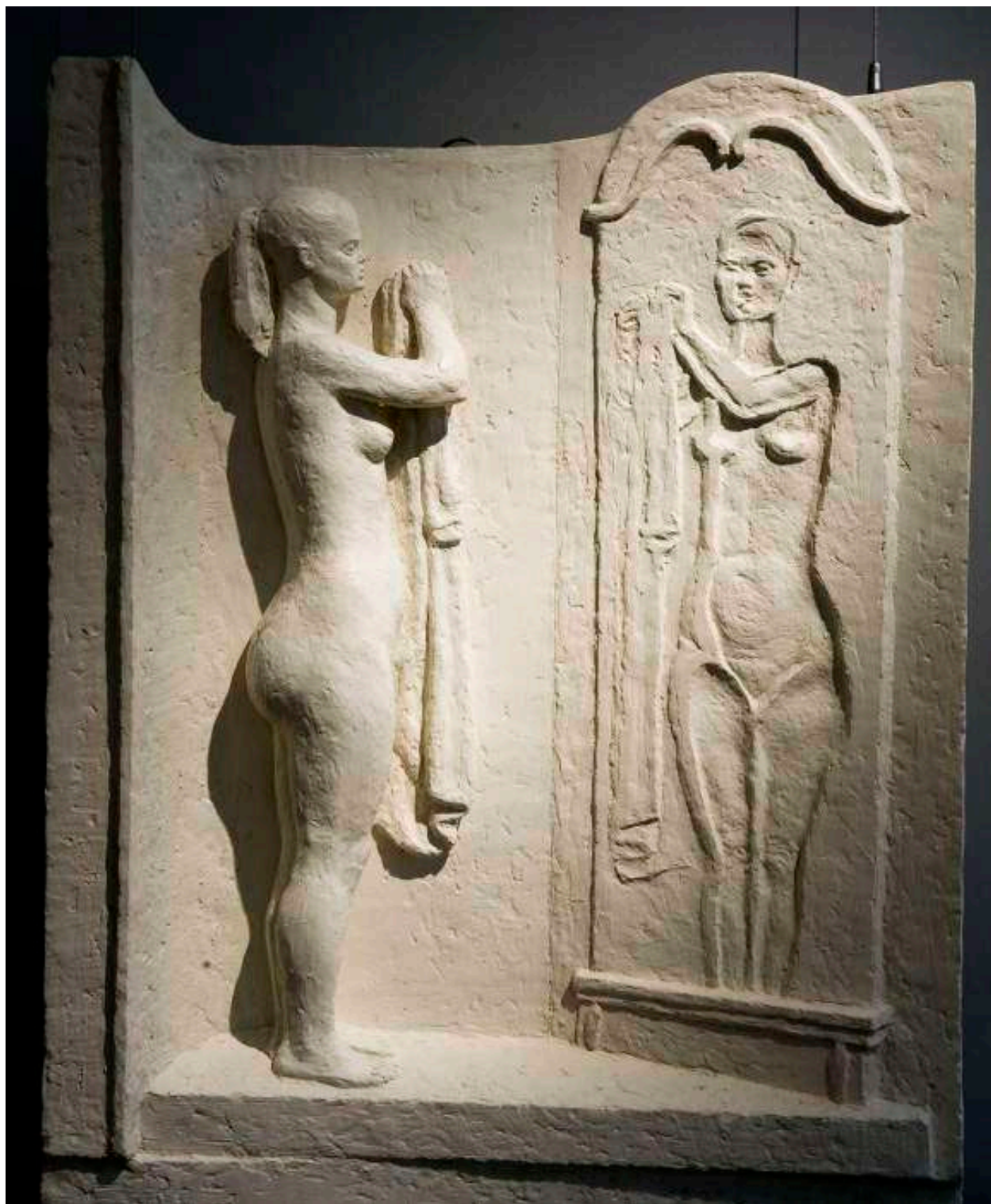
И.М.Чайков. Тракторный завод «Красный путиловец». Фрагмент. Предоставлено автором



И.М.Чайков. Тракторный завод «Красный путиловец». Фрагмент. Предоставлено автором



И.М.Чайков. Футболисты. 1928-1938. Бронза. В.290. Третьяковская галерея. Предоставлено автором



И.М.Чайков. У зеркала. 1972. Гипс. В.112. Третьяковская галерея. Предоставлено автором

Л.В. Мариц

К истории создания и бытования скульптуры В.И. Мухиной «Икар»



В.И.Мухина. Икар. 1938. Бронза, берилл (постамент, в.14). В.49.
Третьяковская галерея (далее - первая скульптура)



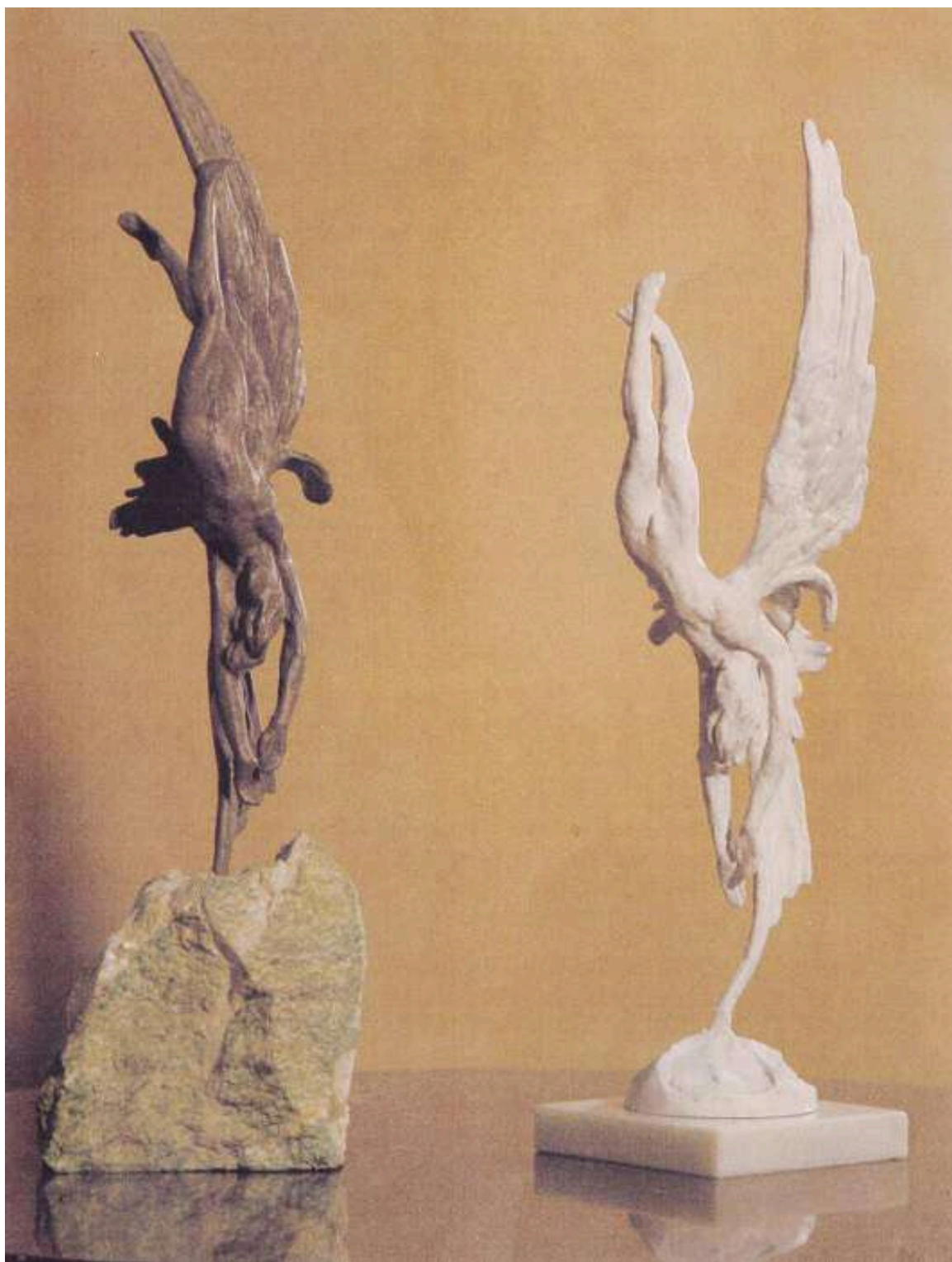
В.И.Мухина. Икар. 1938. Гипс. В.35. Предоставлено семьей художника (далее - вторая скульптура)



Первая и вторая скульптуры. Сравнение



Первая и вторая скульптуры. Сравнение



Первая и вторая скульптуры. Сравнение

О.М. Полянская

**Пять оттенков красного: об особенностях изучения живописи Центральной Азии в
1950–1980-е годы**



А.Н.Волков. Гранатовая чайхана. 1924. Холст, масло. 107х117. Третьяковская галерея



И.Н.Клычев. Новая эра. В апреле 1917. 1975. Холст, масло. 220х246. Третьяковская галерея



И.Н.Клычев. Дутаристы. Левая часть триптиха «День радости». 1967. Холст, масло. 240х120.
Третьяковская галерея



И.Н.Клычев. Радость. Центральная часть триптиха «День радости». 248x245



И.Н.Ключев. Туюдукисты. Правая часть триптиха «День радости». 240x120



К.Т.-Б.Тельжанов. Жамал. 1955. Холст, масло. 42х72. Третьяковская галерея



М.С.Кенбаев. Ловля лошади. 1857. Холст, масло. 102х200. Третьяковская галерея



В.М.Боборыкин. Сбор винограда. 1981. Холст, масло. 140х150. Третьяковская галерея



С.У.Курбанов. Родной мотив. 1972. Холст, масло. 150х150. Третьяковская галерея



З.Н.Хабидуллаев. Джарчи. 1970. Холст, масло. 200х180. Третьяковская галерея

Н.М. Юрасовская

Украинская живопись в собрании Третьяковской галереи (анализ коллекции)



А.И.Куинджи. Ночь на Днепре. 1882. Холст, масло. 104х143. Третьяковская галерея



И.К.Айвазовский. Радуга. 1873. Холст, масло. 105х136. Третьяковская галерея



К.Ф.Богачевский. Кафа. (Старая Феодосия). 1927. Холст, масло. 100х144. Третьяковская галерея



О.Т.Павленко. Комсомолка. 1925. Дерево, масло. 53,1х25,5. Третьяковская галерея



Ф.Г.Кричевский. Портрет мальчика. 1926. Холст, масло. 138х122. Третьяковская галерея



С.А.Григорьев. Вратарь. 1949. Холст, масло. 100х172. Третьяковская галерея



М.И.Хмелько. Триумф победившей Родины. 1949. Холст, масло. 289х559. Третьяковская галерея



Н.П.Глущенко. Весеннее кружево. 1975. Холст, масло. 100х120. Третьяковская галерея



И.И.Бокшай. Встреча на полонинах. 1957. Холст, масло. 120х189. Третьяковская галерея



Л.Л.Пушкаш. Невеста. 1967. Фанера, масло. 100,5х107. Третьяковская галерея



Т.Н.Яблонская. Бабье лето. 1964. Холст, масло. 100х115. Третьяковская галерея



Т.Н.Яблонская. Лен. 1977. Холст, масло. 171х191. Третьяковская галерея



Г.Н.Неледва. Львовские керамисты. 1987. Холст, масло. 135х190. Третьяковская галерея



Ю.Н.Егоров. Скоро отправляемся. 1986. Холст, масло. 141х141. Третьяковская галерея



Е.Я.Гордиец. Хлеб пекут. 1984. Холст, масло. 140х150. Третьяковская галерея



И.И.Губский. Вахтер. 1987. Холст, масло. 120х111. Третьяковская галерея



А.А.Ройтбурд. Тайное видение Иезекииля. 1988. Холст, масло. 199х144. Третьяковская галерея



В.А.Бовкун. Письма любимой женщине. 1991. Холст, масло. 179х281. Третьяковская галерея

И.Н. Седова

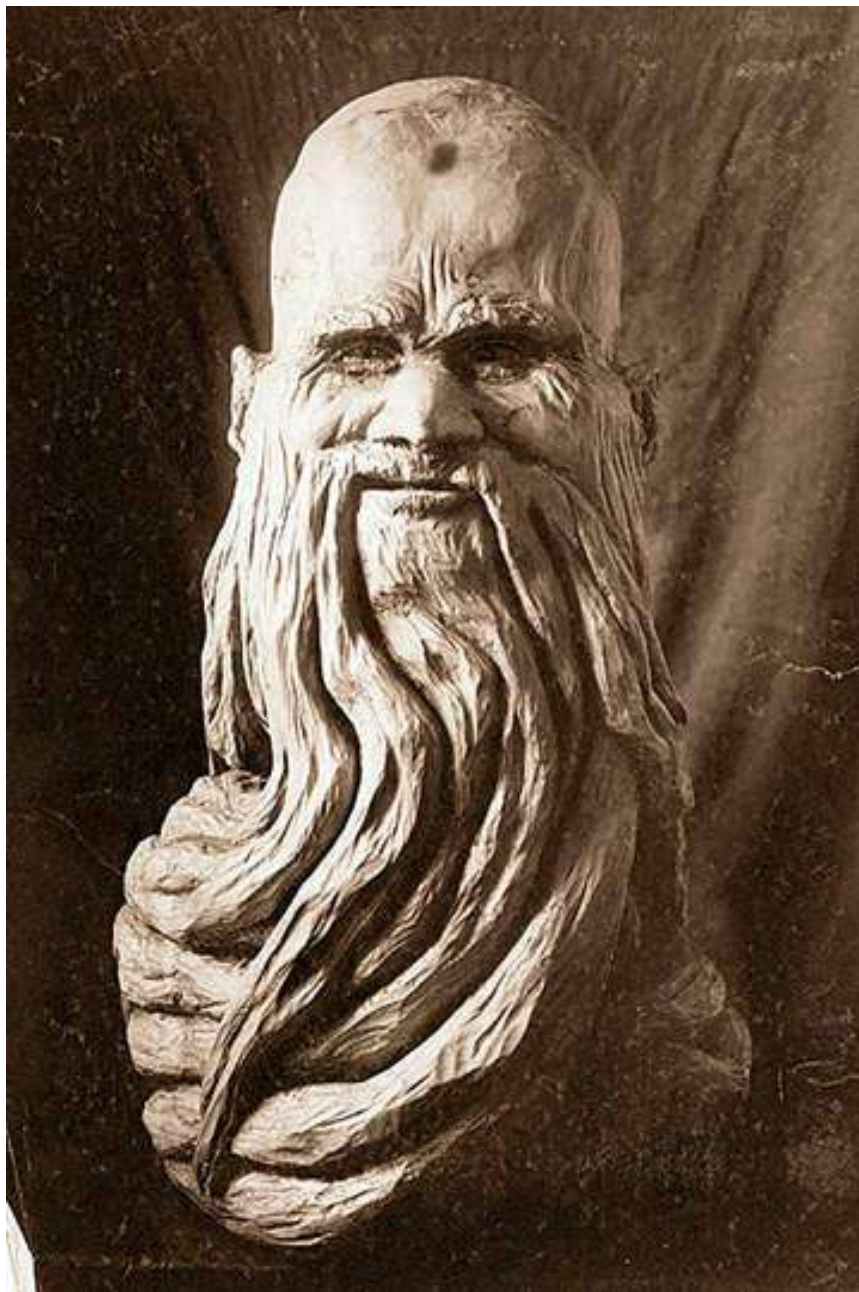
**Языческие мотивы в творчестве А.С. Голубкиной и А.И. Рукавишникова.
К постановке проблемы**



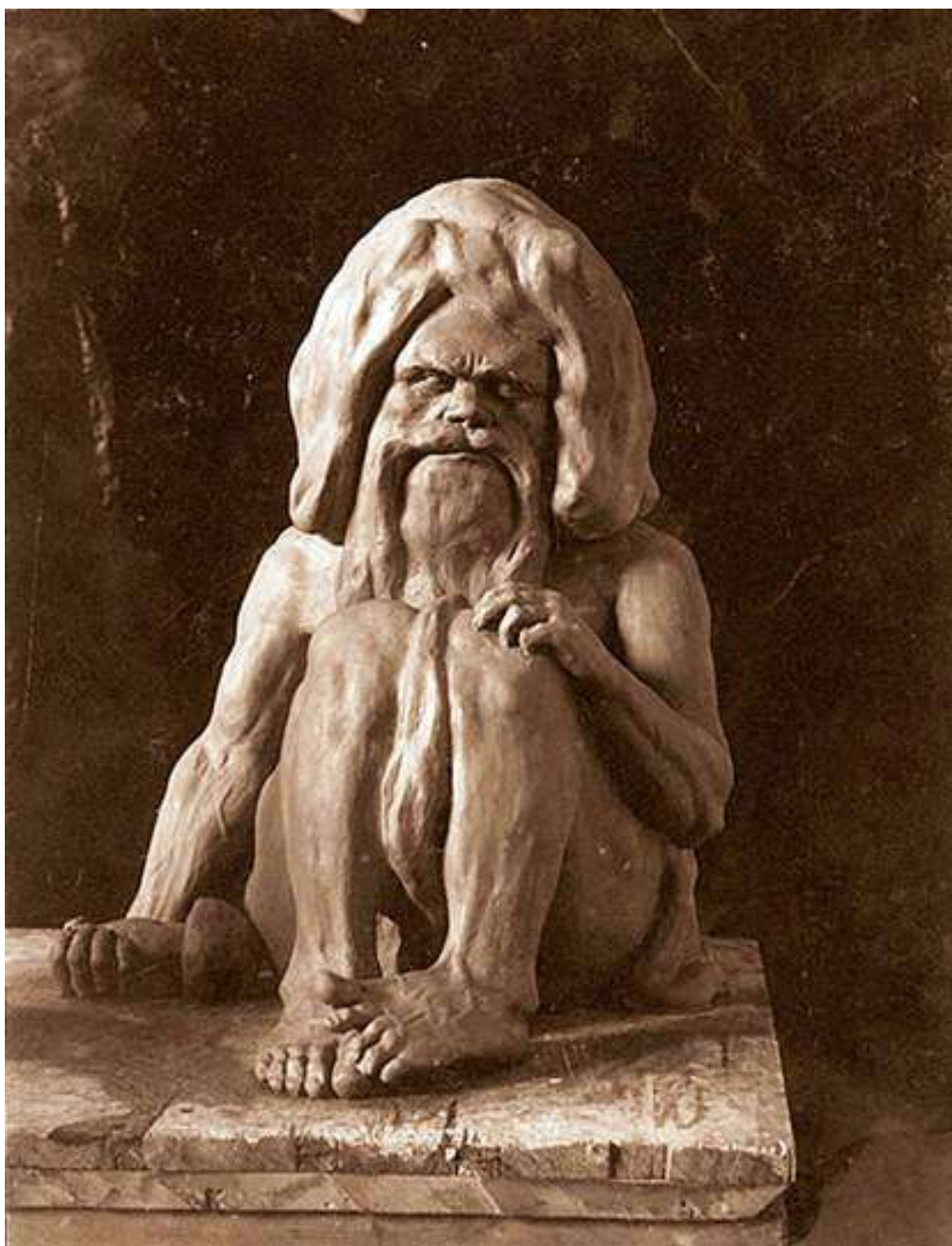
А.С.Голубкина в Париже с работами «Старость» и «Профессор Бальбиани».
Фотография. Музей-мастерская А.С.Голубкиной



Скульптор Александр Рукавишников в мастерской на Б.Молчановке. Москва, декабрь 2011.
Фотография. Предоставлено автором



М.С.Рукавишников. Свист. 1912. Голова. Дерево. В.100. Предоставлено семьей Рукавишниковых



М.С.Рукавишников. Леший. (Водяной). Гипс. В.65. Предоставлено семьей Рукавишниковых



С.Т.Конёнков. Лесовик. 1909. Дерево. 62х33х18. Музей-мастерская С.Т.Конёнкова



С.Т.Конёнков. Старенький старичок. 1909. Дерево. 205х63х54. Музей-мастерская С.Т.Конёнкова



А.С.Голубкина. Земля. 1904. Бюст. Гипс тонированный. 68х98х53. Музей-мастерская А.С.Голубкиной



А.С.Голубкина. Кувшин с изображением растений и шести детских обнаженных фигур (Нежить). 1899. Ваза.
Гипс. 34х12. Музей-мастерская А.С.Голубкиной



А.С.Голубкина. Туман. Около 1899. Ваза. Гипс. 58х35х32. Музей-мастерская А.С.Голубкиной



А.С.Голубкина. Огонь. 1900. Композиция для камина. Гипс тонированный. Мужская фигура. 58х50х49.
Женская фигура. 61х52,5х35. Музей-мастерская А.С.Голубкиной



А.С.Голубкина. Котка. 1904. Ваза. Бронза. 60х64х54. Музей-мастерская А.С.Голубкиной



А.С.Голубкина. Кочка. 1904. Группа. Горельеф. Гипс тонированный. 75х67х37.
Музей-мастерская А.С.Голубкиной



А.С.Голубкина. Кустики. 1908. Группа. Гипс тонированный. 57х50х33. Музей-мастерская А.С.Голубкиной



А.С.Голубкина. Лужица. 1908. Композиция. Бронза. 43х29х26. Музей-мастерская А.С.Голубкиной



А.С.Голубкина. Волна. 1909. Эскиз к одноименной композиции (мрамор, Музей-мастерская А.С.Голубкиной).
Гипс тонированный. 30x45x25. Музей-мастерская А.С.Голубкиной



А.С.Голубкина. Птицы. 1910. Группа. Гипс тонированный. 31x24x19, 40x30x26.
Музей-мастерская А.С.Голубкиной



А.С.Голубкина. Болото. 1911. Мрамор. 29,5х51х4. Музей-мастерская А.С.Голубкиной



А.С.Голубкина. Кариатиды. 1911. Декоративная композиция. Дерево. Мужская фигура. 150х60х60; Женская фигура. 150х60х60. Музей-мастерская А.С.Голубкиной



А.С.Голубкина. Березка. 1927. Бронза. В.99. Музей-мастерская А.С.Голубкиной



А.И.Рукавишников. Богиня с утками (Язычество III). 1990.
Бронза, мрамор, гранит. 120х90х50. Собрание автора



А.И.Рукавишников. Языческая пионерия. 1993. Дерево, бронза. 80х107х62. Собрание автора



А.И.Рукавишников. Женщина, весло, богиня, лодка. 1996. Подсвечник.
Бронза, гранит. 60х60х47. Собрание автора



А.И.Рукавишников. Женщина рубящая капусту. 2007. Бронза. 100х60х45. Собрание автора



А.И.Рукавишников. Вселенная. 2013. Бронза, дерево. 220х70х70. Собрание автора



А.И.Рукавишников. Женщина в лодке. 2008. Бронза, дерево. 200 x160x160. Собрание автора



А.И.Рукавишников. Языческий храм. 1993. Бронза, мрамор, бирюза. 70х45х45. Собрание автора



А.И.Рукавишников. Финки. 2007. Бронза. 220х170х80. Собрание автора



А.И.Рукавишников. Мясное животноводство. 2008. Дерево, бронза, кожа. 220х60х60. Собрание автора



А.И.Рукавишников. Языческая богиня с птицами. 1993. Дерево, роспись. 70х145х40. Собрание автора



А.И.Рукавишников. Большая языческая богиня I. 1989. Бронза, дерево, гранит, мех.
220x115x80. Собрание автора



А.И.Рукавишников. Большая языческая богиня II. 1991. Мрамор, медь, алюминий.
231x137x70. Собрание автора



А.И.Рукавишников. Молочное животноводство. 2010. Дерево, бронза, фрагмент бидона, сабля. 150x150x80

[Назад к статье](#)



А.И.Рукавишников. Богиня, стреляющая из лука. 1979. Бронза, гранит. 132х70х70. Собрание автора



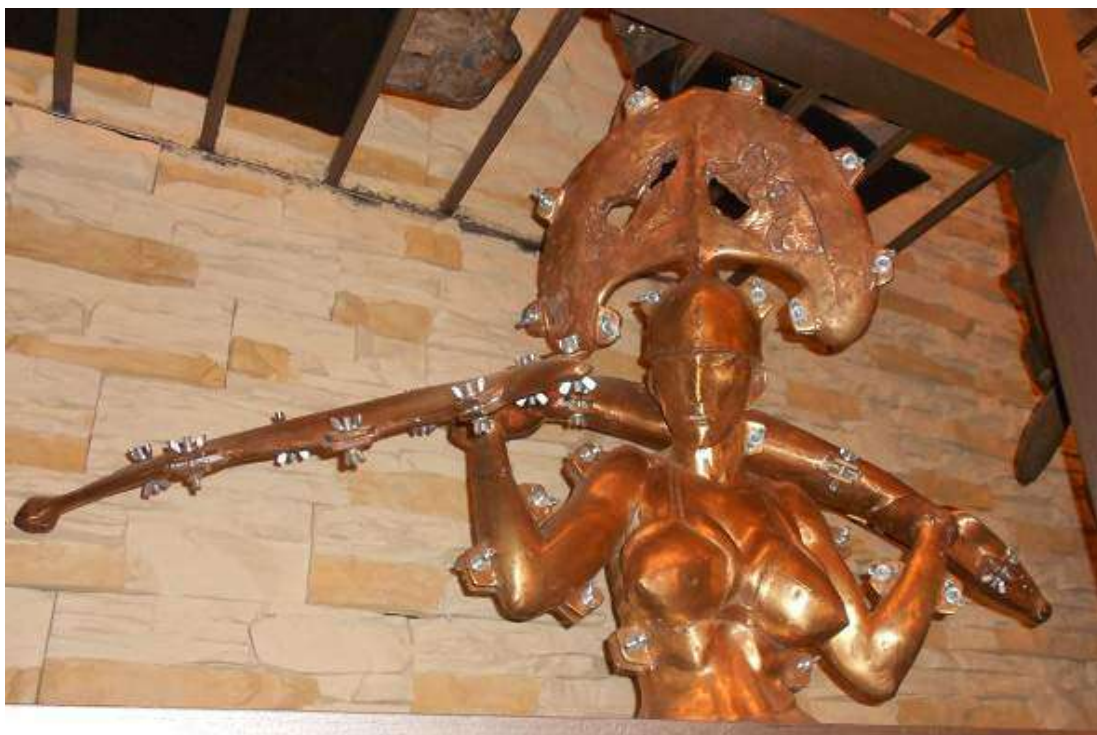
А.И.Рукавишников. Язычество II. 1989. Бронза, мрамор, гранит, дерево. 100х60х60. Собрание автора



А.И.Рукавишников. Язычество IV. 1992. Бронза, мрамор, гранит. 103х97х33. Собрание автора



А.И.Рукавишников. Языческая богиня. 1989. Бронза, кожа, мех. 57х22х22. Собрание автора



А.И.Рукавишников. Женщина с рыбой. 2008. Бронза. 50х70х70. Собрание автора



А.И.Рукавишников. Мафка. 2013. Бронза, дерево. 300х150х80. Собрание автора



А.И.Рукавишников. Ручное доение № 4. 2011. Бронза, керамика, металл. 270х300х140. Собрание автора



А.С.Голубкина. Молящаяся старуха. 1889. Фигура на коленях. Гипс тонированный. 17х7х11.
Музей-мастерская А.С.Голубкиной



А.С.Голубкина. Старик и слепой Захар. 1893. (Работа не сохранилась). Фотография.
Музей-мастерская А.С.Голубкиной



А.С.Голубкина. Женская голова. 1904. (В каталоге музея носит название «Эскиз к «Земле»»).
Рельеф. Гипс тонированный. 55,5х55х35. Музей-мастерская А.С.Голубкиной



А.С.Голубкина. Этюд к «Земле». 1904. Гипс тонированный. 18x22,5x18. Музей-мастерская А.С.Голубкиной



А.С.Голубкина. Голова мужчины. Этюд к «Земле». 1904. Гипс тонированный.
45х45х29. Музей-мастерская А.С.Голубкиной



А.С.Голубкина. Эскиз к «Земле». 1904. Эскиз одноименной скульптуры. Гипс тонированный.
30x32x49. Музей-мастерская А.С.Голубкиной



А.С.Голубкина. Портрет Никифоровой. 1908. Бюст. Бронза. 46х36х46.
Музей-мастерская А.С.Голубкиной



А.С.Голубкина. Старость. 1898. Сидящая фигура. Гипс тонированный. 91х54х66.
Музей-мастерская А.С.Голубкиной



А.С.Голубкина. Портрет писателя Льва Николаевича Толстого. 1927. Полуфигура.
Гипс тонированный. 70х86х92. Музей-мастерская А.С.Голубкиной

С.В. Усачева

**«Идеальный зритель». Взгляд куратора на некоторые итоги выставки «Натюрморт.
Метаморфозы. Диалог классики и современности»**



Ученики школы ГОУ СОШ № 1205 на выставке «Натюрморт. Метаморфозы. Диалог классики и современности». Фотография. Предоставлено ГОУ СОШ № 1205



Ученики школы ГОУ СОШ № 1205 на выставке «Натюрморт. Метаморфозы. Диалог классики и современности». Фотография. Предоставлено ГОУ СОШ № 1205



Анастасия Барабанова. 5-й класс ГОУ СОШ № 1205. «Мои достижения». Предоставлено ГОУ СОШ № 1205



Анна Двигубская. 5-й класс ГОУ СОШ № 1205. «Жизнь балерины». Предоставлено ГОУ СОШ № 1205



Николай Кирсанов. 5-й класс ГОУ СОШ № 1205. «Трус не играет в хоккей». Предоставлено ГОУ СОШ № 1205

[Назад к статье](#)



Александр Сушков, 5-й класс ГОУ СОШ № 1205. «Феррари и Гарри». Предоставлено ГОУ СОШ № 1205



А.Б.Романов. Преподаватель русского языка и литературы ГОУ СОШ № 1205. «Натюрморт с велосипедом».
Предоставлено ГОУ СОШ № 1205

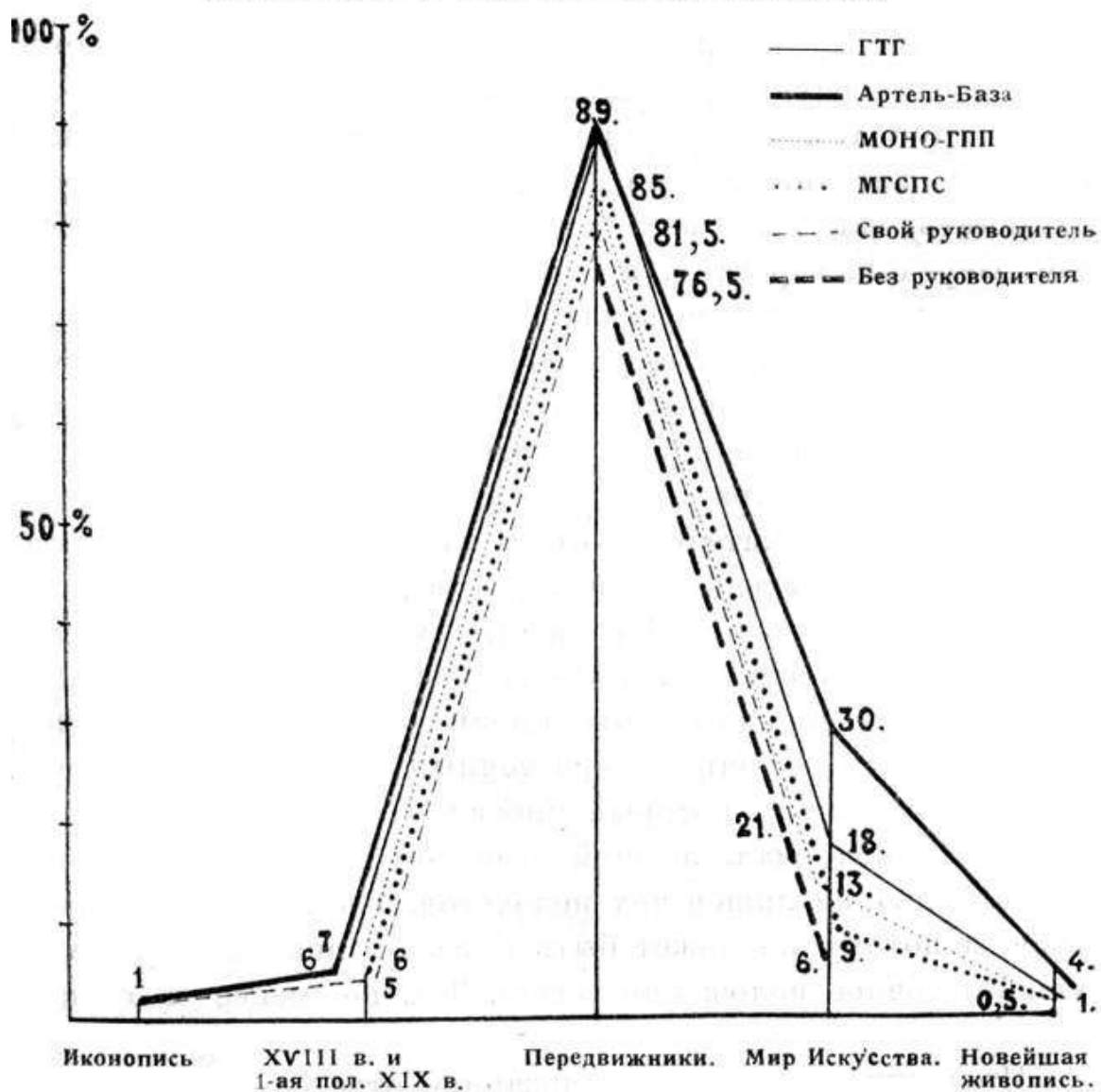
Л.Я. Петрунина

Из истории отдела научной пропаганды искусства Третьяковской галереи



Очередь в Третьяковскую галерею. 1920-е. Фотография.
Отдел рукописей Третьяковской галереи

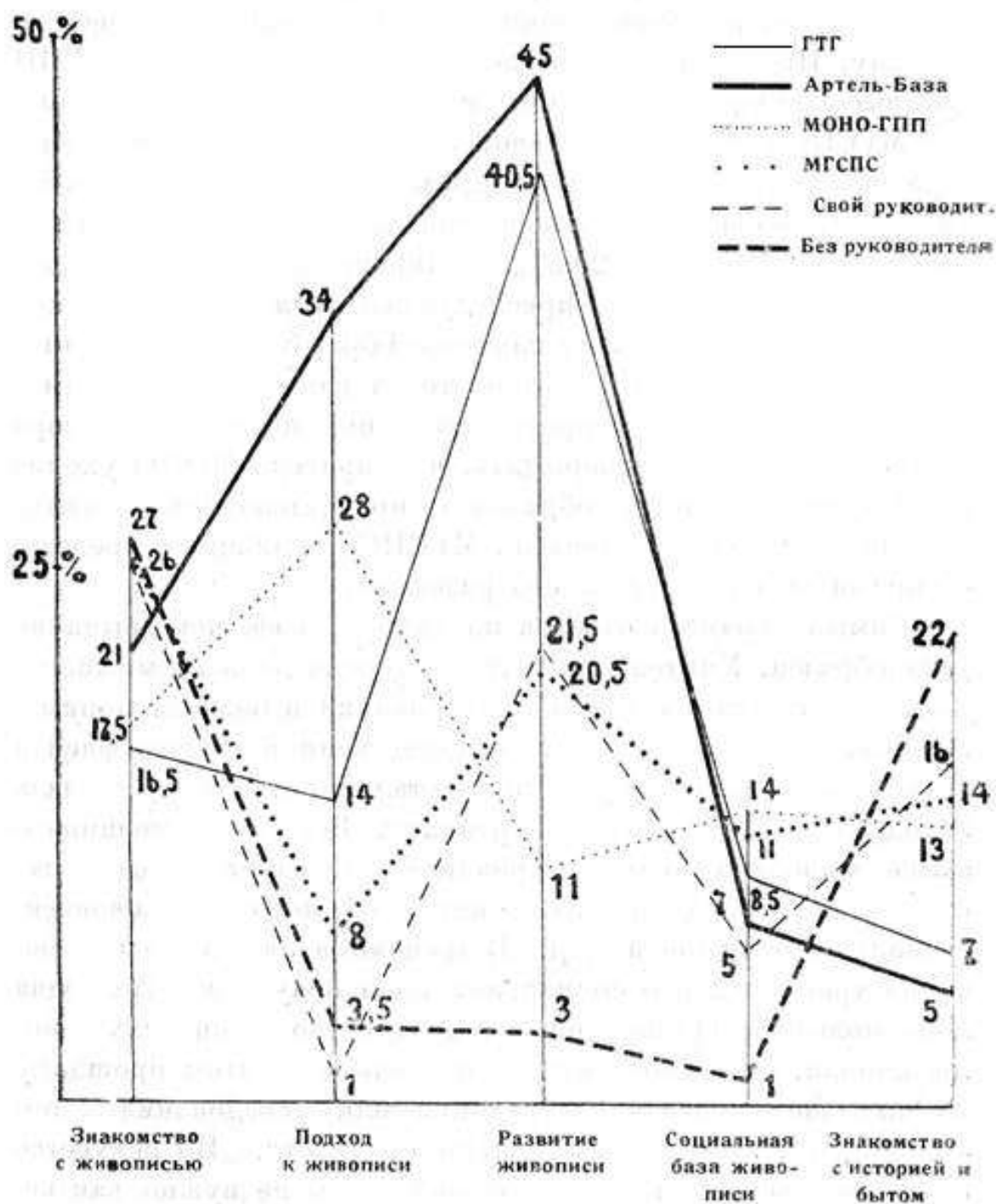
ИНТЕРЕСЫ И ВКУСЫ ЭКСКУРСАНТОВ.



Интересы экскурсионных групп к разным периодам искусства. Диаграмма.
 Отсканировано с изд.: Мойзес А.Е. Экскурсионная жизнь Третьяковской галереи //
 Изучение музейного зрителя. С.22

Таблица II.

ЧТО ДАЕТ ЭКСКУРСИЯ
(по экскурсионным организациям).



Влияние методики проведения экскурсии на восприятие произведений искусства. Диаграмма.

Отсканировано с изд.: Мойзес А.Е. Экскурсионная жизнь Третьяковской галереи //

Изучение музейного зрителя. С.24

Таблица IV.

ЧТО ДАЕТ ЭКСКУРСИИ ГРУППАМ РАЗНОГО СОСТАВА.



Восприятие произведений искусства в зависимости от состава экскурсионных групп.
 Диаграмма. Отсканировано с изд.: Штейн Е.М. Типы экскурсионных групп // Изучение музейного зрителя. С.49

Таблица VII.

ЭКСКУРСИЯ „СОЦИАЛЬНАЯ РОЛЬ ИСКУССТВА“

Сводка данных 10-ти групп (178 чел.).



Изменение восприятия художественных произведений в экскурсии «Социальная роль искусства» в зависимости от трактовки сопровождающих группы. Диаграмма.
 Отсканировано с изд.: Розенталь Л.В. Учет восприятия картины // Изучение музейного зрителя. С.94