ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

Международный журнал о теории и истории изобразительного и декоративно-прикладного искусства, дизайна и архитектуры

Коллекционеры и коллекции: судьбы, истории, шедевры

The collectors and the collections: destinies, stories, masterpieces

THE ART OF EURASIA

International peer-reviewed e-journal

www.eurasia-art.ru

№ **2** (21) 20**21**

eISSN 2518-7767

Искусство Евразии
№2 (21) 2021 eISSN 2518-7767

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Церетели Зураб Константинович – председатель
Шишин Михаил Юрьевич – заместитель председателя, докт. филос. н.
Белокурова Софья Михайловна, канд. филос. н.
Кочемасова Татьяна Александровна, канд. иск.
Хабарова Маргарита Валериановна, академик РАХ
Фу Цзяожэнь, президент Китайско-Российской академии изобразительных искусств (КНР)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Батырева Светлана Гарриевна, докт. иск.
Бороноева Татьяна Анатольевна, канд. иск.
Будкеев Сергей Михайлович, докт. иск.
Геташвили Сергей Михайлович, докт. иск.
Голынец Галина Владимировна, канд. иск.
Грибоносова-Гребнева Елена Владимировна, канд. иск.
Гуменюк Алла Николаевна, канд. иск.
Крист Габриэла, докт. иск. (Австрия)
Левданская Наталья Андреевна, канд. иск.
Мушникова Елена Анатольевна, канд. иск.
Ом Чанд Ханда, докт., профессор (Индия)
Прохоров Сергей Анатольевич, докт. иск.
Романова Елена Олеговна, академик РАХ
Стародуб Татьяна Хамзянова, докт. иск.
Тома Людмила Анатольевна, докт. иск. (Республика Молдова)
Уранчимэг Доржсурэн, канд. иск. (Монголия)
Усанова Алла Леонидовна, докт. иск.
Федотова Елена Дмитриевна, докт. иск.
Худоногова Елена Юрьевна, канд. иск.
Царева Наталья Степановна, канд. иск.
Этингоф Ольга Евгеньевна, докт. иск.

РЕДАКЦИЯ

Шишин Михаил Юрьевич – главный редактор
Макарова Елена Владимировна – выпускающий редактор
Белокурова Софья Михайловна – редактор отдела иностранных авторов
Фотиева Ирина Валерьевна – редактор-стилист, научный перевод текстов
Каменская Карина Алексеевна – художественный редактор
Маркин Владислав Андреевич – дизайн, верстка

Издается с 2015 года.

УЧРЕДИТЕЛИ

Российская академия художеств
Государственный художественный музей Алтайского края
Алтайский государственный институт культуры
Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова
Белокурова С.М.
Шишин М.Ю.

АДРЕС РЕДАКЦИИ

656038, Алтайский край,
г. Барнаул, пр-т Ленина, 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
тел. +7 (3852) 29-08-77
E-mail: publish@eurasia-art.ru
Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru

Журнал зарегистрирован в Министерстве связи и массовых коммуникаций Российской Федерации 26.10.2017, номер свидетельства ЭЛ № ФС 77 – 71452.

Категория информационной продукции: 12+

В оформлении обложки номера:
Зимняя канавка.
Флорентийская мозаика.
Мастерская А. Нигматуллина, г. Уфа, 2005.
Музей-квартира флорентийской мозаики Ошкуковых

Журнал представлен в Российской базе данных РУНЭБ и включен в специализированную информационную систему Российский индекс научного цитирования (РИНЦ) на платформе eLIBRARY.ru, научные электронные системы «КиберЛенинка» и Google Scholar, в базы данных EBSCO Publishing, WorldCat, научным статьям присваиваются индексы DOI (Digital Object Identifier).

© Авторы статей, 2021
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2021
Дата публикации: 30 июня 2021 г.

Публикуемые статьи рецензируются.
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.
Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

Zurab K. Tsereteli, Editorial Council Chairman, Russian Academy of Arts
Mikhail Y. Shishin, D. Sc. (Philosophy), Deputy Chairman, Russian Academy of Arts
Sophia M. Belokurova, Cand. Sc. (Philosophy)
Tatyana A. Kochemasova, Cand. Sc. (Art History), Russian Academy of Arts
Margarita V. Khabarova, Russian Academy of Arts
Fu Jiaoren, China-Russian Academy of Fine Arts (China)

EDITORIAL BOARD

Svetlana G. Batyreva, D. Sc. (Art Criticism)
Tatyana A. Boronoeva, Cand. Sc. (Art History)
Sergey M. Budkeev, D. Sc. (Art History)
Nina V. Getashvili, Cand. Sc. (Art History)
Galina V. Golynets, Cand. Sc. (Art History)
Elena V. Gribonosova-Grebneva, Cand. Sc. (Art History)
Alla N. Gumenyuk, Cand. Sc. (Art History)
Gabriela Krist, D. Sc. (Art History), Austria
Natalia A. Levdanskaya, Cand. Sc. (Art History)
Elena A. Mushnikova, Cand. Sc. (Art History)
Om Chand Handa, D. Sc., India
Sergey A. Prokhorov, D. Sc. (Art History)
Elena O. Romanova, Academician, Russian Academy of Arts
Tatiana Kh. Starodub, D. Sc. (Art History)
Lyudmila A. Toma, D. Sc. (Art History), Republic of Moldova
Uranchimeg Dorjsuren, Ph. D. (Art History), Mongolia
Alla L. Usanova, D. Sc. (Art History)
Elena D. Fedotova, D. Sc. (Art History)
Elena Y. Hudonogova, Cand. Sc. (Art History)
Natalya S. Tsareva, Cand. Sc. (Art History)
Olga E. Etinhof, D. Sc. (Art History)

EDITORS

Editor-in-chief: **Mikhail Shishin (Russia)**
Managing editor: **Elena Makarova (Russia)**
Editor: **Sophia Belokurova (Russia)**
Design and layout: **Karina Kamenskaya (Russia)**
Design and layout: **Vladislav Markin (Russia)**
Editorial staff: **Irina Fotieva (Russia)**

FOUNDERS

Russian Academy of Arts,
Altai state Institute of culture,
Altai state technical University,
Altai regional state art Museum,
S.M. Belokurova,
Mikhail Shishin (Editor-in-Chief).

CONTACTS

46 Lenina Avenue,
room 101 (The international UNESCO chair)
656038, Barnaul,
Russian Federation
phone: +7 (3852) 29-08-77
E-mail: publish@eurasia-art.ru

Peer-reviewed e-journal "The Art of Eurasia" is a specialized academic periodical on the theory and history of fine and decorative arts, design and architecture. The Art of Eurasia Journal welcomes research papers, analytical reviews of exhibitions, specialized competitions and forums, the results of theoretical and applied research, scientific and educational materials corresponding to the journal's topics: theory and history of art, architecture, design.

The Art of Eurasia Journal has a wide Russian speaking audience, living both in Russia and abroad. Its main target group comprises research scholars, university professors, post-graduates, undergraduates, artists, art critics, art managers and others who are interested in art criticism, theory and history of art.

Cover illustration:
Winter groove.
Florentine mosaic.
Workshop of A. Nigmatullin, Ufa, 2005.
Museum-apartment of the Florentine mosaic of the Oshkukovs

The Art of Eurasia Journal is indexed by Russian science citation index, EBSCO Publishing, Google Scholar, WorldCat, DOI (Digital Object Identifier) indexes are assigned to scientific articles; metadata is stored in the DataCite and Crossref repositories in Russian and English. The Art of Eurasia is a journal published every three months in four issues (March, June, September and December). The Art of Eurasia Journal provides permanent free access to all issues in PDF. The journal applies blind peer-review procedures. All papers are subject to editing, proofreading, and professional design layout. Guidelines for authors: http://eurasia-art.ru/en.

Electronic journal
www.eurasia-art.ru
eISSN 2518-7767
Publication date: 30.06.2021

All issues of The Art of Eurasia journal are always open and free access.
The authors are responsible for the accuracy and legality of the information contained in the articles. When quoting or reprinting the materials of the journal, reference to the journal "The Art of Eurasia" is required.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово редактора (**Шишин М.Ю.**) 8

ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Батырева К.П. Золотное шитье калмыков в контексте развития прикладного искусства монгольских номадов 10

ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

Мельничук Л.Д. Художник Мария Масленникова: поэзия Карельского перешейка и Гималаев в пастели 22

Филиппова О.Н. Пейзаж в творчестве Василия Переплётчикова 32

ФОРУМ

Аверьянова М.А. К вопросу об атрибуции русской оригинальной графики XX века из частных коллекций в собрании ИОХМ им. В.П. Сукачёва 46

Бодрова М.Л. Евгений Михайлович Нутович — коллекционер, рожденный «оттепелью» 54

Важкая М.А. Отражение личностей старообрядца М.И. Чуванова и художника Т.А. Мавриной в их коллекциях иконописи 64

Кобер О.И. Меценатство и коллекционирование в провинции: на примере галереи искусств М.Ф. Коннова в Оренбурге 76

Муромцева О.В. История художественного собрания Н.Е. Добычиной в послереволюционные годы: состав и проблемы бытования 92

Прыгов В.И. Первый и единственный в России частный музей флорентийской мозаики Б. и Л. Ошкуковых 104

Тараканова Е.И. Сикст IV как заказчик Сикстинских капелл 118

Фомин Д.В. Вопросы коллекционирования графики в переписке искусствоведов и художников 1920–1930-х годов 132

Шостакович Б.С., Зубрий Е.С. Владимир Платонович Сукачёв — меценат, общественный деятель, коллекционер, основатель Иркутского областного художественного музея 150

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

Чандра Л. Индала 160

ВЕСТНИК АКАДЕМИИ

Выставка «Фантазии на тему бумаги. Три художницы из Италии» в МВК РАХ 166
Выставка «Творческая мастерская скульптуры: опыт и поиск» в МВК РАХ 167
Выставка произведений Владимира Соковнина в Российской академии художеств 169
«Художник и время». Выставка произведений Виктора Псарёва в Российской академии художеств 171
«Люди. Города». Фотовыставка Кирилла Симакова в МВК РАХ 173
«Лики России». Выставка произведений Геннадия Правоторова в Российской академии художеств 174
Выставка произведений Виталия Петрова-Камчатского (1936–1993) в Российской академии художеств к 85-летию со дня рождения 176
«Иерофании». Выставка произведений Александра Токарева в Российской академии художеств 178
«По умолчанию…». Выставка произведений Валерия Мишина в МВК РАХ 180
«Ближний круг». Выставка произведений Дмитрия Иконникова в МВК РАХ 182
«Гравюра на камне». Выставка к 85-летию со дня рождения В.Н. Петрова-Камчатского (1936–1993) в Красноярске 184

CONTENTS

Introductory remarks 8

EURASIAN HERITAGE

Batyreva K.P. Gold sewing of Kalmyks in the context of the development of the applied arts of the Mongolian nomads 10

ART OF THE XX–XXI CENTURIES

Melnichuk L.D. Artist Maria Maslennikova: the poetry of the Karelian isthmus and Himalayas in pastel 22

Filippova O.N. Landscape in the creative work of Vasily Perepletchikov 32

FORUM

Averyanova M.A. On the attribution of Russian original graphics of the 20th century from private collections in the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev 46

Bodrova M.L. Evgeny Mikhailovich Nutovich — a collector born of the “Thaw” 54

Vazhkaya M.A. Personality reflection of the old believer M.I. Chuvanov and the artist T.A. Mavrina in their collection of icons 64

Kober O.I. Patronage and collecting in the province: an example of the M.F. Konnov Art Gallery in Orenburg 76

Muromtseva O.V. The history of the N.E. Dobychina’s art collection of in the post-revolutionary years 92

Prygov V.I. The first and only private museum of Florentine mosaics in Russia by B. and L. Oshkukovs 104

Tarakanova E.I. Sixtus IV as a patron of the Sistine Chapels 118

Fomin D.V. Questions of collecting graphics in the correspondence of fine art experts and artists of the 1920s and 1930s 132

Shostakovich B.S., Zubri E.S. Vladimir Platonovich Sukachev — philanthropist, public figure, collector, founder of the Irkutsk Regional Art Museum 150

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA

Chandra L. Indala 160

ACADEMY NEWS

Fantasies on the topic of paper. Three artists from Italy 166
Exhibition «Creative Workshop of Sculpture: Experience and Search» 167
Exhibition of works by Vladimir Sokovnin 169
Exhibition of works by Viktor Psarev «Artist and Time» 171
«People. Cities». Photo exhibition by Kirill Simakov 173
«Faces of Russia». Exhibition of works by Gennady Pravotorov 174
Exhibition of works by Vitaly Petrov-Kamchatsky (1936–1993) at the Russian Academy of Arts 176
«Hierophanies». Exhibition of works by Alexander Tokarev 178
«Default…». Exhibition of works by Valery Mishin 180
«Inner circle». Exhibition of works by Dmitry Ikonnikov 182
«Engraving on stone» in Krasnoyarsk. Exhibition dedicated to the 85th anniversary of the birth of V.N. Petrov-Kamchatsky 184

Дорогие читатели!

Перед вами очередной, 21-й выпуск журнала «Искусство Евразии». С 2015 года мы прошли период становления, открытий и обретений, многочисленных знакомств и утверждения в мысли, что выбрали верный путь. Постепенно от номера к номеру мы идем вместе с вами по громадному музею, сокровищнице творчества и духа — искусству Евразии.

Раздел «Евразийское наследие» в этом выпуске открывает статья об удивительном искусстве золотого шитья кочевых народов. Трудно себе представить человека, который бы равнодушно отнесся к этому удивительному виду народного творчества. Дорогая ткань и нити металла требовали величайшей искусности и творческого взгляда — чаще всего, увы, безвестных мастериц. С художественной точки зрения главный эффект в этих произведениях достигается взаимодополнительностью тяжелого холодного узора, выполненного металлической нитью с характерным блеском, и мягкой дорогой ткани, как правило, бархата.

Героев статей в разделе «Искусство XX–XXI веков» Василия Переплетчикова и Марию Масленникову разделяет и время — практически столетие,— и манера живописи, и выбор мотивов, но объединяет любовь к пейзажу и наполнение его поэтическим духом. Перед вами откроются грани лирического русского пейзажа, который по праву занимает ведущее место в отечественном искусстве.

«Форум» — наша традиционная рубрика, задающая тему всему номеру,— получилась очень насыщенной и открывает, как оказалось, множество нюансов в одной из бесконечных для искусствоведов тем — меценатство и собирательство. Здесь можно вновь познакомиться с материалами очень результативной конференции «Из истории собирательства: меценаты, коллекционеры, основатели музеев», проведенной под руководством Е.Д. Федотовой в НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. Знакомясь с материалами, не перестаешь удивляться страстности и научно-собирательской основательности коллекционеров. Через строчки очерков будто бы видишь, какую радость приносило им новое приобретение. Многие из коллекционеров, например Е. Нутович, обладают особенной, не каждому искусствоведу присущей чуткостью, позволяющей увидеть в работе, казалось бы, небрежно выполненной на мешковине, подлинный момент творчества. Такие статьи помогают окунуться в атмосферу мастерских непризнанных, но подлинных художников, неожиданно любящих стихи Пастернака, заостряют взгляд на современное искусство, привлекают внимание к мастерам, которые не «светятся» с пустыми речами на телеэкранах, а просто изо дня в день создают удивительные вещи.

Коллекционерам искусства принадлежит не только роль первооткрывателей в художественном мире. Очень часто они возвращают внимание искусствоведов и любителей искусства к видам творчества, которые незаслуженно находятся в тени или оказались вдруг забытыми. Как, например, это произошло с флорентийской мозаикой, которая неожиданно обрела свой музей в семье Л. и Б. Ошкуковых в Санкт-Петербурге. Этот удивительный вид камнерезного творчества возникает во Флоренции в XVI веке и достаточно быстро распространяется по Европе. В России в XIX веке он получает свое развитие благодаря И.В. Соколову. Композиции, целые картины, порой монументального характера, выполненные во флорентийской мозаике, обладают одним интригующим свойством. Они, конечно же, привлекают своим общим видом и сюжетом, заставляют пережить восхищение подбором камней, тонкостью исполнения, порой сходной с акварельной и масляной живописью, тщательностью обработки каждого камня-мазка. Но для внимательного зрителя они открывают также и красоту собственно камня. Нужно хотя бы один раз попробовать погрузиться в один фрагмент, почувствовать бесконечность цветовых переходов, некую магму, которая, кажется, оживает и порой буквально кипит в каждом камне. Если это открылось зрителю, то, значит, мастеру удалось — как говорили камнерезы на Колыванском камнерезном заводе еще в XVIII веке — «дать силу камню».

В традиционной рубрике «Словарь буддийской иконографии», содержащей переводы многотомного труда академика Локеша Чандры, мы не случайно представляем статью об одном из десяти выдающихся учеников Будды — Ананде. Его имя переводится как «радость и счастье», и всегда на всех изображениях он предстает с удивительной улыбкой и с лицом, исполненным подлинного счастья. Даже не зная о его судьбе и его колоссальной роли в распространении буддизма, зритель, глядя на его изображение, кажется, сам наполняется чувством спокойной и светлой радости. Этот образ — один из любимых и многократно использовавшихся в буддийской иконографии, поэтому статья об Ананде будет и интересна, и полезна для всех, кто ведет исследования в области буддийского искусства и встречается с ним, например, на выставках.

«Вестник Академии», один из самых живых и разнообразных по тематике разделов, дает возможность познакомиться с творчеством художников, которые играют ведущую роль в современном художественном процессе в нашей стране.

Есть удивительное свойство искусства. Независимо от того, когда, кем и в каком материале оно было выполнено,— произведение всегда найдет своего зрителя. У одного их тысячи, у другого — всего несколько, но встреча эта неизбежна, так как каждое искреннее произведение насыщено особой энергией Творчества. Считается, что не каждый наделен этим даром, но лучше сказать, что не каждый осмеливается начать творить. У каждого человека в душе живет художник. И порой там, где и не ждешь, как взрыв этой творческой энергии, расцветает цветок искусства. Мне известны многие примеры. Так, я был дружен с алтайским художником Николаем Максимовичем Чедоковым из села Чемал в Республике Алтай. Он никогда не учился искусству, судьба была к нему немилосердна, ему многое пришлось испытать, в том числе и лагерное заключение. Но вдруг, будучи лесником, на склоне лет, он начинает писать картины — на чем угодно и самыми простыми, непрофессиональными красками. И сколько в этих работах оказалось мудрости и творческого жара! Энергию творчества невозможно остановить, и, может быть, в том числе благодаря ей мир еще существует, а не погрузился в инферно войн и насилия. Будем и дальше из номера в номер говорить об этом.

Михаил Шишин
главный редактор

Dear Readers!

Here is the next, 21st issue of «The Art of Eurasia» Journal. Since 2015, we have gone through a period of formation, discoveries and acquisitions, numerous acquaintances and confirmed in the idea that we have chosen the right path. Gradually, from issue to issue, we walk with you through the huge museum, the treasury of creativity and spirit — the art of Eurasia.

The section «Eurasian Heritage» opens with an article about the amazing art of gold sewing of nomadic peoples. It is difficult to imagine a person who would be indifferent to this amazing type of folk art. Expensive fabric and metal threads demanded the greatest skill and creative eye — most often, alas, unknown craftswomen. From an artistic point of view, the main effect in these works is achieved by the complementarity of a heavy cold pattern made with a metallic thread with a characteristic shine and a soft expensive fabric, usually velvet.

The heroes of the articles in the section «Art of the XX–XXI Centuries» Vasily Perepletchikov and Maria Maslennikova are separated by time — almost a century — and the manner of painting, and the choice of motives, but they are united by love for the landscape and filling it with a poetic spirit. You will see the facets of the lyrical Russian landscape, which rightfully occupies a leading place in Russian art.

"Forum" is our traditional rubric. It sets the theme for the entire issue, turned out to be very rich and reveals, as it turned out many nuances in one of the endless topics for art critics — patronage and collecting. Here you can again get acquainted with the materials of the very successful conference «From the history of collecting: patrons, collectors, founders of museums», conducted under the leadership of E.D. Fedotova at the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts. Reading these studies, one never ceases to be amazed at the passion and scientific-collecting thoroughness of the collectors. Through the lines of essays, it is as if you see what joy the new acquisition brought them. Many of the collectors, for example, E. Nutovich, have a special, not every art critic inherent sensitivity, which allows her to see in the work, seemingly carelessly executed on sackcloth, the true moment of creativity. Such articles help us to plunge into the atmosphere of the workshops of unrecognized, but genuine artists who unexpectedly love Pasternak's poems, sharpen our eyes on contemporary art, draw attention to masters who are not busy with empty speeches on television screens, but simply create amazing things every day.

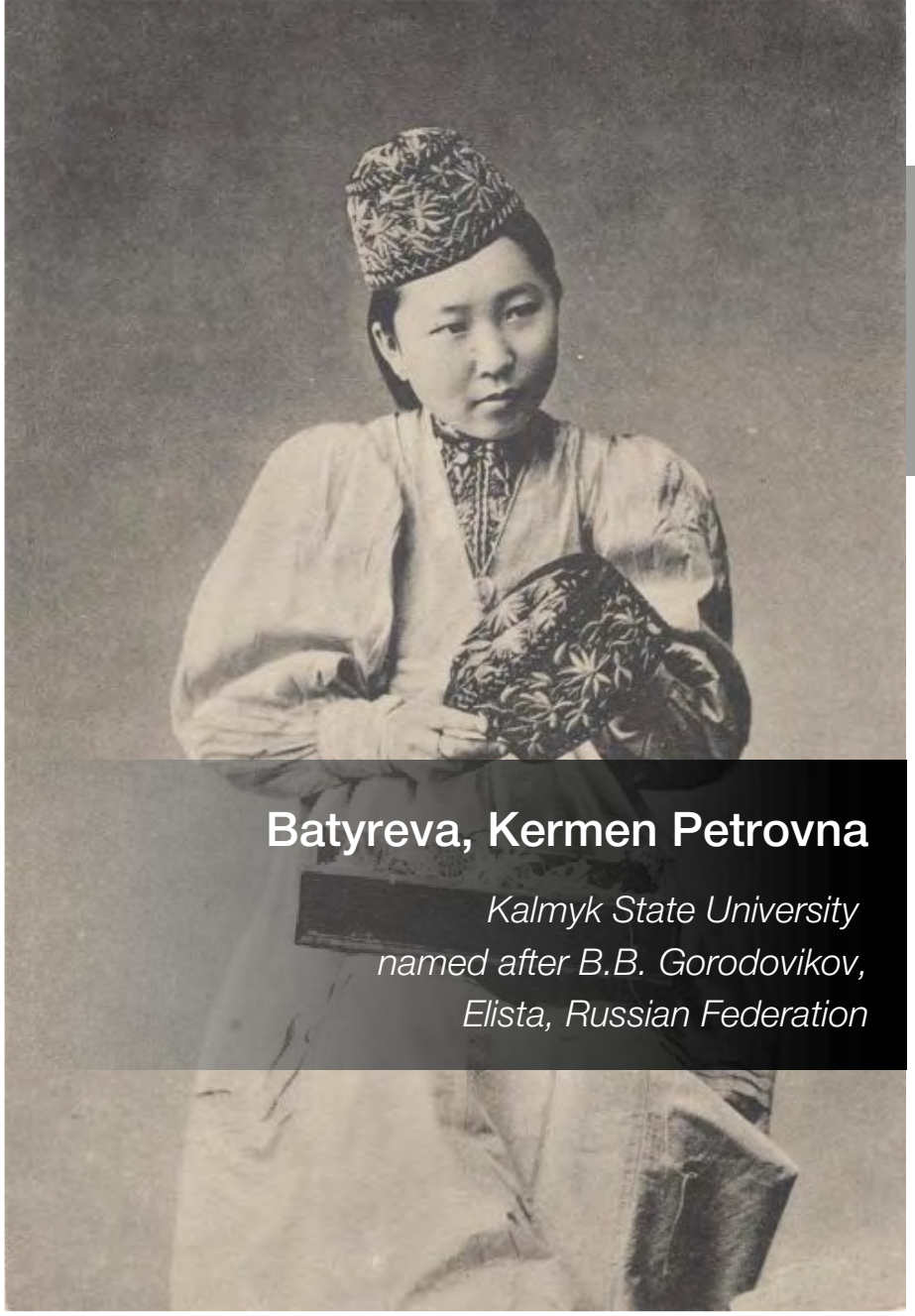
Art collectors play not only the role of pioneers in the art world. Very often they return the attention of art critics and art lovers to types of creativity that are undeservedly in the shadows or were suddenly forgotten. As, for example, it happened with the Florentine mosaic, which unexpectedly found its museum in the family of L. and B. Oshkukovs in St. Petersburg. This amazing type of stone-cutting creativity appears in Florence in the 16th century and quickly spreads throughout Europe. In Russia in the 19th century, it receives its development thanks to I.V. Sokolov. Compositions, whole paintings, sometimes of a monumental nature, made in Florentine mosaics, have one intriguing property. They, of course, attract with their general appearance and plot, make you experience admiration for the selection of stones, the subtlety of execution, sometimes similar to watercolor and oil painting, the thoroughness of processing each stone-smear. But for the attentive viewer, they reveal the beauty of the stone itself. You need to try to immerse yourself in one fragment at least once, to feel the infinity of color transitions, a kind of magma that seems to come to life and sometimes literally "boils" in every stone. If this was revealed to the viewer, then it means that the master succeeded, as the stone cutters at the Kolyvan stone-cutting factory said back in the 18th century, "to give strength to the stone."

In the traditional heading «Dictionary of Buddhist Iconography», which contains translations of the multi-volume work of Academician Lokesh Chandra, we present an article about one of the ten outstanding disciples of Buddha — Ananda. His name is translated as «joy and happiness», and always in all images he appears with an amazing smile and with a face filled with genuine happiness. Even without knowing about his fate and his colossal role in the spread of Buddhism, the viewer, looking at his image, seems to be filled with a feeling of calm and light joy. His image is one of the favorite and many times used in Buddhist iconography, so an article about Ananda will be both interesting and useful for everyone who conducts research in the field of Buddhist art and meets him, for example, at exhibitions.

The «Academy News», one of the most lively and varied sections on the subject, introduces the work of artists who play a leading role in the modern art process in our country.

There is an amazing property of art. Regardless of when, by whom and in what material it was performed,— the work will always find its audience. One has thousands of spectators, the other has only a few, but this meeting is inevitable, since each sincere work is saturated with the special energy of Creativity. It is believed that not everyone is endowed with this gift, but it is better to say that not everyone dares to start creating. Every person has an artist in his soul. And sometimes, where you don't expect, an explosion of this creative energy, the flower of art blooms. I know of many such examples. So, I was friends with the Altai artist Nikolai Chedokov from the village of Chemal in the Altai Republic. He never studied art, fate was merciless to him, he had to go through many ordeals, including a camp imprisonment. But suddenly, being a forester, in his declining years he begins to paint pictures — on anything and the most simple, unprofessional paints. And how much wisdom and creative fervor turned out to be in them! The energy of creativity cannot be stopped, and, perhaps, thanks to it, the world still exists, and has not plunged into the inferno of wars and violence. We will continue to talk about this from issue to issue.

Mikhail Shishin
Chief Editor



Batyreva, Kermen Petrovna

Kalmyk State University named after B.B. Gorodovikov, Elista, Russian Federation

Батырева Кермен Петровна

Калмыцкий государственный университет им. Б.Б. Городовикова, г. Элиста, Российская Федерация

ЗОЛОТНОЕ ШИТЬЕ КАЛМЫКОВ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА МОНГОЛЬСКИХ НОМАДОВ

GOLD SEWING OF KALMYKS IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF THE APPLIED ARTS OF THE MONGOLIAN NOMADS

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.02.001

УДК 745/749(470.47)(=512.3)

БЛАГОДАРНОСТИ:

Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-512-44002 Монг_т «Народное декоративно-прикладное искусство ойратов Монголии и калмыков России: общее и особенное в сравнительно-сопоставительном анализе».

ACKNOWLEDGMENTS:

This article was prepared with the support of RFBR grant No. 19-512-44002 / Mong_t “The Decorative-applied art of Mongolian Oirats and Kalmyks of Russia: General and special in comparative analysis.”

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена рассмотрению калмыцкой вышивки, выявлению предпосылок и факторов ее развития, этнических особенностей исполнения. Опираясь на совокупность художественно-выразительных средств калмыцкой вышивки, автор рассматривает золотное шитье в системе калмыцкого народного костюма сквозь призму пластического мировоззрения этноса. Вышивка как основополагающий компонент декора калмыцкого костюма отражает традиции монголоязычных народов в евразийском векторе их развития. В исследовании подчеркивается аутентичность знаковой системы ойрат-калмыцкого костюма в условиях измененной среды обитания этноса. Целостность духовной и материальной культуры как утилитарно-художественной основы прикладного искусства Калмыкии — основа анализа в трактовке материала. Результаты исследования показывают развитую центральноазиатскую художественную традицию в обработке текстиля. В традиционной системе декора калмыцкого костюма обнаруживается сохранение эндемичной традиции и ее трансформированное развитие в новых условиях расселения народа и расширения его этнокультурных контактов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: калмыки; народный костюм; декор; вышивка, золотное шитье; орнамент.

ABSTRACT

The article is devoted to the study of Kalmyk embroidery, identification of prerequisites and factors of its development, ethnic peculiarities of execution. Based also on the artistic and expressive means of Kalmyk, the author considers gold sewing in the system of Kalmyk folk costume in the prism of the plastic worldview of the ethnic group. Embroidery as a fundamental component of the decor of the Kalmyk costume reflects the traditions of the Mongol-speaking peoples in the Eurasian vector of their development. The study emphasizes the authenticity of the sign system of the Oirat-Kalmyk costume in the conditions of the changed habitat of the ethnic group. The integrity of spiritual and material culture, as the utilitarian and artistic basis of the applied art of Kalmykia — is the basis of the analysis in the interpretation of the material. The results of the study show a developed Central Asian artistic tradition in the processing of textiles. The traditional decoration system of the Kalmyk costume reveals the preservation of the endemic tradition and its transformed development in the new conditions of the people’s resettlement and the expansion of ethnic and cultural contacts.

KEYWORDS: kalmyks; folk costume; decor; embroidery, gold embroidery; gold sewing; goldwork; ornament.

Актуальность и новизна темы исследования объясняется отсутствием изучения художественной вышивки калмыков, в частности золотного шитья, в сравнительно-сопоставительном анализе с традициями других народов. Феномен калмыцкой вышивки в искусстве монгольских номадов Центральной Азии в этом аспекте представляет научный интерес в контексте формирования калмыцкого этноса в условиях отрыва от автохтонного культурного ареала. Как развивалось прикладное искусство ойратов в Евразии — по пути заимствования культурных и художественных традиций новой среды обитания или трансформации, выработки собственного художественного видения, в формировании собственного пластического языка и средств выражения? Для этого представляется важным изучить предпосылки и причины формирования калмыцкого прикладного творчества в самом западном ареале развития традиций монгольского мира. Этот процесс происходит в прикаспийских степях низовий Волги, где калмыки, потомки западномонгольских ойратов, проживают уже более четырехсот лет в составе российского государства.[1]

Как известно, в XVI–XVII вв. калмыки мигрировали на запад вследствие политических и социально-экономических причин. Изучение декоративно-прикладного искусства монголоязычных номадов предполагает многоаспектный анализ истории культуры и в частности морфогенезиса искусства калмыков. Поэтому историческое становление художественных практик монгольских народов в новых геокультурных условиях представляет интерес и для современного гуманитарного знания, и прикладной сферы народного творчества, и связанной с ним области развития культурных индустрий.

Важно отметить, в общей истории искусства монголоязычного мира можно выделить калмыцкий этап его развития в условиях изоляции от матричной традиционной культуры. Подчеркнем, что при наличии богатого исторического прошлого народа большинство артефактов наследия было утрачено в XX в. вследствие перехода калмыков на оседлый образ жизни в советский период и последующей насильственной депортации народа в Сибирь (1943–1956). До наших дней дошло малое количество предметов прикладного творчества и в том числе — одежды с вышитым декором. По воспоминаниям депортированных, вышивка большей частью утрачивалась, приходя в негодность в суровых реалиях выселения, металлизированные нити вышивки окислялись и разрушались.

Обращение к художественному наследию калмыков, сформированному в новом геокультурном ареале обитания, в кросскультурном взаимовлиянии традиций народов, входящих с ними в тесный контакт, необходимо в процессе преодоления трудностей в восстановлении утраченного. В этой связи изучению калмыцкой вышивки, представленной в музейных собраниях и реже — в частных, реконструкции ее формирования отведено особое место в анализе декоративно-прикладного искусства. В целом сложный художественный процесс взаимодействия традиций и инноваций обусловлен сферой художественной культуры нижневолжского региона. Использование информационной базы Государственного каталога музеев РФ обеспечивает достаточный объем данных о калмыцких экспонатах в сравнительном анализе с традициями других народов. Естественно включить последние, рассматривая бытование художественных практик декоративной обработки текстиля традиционных сообществ, исторически и генетически связанных с калмыками на протяжении веков вплоть до настоящего времени.

В структурно-функциональном подходе применимы синхронический и отчасти диахронический методы исследования, актуальные в сравнительно-сопоставительном анализе евразийского вектора развития центральноазиатских традиций декора в ремесленном производстве. Принесенное в процессе миграции ойратов-скотоводов, оно бытовало в натуральном хозяйстве калмыков вплоть до начала XX века, обеспечивая традиционный быт и жизнь кочевников, дополняемое покупными и обменными товарами.

В данном исследовании автор опирается на исследования декоративно-прикладного искусства монгольских народов, в том числе художественного феномена орнамента и вышивки калмыков. Историография профессионального изучения калмыцкого прикладного искусства представлена в основном научными работами советских искусствоведов и художников и новейшим комплексным исследованием в XXI столетии [1; 2; 9; 11; 13; 15; 16; 17]. В связи с изучением эпического и фольклорного наследия калмыков художники первыми обращают внимание на феномен калмыцкого орнамента в советские довоенный и послевоенный периоды. Русско-советский художник и теоретик искусства В.А. Фаворский высоко оценил художественную выразительность калмыцкого орнамента, запечатленного в образцах народного искусства [17]. Его изыскания положили начало специальному изучению калмыцкого искусства в большом массиве этнографических изысканий. Вслед за ним театральный художник Д.В. Сычёв в своей научно-практической работе внимательно изучил коллекцию калмыцких экспонатов из собрания Национального музея республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова [15]. Большой вклад в изучение искусства монгольских народов внес Н.В. Кочешков [11]. Художественную природу

орнамента структурно исследовал И.Г. Ковалёв [9]. Отдельному искусствоведческому рассмотрению калмыцкой вышивки посвящена статья И.И. Трошина, автора очерков об изобразительном искусстве калмыков [13; 16]. В новейшее время монография искусствоведа С.Г. Батыревой заняла место полного комплексного исследования народного прикладного искусства калмыков, в котором феномен вышивки рассмотрен в системе народного костюма [2]. Это издание XXI столетия и альбом «Хальмг улсин эрдм» (1971) [15] стали путеводителями для современных мастеров-прикладников в процессе возрождения традиций калмыцкого народа. Декор как целостная знаковая система рассматривался в исследовании эстетической природы народного костюма калмыков, где были выделены факторы минимизации ювелирного компонента в костюме [1, с. 127–128]. Постановка вопроса о генезисе и развитии калмыцкой вышивки как евразийского феномена предполагает системное изучение специфики пластического мышления народа, заключенных в его новшествах, каким и является золотное шитье, несвойственное эндемичной традиции монгольских народов.

Переработкой сырья животноводства и в том числе трудоемкой обработкой пластичных материалов — выделкой кожи, валянием войлока из шерсти для разных бытовых и хозяйственных нужд, изготовлением одежды, домашнего текстиля — занимались в основном женщины. Начиная со второй половины XIX в. продукты художественных ремесел кочевников — изделия из кожи, шерсти, войлока — поставлялись на рынок калмыцкими умельцами и мастерами. Спросом пользовались вручную изготовленные калмычками вышивка и тесьма как элементы особой женской сферы художественной обработки материалов. По мнению И.И. Трошина, «качество вышитых изделий, в смысле совершенства техники швов, часто выходит за рамки ремесленного производства, достигая подлинного искусства» [8, с. 191].

Вышивка как традиционный художественный декор текстиля получает развитие в силу небольшой технической оснащенности изготовления, транспортабельности — свойств, полностью отвечавших издержкам кочевого быта калмыков. Этнографы в хрониках XIX в. отмечают умение калмычки одновременно плести на пальцах рук цветные шнуры из нитей для вышивания, прикрепляя их к материи [5]. Рукоделие девушки на выданье было важным критерием для скорого замужества. Известен калмыцкий обычай проверять хозяйственные навыки девушки. Родня жениха отмечала местонахождение принадлежностей для шитья в хозяйственной суме в первый приезд знакомства с семьей невесты, а в следующий приезд на этапе сватовства перепроверяла их точное положение, получая представление о том, занималась ли рукоделием избранница.

Средовой фактор в доступности несложного инвентаря и условия изготовления вышивки повлияли на развитие художественной обработки ткани. В калмыцкой степи происходит новый этап развития культуры номадов в трансформации традиций. В схожих с этнической прародиной природном ландшафте и резко-континентальном климате сохраняется материальная основа хозяйственно-культурного типа традиционного общества, что обусловливает продолжение развития макро- и микросистем жизнеобеспечения народа в русле аутентичной традиции. Сменившийся культурный ландшафт обитания определил внешнюю адаптацию культуры в части ее визуальных форм, без потери центральноазиатского ядра традиций монгольской культуры. Ее адаптация происходит в новом поликультурном ландшафте, опосредованном природными условиями, позволяющими вести прежний кочевой образ жизни.

Природный ландшафт и этнокультурная среда в совокупности становятся катализатором развития калмыцкого декоративно-прикладного искусства, приобретающего этнические особенности. Весомая роль торевтики в визуальном облике костюма монголки [19] уступает место иному декору. Отсутствие в степных недрах залежей минералов, цветных и других металлов, широко применяемых в ювелирном декоре ойратов Западной Монголии, детерминирует появление вышивки в обработке ткани мастерицами. Художественный феномен калмыцкой вышивки образует сакральное пространство традиционного костюма в системе декоративно-прикладного искусства народа.

Значение хозяйственной деятельности калмыцкой женщины невозможно переоценить. В связи с постоянным участием мужчин в военных походах калмычка справлялась в быту и с мужскими обязанностями, показывая мастерство управления кочевым становищем. Эстетизация быта женщиной проявлялась в украшении одежды, интерьера жилища, мягких предметов быта. Текстильного убранства в калмыцкой кибитке было ровно столько, сколько позволял кочевой образ жизни. Мягкую бытовую среду составляли циновки *ширдг*, одеяла *көнҗл*, подушки *түнтг*, *дер*, сумы *даалиң*, кисеты *түңгрцг*, занавеси *көшг*, покрывала *немнә, хуча*. Рациональный быт определял небольшое количество и качество домашнего текстиля и одежды. Отношение к одежде как ценности зафиксировано в фольклоре калмыков: «Лучшую пищу отдай гостю, лучшую одежду оставь себе». Популярными объектами украшения вышивкой считались одежда и головные уборы. Комплекс костюма замужней калмычки был богато орнаментирован вышивкой, что характерно для традиций,

1. **Манишка платья бүшмүд. Калмыки.** Сер. XIX в. Золотное шитье. Бархат, сукно, шерсть, золотная нить. Национальный музей Республики Калмыкия им. Н.Н. Пальмова

маркирующих социальный статус хозяйки очага, ее детородный возраст. Рукодельницы украшали национальной вышивкой торцовые части круглых подушек-валиков, своеобразных систем хранения мягкого домашнего убранства, различные аксессуары типа сум, кисетов, различных принадлежностей костюма.

В декоративном оформлении текстиля калмыков применялись следующие техники: аппликация, стежка, тамбурный и стебельчатый швы, вышивка бисером, металлическими блестками, позументом, цветными шерстяными и шелковыми шнурами в прикреп, золотное шитье. Прекрасные образцы изделий запечатлел исследователь Д.В. Сычёв, автор альбома «Хальмг улсин эрдэм», выделяя художественное шитье наиболее характерной особенностью калмыцкого народного костюма [15].

В калмыцкой вышивке, широко представленной в костюме, базовыми техниками являются золотное шитье и вышивка-аппликация цветными шелковыми и шерстяными шнурами зег, определяющими ее евразийскую специфику. Последняя предполагает искусное владение техникой в прикреп в сочетании с другими приемами золотного шитья. Калмыцкие мастерицы часто использовали шов набором, счетную гладь, расположенную в прямом или косом направлении при вертикальных и горизонтальных стежках, тамбурный и стебельчатый швы [16, с. 38–41]. Рельефной гладью золотными и серебряными нитями по настилу вышивали на контрастном темном бархате преимущественно манишки платьев типа *бүшмүд (бешмет)* (рис. 1) с V-образным вырезом на груди, девичьи шапки *камчатк* (рис. 2), *җатаг, тоорцг* (рис. 3), женский головной убор *халмг* (рис. 4). Термином «золотое шитье» принято называть вышивку металлическими нитями, серебряными и золотыми. Исторически способ изготовления драгоценных нитей из металла предполагает их разновидности: волоченые, бить, канитель, скань, пряденые.[2] В результате эволюции и распространения золотошвейного дела, технологии выработки нити позволили облегчить и заменить драгоценный металл на его комбинацию с доступными металлами и их сплавами с использованием шелковой или льняной нити в качестве основы. В исследовании мы условно используем термины *золотное шитье и золотные нити* ввиду того, что сохранившиеся калмыцкие артефакты относятся к позднему периоду развития золотошвейного дела в XIX в., когда в шитье стали применять и их аналоги[3]. Калмыцкая золотная вышивка выполнялась пряденими металлизированными нитями, канителью, трунцалом, гладью в прикреп по настилу, в основном, литым швом, дополнялась бисером и блестками. Золотная нить накладывается на ткань и крепится вспомогательной нитью к основе, стежки металлической нитью располагают параллельно и плотно без зазоров, создавая гладкую блестящую поверхность в крупных центральных элементах вышитого декора, поддержанную в композиции второстепенными мелкими деталями, выполненными декоративно наложенными швами.

В ритмическом сочетании стежков металлизированной и вспомогательной нитями калмычки-мастерицы создавали прихотливый флористический мотив на блестящей поверхности узора. Вышивали золотными нитями, как правило, по бархату. Большей рельефности поверхности достигали многослойным настилом двусторонней глади, что добавляло светотеневой игры металлических нитей. Прием «шитье по карте» был известен в России с XVII в. и применялся в калмыцком золотном рукоделии в XIX в. согласно датировке сохранившихся калмыцких экспонатов в собрании Национального музея Республики Калмыкия им. Н.Н. Пальмова.

Под узор могли подкладывать дополнительный, уплотняющий слой из пластичных материалов (войлока, кусочков ткани), картона. Последний материал и сегодня широко применяют в современной художественной практике. Следует отметить, использование калмыцкой лексики в золотошвейном деле сегодня почти утеряно. Народные умелицы, владеющие данной техникой

2. **Девичий головной убор камчатк. Калмыки.**
Сер. XIX в.
Золотное шитье.
Бархат, сукно, золотная нить, пайетки.
Национальный музей Республики Калмыкия им. Н.Н. Пальмова

3. **Девичий головной убор тоорцг. Калмыки.**
Конец XIX в.
Золотное шитье.
Бархат, сукно, золотная, серебряная, шелковая нить, пайетки.
Национальный музей Республики Калмыкия им. Н.Н. Пальмова

и рожденные в депортации, в настоящее время редко пользуются в описании своей практики традиционными лексемами. Мастерица золотного шитья Н.П. Леджанова[4] (пос. Цаган Аман) упоминает выражение матери, номинирующее данную технику *алтн утцар торhад хатhх*, что дословно означает *«золотой нитью по шелку вышивать»*. Согласно «Толковому словарю традиционного быта калмыков» в разделе, посвященном предметам быта и домашнего хозяйства, употребляется лексема *зег* в значении узора и орнамента: *хатхмр зег* — вышитый узор [14, с. 114] в XX в. Термин *зег* служит эквивалентом понятия *изображения*, выраженного линией. Так мастер-прикладник Г.С. Васькин (1930–2006) обозначал понятие изобразительного мотива, наглядно классифицируя все нарисованные им виды калмыцкого орнамента [8].

В калмыцком прикладном искусстве золотное шитье получает развитие под влиянием материальной культуры народов, с которыми соприкасались в истории калмыки (рис. 5).[5]

В процессе миграции на запад и освоения степей Северного Прикаспия ойраты активно контактировали с народами Северного Кавказа,

4. **Женский головной убор халмг. Калмыки.**
Сер. XIX в.
Золотное шитье, вышивка шнурами зег.
Бархат, сукно, золотная, серебряная, шелковые нити.
Национальный музей Республики Калмыкия им. Н.Н. Пальмова

Поволжья, Приуралья, Причерноморья. Примечателен факт, что «историки разных лет с редким единодушием отмечают положительное значение для России размещения калмыков в малозаселенном волжско-уральском регионе в XVII в.» [7, с. 359]. Так интерпретирован феномен формирования самобытной этнической общности в процессе культурной интеграции на новой территории обитания. С ведением самостоятельной внешней политики, далее в составе России XVII в. и позднее, уровень межкультурных коммуникаций ойратов по-прежнему остается высоким [10]. Адаптивность культуры ойрат-калмыков сформирована в подвижном номадическом образе жизни и наличии исторического опыта государственности в межкультурных отношениях с другими народами. Считаем последнее решающим фактором в сохранности матричного ядра художественной культуры в границах *своего–чужого* в сфере декоративно-прикладного искусства калмыков.

«Пластичность» традиционной культуры в ситуации кризиса проявляется в культурной аккумуляции — приращении культуры новыми формами. Знаковые системы становятся хранилищем сакральной информации. В силу первоочередности восприятия новаций визуальная культура берет на себя инструментальную функцию интеграции в среде обитания. В историческом контексте специфика и динамика пластического изобразительного образа-знака в калмыцком прикладном искусстве позволяет восполнить возникший дефицит культурного ландшафта (традиционной формы и содержания) в свободных нишах изменившихся условий бытия культуры. В рамках холистического подхода ее рассмотрения целостность традиционной модели культуры остается приоритетом. Так проявляется компенсаторная функция культуры и искусства, любой космос — есть сложная многоуровневая система, которая стремится к завершенности и восстановлению в случае негативных обстоятельств и утрат. Разноуровневые знаковые традиционные системы калмыцкой культуры — костюм, его декор, орнамент,— составляя ядро

5. **Калмычка девушка. И.М. Бочкарев.** Конец XIX – начало XX в. Астраханский государственный объединенный историко-архитектурный музей-заповедник. Фото: Госкаталог, № 17409378

пластического видения народа, принимают новые формы только при необходимости заполнить вакуум в результате дефицита природного ресурса.

В контексте протекающих социокультурных процессов в истории калмыцкого этноса видится жизнеспособность *центральноазиатской* традиции, где степень, «градус» новшества обусловлен константами культуры, нерушимостью традиционной картины мира, устойчивостью духовно-ценностных ориентиров культуры. Ядро традиционного наследия обогащается за счет транскультурных взаимодействий в пограничной зоне. Теория биосоциогенеза [6] подтверждается фактом истории калмыцкого народа, в чьих традициях происходит архивирование культуры в самых для нее значимых формах. Примером может служить костюм замужней калмычки как неизменная основа дальнейшего развития, матричная для репродукции своих «новых» форм — мужского платья *бүшмүд* и девичьего *биз* [1]. Сходный путь сложения проходит калмыцкая вышивка — вслед за формой предмета, формируясь как результат синтеза автохтонной традиции и внешних культурных влияний, оставаясь традиционно геометрической в платье замужней калмычки и расцвечиваемой растительными мотивами золотного шитья в женских головных уборах и манишках мужского платья *бүшмүд* и девичьего *биз*.

Растительный орнамент вышивки, более позднее явление в прикладном искусстве калмыков, маркирует половозрастной статус владельца костюма, мужчины и девушки. Сочетание двух техник в традиционном женском головном уборе *халмаг* вышивки шнурами и золотного шитья, семантика и форма шапки красноречиво свидетельствуют о новой визуальной эстетике, отличной от западномонгольского образца. Выявленная ранее дифференциация орнамента и техники его исполнения отчетливо прослеживается в части сложения мужского и девичьего комплекса в народном костюме [1]. В художественной системе декор следует за своеобычной формой-конструкцией мужского и девичьего видов калмыцкого платья, маркируя эти новации свежими орнаментальными мотивами и формами вышитого декора.

Примечателен факт описания гардероба нойона Дондукова, произведенного после смерти владельца в 1784 г., в установлении времени появления практики золотного шитья среди калмыцкого населения. Историк В.В. Батыров на основании старинной описи имущества делает вывод об орнаменте: «…можно составить представление о том, что все платья украшались растительным орнаментом, а также застегивались семью пуговицами с одной стороны и восемью — с другой» [4, с. 96]. Наличие растительного мотива на ткани не вызывает сомнения, на что указывают выражения «бешмет парчевый по жолтой земле с серебряными и шолковыми травами», «бешмет моровой белой с золотыми травачками» и «бешмет парчевый по белой земле с золотыми и шолковыми травами» и другие [Цит. по: 4, с. 96] (орфография источника сохранена.— *Прим. ред.*). Естественным образом возникает вопрос о технике исполнения орнамента. Обратим внимание на упоминание видов тканей и конструктивных характеристик особенностей одежды. В рассматриваемых архивных данных одежда знати выполнена из дорогих парчовых, шелковых атласных тканей, упоминаются различные виды калмыцкой одежды, головные уборы: женский терлик «парчевый по голубой земле с золотыми травами», «цегедык парчевый по голубой земле с золотыми травами» и «бешмет парчевый по белой земле с золотыми и шолковыми травами» [Цит. по: 4, с. 96] (орфография источника сохранена.— *Прим. ред.*).

Вероятнее всего, в устойчивых оборотах языка этого периода «парчевым по голубой земле с золотыми травами» обозначены вытканные

флористические мотивы золотом на голубом фоне. Парча (калм. *чимкэр*) относится к сложноузорчатым тканям. Ранее в России XVII в. дорогие привозные ткани нередко заменяли ручной работой — золотным шитьем, в отсутствие собственного производства парчовых и шелковых тканей. Искусно вышитую золотом имитацию тканого узора могли позволить себе царские, знатные особы [12, с. 22]. Шелковые парчовые ткани в России стали производить в XVIII в. наряду с импортом привозных дорогих материй, что означает их наличие на внутреннем рынке в конце XVIII в.[6]

Вещи из имущества нойона именованы национальными лексемами *бешмет, цегдыг, терлиг,* следовательно, это платья местного изготовления. Тот же автор отмечает традиционный декор женского платья *терлиг*, опираясь на архивные описи: «воротник и грудь терлика традиционно украшались вышивкой и позументами с орнаментом (зек) и застегивались крючками или пуговицами» [4, с. 95]. Приведенные архивные источники, фиксируя общественные быт, нравы и традиции калмыков, становятся важнейшим средством информации о материальной и духовной культуре, позволяющей восстановить хронологическую картину зарождения и развития художественного наследия народа. Вопрос о генезисе золотного шитья калмыков требует дальнейшего подробного изучения, равно как и традиционная вышивка *зег*, не затрагиваемая в данном анализе.

Результатом данного исследования является описание новаторства в художественном шитье и декоративно-прикладном искусстве калмыков. Выделение традиций и новаций существенно влияет на определение специфики художественных средств выразительности, равно как и фиксация хронологии в художественной практике на материале народного костюма. Таким образом, сохранившееся калмыцкое золотное шитье, датированное в российских музейных коллекциях XIX веком, есть нововведение в декоративно-прикладном искусстве монгольских народов. В традиционном художественном шитье монголов данная техника не представлена. Отметим, искусствоведы регистрируют широкое распространение только серебряного и золотого позумента в конце XIX века [18]. Наряду с другими техниками в народном искусстве монголов Центральной Азии применяют аппликацию, вышивку цветными шнурами, художественную стежку войлока и ткани. В истории художественного шитья калмыцкая золотная вышивка выступает наглядным фактом стадиального кросскультурного развития прикладного творчества монгольских народов. Ранние исследования народного декоративно-прикладного искусства калмыков

6. **Манишка девичьего платья бииз. Калмыки.** Бархат, бисер, пайетки. 2-я половина XX в. Музей калмыцкой традиционной культуры им. Зая-пандиты (МКТК), Калмыцкий научный центр Российской академии наук

также указывают на «сложный многоуровневый процесс этнокультурного взаимодействия», в котором «возможность заимствования корректировалась имеющимися устойчивыми традициями быта и художественного производства народа, открытого к этнокультурному взаимодействию» [2, с. 18].

В постдепортационный период и позднее, в 1990-е годы, традиционные художественные практики постепенно исчезают в советской культуре повседневности. Народная эстетика материального быта перемещается на сцену, приняв современные стилизованные и упрощенные формы. В русле новых технологий изобразительные паттерны, наработанные веками, становятся аппликированными и потому более схематичными в имитации растительных и геометрических мотивов в декоре костюма (рис. 6). В этническом миропонимании «иерархия культурных смыслов определяет глубоко содержательное наполнение формы» [3, с. 154]. Соответственно, техники золотного шитья и вышивка цветными шнурами *зег*, утратив функциональную основу бытования в традиционном костюме, практически исчезают, свидетельствуя о растворении и дезактуализации номадической

традиции. В постсоветский период усиливается декоративная условность орнаментального мотива на сцене в качестве этномаркера, зачастую в эклектичных сочетаниях с цитатами орнаментального наследия тюрко-монгольских народов.

В контексте развития декоративно-прикладного искусства монгольских народов анализ калмыцкого золотного шитья позволил определить хронологические рамки освоения данной практики и функциональный характер орнаментального декора в знаковой системе костюма в XIX–XX вв. В рамках исследования обобщены и сформулированы предпосылки и причины нововведений в традиционные приемы художественного шитья калмыков, установлено значение золотного шитья среди основных технологических приемов в практике этого вида декоративного-прикладного искусства.

Примечания:

1. 1609 г.— год оформления русско-калмыцких отношений первой шертью, положивший начало добровольному вхождению калмыков в состав Российского государства.

2. Волоченая нить — тончайшая золотая или серебряная проволока; бить — узкая золотая или серебряная полоска; канитель — тонкая проволочка, скрученная спиралью, трунцал — металлическая проволока плоского сечения, закрученная в спираль пятиугольной формы; пряденая нить — льняная или шелковая нить, туго обвитая золотой волоченой нитью; скань — шелковая или льняная нить, обвитая золотой или серебряной проволокой.

3. После XVI века чистое золото в нитях сменили позолоченное серебро и латунь с добавлением золота, которые и получили название «золотных нитей».

4. Информант — Леджанова Наталья Павловна, 1953 г.р. Место рождения: Алтайский край, Шипуновский район, с/з Горьковский. Проживает в пос. Цаган Аман. Род: по отцу — Баһ цоохра Баруна, по матери — Ики Бухуса.

5. На фотографии И.М. Бочкарева из собрания Астраханского государственного объединенного историко-архитектурного музея-заповедника (Госкаталог, № 17409378) изображена молодая калмычка-золотошвея в национальной одежде за работой: в платье *бииз* с вышитой манишкой, в шапочке *камчатка*, в руках идентичный головной убор. Декоративные элементы выполнены в технике золотного шитья.

6. При Петре I появились первые текстильные мануфактуры, в том числе и первое русское производство дорогих тканей.

Дата поступления: 27.05.2021 Submission date: May 27, 2021

Литература

1. Батырева К.П. Этнокультурные доминанты в формировании эстетики калмыцкого народного костюма: дис. ... канд. филос. наук / РГУТИС. М., 2008. 207 с.
2. Батырева С.Г. Народное декоративно-прикладное искусство калмыков XIX – начала XX в. Элиста: АОр НПП «Джангар», 2006. 160 с.
3. Батырева С.Г. Узорная стежка ткани и войлока: к вопросу генезиса орнаментального декора (на материале экспонатов Музея имени Зая-пандиты Калмыцкого научного центра РАН) // Наследие веков. 2020. № 1. С. 119–134.
4. Батыров В.В. Очерки истории традиционной культуры калмыков последней трети XVIII – первой половины XIX в. (по материалам фондов Национального архива Республики Калмыкия). Элиста: КИГИ РАН, 2014. 250 с.
5. Бентковский И.В. Женщина-калмычка Большедербетского улуса в физиологическом, религиозном и социальном отношении // Сборник статистических сведений о Ставропольской губернии. Ставрополь: [б. и.], 1869. Вып. II. С. 141–167.
6. Гумилёв Л.Н. Этногенез и биосфера земли. Л., Гидрометеоиздат, 1990. 528 с.
7. Джунджузов С.В. Российская политика христианизации калмыков и ее влияние на общественные отношения в Волжском калмыцком ханстве (конец XVII – середина 30-х годов XVIII в.) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2014. Т. 16. № 3 (2). С. 359–363.
8. Калмыцкий народный орнамент: книга-альбом / сост.Д.Б. Дорджиевой. Элиста: ГУ Издательский Дом Герел, 2010. 216 с.
9. Ковалев И.Г. Калмыцкий народный орнамент. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1970. 160 с.
10. Кольцова К.П. Развитие внешней торговли Калмыцкого ханства в XVII–XVIII вв. // Вестник Калмыцкого университета. 2019. №1 (41). С. 37–43.
11. Кочешков Н.В. Декоративное искусство монголоязычных народов XIX – сер. XX века. М.: Наука, 1979. 204 с.
12. Моисеенко Е. Русская вышивка XVII – начала XX в. Л.: Художник РСФСР, 1978. 210 с.
13. О калмыцком прикладном искусстве / ред. И.И. Орехов и др. Волгоград: Ниж.-Волж. кн. изд-во, 1967. 52 с.
14. Пюрбеев Г.Ц. Толковый словарь традиционного быта калмыков. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1996. 175 с.
15. Сычев Д. В. Хальмг улсин эрдм = Калмыцкое народное искусство. Альбом. Элиста: Министерство культуры Калмыцкой АССР, 1971. 111 с.
16. Трошин И.И. Искусство калмыцкой вышивки // Теегин герл. 1968. № 2. С. 38–41.
17. Фаворский В.А. Как я работал над «Джангаром» // Детская литература. М.: Молодая гвардия, 1940. С. 20–25.
18. Цултэм Н. Декоративно-прикладное искусство Монголии / под ред. Д. Баярсайхан. Улан-Батор: Госиздат, 1987. 160 с.
19. Амгалан Мишигдоржийн. Баруун монголчуудын эдийн соелын дурсгалт зуйлс [Памятники культуры Западной Монголии]. Улаан Баатар: «Монсудар» хэвлэлийн газраас эрхлэн гаргав, 2000. 212 х.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Батырева Кермен Петровна — кандидат философских наук, доцент Института калмыцкой филологии и востоковедения Калмыцкого государственного университета им. Б.Б. Городовикова, г. Элиста, Российская Федерация. E-mail: kermen77@yandex.ru*

ABOUT AUTHOR: *Batyreva, Kermen Petrovna — Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor of the Institute of Kalmyk Philology and Oriental Studies, the Kalmyk State University named after B.B. Gorodovikov, Elista, Russian Federation. E-mail: kermen77@yandex.ru*

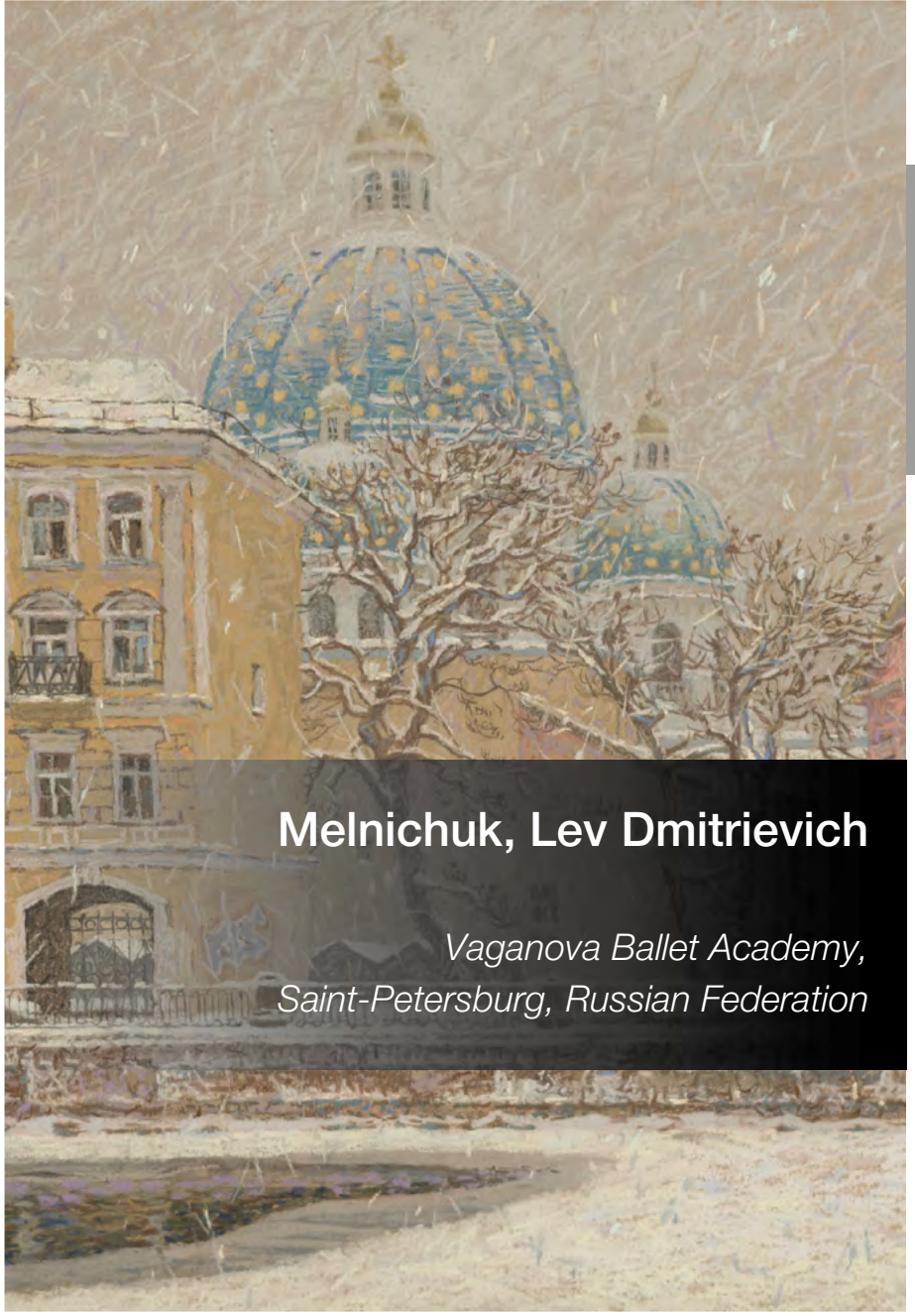
References

1. Batyreva K.P. *Etnokul'turnye dominanty v formirovanii estetiki kalmytskogo narodnogo kostyuma* Diss. kand. iskusstvovedeniya [Ethnocultural dominants in the formation of the aesthetics of the Kalmyk folk costume: the dissertation. Cand. Art sci. diss.]. Moscow, S. n., 2008. 207 p. (In Russian).
2. Batyreva S.G. *Narodnoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo kalmykov XIX – nachala XX v.* [Folk decorative and applied art of the Kalmyks of the 19th – early 20th century]. Elista, Dzhangar Publ., 2006.160 p. (In Russian).
3. Batyreva S.G. Uzornaya stezhka tkani i vojloka: k voprosu genezisa ornamental'nogo dekora [Patterned quilting fabric and felt: the question of the Genesis of ornamental decoration]. *Nasledie vekov — Legacy of the ages*, 2020, No. 1, pp. 119–134. (In Russian).
4. Batyrov V.V. *Ocherki istorii tradicionnoj kul'tury kalmykov poslednej treti XVIII – pervoj poloviny XIX v.* [Essays on the history of the traditional culture of the Kalmyks in the last third of the 18th – first half 19th century]. Elista, KIGI RAN, 2014. 250 p. (In Russian).
5. Bentkovskij I.V. Zhenshchina-kalmychka Bol'shederbetskogo ulusa v fiziologicheskom, religioznom i social'nom otnoshenii [The Kalmyk woman of the Bolshederbet ulus in the physiological, religious and social relation]. *Sbornik statisticheskih svedenij o Stavropol'skoj gubernii* [Collection of statistical data on the Stavropol province]. Stavropol, 1869, vol. II, pp 141–167. (In Russian).
6. Gumilyov L.N. *Etnogenez i biosfera zemli* [Ethnogenesis and biosphere of the earth.]. Leningrad, Gidrometeoizdat, 1990. 528 p. (In Russian).
7. Dzhundzhuzov S.V. Rossijskaya politika hristianizacii kalmykov i ee vliyanie na obshchestvennye otnosheniya v Volzhskom kalmyckom hanstve (konec XVII – seredina 30-h godov XVIII v.) [Russian policy of Christianization of the Kalmyks and its impact on social relations in the Volga Kalmyk khanate (late 17th – mid 30-ies of the 18th century)]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk — Proceedings of the Samara scientific center of the Russian Academy of Sciences*, 2014, vol. 16, No. 3 (2), pp. 359–363. (In Russian).
8. Dordjieva D.B. (comp.). *Kalmyckij narodnyj ornament* [Kalmyk folk ornament]. Elista, Gerel Publishing House, 2010. 216 p. (In Russian).
9. Kovalev I.G. *Kalmyckij narodnyj ornament.* [Kalmyk folk ornament]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo, 1970. 160 p. (In Russian).
10. Koltsova K.P. Razvitie vneshnej torgovli Kalmyckogo hanstva v XVII – XVIII v. [Development of foreign trade of the Kalmyk Khanate in the 17th – 18th centuries]. *Vestnik Kalmyckogo universiteta — Bulletin of the Kalmyk University*, 2019, No. 1 (41), pp. 37–43. (In Russian).
11. Kocheshkov N.V. *Dekorativnoe iskusstvo mongoloyazychnyh narodov XIX – ser. XX veka* [Decorative art of the Mongolian-speaking peoples of the 19th – mid 20th century]. Moscow, Nauka, 1979. 204 p. (In Russian)
12. Moiseenko E. *Russkaya vyshivka XVII – nachala XX v.* [Russian embroidery of the 17th – early 20th century]. Leningrad, Hudozhnik RSFSR, 1978. 210 p. (In Russian).
13. Orekhov I.I. et al. (eds.). *O kalmyckom prikladnom iskusstve* [About Kalmyk applied art]. Volgograd, Nizhne-Volzhskoye knizhnoye izdatel'stvo, 1967. 52 p. (In Russian).
14. Pyurbeev G.C. *Tolkovyj slovar' tradicionnogo byta kalmykov* [Explanatory dictionary of traditional life of the Kalmyks.] Elista, Kalmyckoe knizhnoe izdatel'stvo, 1996. 175 p. (In Russian).
15. Sychev D.V. *Hal'mg ulsin erdm. Al'bom* [Kalmyk folk art]. Elista, Ministry of Culture of the Kalmyk ASSR, 1971. 111 p. (In Russian).
16. Troshin I.I. Iskusstvo kalmyckoj vyshivki [The Art of Kalmyk embroidery]. *Teegin gerl — Light in the steppe*, 1968, No. 2, pp. 38–41. (In Russian).
17. Favorskij V.A. Kak ya rabotal nad "Dzhangarom" [How I worked on "Dzhangar"]. *Detskaya literatura* [Children's literature]. Moscow, Molodaya gvardiya, 1940, pp. 20–25. (In Russian).
18. Tsultem N. *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Mongolii* [Decorative and applied art of Mongolia]. Ulan-Bator, Gosizdat, 1987. 160 p. (In Russian).
19. Amgalan M. *Baruun mongolchuudyn edijn soelyn dursgalt zujls* [The cultural monuments of Western Mongolia]. Ulaan Baatar, Monsudar Publ., 2000. 212 p. (In Mongolian).

Для цитирования | For citation:

Батырева К.П. Золотное шитье калмыков в контексте развития прикладного искусства монгольских номадов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 2 (21). С. 10–21. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.001. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/738

Batyreva K.P. Gold sewing of Kalmyks in the context of the development of the applied arts of the Mongolian nomads. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 2 (21), pp. 10–21. DOI: https://10.46748/ARTEURAS.2021.02.001. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/738 (In Russian).



Melnichuk, Lev Dmitrievich

Vaganova Ballet Academy,
Saint-Petersburg, Russian Federation

Мельничук Лев Дмитриевич

Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

ХУДОЖНИК МАРИЯ МАСЛЕННИКОВА: ПОЭЗИЯ КАРЕЛЬСКОГО ПЕРЕШЕЙКА И ГИМАЛАЕВ В ПАСТЕЛИ

ARTIST MARIA MASLENNIKOVA: THE POETRY OF THE KARELIAN ISTHMUS AND HIMALAYAS IN PASTEL

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.02.002
УДК 75.021.342

БЛАГОДАРНОСТИ:

Автор благодарит Марию Масленникову за написание автобиографии и предоставление для печати фотографий своих работ в высоком качестве.

ACKNOWLEDGMENTS:

The author thanks Maria Maslennikova for writing her autobiography and for providing high quality photographs of her works for printing.

АННОТАЦИЯ

Задачей статьи является выявление идейно-стилистических особенностей творчества современной российской художницы Марии Александровны Масленниковой, продолжающей лучшие традиции российской культуры, в особенности искусства Санкт-Петербурга. Талантливой представительнице художественного творчества, работающей в технике пастели, до настоящего времени не было посвящено ни одной статьи. Но мастер активно принимает участие в различных выставках в России и за рубежом. Корпус работ Масленниковой является значительным образцом современного изобразительного искусства. В листах художницы воплощены актуальные поиски современного искусства: оригинальная авторская разработка жанра пейзажа, русско-финское взаимодействие в области искусства, специфика восприятия северной природы, продолжение традиций ленинградского пейзажа. Наиболее близкий художнице реалистический метод доказывает в ее работах свою актуальность и демонстрирует безграничные возможности, позволяющие решать самые разные художественные задачи. В творчестве художницы в полной мере проявилось столь актуальное ныне «экологическое сознание», призывающее к сохранению природного богатства, росту экологической культуры. Приводимые репродукции картин мастера публикуются впервые. Ценны высказывания Марии Масленниковой, обладающей несомненным литературным дарованием, о себе, своем творчестве, его истоках. Наряду с пастелью художница применяет масло, акрил, гуашь, акриловую темперу. В статье обращено внимание на своеобразие живописной техники, чаще всего применяемой мастером,— работе очень мягкой сухой пастелью по пастельной или грунтованной бумаге. Пастельный пейзаж, представляющий трепетно-строгий или монументальный образ природы Карельского перешейка, является самым распространенным в творчестве мастера. Изображение природы Гималаев также занимает большое место в ее творчестве. Художница вносит свой неповторимый вклад в художественно-эстетическое осмысление Гималаев и восточной культуры. Непознаваемость природы человеком, необходимость поиска их гармоничного сосуществования — основной пафос творчества М. Масленниковой, на выявление которого нацелен весь комплекс содержательно-художественных средств ее работ, последовательно рассмотренный в предлагаемой статье.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М.А. Масленникова; пейзаж; пастель; Гималаи; Карельский перешеек; Санкт-Петербург; русско-финские связи; экологическая культура; северная природа.

ABSTRACT

The purpose of the article is to identify the ideological and stylistic features of the work of the modern Russian artist Maria A. Maslennikova, who continues the best traditions of Russian culture, especially the art of St. Petersburg. Until now, not a single article has been devoted to the talented representative of artistic creativity, working in the pastel technique. But the master takes an active part in various exhibitions in Russia and abroad. The totality of Maslennikova's artworks is a significant example of contemporary fine art. The artist's graphic sheets embody important topical searches of contemporary art: the original author's development of the landscape genre, Russian-Finnish interaction in the field of art, the specifics of the perception of northern nature, the continuation of the traditions of the Leningrad landscape. The realistic method closest to the artist proves its relevance in her works and demonstrates the limitless possibilities that allow it to solve a variety of artistic tasks. The artist's work fully manifested the so urgent nowadays "ecological consciousness", calling for the preservation of natural wealth, the growth of ecological culture. Reproductions of the master's paintings are published here for the first time. The statements of Maria Maslennikova, who has an undoubted literary talent, about herself, her work, and their origins, are very valuable. Along with pastels, she uses oil, acrylic, gouache, and acrylic tempera. Attention is drawn to the originality of the painting technique, most often used by the master — working with very soft dry pastels on pastel or primed paper. The pastel landscape, representing the quivering, austere or monumental image of the nature of the Karelian Isthmus, is the most widespread in the work of the master. The landscape of the Himalayas also occupies a large place in her work. The artist makes her unique contribution to the artistic and aesthetic comprehension of the Himalayas and Eastern culture. The unrecognizability of nature by man, the need to search for their harmonious coexistence is the main pathos of the master's work, the identification of which is aimed at the entire complex of meaningful and artistic means of her works, which is consistently considered in this article.

KEYWORDS: Maria Maslennikova; landscape; pastel; Himalayas; Karelian Isthmus; St. Petersburg; Russian-Finnish ties; ecological culture; northern nature.

Введение

Произведениям художницы-пастелистки Марии Масленниковой до сих пор не было посвящено ни одной искусствоведческой статьи. Между тем мастер работает уже немало и плодотворно, участвует в многочисленных выставках в России и за рубежом. В 2020 году художница получила две премии (канадского «Pastel Society of Eastern» и конкурса пастелистов «New Mexico»). В живописи мастера запечатлен ряд важных и актуальных современных общественных и художественных поисков: своеобразное индивидуализированное художественное восприятие Русского Севера и Гималаев, оригинальная трактовка пейзажного жанра, актуальность реалистического метода в отечественном искусстве, вопрос насущной необходимости формирования у наших современников «экологического сознания» — призыв к сохранению природной красоты, взаимовлияние России и Финляндии. Все эти вопросы решаются Масленниковой в изобразительных произведениях, выполненных в технике пастели и демонстрирующих ее богатейшие образно-выразительные возможности.

Методы

Последовательное рассмотрение идейно-стилистических черт искусства художницы, проведенное с использованием комплексного искусствоведческого метода на основе герменевтики, формально-стилистического анализа, иконологии, иконографии и биографического методов позволяет сделать ряд существенных выводов.

Биография

Мария Масленикова родилась в 1980 году в Санкт-Петербурге. Героиня статьи имеет полное право гордиться тем, что окончила два престижных учебных заведения: после обучения в Художественном лицее имени Б.В. Иогансона Масленникова поступила в Санкт-Петербургскую академию художеств и окончила ее в 2005 году. Художница училась у известных педагогов Юрия Калюты, Дмитрия Кичко и Владимира Загонека.

Большое влияние на становление художницы оказали ее отец и мать. Сама М. Масленникова говорит об этом так: «Мои родители — так называемые народные мастера, была такая категория в Ленинградском союзе художников. Мама и отец во времена моего детства занимались прикладным народным искусством Северо-Запада России: Карелии, Архангельской области. Родители много чего делали своими руками — резных деревянных птиц, берестяные туеса с росписью и теснением, плетеные берестяные изделия, плетенные из ивы предметы и мебель. В экспозиции Этнографического музея есть и работы моего отца».

Нельзя не сказать об увлечении Марии спортом. И на этом поприще она достигла немалых успехов. Более того, спорт (ски-альпинизм, альпинизм, скалолазание, лыжные гонки, хождение под парусами) «помогает» и творчеству мастера. Например, пейзажи Гималаев выполнены Масленниковой во время восхождений художницы-горнолыжницы. Спорту посвящен и выразительный монолог нашей героини: «Моя страсть к путешествиям привела меня к занятиям альпинизмом на старших курсах академии. Постепенно, кроме альпинизма и сопутствующих дисциплин вроде скалолазания, я увлеклась еще и лыжными гонками, так как альпинисты использовали в своей подготовке беговые лыжи. Любовь к снегу и зимнему лесу надолго определила лыжные гонки в моей жизни. Я мастер спорта по альпинизму и кандидат в мастера спорта по лыжным гонкам, член сборной команды города по альпинизму в дисциплине ски-альпинизм. Сейчас я еще являюсь личным тренером лыжника-гонщика, одного из лидеров города. Это кропотливая и трудоемкая работа. Иногда я принимаю участие в приключенческих мультиспортивных гонках, бывает, удается стать призером. Например, в этом году готовлюсь к соревнованиям “Redfox adventure race”, которые будут проходить под Выборгом».

Мария Масленникова — участник многих выставок в Санкт-Петербурге, Москве, а также других городах России. Работы художницы находятся в частных коллекциях России и Европы.

Стилевое своеобразие

Творчество художницы простирается в очень широком стилистическом диапазоне и является зримым свидетельством самых разных художественных влияний: реализма, импрессионизма, символизма. Подобный стилевой синтез был не редкостью в искусстве рубежа XIX–XX веков. Позже он стал встречаться реже, но не исчез даже сейчас. Эпоха постмодерна придала этому процессу новый импульс. Тем не менее работы Марии Масленниковой, в основном, тяготеют к реалистическим принципам формообразования, точнее, к их творческому переосмыслению в соответствии с духом сегодняшнего времени. Очевидно, что возможности реализма огромны, этот метод и ныне успешно доказывает, что ему подвластно воплощение самой разной проблематики.

Ведущий жанр

Встречаются среди работ художницы бытовая живопись, условные декоративные композиции. Но пейзаж почти полновластно царит в работах мастера. Осмысление этого жанра многообразно: пейзажи лирико-эпический и лирический, ирреальный пейзаж-видение, идиллический городской пейзаж. Более всего распространены в работах пастелистки два варианта жанра: камерный пейзаж настроения, причем созерцательного характера («На фарватере

1. **М. Масленникова. На фарватере в Турку.** Бумага, пастель. Собственность автора. Фотография автора

в Турку», рис. 1; «Белое море», рис. 2), и лиро-эпический пейзаж («Фарватер», рис. 3). Изредка художница создает повествовательные («Идут с залива» («Ветер с моря»)) и причудливые реально-фантастические пейзажи («Азиатские горы. Звездная ночь в Фанских горах»).

Иногда в работах представлен природно-архитектурный пейзаж («Павловск. Осень», «Италия», рис. 4). Но чаще всего в произведениях художницы запечатлен природный, а точнее, своеобразный природно-морской пейзаж. В нем северный лес, гигантские скалы «встречаются» с обширными водными просторами, создавая место встречи суши и воды под нередко тяжело нависающим сумрачным небесным сводом.

Содержательные особенности

Почти все пейзажи мастера малолюдны. Сосредоточенное индивидуальное переживание художницей окружающей среды, их безмолвный диалог — важная составляющая содержания произведений Масленниковой.

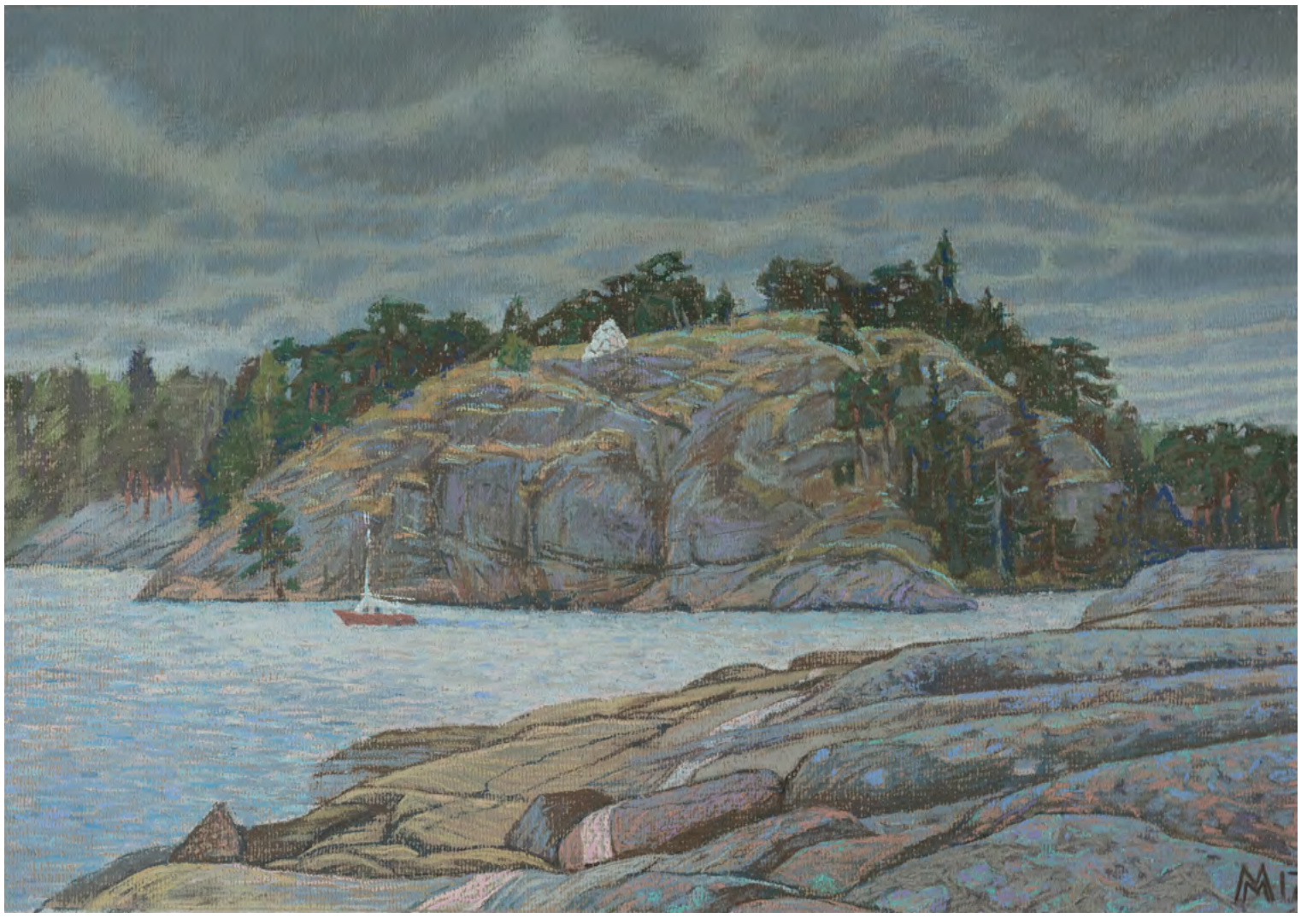
В работах запечатлено интровертное, внешне спокойное, но внутренне сосредоточенное, иногда напряженное восприятие и переживание Природы. Она также зачастую внешне спокойна, малоподвижна, даже блекла. Но в мире природном заключено огромное и непрерывное внутреннее движение, самые разнообразные ритмы. Медленно мы погружаемся в глубины часто труднопостигаемых жизненных процессов.

Но, скорее всего, самый глубокий содержательный слой в творчестве художницы — идея неразрывной связи человека и мира природного, стремление к сохранению богатства жизни на Земле. Актуальная тема необходимости развития «экологического сознания» человечества, его экологической культуры, призыв к сохранению живого мира звучит в работах в эстетической рафинированной форме, очень сдержанно, но уверенно и непреклонно.

Предмет изображения

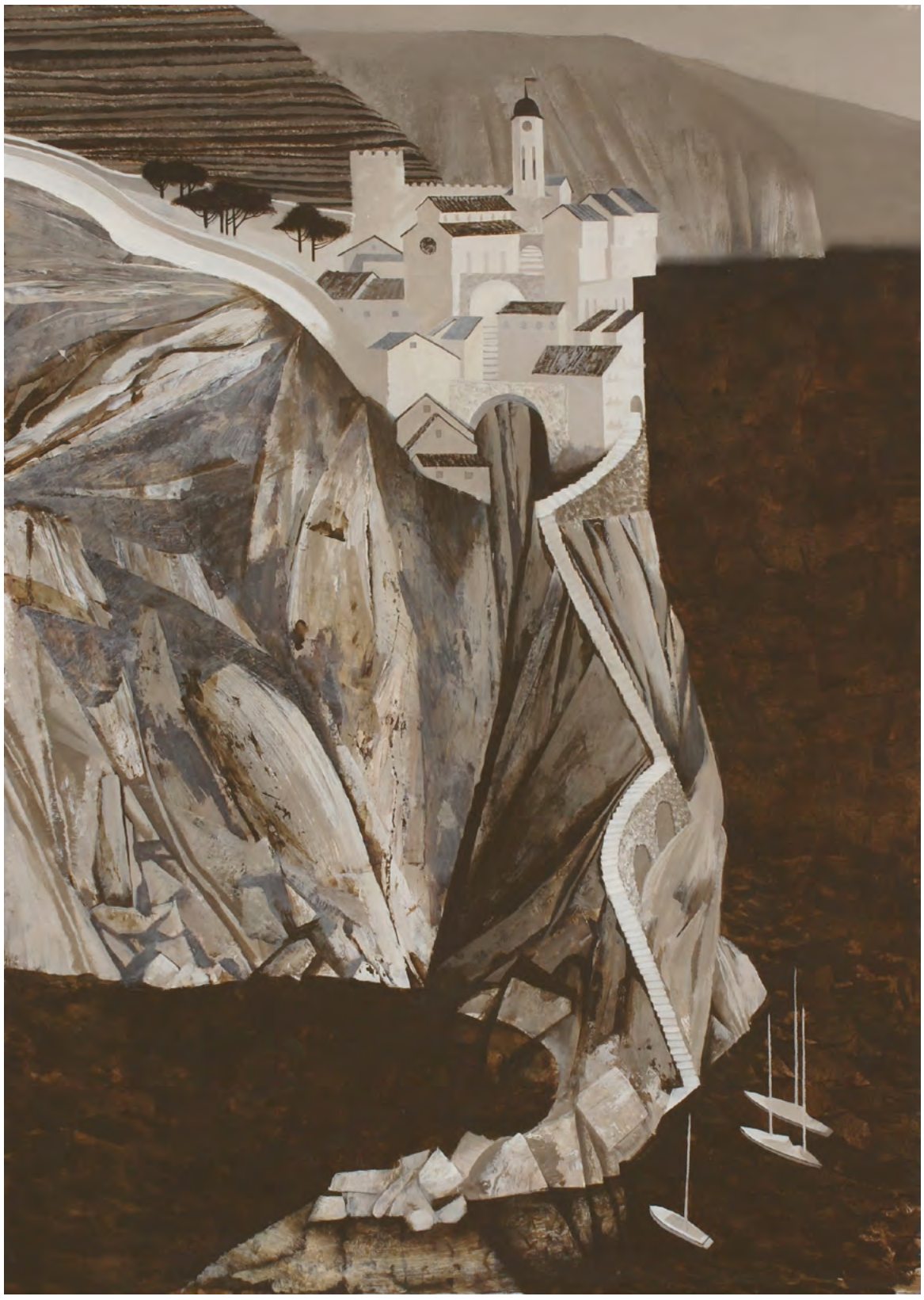
Мир художницы — Петербург, Финский и Ботнический заливы Балтийского моря, Белое море и Гималаи, реже Кавказ. Занятие альпинизмом, хождение под парусом и богатый опыт путешествий позволяют Марии увидеть эти суровые места. Но в первую очередь любимые натурные места

2. **М. Масленникова.**
Белое море.
Бумага, пастель.
Собственность автора.
Фотография автора



3. **М. Масленникова.**
Фарватер.
2017.
Бумага, пастель.
30 x 50.
Частное собрание.
Фотография автора

4. **М. Масленникова.**
Италия.
2007.
Бумага, акрил.
50 x 60.
Собственность автора.
Фотография автора



мастера расположены на Карельском перешейке («Олений остров», «Осень в Токсово», «Весна в Токсово», «Ветреный вечер в шхерах», «Остров на Хеппоярви») и в Гималаях. Однако узнаваемы и неназванные места северного побережья Финского залива («Последний лед»). В некоторых случаях топографию даже можно установить точнее, например побережье между Комарово и Зеленогорском («Апрель»).

Но главный объект художественной интерпретации художницы — природа Карельского перешейка. Мария Масленникова любит и постоянно посещает эти уникальные места. Душа у художницы болит за уничтожаемую прекрасную природу перешейка.

Об истоках любви к этим местам говорит сама художница: «Мы много путешествовали по Карелии. С тех пор, с детства у меня любовь к Русскому Северу, уважение к деревянному

зодчеству и прикладному искусству. Когда мне было семь лет, мои родители переехали из Ленинграда на берег Финского залива, в финский дом времен Зимней войны. В 1987 году с этой территории только что сняли закрытый режим, и мы оказались в настоящем заповеднике, который благодаря огромной закрытой зоне вокруг военного завода представлял собой уникальный ландшафт. Старинные финские земли заросли за пятьдесят лет сосновыми и еловыми лесами, но местами сохранили хутора и небольшие поля, характерные для финских поселений. Дач практически не было. В то самое время у меня появилось желание научиться рисовать и рисовать именно пейзажи. Моя семья продолжала активно путешествовать, и к окончанию школы мы с родителями обошли под парусом всё побережье Белого моря, во многих местах бывали многократно. Зимой путешествовали на лыжах по Кольскому полуострову и Карелии. Параллельно в школьном возрасте и на первых курсах института мне довелось проводить много времени на острове Валаам. Во время работы там в биологической исследовательской экспедиции мне приходилось бродить по густым лесам и дикому побережью, грести белыми ночами на лодке и сидеть на скалах, наблюдая за птицами. В то время на острове был заповедник».

Естественно, что эта необыкновенная земля, отмеченная особой красотой и древней культурой, повлияла на творчество Марии Масленниковой: «Именно тогда и сложились мои эстетические пристрастия. Я северный человек, северный художник. Тысяча тонких оттенков серых, серебристых цветов, сдержанный колорит, затейливая графика северной природы занимали мои чувства. Яркие цвета тоже свойственны краскам севера, но и они совершенно особенные».

Техника исполнения

Среди материалов, используемых Масленниковой,— масло, акрил, гуашь, темпера, в особенности на основе акрила. Но чаще всего мастер предпочитает работать пастелью. Она удобна на любимом художницей пленэре. Кроме того, такие качества техники, как нежность пастельного тона, его благородная бархатистость, сдержанность и приглушенность, близки Масленниковой. Впрочем, автору удается достичь и декоративности, и звучности тонов («Апрель»).

Поэтому выполненный в технике пастели относительно небольшой по формату пейзаж, представляющий трепетно-строгий или монументальный образ эпической природы Карельского перешейка,— наиболее распространенный образец творчества художницы.

Сначала любимыми техниками Масленниковой были гуашь и темпера сухой кистью (монохромная или двухсветная, реже трехцветная). Работа в этих техниках основана на втирании сухой кистью краски в ватман. С 2008 года художница предпочитает использовать пастель. Сейчас Мария Масленникова работает чаще всего сухой пастелью по специальной пастельной или по грунтованной бумаге.

Композиционные средства

Художница всегда тяготеет к живописной трактовке: «Именно в технике сухой пастели в моей работе несравненно больше живописных качеств, чем в работах маслом или акрилом».

Пейзажи создаются умелым и лаконичным отбором деталей и использованием выразительно-композиционных средств. Скалы, стволы массивных деревьев, большие водные просторы создают ритмические акценты, придающие работам монументальность. Но изгибы ветвей, трава, кустарники в нежных, высветленных, легких тонах привносят в листы лирическое начало. Композиции произведений мастера чаще всего центробежные и динамичные. Но это движение осложненное, многоэтапное. Оно, как правило, чуждо резких порывов. Ритмы работ художницы сложно разработанные, немного прихотливые.

Один из «секретов» воздействия пастелей художницы заключается в особенностях композиционных осей. В этом отношении в творчестве пастелистки главное значение принадлежит глубинно-пространственной композиции. Небольшие работы с минимумом внешнего действия «втягивают» нас в свой мир. Применение диагональных композиционных осей всегда придает динамику композициям. В работах ни в коей мере не статичная, а спокойная, полная величавой гармонии природа живет, «движется», ведомая известным только ей таинственным смыслом. Северная, часто суровая природа живет своей жизнью.

Художественные связи

Очевидно, что на творчество мастера оказали большое влияние традиции ленинградского пейзажа («Фонтанка, дворы», рис. 5; «Петербург, зима», рис. 6). Живописная трактовка пространства, сдержанность тонов, точный выбор лаконичных выразительных средств — наиболее характерные приметы сопричастности художницы к этому направлению.

Кроме того, ряд произведений, в первую очередь листы «Звездная ночь в Фанских горах», «Тропа» (рис. 7) написаны под явным впечатлением от творчества Н.К. Рериха. Высокая точка зрения, огромные плоскости гор и долин, монументальная образность, условность, проступающая в реальном, географическое пространство (Азия), поющие и сияющие насыщенные тона, огромное значение сине-голубых тонов (лейттон) — всё это говорит

5. **М. Масленникова. Фонтанка, дворы.**
Бумага, пастель.
Собственность автора.
Фотография автора

6. **М. Масленникова. Петербург, зима.**
2018.
Холст, масло.
80 x 80.
Частное собрание.
Фотография автора

о влиянии искусства большого художника и мыслителя, неутомимого путешественника. Восторг от волшебной красоты Средней Азии и Гималаев (ср. с: [6, с. 125]) запечатлен в этих работах. Эта природа также очень близка М.А. Масленниковой. Насколько гармонично и утонченно созерцательное восприятие художником природы Севера и Азии. Это территории, активно повлиявшие на творчество обоих мастеров.

Подробнее нужно сказать о том, что Масленникова принадлежит к числу художников, воплощающих российскую и финскую художественные традиции. Мария любит и Россию, и Финляндию, но более всего Карельский перешеек — пограничное пространство, поэтому в ее творчестве выразительно претворяются черты этих двух культур (см. об этом, напр.: [1; 2, с. 304; 3, с. 98; 4; 5, с. 30; 7, p. 17]).

Русско-финские художественные связи имеют большую историю. Крупнейшие художники, скульпторы, архитекторы, а также художественные критики России и Финляндии принимали участие в формировании этого художественного процесса. С ним связан ряд ключевых, «узловых» точек искусства двух культур.

Обозначим вкратце самые существенные моменты пересечения образности карельских пейзажей Марии Масленниковой и посвященных этой природе картин финских художников. Работы художницы, в некоторой мере, близки произведениям известного пейзажиста Альберта Гебхардта. Он также часто создавал марины, представляющие сияющие ряды волн в легком бризе, эпически монументальные скалы под низкими сумрачными небесами в сдержанной ритмике. И с работами Пекка Халоне, также наиболее активно работавшего в пейзажном жанре, произведения художницы сближает ряд общих художественных приемов: использование размытых контуров предметов, создающих цельную, отчасти призрачную, отчасти реальную жизненную среду, сдержанного колорита и высокого, высветленного общего светового тона. Наконец, ряд крупных пейзажных работ Акселя Галлен-Каллелы также отмечен монументальной сдержанностью и эпичной образностью. В этих работах мерно текут северные реки, спокойно извиваясь на фоне сдержанно-величественной природы. Наконец, сама экологическая тематика занимает центральное место не только в работах художницы, но и в культуре современной Скандинавии. И в этом заключена, вероятно, главная причина столь тесной связи творчества мастера с западноевропейской северной культурой.

Результаты

Северная природа, малолюдная и часто суровая, в работах Марии Масленниковой живет своей

7. **М. Масленникова. Тропа.**
Частное собрание.
Фотография автора

жизнью: благородной, разнообразной и сложной. У нее есть и строгость, и непосредственность, и величие, и уют. На Севере цветовая гамма и световой диапазон ограничены, но нюансировка света и тонов велики. Особенно существенно, что к образу Гималаев, Востока обращается мастер, в основном находящийся в орбите русско-европейской художественной парадигмы. Это говорит о значимости Гималаев и Азии даже для европеизированного направления русской культуры, оригинальности интерпретации художницы, вносящей свой неповторимый вклад в художественно-эстетическое осмысление Гималаев и восточной культуры. В некоторой мере мир природы сопричастен человеку, открывается ему. Спокойный лаконизм образного мира художницы свидетельствует, что мы лишь частично погружены в тайны мироздания. Так, сама «недосказанность» образности в живописи Марии Масленниковой в обобщенной художественной форме говорит о величии природы и ее непознаваемости человеком. Работы художницы показывают большое значение реалистического метода в наше время, силу классического искусства, которое может ответить на самые существенные запросы современности, сопричастно душевному складу человека начала XXI века. Невозможно преувеличить актуальность и важность темы необходимости роста экологической культуры — центральную идею творчества талантливой художницы.

Литература

1. Бартенев А.И., Прохоренко Г.Е. Выставка русских и финляндских художников 1898 года: у истоков художественного объединения «Мир искусства» // Месмахеровские чтения – 2018: материалы междунар. науч.-практ. конф., 21–22 марта 2018 г.: сб. науч. ст. / науч. ред. А.О. Котломанов. СПб: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2018. С. 18–25.
2. Никонова И.Н. М.В. Нестеров // История русского искусства. В 13 т. Т. 10. Кн. 1. М.: Наука, 1986. С. 296–318.
3. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – нач. XX в. – 2 изд. – М.: АСТ-Пресс; Галарт, 2001. 302 с.
4. Сойни Е.Г. Финляндия в русском искусстве. 1890–2010. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2013. 170 с.
5. Эткинд М.А. Александр Николаевич Бенуа. 1870–1960. Живопись. Скульптура. Графика. Л. – М.: Искусство, 1965. 216 с.
6. Урубку Д.А. Прогулки по Вертикали. М.: Paulsen, 2012. 240 с.
7. Baak J. van. Northern Cultures: What could this Mean? // The Baltic Languages and Cultures in Interaction. Groningen, 1995. P. 17–21.

References

1. Bartenev A.I., Prokhorenko G.E. Vystavka russkih i finlyandskih hudozhnikov 1898 goda: u istokov hudozhestvennogo obedineniya “Mir iskusstva” [Exhibition of Russian and Finnish artists of 1898: at the origins of the art association “World of Art”]. In: Kotlomanov A.O. (ed.). *Mesmaherovskie chteniya – 2018* [Proceedings of conference “Mesmakher`s readings – 2018”]. Sankt-Peterburg, Stieglitz Academy Publ., 2018, pp. 18–25. (In Russian).
2. Nikonova I.N. M.V. Nesterov. *Istoriya russkogo iskusstva* [History of Russian art. In 13 vol.]. Vol. 10. Book. 1. Moscow, Nauka Publ., 1986, pp. 296–318. (In Russian).
3. Sarabyanov D.V. *Istoriya russkogo iskusstva konca XIX – nach. XX v.* [History of Russian art of the late 19th – early 20th century]. Moscow, AST-Press, Galart Publ. 2001. 302 p. (In Russian).
4. Soini E.G. *Finlyandiya v russkom iskusstve. 1890–2010* [Finland in Russian art. 1890–2010]. Petrozavodsk, Karelian Research Centre RAS Publ. 2013, 170 p. (In Russian).
5. Etkind M.A. *Aleksandr Nikolaevich Benua. 1870–1960. Zhivopis’. Skul’ptura. Grafika.* [Alexander Nikolaevich Benois. 1870–1960. Painting. Sculpture. Graphics]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 216 p. (In Russian).
6. Urubku D.A. *Progulki po Vertikali* [Vertical walks]. Moscow, Paulsen Publ. 2012. 240 p. (In Russian).
7. Baak J. van. Northern Cultures: What could this Mean? *The Baltic Languages and Cultures in Interaction.* Groningen, Scandinavisch Inst., Rijskuniv, 1995, pp. 17–21.

Дата поступления: 05.05.2021 **Submission date: May 05, 2021**

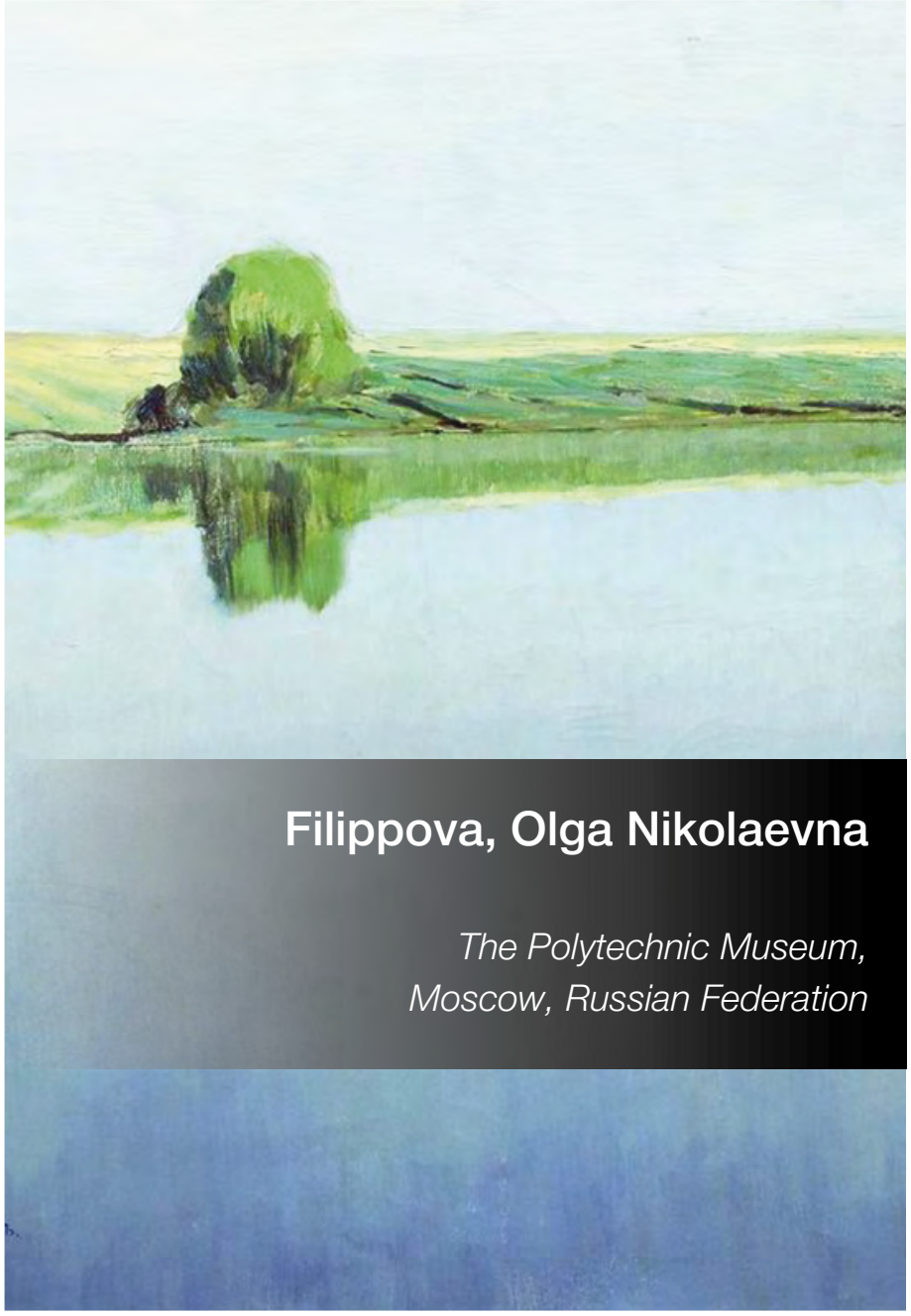
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Мельничук Лев Дмитриевич — аспирант, Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация. ORCID 0000-0003-2887-3981. E-mail: levmelnichukspb@gmail.com*

ABOUT AUTHOR: *Melnichuk, Lev Dmitrievich — graduate student, Vaganova Ballet Academy, Saint-Petersburg, Russian Federation. ORCID 0000-0003-2887-3981. E-mail: levmelnichukspb@gmail.com*

Для цитирования | For citation:

Мельничук Л.Д. Художник Мария Масленникова: поэзия Карельского перешейка и Гималаев в пастели // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 2 (21). С. 22–31. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.002. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/739

Melnichuk L.D. Artist Maria Maslennikova: the poetry of the Karelian isthmus and Himalayas in pastel. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 2 (21), pp. 22–31. DOI: https://10.46748/ARTEURAS.2021.02.002. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/739 (In Russian).



Filippova, Olga Nikolaevna

The Polytechnic Museum,
Moscow, Russian Federation

ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАСИЛИЯ ПЕРЕПЛЁТЧИКОВА

LANDSCAPE IN THE CREATIVE WORK OF VASILY PEREPLETCHIKOV

Филиппова Ольга Николаевна

Политехнический музей,
г. Москва, Российская Федерация

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.02.003

УДК 75.047

АННОТАЦИЯ

Целью данной статьи является раскрытие творческой биографии Василия Васильевича Переплётчикова как пейзажиста-лирика. Рассмотрен творческий путь художника, одаренного в различных областях изобразительного искусства (живопись, графика), литературы (проза, стихи), обладавшего острым умом, наблюдательностью, желанием разнообразных свершений в художественной жизни (организовывал выставки, участвовал в создании новых объединений). Кроме того, В.В. Переплётчиков был увлеченным путешественником, что нашло отражение во всем его творчестве, одной из главных тем в котором был Север. Последовательно проанализированы пейзажные рисунки, картины и этюды разных периодов творчества художника, отмечены характерные черты. В качестве основного в данном исследовании использован историко-биографический метод.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: живопись; изобразительное искусство; В.В. Переплётчиков; пейзаж.

ABSTRACT

The purpose of this article is to reveal the creative biography of Vasily Vasilyevich Perepletchikov as an landscape lyricist. The article analyzes the difficult creative path of the artist, who was generously gifted in various fields of fine art (engaged in painting and graphics), literature (wrote prose and poetry), had a sharp mind, observation, desire for various achievements in artistic life (organized exhibitions, participated in the creation of new associations). In addition, he was a keen traveler, which is reflected in all his work, one of the main themes in which was the North. Landscape drawings, paintings and sketches of different periods of the artist's work are consistently analyzed, characteristic features are noted. The historical and biographical method was used as the main one in this study.

KEYWORDS: painting; fine art; Vasily Perepletchikov; landscape.

Введение

В.В. Переплётчиков, являясь учеником И.И. Шишкина и В.Д. Поленова, был весьма заметной фигурой в Союзе русских художников, его членом-учредителем. Одной из главных тем в его творчестве был Север, куда Василий Васильевич впервые отправился в 1902 году и на протяжении двенадцати лет ежегодно летом посещал полюбившиеся ему места, вооружившись этюдником и записной книжкой. В справочной литературе отмечается, что «пейзажные произведения В.В. Переплётчикова в предреволюционное время приобретались многими коллекционерами, среди них назовем Д.В. Высоцкого, В.О. Гиршмана, Н.А. Львова, М.К. Морозову, М.П. Рябушинского, К.Т. Солдатенкова. Список этот можно было бы расширять и далее» [12]. Среди исследователей, которые упоминают имя В.В. Переплётчикова в ряду художников «московской школы», важно отметить В.С. Манина, В.П. Лапшина, Г.Ю. Стернина, В.А. Дудакова, Б.М. Одинцова, Е.А. Скоробогачеву, А.В. Федотову, М.С. Чижмак и др. [2; 3; 4; 6; 13; 14; 15; 16; 17; 18]. По мнению В.С. Манина, автора вступительной статьи «В.В. Переплётчиков и его дневники», через отношение мемуариста к событиям очень выпукло осязается время, «и по мере того как зреет в В.В. Переплётчикове художник, совершенствуется его литературное мастерство» [7, с. 6]. В.П. Лапшин так оценивает значение разных сторон деятельности художника для его современников: «…В.В. Переплётчиков был фигурой примечательной, активно участвовавшей в художественной жизни Москвы и Петербурга на протяжении более двух десятилетий. Такие мастера, как И.И. Левитан, М.В. Нестеров и другие, чтили его не только как художника, но и как общественного деятеля. Он известен был и как литератор» [3, с. 48].

Исследований непосредственно произведений художника не так много. Так, В.А. Дудаков в статье «Выставка шести» обращает внимание на ученичество В.В. Переплётчикова у И.И. Шишкина и интерес к натурному пейзажу и стилистике передвижников [2]. Анализируются также его лирические произведения, с предельной точностью фиксирующие конкретный пейзаж, состояние природы. Г.Ю. Стернин в своем труде «Художественная жизнь России 1900–1910-х годов» пишет о «русской теме» или, лучше сказать, теме России в произведениях мастера: «Она, эта тема, роднила между собой, например, сделанные на натуре северные пейзажи А.Е. Архипова и В.В. Переплётчикова…» [16, с. 152]. В каталоге «Московские художники конца XIX — начала XX века», составленном Б.М. Одинцовым, также сказано, что «всю жизнь В.В. Переплётчиков много путешествовал по России, но особенно он любил Русский Север. В природе он видел не только источник вдохновения, но и эталон прекрасного. Поэтому в своих картинах, а не только в этюдах, В.В. Переплётчиков с предельной точностью воспроизводит пейзажи конкретных географических пунктов и то состояние атмосферы, погоды, которое он зафиксировал в своей памяти или этюде» [6, с. 22]. Эта же тема отмечена и в исследованиях А.В. Федотовой, Е.А. Скоробогачевой: «Одной из значимых тем для него является воссоздание образов Русского Севера, как в живописи и графике, так и в литературе» [14, с. 124].

Между тем детальных исследований, посвященных пейзажу в творчестве В.В. Переплётчикова, пока нет. Целью данной статьи является раскрытие творческой биографии В.В. Переплётчикова как пейзажиста-лирика, что представляется актуальным в силу недостаточной исследованности вопроса. В работе используется историко-биографический и элементы ряда искусствоведческих методов, с помощью которых анализируются произведения художника.

Обсуждение

Василий Васильевич Переплётчиков родился в Москве у Красных ворот 18 октября 1863 года, и его жизнь «изначально была отмечена московскими традициями. Он родился в купеческой семье» [12]. В.П. Лапшин так пишет о начале становления художника: «Первоначальное образование Василий Переплётчиков получил в Практической Академии коммерческих наук. Еще находясь в Академии, он почувствовал интерес к занятиям искусством и начал брать частные уроки у передвижника А.А. Киселёва. Вслед за тем поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества, где стал изучать архитектуру. Знакомство с И.И. Шишкиным заставляет В.В. Переплётчикова еще раз изменить род занятий. Оставив архитектуру, он посвящает себя целиком изобразительному искусству, пробуя свои возможности в графике и живописи» [3, с. 48]. В этом же исследовании автор отмечает: «Его жизнь той ученической (и последующей тоже) поры — обратим на это внимание — в отличие от большинства коллег по искусству была материально благополучной, и уже в каталогах ранних выставок он (редкий случай для молодого художника) указывал постоянный адрес: “Против Яузских ворот, Хлудовский тупик, собственный дом”. Такое независимое положение, казалось бы, должно облегчать ему занятия избранной профессией, но это же, может быть, больше всего станет мешать В.В. Переплётчикову в реализации

своих художественных возможностей. Он впоследствии не уставал себя пробовать в других областях. И отнюдь не безуспешно, так как был несомненно одарен» [3, с. 48].

Важны первоначальные профессиональные интересы В.В. Переплётчикова, которые были обращены в основном к графике: «В 1880–1890-е годы он много времени уделяет рисунку, изучает различные техники графического искусства (пастель, уголь, перо, карандаш, литографию, акварель), участвует совместно с С.В. Ивановым в деятельности рисовальных классов (1888). Увлечение графикой в среде коллег В.В. Переплётчикова было столь велико, что ими даже был создан "Периодический выпуск рисунков русских художников". В первом, изданном в этом ряду, альбоме (1886) поместили рисунки С.В. Иванова, С.А. Коровина, И.И. Левитана, В.А. Симова, А.С. Степанова и др. В.В. Переплётчиков тоже участвовал в нем. Он показал литографию "Кама у Пьяного бора". Спустя пять лет, в 1891 году В.В. Переплётчиков выпускает самостоятельный альбом пейзажных рисунков (перо, уголь, карандаш) [9], говорящих о внимательном изучении творчества И.И. Шишкина» [12]. Преданность натуре В.В. Переплётчиков унаследовал от своего учителя И.И. Шишкина, но в отличие от последнего В.В. Переплётчиков — пейзажист-лирик: лирические мотивы преобладают в его пейзажах. Альбом был замечен современниками, о нем написаны хорошие отзывы. «В эти же годы В.В. Переплётчиков вместе с А.А. Киселевым, Н.А. Клодтом, Л.О. Пастернаком, А.С. Степановым и И.И. Шишкиным принимает участие в графическом оформлении московского журнала изящных искусств и литературы "Артист", выполняет рисунки в литературном сборнике (1892) и т.д.» [12].

В 1880 году В.В. Переплётчиков впервые показал свои работы на ученической выставке, а с 1884 года он активно участвует в выставках Московского общества любителей художеств, Московского товарищества художников, Товарищества передвижных художественных выставок, петербургского Общества русских акварелистов. С января 1895 года у В.В. Переплётчикова чувствуется перелом в отношении к творчеству. Состоялась его поездка за рубеж, которая оказала на художника более существенное влияние, чем он сам предполагал. О встречах с В.В. Переплётчиковым в Мюнхене в 1896 году рассказывает И.Э. Грабарь, который поступил в том же году в частную школу-студию Антона Ажбе. Художник познакомился с современным искусством, очевидно с немецким, с импрессионистами, воздействие которых будет заметно в его творчестве несколько позже. В 1899–1903 годах его работы выставляются и на выставках «Мир искусства». Этот этап творчества Василия Васильевича представлен на выставке такими картинами и этюдами, как «Пасмурный день», «На Волге», «Оттепель», «Дорога в лесу». В.В. Переплётчиков был одним из главных инициаторов устройства выставок 36-ти художников и членом-учредителем Союза русских художников. А.В. Федотова отмечает, что «на протяжении более чем десятилетнего периода В.В. Переплётчиков систематически показывал на выставках (главным образом "Союза русских художников") северные пейзажи, что позволило современникам назвать его "Восторженным певцом дальнего Севера"» [17, с. 116].

Параллельно с графикой В.В. Переплётчиков много занимается станковой живописью, ездит вместе с И.И. Левитаном в Саввинскую слободу под Звенигородом, с С.А. Виноградовым в Плёс на Волгу и т.д. Он необычайно работоспособен. Творчество В.В. Переплётчикова как живописца было небезразлично современникам: «В 1896 году И.И. Левитан сообщит А.В. Васнецову, что В.В. Переплётчиков "недурные этюды сработал". А.Н. Бенуа, несколькими годами позже, отмечая работы В.В. Переплётчикова и некоторых москвичей — последователей И.И. Левитана, скажет, что их пейзажи "будут так же цениться со временем, как бесчисленные и милые "малые голландцы"". О работах В.В. Переплётчикова не только пишут критики, их воспроизводят в журналах и особенно часто в "Мире искусства" — журнале, который так чутко реагирует на появление "новой волны" в русской живописи. Произведения художника приобретал "сам" П.М. Третьяков, покупал "сам" С.П. Дягилев» [12].

Так, в 1896 году с XXIV выставки Товарищества передвижных художественных выставок П.М. Третьяков приобретает пейзаж «Зимой в лесу» (1895; рис. 1), а на следующий год — другую картину, «Начало весны» (1896) [7, с. 9]. Можно только предположить, какой подъем это вызвало у художника, который моментально согласился с предложенной П.М. Третьяковым ценой и рад был сообщить ему все необходимые биографические данные. На картине «Зимой в лесу» (1895) мы видим скромную русскую природу, а В.В. Переплётчиков показывает себя как мастер находить прекрасное в простом [7, с. 9].

Как этой работе, так и многочисленным этюдам и рисункам предшествующего времени свойственна демократическая трактовка пейзажа. Демократизм воззрений, приобретенный, очевидно, еще в годы ученичества, художник сохраняет до конца жизни. Во втором произведении, купленном П.М. Третьяковым,— «Начало весны» (1896) пейзаж оставляет впечатление случайности найденного мотива [7, с. 9].

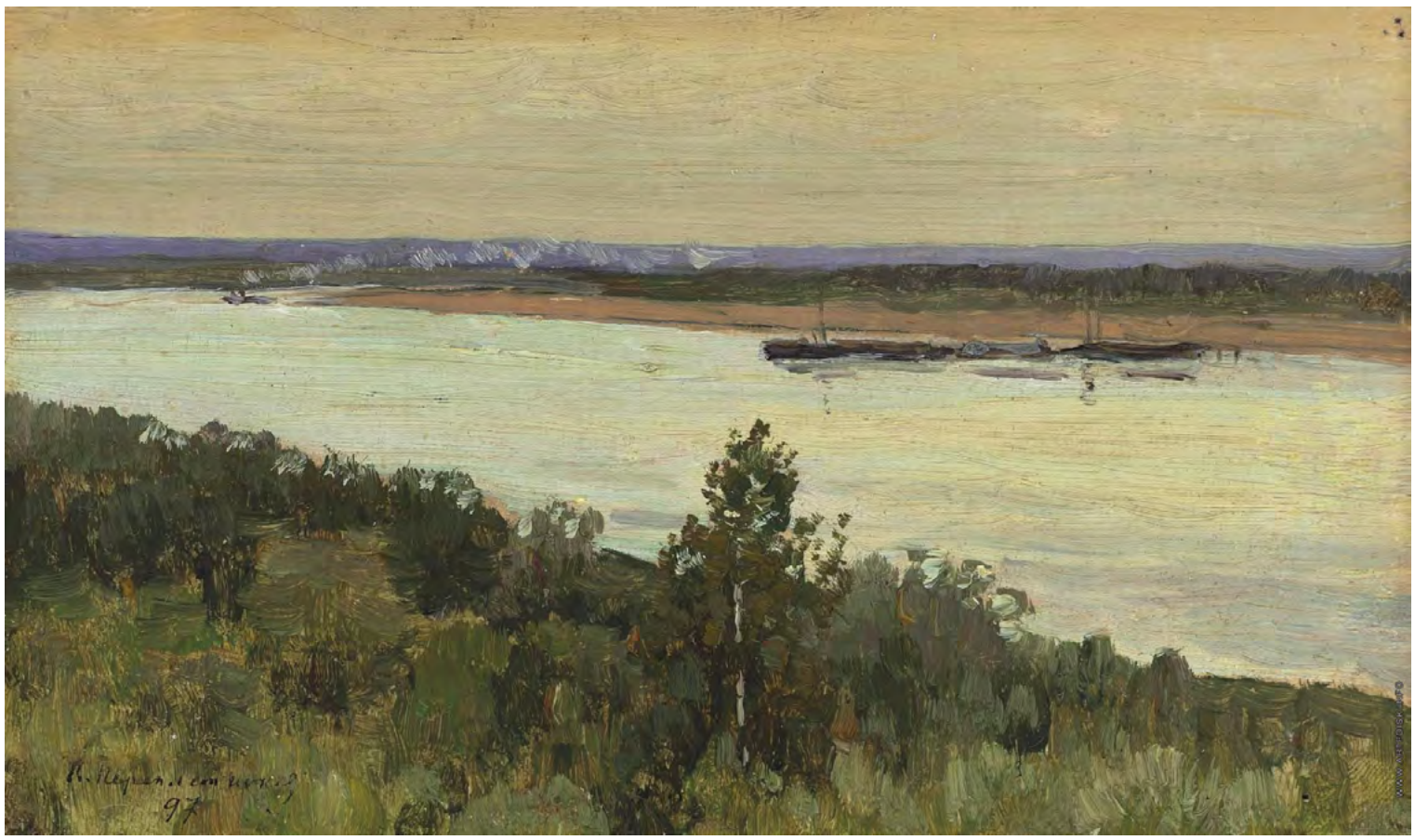
1. **В.В. Переплетчиков. Зимой в лесу.**
1895.
Холст, масло.
39 x 58.
Государственная Третьяковская галерея.
Фото: artsait.ru

Всё детально и точно выписано, отсутствуют оригинальное построение, выразительные ракурсы, цветовые находки — всё то, что рождает своеобразие и неповторимость искусства. Такая обыденность может быть оправдана сознательным стремлением художника показать природу, ничем не примечательную, как окружение нашей жизни. В его многочисленных работах это часто встречается и даже производит эффект, но в пейзаже «Начало весны» такой подход привел к натурализму, однообразной, почти фотографической приземленности [7, с. 10]. В это время художник стремится создать картину и не ограничиваться одними лишь этюдами. Поэтому летом он пишет этюды с натуры, чтобы использовать их зимой как первичный материал для живописного полотна. Его довольно простые пейзажи 1897–1898 годов «Урал», «На реке», «Река» не лишены настроения, созданного самой действительностью (рис. 2, 3, 4). Можно сказать, что художник составлял только звуки природы, натура не преображалась его воображением. В 1899 году он написал художественную, эпически звучную, значительную по настроению картину «Пейзаж», которая сейчас находится в Государственной Третьяковской галерее. В ней он показал себя мастером национального пейзажа.

Всю жизнь В.В. Переплётчиков много путешествовал по России, в частности в Архангельскую и Вологодскую губернии, и как неоднократно отмечалось, особенно он любил Русский Север. Его своеобразная красота, строгое безмолвие и широкое раздолье увлекают художника. В книге «Север. Очерки русской действительности» [9], изданной гораздо позже ее написания (издание 2012 года «Дневник художника» является ее репринтным изданием; переиздано в 2019 [11]), сказано, что художник приезжал на Русский Север в 1902

2. **В.В. Переплетчиков. Урал.**
1897.
Холст, масло.
94,5 x 140.
Государственный художественный музей Алтайского края.
Фото: yavarda.ru

3. **В.В. Переплетчиков. На реке.**
1897.
Картон, масло.
12 x 20.
Частная коллекция.
Фото: artpoisk.info



4. **В.В. Переплетчиков. Река.**
1898.
Холст, масло.
55 x 86.
Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых.
Фото: yavarda.ru

5. **В.В. Переплетчиков. Базар в Архангельске.**
1902.
Холст, масло.
41,4 x 59,4.
Государственная Третьяковская галерея.
Фото: colta.ru

и в 1913 году. По результатам первой поездки, которая проходила по территории Архангельской области, был написан этюд «Базар в Архангельске» (1902; рис. 5), в котором прослеживается оставшаяся смысловая связь с передвижничеством [7, с. 14]. Несколькими свободными взмахами кисти художник добивается цветового эффекта. В результате появляется ощущение воздуха, пространства, света. Это действительно этюдный подход к природе. Только теперь этюд служит не для фиксации деталей, а для передачи воздуха и света. Он бесконечно динамичен, сверкает бликами. Подход к натуре становится импрессионистическим. Видно, что живописец находится на пути к новому этапу творчества, к пластическому решению образа природы.

Об этом периоде так говорит автор книги «Искусство Русского Севера»: «Лето 1903 года В.В. Переплётчиков провел в селениях под Архангельском, писал почти ежедневно, создал ряд пейзажей. Выразительностью решения отличается его произведение “Селение Усть-Пинега на Северной Двине”, где за бревенчатыми постройками виднеются горы-“вараки”, да окутанные туманом дали. На полотне “Селение Ухтостров Архангельской губернии” горделиво господствует величественный каменный храм, а рядом с ним ютятся покосившиеся избы и сараи, показаны беспорядочно сложенные старые бревна, что правдиво передает облик погибающей северной деревни» [13, с. 249].

История создания многих картин В.В. Переплётчикова утрачена, некоторые его пейзажи не датированы. Но можно попытаться восстановить некоторые факты жизни художника, уточнить атрибуции его произведений. Один из недатированных малоизвестных пейзажей «Вид с Лахты» находится в запасниках Великоустюгского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. Эта работа занимает очень важное место в творчестве В.В. Переплётчикова. По мнению Е.А. Скоробогачевой, «…этюды к картине могли быть написаны в июле 1903 года. Пейзаж “Вид с Лахты”, несомненно, потребовал нескольких сеансов работы. Его художник мог писать и во время северной поездки, и после возвращения в Москву. В отличие, например, от И.И. Левитана, В.В. Переплётчиков не писал картины по воспоминаниям в течение нескольких лет, а создавал их по свежим впечатлениям. Должно быть, полотно написано в том же 1903 году. На Передвижных выставках художник ее не показывал, как и другие северные работы» [13, с. 253].

В 1904 году художник обращается к новому для него методу — дивизионизму. На выставке Союза русских художников 1905 года он выставляет картины «Осенью», «В лесу осенью» как результат новых исканий [7, с. 18]. Художник здесь пользуется дробным мазком, несколько суховатым, похожим, кстати, на живопись И.Э. Грабаря, картина которого «Февральская лазурь» выставлялась на этой же выставке [7, с. 18]. Несмотря на обращение к новым приемам, художник не теряет предметности изображаемого. Его новые работы скромны, они повторяют типичные для В.В. Переплётчикова мотивы среднерусской природы. Скорее всего, это первые опыты художника по освоению нового для него принципа. Увлечение дивизионизмом оказалось нестойким, хотя В.В. Переплётчиков по-прежнему ищет более выразительного живописного воплощения природы.

В этом отношении он явный представитель Союза русских художников, а точнее, московского его крыла, более демократичного, крепче связанного с традициями московской пейзажной школы. Художник много путешествует. Он изъездил всю половину России: побывал в Тульской, Костромской, Ярославской, Самарской, Уфимской, Владимирской, Калужской, Нижегородской, Новгородской, Вологодской, Архангельской губерниях. Путешествия не прошли для него без следа, кругозор художника заметно расширился. Страну он видит глазами не путешественника, а как бы рядового россиянина. Он чувствует, переживает события с позиций простого народа. Интерес и внимание к российской действительности, к русским людям, живущим на обширных пространствах страны, ощущается и в его дневниках. И.Э. Грабарь называет художника «искателем России» [7, с. 19].

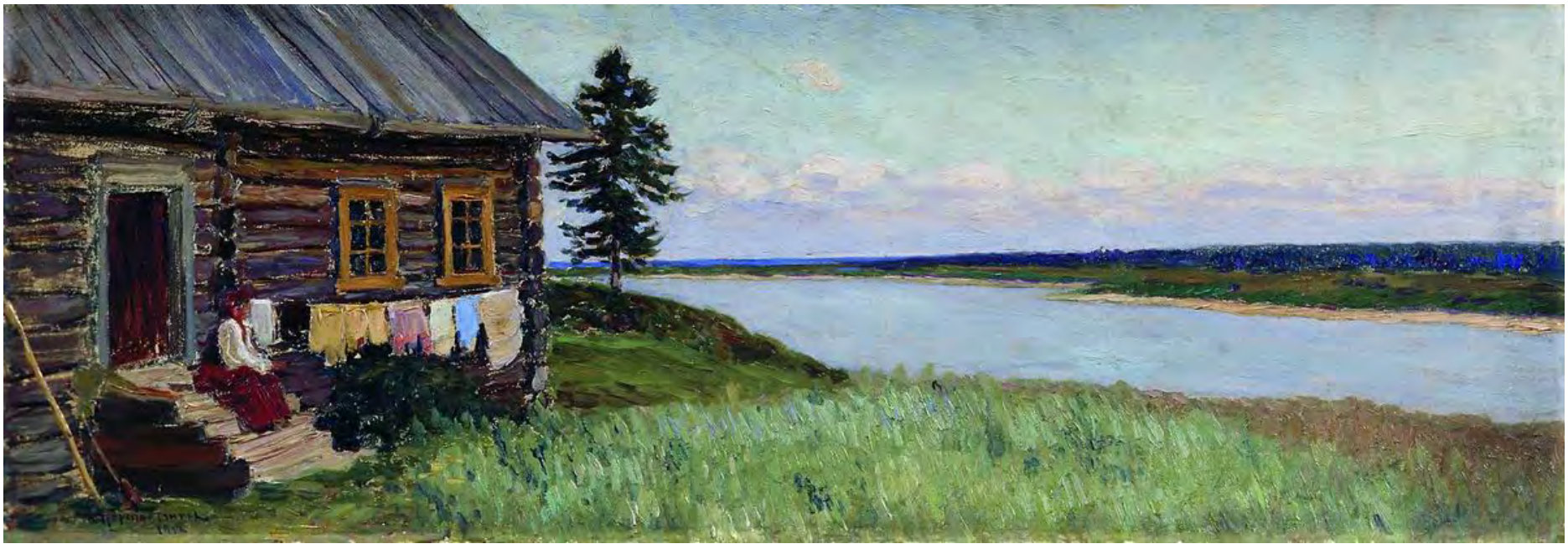
Это определение относится не только к поискам В.В. Переплётчиковым новых мотивов, но и к постоянному побуждению раскрыть своеобразие русской природы, воспринятой простым человеком. В больших циклах северных пейзажей 1907–1913 годов дана широкая картина природы севера России. Достаточно лишь взять ряд картин разного времени («Михайловское озеро Архангельской губернии после дождя», «Северная деревня», «Околица», «Цветы севера», «Селение Порог на реке Вонгуде», «Деревня Порог», «У большой реки»), чтобы почувствовать глубоко национальный характер творчества В.В. Переплётчикова [7, с. 19] (рис. 6, 7, 8).

Художник выбирает известные каждому русскому пейзажные мотивы, однако цветовое решение их не всегда простое. Такова его синяя «Деревня Порог», изображенная на фоне яркого гаснущего заката [7, с. 19]. В этой картине, по тону более сильной и звучной, чем предыдущие, нет ничего от импрессионистических

6. **В.В. Переплетчиков. Михайловское озеро Архангельской губернии после дождя.** 1907. Бумага, акварель. 36 x 94. Ставропольский краевой музей изобразительных искусств. Фото: petroart.ru

7. **В.В. Переплетчиков. Селение Порог на реке Вонгуде.** 1911. Картон, гуашь. Государственная Третьяковская галерея. Фото: kola.gallery

поисков. Скорее всего, художник здесь вернулся к идейной стороне изобразительного искусства, материальности (реальности) изображаемых предметов. Обычная северная деревня приобретает значительность, вырастая призрачными фиолетовыми избами, четко рисуемыми на ярком оранжевом полотне неба. Более типична полуэтюд, или полукартина, «У большой реки» [7, с. 20]. Это одна из тех работ, которая была сделана на Северной Двине. Незамысловатая крестьянская изба с вывешенным под окном бельем, сидящая женщина на высоком крыльце. Широкое раздолье с плавной рекой сливается на горизонте с бледно-синей дымкой бескрайних лесов. В этюде, сохраняющем свежесть красок северной природы, четко ощущается народный дух. И сам крестьянский мотив, и русское, несколько созерцательное любование родной природой — всё передает в художнике мастера национальной школы.



8. **В.В. Переплетчиков. У большой реки.** 1912. Картон, масло. 34 x 94. Иркутский областной художественный музей имени В.П. Сукачёва. Фото: art-catalog.ru

В.В. Переплётчиков — один из немногих художников, обращавшихся к северным интерьерам. Он написал работу «Комната в Сийском монастыре» (по-видимому, картина имела разные названия: «Тишина моей комнаты. Сийскийский монастырь», «Вид из моей комнаты в Антониево-Сийском монастыре», «Интерьер. Рисунок»). Здесь мы видим открытое окно, через которое видны дали, а свежий ветер едва колышет скатерть, перебирает листы книги, оставленной на столе. Скромна и обычна комната, не очень характерен для Севера пейзаж за окном, и тем не менее создан запоминающийся образ.

В 1913 году В.В. Переплётчиков на борту парохода «Ольга» совершает двухнедельный рейс по Ледовитому океану [7, с. 22]. Он жил на Новой Земле, подобно А.А. Борисову, писал пролив Маточкин Шар и по-прежнему вел дневник. «На Новой земле он посещает становище “самоедов” “Белужья губа”, где обитал его ученик Тыко Вылка, добирается до самого северного европейского поселения “Ольгинское становище”, пытается разыскать следы пропавших экспедиций В.А. Русанова, Г.Я. Седова и т.д. Возвращаясь на большую землю, он занимается просветительской работой, читает о Севере лекции, публикует дневниковые записи, сделанные там» [12] (см. также [1]). Результатом летней поездки на борту «Ольги» явился не только его очерк «Новая Земля», опубликованный в журнале «Заветы», но и серия этюдов и картин, выставленная на XI выставке Союза русских художников — «Пролив Маточкин Шар», «Север. Новая Земля», «Становище Малые Карманкулы», «Гора Пила в проливе Маточкин Шар» и др. [8]. В отличие от его литературных строк его пейзажам нередко свойственны излишняя сухость манеры, однообразие композиций и цветовых сочетаний. Неизведанные земли словно бы подсказывали новые важные темы. Арктические пейзажи были необычны для В.В. Переплётчикова. Если его северодвинским работам было присуще драматическое восприятие природы, то в изображении сурового острова Ледовитого океана звучат трагические ноты. Очертания серых волнистых берегов, тяжелая свинцовая вода Северного моря оставляют впечатление пустынного одиночества, сурового безмолвия, потерянности и заброшенности человеческой души. Новые пейзажи художника неторопливо повествовательны, как, впрочем, все его северные работы. Соединенные вместе, они вырастают в значительную художественную эпопею, повествующую о бескрайних просторах и своеобразной суровой красоте заполярного края. В 1914–1918-х годах во время Первой мировой войны, которая сильно ограничила его возможности путешествий, В.В. Переплётчиков обращается к видам Москвы и Подмосковья (например, «Вид Москвы», 1909, рис. 9). На его картинах и этюдах появляются аллеи Нескучного сада, живописная река Клязьма и скромные верховья Москвы-реки солнечной весной и в пасмурный день. Новые пейзажи лишены эпического характера северных картин, они всё более замыкаются в круг этюдов.

Произведения Переплётчикова пользовались известностью, «об одной из них — “Над Двиной надвигается буря” (1908) — И.Э. Грабарь говорил в 1909 году как о “значительной картине”. Именно эту работу и другую — “Черемуха цветет” (1915; рис. 10) — Совет Третьяковской галереи приобрел в 1916 году для своего собрания» [12]. Частный, внешне незначительный мотив В.В. Переплётчиков

9. **В.В. Переплетчиков. Вид Москвы.**
1909.
Картон, пастель.
45,5 x 92.
Воронежский областной художественный музей имени И.Н. Крамского.
Фото: yavarda.ru

10. **В.В. Переплетчиков. Черемуха цветет.**
1915.
Холст, масло.
Государственная Третьяковская галерея.
Фото: artpoisk.info

в картине «Черемуха цветет» насытил свежим ощущением весны, цветением, радостью жизни. Сохраняется высветленная гамма цвета, как будто бы просвечивается светлый грунт холста — свидетельство новой яркой и красочной живописи, утвержденной в русском искусстве художниками Союза. В собрание Нижегородского государственного художественного музея относительно недавно был приобретен пейзаж, датированный 1917 годом, владельцы которого считали, что это вид Ясной Поляны.

Большую часть своего бытования пейзаж В.В. Переплётчикова находился в собственности брата активного деятеля революционной эпохи — А.И. Пискунова — Флегонта Ивановича. По воспоминаниям близких, картину любили, она вызывала светлые, поэтические чувства. В 1999 году картина вошла в экспозицию выставки «Пушкинская Россия: портреты современников, усадебный пейзаж, интерьер» [5, с. 173]. Правда, при оформлении музейной документации полотно получило нейтральное, ни к чему не обязывающее название «Пейзаж с белым домом», поскольку последние владельцы, уже третьи после Ф.И. Пискунова, ничего конкретного сообщить о картине тоже не смогли. Но действительно ли это изображение Ясной Поляны? Судя по сохранившимся постройкам, ландшафту, а также старым описаниям, в картине В.В. Переплётчикова изображена подмосковная усадьба Гребнево. Точнее, небольшая ее

часть с фрагментом левого двухэтажного флигеля, примыкающего к ограде французского парка с боковыми воротами в виде двух пилонов с ионическими колоннами. «Пейзаж с белым домом» занял свое законное место среди произведений Серебряного века на усадебную тему [5, с. 174]. По-видимому, это было одним из последних прижизненных произведений автора. В 1918 году в Москве В.В. Переплётчикова не стало.

Заключение и выводы

На основе проведенного исследования мы можем заключить, что В.В. Переплётчиков воплотил свои замыслы в различных сферах изобразительного искусства, литературы. Его энергия и инициатива в устроении художественной жизни не позволяли ему сконцентрироваться на чем-нибудь одном, чтобы всецело посвятить себя избранному роду занятий, впрочем, создается впечатление, что он совсем не стремился заключить свои интересы в какие-либо рамки. Художника влекли путешествия, что дало возможность проявить себя в качестве очеркиста, а также интересовали новые течения в живописи. В статье показана эволюция пейзажа в творчестве В.В. Переплётчикова. Выставки, где представлены работы В.В. Переплётчикова, почти не обходятся без северных пейзажей, весьма многочисленных и разнообразных. Светлая гамма красок, которой художник упорно добивается, приводит его к применению новых для него техник. Он пишет темперой, гуашью, акварелью, сохраняя прежнее пристрастие к масляной живописи. Во время поездки В.В. Переплётчикова по северу России исследователь Стивен Грим встретился с художником и дал очень точную характеристику его творчества этого периода: «В.В. Переплётчиков принадлежит к числу художников-импрессионистов. Его интересует более не форма, а душа того, что он видит. Его цель и стремление дать в своих картинах представление о настроениях природы…» [7, с. 18].

Дата поступления: 07.05.2021 Submission date: May 07, 2021

Литература

1. Вылка Т. Записки о Новой земле / вступ. ст. В.В. Переплётчикова. Москва: графическое заведение «Друкарь», 1914. 16 с.
2. Дудаков В.А. Выставка шести // Художник. 1991. № 12. С. 39–43.
3. Лапшин В.П. Василий Васильевич Переплётчиков. Художник. Путешественник. Литератор. Общественный деятель // Русское искусство. 2004. № 1. С. 47–57. URL: http://russiskusstvo.ru/journal/1-2004/a633 (дата обращения: 27.04.2021).
4. Лапшин В.П. Союз русских художников. Ленинград: Художник РСФСР, 1974. 420 с.
5. Миронова И.В. «Эта прекрасная повесть о минувшем». Усадебные мотивы в произведениях Серебряного века (из собрания НГХМ) // III Музейные научные чтения «Мир русской усадьбы», 6–7 ноября 2006 г.: Сборник материалов. Нижний Новгород: Деком, 2007. С. 163–182.
6. Московские художники конца XIX – начала XX века: С. Виноградов, Н. Досекин, Е. Каменцева, Н. Клодт, К. Первухин, В. Переплётчиков: каталог выставки / сост. Б.М. Одинцов. [Москва]: СФК. Дирекция выставок и аукционов, [1990?]. 44 с.
7. Переплётчиков В.В. Дневник художника; Очерки, 1886–1915 / ред.-сост. Манин В.С. Москва: Союз Дизайн, 2012. 419 с.
8. Переплётчиков В.В. Новая Земля // Заветы. 1914. № 7. С. 73–114.
9. Переплётчиков В.В. Рисунки В.В. Переплётчикова. Москва: [б. и.], 1891. [10] л.
10. Переплётчиков В.В. Север: Очерки русской действительности / с 16 репрод. картин и рис. В.В. Переплётчикова. Москва: Книгоизд-во писателей, 1917. 180 с.
11. Переплётчиков В.В. Север: очерки русской действительности. Москва: Терра: Книжный Клуб Книговек, 2019. 156 с.
12. Переплётчиков Василий Васильевич // Artcyclopedia.ru: энциклопедия русской живописи [сайт]. 2011. URL: http://www.artcyclopedia.ru/perepletchikov_vasilij_vasilevich.htm (дата обращения: 22.05.2021).
13. Скоробогачева Е.А. Искусство Русского Севера. Москва: Белый город, 2008. 303 с.
14. Скоробогачева Е.А. Образы Русского Севера // Провинция в контексте истории и литературы: материалы III Крапивенской конференции / гл. ред. В.И. Толстой; ред. Н.В. Свиридов. Тула: Ясная Поляна, 2007. С. 123–135.
15. Скоробогачева Е.А. Художественные традиции Русского Севера в отечественном искусстве последней трети XIX – начала XX века: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Саранск, 2013. 25 с.
16. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века. Москва: Искусство, 1976. 221 с.
17. Федотова А.В. Роль художников в развитии Русского Севера // Наука и современность. 2011. № 11. С. 114–118. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/rol-hudozhnikov-v-razvitii-russkogo-severa (дата обращения: 01.05.2021).
18. Чижмак М.С. Выставочная деятельность Московского товарищества художников 1890-х годов // Третьяковские чтения. 2013: материалы отчетной научной конференции. Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2014. С. 152–168.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Филиппова Ольга Николаевна — искусствовед, заведующая научным архивом, Политехнический музей, г. Москва, Российская Федерация. ORCID: 0000-0002-8933-1214. E-mail: iscusstvo0891@mail.ru*

ABOUT AUTHOR: *Filippova Olga Nikolaevna — Head of the scientific archive, the Polytechnic Museum, Moscow, Russian Federation. ORCID: 0000-0002-8933-1214. E-mail: iscusstvo0891@mail.ru*

References

1. Vylka T. *Zapiski o Novoj zemle* [Notes on Novaya Zemlya]. Moscow, Drukar, , 1914. 16 p. (In Russian).
2. Dudakov V.A. Vystavka shesti [Exhibition of six]. *Hudozhnik — Artist*, 1991, No. 12, pp. 39–43. (In Russian).
3. Lapshin V.P. Vasily Vasilievich Perepletchikov. Hudozhnik. Puteshestvennik. Literator. Obschestvennyj dejatel' [Vasily Vasilievich Perepletchikov. Artist. Traveler. Writer. Public figure]. *Russkoe iskusstvo — Russian art*, 2004, No. 1, pp. 47–57. Available at: http://russiskusstvo.ru/journal/1-2004/a633 (accessed: 27.04.2021). (In Russian).
4. Lapshin V.P. *Sojuz russkih hudozhnikov* [Union of Russian Artists]. Leningrad, Hudozhnik RSFSR Publ., 1974. 420 p. (In Russian).
5. Mironova I.V. «Eta prekrasnaja povest' o minuvshem». Usadebnye motivy v proizvedenijah Serebrjanogo veka (iz sobranija NGHM) [«This is a wonderful tale of the past.» Manor motifs in the works of the Silver Age (from the collection of the Novosibirsk State Art Museum)]. *III Muzejnye nauchnye chtenija «Mir russkoj usad'by»* [III Museum Scientific Readings «The World of the Russian Manor»]. Novgorod, Dekom, 2007, pp. 163–182. (In Russian).
6. Odintsov B.M. (comp.). *Moskovskie hudozhniki kontsa XIX – nachala XX veka: S. Vinogradov, N. Dosekin, E. Kamentseva, N. Klodt, K. Pervuhin, V. Perepletchikov: katalog vystavki* [Moscow artists of the late 19th – early 20th century: S. Vinogradov, N. Dosekin, E. Kamentseva, N. Klodt, K. Pervukhin, V. Perepletchikov: exhibition catalog]. Moscow, SFK. Direktsija vystavok i auktsionov, 1990. 44 p. (In Russian).
7. Perepletchikov V.V. *Dnevnik hudozhnika; Ocherki, 1886–1915* [The artist's diary; Essays, 1886–1915]. Moscow, Sojuz Dizajn, 2012. 419 p. (In Russian).
8. Perepletchikov V.V. Novaya Zemlya [New Earth]. *Zavety — Testaments*, 1914, No. 7, pp. 73–114. (In Russian).
9. Perepljotchikov V.V. *Risunki V.V. Perepljotchikova* [Drawings by V.V. Perepletchikov] Moscow, S. n., 1891. 10 p. (In Russian).
10. Perepletchikov V.V. *Sever: Ocherki russkoj dejstvitel'nost*i [North: Essays on Russian reality]. Moscow, Knigoizdatelstvo pisatelej Publ, 1917. 180 p. (In Russian).
11. Perepletchikov V.V. *Sever: Ocherki russkoj dejstvitel'nosti* [North: Essays on Russian reality]. Moscow, Terra Publ, 2019. 156 p. (In Russian).
12. Perepletchikov Vasily Vasilyevich. *Artcyclopedia.ru: encyclopedia of Russian painting.* Available at: http://www.artcyclopedia.ru/perepletchikov_vasilij_vasilevich.htm (accessed: 22.05.2021). (In Russian).
13. Skorobogacheva E.A. *Iskusstvo Russkogo Severa* [Art of the Russian North]. Moscow, Bely gorod Publ., 2008. 303 p. (In Russian).
14. Skorobogacheva E.A. Obrazy Russkogo Severa [Images of the Russian North]. In: Tolstoy V.I., Sviridov N.V. (eds.). *Provintsija v kontekste istorii i literatury* [Proceedings of conference "Province in the context of history and literature"]. Tula, Jasnaja Poljana Publ., 2007, pp. 123–135. (In Russian).
15. Skorobogacheva E.A. *Hudozhestvennye traditsii Russkogo Severa v otechestvennom iskusstve poslednej treti XIX – nachala XX veka* [Artistic traditions of the Russian North in Russian art of the last third of the 19th – early 20th centuries. Cand. Art sci. diss. Abstr.]. Saransk, S. n., 2013. 25 p. (In Russian).
16. Sternin G.Y. *Hudozhestvennaja zhizn' Rossii nachala XX veka* [Artistic life of Russia at the beginning of the 20th century]. Moscow, Iskusstvo, 1976. 221 p. (In Russian).
17. Fedotova A.V. Rol' hudozhnikov v razvitii Russkogo Severa [The role of artists in the development of the Russian North]. *Nauka i sovremennost' — Science and Modernity*, 2011, No. 11, pp. 114–118. Available at: http://cyberleninka.ru/article/n/rol-hudozhnikov-v-razvitii-russkogo-severa (accessed: 01.05.2021). (In Russian).
19. Chizhmak M.S. Vystavochnaja dejatel'nost' Moskovskogo tovarischestva hudozhnikov 1890-h godov [Exhibition activities of the Moscow Association of Artists of the 1890s]. // Tret'jakovskie chtenija [Proceedings of conference "Tretyakov Readings. 2013"]. Moscow, State Tretyakov Gallery, 2014, pp. 152–168. (In Russian).

Для цитирования | For citation:

Филиппова О.Н. Пейзаж в творчестве Василия Переплётчикова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 2 (21). С. 32–45. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.003. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/736

Filippova O.N. Landscape in the creative work of Vasily Perepletchikov. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 2 (21), pp. 32–45. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.003. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/736 (In Russian).

Averyanova, Maria Alexandrovna

Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev, Irkutsk, Russian Federation

ФОРУМ

FORUM

Аверьянова Мария Александровна

Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва, г. Иркутск, Российская Федерация

К ВОПРОСУ ОБ АТРИБУЦИИ РУССКОЙ ОРИГИНАЛЬНОЙ ГРАФИКИ XX ВЕКА ИЗ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ В СОБРАНИИ ИОХМ ИМ. В.П. СУКАЧЁВА

ON THE ATTRIBUTION OF RUSSIAN ORIGINAL GRAPHICS OF THE 20TH CENTURY FROM PRIVATE COLLECTIONS IN THE IRKUTSK REGIONAL ART MUSEUM NAMED AFTER V.P. SUKACHEV

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.02.004

УДК 76(470):351.852.2+7.06

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена атрибуции оригинальной графики XX века из частных коллекций в собрании Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва. Подробно расписаны этапы изучения того или иного произведения искусства. Уделено внимание исследованиям последних лет, позволяющим говорить о непрекращающейся работе с предметами из музейных коллекций. В результате исследования с опорой на источниковедческий и сравнительно-стилистический методы удалось уточнить атрибуцию ряда иллюстраций к литературным произведениям, небольших по формату акварелей и входящих в серии рисунков. К числу таких произведений относятся, например, работы Н.В. Кузьмина, Т.А. Мавриной, К.С. Петрова-Водкина, описанные в статье.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: графика; атрибуция; частное собрание; коллекционер; экспертиза; художественный музей; Н.В. Кузьмин; Т.А. Маврина; К.С. Петров-Водкин.

ABSTRACT

The article is devoted to the attribution of the original graphics of the 20th century from private collections in the collection of the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev. The stages of studying a particular work of art are described in detail. Attention is paid to the research of recent years, which allows us to talk about the ongoing work with objects from museum collections. As a result of the study, based on the source studies and comparative stylistic methods, it was possible to clarify the attribution of a number of illustrations to literary works, small-format watercolors and some drawings. Such works include, for example, the works of N.V. Kuzmin, T.A. Mavrina; K.S. Petrov-Vodkin, described in the article.

KEYWORDS: graphics; attribution; private collection; art collector; expertise; art museum; N.V. Kuzmin; T.A. Mavrina; K.S. Petrov-Vodkin.

Летом 1949 года в Иркутском художественном музее открылась выставка живописи и графики из частных собраний иркутян. Экспозиция, вобравшая в себя около 150 произведений искусства, вызвала неподдельный интерес у зрителей и имела большой успех. Оценивая событие тех лет, справедливо отметить его особую значимость в сфере налаживания культурного диалога между музеем и коллекционером. Ведь фонды Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва (ИОХМ им. В.П. Сукачёва) за 72 года, прошедших с момента описываемых событий, пополнились многочисленными подарками — живописными картинами и графическими работами. А сотрудникам сибирского музея посчастливилось познакомиться с известными русскими коллекционерами и их шедеврами.

Историография вопроса о роли и составе владельческих коллекций в собрании ИОХМ им. В.П. Сукачёва, судьбе отдельных экспонатов и значимости личности дарителя насчитывает ряд изданий (монографии, каталоги). Большой интерес представляет творческое наследие Алексея Дементьевича Фатьянова, иркутского искусствоведа и директора музея в XX веке. Незаурядная личность Фатьянова, его удивительная коммуникабельность и преданное служение искусству способствовали налаживанию дружеских контактов между государственным учреждением и коллекционерами. Научные труды Алексея Дементьевича — «Судьба сокровищ» [9], «Иркутские сокровища» [8], «Художники, выставки, коллекционеры Иркутской губернии» [10] — в полной мере описывают историю художественного собрания музея, почетную роль в формировании которого играли отдельные персоны, болеющие за сохранность художественных ценностей и передававших их в музейные фонды. В 2020 году был издан каталог «Коллекция Ф.Е. Вишневского в собрании Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва» [5], продолживший цикл изданий о дарителях. Отдельные издания, освещающие процесс атрибуции произведений искусства из частных собраний, не изданы. Но данной теме посвящены десятки научных статей известных иркутских искусствоведов: Татьяны Петровны Огородниковой, Софьи Евгеньевны Шемякиной, Людмилы Николаевны Снытко и других авторов. Данная статья также служит целям расширения знаний об исследованиях, ведущихся в музее в настоящее время.

Знаковые произведения живописи и графики, поступившие из частных собраний, хорошо изучены. Их провенанс и авторство не вызывает сомнений. В меньшей степени известны музейные предметы, в частности оригинальная графика XX века (иллюстрации к литературным произведениям, незначительные по формату акварели или входящие в серии рисунки). Тем не менее их атрибуция вызывает значительное количество вопросов и обнаруживает ряд типовых проблем в процессе поиска ответов.

В большинстве случаев обращение к экспонату происходит при уточнении каталожных данных, при изучении наследия того или иного художника, обзора на коллекцию дарителя. Всё это в равной степени относится к реализации долгосрочного издательского проекта о владельческих коллекциях в собрании Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва (с 2017). В рамках подготовительной научной работы и были сделаны интересные открытия, описываемые в статье, а накопленный опыт позволил охарактеризовать особенности исследования произведений русской оригинальной графики XX века в сибирском музее.

Ярким и показательным примером служит история с атрибуцией графических листов Николая Васильевича Кузьмина (московский график, иллюстратор, член-корреспондент Академии художеств СССР, народный художник РСФСР).

В собрании ИОХМ им. В.П. Сукачёва в 2017 году значилось 58 произведений авторства Н.В. Кузьмина. 56 листов происходили из коллекции столичного собирателя Валериана Вадимовича Величко и были подарены после его смерти племянником Николаем Кирилловичем Величко (в 1980-е). Согласно учетной документации (книга поступлений основного фонда, инвентарная книга), два оставшихся рисунка поступили в разное время и также от частных дарителей.

Произведение под номером Г-4280 (рис. 1) передано в дар московским коллекционером Феликсом Евгеньевичем Вишневским. В акте приема в постоянное пользование от 11 мая 1973 года оно записано под номером шесть как иллюстрация Николая Кузьмина к произведениям Гоголя [3, с. 37].

Акварель под номером ЖА-1086 (рис. 2) подарена музею самим автором в 1975 году.

Первичный осмотр двух последних листов вызвал недоумение. Оба они служили иллюстрацией к литературному произведению, на них был изображен один и тот же персонаж — усатый мужчина в сюртуке. На рисунке, переданном Ф.Е. Вишневским, на лицевой стороне стояла монограмма «НК». На акварели от Н.В. Кузьмина на лицевой стороне имелась надпись «Граф Клейнмихель», на обороте дарственная «Иркутскому областному художественному музею от художника Н. Кузьмина 10.II.1975».

В целях уточнения информации был осуществлен запрос в архив Иркутского областного художественного музея, в котором найден документ, объясняющий наличие двух одинаковых рисунков.

1. **Неизвестный художник. Копия с рисунка Н.В. Кузьмина к рассказу Ю. Тынянова «Малолетний Витушишников».** 1966–1973. Бумага, тушь, перо, акварель. 24,4 x 16,2. ИОХМ им. В.П. Сукачёва. Инв. № Г-4280

2. **Кузьмин Николай Васильевич. Граф Клейнмихель. Иллюстрация к рассказу Ю.Н. Тынянова «Малолетний Витушишников».** 1965. Бумага, тушь, перо, акварель. 23,5 x 17,5. ИОХМ им. В.П. Сукачёва. Инв. № ЖА-1086

По всей видимости, А.Д. Фатьянов, упоминавшийся уже в статье, попытался выяснить, к какому из произведений Гоголя относится иллюстрация, подаренная Ф.Е. Вишневским. Он написал Николаю Васильевичу Кузьмину, автору графики, проживавшему в то время в Москве. И получил ответ от художника следующего содержания: «Глубокоуважаемый Алексей Дементьевич, рисунок у вас — не мой, а чья-то подделка. Взамен посылаю Вам мой рисунок + нумерованный экземпляр книги “Малолетний Витушишников” со вложением оригинального рисунка, так что Вы не в убытке. Желаю Вам здоровья и успехов. Н. Кузьмин 10 февраля 1975» [1].

После уточнения учетной информации по каждому из рисунков и обнаружения свидетельства автора об исключительности его работы была продолжена дальнейшая работа и проведен стилистический анализ двух произведений.

Помня, что предмет исследования — иллюстрация к литературному произведению, было решено обратиться к источникам (рассказ Ю. Тынянова «Малолетний Витушишников», автобиографические произведения Н.В. Кузьмина, описывающие творческий метод художника).

При соотнесении художественного описания героя с изображением на рисунке, подаренном Ф.Е. Вишневским, обнаружено расхождение с текстом (разный цвет усов, нехарактерное телосложение) [7, с. 15]. Также бросалась в глаза небрежность и некая «халтурность» в изображении деталей, анатомические погрешности (непропорциональность фигуры, сложности при передаче перспективы отдельных частей тела, в частности ноги).

Опираясь на рассуждения Н.В. Кузьмина об особом пути в искусстве иллюстратора, отличающегося особенностью многообразия нагрузки памяти [6], и статусе великолепного рисовальщика, мы сделали вывод, что столичный график не имеет никакого отношения к акварели из коллекции Ф.Е. Вишневского.

При сравнении возможно авторской подписи «НК» в нижнем правом углу первого рисунка с эталонной монограммой художника-графика замечено различное написание букв (нехарактерный резкий угол в верхней части буквы «Н», несуществующая петля при написании буквы «К», неуверенное начертание), что свидетельствовало о попытке выдать ее за оригинальную.

Источниковедческий и сравнительно-стилистический метод позволил опровергнуть авторство Н.В. Кузьмина в случае рисунка, поступившего в музей в 1973 году. Но оставались вопросы, кто и с какой целью решил подделать не самую известную иллюстрацию столичного графика, а также как этот рисунок попал к коллекционеру Ф.Е. Вишневскому. На первые два с ответом помог Александр Григорьевич Шелудченко, наследник собрания работ Н.В. Кузьмина и Т.А. Мавриной и держатель авторского права этих художников. В личной переписке, подчеркнув небрежность исполнения, нелепость подписи, невнимание к историческим деталям, он рассказал, что встречал на «развалах» в Ленинграде поддельные работы графика в советские годы.

Выяснить, как рисунок 1973 года появился у Феликса Евгеньевича Вишневского, не удалось. В архиве музея не обнаружены воспоминания коллекционера на данную тему.

К сожалению, в Иркутском областном художественном музее отсутствует мастерская по реставрации графики. По этой причине здесь невозможна технологическая экспертиза бумаги, а также художественных материалов. Данное обстоятельство не кажется критичным для произведений, созданных во второй половине XX века в одно и то же десятилетие. Но в случае рисунков, датированных началом XX века, ситуация видится непростой, но решаемой.

В декабре 1965 года известный московский коллекционер, меценат и просветитель Юлий Владимирович Невзоров передал в дар Иркутскому художественному музею небольшой по формату женский портрет 1915 года авторства К.С. Петрова-Водкина (рис. 3). Изображенную женщину посчитали супругой художника. В учетной документации записали согласно актам поступления, ссылаясь на сведения дарителя. Изначально рисунок не вызвал особого интереса у исследователей во многом по причине неоднозначного отношения к художнику в то время.

В 1990-е годы в связи с попыткой концептуально осмыслить графическую коллекцию музея к портрету неожиданно вернулись. Тем более искусствоведческие издания тех лет — альбомы и каталоги, заново открывавшие великих русских художников — представителей авангарда, стали доступны. В авторстве К.С. Петрова-Водкина усомнились, но провести полноценную экспертизу в условиях Иркутска не представлялось возможным. Коллективным советом было решено отправить графику для изучения в Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).

В 1992 году отдел рисунка и отдел технико-технологических исследований Русского музея дал заключение, что акварель, поступившая как «Портрет жены художника» К.С. Петрова-Водкина, не имеет никакого отношения к творчеству художника. В нем перечислялись стилистические и технико-технологические особенности, позволяющие считать работу поддельной [4].

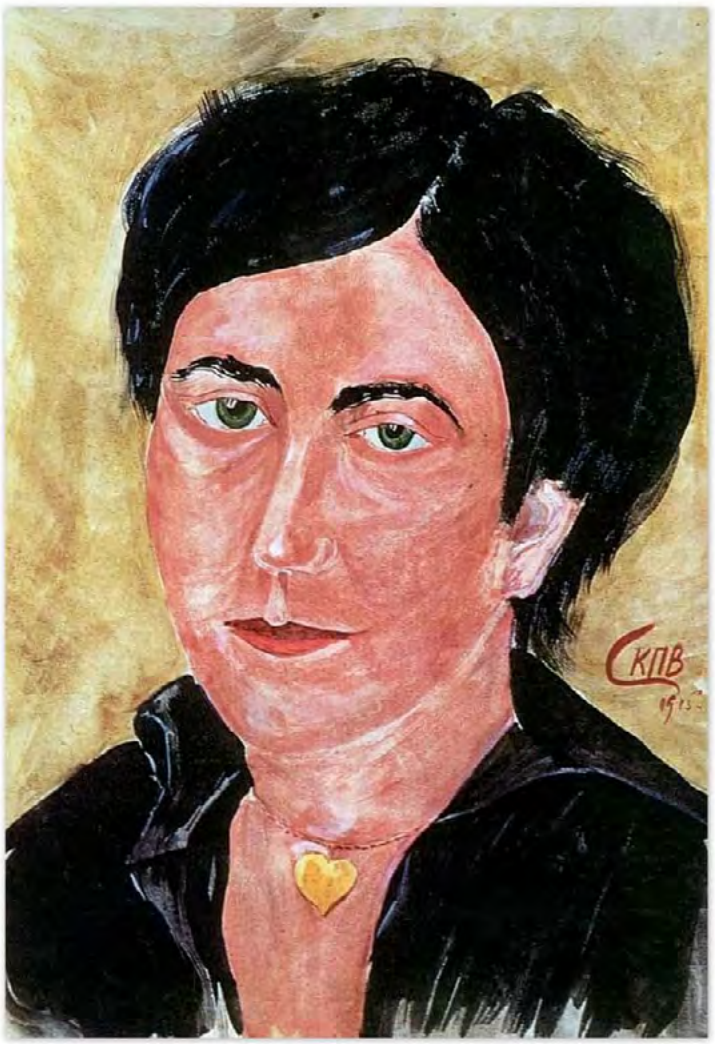
Графика вернулась в Иркутск, но по ряду бюрократических причин по-прежнему оставалась записанной в книге поступлений основного фонда и инвентарной книге фонда «Графика» как акварель К.С. Петрова-Водкина.

В 2018 году при изучении владельческой коллекции Ю.В. Невзорова в собрании музея «Женский портрет» опять стал предметом внимания. Графика, имеющая экспертное заключение Государственного Русского музея, подана на рассмотрение атрибуционного совета Иркутского художественного музея им. В.П. Сукачёва. При подготовке атрибуционных листов была поставлена задача документально зафиксировать результаты экспертизы петербуржских музейщиков. А также найти оригинальное изображение, послужившее изобразительным материалом для копии. В процессе изучения искусствоведческой литературы, посвященной творчеству К.С. Петрова-Водкина, в прижизненном каталоге 1936 года найден карандашный рисунок 1912 года «Портрет М.Ф. П.-В» (рис. 4). Именно он взят за основу [2, с. 28]. При сравнении с оригиналом акварель из коллекции Ю.В. Невзорова в собрании Иркутского художественного музея выглядела слабой попыткой подражания великому художнику. Вероятно, неизвестный автор намеренно или нет выбрал малоизвестный портрет и исполнил его в цвете. Добавил новую дату и попытался воспроизвести подпись. Незнание портретируемой персоны привело к ошибке с цветом глаз. Фальсификатор изобразил ее зеленоглазой, в то время как у Марии Федоровны Петровой-Водкиной были карие глаза.

К сожалению, выяснить, как «Женский портрет» появился у Юлия Владимировича Невзорова, также не удалось. В архиве музея отсутствуют воспоминания коллекционера на данную тему. Это обстоятельство наводит на размышление о необходимости выяснять провенанс у произведения на начальной стадии поступления в музей, задавать уточняющие вопросы владельцу, документально оформлять сведения, полученные от него.

В случае Ф.Е. Вишневского и Ю.В. Невзорова не приходится сомневаться в их высочайшем уровне знаточества. Появление в их коллекциях поддельных вещей видится случайностью. Тем более, беглая манера рисунка Н.В. Кузьмина и забвение на долгие годы К.С. Петрова-Водкина обманчиво манили копиистов. Да и опровергнуть

3. **Неизвестный художник. Копия с портрета Марии Федоровны Петровой-Водкиной.**
Первая половина XX века.
Бумага, акварель.
30,4 x 21,3.
ИОХМ им. В.П. Сукачёва.
Инв. № ЖА-462



4. **К.С. Петров-Водкин. Портрет М.Ф. П.-В.**
1912.
Бумага, карандаш.
Источник [2, с. 28].

авторство удалось сравнительно недавно, во многом благодаря доступности источниковедческой базы и возможности беспрепятственно общаться с наследниками художников, исследователями их творчества и коллегами-музейщиками.

Хорошим примером к озвученному мнению служит опыт удачного сотрудничества с Александром Григорьевичем Шелудченко, упоминавшийся ранее в статье.

При изучении творческого наследия известного графика и иллюстратора Татьяны Алексеевны Мавриной в собрании музея из коллекции В.В. Величко обнаружено, что у нескольких акварелей из серии «Дмитрий Донской» (рис. 5) отсутствует дата создания. Попытки найти данные работы в каталогах выставок, в собраниях других музеев не увенчались успехом. Единственный источник, в котором упоминался «Дмитрий Донской», — это дневник Т.А. Мариной, но лаконичная фраза не позволяла дать уверенное заключение о датировке.

Предположение об иллюстративном характере рисунков послужило поводом для поиска книги, в которой они могли быть опубликованы, и увенчалось успехом.

В 2013 году московское издательство «Нигма» выпустило историческую повесть «Дмитрий Донской», оформленную рисунками Т.А. Мавриной. Связавшись с редакционным отделом, а потом и автором книги, нам удалось познакомиться с наследником авторских прав на иллюстрации — Александром Григорьевичем Шелудченко. Он, в свою очередь, помог с определением даты создания акварелей из серии «Дмитрий Донской» в собрании ИОХМ им. В.П. Сукачёва (на отдельных листах в его коллекции стоял 1942 год). Также он сообщил ряд важных и ценных сведений, связанных с работой Татьяны Мавриной над «Дмитрием Донским» и другими фактами из жизни семьи художников.

Подводя итоги, стоит сказать, что атрибуция русской оригинальной графики XX века из частных коллекций в собрании музея, будь это иллюстрации к литературным произведениям, малоизвестные акварели или рисунки,— увлекательный, но в то же время кропотливый и напряженный процесс. Важное условие успеха исследования — возможность комплексной работы с предметом и источниками

5. **Т.А. Маврина. Дмитрий Донской. Куликовская битва.** 1941–1942. Бумага, акварель. 12 x 14,5. ИОХМ им. В.П. Сукачёва. Инв. № Г-4906

(документами из архива ИОХМ, многочисленной искусствоведческой литературой, хранящейся в музейной библиотеке). В числе очевидных минусов видится отсутствие в Иркутске возможности проведения технико-технологической экспертизы, а также географическая удаленность сибирского города от центра России, затрудняющая проведение визуального сравнительного анализа произведений из коллекции графики Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва с аналогичными из государственных собраний Москвы и Санкт-Петербурга.

Дата поступления: 17.05.2021 Submission date: May 17, 2021

Литература

1. Архив Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва. Дело № 2874 ПК-354. Приложение 1.
2. Галушкина А.С. Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. М.: ГИИИ, ОГИЗ, 1936. 82 с.
3. Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва (ИОХМ). Акт приема в постоянное пользование № 752 от 11.05.1973. Книга регистрации актов на поступление и постоянное хранение № 739 по 774. 103 с.
4. Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва (ИОХМ). Экспертное заключение отдела рисунка ГРМ и отдела технико-технологических исследований от 20.05.1992. Папка «Экспертные заключения».
5. Коллекция Феликса Евгеньевича Вишневского в собрании Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва/ Сост. Н.С. Сысоева. Иркутск: ГБУК ИОХМ им. В. П. Сукачёва, 2020. 332 с.; ил.
6. Кузьмин Н.В. Штрих и слово. Ленинград: Художник РСФСР, 1967. 171 с.; ил.
7. Тынянов Ю.Н. Малолетний Витушишников. М.: Издательский дом Мещерякова, 2017. 96 с.; ил.
8. Фатьянов А.Д. Иркутские сокровища / предисловие В.Г. Распутина; Иркутский художественный музей им. В.П. Сукачёва. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1985. 160 с.
9. Фатьянов А.Д. Судьба сокровищ: Иркутский областной художественный музей. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1967. 112 с.; ил.
10. Фатьянов А.Д. Художники, выставки, коллекционеры Иркутской губернии. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1995. 192 с.; ил.

References

1. *Arkhiv Irkutskogo oblastnogo khudozhestvennogo muzeya im. V.P. Sukachova* [Archive of the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev]. Fol. 2874 PK-354. Appendix 1. (In Russian).
2. Galushkina A.S. *Kuzma Sergeevich Petrov-Vodkin*. Moscow, GII, OGIZ Publ., 1936. 82 p. (In Russian).
3. *Irkutskiy oblastnoy khudozhestvennyy muzey im. V.P. Sukachova* [Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev]. Acceptance certificate for permanent use No. 752 dated 05.11.1973. Book of registration of acts for admission and permanent storage No. 739 to 774. 103 p. (In Russian).
4. *Irkutskiy oblastnoy khudozhestvennyy muzey im. V.P. Sukachova* [Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev]. Expert opinion of the department of drawing of the Russian Museum and the department of technical and technological research from 20.05.1992. Folder “Expert opinions”. (In Russian).
5. Sysoeva N.S. (comp.). *Kollektsiya Feliksa Yevgen’yevicha Vishnevskogo v sobranii Irkutskogo oblastnogo khudozhestvennogo muzeya im. V.P. Sukachova* [Collection of Felix Evgenievich Vishnevsky in the collection of the Irkutsk Regional Art Museum]. Irkutsk, Irkutsk Regional Art Museum, 2020. 332 p. (In Russian).
6. Kuzmin N.V. *Shtrikh i slovo* [Streak and word]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1967. 171 p. (In Russian).
7. Tynyanov Yu.N. *Maloletniy Vitushishnikov* [Juvenile Vitushishnikov]. Moscow, Meshcheryakov Publ., 2017. 96 p. (In Russian).
8. Fatyanov A.D. *Irkutskiye sokrovishcha* [Irkutsk treasures]. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoye knizhnoye izdatel’stvo, 1985. 160 p. (In Russian).
9. Fatyanov A.D. *Sud’ba sokrovishch: Irkutskiy oblastnoy khudozhestvennyy muzey* [The fate of the treasures: Irkutsk Regional Art Museum]. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoye knizhnoye izdatel’stvo, 1967. 112 p. (In Russian).
10. Fatyanov A.D. *Khudozhniki, vystavki, kollektsionery Irkutskoy gubernii* [Artists, exhibitions, collectors of the Irkutsk province]. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoye knizhnoye izdatel’stvo, 1995. 192 p. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Аверьянова Мария Александровна — искусствовед, научный сотрудник, Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва, г. Иркутск, Российская Федерация. Член Ассоциации искусствоведов (АИС). E-mail: mashasashaa@yandex.ru*

ABOUT AUTHOR: *Averyanova Maria Alexandrovna — art critic, Researcher, Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev, Irkutsk, Russian Federation. Member of the Association of art critics and art historians. E-mail: mashasashaa@yandex.ru*

Для цитирования | For citation:

Аверьянова М.А. К вопросу об атрибуции русской оригинальной графики XX века из частных коллекций в собрании ИОХМ им. В.П. Сукачёва // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 2 (21). С. 46–53. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.004. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/724

Averyanova M.A. On the attribution of Russian original graphics of the 20th century from private collections in the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 2 (21), pp. 46–53. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.004. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/724 (In Russian).

Bodrova, Maria Lvovna

State Tretyakov Gallery,
Moscow, Russian Federation

Бодрова Мария Львовна

Государственная Третьяковская галерея,
г. Москва, Российская Федерация

EVGENY MIKHAILOVICH NUTOVICH — A COLLECTOR BORN OF THE SOVIET THAW PERIOD

ЕВГЕНИЙ МИХАЙЛОВИЧ НУТОВИЧ — КОЛЛЕКЦИОНЕР, РОЖДЕННЫЙ «ОТТЕПЕЛЬЮ»

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.02.005
УДК 7.038.5(470):7.074

АННОТАЦИЯ

Данное исследование посвящено деятельности коллекционера нового времени Евгения Нутовича. В нем приводятся истоки собирательства, примеры способов поступления в коллекцию, круг художников, чьи произведения находятся в коллекции. Важным в исследовании является определение места собрания Е. Нутовича в кругу подобных коллекций того времени и его оценка в культурном сообществе новейшего времени.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: отечественное искусство; коллекционирование; нонконформизм; частное собрание; Евгений Нутович.

ABSTRACT

The research is dedicated to the collector of the “new times” Evgeny Nutovich. He restored the main process of private collecting in the Soviet Thaw (Ottepel) Period — 1950–1960 years, which was interrupted for a long time, and the interest in the new phenomena in Russian arts. The analysis of the process of collecting shows us special origins and methods used by E. Nutovich, and the circle of painters represented in his collection. The very important is the understanding of the unique place of his creation among collections of his time and special value of it for modern cultural community.

KEYWORDS: domestic art; collecting; nonconformism; private collection; Evgeny Nutovich.

Вторая половина XX века стала временем появления параллельной, андеграундной линии в отечественном искусстве и временем, в котором возродился интерес к классическому, систематизированному виду частного собирательства. В своей книге «Искусство России XX века. Взгляд из 90-х» Н.С. Степанян отмечает: «В 1960-е годы на арену художественной жизни выходит традиционная для прошлого России, но изрядно забытая фигура — собиратель новейшего искусства, частный коллекционер. Для страны, где искусство было на содержании государства, это был симптом появления альтернативы… любитель покупал полотна и рисунки молодых художников, входя в их круг меценатом и другом. На этих контактах были созданы уникальные коллекции, владельцы которых вполне сознавали, что собирают национальные культурные ценности» [9, с. 219–220].

Собирателями неофициального искусства в Москве с конца 1950 — начала 1960-х стали Г.Д. Костаки, Л.П. Талочкин и Е.М. Нутович. Деятельность каждого из этих трех коллекционеров чрезвычайно важна с точки зрения сохранения официально непризнаваемого искусства в то время, когда государство всячески поддерживало официально разрешенное искусство. Заслуга коллекционеров состоит в первую очередь в том, что они увидели и почувствовали важность происходящего рядом с ними и отнеслись к новому искусству с внимательным интересом [7]. Этим они продолжили линию того собирательства, которое в России возникло благодаря П.М. Третьякову, С.И. Щукину и И.А. Морозову и которое открывало не только новые имена, но и новые направления и тенденции в искусстве. Каждый из коллекционеров нового времени делал это по-своему. Георгий Костаки своей собирательской деятельностью связал авангард и неофициальное искусство, заинтересовавшись творчеством, может быть, наиболее ярких художников этого круга — Дмитрия Плавинского, Эдуарда Штейнберга, Владимира Немухина, Анатолия Зверева. Приобретая их работы за «живые» деньги, он тем самым поддерживал уверенность художников в их силах и устремлениях. Леонид Талочкин был скорее своеобразным «биографом» неофициального искусства. Кроме того, он и сам был частью нонконформистского сообщества, участвуя в выставочной деятельности Горкома графиков. В эпоху перестройки Талочкин был одним из организаторов (кураторов) выставки «Другое искусство. 1957–1987», прошедшей в Третьяковской галерее в 1991 году. В 1980-е составлял каталоги некоторых выставок на Малой Грузинской в Горкоме графиков. Его можно назвать скорее комментатором «эпохи», чем коллекционером,— помимо произведений живописи и графики он собрал большой архив документов разного калибра и качества, который позже был передан вдовой в музей современного искусства «Гараж».

Коллекция Евгения Нутовича (1934–2017), принадлежащая после его смерти семье, зародилась раньше других собраний новейшего искусства — на рубеже 1950–1960-х годов. При этом важно отметить ее особенность как единого организма, который складывался на протяжении нескольких десятилетий. Обратившись к собирательству нонконформистского искусства, Е. Нутович выбрал тот же путь и судьбу, что и сами авторы, и стал его частью: «Ценность нонконформизма для всей советской культуры как раз и состояла в том, что он стремился принадлежать современности и миру, выйти за рамки нормативного советского творчества, которое с общим кризисом хрущевской “оттепели” и с утратой высоких общественных идей становится все более и более маргинальным» [1, с. 15]. Как художники, так и коллекционер Нутович были рождены «оттепельным» временем, которое приоткрыло для мастеров искусства и для публики завесу западного и русского авангарда, скрытого тогда еще в запасниках музеев.

Можно было бы считать коллекцию Нутовича случайной по своему составу. Но по охвату круга художников неофициального направления понятно, что эта коллекция отобрана острым глазом коллекционера высокого музейного уровня [5]. В собрании сложился целый ряд небольших монографических коллекций — Владимира Немухина, Лидии Мастерковой (последнюю работу она подарила незадолго до смерти, когда приезжала в Россию в 2007 году, о чем свидетельствует авторская надпись), Эдуарда Штейнберга, Бориса Свешникова, Александра Харитонова, Владимира Вейсберга, Дмитрия Краснопевцева, Алексей Тяпушкина, Сергея Шаблавина, Оскара Рабина, отца и сына Кропивницких, Ильи Кабакова и т. д.

В коллекции Нутовича, считающейся одной из лучших по полноте и разнообразию, представлены произведения 156 художников, а всего она включает около 1200 произведений живописи, графики, скульптуры и объектов.

Еще в конце 1950-х Евгений Нутович знакомится с некоторыми «неформалами» от искусства — М. Кулаковым и А. Харитоновым, через них он попадает в круг Лианозовской группы и тогда постепенно начинает собирать коллекцию. Известно, что коллекция Нутовича началась именно с их работ, а в 1960 году Оскар Рабин за фотографирование его произведений подарил картину «Вагончик селедки». Нутович вспоминал: «Одну подарил, другую — на “повисение”. Так у нас было принято — это когда ты берешь и смотришь, а потом отдавать неохота. И думаешь, как бы приобрести. Или так хорошо висит,

1. **Л.А. Мастеркова.**
Собор.
1966.
Мешковина, масло,
смешанная техника,
коллаж.
93,5 x 83.
Коллекция Е.М. Нутовича

2. **В.Г. Вейсберг.**
Тарелки.
1959.
Холст, масло.
70 x 100.
Коллекция Е.М. Нутовича

3. **Д.М. Краснопевцев.**
Кувшины.
1970.
Холст, масло.
80 x 70.
Коллекция Е.М. Нутовича

4. **А.А. Губарёв. Дверь.**
1968.
Дерево, масло.
150,5 x 54,5 x 11.
Коллекция Е.М. Нутовича

что художник приходит: “Ну ладно, я тебе дарю ее…” — это радует. Уже осенью 61-го года висят у меня художники Лианозовской группы… Рабин сказал: “Ты у меня берешь работу, а пройдет время, тебе надоест, и ты можешь со мной поменяться. И мне будет хорошо — ко мне вернется старая вещь, и ты новую получишь”. Такие истории иногда бывали. Первую работу Оскара я потом поменял» [8]. При отсутствии средств он чаще просил по дружбе и приятельству произведения в дар, хотя есть и случаи приобретения, как, например, «Дверь» Алексея Губарёва.

О принципах собирательства он говорил: «Я собирал то, что мне нравилось,— неважно, какой там стиль: абстракция, фигуративное искусство, сюр… Нравилось, если талантливо, если в искусстве видна личность» [8]. Поэтому в его коллекции представлены предметники и беспредметники, метафизики и «наивные» художники и т. д.— весь спектр, в котором работали в те годы неофициальные художники [3].

Работая фотографом в ГТГ, а затем в Горкоме графиков, Е. Нутович помогал художникам снимать их произведения, а в благодарность в качестве расчета за проделанную работу нередко получал картины или графические листы. Со всеми художниками приятельствовал, а с некоторыми дружил. Личностная близость с автором ему была важна.

В книге «Немухинские монологи» художник Владимир Немухин описывает один из примеров процедуры приобретения Нутовичем: «*Первый коллекционер “независимого” искусства, Женя Нутович, приходит ко мне домой. Вид у него вдохновенный, можно даже сказать, что профетический, в руках — большой кожаный портфель, который он со значением ставит на пол. Он осматривается по сторонам, восторженно и благоговейно, как в храме, потом с жаром произносит, указывая на одну из картин: “Старик, это замечательно! Скажу больше, это гениально!” Затем осторожно берет портфель, кладет его на колени и раскрывает… В моей расслабленной от счастья душе возникает чувство, которое в одной из искусствоведческих работ было определено как изоморфизм пространственно-гравитационных отношений и эмоциональных состояний.*

Сейчас — мнится мне — достанет он оттуда нечто необыкновенное, возможно даже “Остромирово Евангелие”, и зачтет из него последнее откровение. Однако в портфеле оказываются всего лишь две бутылки “Московской”, одну из которых Нутович с неторопливым изяществом умело вскрывает и разливает по стаканам. Мы чокаемся и выпиваем — за меня, за святое искусство, опять за меня… Начинается беседа. Женя говорит, что “образ, который может быть придуман только одним человеком, никого не трогает. На земле бесконечное множество всяких вещей, каждую можно сравнить с любой другой. Сравнение звезд с листьями не менее произвольно, чем сравнение их с рыбами или птицами”[1]*. “Глядя на твои “карты”, старик, понимаешь, что судьба могуча и тупа, что она безвинна и в то же время беспощадна. Кроме того — и это, согласись, главное — то, что время, распыляя богатства человеческих жизней, обогащает искусство”. Вторая бутылка водки пошла в расход. “Старик, я знаю, ты любишь Пастернака. Это твой тип личности: в нем есть и глубина, и сила, и страсть. А страсть, это и есть талант, старик! Вот послушай”.*

Он начинает читать стихи Пастернака. Читает хорошо — с небольшим распевом, строго выделяя ритмические структуры. Голова вдохновенно откинута назад, очки блестят…

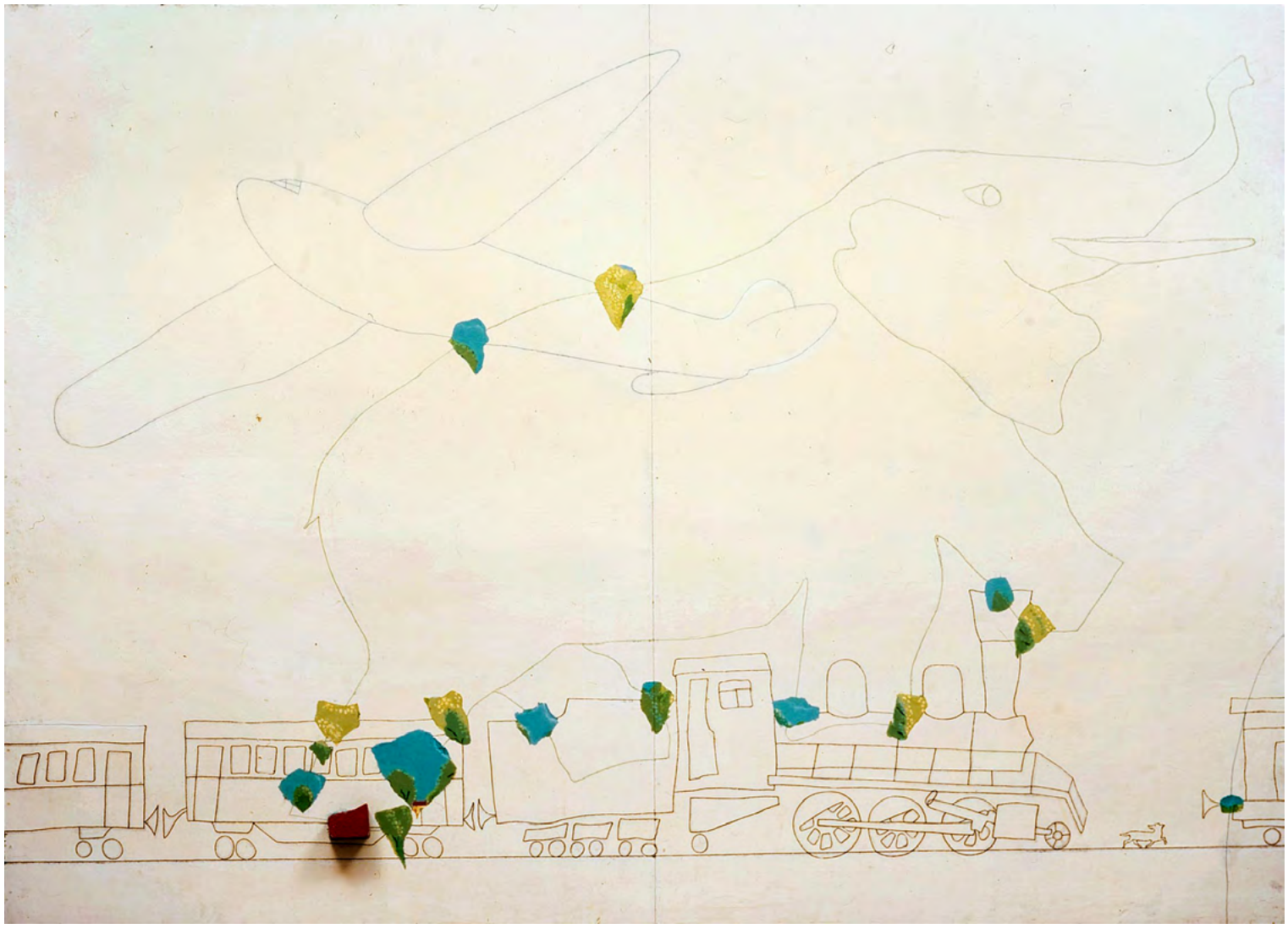
И сады, и пруды, и ограды,
И кипящее белыми воплями
Мирозданье — лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленной.

В стеклах его очков дрожит мутным желтым пятном отражение электрической лампочки. Я куда-то лезу и под оптимистическую декламацию Нутовича — О, верь игре моей, и верь гремящей вслед тебе мигрени! — обретаю бутылку портвейна…

Под утро Нутович, с отвращением всматриваясь в белесый предрассветный туман за окном, говорит: “Старик, действительность омерзительна, а мне сегодня, увы, предстоит в нее окунуться.— Он работал фотографом в “Третьяковке”.— Какое было бы счастье, старик, если бы я имел вот эту твою картину, чтобы хоть изредка, но очищать душу. Ведь “даже зяблик не спешит, стряхнуть алмазный хмель с души”. Вот так-то”. И он уходит — с пустым портфелем в руке и подаренной мною картиной под мышкой» [10, с. 16–18].

Трудовая биография Евгения Нутовича, возможно, способствовала его рождению как коллекционера. Он был нашим, галерейским, коллегой. С 1958 по 1962 год он работал в музее сначала в бригаде экспозиционных рабочих, затем фотографом. Прекрасно знал коллекцию музея. А до этого работал фрезеровщиком на ремонтно-механическом заводе, одновременно оканчивая школу рабочей молодежи, и лаборантом в рентгеновском кабинете Филатовской больницы. В 1956–1957 годах посещал поэтический семинар В. Захарченко в Литинституте, сам был тонким лирическим поэтом.

Женя Нутович, а именно так он всегда представлялся, невзирая на разницу в возрасте с оппонентом, особенно воспринимал место своей работы в Третьяковской галерее. Как отмечено в его личном деле, хранящемся в архиве музея, «часто во время работы разгуливает по залам галереи и отвлекает разговорами некоторых из охраны» [4]. Известно, что ряд своих знакомых художни-



5. **И.И. Кабаков.**
Смерть собачки Али.
1969.
Бумага, смешанная техника.
160 x 220 x 10.
Коллекция Е.М. Нутовича

6. **В.Н. Немухин.**
Голубой день.
1959.
Холст, масло.
108 x 156.
Коллекция Е.М. Нутовича

7. **М.А. Рогинский.**
Обувь.
1991.
Холст, масло.
40,5 x 50,5.
Коллекция Е.М. Нутовича

ков он по разрешению сотрудников отделов проводил в музейные запасники смотреть авангард. По-видимому, нахождение в стенах галереи в большой степени воспитало его художественный вкус и наложило определенный отпечаток на его интересы как собирателя, и потому выделяет его коллекцию. Его привлекали произведения и художники, для которых была важна именно живописная составляющая вне зависимости от того, графика это или живопись, писал художник абстракции или фигуративные композиции.

Живописно-пластические поиски прослеживаются в подавляющем большинстве произведений нонконформистов, находящихся в коллекции и созданных в разные десятилетия — с 1950-х до 2000-х годов. В начале 1960-х Нутовича больше интересовала абстракция — это было ново в первые годы существования неофициального искусства. Впоследствии это направление перестает быть определяющим для коллекционера. Впрочем, отметим, что в коллекции есть несколько имен вполне официальных художников 1960-х годов, как, например, живописца Николая Андронова, графика Николая Эстиса, прикладника Альбины Воронковой и некоторых других. Есть работы и более позднего поколения художников, например, Анны Бирштейн, Рубена Апресяна, Николая Наседкина, а также Клары Голицыной, которая начала творчески работать, только выйдя на пенсию в 1980-х годах.

Выбирая произведения по своему усмотрению и пристрастию, Е. Нутович тем не менее собрал коллекцию, которую характеризуют не только вкус и качество, но и по прошествии времени обнаруживается ее историчность, соответствие духу 1960–1980-х годов с их внешними запретами и внутренней свободой творчества [6]. Своим внимательным взглядом при согласии художников он выбирал часто лучшее. Да и обстоятельства жизни тех, кто эмигрировал в 1970-х на Запад, способствовали тому, что в доме

8. **Б.З. Турецкий. Телефон.**
1960-е.
Бумага на холсте, гуашь.
220 x 90.
Коллекция Е.М. Нутовича

коллекционера оседали произведения, которые авторы не могли вывезти и оставляли Нутовичу на своеобразное хранение «до лучших времен». Именно так у него оказалась одна из первых, а возможно первая из отечественных концептуальных работ Ильи Кабакова «Смерть собачки Али».

Если в 1960–1980-е годы Нутович буквально выпрашивал произведения у авторов, то в последующие десятилетия вплоть до последних лет жизни коллекционера художники часто сами предлагали свои работы. Коллекция стала широко известна, к владельцу обращались галеристы и музейщики с просьбой представить работы на ту или иную выставку, в том числе и международную. Более чем в шестидесяти выставках принимали участие произведения из его коллекции. Впервые он показал ее на выставке в Институте ядерных исследований в Дубне в 1965 году. В 1990-е прошло несколько выставок из собрания в московских частных галереях, а также Музее личных коллекций ГМИИ. А в 2007 году Третьяковская галерея в рамках сотрудничества с коллекционерами предложила Евгению Михайловичу представить ряд произведений для временного показа в постоянной экспозиции Галереи, где они несколько лет и находились. Оказалось, что в частных руках есть работы, о которых музеям приходится теперь лишь мечтать, как, например, «Смерть собачки Али» И. Кабакова, «Голубой день» В. Немухина и многое другое. Таким образом, наступило время признания деятельности коллекционера Нутовича, так же как и других, в деле сохранения национального достояния.

Именно поэтому за несколько лет до своей кончины, в 2014 году он был награжден медалью Вильгельма Лейбница за вклад в современную русскую и европейскую культуру и за заслуги в сохранении художественного наследия. Так была отмечена деятельность человека, который всегда что-нибудь собирал: мальчиком — марки, монеты и пластинки, а во взрослом возрасте — выдающиеся произведения неизвестных широкой публике художников, позже ставших классиками отечественного искусства второй половины XX века. Евгений Михайлович сам стал частью нонконформистской культуры, испытав ее судьбу и признание. Благодаря его деятельности в России сохранено пусть и небольшое, но качественное собрание раннего нонконформизма. И это при том, что именно в 1960–1970-е годы было особенно много вывезено на Запад иностранными коллекционерами.

В свое время Марина Бессонова написала в статье, посвященной коллекции Е. Нутовича: «Искусство лидеров второго русского авангарда, блестяще представленных в замечательной коллекции Евгения Нутовича, убедительно доказывает свою причастность к мировому художественному процессу» [2, с. 248–256]. Эти слова точно характеризуют и коллекцию, и роль самого Е. Нутовича в истории искусства XX века.

Примечания

1. Цитируется новелла Х.Л. Борхеса «Поиски Аверроэса».

Дата поступления: 01.02.2021 Submission date: February 01, 2021

Литература

1. Андреева Е.Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва–Ленинград 1946–1991 / Под ред. Н. Раковой. М.: Искусство – XXI век, 2012. 461 с.
2. Бессонова М.А. О коллекции Е. Нутовича // Бессонова М.А. Избранные труды / редкол.: Т.С. Беляева и др. М.: BALTRUS, 2004. С. 248–256.
3. Мейланд В. Заповедник (О коллекции современной живописи и графики Е. Нутовича) // Наше наследие. 1999. № 49. С. 125–131.
4. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8.V. Ед. хр. 3079.
5. Сергеева Е. Второй русский авангард в собрании Е.М. Нутовича // Диалог искусств (ДИ). Журнал Московского музея современного искусства. 2006. № 3. С. 38–45.
6. Сергеева Е.А. Коллекционер как Художник (на примере коллекции Е.М. Нутовича) // Художник как Человек и человек как Художник / Сб ст. по материалам международной научной конференции 27–28 апреля 2005 г. М.: Московский гос. академический художественный институт им. В.И. Сурикова, 2007.
7. Сергеева Е.А. Частная коллекция произведений современного изобразительного искусства как явление художественной жизни России 1960–1980-х годов: дис. ... канд. искусствоведения. М.: [б. и.], 2006. 181 с.
8. Сидлин М. Тихий фотограф Нутович // Библиотека LIBRARY.BY [сайт]. 13.12.2013. URL: https://library.by/portalus/modules/biographies/readme.php?subaction=showfull&id=1386935080&archive=&start_from=&ucat=& (Дата обращения: 14.11.2020).
9. Степанян Н.С. Искусство России XX века. Взгляд из 90-х. М.: ЭКСМО-пресс, 1999. 315 с.
10. Уральский М. Немухинские монологи. Портрет художника в интерьере андеграунда. СПб.: Алетейя, 2011. 88 с.

References

1. Andreeva E.Yu. *Ugol nesootvetstviya. Shkoly nonkonformizma. Moskva–Leningrad 1946–1991* [Angle of inconsistency. Schools of non-conformism. Moscow – Leningrad 1946–1991]. Ed. by N. Rakova. Moscow, Iskusstvo – XXI century, 2012. 461 p. (In Russian).
2. Bessonova M.A. Izbrannie trudi. O kollekzii E. Nutovicha [About the collection of E. Nutovich]. Bessonova M.A. *Izbrannie trudi* [The selected works]. Ed. by T.S. Belyaeva et al. Moscow, BALTRUS, 2004, pp. 248–256. (In Russian).
3. Meiland V. Zapovednik (O kollektsii sovremennoi zhivopisi i grafiki E. Nutovicha) [Reserve (On the collection of modern painting and graphics by E. Nutovich)]. *Nashe nasledie — Our Heritage*, 1999, No. 49, pp. 125–131. (In Russian).
4. *Otdel rukopisei Gosudarstvennoi Tret'yakovskoi galerei* [Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery]. F. 8.V. Unit. 3079. (In Russian).
5. Sergeeva E. Vtoroi russkii avangard v sobranii E.M. Nutovicha [The second Russian avant-garde in the collection of E.M. Nutovich]. *Dialog iskusstv (DI). Zhurnal Moskovskogo muzeya sovremennogo iskusstva — Dialogue of Arts (DI). Journal of the Moscow Museum of Modern Art,* 2006, No. 3, pp. 38–45. (In Russian).
6. Sergeeva E.A. Kollektsioner kak Khudozhnik (na primere kollektsii E.M. Nutovicha) [The Collector as an Artist (on the example of the collection of E.M. Nutovich)]. *Khudozhnik kak Chelovek i chelovek kak Khudozhnik* [Artist as a Man and a Man as an Artist. Collected articles]. Moscow, The Surikov Art Institute in Moscow, 2007. (In Russian).
7. Sergeeva E.A. *Chastnaya kollektsiya proizvedenii sovremennogo izobrazitel'nogo iskusstva kak yavlenie khudozhestvennoi zhizni Rossii 1960–1980-kh godov.* Diss. kand. Iskusstvovedeniya [A private collection of works of contemporary fine art as a phenomenon of the artistic life of Russia in the 1960s – 1980s. Cand. Art sci. diss.]. Moscow, S. n., 2006.181 p. (In Russian).
8. Sidlin M. Tikhii fotograf Nutovich [Quiet photographer Nutovich]. *LIBRARY.BY* [website]. 12.13.2013. Available at: https://library.by/portalus/modules/biographies/readme.php?subaction=showfull&id=1386935080&archive=&start_from=&ucat=& (Accessed: 11/14/2020). (In Russian).
9. Stepanyan N.S. *Iskusstvo Rossii XX veka. Vzglyad iz 90-kh* [Russian art of the 20th century. A look from the 90s]. Moscow, EKSMO-press, 1999. 315 p. (In Russian).
10. Uralsky M. *Nemukhinekie monologi. Portret khudozhnika v inter'ere andegraunda.* [Nemukhin monologues. Portrait of the artist in the interior of the underground]. St. Petersburg, Aleteya, 2011. 88 p. (In Russian).

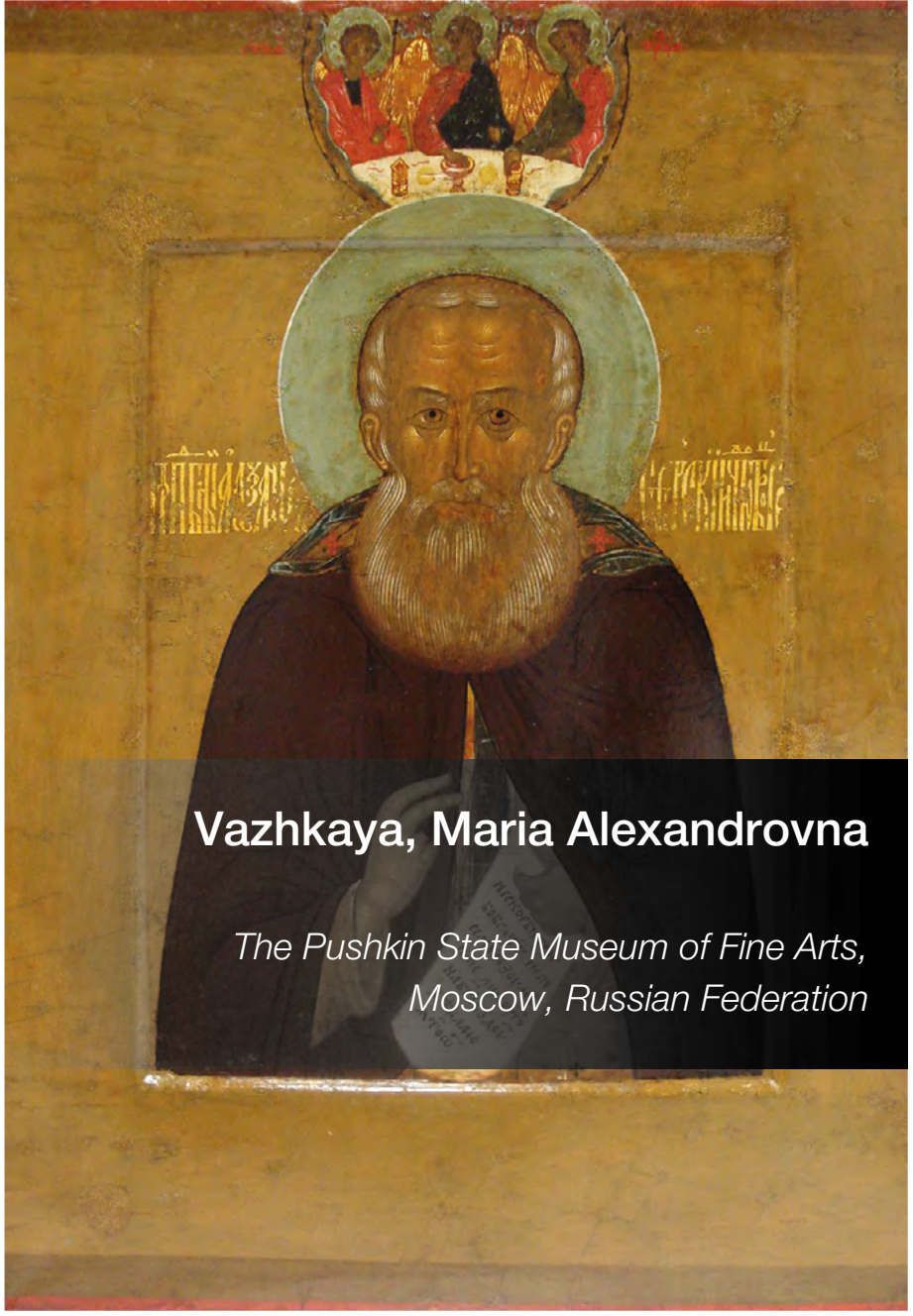
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Бодрова Мария Львовна — старший научный сотрудник, Государственная Третьяковская галерея, г. Москва, Российская Федерация. E-mail: filya112@mail.ru*

ABOUT AUTHOR: *Bodrova Maria Lvovna — Senior Researcher, the State Tretyakov Gallery, Moscow, Russian Federation. E-mail: filya112@mail.ru*

Для цитирования | For citation:

Бодрова М.Л. Евгений Михайлович Нутович — коллекционер, рожденный «оттепелью» // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 2 (21). С. 54–63. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.005. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/615

Bodrova M.L. Evgeny Mikhailovich Nutovich — a collector born of the "Thaw". Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 2 (21), pp. 54–63. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.005. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/615 (In Russian).



Vazhkaya, Maria Alexandrovna

The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russian Federation

Важкая Мария Александровна

Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, г. Москва, Российская Федерация

ОТРАЖЕНИЕ ЛИЧНОСТЕЙ СТАРООБРЯДЦА М.И. ЧУВАНОВА И ХУДОЖНИКА Т.А. МАВРИНОЙ В ИХ КОЛЛЕКЦИЯХ ИКОНОПИСИ

PERSONALITY REFLECTION OF THE OLD BELIEVER M.I. CHUVANOV AND THE ARTIST T.A. MAVRINA IN THEIR COLLECTION OF ICONS

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.02.006

УДК 7.074:75.046

АННОТАЦИЯ

В собрании отдела личных коллекций Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина хранятся две коллекции иконописи: старообрядца М.И. Чуванова и художника Т.А. Мавриной. Несмотря на то, что время их формирования — XX век, а предметом собирания является икона, обе коллекции разные по характеру. Личности старообрядца и художника в полной мере проявились в их собраниях. Михаил Иванович Чуванов — председатель Преображенской старообрядческой общины, библиофил, палеограф. В коллекции представлены иконы середины XV — начала XX века. Татьяна Алексеевна Маврина — живописец, график, иллюстратор. В коллекции собраны иконы XV–XVII веков. В исследовании представлены образцы иконописи, наиболее ярко характеризующие личность собирателя: М.И. Чуванов нашел и сохранил для потомков иконы — молитвенные образы; Т.А. Маврина с ее любовью к цвету собрала иконы — картины, рассказы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: икона; М.И. Чуванов; старообрядческая иконопись; Т.А. Маврина; «северное письмо»; новгородская икона; московская школа иконописи; личность коллекционера.

ABSTRACT

There are two collections of icons in the Department of Private Collections — the M.I. Chuvanov collection and the T.A. Mavrina collection. Despite the fact that the time of their formation is the 20th century and the subject of the collections is icon, the collections differ significantly: the personalities of the collectors — the old believer and the artist — impacted their collections in full. Mikhail I. Chuvanov was a chairman of the Preobrazhensky congregation of Old Believers, a bibliophile and a palaeographer. The collection includes icons from the middle of the 15th century to the early 20th century. The icons correspond to the canons of the Old Russian icon painting. Tatyana A. Mavrina was a painter, a graphic artist, an illustrator. The collection includes the icons of the 15th — 17th century — the icons of “northern writing”, and the icons of Novgorod and Moscow icon painting. The research includes wonderful samples of icons, which characterize the personalities of the collectors most brightly: M.I. Chuvanov found and saved prayer images for descendants of the icons; T.A. Mavrina with her love to colour collected icons-pictures, icons-tales.

KEYWORDS: icon; M.I. Chuvanov; Old Believers icon painting; T.A. Mavrina; «northern writing»; Novgorod icon painting; Moscow school of icon painting; collector’s personality.

XXI век — благоприятное время для создания коллекций: собиратель не ограничен в выборе предмета, он имеет возможность приобретать интересующие его объекты в любое время без обязательного ранее перемещения в пространстве, отсутствие ограничений во времени, как это было еще в XX веке. Именно сейчас, при полной свободе выбора, интерес исследователей к изучению явления «коллекционирования» увеличивается.

Коллекционирование — это особое состояние души человека, имеющего потребность в обладании предметом. Собрания различаются по видам искусства, к которому относятся предметы, времени формирования коллекции, месту ее бытования, конечным целям коллекционирования. Таким образом, каждая коллекция несет на себе отпечаток личности коллекционера — характера, обстоятельств и образа жизни.

В статье сопоставляются два собрания иконописи, находящиеся в хранении отдела личных коллекций Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина: старообрядца Михаила Ивановича Чуванова и художника Татьяны Алексеевны Мавриной.

В работе приведены краткие биографические сведения о собирателях, основные данные и сравнительный анализ двух иконных коллекций выдающихся личностей XX века. В качестве иллюстративного материала выступают избранные иконы из каждого собрания.

Исследование позволило выявить несколько главных особенностей характеров коллекционеров, повлиявших на формирование данных собраний икон.

1. Мотив создания коллекции русского искусства XV–XIX веков

Михаил Иванович Чуванов, старообрядец по рождению, оставался верен древлеправославной вере до конца своих дней. Он был крупнейшим знатоком славяно-русских рукописей XV — начала XX века и старопечатных книг XVI–XVII веков, автором статей по старообрядчеству, а также с 1967 года возглавлял Преображенскую старообрядческую общину. Огромное значение имеет исследовательская работа Чуванова по изучению и сохранению истории Преображенского кладбища [16]. Благодаря собранным по крупицам и сохраненным Михаилом Ивановичем для потомков сведениям, современные исследователи могут восстановить историю семью или найти информацию о целых родах. М.И. Чуванов пережил ужасы войн, аресты и ссылку в 1930-е годы, утрату двух библиотек — всё это подстегнуло его к активному собиранию и изучению рукописей, книг и икон. Для коллекционера не стояла цель поиска редких образов, главной задачей было спасение икон, имеющих истинно верные образы, создание дома малой церкви. Именно благодаря своей горячей вере многие старообрядцы вносили огромный вклад в сохранение древнерусской иконописи [17, с. 40].

Татьяна Алексеевна Маврина, создательница множества иллюстраций к сказкам, коллекционер декоративно-прикладного искусства и древнерусской иконописи, родилась в семье нижегородского учителя и дворянки в 1900 году. Училась во ВХУТЕМАСе. Огромное значение имеют акварели Татьяны Алексеевны, запечатлевшие древнюю архитектуру Москвы и городов Золотого кольца во время Великой Отечественной войны и после.

Свое вдохновение Маврина черпала в нижегородской росписи, северных иконах, народных игрушках. Всё это она переносила на свои холсты: «Когда я делаю сказки, мне и их хочется привязать к чему-нибудь реальному, чтобы не только в тридесятом царстве, но и среди нас жили бы и были бы все эти Иваны-царевичи и Котофеи Ивановичи и разговаривающие зайчики» [8, с. 140].

Татьяна Алексеевна Маврина вспоминала, что началось коллекционирование икон перед войной 1941 года, хотя и тянуло ее к древнерусскому искусству до ВХУТЕМАСа, но учеба, увлечение «французами» поглотили всё внимание. Придя на выставку «Бубнового валета» в Третьяковскую галерею перед войной, заглянула в иконный зал и обнаружила «Другой мир. Другие оценки. Лучше ли? Хуже ли? даже вопроса не возникало. Другое. Новое…» [7, с. 391]. Т.А. Маврина не просто собирала иконы, она переносила их (или отдельный элемент) на свои работы, они становились частью созданного ею акварельного мира.

Татьяна Алексеевна Маврина рассматривала, изучала каждую икону, оставляя дневниковые записи и статьи о некоторых из них, позволяющие понять принцип приобретения той или иной иконы [8, с. 3].

2. Отношение к иконе

Для Т.А. Мавриной важна живопись — поэтому все иконы без окладов и с раскрытием первоначальных красок. Икона рассматривается ею как произведение искусства, сказка: «картина-рассказ, а не икона для молитвы». Она даже дает пояснения, как лучше смотреть ту или иную икону из ее коллекции. Например, Рождество: «лучше же всего ее смотреть в серый день на боковом свете (доска ее с большой горбинкой не любит отблесков), тогда куски сине-голубого, чистого без белил, особенно ярки» [7, с. 402].

М.И. Чуванову в иконе важна истинность образов, соответствие старообрядческой традиции — дониконовское изображение. Икона-молитва. И оклад на иконе не мешает, а даже украшает молитвенный образ. Желая обозначить свою

причастность к сохранению иконы, на обороте многих икон коллекционер процарапывает: «МЧУВАНОВ». Традиция оставлять владельческие надписи на обороте иконы встречается на «строгановских» иконах, претерпев изменения, становится особо популярной в старообрядческой среде начала XIX века [14]. Во второй половине XIX–XX веке надпись укоротилась до обозначения инициалов или фамилии владельца иконы.

3. Состав коллекции

Татьяна Алексеевна стремилась собрать народную живопись (особенно городецкую), красочную, с узорами, но в то же время часто приобретались иконы, по ее мнению, с «любопытной композицией» [7, с. 391].

Икона «Рождество Христово» (доска цельная, с ковчегом) [7, с. 400] ранее находилась в собрании В.В. Величко. До поступления в музей была подвергнута нескольким реставрациям в XVII, XIX, XX веках. При одной из реставраций провели раскрытие иконы, в результате которого красочный слой на одежде и фоне был перемыт. В середине XX века реставратор М.И. Тюлин освободил ее от застарелой олифы, сохранив поновления XVII века с кусками живописи XVI века [7, с. 401–402]. На фоне остались небольшие участки позолоты.

Представляет собой развернутую иконографию Рождества Христова со сценами избиения младенцев воинами Ирода, бегства в Египет. Центральное место в композиции отводится ложу Богоматери и яслям, вокруг которых волнообразно изображена смена событий: путешествие волхвов, путешествие в Вифлеем, сомнение Иосифа, отправление Иродом воинов на избиение младенцев, само избиение младенцев и плач матерей, укрытие святой Елизаветы с Иоанном Предтечей в горе, усомнившаяся Саломея с младенцем Христом на руках, бегство в Египет, сон волхвов, склонившиеся ангелы над яслями с младенцем Христом. Мавриной композиция напоминала «кубистический» букет [7, с. 402]. Действительно, можно усмотреть некое сужение, уплотнение силуэтов в нижней части. Иконописец изобразил происходящие почти в одно время события без свободного пространства между сценами — изображения находят друг на друга. Тогда как в верхней части иконы силуэты распределены более свободно, с неким свободным пространством между событиями. Краски на иконе очень яркие, контрастные, сочетание изумрудно-зеленого и красного в одеждах ангелов, волхвов, Иосифа, матерей погибших детей, в сочетании с темным цветом пещер (путешествие волхвов, младенец Христос в яслях, Елизавета с младенцем Иоанном в пещере) привлекают к себе внимание. В иконе есть любимый Татьяной Алексеевной Мавриной «иконно-розовый» цвет: конь среднего волхва, сосуд с водой и чаша возле Саломеи, покрывала на головах матерей, архитектура в нижней правой части иконы.

Икона «Никита Бесогон с праздниками и святыми на полях» (рис. 1). Доска цельная, липовая, с двойным ковчегом. Имеются незначительные потертости красочного слоя, старые чинки. До поступления в музей была реставрирована М.И. Тюлиным [3, кат. 42].

Икона создана новгородскими иконописцами в XVI веке. В среднике изображено событие из жития святого Никиты Бесогона. Святой попирает тело страшного двуглавого змия, держа в левой руке беса, вылезающего из одной раскрытой пасти зверя, а из второй раскрытой пасти змия исходит красный язык пламени. В верхнем углу ангел спускается с небес к святому. На верхнем поле изображены три сцены: Сошествие во ад, Богоматерь Знамение, Троица ветхозаветная. На правом и левом полях изображения: пророков Иоанна Предтечи и Илии, святых Николы Мирликийского, Василия Кесарийского, Иоанна Златоуста и Григория Богослова. На нижнем поле написаны святые Стефан, Анастасия, Екатерина и Варвара. Между ними изображены в небольших круглых медальонах — святые Симеон с младенцем, Варлаам и Феофил.

Икона выполнена яркими, сочными красками, много сочетания темно-зеленого и красного на фоне охристого цвета. Фон в среднике золотой. Всё это вполне могло вдохновлять Татьяну Алексеевну Маврину на создание ее сказочных иллюстраций.

«Благовещение» [7, с. 395]. Доска цельная, с двойным ковчегом. Покороблена, имеются утраты золота на полях, красочного слоя и левкаса по краям, потертости, сколы и выщерблины. Ранее икона была под басмой или окладом — на полях и в среднике следы от гвоздей. До поступления в музей подвергалась реставрации. Несмотря на утраты по краям иконы, средник имеет хорошую сохранность, позволяющую оценить мастерство художника. Стилистически сопоставима с иконами XV века. В.И. Антонова относит ее к московской школе, М.В. Алпатов считает иконописцем мастера из круга Андрея Рублева. Ранее находилась в собрании В.В. Величко [7, с. 408].

Традиционное изображение Благовещения: архангел Гавриил возвещает благую весть Богородице, сидящей на возвышении с ниткой в руке и с покорно опущенной головой. На иконе из коллекции Мавриной между архангелом и Богородицей изображена третья фигура — пряха, сидящая у ног Марии, спиной к ней, но повернув к Богородице голову. Правая рука поднята с ниткой к гребню прялки, стоящей справа от нее, левая рука лежит на колене, покрытом покрывалом. Иконе свойственны спокойные цвета, без резких контрастов,

1. **Икона «Никита Бесогон с праздниками и святыми на полях».** XVI век. Новгород. Дерево, темпера. 58,5 x 40,5. ГМИИ им. А.С. Пушкина. МЛК ЖР857. Коллекция Т.А. Мавриной

плавные силуэты, мягкие складки одежды, миниатюрное письмо.

Татьяна Алексеевна очень любила эту икону, говоря, что ее «хочется взять в руки, приласкать глазами, мысленно погладить за совершенство, достигнутое так незаметно, без нажима и подчеркивания, как будто этот ангел не только возвещал Марии благую весть, а также незримо водил и рукой художника» [7, с. 399].

Есть в собрании Т.А. Мавриной две иконы, особо любимые ею, являющиеся «камертоном» ее коллекции: изображения архангелов Михаила [7, с. 396] и Гавриила (рис. 2). Иконы с ковчегом, состоящие из трех досок. Отмечены потертости красочного слоя, многочисленные, частичные тонировки, утраты красочного слоя по всей поверхности.

Поясное изображение архангелов, одетых в хитон с украшенными жемчугом оплечьем

2. **Икона «Архангел Гавриил».** XVI век. Север (?). Дерево, темпера. 66,5 x 61. ГМИИ им. А.С. Пушкина. МЛК ЖР865. Коллекция Т.А. Мавриной

и поручами, поверх — гиматий. Фигуры написаны крупно, во всё пространство средника, с лаконичным использованием цветов на каждой иконе. У архангела Гавриила — зеленый гиматий; красные хитон, лента в волосах и подпапоротки крыльев, охристого цвета — личное, крылья, оплечье и поручи. У архангела Михаила — красно-розовый гиматий; синего цвета — хитон, лента в волосах и подпапоротки крыльев, охристого цвета — личное, крылья, оплечье и поручи. Спокойный зеленый фон гармонично сочетается с другими цветами на иконе. Историк искусства М.В. Алпатов относит икону к северной школе, реставратор Н.Н. Померанцев — к владимирской [7, с. 408].

Ранее иконы находились в собрании доктора В.В. Величко, Маврина много лет восхищалась ими, бывая у него в гостях: «*Их крупные формы, большие цветовые куски напоминали Матисса и этим*

сплетались с современностью, с моими вхутемасовскими вкусами и очень были привлекательны…» [7, с. 399].

Часто иконы или особо понравившийся элемент переносились на полотна художника. Например, икона «Богоявление» [2, ил. 541] полностью изображена на картине Т.А. Мавриной «Натюрморт с иконой “Богоявление”»[1].

Икона большая, доска с ковчегом. Отмечены незначительные потертости красочного слоя, старые чинки по полям и краям. До поступления в музей была подвергнута реставрации. Предположительно выполнена в XV веке в новгородских землях.

На иконе представлена сцена Богоявления, или Крещения Господня. В центре стоит обнаженный Христос на фоне вод Иордана, у его ног три рыбы. На одном берегу — пророк Иоанн Предтеча склонился к Христу и правой рукой дотрагивается до его головы, на другом — три ангела склонились к Христу с одеждой в руках. На вертикальных полях помещены поясные изображения святых Николая Мирликийского с Евангелием в левой руке и благословляющей правой рукой — левое поле, Георгия Победоносца с крестом в правой руке и щитом в левой — правое поле. Одежды зеленые и красно-розовые. Воды Иордана, лучи, исходящие с небес, растительность — также зеленого цвета. Цвета нежные, пастельных оттенков без резких контрастов.

Иконы в собрании Михаила Ивановича Чуванова, выполненные в разное время (с середины XV века по начало XX века), представляют почти целый иконостас с центральной иконой — «Спас в силах».

Икона «Спас в силах» [2, ил. 542] является самой большой в собрании М.И. Чуванова — 106 х 80. Она состоит из трех липовых досок, скрепленных двумя врезными сквозными шпонками. До поступления в музей икона подвергалась тонкой реставрационной работе. Не считая кракелюра, небольших утрат в местах соединения досок и на нижнем поле, икона имеет хорошую сохранность, позволяющую оценить тонкую работу московского иконописца конца XV — начала XVI века. Традиционная иконография «Спас в силах» популярна в иконостасах у московских мастеров: Христос изображен на престоле, левой рукой придерживает Евангелие, стоящее в раскрытом виде на левом колене, правой рукой благословляет.

На раскрытом Евангелии сохранилась надпись: «Не на лица судите сынове…», являющаяся цитатой из Матфея (7:1–2): «Не судите, да не судимы будете…». Подобное цветовое решение встречается на иконах Андрея Рублева и Дионисия из собрания Третьяковской галереи (инв. 22961; инв. 22124), иконе конца XV века из Кирилло-Белозерского музея [12, кат. 5]. Скорее всего, именно эти иконы являлись прототипом для создания в конце XV — начале XVI века иконы «Спас в силах» из коллекции Чуванова.

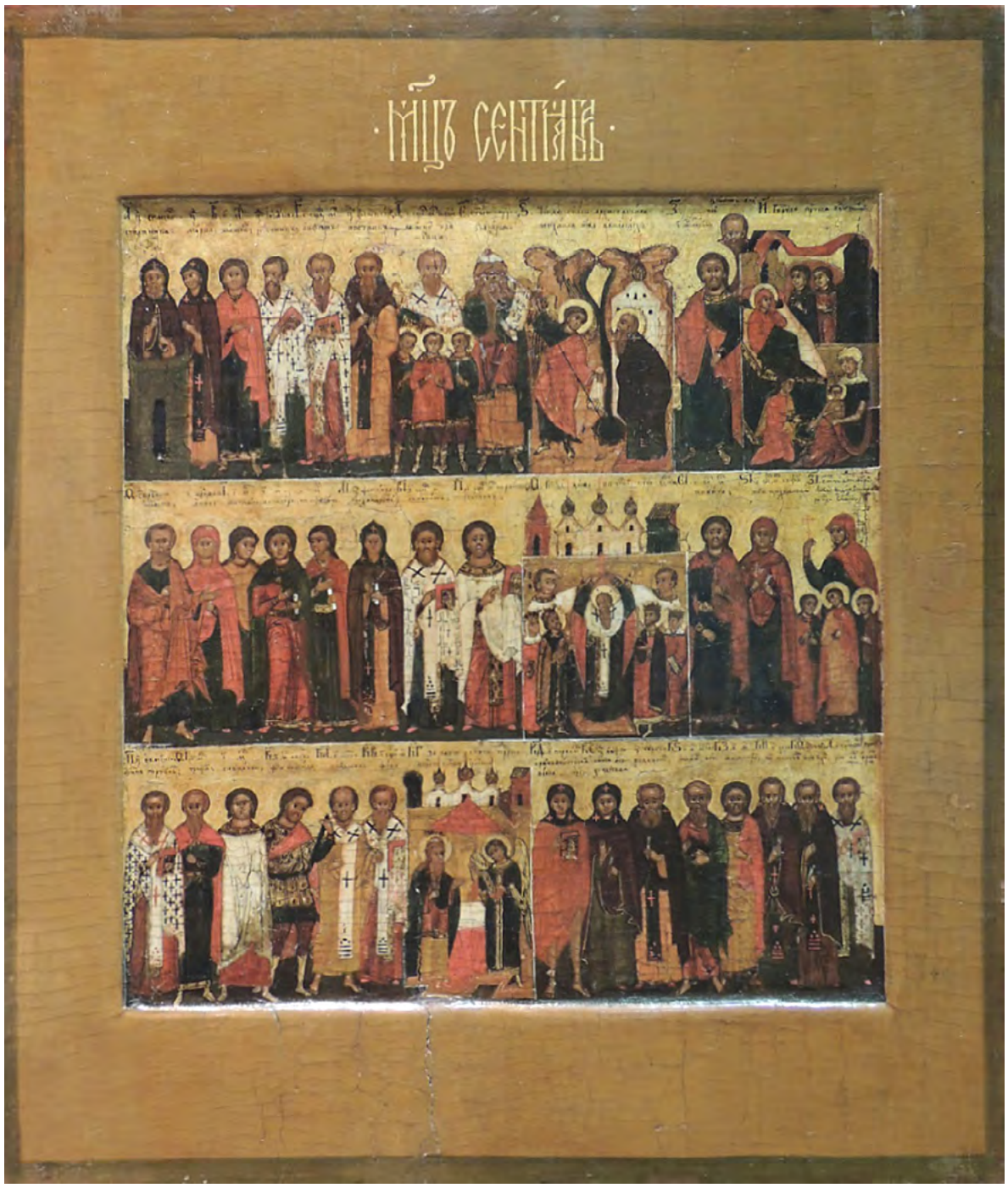
Из деисусного чина в коллекции Чуванова находятся иконы «Архангел Михаил» и «Архангел Гавриил» [10, с. 46]. Доски цельные, липовые. Иконы с ковчегом, со встречными врезными шпонками на обороте. При раскрытии иконы на одежде и фоне перемыт красочный слой. Традиционное деисусное изображение архангелов Михаила и Гавриила в рост. Головы низко наклонены, в волосах тонкие светлые ленты.

Икона стилистически сопоставима с иконами ростовской школы последней четверти XV века: «Архангел Михаил из Деисуса» и «Архангел Гавриил из Деисуса» из Борисоглебского монастыря на Устье [1, кат. 5]. Мягкие плавные линии, крупные силуэты, лоб и прическа невысокие. При написании икон мастер ориентировался на образцы новгородской и московской иконописи. Так, зеленые и красные украшения на сапожках можно встретить на новгородских иконах XV века, а их особенное расположение (вверху красный и внизу зеленый на правой ноге, наоборот — на левой) можно обнаружить на тверской иконе первой четверти XVI века из Музея имени Андрея Рублева [4, кат. 69]. Плащ накинут на плечи и завязан в узел, хитон с орарем — как на московский иконе «Архангел Гавриил» из собрания Государственной Третьяковской галереи (инв. 19726). В то время как на новгородских иконах изображался гиматий через одно плечо.

К праздничному ряду относится икона «Благовещение у кладезя» [10, с. 45]. В центре иконы изображена Мария возле колодца, повернувшая голову назад и вверх — к ангелу, летящему к ней из облаков. В левой руке Марии ведро, полуопущенное в шестигранный колодец. На заднем плане — горы и архитектурные сооружения с башнями и куполами. Позем украшен травами и цветами.

Данный тип иконографии менее распространен, чем изображение Благовещения с веретеном. Тем не менее подобное изображение можно встретить на иконах и фресках, например на фреске Ферапонтова монастыря, выполненной Дионисием. «Благовещение у кладезя» создано по апокрифу (Протоевангелие Иакова, глава 11) и называется иногда «первое» Благовещение или «предблаговещение» [13, с. 108].

Возможно, икона выполнена старообрядческими иконописцами во второй половине XIX или начале XX века: миниатюрное письмо и тщательная проработка деталей, напоминающие строгановские иконы; специально затемненные краски, придающие иконе вид «старого» образа. В это время одна из самых крупных старообрядческих иконописных мастерских Москвы находилась в помещениях на Преображенском кладбище [6, с. 380]. Учитывая факт принадлежности М.И. Чуванова



3. **Икона «Минея. Сентябрь».**
XVII век.
Дерево, темпера.
36 x 30,5.
ГМИИ им. А.С. Пушкина.
МЛК ЖР450.
Коллекция М.И. Чуванова

к Преображенской старообрядческой общине, можно предположить, что автором является иконописец из преображенской мастерской. В настоящее время мало сведений об иконах, созданных конкретным мастером, ввиду отсутствия подписных икон или сведений о происхождении многих икон из собрания старообрядцев [5, с. 20–24; 9, с. 51–55].

В коллекции Михаила Ивановича Чуванова находятся также иконы небольшого размера: минеи, иконы избранных святых.

Минея «Сентябрь» (рис. 3) XVII века. Традиционная иконография минейной иконы, представляющей трехрядное изображение святых и праздников, отмечание которых приходится на данный месяц (по старому стилю). Святые изображены фронтально, одним плечом заходя за предыдущего, 1 сентября, обозначенное буквой «А», сопровождается изображением преподобного Симеона Столпника и матери его Марфы. Праздники в сентябре выполнены в традиционной иконографии: «Чудо в Хонех» (6 сентября), «Рождество Пресвятой Богородицы», «Воздвижение Честного и Животворящего Креста Господня» и «Зачатие честного пророка Иоанна Предтечи». В верхней части каждого яруса помещены число месяца, обозначенное буквой, и надпись.

В собрании у Михаила Ивановича представлены минеи почти всех месяцев, за исключением трех: мая, июля и октября. Сохранность икон

хорошая, некоторые подвергались музейной реставрации.

Икона «Преподобный Иона Новгородский» [11] выполнена на единой доске. До поступления в музей были поновлены нижние и верхние края, имеется крупная вставка в правом нижнем углу. Стилистически икона сопоставима с новгородскими иконами конца XVII века (датировка реставратора Л.К. Ярцевой).

Архиепископ новгородский Иона, в фелони и белом клобуке с Евангелием в левой руке и храмом в правой, изображен в молитвенном обращении к Христу. Одежды его обильно украшены узорами, жемчугом, драгоценными камнями.

Причисленный к лику святых Собором 1549 года, преподобный Иона был особо почитаем старообрядцами за его помощь в устройстве Соловецкого монастыря (дал грамоту обители преподобного Зосимы на владение островом), строительстве первого храма в честь преподобного Сергия Радонежского на новгородских землях, стойкость в противостоянии московским князьям.

Некоторые иконы в собрании М.И. Чуванова украшены окладом. Например, икона XIX века «Преподобный Александр Свирский» (рис. 4). Изображение поясное. Правой рукой преподобный двуперстно благословляет, левой — держит развернутый вниз белый свиток с надписью в 7 строк. На верхнем поле — изображение Троицы ветхозаветной. Одет в рясу темно-охристого цвета, темно-коричневый палий, под ним темно-зеленая епитрахиль, на плечи опущен куколь темно-зеленого цвета.

Икона стилистически сопоставима с иконой XVI века из Соловецкого монастыря и иконой конца XVIII — начала XIX века. Предположительно, представляет собой старообрядческую икону XIX века, выполненную по дониконовским образцам. Существует традиция у иконописцев сохранять индивидуальные черты святого, создавая при этом «собирательный и типический портрет русских иноков» [15, с. 499]. Схожесть иконографии святых (одеяние святого, «сергиева» борода, свиток с надписью: «Не скорбите убо братие…», изображение «Троицы ветхозаветной» в центре верхнего поля) и наличие надписи на окладе («Преподобный Сергий Радонежский») не давали ранее повода усомниться в верности атрибуции. Икона поступила в музей в окладе, выполненном для иконы преподобного Сергия Радонежского, в связи с чем в инвентарной книге записана как «икона Преподобного Сергия Радонежского». Лишь после снятия оклада при реставрационных работах была обнаружена в среднике слева и справа от нимба надпись: «ПРЕПОДОБНЫЙ АЛЕКСАНДР СВИРСКИЙ ЧУДОТВОРЕЦ».

Необходимо сказать, что происхождение многих икон из собрания М.И. Чуванова неизвестно.

4. Дальнейшая судьба коллекции

Как уже было сказано выше, почти вся коллекция икон Михаила Ивановича Чуванова поступила в 1989 году в отдел личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина — 74 иконы и один напрестольный крест. На сегодняшний день известно несколько икон из его собрания, не поступивших в музей и находящихся в частных собраниях.

Татьяна Алексеевна Маврина не стремилась к единству коллекции: несколько икон в разное время поступили в ГТГ, отдельные иконы отданы в другие российские музеи. В 1994–1997 годах в отдел личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина поступили 25 икон из собрания Мавриной.

Выводы

На основе вышесказанного можно сделать вывод, что художнику Татьяне Алексеевне Мавриной — с ее тягой к народной живописи, желанием приукрасить действительность хотя бы в своих работах, жизнерадостностью и любовью к цвету — удалось собрать уникальную живописную коллекцию древнерусской иконописи с изумительными красочными образами и сюжетами, многие из которых переносила на свои акварельные работы.

Т.А. Маврина собирала свою коллекцию русского искусства через постоянное изучение и осмысление: иконы, лубок, книги, предметы русского шитья, народные игрушки, элементы зодчества. Перестав считать икону молельным образом, а увидев в ней картину-рассказ, художник рассматривала каждую деталь на иконе, восхищалась гармоничному сочетанию красок. Именно поэтому она придавала огромное значение месту, где висела икона. И для каждой иконы были определенные условия для «поглядения»: время года, время суток и ракурс.

Михаил Иванович Чуванов с его удивительным умением находить и сохранять исчезающие рукописи, иконы и старопечатные книги сумел собрать почти целостный иконостас с «правильными», по мнению старообрядца, образами: иконы деисусного чина («Спас в силах», архангелы), праздничный ряд, иконы пророков (Илий, Даниил, Иоанн Креститель), Богородичные иконы представлены в различной иконографии — Знамение, Умиление, Одигитрия. Есть группа икон-миней, иконы с изображениями святых, среди них находятся иконы, особо почитаемые старообрядцами: Николай Чудотворец, Сергий Радонежский, Иона Новгородский. В этой коллекции нашел отражение сильный характер М.И. Чуванова, приверженца исконному обряду, умеющего усердно трудиться, с любовью относиться не только к делу, но и к людям, и памяти о них.

В заключение необходимо отметить главную особенность в коллекционировании — огромное значение личности собирателя, обстоятельств и образа жизни. Каждое собрание отражает вкус

4. **Икона «Преподобный Александр Свирский».**
XIX (?) век.
Москва (?).
Дерево, темпера.
30,7 x 24,5.
ГМИИ им. А.С. Пушкина.
МЛК ЖР425/1.
Коллекция М.И. Чуванова

коллекционера, его увлечение собираемыми предметами (стекло, живопись, графика, мебель и т. д.), давая возможность исследователям наиболее глубоко изучить наследие. Самоотверженный труд коллекционеров по поиску и сохранению исторического наследия способствует развитию культуры общества.

Примечания

1. Т.А. Маврина. Натюрморт с иконой «Богоявление» (фрагмент). Москва. Бумага, акварель, белила. 68 x 51. ГМИИ им. А.С. Пушкина. МЛК ГР2803. Коллекция А.В. Мироновой. Фото: http://www.artprivatecollections.ru/data/graphics/gr_2803_naturmort_s_ikonoy_bogoyavlenie.php

Дата поступления: 25.04.2021 Submission date: April 25, 2021

Литература

1. Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. Москва: Северный паломник, 2006. 448 с.
2. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина [альбом] / науч. ред. В.Н. Тяжелов. Москва: Красная площадь, 2013. 735 с.
3. Древнерусская живопись. Новые открытия (из частных собраний) [каталог выставки] / под ред. С. Ямщикова, сост. А. Логинова. Москва: Советский художник, 1975. 98 с.
4. Евсеева Л.М., Кочетков И.А., Сергеев В.Н. Живопись Древней Твери. Москва: Искусство, 1983. 48 с., 73 ил.
5. Игнатова (Котрелева) Т.В. Московские иконописцы-федосеевцы: обучение, сотрудничество, организация мастерских // Филевские чтения: тезисы одиннадцатой научной конференции по проблемам русской художественной культуры XVII – первой половины XVIII в., 24–26 декабря 2012 года. Москва: МАКС Пресс, 2012. С. 20–24.
6. Кожурин К.Я. Повседневная жизнь старообрядцев. Москва: Молодая гвардия, 2014. 555 с.
7. Маврина Т.А. Наша коллекция // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. [Ежегодник 1979]. Ленинград: Наука, 1980. С. 391–408.
8. Маврина Т.А. Цвет ликующий. Дневники. Этюды об искусстве. Москва: Молодая гвардия, 2006. 368 с.
9. Мальцева Д.Е., Мальцева А.Е. Стилистические особенности иконописи московских мастеров Преображенского Богаделенного дома // Вторые Ковылинские Преображенские чтения. Москва: Третий Рим, 2019. С. 51–55.
10. Музей личных коллекций. Путеводитель по залам музея / сост.: Н.Б. Автономова. Москва: Художник и книга, 2004. 160 с.
11. Отдел личных коллекций Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина [Официальный сайт]. URL: http://www.artprivatecollections.ru/data/canvas/jr_420_iona_novgorodskiy.php (Дата обращения: 27.04.2021).
12. Петрова Л.Л., Петрова Н.В., Щукина Е.Г. Иконы Кирилло-Белозерского музея-заповедника. Москва: Северный паломник, 2008. 336 с.
13. Покровский Н.И. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. Москва: Прогресс-Традиция, 2001. 564 с.
14. Преображенский А.С. Иконные собрания московских старообрядцев в начале XIX века. Свидетельства владельческих надписей // Исторические Исследования. 2015. № 2. С. 206–217. URL: http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/27/93 (Дата обращения: 27.04.2021).
15. Смирнова Э.С. Глава V. XV век. Становление русской национальной школы // Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С. История древнерусской живописи. Москва: Изд-во ПСТГУ, 2007. С. 403–557.
16. Чуванов М.И. Преображенскому кладбищу в Москве 200 лет // Старообрядческий церковный календарь на 1971 год. Рига: [Б. и.], 1970. С. 73–74.
17. Юхименко Е.М. Старообрядчество — «исконная ветвь русского православия» // Проблемы изучения истории Русской Православной Церкви и современная деятельность музеев: материалы симпозиума (ГИМ, 30 ноября – 1 декабря 2004 г.). Москва: Государственный Исторический музей, 2005. Вып. 152. С. 30–40.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Важкая Мария Александровна — научный сотрудник, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, г. Москва, Российская Федерация.*
E-mail: maria.vazhkaya@arts-museum.ru

ABOUT AUTHOR: *Vazhkaya, Maria Alexandrovna — Research Fellow, Curator of the Department of Private Collections, the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russian Federation.*
E-mail: maria.vazhkaya@arts-museum.ru

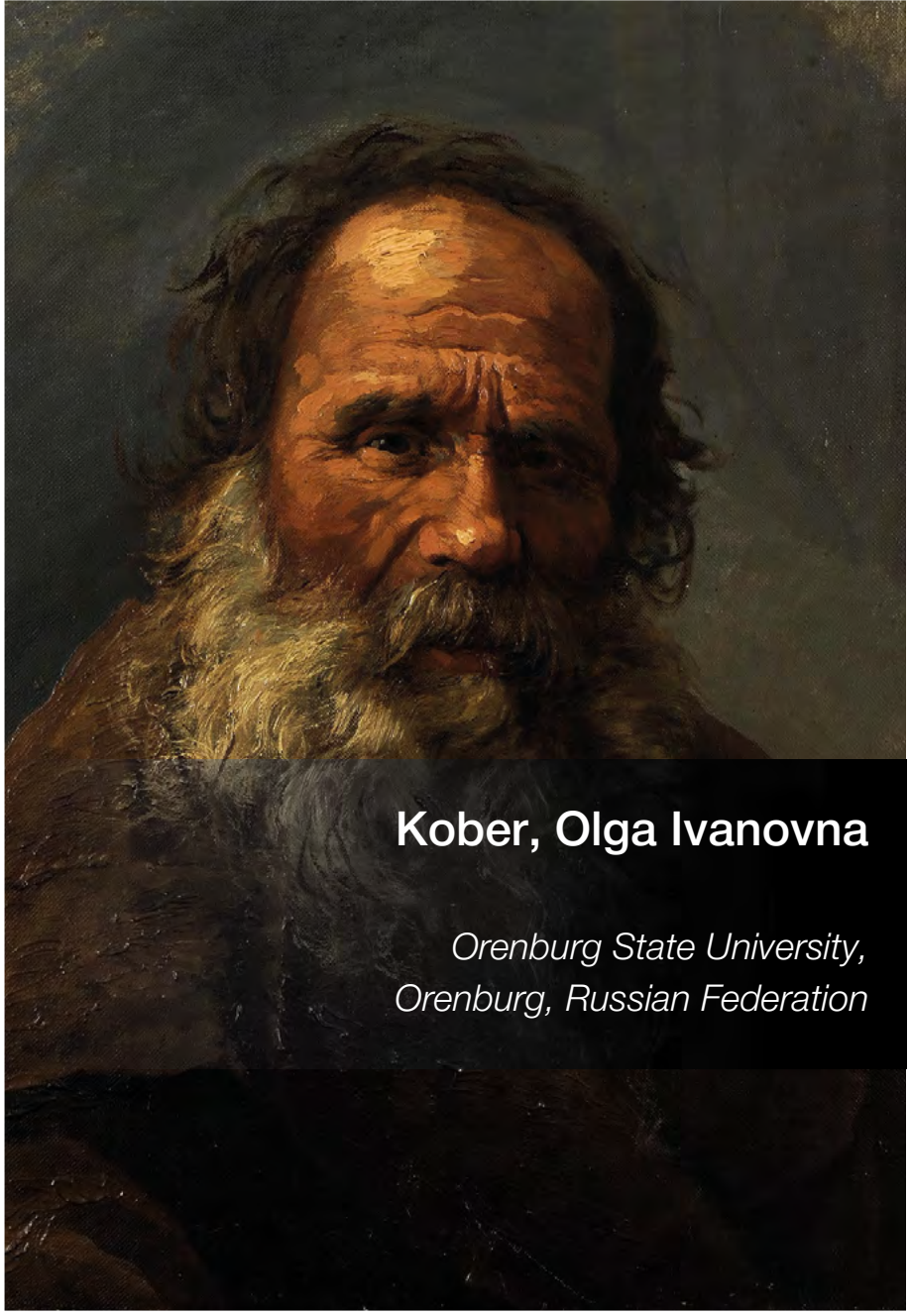
References

1. Vahrina V.I. *Ikony Rostova Velikogo* [Icons of Rostov the Great]. Moscow, Severny Palomnik Publ., 2008. 448 p. (In Russian).
2. Tyazhelov V.N. (ed.). *Gosudarstvennyi muzei izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina* [The Pushkin State Museum of Fine Arts]. Moscow, Krasnaya ploshchad' Publ., 2013. 735 p. (In Russian).
3. Loginova A. (comp.). *Drevnerusskaja zhivopis'. Novye otkrytija (iz chastnyh sobranij)* [Ancient Russian Art. New discoveries]. Moscow, Soviet artist Publ., 1975. 98 p. (In Russian).
4. Evseeva L.M., Kochetkov I.A., Sergeev V.N. *Zhivopis' Drevnej Tveri* [Early Tver painting]. Moscow, Iskusstvo Publ, 1983. 48 p., 73 pict. (In Russian).
5. Ignatova (Kotreleva) T.V. Moskovskie ikonopiscy-fedoseevcy: obuchenie, sotrudnichestvo, organizacija masterskih [Moscow Fedoseev' icon painters: training, cooperation, organization of workshops]. *XI Filevskie chtenija. Materialy nauchnoj konferencii* [XI Filev Readings. Proceedings of the Scientific Conference]. Moscow, MAKS Press Publ., 2012, pp. 20–24. (In Russian).
6. Kozhurin K.Ja. *Povsednevnaja zhizn' staroobrjadcev* [Daily life of the Old Believers]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2014. 555 p. (In Russian).
7. Mavrina T.A. Nasha kollekcija [Our collection]. *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Pis'mennost'. Iskusstvo. Arheologija* [Monuments of culture. New discoveries. Writing. Art. Archeology]. Leningrad, Nauka Publ., 1979, pp. 391–408. (In Russian).
8. Mavrina T.A. *Cvet likujushhij. Dnevniki. Jetjudy ob iskusstve* [The color is exultant. Diaries. Etudes about art]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2006. 368 p. (In Russian).
9. Maltseva D.E., Maltseva A.E. Stilisticheskie osobennosti ikonopisi moskovskih masterov Preobrazhenskogo Bogadelennogo doma [Stylistic features of the iconography of the Moscow masters of the Transfiguration Almshouse]. *Vtorye Kovylinskie Preobrazhenskie chtenija* [Second Kovylin Preobrazhensky Readings. Collection of materials]. Moscow, Tretii Rim Publ., 2019, pp. 51–55. (In Russian).
10. *Muzej lichnyh kollekcij. Putevoditel' po zalam muzeja* [Museum of personal collections. Guide to the museum halls]. Moscow, Khudozhnik i kniga Publ., 2004. 160 p. (In Russian).
11. *Department of Private Collections of the Pushkin State Museum of Fine Arts* (website). Available at: http://www.artprivatecollections.ru/data/canvas/jr_420_iona_novgorodskiy.php (accessed: 27.04.2021).
12. Petrova L.L., Petrova N.V., Shhukina E.G. *Ikony Kirillo-Belozerskogo muzeja-zapovednika* [Icons of Kirillo-Belozerski Museum]. Moscow, Severny Palomnik Publ., 2008. 336 p. (In Russian).
13. Pokrovskiy N.I. *Evangelie v pamjatnikah ikonografii, preimushhestvenno vizantijskih i russkih* [The Gospel in the monuments of iconography, mostly Byzantine and Russian]. Moscow, Progress-Tradition Publ., 2001. 564 p. (In Russian).
14. Preobrazhenskiy A.S. Ikonnye sobranija moskovskih staroobrjadcev v nachale XIX veka. Svidetel'stva vladel'cheskih nadpisej [Icon collections of Moscow Old Believers in early 19th century: edivence of owners` inscriptions]. *Istoricheskie issledovanija – History Studies*, 2015, No. 2, pp. 206–217. Available at: http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/27/93 (accessed: 27.04.2021). (In Russian).
15. Smirnova E.S. Glava 5. 15 vek. Stanovlenie russkoj nacional'noj shkoly [Chapter 5. The Formation of the Russian National School]. Sarabyanov V.D., Smirnova E.S. *Istorija drevnerusskoj zhivopisi* [History of Acient Russian Art]. Moscow, St. Tikhon`s Orthodox University Publ., 2007, pp. 403–557. (In Russian).
16. Chuvanov M.I. Preobrazhenskomu kladbishhu v Moskve 200 let [The Preobrazhensky Necropolis in Moscow is 200 years old]. *Staroobrjadcheskj cerkovnyj kalendar' na 1971 god* [Old Believer Church calendar for 1971 year]. Riga, S. n., 1970, pp.73–74. (In Russian).
17. Yukhimenko E.M. Staroobrjadchestvo — "iskonnaja vetv' russkogo pravoslavija" [Old Believers — "the primordial branch of Russian Orthodoxy"]. *Problemy izuchenija istorii Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi i sovremennaja dejatel'nost' muzeev: materialy simpoziuma* [Problems of Studying the History of the Russian Orthodox Church and the modern Activity of museums: Proceedings of the Symposium]. Moscow, State Historical Museum Publ., 2005, Issue 152, pp. 30–40. (In Russian).

Для цитирования | For citation:

Важкая М.А. Отражение личностей старообрядца М.И. Чуванова и художника Т.А. Мавриной в их коллекциях иконописи // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 2 (21). С. 65–75. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.006. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/616

Vazhkaya M.A. Personality reflection of the old believer M.I. Chuvanov and the artist T.A. Mavrina in their collection of icons. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 2 (21), pp. 65–75. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.006. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/616 (In Russian).



Kober, Olga Ivanovna

Orenburg State University,
Orenburg, Russian Federation

Кобер Ольга Ивановна

Оренбургский государственный университет,
г. Оренбург, Российская Федерация

МЕЦЕНАТСТВО И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ В ПРОВИНЦИИ: НА ПРИМЕРЕ ГАЛЕРЕИ ИСКУССТВ М.Ф. КОННОВА В ОРЕНБУРГЕ

PATRONAGE AND COLLECTING IN THE PROVINCE: AN EXAMPLE OF THE M.F. KONNOV ART GALLERY IN ORENBURG

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.02.007

УДК [7.074+364.054](470.56-25)

АННОТАЦИЯ

Коллекционирование произведений искусства в современной российской провинции остается малоизученной темой искусствоведения. Актуальность исследования обусловлена рассмотрением основных направлений деятельности частных художественных галерей Оренбурга, что делается впервые. Указываются факторы, предопределившие собирание картин коллектива оренбургских художников, сформировавшегося под влиянием выпускников Московского художественного института им. В.И. Сурикова, приехавших в степной город в 1960-е годы. Отмечаются изменения в методической работе арт-галерей со зрителями и покупателями на современном этапе. Объектом анализа является галерея искусств «На Пушкинской» как образец выставочной, информационной, образовательной и просветительской деятельности по приобщению зрителей к современному искусству. В исследовании подчеркивается роль личности владельца галереи М.Ф. Коннова, коллекционера, мецената и художника, благодаря которому галерея искусств превратилась в культурный центр города.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: художественная галерея; живопись; Оренбург; современное искусство; коллекционер; художник; меценат.

ABSTRACT

Collecting works of art in the modern Russian provinces is still a poorly studied topic of art history. The relevance of the study is determined by considering the main activities of private art galleries in Orenburg, which is being done for the first time. The author points out the factors that led to the collection of works by Orenburg artists, who was influenced by the graduates of the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov since the 1960s. Changes in the methodological work of art galleries with viewers and buyers at the present stage are noted. The object of the analysis is the art gallery “On Pushkinskaya” as an example of exhibition, information and educational activities. The study emphasizes the role of the personality of the gallery owner M.F. Konnov, a collector, philanthropist and artist, thanks to whom the art gallery has become a cultural center of the city.

KEYWORDS: art gallery; Orenburg; painting; contemporary art; collector; artist; philanthropist.

Введение

Деятельность частных арт-галерей, коллекционирование произведений искусства и меценатство в большой степени получили популярность в столичных городах, где кипит художественная жизнь, творят знаменитые художники, живут состоятельные и образованные люди, тяготеющие к прекрасному, вкладывающие деньги в живописные шедевры. Но в последнее время география коллекционирования вышла за пределы Москвы и Санкт-Петербурга, распространилась по всей стране и дошла до Оренбурга, города на границе Европы и Азии. Здесь, на окраине российской державы, сложилась своя культура собирательства произведений искусства, обусловленная двумя факторами: экономическим и художественным.

Открытие в середине 1960-х годов месторождений нефти и газа, строительство газоперерабатывающего завода повлекли заметный рост численности населения, стремительное возведение новых микрорайонов в городе, а затем и загородных поселков. В это же время в Оренбурге происходят серьезные изменения в художественной жизни: приглашаются выпускники Московского художественного института им. В.И. Сурикова — Н.П. Ерышев, Р.А. Яблоков, Ю.П. Григорьев, В.Т. Ни, В.Ф. Просвирин, Г.А. Глахтеев, которые привносят в спокойную провинциальную жизнь «мощный импульс творческой жизни, задают высокий профессиональный уровень искусства и во многом определяют ход его дальнейшего развития» [18, с. 8]. Связав свою жизнь со степным краем, они создали уникальное объединение единомышленников, которое заявило о себе на зональных и всероссийских художественных выставках, что позволило вскоре говорить «об успешном творческом росте коллектива оренбургских художников» [8, с. 22].

Московские искусствоведы не раз отмечали своеобразие живописной манеры оренбургских художников. Так, доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств (РАХ) А.И. Морозов подчеркивал, что в «Оренбурге работают сильные мастера, стабильно привлекающие к себе внимание на больших выставках» [15, с. 8]. В своей книге «Поколение молодых. Живопись советских художников 1960–1980-х годов» он особо выделил оренбургских художников В.Т. Ни и Ю.А. Рысухина, испытавших влияние Д.Д. Жилинского [12, с. 94].

По мнению искусствоведа, члена-корреспондента РАХ М.П. Лазарева, «изобразительное искусство Оренбурга, начиная с 1970-х годов, выделялось на общем фоне» [19, с. 4], оренбургские художники всегда отличались серьезным, даже «агрессивным» отстаиванием своих живописных позиций. «Дискуссии, споры, творческая состязательность здесь двигали и двигают этот процесс в пределах главной задачи — сохранения и приумножения достижений живописного искусства во всём его многообразии» [20, с. 4].

Народный художник России Д.Д. Жилинский, посетив Оренбург по приглашению своего бывшего ученика по Суриковке и соратника по левкасной живописи В.Т. Ни, позже написал: «Оренбург стал известен как место, где по-настоящему творчески работают хорошие художники. Город понимает и принимает их живопись… далеко от Москвы живут хорошие художники, пишут, рисуют, мечтают, создают искренние работы» [14, с. 180].

В период преобразований 1990-х годов, когда, по выражению заслуженного художника России, академика РАХ О.Н. Лоншакова, «художники были фактически подстрелены в своем творческом полете» [16, с. 139], оренбургские живописцы, представители разных стилей и направлений, объединившись в единую творческую силу, доказали, что «художественная жизнь в регионе, несмотря на все проблемы, трудности, разочарования, продолжается» [7, с. 72].

Свидетелем этого стал искусствовед и художественный критик А.М. Кантор, который неоднократно приезжал в Оренбург, бывал на выставках и в мастерских художников: «У Оренбурга есть некое необычное качество: стереометрическое тело его искусства образует нечто целое, даже гармоническое, единое при всем весьма разительном разнообразии направлений. Если бы Оренбургская область была республикой, можно было бы сказать, что в ней есть национальная школа» [17, с. 5]. По его мнению, «искусство степного города стало предметом внимания и в стране, и за ее рубежами, желанным гостем на выставках и аукционах» [17, с. 6]. Первый выход оренбуржцев на мировую арену состоялся в 1991 году, когда в Оренбурге появились маршаны из Парижа, и во Францию на аукцион был вывезен целый пласт российской культуры — 1400 картин оренбургских художников.

Обсуждение

Коллекционирование картин как явление современной культурной жизни в Оренбурге начало активно развиваться в постсоветское время. Посредниками между собирателями произведений искусства и художниками выступили частные галереи. Первая такая художественная галерея «АртА» открылась в 1991 году, владелец В.Г. Ольхов, мастер спорта по тяжелой атлетике, дружил с художниками и решил заняться предпринимательской творческой деятельностью в области искусства. Он арендовал и оборудовал

1. **Галерея «АртА». Экспозиционный зал.**
Фото: vk.com/galleryarta

подвал исторического здания в центре города, где успешно проводил выставочную и коммерческую деятельность (рис. 1).

В 1998 году в небольшом арендованном помещении исторического здания на центральной улице города открылась вторая частная галерея «Сва» Н.В. Горяевой, музыканта, преподававшей 17 лет историю искусств в педагогическом училище и имеющей опыт работы в сфере предпринимательства. Необычное название «Сва» связано со славянской богиней Матерь-Сва, женой Сварога.

В 2010 году искусствовед М.В. Плющикова, проработавшая более двадцати лет в областном музее изобразительных искусств, открыла свою галерею «МП» (Марины Плющиковой), переоборудовав под нее квартиру в новом жилом доме на втором этаже с отдельным входом.

Четвертая галерея появилась в Оренбурге пять лет назад, в 2016 году, бизнесмен, художник, коллекционер и меценат М.Ф. Коннов, имеющий большой опыт в строительстве, возвел офисное здание в центре города на улице Пушкинской и предусмотрел в нем помещение-трансформер со специальным светом и кондиционером для галереи искусств, получившей название «На Пушкинской» (рис. 2).

Таким образом, на сегодня в городе действуют четыре частные художественные галереи. Все начинали одинаково: с активной выставочной и информационной деятельности, с вернисажей, приглашением прессы, определением круга современных художников, которые отвечают интересам галериста, и с которыми он намерен в дальнейшем плодотворно работать, а также с приобретения картин для своей коллекции. Но постепенно каждая галерея выбрала свою стратегию и методологию работы с потребителем искусства.

Частные художественные галереи, как неотъемлемая и органическая часть современной культуры, стали предметом исследования ряда российских исследователей. Как правило, они анализируют культурную жизнь Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Барнаула, то есть городов, где функционирует большое количество арт-галерей, и на основе этого предлагают свою галерейную типологию. Е.А. Мелихова выделяет 3 типа галерей: «галерея-салон, галерея-выставочный зал, галерея-клуб» [9, с. 126],

2. **Галерея искусств «На Пушкинской».**
Фото: gallerypst.com

Ж. Мозговая указывает на 5 вариантов: традиционные, общественные, библиотечные, галереи, занимающиеся продажей произведений и просветительской деятельностью, галереи, принципиально не имеющие и не стремящиеся иметь свое помещение [11]; у Т.М. Милюковой 7 типов галерей: галерея, ориентирующаяся на художественные течения, галерея, специализирующаяся по видам искусства, галерея «персональной ориентации», галерея одного художника, галерея одной картины, галерея-салон, виртуальная галерея [10].

В Оренбурге всего четыре частные галереи, анализ их деятельности позволяет выделить свою типологию: галерея-выставочный зал, галерея-салон, галерея-изостудия, галерея-культурный центр.

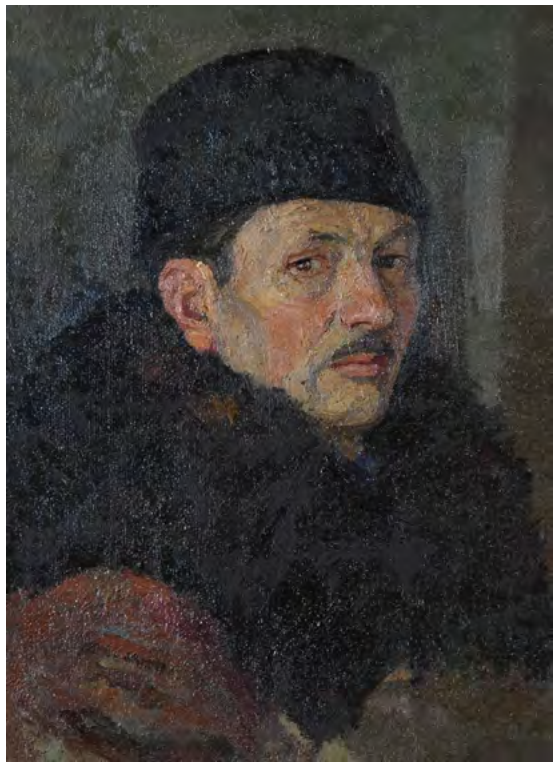
Первые две галереи начали свою деятельность как бизнес-проекты в период формирования и активного развития арт-рынка. В это время нефтегазоперерабатывающая отрасль в Оренбурге набирала силу, появились состоятельные люди, живущие в загородных усадьбах. Галеристы выступили посредниками на художественном рынке, проявив незаурядный талант по культурному просвещению и приобщению к искусству «новых русских», превращению их особняков в хранилище живописных сокровищ, как правило, произведений оренбургских художников. Вряд ли можно называть такого рода владельцев произведений искусства коллекционерами, для них это было делом престижа и вложением денег, ни на какие художественные выставки они не ходили и искусством после приобретения картин не интересовались.

Галерея «АртА» (В.Г. Ольхов) — одна из самых успешных на арт-рынке, ее владелец в последнее время активно использует возможности интернет-ресурсов, на страницах галереи (в социальных сетях ВКонтакте и Facebook) сообщает о предстоящих выставках, размещает работы художников, рассказывает об их творчестве. Галерейное пространство «АртА» стало местом реализации коммерческих и просветительских задач, знакомства публики с современным искусством, которое, по мнению владельца, лучше всего представляет творчество мастеров оренбургской группы «Академия Садки» [1], созданной в 1970-е годы художником Г.А. Глахтеевым в знак протеста против господствовавшего социалистического реализма.

Галерея «Сва» (Н.В. Горяева) сначала проводила активную выставочную деятельность, участвовала несколько лет подряд в фестивале «Буян-остров» (Сочи) и успешно работала на арт-рынке, обслуживая свой круг ценителей искусства, но в последнее время галерист предпочитает использовать экспозицию из собственной коллекции. Фактически галерея превратилась в салон со «шпалерной развеской» картин разных художников и дополнительными услугами багетной мастерской.

Галерея «МП» (М.В. Плющикова) изначально отличалась тонким вкусом, камерностью, изысканностью и свидетельствовала о приоритете эстетических интересов ее директора, художественная составляющая здесь явно преобладала над коммерческой. Выставки в небольшом помещении привлекали внимание особой атмосферой достаточно узкий круг посетителей, настоящих почитателей современного искусства, а посреднические отношения искусствоведа с художниками и коллекционерами носили явно доверительный характер. К ее профессиональному мнению прислушивались и художники, и коллекционеры, и посетители галереи. Совместно с двумя меценатами она издала альбом графики В.Ф. Просвирина [14].

Скомплектовав свою коллекцию картин и определившись с художниками, чьи выставки иногда проводятся в галерее, М.В. Плющикова в последнее время ведет страницы галереи в интернете и индивидуально работает с коллекционерами, уделяя серьезное внимание воспитанию вкуса своего потребителя. Этому способствует и открытая в галерее изостудия для детей и взрослых, занятия в которой проводят профессиональные художники (рис. 3).



3. **Галерея «МП». Занятие в изостудии.** Фото: vk.com/galereya_mp

4. **А.Ф. Степанов. Автопортрет (фрагмент).** 1920-е. Холст, масло. 68 x 49. Оренбургский областной музей изобразительных искусств. Фото: omizo.ru

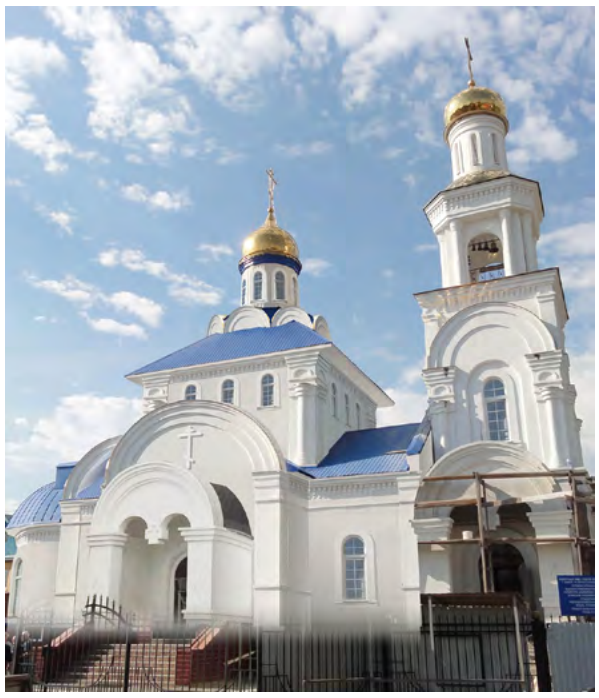
Галерея искусств «На Пушкинской» (М.Ф. Коннов) — особое явление в культурной жизни Оренбурга, и связано это в первую очередь с личностью ее владельца, с детства знакомого с искусством: с девяти лет он ходил в изостудию при Оренбургском Союзе художников под руководством А.Ф. Степанова (1881–1965), окончившего в 1923 году ВХУТЕИН на базе Академии художеств (рис. 4).

М.Ф. Коннов не стал профессиональным художником, но заниматься живописью и рисовать никогда не бросал. Выбрав профессию инженера-строителя и окончив Оренбургский политехнический институт, возводил объекты в Оренбурге, когда здесь развернулось активное строительство. Начинал с рядовой должности, но за короткое время вырос до руководителя строительного управления и заместителя председателя облисполкома по строительству. Государственную службу закончил в 2009 году в должности заместителя председателя правительства — министра природных ресурсов, земельных и имущественных отношений Оренбургской области. На сегодня М.Ф. Коннов — генеральный директор компании ООО «Недра-К» и президент благотворительного фонда «Регионразвитие».

Как меценат он проводит большую работу по сохранению историко-культурного наследия региона: построил и сам вместе с молодыми художниками расписал церковь Казанской иконы Божией Матери в поселке Бёрды (Оренбург), где вырос (рис. 5–7); участвовал в строительстве храма Св. Пантелеймона (п. Весенний, Оренбург). При его поддержке в городе появилось несколько исторически значимых памятников: монумент «Оренбуржцам — героям Первой мировой войны» (рис. 8), обелиск «Освобождение от воинского постоя», установленный еще при Александре I, но разрушенный в советское время, колоннада и бюст основателю Оренбурга и первому генерал-губернатору Оренбургской губернии И.И. Неплюеву; реконструирован памятник воинам-интернационалистам.

За меценатскую деятельность, направленную на сохранение и развитие культуры и искусства Оренбуржья, в 2011 году он был награжден губернаторской премией «Оренбургская лира», в 2018 — признан «Человеком года» в муниципальном конкурсе (номинация «Общественное признание»), в 2019 — получил звание «Почетный меценат г. Оренбурга».

М.Ф. Коннов всегда покровительствовал художникам, помог им отстоять Центральный выставочный зал и сохранить Дом Союза художников. Выступил меценатом целого ряда проектов заслуженного художника России Ю.А. Рысухина (рис. 9): это и творческая поездка живописца в Венецию, и проведение выставок в Государственном Русском музее (Санкт-Петербург), Центральном выставочном зале (Москва), выставочных залах Государственного музея А.С. Пушкина (Москва), и издание альбомов по искусству. Благодаря издательскому проекту М.Ф. Коннова вышли в свет 22 книги оренбургских писателей, художников и журналистов, среди них



5. **Храм Казанской иконы Божией Матери в Бёрдах (Оренбург)**. Фото из личного архива М.Ф. Коннова

6. **М.Ф. Коннов на строительных лесах в работе над росписью Казанского храма в Бёрдах (Оренбург).** Фото из личного архива М.Ф. Коннова

7. **М.Ф. Коннов с протоиереем А. Шатовым, строителями и художниками, работавшими над возведением и оформлением Казанского храма в Бёрдах (Оренбург).** Фото из личного архива М.Ф. Коннова

8. **Памятник «Оренбуржцам — героям Первой мировой войны».** Фото из личного архива М.Ф. Коннова.

альбом «Возрождение храма» [3], посвященный Казанской церкви в Бёрдах, альбом «Живопись. Графика» заслуженного художника России О.В. Окуневой [13] и книга «Портрет с натуры» [2] об оренбургских художниках журналиста Н.П. Веркашанцевой.

Галерея искусств «На Пушкинской» — это тоже меценатский проект, ни о какой коммерческой составляющей здесь речи не идет, главная цель — культурно-просветительская деятельность, направленная на развитие современного искусства и культуры в регионе, организацию художественных выставок, в первую очередь оренбургских живописцев, безвозмездное воплощение проектов художников, приобретение картин с каждой выставки для коллекции галереи, давая возможность материально поддержать живописцев для их дальнейшего творческого развития.

Задумав галерею с широким спектром деятельности, М.Ф. Коннов понимал, что нужна команда, которая будет воплощать его идеи в жизнь: готовить выставку и печатную продукцию к ней в виде афиши, приглашения, буклета и набора открыток с репродукциями картин, проводить вернисаж с фотографированием его участников, организовывать встречу художника со зрителями, использовать интернет-ресурсы

9. **М.Ф. Коннов и заслуженный художник России Ю.А. Рысухин.**
Фото из личного архива М.Ф. Коннова.

10. **Ю.П. Григорьев. Утро. Река Сакмара.**
2006.
Холст, масло.
73 x 116.
Собственность художника.
Фото: gallerypst.com

(сайт и страницы галереи в социальных сетях ВКонтакте и Facebook), создавать фильмы о художниках, а также проводить арт-сеансы и лекции по искусству. Арт-директором галереи был назначен художник В.Н. Ерышев, сын народного художника России Н.П. Ерышева, экспертом — Ю.А. Рысухин.

Галерея открылась 3 марта 2016 года выставкой «Природа в красках» заслуженного художника России Ю.П. Григорьева. Несмотря на свой возраст, он по-прежнему продолжает творчески работать. Будучи автором сюжетно-тематических картин, всегда тяготел к пейзажу, стал выезжать на все лето в деревню и писать восхищавшую его природу (рис. 10), поскольку она — «не просто пейзаж или среда обитания, природа — часть нас самих» [5, с. 6]. Как считает художник, изображая природу, он изображает себя, свои настроения, чувства. Пейзажи с «пространственной композицией, смелым сочетанием цветов» [6, с. 247], игрой текстуры красок, красотой и мощью мироздания, миром объема, цвета, света и звука позволили открыть нового Григорьева.

В 2018 году в галерее прошла вторая выставка Ю.П. Григорьева «Мотивы деревенской жизни», посвященная 80-летию художника, на ней были представлены живописные наблюдения художника за обычной жизнью сельских жителей. Он точно подметил, что отличает их от горожан: единение с природой и землей. И такие простые сюжеты наполнились сразу глубоким философским смыслом. Размашистая манера письма, большой формат полотен придали монументальность персонажам, которые, как и в старые времена, работают на земле, ловят рыбу, растят детей, содержат скот и домашних животных.

Дважды выставлял свои работы в галерее еще один «шестидесятник» Г.А. Глахтеев, для него творчество стало главным смыслом жизни. Первая выставка называлась «Ностальгия» (рис. 11), вторая — «Открытые окна». Живописец, философ, поэт оказал большое влияние на оренбургских художников нескольких поколений. Он создал в живописи свой художественный мир, свою Вселенную, которую по достоинству оценили французы, отобрав 400 его работ для аукциона в Париже. Д.Д. Жилинский, учивший его в Суриковке, посетив мастерскую живописца, произнес: «Совесть художника», а арт-критик А.М. Кантор отметил: «Геннадий Глахтеев, несомненно,— одна из ярчайших фигур среди русских живописцев наших дней — крупное живописное дарование» [4, с. 13].

Среди оренбургских художников нельзя не назвать Ю.А. Рысухина, друга и соратника по искусству М.Ф. Коннова. В 1970-е годы он в поисках особой творческой среды и возможности учиться левкасной живописи у В.Т. Ни переехал из Краснодара в Оренбург. Здесь сформировался как художник, создавая свои уникальные левкасы. Энергичный, креативный с активной общественной позицией, он возглавил оренбургских художников в трудные времена перестройки, отстаивая перед властью право живописцев на Творчество, а его авторский проект «100 картин художников Оренбуржья», стартовавший в 1994 году и объединивший таких разных художников, фактически стал символом возрождения оренбургской живописи и достойно представил художественную жизнь края в Москве и Нижнем Новгороде. По словам М.П. Лазарева, «подлинным открытием стало для

11. **Г.А. Глахтеев. Предчувствие весны.** 1967. Холст, масло. 75 x 62. Частное собрание. Фото: gallerypst.com

12. **Ю.А. Рысухин. Венеция. В кафе.** 2012. Фанера, левкас. Темпера. 124 x 128. Собственность художника. Фото: gallerypst.com

нас изобразительное искусство Оренбурга… Сегодня это большой коллектив людей, работающих как в русле своих самобытных традиций, так и во всем широком диапазоне современного изобразительного творчества» [19, с. 4].

В галерее искусств прошли две выставки «семидесятника» Ю.А. Рысухина: на первой он экспонировал картины разных лет, среди них серии — «Венеция» (рис. 12), «Цирк», «Алые Паруса», на второй — последние работы, в том числе «японскую серию», показавшую художника, как мастера декоративных и экзотических сюжетов. По мнению М.П. Лазарева, «образы Рысухина — это своего рода метафизика, где отсутствует категория времени, они извечны, как человеческий род» [16, с. 137].

Как дань памяти оренбургским художникам, вписавшим свою страницу в историю российского искусства, в галерее прошли выставки: «Круг времени» Н.П. Ерышева (1936–2004), «Воспоминание» А.И. Овчинникова (1928–2016), «Звук тишины» А.В. Масловского (1952–2018), «Высокие истины» В.Ф. Просвирина (1940–2008), «Нарушитель спокойствия» И.Н. Гафиятуллина (1976–2011) (рис. 13–17).

Молодежная выставка «Biennale-17» показала, что галерея готова работать не только с уже состоявшимися живописцами, но и с начинающими художниками. Неслучайно на вернисажах галереи всегда много молодежи, интересующейся искусством и стремящейся приобщиться к культуре [21].

Через год после своего открытия галерея искусств «На Пушкинской» подписала трехстороннее соглашение о сотрудничестве (рис. 18) с Министерством культуры и внешних связей Оренбургской области и Оренбургским областным музеем изобразительных искусств, которое позволило совместно проводить культурные мероприятия города и области, более полно представлять творчество художника с показом работ из собрания музея и частных коллекций.

В галерее экспонировались работы не только местных мастеров, но и художников из других городов России. Московский живописец М.А. Смирнов, отмеченный серебряной и золотой медалями РАХ, на выставке «Внутренний свет» показал картины, посвященные путешествиям в Китай, Италию, Чехию, Израиль, а также необыкновенно выразительные и пронзительные российские пейзажи. Своим творчеством молодой художник продемонстрировал, что является преемником русской реалистической живописной школы (рис. 19).

Две выставки в галерее искусств особо запомнились и стали значимым событием в культурной жизни Оренбуржья: «Мастера I» (рис. 20) и «Мастера II» (рис. 21–23), на них публика, не избалованная подлинниками западноевропейского искусства, смогла познакомиться с классической живописью, скульптурой и декоративно-прикладным искусством Западной Европы и России XVIII–XX веков из собрания галереи.

13. **Н.П. Ерышев. Собаки.**
1993.
Холст, масло.
87 x 117.
Оренбургский областной музей изобразительных искусств.
Фото: gallerypst.com

Уникальный проект под названием «Дворцовый формат» представил «Женский портрет (Портрет императрицы Марии Федоровны)» Г.М. Манизера (рис. 24), приобретенный галереей у наследников художника в Германии и впервые экспонирующийся в России. Сначала организаторы планировали выставку одной картины, но потом пришли к выводу, что лучше представить портрет императрицы вместе с картинами художников ее эпохи.

Последняя групповая выставка «Художник и модель» в галерее прошла в марте 2020 года перед ее закрытием в связи с пандемией. М.Ф. Коннов, неоднократно участвовавший в выставках оренбургских художников, впервые в галерее искусств представил две свои живописные работы: «Портрет первой учительницы Е.И. Глотовой к ее столетнему юбилею» (рис. 25) и «Портрет председателя Законодательного Собрания Оренбургской области В.Н. Григорьева», точно передав характер людей, оставивших заметный след в его жизни.

Выводы

Подводя итоги анализа деятельности частных художественных галерей Оренбурга, следует отметить, что они органично вошли в городскую жизнь, при этом галерея искусств «На Пушкинской» стала ценностным культурным феноменом. За четыре года художественная жизнь в ней не останавливалась ни на один день: организовано 39 выставок, проведены 24 встречи художников со зрителями, обо всех живописцах сняты

14. **В.Ф. Просвирин. Автопортрет.**
Картон, масло.
1969.
50 x 39.
Галерея искусств «На Пушкинской».
Фото: gallerypst.com

15. **А.И. Овчинников. Русский хлеб.**
1984.
Холст, масло.
100 x 105.
Собственность семьи художника.
Фото: gallerypst.com

16. **А.В. Масловский. Вечер на Енисее.**
1980.
Бумага, акварель.
43 x 50,5.
Частное собрание.
Фото: gallerypst.com

17. **И.Н. Гафиятуллин. Ольховая роща.**
2001.
Холст, масло.
75 x 90.
Галерея искусств «На Пушкинской».
Фото: gallerypst.com

18. **Подписание трехстороннего соглашения о сотрудничестве.** М.Ф. Коннов, директор галереи искусств «На Пушкинской», Е.В. Шевченко, министр культуры и внешних связей Оренбургской области, Ю.Э. Комлев, директор Оренбургского областного музея изобразительных искусств.
2017.
Фото из личного архива М.Ф. Коннова

19. **М.А. Смирнов. Оттепель.**
2019.
Холст, масло.
90 x 130.
Галерея искусств «На Пушкинской».
Фото: gallerypst.com

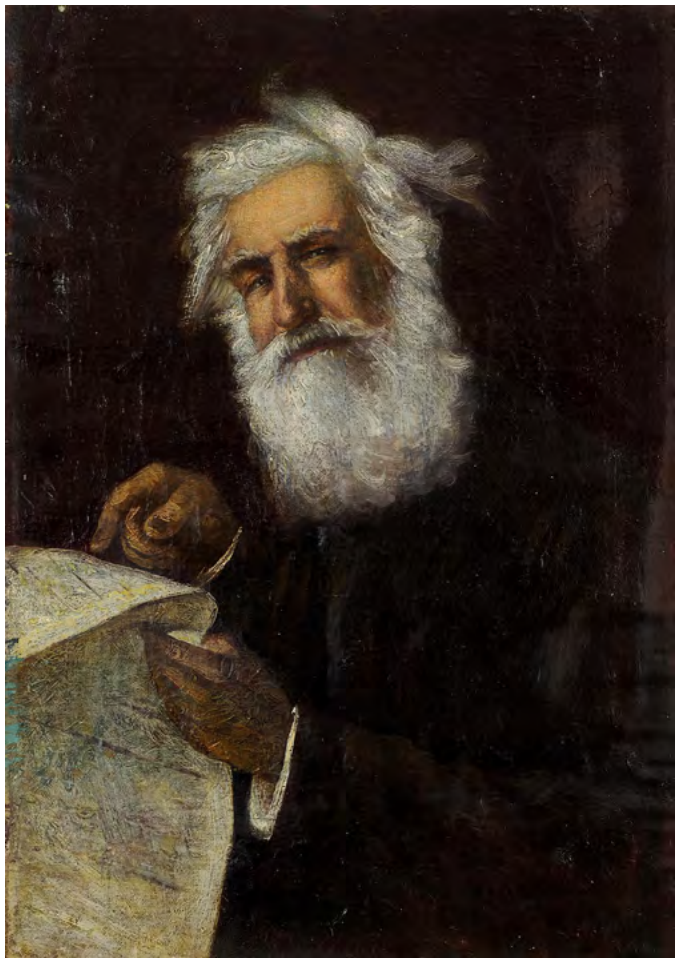
20. **Неизвестный художник, последователь Г. Доу. Старуха за чтением.**
Дерево, масло.
27 x 20.
Галерея искусств «На Пушкинской».
Фото: gallerypst.com

21. **П. Тибо. Копия картины Э. Делакруа «Медея».**
1888.
Холст, масло.
150 x 102.
Галерея искусств «На Пушкинской».
Фото: gallerypst.com

документальные фильмы, собран большой фотоматериал о творчестве художников, коллекция галереи пополнилась картинами оренбургских мастеров, к чтению лекций по истории мировой живописи, историко-культурному наследию Оренбурга привлекались художники, искусствоведы, историки, но, пожалуй, самое главное — сформированы особая художественная среда и зритель, готовый к восприятию современного искусства. Все это свидетельствует, что галерея искусств «На Пушкинской» М.Ф. Коннова по праву обрела статус культурного центра, серьезно относящегося к своей выставочной, информационной, образовательной и просветительской миссии.

22. **Н.Е. Рачков. Портрет старика в армяке.**
1860.
Холст, масло.
55 x 47.
Галерея искусств «На Пушкинской».
Фото: gallerypst.com

23. **К.А. Савицкий. Портрет И.И. Шишкина.**
1885.
Холст, масло.
57 x 40.
Галерея искусств «На Пушкинской».
Фото: gallerypst.com



24. **Г.М. Манизер. Женский портрет (Портрет императрицы Марии Федоровны).**
1881.
Холст, масло.
125 x 89,5.
Галерея искусств «На Пушкинской».
Фото: gallerypst.com

25. **М.Ф. Коннов. Портрет первой учительницы Е.И. Глотовой.**
2013.
Холст, масло.
80 x 60.
Галерея искусств «На Пушкинской».
Фото: gallerypst.com

Дата поступления: 24.04.2021 Submission date: April 24, 2020

Литература

1. Академия Садки. Оренбург: Оренбургское книжное издательство, 2008. 336 с.
2. Веркашанцева Н.П. Портрет с натуры. Оренбург: Издатель М.Ф. Коннов, 2015. 300 с.
3. Возрождение храма. Оренбург: Издатель М.Ф. Коннов, 2014. 48 с.
4. Глахтеев Геннадий / сост. И.В. Макарова, Г.А. Глахтеев. Оренбург: Оренбургское книжное издательство, 2011. 160 с.
5. Григорьев Юрий. Живопись. Альбом / авт.-сост. Л. Медведева. Оренбург: Оренбургское книжное издательство, 2013. 128 с.
6. Кобер О.И. Роль «шестидесятников» в становлении оренбургской школы живописи // Оренбургские горизонты: прошлое, настоящее, будущее: материалы научно-практической конференции / под ред. А.С. Боровского. Оренбург: Фронтир, 2019. С. 245–248.
7. Кобер О.И. Своеобразие «оренбургской школы» живописи // Три века поисков и достижений. Отечественное искусство XVIII–XX веков / под ред. Е.В. Грибоносовой-Гребневой. М.: БукМАрт, 2020. С. 69–73.
8. Медведева Л.С. Художники Оренбургской области. Челябинск: Южно-Уральское книжное издательство, 1985. 200 с.
9. Мелихова Е.Л. Художественная галерея: торговля искусством? // Социологические исследования. 2000. № 4. С. 125–127.
10. Милюкова Т.М. Художественная галерея в современной культуре Санкт-Петербурга: дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2004. 168 с.
11. Мозговая Ж. Галереи в условиях современного художественного рынка. СПб.: СПбГУП, 2001. 63 с.
12. Морозов А.И. Поколение молодых. Живопись советских художников 1960–1980-х годов. М.: Советский художник, 1989. 256 с.
13. Окунева Ольга. Живопись. Графика / Сост. и авт. вступ. ст. И.В. Бушухина. Оренбург: Издатель М.Ф. Коннов, 2014. 228 с.
14. Просвирин Вячеслав. Графика / авт.-сост. А.В. Митаревский, М.В. Плющикова. Оренбург: Оренбургское книжное издательство, 2013. 192 с.
15. Рысухин Юрий: альбом / авт. вступ. ст. А. Морозов. Оренбург: Оренбургское книжное издательство. 2007. 224 с.
16. Рысухин Юрий: альбом / под ред. В. Казариной. СПб.: Palace Editions, 2013. 144 с.
17. 100 картин художников Оренбуржья: альбом / авт. вступ. ст. А. Кантор и К. Робэр. М.: Tipo Graphic Design, 1994. 48 с.
18. 125 картин художников Оренбуржья. Живопись. Альбом / авт. вступ. ст. Н. Корнева, сост. Ю. Рысухин. Оренбург: Оренбургское книжное издательство, 1999. 152 с.
19. 125 картин художников Оренбуржья. Живопись. Альбом / авт. вступ. ст. М. Лазарев. Оренбург: Оренбургское книжное издательство, 2008. 128 с.
20. Художники Оренбурга. Вячеслав Еременко. Юрий Рысухин. Игорь Смекалов: альбом / авт. вступ. ст. М. Лазарев. М.: Август Борг, 2011. 100 с.
21. Юрьева Я. Галерея искусств «На Пушкинской» — девять месяцев спустя… // Оренбургская неделя. 2015. 20 декабря.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Кобер Ольга Ивановна — доцент кафедры архитектуры, Оренбургский государственный университет, г. Оренбург, Российская Федерация. Член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов (АИС). E-mail: okober@mail.ru*

ABOUT AUTHOR: *Kober, Olga Ivanovna — Associate Professor at the Department of Architecture, Orenburg State University, Orenburg, Russian Federation. Member of the Union of Artists of Russia, member of the Association of Art Critics (AIS). E-mail: okober@mail.ru*

References

1. *Akademiya Sadki* [Sadki Academy]. Orenburg, Orenburgskoe knizhnoe izdatelstvo Publ., 2008. 336 p. (In Russian).
2. Verkashantseva N.P. *Portret s natury* [Portrait from life]. Orenburg, M.F. Konnov Publ., 2015. 300 p. (In Russian).
3. *Vozrozhdenie khrama* [Revival of the temple]. Orenburg, M.F. Konnov Publ., 2015. 48 p. (In Russian).
4. *Glakhteev Gennady.* Orenburg, Orenburgskoe knizhnoe izdatelstvo Publ., 2008. 160 p. (In Russian).
5. *Grigoryev Yury. Zhivopis. Albom* [Grigoryev Yury. Painting. Album]. Orenburg, Orenburgskoe knizhnoe izdatelstvo Publ., 2008. 336 p. (In Russian).
6. Kober O.I. Rol «shestidesyatnikov» v stanovlenii "orenburgskoi shkoly" zhivopisi [The role of the "Sixties" in the formation of the "Orenburg school" of painting]. Borovskiy A.S. (ed.). *Orenburgskie gorizonty: proshloe, nastoyashchee, budushchee* [Orenburg Horizons: past, present, future: Materials of the scientific and practical conference]. Orenburg, Frontir Publ., 2019, pp. 245–248 (In Russian).
7. Kober O.I. Svoeobrazie "orenburgskoi shkoly" zhivopisi [The Identity of "the Orenburg School" of Painting]. Gribonosova-Grebneva E.V. (ed.). *Tri veka poiskov i dostizhenii. Otechestvennoe iskusstvo XVIII–XX vekov* [Three Ages of Search and Achievements Russian Art of 18th – 20th Centuries]. Moscow, BukMApt Publ., 2020, pp. 69–73. (In Russian).
8. Medvedeva L.S. *Khudozhniki Orenburgskoi oblasti* [Artists of the Orenburg region]. Chelyabinsk, Yuzhno-Uralskoe knizhnoe izdatelstvo Publ.,1985. 200 p. (In Russian).
9. Melikhova E.L. Khudozhestvennaya galereya: torgovlya iskusstvom? [Art gallery: art trade?]. *Sotsiologicheskie issledovaniya — Sociological Research*, 2000, No. 4, pp.125–127. (In Russian).
10. Milyukova T.M. *Khudozhestvennaya galereya v sovremennoi kulture Sankt-Peterburga.* Diss. kand. Iskusstvovedeniya [Art gallery in contemporary culture of St. Petersburg. Cand. Sc. Diss. in Art History]. St. Petersburg, 2004. 168 p. (In Russian).
11. Mozgovaya Zh. *Galereya v usloviyakh sovremennogo khudozhestvennogo rynka* [Galleries in the conditions of the modern art market]. St. Petersburg, Saint-Petersburg University of the Humanities and Social Sciences Publ., 2001. 63 p. (In Russian).
12. Morozov A.I. *Pokolenie molodykh. Zhivopis, sovetskikh khudozhnikov 1960–1980-h godov* [Generation of the young. Painting of Soviet artists of the 1960–1980s.]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1989. 256 p. (In Russian).
13. Bushukhina I.V. (comp.). *Okuneva Olga. Zhivopis. Grafika* [Okuneva Olga. Painting. Graphics]. Orenburg, M.F. Konnov Publ., 2014. 228 p. (In Russian).
14. Mitarevsky A.V., Plyushchikova M.V. (comp.). *Prosvirin Vyacheslav. Grafika* [Vyacheslav Prosvirin. Graphics]. Orenburg, Orenburgskoe knizhnoe izdatelstvo Publ., 2013. 192 p. (In Russian).
15. *Rysukhin Yury: albom* [Yury Rysukhin: Album]. Orenburg, Orenburgskoe knizhnoe izdatelstvo Publ., 2007. 224 p. (In Russian).
16. Kazarina V. (ed.). *Rysukhin Yury: albom* [Yury Rysukhin: Album]. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2013. 144 p. (In Russian).
17. *100 kartin khudozhnikov Orenburzh,ya: albom* [100 paintings by artists of Orenburg region]. Moscow, Tipo Graphic Design Publ., 1994. 48 p. (In Russian).
18. Rysukhin Y. (comp.). *125 kartin khudozhnikov Orenburzhya: Zhivopis. Albom* [125 paintings by artists of Orenburg region. Painting. Album]. Orenburg, Orenburgskoe knizhnoe izdatelstvo Publ., 1999. 152 p. (In Russian).
19. *125 kartin khudozhnikov Orenburzhya: Zhivopis.* Albom [125 paintings by artists of Orenburg region. Painting. Album]. Orenburg, Orenburgskoe knizhnoe izdatelstvo Publ., 2008. 128 p. (In Russian).
20. *Khudozhniki Orenburga. Vyacheslav Eremenko. Yury Rysukhin. Igor Smekalov: albom* [Artists of Orenburg. Vyacheslav Eremenko. Yury Rysukhin. Igor Smekalov: Album]. Moscow, Avgust Borg Publ., 2011. 100 p. (In Russian).
21. Yuryeva Y. Galereya iskusstv "Na Pushkinskoi" — desyat mesyatsev spustya… [Art Gallery "On Pushkinskaya" — nine months later...]. *Orenburgskaya nedelya — Orenburg Week*, 2015, 20 December. (In Russian).

Для цитирования | For citation:

Кобер О.И. Меценатство и коллекционирование в провинции: на примере галереи искусств М.Ф. Коннова в Оренбурге // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 2 (21). С. 76–91. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.007. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/617

Kober O.I. Patronage and collecting in the province: an example of the M.F. Konnov Art Gallery in Orenburg. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 2 (21), pp. 76–91. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.007. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/617 (In Russian).

Muromtseva, Olga Valerievna

Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts; Cultural and charity fund U-ART, Moscow, Russian Federation

Муромцева Ольга Валерьевна

Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова; Культурно-благотворительный фонд «U-ART: Ты и искусство», г. Москва, Российская Федерация

ИСТОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОБРАНИЯ Н.Е. ДОБЫЧИНОЙ В ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫЕ ГОДЫ: СОСТАВ И ПРОБЛЕМЫ БЫТОВАНИЯ

THE HISTORY OF THE N.E. DOBYCHINA'S ART COLLECTION IN THE POST-REVOLUTIONARY YEARS

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.02.008

УДК 7.074(470.23-25)+7.075+7.067

АННОТАЦИЯ

Надежда Евсеевна Добычина, имя которой прочно ассоциируется с Художественным бюро, функционировавшим в Санкт-Петербурге (Петрограде) с 1911 по 1919 год, обладала значительной коллекцией художественных произведений своих современников. Центральное место в собрании занимали мастера круга «Мира искусства», а также объединений «Голубая роза» и «Союз русских художников». По сохранившимся в архиве Добычиной спискам коллекции, сделанным по инициативе представителей советской власти в 1919, 1924 и 1930 годах, можно проследить, как развивалось собрание в первое послереволюционное десятилетие. Надежда Добычина отдавала предпочтение фигуративному искусству, в ее собственности практически не было абстрактных работ, а также не представлены были левые течения авангарда. Большая часть произведений, хранимых Добычиной,— это графика (акварели, карандашные рисунки и наброски углем). Однако следует отметить, что в ее собрании выделялся блок ярких живописных работ, прекрасно сочетавшихся по стилю и колориту («Заря» Д.С. Стеллецкого, «Зной» М.С. Сарьяна, «Портрет Добычиной» Н.И. Альтмана и другие). Состав коллекции менялся с течением времени, но костяк ее оставался неизменным, несмотря на все перипетии богатого событиями жизненного пути владелицы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Н.Е. Добычина; Художественное бюро; выставки; списки коллекции; охранные удостоверения; А.Н. Бенуа.

ABSTRACT

Nadezhda Evseevna Dobychina, whose name is strongly associated with the Art Bureau, which operated in St. Petersburg (Petrograd) from 1911 to 1919, possessed a significant collection of works of art by her contemporaries. The central part of the collection consisted of the works of the artists of the “World of Art” (“Mir Iskusstva”) circle, as well as the associations “Blue Rose” and “Union of Russian Artists”. From the lists of the collection preserved in the Dobychina’s archive, made at the initiative of representatives of the Soviet state in 1919, 1924 and 1930, one can trace how the collection developed in the first post-revolutionary decade. Nadezhda Dobychina gave preference to figurative art, in her property there were practically no abstract works, and the leftist trends of the avant-garde were also not represented. Most of the works kept by Dobychina were graphics (watercolors, pencil drawings and charcoal sketches), however, it should be noted that a block of bright paintings, perfectly combined in style and color, stood out in her collection (“Dawn” by D.S. Stelletsky, “Heat” by M.S. Sariyan, “Portrait of Dobychina” by N.I. Altman and others). The collection changed over time, but its central part remained unchanged despite all the vicissitudes of the owner’s eventful life.

KEYWORDS: N.E. Dobychina; Art Bureau; exhibitions; collection lists; certificates; A.N. Benua.

Имя Надежды Евсеевны Добычиной (урожд. Фишман) хорошо известно исследователям и любителям искусства. «Первая российская галеристка», «первопроходец галерейного дела» — такими эпитетами небезосновательно описывают Добычину в немногочисленных посвященных ей статьях и заметках [12; 13; 14]. В организованном Добычиной Художественном бюро произошло множество значимых для русского искусства событий, среди которых выделяются эпатажная выставка Н.С. Гончаровой 1914 года и историческая экспозиция «0,10». Собственно, именно благодаря «Последней футуристической выставке» Художественное бюро Добычиной упоминается в большинстве материалов, посвященных истории русского авангарда. Справедливости ради надо отметить, что Надежду Евсеевну едва ли можно было причислить к радикальным кругам авангардистов. Выработанная ею выставочная программа была весьма разнообразной, но в целом умеренной и продуманной. Художники, с которыми она предпочитала сотрудничать, относились к знаменитой плеяде авторов питерской школы, сформировавшейся вокруг «Мира искусства» и его лидера А.Н. Бенуа, и уже пользовались определенной известностью среди собирателей.

Однако круг общения Надежды Евсеевны был весьма широк, что позволяло ей легко находить язык с творцами разных направлений. Ее ближайший друг, вероятно, вдохновивший ее заняться галерейным делом, Н.И. Кульбин, человек открытый всему новому, несомненно оказывал на Добычину некоторое влияние, вовлекая в орбиту ее профессиональных интересов самых разных авторов. Именно он способствовал знакомству Н.Е. Добычиной с В.В. Кандинским. В архиве сохранилось письмо последнего к Кульбину от 13 июня 1913 года с обсуждением организации выставки акварелей и небольших работ Кандинского в Художественном бюро [6]. Этот проект так и не был реализован, однако произведения Кандинского, судя по каталогам, были представлены в различных экспозициях, организованных Надеждой Евсеевной («Выставке графических искусств», 1913; «Выставке картин левых течений», 1915; «Выставке современной русской живописи», 1916 — см. подробнее [1]).

О разнообразии представленных у Добычиной направлений и стилей свидетельствуют рецензии на деятельность Художественного бюро, в одной из которых, написанной в октябре 1913 года, в частности, отмечалось: «“Постоянная выставка картин” заслуживает, однако, внимания: она вне партий. Выставлены работы художников различных категорий. Здесь мирно устроились петербургские и московские художники, неистовая молодежь и более уравновешенные члены “Союза” и “Мира искусства”» [9]. В последующие годы принцип функционирования бюро постепенно эволюционировал: на смену регулярно обновляемым «постоянным выставкам картин» пришли выставки отдельных художественных направлений и яркие тематические экспозиции. В 1915 году в газете «День» отмечалось: «Есть нечто провиденциальное в том, что вслед за “Миром искусства” в том же самом помещении бюро г-жи Добычиной открылась выставка с названием “Современная русская живопись”… В этом противопоставлении (со стороны устроительницы едва ли умышленном) живописи тенденциям “Мира искусства” как раз ведь и заключается смысл происходящей в настоящее время эволюции нашего художества» [3]. Так уже современники отмечали, как в Художественном бюро находили равновесие между более умеренными и радикальными тенденциями в искусстве своего времени.

Подробный анализ выставочной политики Художественного бюро выходит за рамки данного исследования. Поэтому, опустив перечисление всех выставок, прошедших в бюро Добычиной за годы его существования (1911–1919) [12], отметим только, что, несмотря на специализацию галереи на экспонировании и продаже живописи и графики, временные выставки позволяли его владелице показывать всевозможные виды и жанры современного искусства от пикториальной фотографии до урбанистических проектов. Так, в ноябре 1913 года в галерее параллельно проводились две выставки: «Карикатур и рисунков журнала Новый Сатирикон» с участием Ре-Ми, Альтмана, Яковлева, Юнгера, Радлова, Чехонина, Митрохина и выставка «Художественной светописи М. Шерлинг», демонстрировавшая достижения художественной фотографии. В годы войны выставочная и культурная программа Художественного бюро оставалась очень насыщенной, хотя и не все задуманные мероприятия удавалось реализовать. Несколько раз предпринимались попытки реквизировать помещение бюро под лазарет. Одна из таких попыток совпала с открытием 23 апреля 1916 года выставки «Независимых» (Вахрамеев, Бобышев, Грабовский, Чахров и др.), однако бюро продолжило свое функционирование. На май 1916 года Добычина запланировала выставку «Город-сад», которая была призвана «наглядно показать широкой публике все преимущества получившей за последнее время большое распространение в Англии и вообще в Западной Европе системы нового устройства жилищ в виде городов-садов, взамен тех каменных мешков, которые служат нам жилищами в настоящее время» [15]. Экспозиция состояла из шести главных отделов: 1) планировка поселков и пригородов, 2) строения, 3) прошлое в области садовой архитектуры, 4) скульптура, 5) садовая мебель и пр., 6) литература по устройству «городов-садов».

Согласно газетной заметке, «на выставку прибыла масса экспонатов из Англии… Из русских экспонатов громадный интерес представляют проекты и планы поселков “городов-садов”, устраиваемых по Волге» [15]. Также на сентябрь 1916 г. планировалась «Персидская выставка», в организации которой принимала участие персидская миссия в Петрограде. Предполагалось показать современные персидские кустарные изделия. По всей видимости, Добычина была вынуждена отменить обе выставки, уже успевшие получить широкое освещение в прессе, но на смену этим проектам появились другие. Летом и осенью 1916 года в Художественном бюро были показаны: «Первая летняя выставка», выставки А.Ф. Гауша и «Мира искусства» и «Современная русская живопись». Кроме художественных выставок, в бюро проводились музыкальные и поэтические вечера, образовательные мероприятия и благотворительные аукционы в помощь Лазарета деятелей искусства.

Однако длинная летопись насыщенной событиями жизни галереи вряд ли позволит составить сколько-нибудь точное представление о вкусах и предпочтениях его владелицы. Как отмечалось выше, Надежда Евсеевна отличалась определенной широтой взглядов и, вероятно, была готова пойти на риск для привлечения внимания к своему предприятию. О личных связях и дружеских отношениях Добычиной с художниками можно частично судить по сохранившейся в архивах переписке. В письмах также можно найти упоминания работ, хранившихся у Надежды Евсеевны. Показательны в этом отношении два письма от Александры Экстер 1914 и 1918 гг.: в первом из них, написанном в Киеве, художница просит передать К.Л. Богуславской работы Г.Б. Якулова, «о которых он пишет». Речь идет, видимо, о временном предоставлении картин для репродуцирования, т.к. в записке Экстер осведомляется о необходимости потом вернуть вещи Добычиной или отдать их брату Якулова. В письме 1918 года говорится уже о работах самой Экстер, переданных Добычиной Ольгой Форш и о некоем хранящемся у нее натюрморте.

Среди прочего Экстер отмечает: «…слышала, что Вы [Н.Е.— *Прим. О. М.*] хотите иметь его [натюрморт.— *Прим. О. М.*] у себя. Мне бы хотелось дать Вам вещь более значительную, и сделаю я это обязательно, но после выставки своей будущей зимой в Москве» [18]. Эти цитаты дают некоторое представление о том, как формировался блок вещей, хранившихся у Надежды Евсеевны в первые послереволюционные годы. Многое, видимо, было подарено художниками, некоторые предметы оставались у нее после выставок или были переданы на хранение.

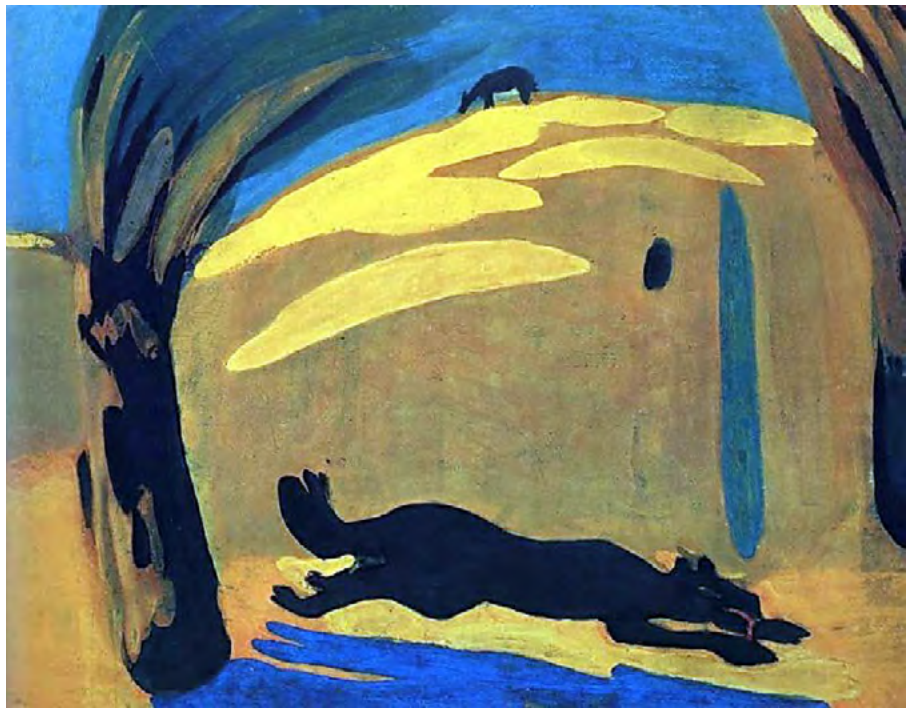
Еще один пример связан с работами М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой. В феврале 1925 года Ларионов в письме, адресованном Надежде Евсеевне, интересуется судьбой двух своих работ и двух работ Гончаровой, оставленных у нее перед отъездом пары в Париж в 1914-м. Художник просит прислать все имеющиеся у Добычиной фотографии их произведений, а также фото работ, опубликованных в «Аполлоне», замечая, что «в Париже снова начали покупать усиленно картины… здесь нет ни одной русской галереи» [7]. С тем же вопросом он вновь обращается к Надежде Евсеевне в феврале 1926-го уже после их встречи в Париже осенью 1925 года, куда Добычина смогла ненадолго приехать после лечения в Висбадене. Просьбы художника Добычина, видимо, так и не выполнила. Из письма, написанного Ларионовым четырьмя годами позднее, 20 марта 1930 года, в достаточно раздраженном тоне, мы узнаем названия нескольких работ, оставшихся у нее: это «Бабы» Гончаровой и «Розовый куст» Ларионова. Также художник упоминает акварель Гончаровой «Изгнание из рая», которую Добычина обещала им переслать. О настойчивости Ларионова в вопросе возвращения работ и получения фотографий свидетельствуют его просьбы к Валентину Курдову, изложенные в письме от 4 июля 1930 года, хранящемся в архиве галереи И. Галеева. Художник просит Курдова навестить Добычину в Ленинграде и напомнить об обещанном. Относительно акварели «Изгнание из рая» он поясняет, что «эта работа Гончаровой была продана давно (в <1>913 году), но в бытность свою в Париже Надежда Евсеевна сообщила мне сама, что она ее приобрела». Таким образом, эта работа попала в коллекцию Добычиной, вероятно, в период организации выставки Гончаровой в ее Художественном бюро. Позднее работа перешла в собрание семьи Рыбаковых. Ларионов также подробно пишет про «Розовый куст», что подобных композиций у него было «штук 11–12», и две из них у Надежды Евсеевны. Репродукцию одного «Куста» Курдов ему уже переслал и, по всей видимости, речь шла о работе 1904 года, находившейся уже на момент их переписки в собрании Русского музея. Второй «Куст» Ларионов описывает так: «картина четырехугольная, т.е. квадрат почти. В середине ствол дерева почти пополам делит картину. Полдень, и лучи солнца падают отвесно, все сделано на свет, так что ствол и кусты как бы в светлой тени. Крупныя мазки, картина грубее, чем длинный “Розовый куст”» [8]. В письме он делает также схематичную зарисовку композиции, благодаря ей и словесному описанию можно предположить, что речь идет о работе, показанной на выставке М.Ф. Ларионова в Третьяковской галерее (19.09.1918–20.01.1919) под названием «Цветущее дерево. Тирасполь» (кат. 50) и находящейся в настоящее время в частной коллекции [11, с. 129]. Наконец, про упоминавшихся «Баб»

Гончаровой мы узнаем, что имелись в виду «Бабы с холстом», и у Добычиной «их тоже было две работы». О каких именно живописных произведениях Н.С. Гончаровой здесь пишет М.Ф. Ларионов, будет высказано предположение ниже. В конце письма Ларионов сообщает своему респонденту, что Надежда Евсеевна обещала сделать фотографии всех этих вещей и прислать их, а он «на этом основании» подарил ей одну свою гуашь — «Цветы в горшке», упоминание которой мы также найдем в описи коллекции Добычиной 1930 года.

По всей видимости, художественное собрание Надежды Евсеевны пополнялось как в годы функционирования ее бюро, так и после его закрытия в 1918 году. Его состав сильно менялся, что было естественным образом связано с ее профессиональной деятельностью. Наиболее репрезентативным источником, дающим представление о Добычиной как собирателе, являются, безусловно, списки ее коллекции, составленные уже при советской власти в 1919, 1924 и 1930 гг. Опираясь на эти документы, проанализируем, какие именно работы Надежда Евсеевна долгое время сохраняла в своей собственности, несмотря на попытки реквизиции частного имущества, предпринимаемые представителями государственной власти. Работа с частными коллекциями велась новой властью, начиная с Февральской революции 1917 года, после которой была образована «Художественная комиссия по приемке движимого имущества Петроградских дворцов» во главе с В.А. Верещагиным. Полномочия комиссии были продлены большевиками после Октябрьской революции. В ее задачи, в первую очередь, входили перепись и охрана предметов искусства, находившихся в царских дворцах и в частных владениях, покинутых хозяевами. Относительно художественных ценностей, хранившихся у своих владельцев, на тот момент было принято решение оставлять их по месту хранения, выдавая на них охранные свидетельства. К лету 1918 года ситуация начала меняться. В мае был образован Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины, и уже в июне была определена новая цель работы — «сосредоточение художественного и исторического имущества как национального достояния в руках государства» [5]. В ноябре 1918 года был опубликован декрет об обязательной регистрации частными лицами художественных ценностей. Художественная комиссия, действовавшая в Петрограде до сих пор, была переименована в Отдел по охране, учету и регистрации памятников искусства и старины. Руководителем отдела назначили народного комиссара В.И. Ерыкалова. Именно его подпись стоит на удостоверении, выданном Н.Е. Добычиной 25 марта 1919 года [16]. Данный документ подтверждает, что принадлежащие Добычиной и ее мужу картины имеют «значение национально-культурного достояния», находятся под охраной государства и «не подлежат никаким реквизициям». Удостоверение напечатано на машинке, а прилагающийся к нему список картин написан от руки аккуратно и без спешки самой владелицей. Всего в описи значатся не менее 115 работ 61 художника. Точнее количество произведений установить по этой описи невозможно, т.к. у некоторых авторов, например у Кандинского, указано «рисунки» или «этюды», без уточнения их количества. Невозможно выделить одного или нескольких художников, чьих произведений на тот момент у Надежды Евсеевны значительно больше по количеству. Представлены различные художественные направления и разные поколения художников: от «учителей» — Борисова-Мусатова, Серова и Ционглинского — до Шагала и Бурлюка. В целом можно заключить, что Надежда Евсеевна не собирала абстрактное искусство (возможно, лишь за исключением Кандинского), а также скульптуру и контррельефы. В описи много графических работ, обозначенных как «рисунок», «акварель», однако техника произведений не всегда указывается (в большинстве случаев только фамилия автора и достаточно условное название), поэтому точно определить соотношение живописи и графики не представляется возможным. Сравнивая этот список с последующими двумя, можно сразу отметить те работы, которые упоминаются только в нем, а в дальнейших описях не фигурируют. Это, во-первых, акварель и рисунки Кандинского, этюд Матюшина, «Nature Morte» Розановой и три работы Шагала — «Дачный этюд», «Старуха» и некий безымянный рисунок. Также в описи 1918 года присутствует одна работа Натальи Гончаровой, фигурирующая под названием «Стирка белья». Вполне вероятно, что это та же самая вещь, которую Ларионов называет в письмах «Бабы с холстом», хотя именно из-за такого разночтения в названии может возникнуть некоторая путаница. Широко известны картины Гончаровой с изображением процесса беления холста — «Беление холста» (1908, холст, масло, 119 x 97, ГРМ); «Мытье холста» (холст, масло, 105 x 117, ГТГ), а также работа «Бабы» (1910), поступившая в Русский музей из собрания Окуневых в 1979 году. Все три названия встречаются в каталоге выставки Гончаровой в Художественном бюро в 1914 году. Какая бы из работ ни фигурировала в описи 1919 года, в последующих списках ее упоминаний уже не встречается. Таким образом, вероятно, Надежда Евсеевна не могла выполнить просьбу Ларионова в связи с тем, что работ Н.С. Гончаровой с изображением «баб» к 1925 году у нее уже не было. Также в списках 1919 и 1924 гг. нет ни одного упоминания работ самого Ларионова.

1919 год стал одним из самых тяжелых для жителей Петрограда: голод и холод, наступление войск Юденича и политическая нестабильность ситуации оказывали влияние на каждого. Жизнь менялась, постепенно становилось понятно, возврата к прежнему быть не могло, многие покидали город и уезжали за границу. Некоторая стабилизация началась с реализацией принципов НЭПа. В 1921 году в составе Наркомпроса было сформировано Главное управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями (Главнаука). Отдел по охране, учету и регистрации памятников искусства и старины (с ноября 1921 г.— Государственный музейный фонд Петрограда) стал одним из отделений управления. 31 декабря 1924 года Добычиным было выдано еще одно охранное свидетельство, подписанное заведующим Ленинградским отделением Главнауки М. Кристи, заведующим музеями Г. Ятмановым и секретарем М. Каценеленбогеном [16, л. 4]. Надежда Евсеевна и ее супруг Петр Петрович получили два документа, в одном из которых (удостоверение № 10213) утверждалось, что на основании п. 3 постановления ВЦИКа и СНК от 8 марта 1923 года предметы, «состоявшие на учете Государственного музейного фонда Отдела по охране, учету и регистрации памятников искусства и старины… признаны не представляющими музейного значения и сняты с учета, за исключением 80 предметов искусства», на которые было выдано новое охранное свидетельство. Декрет ВЦИКа и СНК от 8 марта 1923, принятый в дополнение декрета об учете и регистрации предметов искусства и старины от 5 октября 1918 года, устанавливал необходимость перерегистрации собраний и отдельных памятников, уже находящихся на учете государства. Согласно п. 3 этого документа «предметы, которые после перерегистрации будут признаны не представляющими музейного значения, снимаются с учета и предоставляются в распоряжение владельцам», что и произошло с собранием Добычиной. К охранному свидетельству № 10209, выданному на 80 предметов ее коллекции, «представляющих музейную ценность», приложена детально составленная и отпечатанная на машинке опись, в которой указаны размеры и техника, дано описание каждой работы и ее состояния [16, л. 5–7]. Однако, как было сказано выше, в нашем распоряжении оказываются подробные сведения лишь о 80 работах, из которых 50 принадлежат авторству Александра Николаевича Бенуа. В собрании Добычиной значатся рисунки художника к различным театральным постановкам — «Венецианский купец», «Царевич Алексей», «Юлий Цезарь», «Слуга двух господ»,— сделанные для Большого драматического театра в 1920–1922 гг. и, соответственно, появившиеся в собрании Добычиной уже после составления первой послереволюционной описи. Всего в списке 1919 года было указано наличие десяти графических работ А.Н. Бенуа: «Утро помещика», рисунок к «Царской охоте», два этюда Версаля, три рисунка к «Азбуке», три рисунка к «Пиковой даме». В описи 1924 года присутствуют все эти вещи (по всей видимости, кроме одного из двух этюдов Версаля). «Утро помещика» благодаря подробному описанию можно идентифицировать с акварельной работой размером 67 х 89 см, опубликованной в серии «Картины по русской истории» в издательстве Гроссман и Кнебель в 1913 году. Кроме вышеупомянутых театральных эскизов к перечню работ 1919 года, согласно описи 1924 г., добавились девять рисунков различных размеров к «Капитанской дочке», выполненных тушью, и акварель «Итальянская комедия», отмеченная как «подарок автора владелице». Последняя находится сегодня в собрании Музея личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина («Арлекинада» А.Н. Бенуа), что удалось установить по совпадению размера и описания. Надежда Евсеевна сохранила в своем собрании все перечисленные выше работы А.Н. Бенуа как минимум до 1930 года, когда составлялась следующая подробная перепись ее имущества. Более того, к этим произведениям добавились эскизы к другим театральным постановкам, например к так и не осуществленной в БДТ постановке комедии Гольдони «Веер» и к спектаклю «Идиот», оформленному А.Н. Бенуа для антрепризы Иды Рубинштейн в 1924 году в Париже. Также в ее владении находился ряд рисунков с видами Версаля и Шантийи, Петербурга, Крыма и Бретани. Добычину с семьей Бенуа связывали близкие дружеские отношения, что иллюстрирует хранящаяся в архиве переписка с Александром Николаевичем и с его сыном Николаем, работы которого также были в ее собрании. В 1930-е гг. Надежда Евсеевна начала писать воспоминания о А.Н. Бенуа как об одном из самых значительных деятелей культуры начала века.

Возвращаясь к описи 1924 года, отметим еще несколько произведений, которые оказалось возможным идентифицировать благодаря содержащимся в ней сведениям. Это единственная картина В.Э. Борисова-Мусатова в собрании Добычиной — натюрморт «Сирень» (холст, масло, 61 х 77): «Букет белой и лиловой сирени в вазе на пестрой скатерти; около букета кувшинчик и статуэтка Венеры. Справа подпись монограмма. Ранний период работы». Полностью соответствующий данному описанию натюрморт изображен на советской открытке 1975 года с указанием принадлежности его к коллекции Л.А. Петровой (Москва). В настоящее время работа находится в частной коллекции. У Надежды Евсеевны были в собрании две прекрасные работы М.С. Сарьяна: «Зной», описанный следующим



1. **А.Н. Бенуа. Арлекинада.** Картон, акварель, гуашь, карандаш, тушь. 69,7 x 60. ГМИИ МЛК ГР 73

2. **М.С. Сарьян. Зной. Бегущая собака.** 1909. Картон, темпера. 56 x 68. Частное собрание

образом: «На фоне желтой скалы бегущая темная собака. 52 x 66. Темпера», и «Натюрморт. Желтые цветы в голубой вазе» (темпера, 82 x 74). Первая из них датируется 1909 годом, вторая — 1914-м. Также обладающим музейной ценностью согласно документу 1924 года было признано полотно Д.С. Стеллецкого «Заря» — «Аллегорическое изображение в виде женщины. Без подписи. 74 x 58, темпера», сегодня украшающее собрание Валерия Александровича Дудакова и приобретенное последним у А.Л. Мясникова, в коллекцию которого также входил вышеупомянутый натюрморт Сарьяна. Интересно, что благодаря архиву Добычиной из РГБ мы можем установить, откуда произведения Сарьяна и Стеллецкого попали в коллекцию Надежды Евсеевны. Согласно расписке о получении денег от Н.Е. Добычиной за картины, этюды и эскизы К.С. Петрова-Водкина, Н.К. Рериха, М.С. Сарьяна, Д.С. Стеллецкого, С.Ю. Судейкина и С.Ф. Щедрина от 18 апреля 1918 года, произведения этих художников ранее принадлежали художественному критику и издателю С.К. Маковскому, сыну художника К.Е. Маковского, и были проданы по его распоряжению, вероятно, в связи с уже тогда планировавшимся отъездом за границу [10]. Ранее изображение «Зари» Стеллецкого было опубликовано Маковским на страницах издаваемого им журнала «Аполлон».

К 1924 году у Добычиной появилась еще одна живописная работа Н.С. Гончаровой, упоминание которой не встречается в письмах М.Ф. Ларионова и в описи 1919 года — «Парень с петухом. Поколенное изображение на фоне деревни. Без подписи. 98 x 78. Темпера, холст». Это полотно находится сегодня в коллекции Национальной галереи Армении. Можно предположить, что его приобретение галереей произошло при участии ее директора Р.Г. Дрампяна, который был хорошо знаком с Добычиной и несколько лет работал ее секретарем, о чем упоминается в ряде документов архива.

Отметим еще ряд произведений известных художников, фигурировавших в описи 1924 г.: это «Эскиз к портрету жены» (1905, карандаш, 53 x 36), иллюстрация к «Герою нашего времени» (Сцена между Казбичем и Азаватом. Без подписи. 42 x 65, рисунок сепией) и карандашный автопортрет М.А. Врубеля; живописный этюд «Майорен-гоф» (холст, масло, 47 x 62) и рисунок «Лошади» (51 x 98, уголь, бумага) В.А. Серова, пейзаж Н.Н. Сапунова «Сад» (темпера, холст, 55 x 95) и картина П.С. Уткина «Мать» (1922, темпера, 49 x 58). Все эти работы присутствуют в подробной переписи имущества Добычиной 1930 года, как и большинство других вещей, упомянутых выше. Сохранение наиболее ценной части собрания в неприкосновенности кажется почти удивительным на фоне тех перемен, которые происходили в общественно-политической, экономической и культурной жизни страны в этот период.

В 1929 году после нескольких лет агонии прекратил свое существование Музейный фонд, комплектация которого велась с первых послереволюционных лет. Со второй половины 1920-х активизировалась продажа художественных ценностей с аукционов в СССР и за рубежом. Огромные средства, необходимые для реализации курса на индустриализацию, предполагалось получать в том числе и благодаря распродаже дорогостоящих предметов искусства

3. **М.С. Сарьян. Натюрморт. Желтые цветы в голубой вазе.**
1914.
Картон, темпера.
82 x 74.
Музей русского искусства (коллекция проф. А. Абрамяна), Ереван

4. **Д.С. Стеллецкий. Заря.**
Холст, темпера.
74,5 x 58,5.
Собрание В.А. Дудакова

из музейных и частных коллекций. Осенью 1929 года был смещен с поста наркома просвещения А.В. Луначарский, хорошо знавший Н.Е. Добычину лично и выдавший ей в ноябре 1917 года удостоверение о неприкосновенности помещений ее выставочного бюро [17]. М. Горький, также поддерживавший Добычину в первые послереволюционные годы, проводил большую часть времени в Италии, многие ее друзья и соратники 1910-х — начала 1920-х гг. эмигрировали или временно жили за границей. Изменения произошли и в личной жизни Надежды Евсеевны: в 1930 году был официально расторгнут ее брак с Петром Петровичем Добычиным и заключен новый брачный союз с Борисом Ефимовичем Якерсбергом, вместе с которым она проживала в доме номер 26–28 по улице Красных Зорь (Каменноостровский проспект). В этом же доме 1912–1914 годов постройки на рубеже 1920–1930-х гг. получил квартиры целый ряд представителей культурной сферы и партийных деятелей высокого ранга, включая К.М. Кирова. Из описи, составленной 14 мая 1930 года агентом Ленинградского облфинотдела Николаем Федоровичем Кострикиным, мы узнаем, что Надежда Евсеевна со своим 19-летним сыном Даниилом, новым мужем и его матерью занимала четыре комнаты, заполненные произведениями искусства [2]. Документ был составлен Кострикиным в присутствии некого гр. Бахвалова, а также самой Добычиной, ее супруга и Р.Г. Дрампяна. По комментариям, оставленным последними на бланках описи, становится очевидно, что данное вторжение местной власти было для них весьма неприятным и вызвало активное сопротивление в связи с тем, что имущество Надежды Евсеевны в первых строках документа декларировалось как «бесхозное», принадлежащее «разным художникам и лицам» и «находящееся у нее в пользовании». На что сама Надежда Евсеевна, в частности, отвечала: «Указанные в этом акте картины, рисунки и прочие художественные предметы и мебель, за исключением принадлежащих Б.Е. Якерсбергу и оговоренных, принадлежат мне, из коих часть вещей подарена мне авторами и отдельными лицами, причем на некоторых имеются дарственные надписи, а другие приобретены мной в разное время…». Видимо, Надежду Евсеевну обвинили в присвоении картин уехавших за границу художников, т.к. далее она пишет, что все вещи, ей не принадлежащие, были возвращены художникам после закрытия Художественного бюро. В конце, на том же бланке она добавляет: «На добровольную передачу государству принадлежащих мне вещей не согласна и никаких оснований на это не вижу» [2, л. 1–2]. Ее словам вторит Р.Г. Дрампян, занимавший тогда должность директора Государственного музея Армении: «Зна-

ченное в описи имущество бесхозным не считаем» [2, л. 7]. По всей видимости, разбирательство по поводу имущества Добычиной затянулось как минимум на месяц, т.к. к описи приложено письмо от Ленинградского облфинотдела, датированное 18 июня 1930 года и адресованное Якерсбергу, с просьбой явиться в юрчасть для «переговоров об изъятии у гр. Добычиной бесхозного имущества» [2, л. 10]. К этому визиту Якерсберг подготовил длинное объяснительное письмо, черновик которого также хранится в архиве [2, л. 7–9]. В тексте Якерсберг ссылается на охранные свидетельства 1919 и 1924 годов, а также на слова «хранителя Эрмитажа С.П. Яремича и известной художницы А.П. Остроумовой-Лебедевой, являвшихся одними из основателей художественного о-ва <общества> “Мир искусства”, к которому принадлежит подавляющее большинство художников, представленных в собрании Н.Е. Добычиной». Данная характеристика коллекции, вставленная здесь, конечно, для усиления значения свидетельств Яремича и Остроумовой-Лебедевой, кажется достаточно справедливой. В письме Якерсберг отдельно перечисляет все подтверждения принадлежности Н.Е. Добычиной работ А.Н. Бенуа, К.А. Сомова, М.В. Добужинского, А.Е. Яковлева, предоставленные их родственниками, а также отмечает, что эти художники могут по первой просьбе свидетельствовать письменно, и подобных писем Добычина у них не запрашивала ранее, т.к., во-первых, не было необходимости, а во-вторых, во избежание распространения за границей, где они проживают, «толков о якобы изъятии вещей от их собственников». Таким образом, предпринимая попытку защитить собрание, Якерсберг и Добычина используют все возможные аргументы, включая намек на некоторую нежелательную огласку, что свидетельствует о том, что, несмотря на угрозу изъятия картин облфинотделом, они чувствовали себя достаточно уверенно и, вероятно, имели некую поддержку, на которую могли рассчитывать.

В акте 1930 года всего 175 пунктов, из которых 16 содержат описание предметов мебели и интерьера (витрин с фарфором, дивана и стульев, столиков, часов, вышивок и др.). Рядом с частью наименований сделана пометка «заяв. соб. Якерсберга», что подтверждается и в объяснительном письме, составленном для юрчасти Облимущества. Из написанного Якерсбергом становится ясно, что часть картин была приобретена им у художников или в магазинах, а часть подарена ему Добычиной. Всего в собственности Надежды Евсеевны на момент создания переписи 1930 года было около 260 художественных работ с указанием имен авторов и еще 9 работ «неизвестных художников». В ряде пунктов указано по нескольку графических произведений, в самой переписи можно заметить серию курьезных ошибок в написании имен, как, например, «Врюбель», «Плансере», «Ририх», которые, видимо, были восприняты составителем на слух. К сожалению, перечисление обнаруженных Кострикиным в квартире предметов без указания техники и других деталей не позволяет достоверно воссоздать облик работ, как это было возможно по описи 1924 года, однако некоторые выводы все-таки сделать возможно. Кроме уже упоминавшихся выше произведений А.Н. и Н.А. Бенуа, в коллекции появились новые (не значившиеся в первых двух списках) имена: ученика Альтмана и члена МАИ В.Д. Авласа; представителя «Мира искусства» О.Э. Браза, графика и заведующего отделом Русского музея П.И. Нерадовского, члена «Союза русских художников» и заведующего реставрационным отделом Эрмитажа С.П. Яремича, архитекторов А.А. Оля и Ф.О. Шехтеля, а также С.И. Виноградова, А.Я. Головина, В.В. Лебедева, А.Б. Лаховского, Г.И. Нарбута, Д.И. Митрохина и других. Если работы каких-то из этих авторов могли находиться у Надежды Евсеевны достаточно давно (со времени существования Художественного бюро), другие произведения появились в начале 1920-х гг., как, например, «Портрет Д. Добычина» (сына Н.Е. Добычиной) Верейского 1922 года, «Портрет Сомова» и «Портрет Добычиной» Нерадовского 1921 года, «Натюрморт» Петрова-Водкина 1920 года, «Портрет Добычиной» Сомова 1921 года, акварели Яремича 1921–1922 гг. и уже упоминавшиеся выше «Цветы», подаренные Ларионовым в Париже. Кроме перечисленных портретов Надежды Евсеевны работы Сомова и Нерадовского, в описи упомянуто еще несколько ее портретов: графический портрет Н.А. Бенуа, неоконченный портрет Ю.П. Анненкова и наиболее известный живописный портрет Добычиной, выполненный Н.И. Альтманом в 1913 году. Возможно, этот портрет был одним из самых радикальных произведений в собрании, в котором заметно преобладание графических работ мастеров круга «Мира искусства», «Голубой розы» и «Союза русских художников». Имена художников, которых традиционно относят к авангарду (Розановой, Гончаровой, Кандинского, Шагала), упомянутые в первой описи 1919 года, исчезают к 1930 году из списков коллекции.

Естественным будет предположить, что собрание Н.Е. Добычиной не оставалось неизменным, а наоборот, претерпевало значительные трансформации, т.к. продажа художественных произведений была основным источником дохода Надежды Евсеевны до революции и продолжала поддерживать ее материальное положение в последующие годы. Однако исходя из проанализированных выше документов можно утверждать, что часть работ, находившихся у нее, не была предназначена для продажи, а составляла костяк коллекции, о которой она

5. **К.А. Сомов. Портрет Надежды Добычиной.** 1921. Бумага, свинцовый и цветной карандаши, сангина. 41 x 29. KGallery, Санкт-Петербург

в одной из поздних дневниковых заметок размышляет следующим образом: «Всем непонятно как это “нищий” (это я) хочет жить отдельной квартирой, хочет иметь “коллекцию”, хочет подарить на закате жизни эту коллекцию государству, которое богаче меня!» [4, с. 28]. Наиболее яркие вещи М.А. Врубеля, В.А. Серова, В.Э. Борисова-Мусатова, Д.С. Стеллецкого, М.С. Сарьяна, П.С. Уткина, С.Ю. Судейкина, Н.Н. Сапунова, Н.И. Альтмана, А.Н. Бенуа, М.В. Добужинского, К.А. Сомова и Н.К. Рериха, по всей видимости, долгое время украшали стены комнат Надежды Евсеевны, несмотря на все перипетии судьбы, через которые ей предстояло пройти. В настоящее время большая часть этих произведений находится в различных частных собраниях.

Литература

1. Автономова Н.Б. Василий Кандинский в Норвегии // Третьяковская галерея. 2013. Специальный выпуск: Норвегия – Россия: на перекрестках культур. С. 102–116.
2. Акт с описью картин, рисунков и других художественных предметов, находящихся в пользовании Н.Е. Добычиной и Б.Е. Якерсберга // Российская государственная библиотека (РГБ): архивный фонд. Ф. 420. К. 4. Ед. хр. 9.
3. Денисов Вл. Современная русская живопись // День. 1915. № 91 (889). 4 апреля. С. 4.
4. Добычина Н.Е. Записи дневникового характера // Российская государственная библиотека (РГБ): архивный фонд. Ф. 420. К. 4. Ед. хр. 15. Л. 10.
5. Иванов Д.В. Революции и коллекции: Петроградское (Ленинградское) отделение Государственного музейного фонда и Музей антропологии и этнографии / Отв. ред. Н.П. Копанева. СПб.: МАЭ РАН, 2018. 208 с.
6. Кандинский В.В. Письмо к Кульбину Николаю Ивановичу // Российская государственная библиотека (РГБ): архивный фонд. Ф. 420. К. 12. Ед. хр. 69. Л. 1–2.
7. Ларионов М.Ф. Письма к Добычиной Н.Е // Российская государственная библиотека (РГБ): архивный фонд. Ф. 420. К. 13. Ед. хр. 60. Л. 1.
8. Ларионов М.Ф. Письмо Курдову В.И. 4 июля 1930. Л. 3. Собрание И. Галеева.
9. Магула Г. Постоянная выставка картин // Вечернее время. 1913. № 573. 1 октября. С. 3.
10. Минотин Ф. Расписка в получении денег от Н.Е. Добычиной. 1918, апр. 18 // Российская государственная библиотека (РГБ): архивный фонд. Ф. 420. К. 1. Ед. хр. 27. Л. 1.
11. Михаил Ларионов: альбом-каталог / авт.-сост. И.А. Вакар, М.С. Валова, Е.А. Илюхина и др. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2018. 341 с.
12. Назаревская Н.О. Надежда Добычина — одна из первопроходцев галерейного бизнеса России // Среди коллекционеров. 2014. № 3–4 (14–15). С. 126–135.
13. Северюхин Д.Я. Художественное бюро Н.Е. Добычиной // Антикварное обозрение. 2008. № 1 (26). С. 68–70.
14. Семенова Н.Ю. Добычина (урожд. Фишман) Надежда Евсеевна // Энциклопедия русского авангарда. В 3 тт. Том 1. Москва: RA, 2013. С. 286–287.
15. Статьи и заметки о художественных выставках // Российская государственная библиотека (РГБ): архивный фонд. Ф. 420. К. 1. Ед. хр. 32. Л. 477.
16. Удостоверения и охранное свидетельство, выданные Отделом по охране, учету и регистрации памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР // Российская государственная библиотека (РГБ): архивный фонд. Ф. 420. К. 1. Ед. хр. 18.
17. Удостоверение, выданное Народным Комиссаром Просвещения // Российская государственная библиотека (РГБ): архивный фонд. Ф. 420. К. 1. Ед. хр. 16.
18. Экстер. А.А. Письма к Добычиной Н.Е. // Российская государственная библиотека (РГБ): архивный фонд. Ф. 420. К. 15. Ед. хр. 98. Л. 1–3.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Муромцева Ольга Валерьевна — доцент, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова; директор, культурно-благотворительный фонд «U-ART: Ты и искусство», г. Москва, Российская Федерация. E-mail: omurom80@gmail.com*

ABOUT AUTHOR: *Muromtseva Olga Valerievna — Associate Professor, Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts; Director, Cultural and charity fund U-ART, Moscow, Russian Federation. E-mail: omurom80@gmail.com*

Дата поступления: 29.01.2021 **Submission date: January 29, 2021**

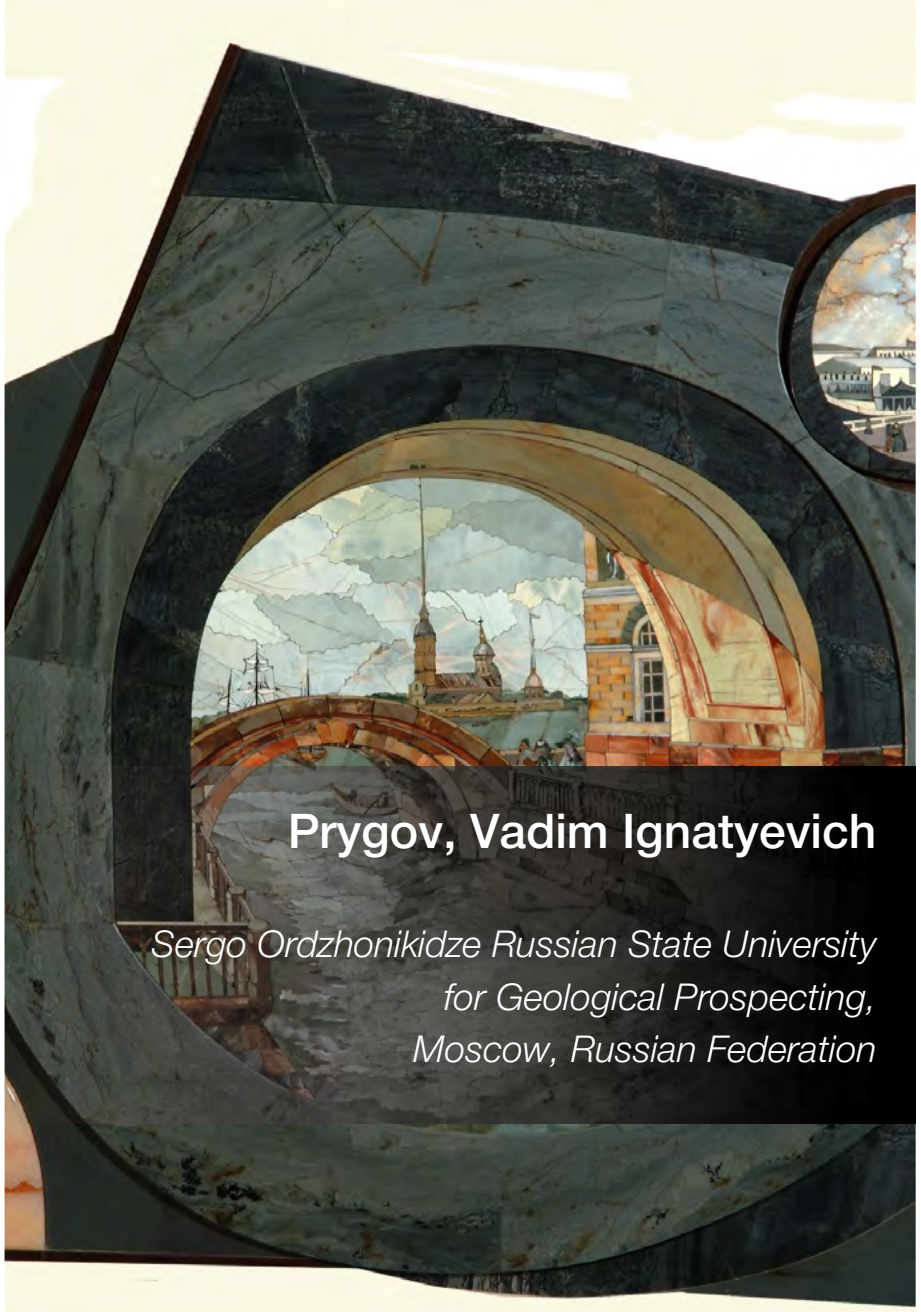
References

1. Avtonomova N.B. Vasilij Kandisnkij v Norvegii [Vasilij Kandisnkij in Norway]. *Tret'jakovskaja galereja — Tretyakov gallery magazine*, 2013, Special issue "Norway – Russia: at the crossroads of cultures", pp. 102–116. (In Russian).
2. Akt s opis'ju kartin, risunkov i drugih hudozhestvennyh predmetov, nahodjashhihsja v pol'zovanii N.E. Dobychinoj i B.E. Jakersberga [Act with an inventory of paintings, drawings and other art objects in possession of N.E. Dobychina and B.E. Yakersberg]. *Rossiiskaya gosudarstvennaya biblioteka (RGB): arkhivnyi fond* [Russian State Library (RSL): archive fund], coll. 420, k. 4, item 9. (In Russian).
3. Denisov Vl. Sovremennaja russkaja zhivopis' [Modern Russian painting]. *Den' — The Day*, 1915, No. 91 (889), p. 4. (In Russian).
4. Dobychina N.E. Zapisi dnevnikovogo haraktera [Diary notes]. *Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka (RGB): arhivnyj fond* [Russian State Library (RSL): archive fund], coll. 420, k. 4, item 15, l. 10. (In Russian).
5. Ivanov D.V. *Revoljucii i kollekcii: Petrogradskoe (Leningradskoe) otdelenie Gosudarstvennogo muzeynogo fonda i Muzey antropologii i etnografii* [Revolutions and collections: Petrograd (Leningrad) branch of the State Museum Fund and the Museum of Anthropology and Ethnography]. St. Petersburg, Museum of Anthropology and Ethnography of the Russian Academy of Sciences, 2018. 208 p. (In Russian).
6. Kandinsky V.V. Pis'mo k Kul'binu Nikolaju Ivanovichu [Letter to Kulbin Nikolay Ivanovich]. *Rossiiskaya gosudarstvennaya biblioteka (RGB): arkhivnyi fond* [Russian State Library (RSL): archive fund], coll. 420, k. 12, item 69, l. 1–2. (In Russian).
7. Larionov M.F. Pis'ma k Dobychinoi N.E [Letters to Dobychina N.E.]. *Rossiiskaya gosudarstvennaya biblioteka (RGB): arkhivnyi fond* [Russian State Library (RSL): archive fund], coll. 420, k. 13, item 60, l. 1. (In Russian).
8. Larionov M.F. Pis'mo Kurdovu V.I. 4 iyulya 1930 [Letter to Kurdov V.I. July, 4 1930]. L. 3. *Sobranie I. Galeeva* [Collection of I. Galeev]. (In Russian).
9. Magula G. Postoyannaya vystavka kartin [Permanent painting exhibition]. *Vechernee vremya — The Evening Time*, 1913, No. 573, p. 3. (In Russian).
10. Minotin F. Raspiska v poluchenii deneg ot N.E. Dobychinoi [The money receipt confirming N.E. Dobychina's payment]. *Rossiiskaya gosudarstvennaya biblioteka (RGB): arkhivnyi fond* [Russian State Library (RSL): archive fund], coll. 420, k. 1, item 27, l. 1. (In Russian).
11. Vakar I.A., Valova M.S., Ilyukhina E.A. et al. (comp.). *Mikhail Larionov: album-catalog.* Moscow, State Tretyakov Gallery, 2018. 341 p. (In Russian).
12. Nazarevskaja N. O. Nadezhda Dobychina — odna iz pervoprokhodtsev galereinogo biznesa Rossii [Nadezhda Dobychina is one of the pioneers of the gallery business in Russia]. *Sredi kollekcionerov — Among Collectors*, 2014, No. 3–4 (14–15), pp. 126–135. (In Russian).
13. Severyukhin D.Ya. Khudozhestvennoe byuro N.E. Dobychinoi [Art Bureau of N.E.Dobychina]. *Antikvarnoe obozrenie — The Antique Review*, 2008, No. 1 (26), pp. 68–70. (In Russian).
14. Semenova N.Yu. Dobychina (née Fishman) Nadezhda Evseevna. *Ehntsiklopediya russkogo avangarda* [Encyclopedia of the Russian Avant-garde. In 3 vols]. Volume 1. Moscow, RA Publ., 2013, pp. 286–287. (In Russian).
15. Stat'i i zametki o khudozhestvennykh vystavkakh [Articles and notes about art exhibitions]. *Rossiiskaya gosudarstvennaya biblioteka (RGB): arkhivnyi fond* [Russian State Library (RSL): archive fund], coll. 420, k. 1, item 32, l. 477. (In Russian).
16. Udostovereniya i okhrannoe svidetel'stvo, vydannye Otdelom po okhrane, uchetu i registratsii pamyatnikov iskusstva i stariny Narkomprosa RSFSR [Certificates and a protection certificate issued by the Department for the Protection, Accounting and Registration of Art and Antiquity Monuments of the People's Commissariat for Education of the RSFSR]. *Rossiiskaya gosudarstvennaya biblioteka (RGB): arkhivnyi fond* [Russian State Library (RSL): archive fund], coll. 420, k. 1, item 18. (In Russian).
17. Udostoverenie, vydannoe Narodnym Komissarom Prosveshcheniya [Certificate issued by the People's Commissar of Education]. *Rossiiskaya gosudarstvennaya biblioteka (RGB): arkhivnyi fond* [Russian State Library (RSL): archive fund], coll. 420, k. 1, item 16. (In Russian).
18. Exter A.A. Pis'ma k Dobychinoy N.E. [Letters to Dobychina N.E.] *Rossiiskaya gosudarstvennaya biblioteka (RGB): arkhivnyi fond* [Russian State Library (RSL): archive fund], coll. 420, k. 15, item 98, l. 1–3. (In Russian).

Для цитирования | For citation:

Муромцева О.В. История художественного собрания Н.Е. Добычиной в послереволюционные годы: состав и проблемы бытования // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 2 (21). С. 92–103.
DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.008. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/618

Muromtseva O.V. The history of the N.E. Dobychina's art collection in the post-revolutionary years. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 2 (21), pp. 92–103. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.008. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/618 (In Russian).



Prygov, Vadim Ignatyevich

Sergo Ordzhonikidze Russian State University for Geological Prospecting, Moscow, Russian Federation

Прыгов Вадим Игнатьевич

Российский государственный геологоразведочный университет имени Серго Орджоникидзе, г. Москва, Российская Федерация

ПЕРВЫЙ И ЕДИНСТВЕННЫЙ В РОССИИ ЧАСТНЫЙ МУЗЕЙ ФЛОРЕНТИЙСКОЙ МОЗАИКИ Б. И Л. ОШКУКОВЫХ

THE FIRST AND ONLY PRIVATE MUSEUM OF FLORENTINE MOSAICS IN RUSSIA BY B. AND L. OSHKUKOVS

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.02.009

УДК 7.074+727.7:738.5

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена единственному в России частному музею флорентийской мозаики Б. и Л. Ошкуковых. В основу данного собрания была положена личная коллекция основателей, в которой представлены все основные формы использования мозаик: от станкового декоративного панно до вставок в ювелирные украшения. В экспозиции музея отражены достижения всех основных художественных центров флорентийской мозаики в России — работы мастеров-камнерезов Хабаровска, Уфы, Санкт-Петербурга, Москвы и других городов. Наибольшую художественную ценность представляют мозаичные картины, выполненные как по общеизвестным живописным оригиналам, так и по авторским эскизам из яшм и других видов твердых камней. Отдельную группу в музейном собрании составляют мозаичные панно, выполненные по проектам Б.Л. Ошкукова, вдохновленного работами мастеров русского авангарда. На основе междисциплинарного подхода, включающего искусствоведческий, культурологический и минералогический анализ произведений камнерезного искусства, автор выделяет особенности основных региональных центров и форм флорентийской мозаики.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: флорентийская мозаика; музей Ошкуковых; яшма; камнерезное искусство; мозаичное панно.

ABSTRACT

The article is devoted to the only private museum of Florentine mosaics in Russia by B. and L. Oshkukovs. The basis of its funds was the personal collection of the founders. It represents all the main forms of mosaics using: from easel decorative panels to inserts in jewelry. The museum's exposition reflects the achievements of all the major art centers of Florentine mosaics in Russia — the works of stone-cutting masters from Khabarovsk, Ufa, St. Petersburg, Moscow, etc. The greatest artistic value is represented by mosaic paintings made both according to well-known pictorial originals, and according to the authors' sketches. The principal materials for such mosaics are jaspers and other types of hard stones. A separate group in the museum collection consists of mosaic panels made according to the projects of B.L. Oshkukov, inspired by the works of masters of the Russian Avant-garde. On the basis of an interdisciplinary approach, including an art history, cultural and mineralogical analysis of the works of stone-cutting art, the author identifies the features of the main regional centers and kinds of Florentine mosaics.

KEYWORDS: Florentine mosaic; Oshkukovs' Museum; jasper; stone-cutting art; mosaic panel.

Введение

Монументальные и станковые произведения, выполненные в технике флорентийской мозаики, то есть из разных пород твердых камней, издавна привлекают внимание исследователей. Это обусловлено тем, что данная отрасль художественного творчества была тесно связана с весьма рафинированной придворной культурой. Мастерская великого герцога Тосканского Фердинандо I Медичи (Galleria dei Lavori), основанная в 1588 г., на протяжении нескольких столетий выполняла многочисленные заказы королевских домов Европы, служила «экспортером» технологий и мастеров флорентийской мозаики. Создание мозаичных произведений, например столешниц, нередко занимало целые годы и требовало больших запасов природного камня с широкой гаммой цветов и фактур. Все это обусловливало высокую стоимость и уникальность готовых работ, предназначавшихся для дворцовых интерьеров [7, с. 33]. В экспозиции масштабной выставки 2008 г. в музее Метрополитен в Нью-Йорке — «Королевское придворное искусство: сокровища флорентийской мозаики из дворцов Европы» и научном каталоге [13] история этого вида камнерезного искусства в Западной Европе до XIX в. получила достаточно полное отражение. Новому этапу в развитии мозаичных мастерских Флоренции в XIX–XX вв., связанному с участием во всемирных выставках и переориентацией на вкусы совершающих Гранд тур по Италии состоятельных заказчиков, посвящено исследование А.-М. Массинелли [14].

Общий обзор зарождения и развития флорентийской мозаики в императорской и затем в советской России, а также описания ряда значительных произведений отечественных камнерезов приводятся в последнем монументальном труде А.Е. Ферсмана (1883–1945) [10]. Истории создания и последующего бытования ряда уникальных памятников, таких, например, как три уникальных инкрустированных мозаиками шкафа-кабинета, выполненных в 1884–1892 гг. на Петергофской гранильной фабрике для Императрицы Марии Федоровны (два хранятся в Государственном Эрмитаже, третий в Минералогическом музее им. А.Е. Ферсмана в Москве), посвящены соответствующие разделы в изданных в последние десятилетия систематических каталогах [5; 12]. О последнем крупном достижении мастеров-мозаичистов императорской России — карте Франции, выполненной на Екатеринбургской Императорской гранильной фабрике для всемирной выставки 1900 года в Париже,— рассказано в статье Л.А. Будриной [3]. Публикации о современных значительных произведениях мозаичистов единичны и отрывочны. Попытка проследить непрерывную историю развития флорентийской мозаики в нашей стране с середины XIX в. до наших дней предпринята в диссертационном исследовании Т.В. Барановой [1]. Автор справедливо делает акцент на монументальных мозаиках советского времени и указывает на преимущественное обращение современных камнерезных мастерских к станковым формам — мозаичным картинам. Но в сферу рассмотрения ею включены лишь работы Колыванского камнерезного завода и других мастеров Алтайского края.

О частных коллекциях флорентийской мозаики известно очень мало. Именно поэтому единственный в нашей стране частный Музей флорентийской мозаики Бориса и Людмилы Ошкуковых в Санкт-Петербурге (открывшийся для посетителей к трехсотлетию города в 2003 г.) имеет особое значение, поскольку содержит работы всех основных современных центров этого вида искусства. Основная часть данного собрания была опубликована [9] в виде альбома с небольшой, но емкой по содержанию вступительной статьей. В настоящей работе проведен обзор наиболее значимых станковых декоративных панно, выполненных ведущими отечественными мастерами, а также форм использования мозаичных вставок в функциональных предметах.

Обсуждение

Отправной точкой в серьезном увлечении искусством флорентийской мозаики для Бориса и Людмилы Ошкуковых стало посещение знаменитого Museo Opificio delle Pietre Dure (Флоренция) более четверти века тому назад. В нашей стране при богатейших запасах камнесамоцветного материала и выдающихся достижениях мастеров-мозаичистов музея такого профиля не существовало. В предшествовавшей работе автором отмечалось «парадоксальное сходство меценатской миссии основателей музея, Бориса и Людмилы Ошкуковых, с концепцией П.М. Третьякова, с “поправкой” на совершенно иную историческую эпоху. Как известно, Павел Михайлович, начиная свой путь коллекционера, поставил себе весьма амбициозную цель: “… Я желал бы составить национальную галерею… состоящую из картин русских художников”» (цитируется по [8, с. 39]). Б.Л. Ошкуков обратился к коллекционированию флорентийской мозаики в достаточно зрелом возрасте, но ставил себе сходную цель: собрать наиболее представительную галерею отечественных мастеров-мозаичистов. Его интерес к этому виду творческой деятельности был столь велик, что Б.Л. Ошкуков овладел основами камнерезного мастерства сначала на кафедре монументально-декоративной живописи художественно-промышленного училища им. А.Л. Штиглица, а затем в мастерской хабаровского художника-мозаичиста Г.Д. Павлишина. Своего рода «квалификационная» работа

1. **Цапли при луне.**
Декоративное панно.
Флорентийская мозаика.
Г. Павлишин, Б. Ошкуков.
Мастерская Г. Павлишина,
г. Хабаровск,
2002.
54 x 29.
Музей-квартира
флорентийской
мозаики Ошкуковых.
(здесь и далее фото музея
Ошкуковых)

2. **Бабушкин сад.**
Декоративное панно.
Флорентийская мозаика.
Мастерская Д. Девятова,
г. Сибай,
2006.
41 x 36.
Музей-квартира
флорентийской мозаики
Ошкуковых

Бориса Лазаревича — декоративное панно «Цапли при луне» (2002, рис. 1) — итог его ученического периода, представлена ныне в собрании музея. Использованные в этой работе поделочные камни: чароит, лабрадорит, скарн, агаты, кахолонг — весьма характерны для хабаровской мозаичной школы.

Полная коллекция, представленная в музее-квартире флорентийской мозаики, состоит из великолепно подобранных современных работ свыше тридцати российских художников-камнерезов и творческих мастерских [9]. Большая часть произведений была выполнена в конце 1990-х — начале 2000-х годов и является представительным срезом общего состояния искусства флорентийской мозаики в России на сегодняшний день. В коллекции «отражен весь спектр форм декоративного применения наборных каменных мозаик: станковые картины, вставки в мебели, предметах интерьера, часах и ювелирных изделиях» [8, с. 39].

Станковая мозаичная картина — это «особое и наиболее сложное направление в творческой деятельности художников-мозаичистов, требующее виртуозного владения камнесамоцветной палитрой и тщательнейшей подгонки элементов изображения» [8, с. 39]. Отсюда становится понятным стремление мастеров-камнерезов к воспроизведению хорошо известных живописных произведений. К числу таких «жемчужин» коллекции можно отнести повтор знаменитого полотна В.Д. Поленова «Бабушкин сад» (рис. 2), выполненный в творческой мастерской Д. Девятова (г. Сибай). Как мы отмечали ранее, «сопоставление мозаичного панно с изобразительным источником позволяет наглядно увидеть мастерство уральских камнерезов, оценить виртуозный подбор яшм по текстуре и колориту»

3. **Цветы.**
Декоративное панно.
Флорентийская мозаика.
Мастерская
Н. Бадретдинова,
мастер-камнерез
Г. Мустафина,
г. Уфа,
2006.
65 x 50.
Музей-квартира
флорентийской мозаики
Ошкуковых

4. **Волна.**
Декоративное панно.
Флорентийская мозаика.
Мастерская А. Белякова,
г. Москва,
2006.
23 x 18.
Музей-квартира
флорентийской мозаики
Ошкуковых

5. **Зимняя канавка.**
Декоративное панно.
Флорентийская мозаика.
По акварели И. Урениуса
(1815).
Мастерская
А. Нигматуллина,
г. Уфа,
2005.
60 x 53.
Музей-квартира
флорентийской мозаики
Ошкуковых

6. **Портрет П.И. Чайковского.** Декоративное панно. Флорентийская мозаика. В. Карманов, Мастерская В. Карманова, г. Кунгур, 2005. 58 x 48. Музей-квартира флорентийской мозаики Ошкуковых

7. **Снежный барс.**
Декоративное панно.
Флорентийская мозаика.
Г. Павлишин,
Мастерская
Г. Павлишина,
г. Хабаровск,
2004.
100 x 90.
Музей-квартира
флорентийской мозаики
Ошкуковых

[8, с. 39] (именно с этим материалом преимущественно работают представители уральской школы флорентийской мозаики). Поэтесса О.К. Киселева посвятила этому произведению отдельное стихотворение «Бабушкин сад» (2017), в котором есть следующие строки [4]:

Пестрота оттенков яшмы —
Свойство многих самоцветов.
Здесь поет оттенок каждый,
Душу радуя эстетов.

Практика обращения камнерезов к хорошо известным полотнам «знаменитых художников отмечена в собрании Ошкуковых целым рядом технически безупречно выполненных произведений» [8, с. 39]. Великолепен подбор камня (яшм, лазурита) в декоративном панно «Цветы» (рис. 3) по оригиналу Яна ванн Хейсума (1682–1747), хранящемуся в Государственном Эрмитаже [11]. Эта работа была выполнена в 2006 г. в мозаичной мастерской «Артель» (г. Уфа), возглавляемой на протяжении многих лет Н.Н. Бадретдиновым.

Гравюра Кацусики Хокусая (1760–1849) «Горный перевал в провинции Каи» послужила изобразительным источником для декоративного панно, выполненного в мастерской С. Ускова (г. Сибай). Сравнение с оригиналом, хранящимся в музее Метрополитен (Нью-Йорк), показывает, что камнерез существенно «усилил» колорит и умело использовал текстурные особенности природного камня.

Известнейшая гравюра Кацусики Хокусая (1760–1849) «Волна» послужила изобразительным

8. **Седой орлан.**
Декоративное панно.
Флорентийская мозаика.
Мастерская Б. Фомина,
г. Хабаровск,
2002.
50 x 68.
Музей-квартира
флорентийской мозаики
Ошкуковых

9. **Дон Кихот.**
Декоративное панно.
Флорентийская мозаика.
Ю. Шевцов,
Мастерская Ю. Шевцова,
г. Гай,
2003.
47 x 42.
Музей-квартира
флорентийской мозаики
Ошкуковых

источником для декоративного панно, выполненного в московской творческой мастерской флорентийской мозаики А.Ю. Белякова (рис. 4). Подбор камня по текстуре и колориту сделан весьма точно по изобразительному источнику, хранящемуся в музее Метрополитен (Нью-Йорк). В «каменной палитре» присутствуют виолан, кремень, мрамор, кахолонг, характерные для московской школы флорентийской мозаики.

В коллекции вполне ожидаемо представлены хорошо известные виды Санкт-Петербурга, тем более что открытие музея было приурочено к 300-летию города. В декоративном панно «Дворцовый мост» подбор камня (преимущественно яшм) сделан столь искусно, что передано всё великолепие белых ночей (работа мастерской Дамира Девятова, г. Сибай, 2009).

Выполненное в мастерской А. Нигматуллина (2005, г. Уфа) декоративное панно «Зимняя канавка» по акварели И. Урениуса (1815) отличает изысканная декоративность в подборе камня (рис. 5). Мозаика-тондо заключена в необычную по форме раму из серо-зеленой яшмы и составляет с ней единую композицию. В двух миниатюрных медальонах, вписанных в раму, легко прочитываются практически монохромные изображения панорамы Исаакиевского собора и силуэт Петропавловской крепости.

Отдельное направление в коллекции представлено серией мозаичных портретов известных личностей. Портрет П.И. Чайковского (рис. 6) выполнен

10. **Живописная Венеция. Брошь.** Флорентийская мозаика, золото, фианиты. Художник Е. Пестов, г. Апатиты. Ювелир Г. Шифрин, г. Санкт-Петербург, 2010. 5,8 x 5,0. Музей-квартира флорентийской мозаики Ошкуковых

по собственному эскизу художника-камнереза Владимира Павловича Карманова (яшма, г. Кунгур, 2005) в традициях советского «сурового стиля».

Самобытный и экспрессивный характер присущ работам заслуженного художника Таджикистана, руководителя камнерезной мастерской в г. Худжант Рахмата Батуралиева. Декоративное панно «В горах» (мастерская Р. Батуралиева, г. Худжант, 2005) отличают иной, по сравнению с упомянутыми выше мозаичными центрами, колорит, иная минеральная палитра (больше лазурита, мраморов) и более обобщенная трактовка деталей.

Для более полного представления о дальневосточной мозаичной школе и о высочайшем уровне работ народного художника РСФСР Г.Д. Павлишина следует обратиться к декоративному панно «Снежный барс» (г. Хабаровск, 2004, рис. 7). Мозаичная картина мастера продолжает неисчерпаемую тему дальневосточной природы, начатую им в 1970-е. Мастерское владение широчайшей камнесамоцветной палитрой (свыше двадцати видов декоративного камня) и безупречное художественное качество отличают данную работу. Панно «Снежный барс» наглядно свидетельствует, что отечественное искусство наборной каменной мозаики станковых форм достигло высот мастерства мирового уровня.

Среди мозаичистов-камнерезов нередко оказываются геологи, профессионально знающие камень и нашедшие себя по достижении зрелого возраста в художественном творчестве. Пример такой работы «дилетанта» — «Седой орлан», выполненный в мастерской Б. Фомина (г. Хабаровск, 2002, рис. 8). Впечатляет мастерский подбор камня, по текстуре и оттенкам очень близко напоминающий оперение этой птицы.

В ряде работ можно видеть, как художник-камнерез лишь несколькими деталями дополняет картину, созданную в камне самой природой. Пейзажные яшмы, которыми столь богат Урал, наиболее подходящий для этих целей материал. В декоративном панно «Дон Кихот» Ю.Г. Шевцова (г. Гай, 2003, рис. 9) мастером лишь добавлены «стаффажные» фигуры рыцаря печального образа и его верного

11. **Прозрачность.**
Декоративное панно.
Флорентийская мозаика.
Художник Б.Л. Ошкуков.
Мастерская А. Белякова,
г. Москва,
2008.
32 x 24.
Музей-квартира
флорентийской мозаики
Ошкуковых

12. **Течение жизни.**
Декоративное панно.
Флорентийская мозаика.
Художник Б.Л. Ошкуков.
Мастерская А. Белякова,
г. Москва,
2005.
32 x 24.
Музей-квартира
флорентийской мозаики
Ошкуковых

оруженосца Санчо Пансы в мистический и загадочный пейзаж, запечатленный в камне. Ранее мы подчеркнули, что «мозаичные картины, в которых природный камень со своим неповторимым оттенком и текстурой выступает в качестве самоценного изобразительного языка, способны возвысится до подлинных произведений искусства» [8, с. 46].

В отличие от станковых декоративных панно, «мозаичные вставки в разнообразных предметах интерьера лишь дополняют, обогащают целостную композицию. Но их вклад в неповторимость и подчас уникальность создаваемой вещи нельзя недооценивать» [8, с. 44]. Шкатулки, декорированные мозаичными вставками,— весьма распространенный в ассортименте мастеров-камнерезов тип утилитарных предметов. На верхней крышке одной из шкатулок, хранящихся в коллекции, изображена гризайльная композиция «Царь-плотник» (мастерская М. Акбарова, г. Санкт-Петербург, 2005). Мастеру удалось в этой работе справиться с весьма непростой задачей: так подобрать камень с различной насыщенностью тона, чтобы добиться «живописного» монохромного изображения.

Еще одним характерным типом предметов в ассортименте камнерезов являются декоративные вазы. В коллекции представлен целый ряд неординарных работ, выполненных в различных региональных мастерских. Ваза в форме усеченной пирамиды «Цветы и стрекозы» (мастерская М. Акбарова, г. Санкт-Петербург, 2009) — характерный пример декоративного предмета, дополняющего жилой интерьер.

Наборные каменные столешницы на протяжении нескольких веков оставались одним из основных видов художественных произведений, создаваемых ведущими европейскими камнерезными мастерскими. Представленная в коллекции декоративная столешница «Цветы и птицы» (мастерская М. Акбарова, г. Санкт-Петербург, 2005) — своеобразный диалог с работами камнерезов-мозаичистов прошлых эпох, ныне хранящимися в разнообразных музейных собраниях или частных коллекциях.

Декоративный комод с мозаичными вставками по образцам мебели XVIII в. (мастерская А. Белякова, г. Москва, 2001) также может служить своеобразным

напоминанием о монументальных предметах дворцовой мебели со вставками, выполненными в мастерских великого герцога Тосканского.

Что касается мозаичных вставок в ювелирных украшениях, то, как мы установили ранее, им «традиционно отводится роль центра декоративной композиции, нуждающегося лишь в лаконичном обрамлении. Работа ювелира в данном случае напоминает подбор и изготовление подходящей рамы для живописного произведения. Небольшой размер мозаичных вставок для костюмных украшений сужает и творческие возможности мастера-камнереза: необходимо использовать самоцветы контрастных цветов, избегать детализации и тонких тональных переходов. <…> Редки (а потому представляют особый интерес) авторские ювелирные украшения, в которых мозаичные вставки оказываются органичным дополнением общей сложной композиции [8, с. 45]. Примером такого рода работы может служить брошь «Живописная Венеция» (флорентийская мозаика, золото, фианиты; художник Е. Пестов, г. Апатиты; ювелир Г. Шифрин, г. Санкт-Петербург, 2010, рис. 10). Композиция броши напоминает только что законченную картину на мольберте, рядом с которой оставлены кисти и палитра.

Обычные сюжеты изображений на вставках для ювелирных изделий — «цветочные композиции» и «цветы и птицы» (мастерская А. Белякова, г. Москва, 2003–2008). Широкий спектр таких вставок также представлен в коллекции.

Примечательно, что Б.Л. Ошкуков состоялся ранее в профессии врача-реаниматолога, весьма далекой от художественного творчества. Уже в достаточно зрелом возрасте он стал очень серьезным коллекционером, далее развивался как художник, автор многих абстрактных проектов. Творчество составляло для него основу духовного саморазвития. Точку опоры своего беспредметного творчества он видел в русском авангарде начала XX века [6, с. 10–11]. Его художественные искания воплощались в разных техниках и материалах.

В течение более чем десяти лет он создавал абстрактные панно, по которым выполнялись флорентийские мозаики. «Занимаясь мозаикой, Борис Лазаревич, сумел проникнуть в таинственный мир минералов, добиваясь абсолютно оригинального звучания материала» [2]. Составленная из мозаичных работ, выполненных по рисункам самого Б.Л. Ошкукова, часть коллекции объединена общими темами «абстрактные миры», «орнаменты народов мира» — «они и вправду создают отдельный мир, собственное энергетическое пространство, которое существует уже отдельно от автора» [8, с. 40]. Одна из таких работ — «Прозрачность» (рис. 11) — своеобразный диалог с работами В.В. Кандинского. В целом же более ста мозаичных композиций, выполненных по авторским эскизам мастерскими Москвы, Санкт-Петербурга, Сибая, Уфы, вошли в коллекцию музея-квартиры [8, с. 40], наполнив ее оригинальными абстрактными образами. Одна из работ этой внушительной серии — философское размышление в камне «Течение жизни» (рис. 12). Грустно осознавать, что в этот тяжелый год эпидемия унесла жизнь такого увлеченного творчеством человека, как Борис Лазаревич.

Выводы

Внушительное собрание Бориса и Людмилы Ошкуковых достаточно полно и представительно отражает историю эволюции отечественного искусства флорентийской мозаики в постсоветское время. В нем сосредоточены в виде станковых декоративных панно значительные произведения всех основных центров камнерезного искусства: Москвы, Санкт-Петербурга, Урала, Дальнего Востока. Разнообразно и широко представлены предметы интерьера и ювелирные изделия с мозаичными вставками. Особое место в коллекции занимает творческое наследие самого Б.Л. Ошкукова. Хочется надеяться, что уникальная коллекция не только сохранится, но будет и в дальнейшем доступна для всех любителей и знатоков камнерезного искусства.

Дата поступления: 22.04.2021 Submission date: April 22, 2021

Литература

1. Баранова Т.В. Флорентийская мозаика в России середины XIX – начала XXI века; Петергоф, Екатеринбург, Колывань. Дисс. канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2010. 214 с.
2. Борис Лазаревич Ошкуков // Артхив [сайт]. URL: https://artchive.ru/obl48/feed (дата обращения: 01.04.2021).
3. Будрина Л.А. По следам императорского дара // «Французский след» на Урале: Материалы круглого стола, состоявшегося 23 июня 2010 г. в рамках выставки «Bonjour, Урал!», приуроченной к празднованию в Екатеринбурге года Франции в России и России во Франции / редкол.: Е. В. Алексеева и др. Екатеринбург: Урал. лит. агентство, 2010. С. 86–96.
4. Киселева О. Бабушкин сад. Флорентийская мозаика // Стихи.ру [сайт]. URL: https://www.stihi.ru/2017/10/06/811 (дата обращения: 01.12.2020).
5. Мавродина Н.М. Искусство русских камнерезов XVIII–XIX веков: каталог коллекции. Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2007. 559 с.
6. Музыка абстрактного образа в творчестве Бориса Лазаревича Ошкукова / автор-сост. В.И. Зеленев. СПб.: НП-Принт, 2018. 169 с.
7. Прыгов В.И., Беляков А.Ю. Истоки, развитие и расцвет флорентийской мозаики в Западной Европе // Природа. 2019. № 12. С. 32–40.
8. Прыгов В.И., Беляков А.Ю. Флорентийская мозаика в постсоветской России // Природа. 2020. № 3. С. 37–46.
9. Симфония природных минералов: коллекция работ мастеров флорентийской мозаики России и ближнего зарубежья XX–XXI веков / автор-сост. В.И. Зеленев. СПб.: НП-Принт, 2018. 163 с.
10. Ферсман А. Е. Очерки по истории камня. В 2 т. Т. 2. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2003. 336 с.
11. Хейсум Я. Цветы // Сайт Государственного Эрмитажа. URL: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/44708 (дата обращения: 01.12.2020).
12. Чистякова М.Б. Камнерезные изделия в коллекции Минералогического музея им. А.Е. Ферсмана. М.: Издательство «Майер», 2019. 264 с.
13. Giusti A. (ed.). Art of the Royal Court: Treasures in PietreDure from the Palaces of Europe. Catalogue of the Exhibition at Metropolitan Museum of Art. New York: Metropolitan Museum of Art, 2008. 428 p.
14. Massinelli A.-M. Painting in Stone. Modern Florentine Pietra Dura Mosaic. Florence: Aska, 2015. 223 p.

References

1. Baranova T.V. *Florentiiskaya mozaika v Rossii serediny XIX – nachala XXI veka; Petergof, Ekaterinburg, Kolyvan.* Diss. kand. iskusstvovedeniya [Florentine mosaic in Russia in the middle of the 19th – beginning of the 21st century; Peterhof, Yekaterinburg, Kolyvan. Cand. Art sci. diss.]. Ekaterinburg, 2010. 214 s. (In Russian).
2. Boris Lazarevich Oshkukov. *Artchive.* Available at: https://artchive.ru/obl48/feed (Accessed: 01.04.2021). (In Russian).
3. Budrina L.A. Po sledam imperatorskogo dara [Following in the footsteps of the imperial gift]. Alekseeva E.V. et al. (eds). *"Frantsuzskiy sled" na Urale* ["L'empreinte Francaise" dans l'oural. Materials of the round table]. Yekaterinburg, Ural'skoye literaturnoye agentstvo, 2010. P. 86–96. (In Russian).
4. Kiseleva O. Babushkin sad. Florentiiskaya mozaika [Grandmothers garden. Florentine mosaic]. *Stihi.ru.* Available at: https://www.stihi.ru/2017/10/06/811 (Accessed: 01.12.2020). (In Russian).
5. Mavrodina N.M. *Iskusstvo russkikh kamnerezov XVIII–XIX vekov: katalog kollektsii* [The Art of Russian Stone Carvers 18th-19th Centuries: catalog of the collection]. St. Petersburg, State Hermitage Museum Publ., 2007. 559 p. (In Russian).
6. Zelenev V.I. (comp.). *Muzyka abstraktnogo obraza v tvorchestve Borisa Lazarevicha Oshkukova* [The music of abstract images in Boris Oshkhukov's works of art]. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2018. 169 p. (In Russian).
7. Prygov V.I., Belyakov A.Yu. Istoki, razvitie i rastsvet florentiiskoi mozaiki v Zapadnoi Evrope [The origins, development and flowering of the Florentine mosaic in Western Europe]. *Priroda — Nature*, 2019, No. 12, pp. 32–40. (In Russian).
8. Prygov V.I., Belyakov A.Yu. Florentiiskaya mozaika v postsovetskoi Rossii [Florentine mosaic in post-Soviet Russia]. *Priroda — Nature*, 2020, No. 3, pp. 37–46. (In Russian).
9. Zelenev V.I. (comp.). *Simfoniya prirodnykh mineralov* [The natural minerals symphony]. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2018. 163 p. (In Russian).
10. Fersman A.E. *Ocherki po istorii kamnya* [Essays on the history of stone. In 2 volumes. Vol. 2]. Moscow, TERRA-Knizhnyi klub, 2003. 336 p. (In Russian).
11. Huijsum J. Flowers. *The State Hermitage Museum website*. Available at: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.%20paintings/44708?lng=en (Accessed: 01.12.2020).
12. Chistyakova M.B. *Kamnereznye izdeliya v kollektsii Mineralogicheskogo muzeya im. A.E. Fersmana* [Stone-cutting products in the collection of the Mineralogical Museum named after A.E. Fersman]. Moscow, Mayer Publ., 2019. 264 p. (In Russian).
13. Giusti A. (ed.). *Art of the Royal Court: Treasures in PietreDure from the Palaces of Europe*. Catalogue of the Exhibition at Metropolitan Museum of Art. New York, Metropolitan Museum of Art, 2008. 428 p.
14. Massinelli A.-M. *Painting in Stone. Modern Florentine Pietra Dura Mosaic*. Florence, Aska, 2015. 223 p.

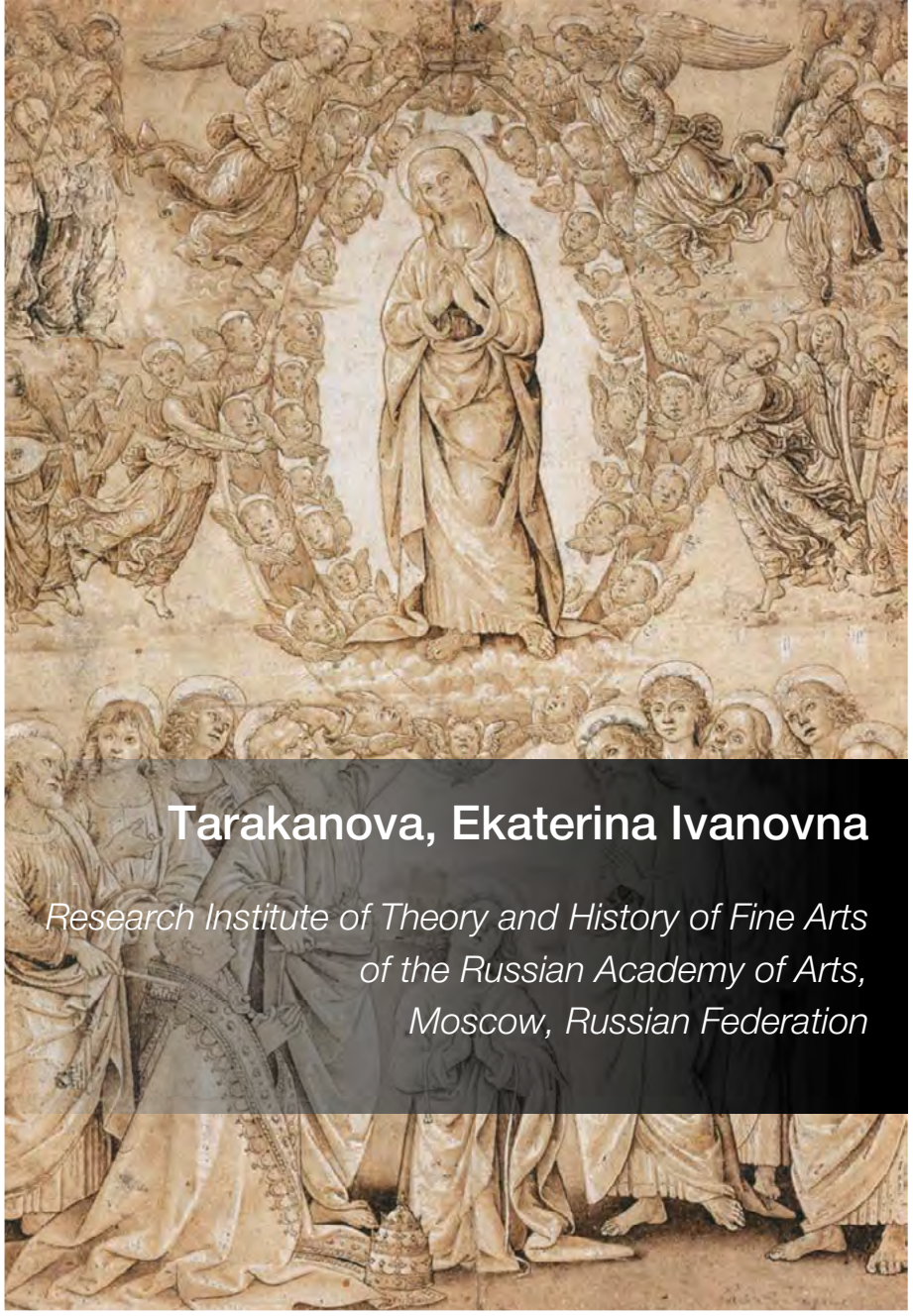
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Прыгов Вадим Игнатьевич — кандидат искусствоведения, доцент кафедры минералогии и геммологии, Российский государственный геологоразведочный университет имени Серго Орджоникидзе, г. Москва, Российская Федерация. E-mail: vadim-pr@yandex.ru*

ABOUT AUTHOR: *Prygov, Vadim Ignatyevich — Cand. Sc. (Art History), Associate professor of the Department of mineralogy and gemology, Sergo Ordzhonikidze Russian State University for Geological Prospecting, Moscow, Russian Federation. E-mail: vadim-pr@yandex.ru*

Для цитирования | For citation:

Прыгов В.И. Первый и единственный в России частный музей флорентийской мозаики Б. и Л. Ошкуковых // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 2 (21). С. 104–117. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.009. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/619

Prygov V.I. The first and only private museum of Florentine mosaics in Russia by B. and L. Oshkukovs. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 2 (21), pp. 104–117. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.009. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/619 (In Russian).



Tarakanova, Ekaterina Ivanovna

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

Тараканова Екатерина Ивановна

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

СИКСТ IV КАК ЗАКАЗЧИК СИКСТИНСКИХ КАПЕЛЛ

SIXTUS IV AS A PATRON OF THE SISTINE CHAPELS

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.02.010

УДК 7.034...4

АННОТАЦИЯ

С именем Сикста IV связаны три Сикстинские капеллы: в Ватиканском дворце, бывшем монастыре Сан-Франческо в Савоне и старой базилике Сан-Пьетро в Риме (также известная как капелла хора и капелла Непорочного зачатия). Первой из них посвящено множество исследований. Две другие представлены в литературе значительно более скромно (их кватрочентистская декорация во многом была утрачена). В статье путем сопоставления этих трех крупных художественных заказов впервые показано, насколько разными были их церковное и общественное значение и как самобытно в каждом из них проявилась выдающаяся личность Сикста IV. В ватиканской капелле запечатлена его религиозно-политическая и меценатская деятельность. Погребальная капелла в Сан-Пьетро, призванная обеспечить заказчику счастливую загробную участь, увековечивает его в памяти потомков как настоящего Папу-Короля. Удаленная от Рима капелла Непорочного зачатия, ставшая мавзолеем родителей понтифика, дает наиболее полное представление о его личных качествах. В этом памятнике Сикст IV не только проявил трогательную сыновью заботу, но и практически дерзнул поставить себя в один ряд со святыми.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Кватроченто; Папа Римский Сикст IV; Сикстинская капелла в Ватикане; Сикстинская капелла в Савоне; капелла Непорочного зачатия (капелла хора) в старой базилике Святого Петра; Микеле д'Ария; Джованни д'Ария; Джованни Мадзоне; меценат.

ABSTRACT

The name of Sixtus IV is associated with three Sistine Chapels: in the Vatican Palace, in the former convent of San Francesco in Savona, and in the old Basilica of San Pietro in Rome (also known as the Choir Chapel and Immaculate Chapel). The former is well studied by scientists. While remaining two chapels are much less discussed in the literature since their Quattrocentist setting has largely been lost. The article compares these three major artistic orders and for the first time shows how different their ecclesiastical and social significance were, and how distinctively the outstanding personality of Sixtus IV was manifested in each of them. In the Vatican chapel are depicted his religious, political and philanthropic activities. The funeral chapel in San Pietro was designed to provide the customer with a happy afterlife and perpetuates Sixtus IV as a real Pope-King. The Chapel of the Immaculate Conception located far from Rome became the mausoleum for the pontiff's parents and provides the most complete picture of his personal qualities. In this monument Sixtus IV is shown as an attentive son, but also practically dared to put himself on a par with the saints.

KEYWORDS: Quattrocento; Pope Sixtus IV; Sistine Chapel in the Vatican; Sistine Chapel in Savona; Immaculate Chapel (Chor Chapel) in the Old St. Peter's Basilica; Michele d'Aria; Giovanni d'Aria; Giovanni Mazone; patron.

Введение

При упоминании Сикстинской капеллы в памяти в первую очередь всплывает знаменитая роспись потолка и алтарной стены Микеланджело в Ватикане. Определенное сценографическое сходство декорации церкви Священного Тела Христова в Бреши с этими фресками послужило поводом для того, чтобы именовать ее также ставшим уже практически нарицательным словосочетанием «Сикстинская капелла».

В названии знаменитой ватиканской капеллы (рис. 1) увековечено имя ее кватрочентистского заказчика — понтифика Сикста IV (в миру — Франческо делла Ровере) — выдающегося религиозного и политического деятеля, а также одного из наиболее ярких меценатов эпохи Возрождения в Риме. Этой капелле посвящено бесчисленное множество исследований ([3; 6; 7; 8; 18] и др.), однако две другие заказанные папой делла Ровере капеллы (в монастыре Сан-Франческо в Савоне и в старой базилике Сан-Пьетро в Риме), также известные как Сикстинские, в отечественной литературе не освещены. В зарубежной историографии они представлены в основном в узкоспециальных исследованиях, посвященных либо отдельным составляющим этих лишь частично сохранившихся ансамблей (от их кватрочентистской декорации сохранились только надгробия и фрагменты фресок) [5; 15], либо, как в случае с савонским памятником,— местному лигурийскому искусству [14; 16]. При этом сравнения капеллы в монастыре Сан-Франческо в Савоне и капеллы хора старой базилики Сан-Пьетро в Риме с главным «детищем» Сикста IV в литературе практически отсутствуют.

В настоящей статье впервые совместно проанализированы и сопоставлены эти три крупных художественных заказа и показано, как по-разному в них проявилась незаурядная и многогранная личность понтифика.

Обсуждение

Франческо делла Ровере, в 1471 году ставший папой Сикстом IV, родился в 1414 году в Целле рядом с Савоной в семье торговца и сосланной аристократки. Совсем молодым он примкнул к францисканцам, прошел обучение в Падуе, успешно преподавал логику и философию во многих университетах Италии, проявил себя как выдающийся богослов. Путь Франческо к власти был стремительным и особенно ускорился, когда его личным духовником стал кардинал Виссарион, называвший своего духовного сына одним из самых образованных людей того времени (характерно, что портрет Сикста IV входил в галерею изображений ученых мужей в урбинском студиоло Федериго да Монтефельтро). В 1464 году за трактат «О крови Христовой» Франческо делла Ровере был избран генералом францисканцев, в 1467 году — произведен Павлом II в кардиналы, а в 1471 — сменил его на папском престоле [4, p. 264].

Выбрав себе имя «Сикст» (его предшественник с таким именем построил Латеранский баптистерий и закончил базилику Санта-Мария-Маджоре), делла Ровере, как и первые христианские понтифики имперского Рима, избрал модель великолепного и набожного публичного патронажа [4, p. 265]. Среди кватрочентистских предшественников основным примером для него был папа-гуманист Николай V, основавший Ватиканскую библиотеку (открыта в 1475 году) и проводивший масштабную политику *Renovatio Roma*. Аналогичной линии придерживался и Сикст IV, неизменно оставлявший на каждом выстроенном или отреставрированном объекте надпись, которая должна была напоминать сведущим в латыни потомкам о его обновлении Рима. В панегирике 1477 года Роберт Флемминг отмечал, что новый папа украсил Вечный город не арками, театрами, цирками и обелисками, а святилищами и строгими зданиями, которые должны пробуждать благочестие [3, p. 27]. И действительно, в его понтификат было основано семь и реконструировано около сорока церквей [4, p. 265]. При этом наибольшее внимание уделялось культу Богоматери, особенно важному для ордена францисканцев, причастность к которым Сикст IV остро ощущал и подчеркивал всю жизнь.

Именно Деве Марии посвящены все три декорированные по его заказу Сикстинские капеллы. Знаменитая Великая капелла Ватиканского дворца — наиболее официальный и семантически насыщенный заказ — была заложена в юбилейном 1475 году и освящена 15 августа 1483 года — в день Вознесения Богоматери. Погребальная капелла родителей понтифика (начата в 1481 году и завершена в 1489 году) в монастыре Сан-Франческо в Савоне (куда Франческо делла Ровере пришел в девятилетнем возрасте и где позже во время восстановительного периода после болезни узнал о своем избрании Папой Римским [14, p. 277]) и капелла Сикста IV, также известная как капелла хора (освящена в 1479 году), в старой базилике Святого Петра в Риме, были посвящены Непорочному зачатию Девы Марии. В 1475 году оно было предметом дебатов францисканцев и доминиканцев [7, p. 229]. Тогда Сикст IV в очередной раз проявил себя как выдающийся теолог (примечательно, что ранее после успешного участия в подобном диспуте ему было предложено возглавить орден миноритов [10, p. 69]). В феврале следующего года он издал буллу о Непорочном зачатии, что способствовало пополнению ряда мариологических церковных праздников (подробнее

1. **Общий вид Сикстинской капеллы.** Апостольский дворец, Ватикан. Фото: wikimedia.org

о росте культа Девы Марии в понтификат Сикста IV см. [7, p. 229]).

Одним из следствий Непорочного зачатия, свидетельствующего об абсолютной безгрешности Девы Марии, было ее Вознесение на небо. Близость этих культов, даровавших верующим надежду на воскрешение (в том числе — плоти), формально проявилась в том, что композиционная схема фрески, написанной Перуджино в 1479 году для капеллы хора базилики Сан-Пьетро, позже была им повторена в алтарном образе с иконографией Ассунты во дворцовой Сикстинской капелле (рис. 2).

Сикстинская капелла Ватиканского дворца включила в себя стены своей средневековой предшественницы, также посвященной Деве Марии (полностью новая постройка начиналась от яруса окон). Она входила в давно установившуюся «систему трех капелл»: для ежедневных служб понтифика предназначалась небольшая так называемая «секретная капелла» рядом с его апартаментами; восемь месс (включая Рождественскую и Пасхальную) справлялись в апсиде константиновской базилики Святого Петра; еще сорок две службы, свидетельствовавшие об авторитете и духовном величии Папы, проходили во дворцовой капелле [17, p. 25], позволявшей вместить весь папский двор, насчитывавший тогда около двухсот человек. Присутствие в капелле образованных представителей как духовенства, так и мирян, позволяло заложить в ее программу разные смыслы и уровни прочтения. Большинство исследователей приписывает авторство этой программы самому Сиксту. Среди его возможных помощников называются Бартоломео Платина [2, с. 387; 12, S. 94], Андреас Трапезундский [9, p. 12] и Антонио да Пинероло [10, p. 70].

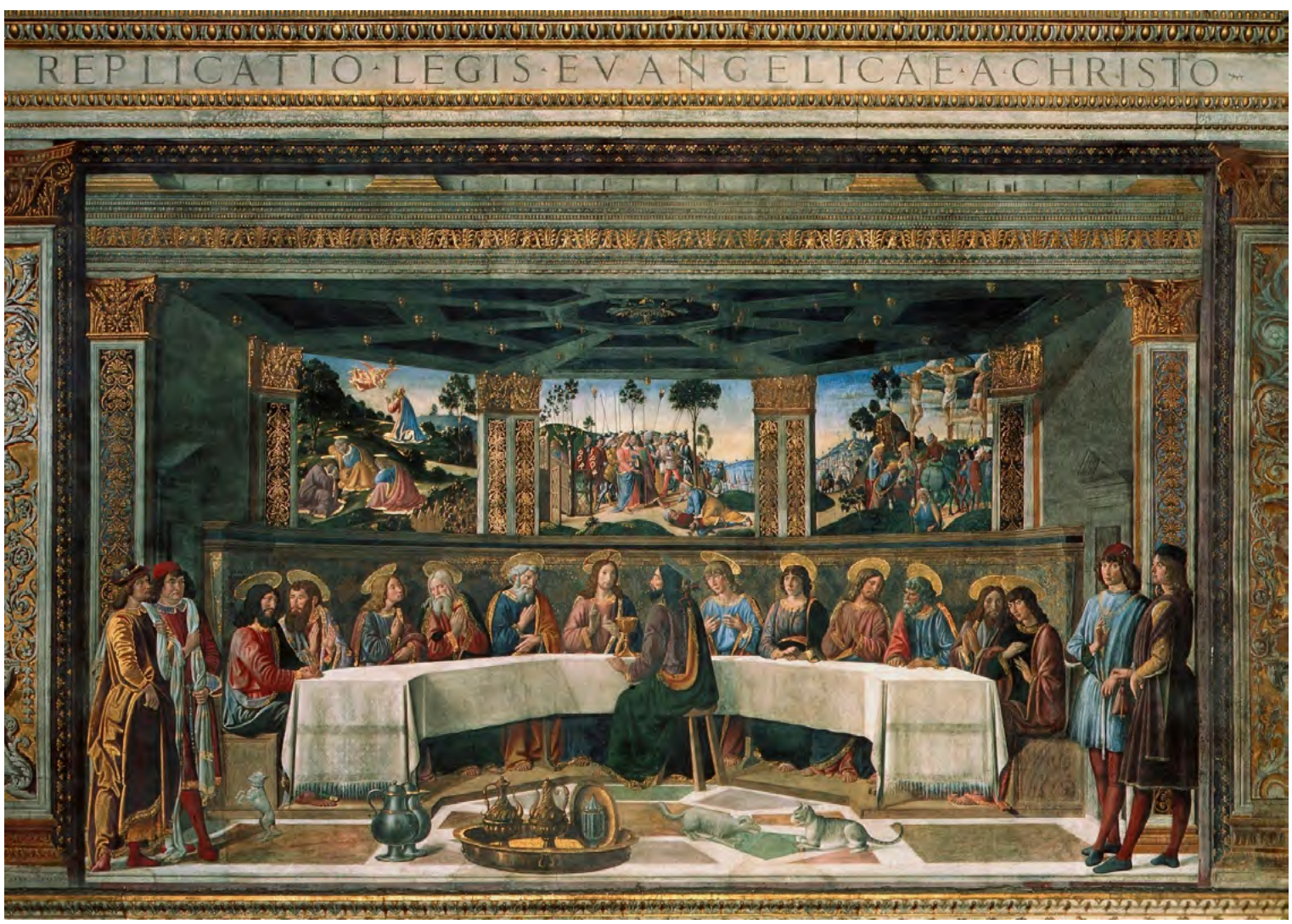
В кватрочентистской декорации Сикстинской капеллы (рис. 3) практически всё повествование строится на параллелизме историй Моисея и Христа — согласно еще средневековой традиции, события и персонажи Ветхого Завета становятся префигурацией Нового. Главная тема Спасения, развивающаяся от алтарной стены ко входу в капеллу и заключенная между сценами Вознесения Христа и Богоматери на торцах капеллы, дополняется множеством других. Среди них и тема борьбы с ересями и консильяризмом, ярко проявившаяся в сцене «Наказание Кора», и тема папского авторитета и богоизбранности понтифика, закрепленная «Передачей ключей апостолу Петру», и тема многоаспектности власти папы — Моисей и Христос выступают и как священники, и как правители, и как законодатели. Исследователи также указывали на отсылки к жизни Франциска Ассизского [7, p. 239, 259] и связь кватрочентистской росписи Сикстинской капеллы с литургией — особенно со службами во время Великого поста [8].

Многочисленны не только косвенные (через аллюзии на современные ему события и его теологическую деятельность), но и прямые отсылки к самому Сиксту IV. Рельефы с его гербом украшают пространство над входом и наружные стены капеллы, он написан на фоне иллюзионистического парчового занавеса нижнего регистра. Фамильные цвета делла Ровере — желтый и синий — не только представлены в одеянии Аарона и совпадают с традиционными цветами одежд апостола Петра, но и являются фоном для канделябров на пилястрах [11, p. 49], разделяющих фризы историй на отдельные клейма. Особенно интересно такие моменты «срабатывают» при соотнесении с реальным пространством капеллы. В сцене «Призвание Моисея» (Сандро Боттичелли) дерево дуба (геральдический символ делла Ровере) написано над папским троном. В «Тайной вечере» (Козимо Росселли) — центр потолка залы украшен изображением дуба, от которого концентрическими окружностями расходятся ряды свисающих золотых желудей (рис. 4). Таким образом, пространство этой сцены, как бы изображающей и дом понтифика, символически отождествляется с реальным пространством капеллы.

Здесь уместно вспомнить изложенный Вазари в жизнеописании Козимо Росселли анекдот о награде тому из живописцев Сикстинской капеллы, кто, по мнению Папы Римского, лучше всех выполнит росписи: «И вот, когда они были закончены, его святейшество отправился взглянуть на эти истории, которые каждый из живописцев старался сделать достойными названной награды и чести. Козимо же, чувствуя себя слабым в выдумке и рисунке, попытался скрыть свой недостаток, покрыв тончайшими лессировками из ультрамарина и других ярких красок и подцветив историю обильной позолотой, так что там не было ни дерева, ни травинки, ни одежды, ни облака, оставшихся неподцвеченными, так как он был уверен, что папа, мало понимая в этом искусстве, должен будет присудить ему награду как победителю. Когда пришел день, в который надлежало открыть все работы, посмотрели и на его работу и при громком смехе и шутках всех остальных художников начали над ней измываться и издеваться, поднимая его на смех, вместо того чтобы пожалеть его. Но в конце концов в дураках остались они, ибо такие краски, как и предполагал Козимо, сразу же так ослепили глаза папы, который в подобных вещах плохо разбирался, хотя очень их любил, что он признал работу Козимо гораздо лучшей, чем у всех остальных. И потому, распорядившись, чтобы награда была выдана ему, он приказал всем остальным покрыть их живопись самой лучшей

2. **Круг Перуджино (Пинтуриккио (?))**. **Зарисовка алтарной композиции «Вознесение Богоматери», располагавшейся на западной стене Сикстинской капеллы.** Ок. 1481. Металлический стержень, перо, отмывка, белила. Размер. Графическое собрание Альбертины (Вена). Фото: wga.hu

3. **Джованни Баттиста Джовенале. Реконструкция капеллы Сикста IV в Ватикане.** XIX в. Гравюра [18, Tafel VII]



4. **Козимо Росселли, Бьяджо д'Антонио. Тайная вечеря.** 1481–1482. Фреска, позолота. 349 x 570. Сикстинская капелла (северная стена), Апостольский дворец, Ватикан. Фото: wikimedia.org

5. **Сандро Боттичелли. Искушение Христа.** 1481–1482. Фреска, золото. 345,5 x 555. Сикстинская капелла (северная стена), Апостольский дворец, Ватикан. Фото: wga.hu

лазурью, какую только они смогут найти, и тронуть ее золотом, чтобы она расцветкой и своим богатством была похожа на живопись Козимо. И вот бедные живописцы, в отчаянии от необходимости угождать недостаточному пониманию святого отца, начали портить все хорошее, что было ими сделано. А Козимо посмеялся над теми, кто недавно еще смеялся над ним» [1, с. 376].

Определенная унификация действительно характерна для кватрочентистских росписей капеллы: во всех композициях совпадает уровень линии горизонта, выдерживается масштаб фигур, сохраняются цвета одежд основных персонажей. Но стилистические различия позволяют в большинстве случаев легко определить принадлежность каждой композиции определенному мастеру (и его мастерской), особенно в случае с динамичной манерой Боттичелли. Любопытно, что он оказался причастен к разрешению конфликта, связанного с заговором Пацци. Как известно, рекомендация Сиксту IV Лоренцо Великолепным лучших мастеров его города для росписи Великой капеллы Ватиканского дворца была одним из символов прекращения двухлетней войны понтифика с Флоренцией. И если на стене палаццо Веккьо по велению Лоренцо Медичи Боттичелли написал казненных заговорщиков повешенными, то несколькими годами позже он тех же персонажей (Франческо де Пацци, Франческо Сальвиати и Якопо Браччолини), но уже совсем в другой тональности, увековечил, поместив их «скрытые портреты» в левом нижнем углу фрески с искушением Христа (рис. 5) и исцелением прокаженного [13]. В обоих случаях оказался востребованным его талант изображения человеческих лиц. Именно Боттичелли было доверено

6. **Джованни д'Ария, Микеле д'Ария. Надгробие Леонардо делла Ровере и Лукины Монлеони.**
1481–1483.
Мрамор.
Сикстинская капелла, Музей кафедрального собора, Савона.
Фото Е.И. Таракановой

написание наибольшего количества раннехристианских Римских Пап, в том числе Сикста II (над «Тайной вечерей»).

Следует отметить, что в «галерее» понтификов, занимающей верхний регистр росписи, дважды повторяется только имя Сикста. Заглубленность этого яруса относительно расположенной ниже стены оставляет узкий проход: не исключено, что и сам Сикст IV мог туда подниматься, уже не только умозрительно сопоставляя себя с доконстантиновскими папами. Примечательно, что композиционное решение всего фрескового ансамбля во многом вдохновлено не столько известными дворцовыми капеллами (Скровеньи — в Падуе, Клементиной — в Авиньоне [17, p. 26, 29]), сколько монументальными циклами раннехристианских римских базилик, где повествование разворачивается от алтарной стены ко входу [8, p. 110].

В декорации Сикстинской капеллы Ватиканского дворца можно увидеть отображение практически всех видов меценатской деятельности понтифика. Его вклад в возрождение и обновление Рима, в том числе уподобляемого Иерусалиму, проявился, например, в образе храма Соломона. С ним можно сравнить как центрическое сооружение в «Передаче ключей апостолу Петру» [8, p. 66], так и саму капеллу, размеры которой совпадают с размерами, приведенными в описании Первого храма [3, p. 22]. А центральное место в сцене «Искушение Христа» занимает довольно точное изображение перестроенного при Сиксте IV госпиталя Санто-Спирито в Сассии, стены которого украшают фрески, прославляющие папу делла Ровере гораздо более буквально.

О собрании антиков, переданном Сикстом IV в Палаццо консерваторов в дар римскому народу, напоминают позы неофита из «Крещения Христа» и Моисея из его «Призвания», явно проинспирированные скульптурой «Мальчик, вынимающий занозу» (*Spinario*), входившей в коллекцию понтифика. Особый смысл эта параллель приобретает, если вспомнить о толковании средневековыми и ренессансными авторами этой занозы как занозы греха [8, p. 23]. Собрание открытой Сикстом IV Ватиканской библиотеки сыграло решающую роль в формировании программы росписи. Для основанного им хора Сикстинской капеллы практически в центре южной стены — по диагонали от папского трона — была выстроена кантория.

Таким образом, даже в этом самом официальном и общественном из заказов Сикста IV постоянно проступают отсылки к его личности и разноаспектной, в том числе — меценатской, деятельности.

Гораздо ярче человеческие качества понтифика проявились в капелле савонского монастыря Сан-Франческо. Эта капелла походила на римскую вписанностью в средневековый архитектурный объем, конструкцией свода на люнетах[1], живописной имитацией парчовых тканей, «свисавших» до пола с архитрава, украшенного лицами, птицами с расправленными крыльями и гирляндами, и росписью свода под звездное небо (в Савоне — лишь куполка над алтарной частью). Нынешний праздничный и легкий облик капеллы, который она приобрела в результате инициированной в 1762–1764 годах Франческо Мария делла Ровере реконструкции, контрастирует с ее кватрочентистским видом, когда полумрак освещавшегося всего тремя окнами помещения способствовал молитвенной сосредоточенности. Больше всего солнечного света, благодаря расположенному напротив окну, падало на надгробие родителей Сикста IV — Леонардо делла Ровере и Лукины Монлеони (рис. 6). Оно было вмонтировано в левую стену алтарной части, образуя смысловое ядро ансамбля.

Характерно, что и здесь понтифик был автором художественного замысла — об этом свидетельствует сохранившийся акт подряда [15, p. 291]. В нем говорится о существовании проектных предписаний,

которые папские делегаты должны были сообщить мраморщикам Микеле и Джованни. В основу замысла была положена схема, использовавшаяся Андреа Бреньо в римских надгробиях, в том числе — и представителей курии. Наиболее близкая аналогия — в мавзолее кардинала Пьетро Риарио в Санти-Апостоли (1481) [15, p. 291]. Однако характер решения в Сикстинской капелле совсем другой: иератичности и схематизму римского памятника противостоит особая человеческая теплота савонского монумента. Стены хорошо знакомого заказчику с детства монастыря и удаленность от основных культурных центров позволили больше проявиться его непосредственности и искренности. В мавзолее родителей Франческо делла Ровере можно отметить даже некоторую фамильярность по отношению к святым: надгробие состоит из фланкированной двумя нишами неглубокой лоджии, расположенной над саркофагом с табличкой с посвятительной надписью. В центре лоджии сидит Мадонна с Младенцем, благосклонно обращенная к стоящему справа от нее с покрытой головой (подобно святым заступникам в алтарных образах) Сиксту IV, представляющему своих коленопреклоненных родителей. Его правая рука как будто протянута к сфере в ладонях младенца Христа, что является намеком на притязания на вселенскую власть.

Святые в капеллах или алтарных образах часто изображались так, что их благословляющие жесты можно было с донаторов или других предстоящих экстраполировать на зрителей. В савонском монументе всё «замыкается» на членах семьи Сикста IV, занимающих одну из ключевых позиций. Характерно, что исключительно в их сторону обращены и стоящие в самой левой части композиции Франциск Ассизский и Антоний Падуанский. Эти францисканские святые были написаны и в капелле хора старого собора Святого Петра: во фреске Перуджино, как и в алтарном образе большой капеллы Ватиканского дворца, понтифик был изображен коленопреклоненным со стоящей у его ног тиарой, а представлял его святым персонажам апостол Петр. В монументе работы братьев д'Ария эту важную миссию заступника исполняет уже сам папа делла Ровере и именно его изображению отводится место, лучше всего просматривающееся из основного пространства церкви.

Фреска с равновеликими скульптурным персонажами, написанная Джованни Мадзоне с учетом центральной роли надгробного монумента, «достраивала» композицию до подобия триптиха: слева было помещено «Благовещение», справа — «Рождество» [16, p. 300]. Однако попытка перспективного добавления живописи к горельефу, предпринятая лигурийским последователем Мантеньи, нивелируется стилистическим несоответствием исполненных в разных материалах составляющих этого «триптиха». Выше, возможно, было «Шествие волхвов», а на задней стене алтарного выступа — эпизоды из жизни Святого Франциска [16, p. 298], ниже — на фоне балюстрады с тканями — была изображена иллюзионистическая ниша.

Работы в капелле, закончившиеся, предположительно, весной 1489 года, были завершены уже после смерти Сикста IV (в 1484 году) его племянником Джулиано делла Ровере. Он также был уроженцем этих мест и, как и дядя, известен своим савонским патронажем. Именно Джулиано делла Ровере, одному из наиболее близких и преданных Сиксту непотов, в 1503 году ставшему папой Юлием II, суждено было существенно дополнить декоративные ансамбли всех трех Сикстинских капелл. В Ватиканском дворце таким дополнением стал расписанный Микеланджело потолок, в Савоне — триптих работы Джованни Мадзоне, где на боковых створках коленопреклоненные заказчик и его дядя поклоняются чуду Боговоплощения, представленному в центральной части. Герб Джулиано можно увидеть на раме над маленькой дверкой в апсиду.

Свои гербы этот кардинал поместил и в нижних углах заказанного им братьям Поллайоло надгробия Сикста IV (рис. 7) в капелле хора старого Сан-Пьетро. Именно она стала местом упокоения и самого Джулиано, и некоторых других менее известных представителей семейства делла Ровере. Свободностоящее надгробие Сикста IV (напоминающее жизаны северных правителей), которое включает «обрамляющие» лежащую фигуру понтифика добродетели и персонификации наук и искусств, прославляло его как ученого и видного не только религиозного, но и политического деятеля, первого настоящего «Папу-Короля», по меткому выражению Грегоровиуса [5, p. 271]. И если образный мир надгробия мог быть определен после смерти Сикста IV, точное место для него указал он сам, что засвидетельствовал папский камерленго Иоганнес Бурхардт [5, p. 271, 274].

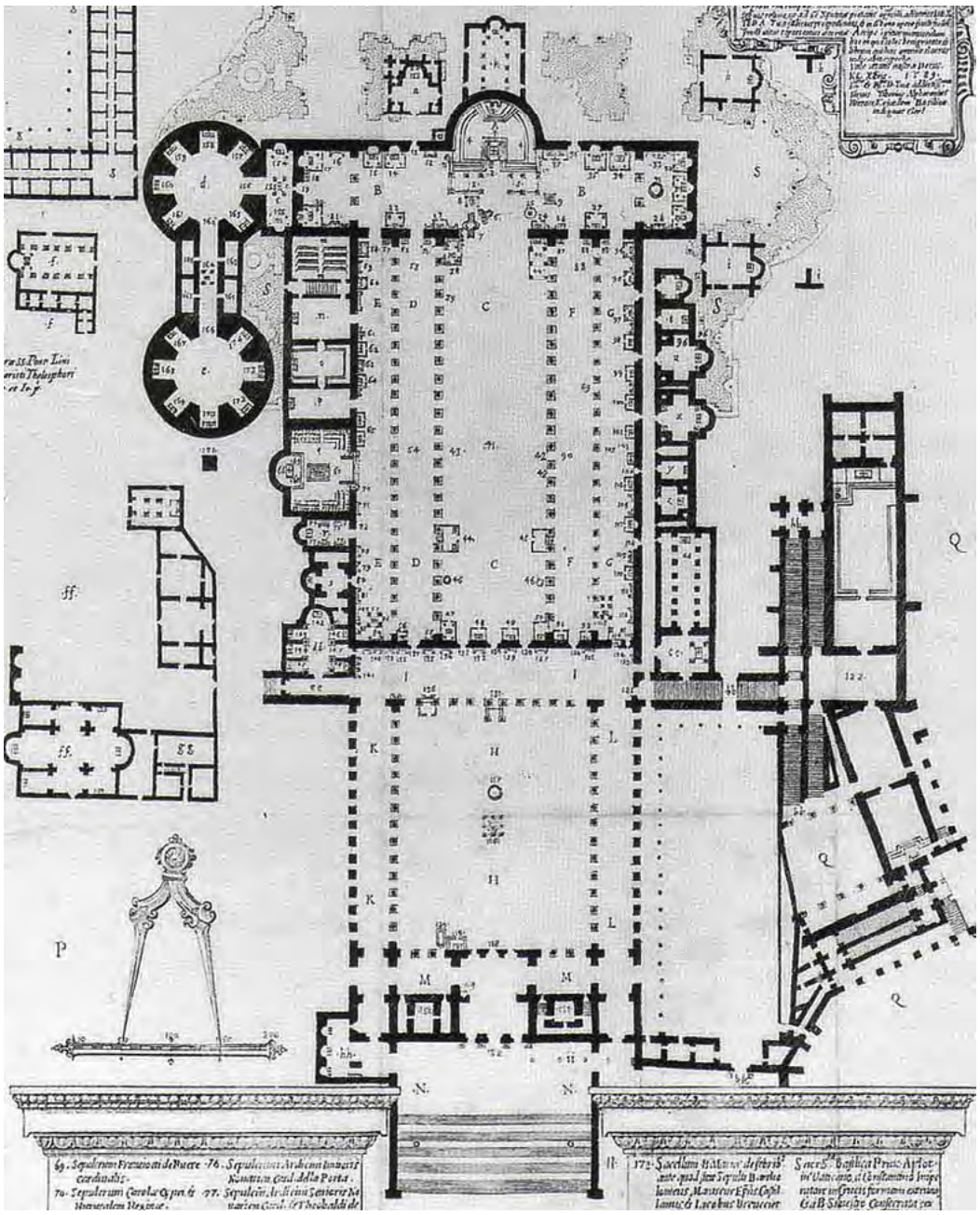
С трех сторон монумент Папы окружали сидения хора для каноников, над входом в капеллу располагалась кантория, что обеспечивало регулярность заупокойных месс. Сикст IV, изображенный лежащим, как бы предстоял перед Мадонной с Младенцем и святыми во фреске апсиды и находился на одной оси с написанным на противоположной стороне Распятием. Эти сюжеты напоминали об основополагающем теологическом вкладе понтифика — защите догмата о Непорочном Зачатии и трактате «О крови Христовой». Символично, что практически на той же оси (рис. 8) находились алтарная часть большой Сикстинской капеллы и некогда возвышавшийся в центре цирка Нерона обелиск, на вершине которого, как считали в эпоху Возрождения, был похоронен Юлий Цезарь. Это дополнительно акцентировало тему высочайшей

7. **Антонио Поллайоло, Пьеро Поллайоло. Надгробие Сикста IV.** 1484–1493. Бронза. 445 см (длина). Гроты Ватикана, собор Святого Петра, Ватикан. Фото: wga.hu

как религиозной, так и светской власти Сикста IV. А многочисленные гербы делла Ровере на плитках пола и — в виде ветвей дуба — на капителях еще при жизни понтифика неустанно напоминали о том, что помещение, формально бывшее хором для каноников, в то же время и даже в первую очередь — являлось личной папской капеллой.

Заключение

Три Сикстинские капеллы показывают Сикста IV в трех «ипостасях». В капелле Ватиканского дворца наиболее ярко высвечивается его общественный вклад — как в обновление Рима, так и в религиозно-политическую жизнь. Капелла хора Сан-Пьетро ориентирована на посмертную участь понтифика на небе и на земле, в памяти потомков. Поэтому основными в ней становятся его личные качества — и как мудрого религиозного и светского правителя, и как ученого мужа,



8. **Натале Бонифачо. Гравюра 1590 г. с планом старой базилики Святого Петра и окружающих строений, составленным в 1582 году Тиберио Альфарано[2].**
Гравюра.
Фото: wikimedia.org

и как простого человека, готового предстать перед Богом. В савонской капелле значительно меньше условностей, связанных с положением Сикста IV в Риме. Здесь он свободнее представляет себя таким, каким хочет, а сыновний долг, атмосфера родного города и воспоминания детства переводят заказ в сферу семейного, отмеченную особой человеческой теплотой.

Примечания

1. Такая конструкция сводов была типична для ломбардских заказов того времени семейства Сфорца и аналогична зальным решениям в урбинском дворце дружественного Сиксту IV герцога Федериго да Монтефельтро [14, p. 282].

2. Гравюра 1590 г. с планом старой базилики Святого Петра и окружающих строений, составленным в 1582 году Тиберио Альфарано, опубликована в: Tiberii Alpharani de Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura, a cura di M. Cerrati. *Studi e testi*, XXVI, Roma, 1914.

Дата поступления: 23.05.2021 Submission date: May 23, 2021

Литература

1. Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / пер. с итал. Габричевского А.Г. и Венедиктова А.И. Москва: АЛЬФА-КНИГА, 2008. 1278 с.
2. Мори Дж. Ранний Ренессанс. Кватроченто // Рим. Искусство сквозь века. В 2-х томах / под ред. М. Буссальи. Т. 2. Москва: АСТ. Астрель, 2005. С. 344–401.
3. Calvesi M. *La Cappella Sistina e la sua decorazione da Perugino a Michelangelo.* Roma: Lithos Editrice, 1997. 128 p.
4. Dunlop A. Pinturicchio and the Pilgrims: Devotion and the Past at Santa Maria Del Popolo. *Papers of the British School at Rome*, 2003, vol. 71, pp. 259–285.
5. Ettlinger L.D., Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 16, No. 3/4 (1953), pp. 239–274.
6. Ettlinger L.D. *The Sistine Chapel before Michelangelo: religious imagery and papal primacy*. Oxford: Clarendon Pr., 1965. 128 p.
7. Goffen R. Friar Sixtus IV and the Sistine Chapel. *Renaissance Quarterly*, 1986, vol. 39, No. 2, pp. 218–262.
8. Lewine C.F. *The Sistine Chapel walls and the Roman liturgy*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 1993. 134 p.
9. Mejía J.M. Biblical reading of the frescoes on the walls of the Sistine Chapel. *The fifteenth century frescoes in the Sistine Chapel* / Eds. Francesco Buranelli; Allen Duston. Vatican City State: Edizioni Musei Vaticani, 2003, pp. 9–37.
10. Meneses P. La Cappella Sistina nel Quattrocento: committenza, "invenzione", "artifizio". *Ricerche di Storia dell'arte* (Reverse engineering), 2007, No. 91–92, pp. 68–72.
11. Nesselrath A. The painters of Lorenzo the Magnificent in the Chapel of Pope Sixtus IV in Rome. *The fifteenth century frescoes in the Sistine Chapel* / Eds. Francesco Buranelli; Allen Duston. Vatican City State: Edizioni Musei Vaticani, 2003, pp. 39–75.
12. Roettgen S. *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien.* München: Hirmer Verlag GmbH, 1997. Bd. 2. Die Blütezeit, 1470–1510. 470 S.
13. Rossi S., Tra Sisto IV e Giulio II: Botticelli e Michelangelo alla Cappella Sistina: precisazioni, smentite e nuovi argomenti. *About art online*, 14 novembre 2020. URL: https://www.aboutartonline.com/tra-sisto-iv-e-giulio-ii-botticelli-e-michelangelo-alla-cappella-sistina-precisazioni-smentite-e-nuovi-argomenti/ (дата обращения: 10.03.2021).
14. Rossini G. La «cappella del Papa» presso il convento di S. Francesco: compresenze di motivi lombardi e toscani a Savona nella seconda metà del Quattrocento. *Sisto IV e Giulio II: mecenati e promotori di cultura ; atti del convegno internazionale di studi (Savona, 1985)* / A cura di Bottaro S., Dagnino A., Rotondi Terminiello G. Savona: Coop Tipograf, 1989, pp. 277–289.
15. Rotondi P. Sul progetto del monumento sepolcrale dei genitori di Sisto IV: (un' ipotesi di lavoro). *Sisto IV e Giulio II: mecenati e promotori di cultura ; atti del convegno internazionale di studi (Savona, 1985)* / A cura di Bottaro S., Dagnino A., Rotondi Terminiello G. Savona: Coop Tipograf, 1989, pp. 291–295.
16. Rotondi Terminiello G. Giovanni Mazone e la decorazione ad affresco della Cappella Sistina a Savona. *Sisto IV e Giulio II: mecenati e promotori di cultura ; atti del convegno internazionale di studi (Savona, 1985)* / A cura di Bottaro S., Dagnino A., Rotondi Terminiello G. Savona: Coop Tipograf, 1989, pp. 297–303.
17. Shearman J. La costruzione della cappella e la prima decorazione al tempo di Sisto IV. *La Cappella Sistina: i primi restauri; la scoperta del colore* / A cura di Boroli M. Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1986, pp. 22–87.
18. Steinmann E. *Die Sixtinische Kapelle*. Bd. 1. Bau und Schmuck der Kapelle unter Sixtus IV. München: Ferlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1901. 710 S.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Тараканова Екатерина Ивановна — научный сотрудник, Российская академия художеств, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств, г. Москва, Российская Федерация. E-mail: ektar@yandex.ru*

ABOUT AUTHOR: *Tarakanova, Ekaterina Ivanovna — Research scientist, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. E-mail: ektar@yandex.ru*

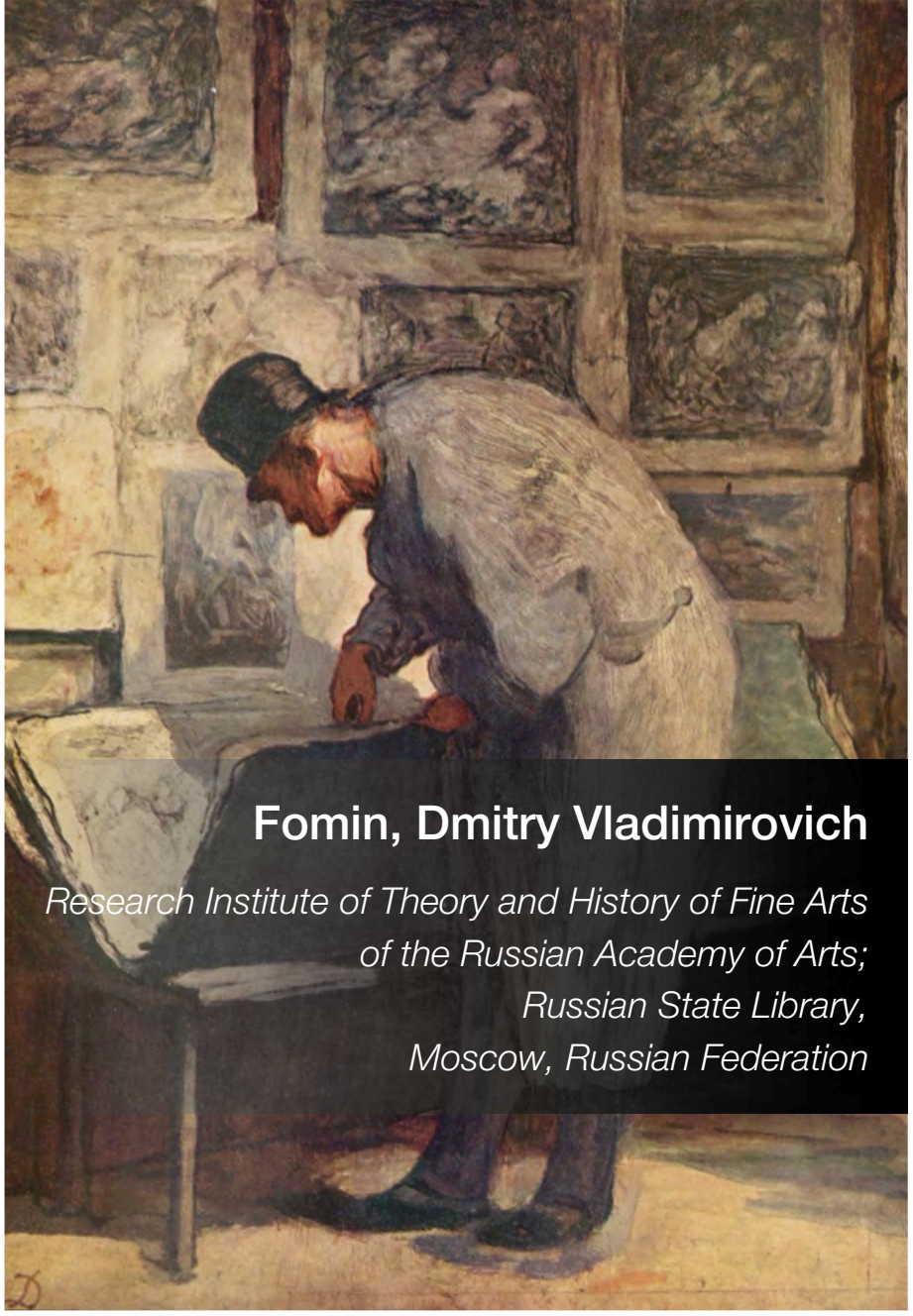
References

1. Vasari G. *The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects.* (Russ. ed.: Vasari G. *Zhizneopisanie naibolee znamenityh zhivopiscev, vayatelej i zodchih*. Translated from Italian. Moscow, ALFA-KNIGA Publ, 2008. 1278 p.).
2. Bussagli M. *Roma: l'arte nei secoli.* Vol. 2. Udine, Magnus, 1999. (Russ. ed. *Rim. Iskusstvo skvoz' veka.* T. 2. Moskva: AST. Astrel', 2005. 679 p.).
3. Calvesi M. *La Cappella Sistina e la sua decorazione da Perugino a Michelangelo.* Roma, Lithos Editrice, 1997. 128 p.
4. Dunlop A. Pinturicchio and the Pilgrims: Devotion and the Past at Santa Maria Del Popolo. *Papers of the British School at Rome*, 2003, vol. 71, pp. 259–285.
5. Ettlinger L.D., Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 16, No. 3/4 (1953), pp. 239–274.
6. Ettlinger L.D. *The Sistine Chapel before Michelangelo: religious imagery and papal primacy.* Oxford, Clarendon Pr., 1965. 128 p.
7. Goffen R. Friar Sixtus IV and the Sistine Chapel. *Renaissance Quarterly*, 1986, vol. 39, No. 2, pp. 218–262.
8. Lewine C.F. *The Sistine Chapel walls and the Roman liturgy.* Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 1993. 134 p.
9. Mejía J.M. Biblical reading of the frescoes on the walls of the Sistine Chapel. In: Buranelli F.; Duston A. (eds.). *The fifteenth century frescoes in the Sistine Chapel.* Vatican City State, Edizioni Musei Vaticani, 2003, pp. 9–37.
10. Meneses P. La Cappella Sistina nel Quattrocento: committenza, "invenzione", "artifizio". *Ricerche di Storia dell'arte. (Reverse engineering),* 2007, No. 91–92, pp. 68–72.
11. Nesselrath A. The painters of Lorenzo the Magnificent in the Chapel of Pope Sixtus IV in Rome. In: Buranelli F.; Duston A. (eds.). *The fifteenth century frescoes in the Sistine Chapel*. Vatican City State, Edizioni Musei Vaticani, 2003, pp. 39–75.
12. Roettgen S. *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien.* München, Hirmer Verlag GmbH, 1997. Bd. 2. Die Blütezeit, 1470–1510. 470 S.
13. Rossi S., Tra Sisto IV e Giulio II: Botticelli e Michelangelo alla Cappella Sistina: precisazioni, smentite e nuovi argomenti *About art online*, 14 novembre 2020. Available at: https://www.aboutartonline.com/tra-sisto-iv-e-giulio-ii-botticelli-e-michelangelo-alla-cappella-sistina-precisazioni-smentite-e-nuovi-argomenti/ (accessed: 10.03.2021).
14. Rossini G. La «cappella del Papa» presso il convento di S. Francesco : compresenze di motivi lombardi e toscani a Savona nella seconda metà del Quattrocento. In: Bottaro S., Dagnino A., Rotondi Terminiello G. (eds.). *Sisto IV e Giulio II: mecenati e promotori di cultura ; atti del convegno internazionale di studi (Savona, 1985)*. Savona, Coop Tipograf, 1989, pp. 277–289.
15. Rotondi P. Sul progetto del monumento sepolcrale dei genitori di Sisto IV : (un' ipotesi di lavoro). In: Bottaro S., Dagnino A., Rotondi Terminiello G. (eds.). *Sisto IV e Giulio II: mecenati e promotori di cultura ; atti del convegno internazionale di studi (Savona, 1985)*. Savona, Coop Tipograf, 1989, pp. 291–295.
16. Rotondi Terminiello G. Giovanni Mazone e la decorazione ad affresco della Cappella Sistina a Savona. In: Bottaro S., Dagnino A., Rotondi Terminiello G. (eds.). *Sisto IV e Giulio II: mecenati e promotori di cultura ; atti del convegno internazionale di studi (Savona, 1985).* Savona, Coop Tipograf, 1989, pp. 297–303.
17. Shearman J. La costruzione della cappella e la prima decorazione al tempo di Sisto IV. In: Boroli M. (ed.). *La Cappella Sistina: i primi restauri; la scoperta del colore.* Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1986, pp. 22–87.
18. Steinmann E. *Die Sixtinische Kapelle*. Bd. 1. Bau und Schmuck der Kapelle unter Sixtus IV. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1901. 710 S.

Для цитирования | For citation:

Тараканова Е.И. Сикст IV как заказчик Сикстинских капелл // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 2 (21). С. 118–131. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.010. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/735

Tarakanova E.I. Sixtus IV as a patron of the Sistine Chapels. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 2 (21), pp. 118–131. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.010. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/735 (In Russian).



Fomin, Dmitry Vladimirovich

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; Russian State Library, Moscow, Russian Federation

Фомин Дмитрий Владимирович

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; Российская государственная библиотека, г. Москва, Российская Федерация

ВОПРОСЫ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ ГРАФИКИ В ПЕРЕПИСКЕ ИСКУССТВОВЕДОВ И ХУДОЖНИКОВ 1920–1930-Х ГОДОВ

QUESTIONS OF COLLECTING GRAPHICS IN THE CORRESPONDENCE OF FINE ART EXPERTS AND ARTISTS OF THE 1920S AND 1930S

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.02.011

УДК 76.03/.09:7.074

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются высказывания о коллекционировании графики, содержащиеся в письмах искусствоведов и художников 1920–1930-х гг. Эти источники нечасто попадают в поле зрения ученых, многие из них до сих пор не опубликованы. Однако в них имеются исключительно интересные сведения о художественной жизни тех лет, в том числе о том, как формировались коллекции известных знатоков и исследователей графики, какими принципами руководствовались собиратели, каким материалам они отдавали предпочтение. Цель работы — выявление круга вопросов, особенно часто поднимавшихся в переписке искусствоведов и графиков, уяснение их позиций по ключевым проблемам коллекционирования. Эпистолярное наследие П.Д. Эттингера, Э.Ф. Голлербаха, А.А. Сидорова, В.В. Воинова и их корреспондентов анализируется с помощью комплекса источниковедческих, искусствоведческих, сравнительно-исторических методов. Автор приходит к следующим выводам: частные собрания графики сыграли важную роль в культуре 1920–1930-х гг.; создание этих коллекций было естественным продолжением научной работы владельцев. Искусствоведы-собиратели стремились приобретать произведения, отсутствующие в музейных фондах, им важно было привлечь внимание коллег к малым формам прикладной графики, к творчеству лучших современных мастеров гравюры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: графика; искусствоведение; коллекционирование; эпистолярное наследие; частные собрания; музейные фонды; гравюра; рисунок; экслибрис.

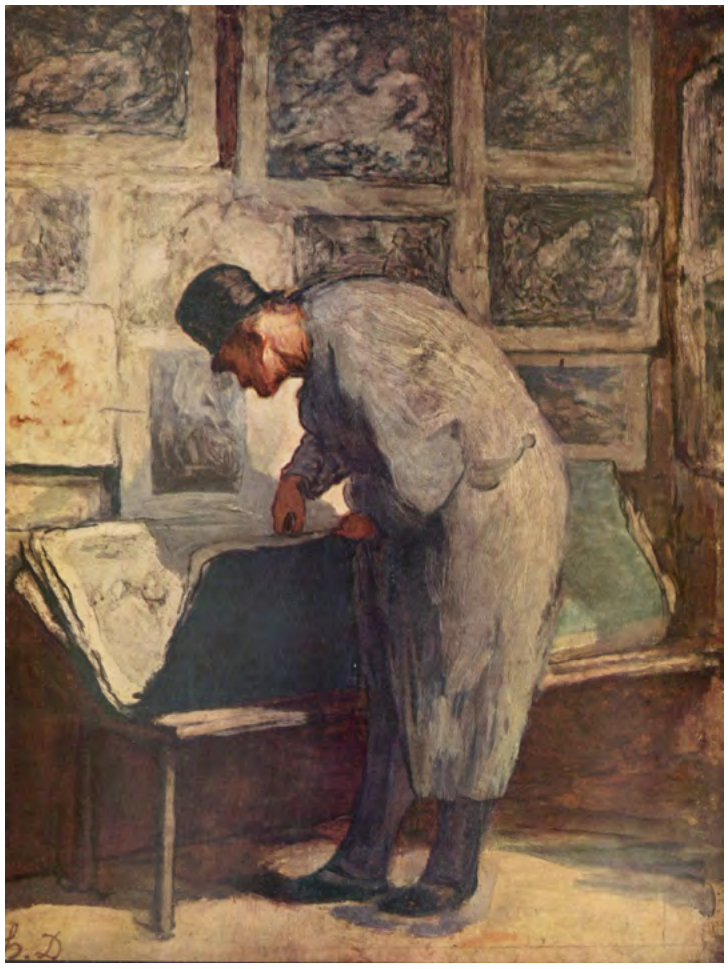
ABSTRACT

The article examines the statements about collecting graphics contained in the letters of art historians and artists of the 1920s and 1930s. These sources rarely come to the attention of scientists, many of them have not yet been published. However, they contain extremely interesting information about the artistic life of those years, including how the collections of famous connoisseurs and researchers of graphics were formed, what principles guided the collectors, what materials they preferred. The purpose of the work is to identify the range of issues that were especially often raised in the correspondence of art historians and graphic artists, to clarify their positions on the key problems of collecting. The epistolary heritage of P. Ettinger, E. Gollerbach, A. Sidorov, V. Voinov and their correspondents is analyzed using a complex of source studies, art studies, and comparative-historical methods. The author comes to the following conclusions: private collections of graphics played an important role in the culture of the 1920s and 1930s; the creation of these collections was a natural continuation of the scientific work of the owners. Art historians-collectors sought to acquire works that were not in the museum collections, it was important for them to draw the attention of colleagues to small forms of applied graphics, to the work of the best modern masters of engraving.

KEYWORDS: graphics; art history; collecting; epistolary heritage; private collections; museum funds; engraving; drawing; ex-libris.

Как отмечал известный искусствовед, критик, библиофил Э.Ф. Голлербах, важная особенность исследования изобразительного искусства «заключается в тесной связи объекта изучения с субъектом: эта связь выражается в собирательстве, в коллекционерской страсти, отчасти в музееведении и библиофильстве, в неустанной регистрации созданий прошлого и вновь творимых вещей» [3, с. 174]. К числу вспомогательных, однако довольно существенных факторов развития искусствознания критик отнес «все виды и все формы искусствоведческого *коллекционерства*, понимаемого в самом широком смысле слова. <…> В связи с этим особенное значение приобретает тип *любителя-знатока*, тип искусствоведа-дилетанта, который, не будучи профессиональным ученым, но обладая острым “глазом”, собирательским опытом и прирожденным вкусом, становится как бы “аккумулятором” художественно-научных знаний, а иногда… носителем незаурядной художественной культуры» [3, с. 173–174]. Голлербах выделяет и другой, более скромный «тип бескорыстных любителей, чуждых снобизма и эстетического фанфаронства, у которых любовь к искусству выражается в посильном собирательстве доступных им художественных произведений, в изучении художественно-научных явлений, в собирании фактов искусства. Они обычно не создают глубоких исследований, не пишут блестящих трактатов, но без их маленьких “открытий”, кропотливых изысканий… поступательное движение науки об искусстве было бы невозможно» [3, с. 174].

Именно к этим категориям можно отнести большинство «героев» данной статьи: далеко не все они были дипломированными искусствоведами, имели солидную академическую подготовку, однако истовая любовь к графике и (не в последнюю очередь) собирательская увлеченность выдвинули их в первый ряд знатоков и исследователей этого искусства. Речь идет о таких московских коллекционерах, как П.Д. Эттингер, В.Я. Адарюков, И.И. Лазаревский, А.А. Сидоров, М.С. Базыкин, и их ленинградских коллегах Э.Ф. Голлербахе, В.В. Воинове, Ф.Ф. Нотгафте, чья разносторонняя и чрезвычайно активная деятельность сыграла важную роль в культуре 1920–1930-х гг. Ведь, помимо пополнения своих собраний, многие из них сотрудничали в те годы с научными институциями, музеями, издательствами, были авторитетными экспертами, инициативными членами библиофильских сообществ, часто выступали в печати с рецензиями, хроникальными заметками, библиографическими разысканиями, с трудами по истории искусства и анализом текущей художественной жизни, а некоторые пробовали собственные силы в качестве рисовальщиков и граверов.



1. **О. Домье. Любитель эстампов.** 1857–1860. Холст, масло. 33 x 41. Музей изящных искусств, Париж. Фото: art-pics.ru

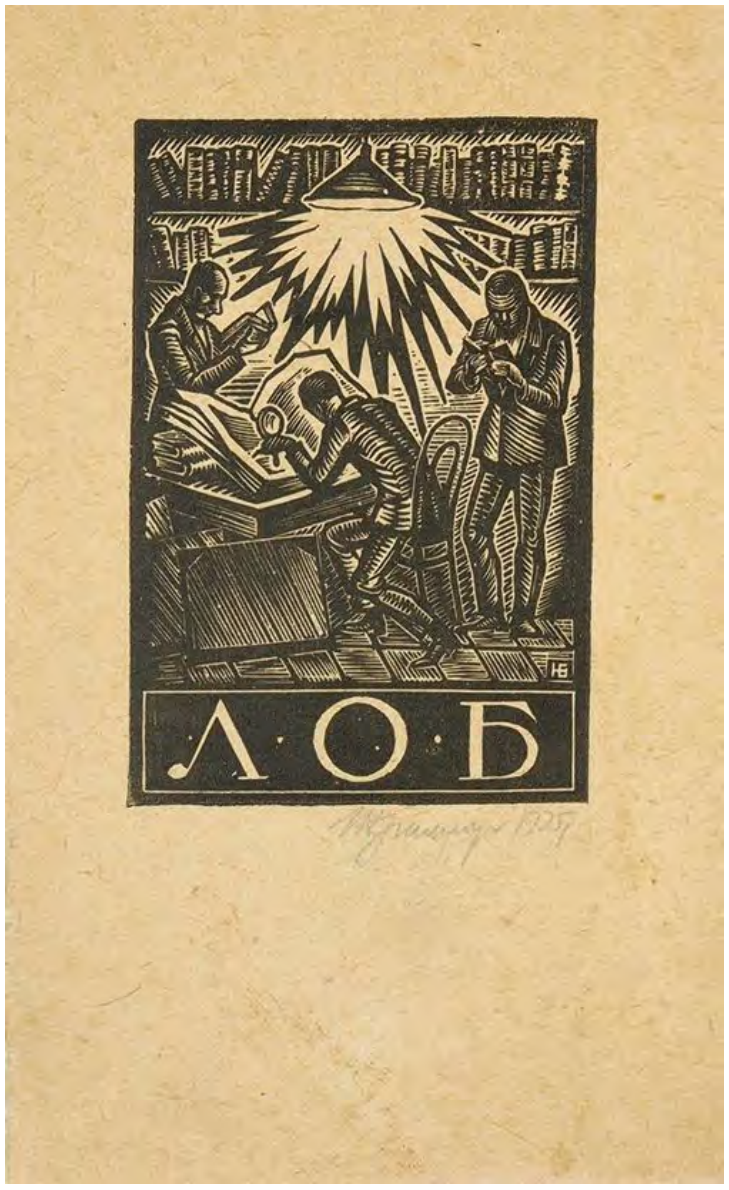
В статье анализируется материал, который довольно редко попадает в поле зрения исследователей: эпистолярное наследие (по большей части неопубликованное) ведущих отечественных знатоков и собирателей графики, работавших в 1920–1930-х гг., их переписка друг с другом и с художниками. Обращение к этому кругу источников представляется актуальным хотя бы потому, что «феномен собирательства, коллекционерства остается еще во многом загадочным. А тема “ученые-коллекционеры” — тем более белое пятно в науковедении и социальной истории науки» [1, с. 93].

Правда, эти документы носят преимущественно деловой характер. Вполне естественно, что в частной переписке корреспонденты не столько теоретизируют, сколько делятся новостями, задают друг другу многочисленные вопросы вполне конкретного, практического свойства, информируют коллег о своих новейших приобретениях, о событиях художественной, издательской, музейной жизни, изъявляют желание заполучить тот или иной артефакт, благодарят за присланные материалы. И в то же время, сколь бы узкой и локальной ни была тематика этих писем, в своей совокупности они открывают нам исключительно важный и интересный

2. **А.Я. Головин. Портрет Э.Ф. Голлербаха.** 1923. Холст, темпера. 84 x 75. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Фото: aldusku.livejournal.com

срез культурной жизни тех лет, содержат в себе множество ценных в историческом отношении сведений, не зафиксированных в других источниках. Помимо прочего, переписка собирателей графики позволяет судить о том, с какими трудностями им приходилось сталкиваться, каковы были их пристрастия и приоритеты, каким образом пополнялись их коллекции.

Стоит напомнить, что в силу известных социально-политических причин советские собиратели произведений искусства находились в гораздо более сложном и стесненном положении, чем их дореволюционные предшественники и зарубежные коллеги. Материальные возможности отечественных коллекционеров 1920–1930-х гг. были зачастую весьма ограничены, государство относилось к их



3. **Н.Л. Бриммер. Марка Ленинградского общества библиофилов.** 1925. Бумага, ксилография. 11,6 x 7,3. Частная коллекция, Москва. Фото: bidspirit.com

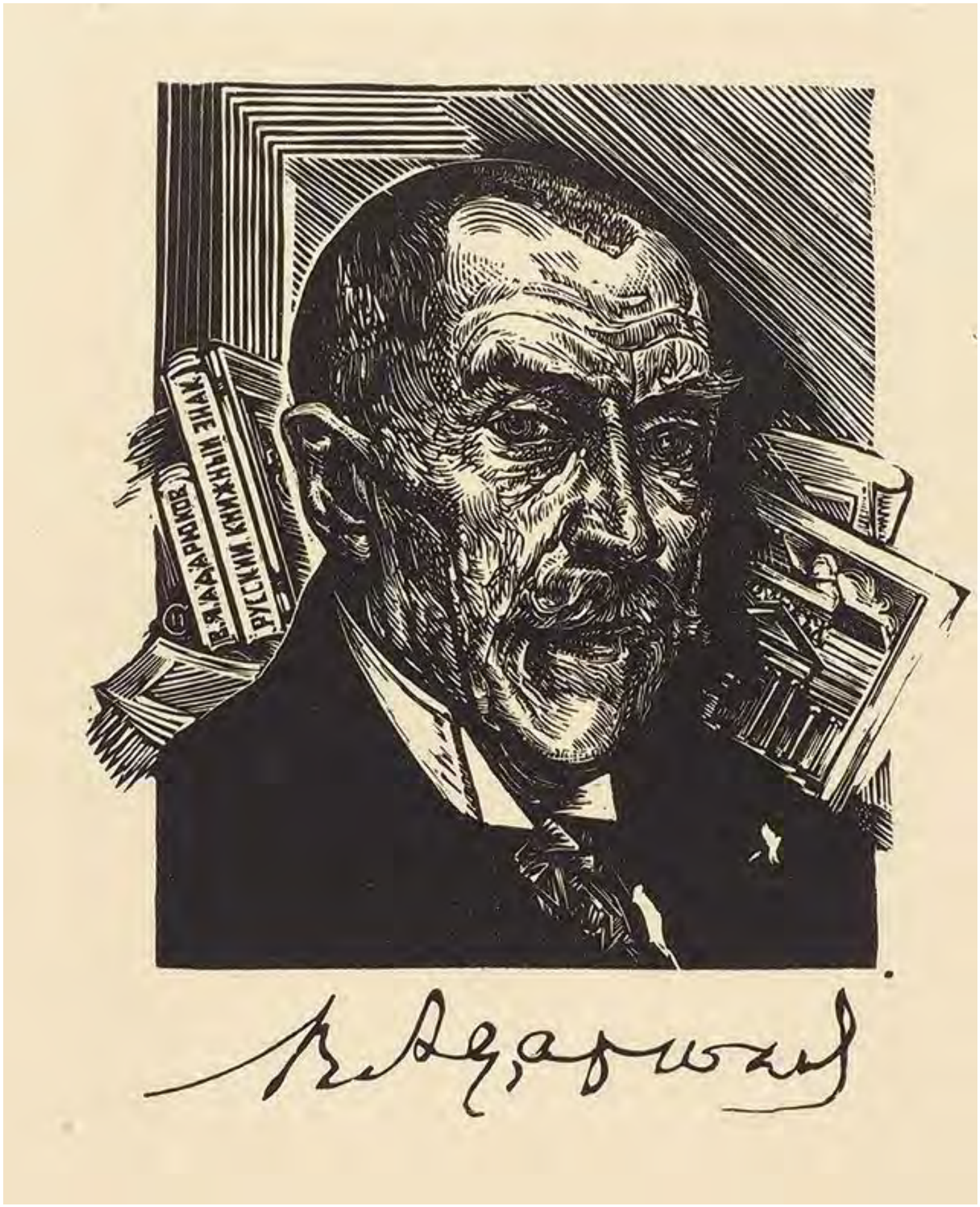
начинаниям с нескрываемой подозрительностью, публицисты презрительно называли их «гурманами антикварной пыли». Но и на этом фоне любители графики отличались особой скромностью; неслучайно слово *«мелочи»* — одно из ключевых в письмах ученых этого круга. В сферу их интересов наряду с рисунками, гравюрами, иллюстрированными изданиями входили артефакты, которые едва ли могли прельстить коллекционеров более «солидных», представлялись большинству современников чем-то недостойным серьезного внимания.

В 1935 г. Голлербах пишет Эттингеру: «Если у Вас будут какие-нибудь графические дублеты (напр., произведения московских граверов), с признательностью приму любую мелочь в этой области» [7, с. 31] и обещает в ближайшее время прислать давно обещанные «пустячки (оттиски графических украшений)». В свою очередь, Эттингер просит своих ленинградских корреспондентов «…присылать от поры до времени кое-какие оттиски… марок и иллюстраций, …да и вообще кое-что из петербургской графики, вроде проспектов, пробных листов и т.п., так как теперь ведь в книжных магазинах ничего подобного не видишь» [4, с. 272]. Круг своих коллекционерских пристрастий критик очерчивает предельно широко: «Под “прикладной графикой” я понимаю всё, что немцы называют: Gebrauchs- und Kleingraphik (прикладная и малая графика.— *Прим. Д. Ф.*) и что имеет отношение к книге, а интересует меня в этой области всё, что носит на себе печать художественности» [13, л. 19–19об.].

Помимо уже названных издательских марок, проспектов и каталогов выставок, пробных оттисков книжных обложек и иллюстраций, в разряд столь любимых собирателями тех лет «мелочей и пустячков» входили экслибрисы и другие владельческие знаки, рекламные плакаты и листовки, всевозможные пригласительные билеты, памятки о заседаниях библиофильских обществ, шуточные меню дружеских застолий. Добывание подобных материалов, в силу их малотиражности, подчас было сопряжено с серьезными сложностями. В 1938 г. Воинов писал Эттингеру по поводу небольшой памятки, выпущенной к открытию выставки ленинградских офортистов: «…раздобыл один экземпляр, но он такой дефектный, что удерживаюсь от его посылки; издана эта памятка в 70 экз.,— но получают завтра участники,— остальные рассылаются сильным мира сего. Завтра постараюсь раздобыть приличный экземпляр специально для Вас» [9, л. 1].

Анализируя в одном из докладов внешний облик изданий Ленинградского общества библиофилов (ЛОБ), М.С. Базыкин выявил в них целый ряд серьезных недочетов: излишне стандартизованный стиль графического и полиграфического оформления, невысокое качество печати и т.д. Тем не менее «отмеченные недостатки печатной продукции ЛОБ не охладили коллекционерского пыла московского искусствоведа… В августе 1927 г. он писал Э.Ф. Голлербаху: “Вы знаете, с каким рвением я собираю издания Вашего Общества. То, что поступает в продажу, я, конечно, имею, но у меня нет многих повесток и мелочных памяток. Буду бесконечно благодарен, если Вы мне достанете кое-какие (последние) повестки и программы”… Подобные просьбы являются своеобразным лейтмотивом переписки библиофилов двух столиц. Графические “мелочи и пустячки” собирались столь же ревностно и азартно, как и издания “полновесные”» [15, с. 114], служили предметом обмена и дарения, их достоинства и недостатки подробно обсуждались. Коллекционеров интересовали не только шедевры прославленных мастеров, но и работы графиков «второго ряда», далеко не всегда отличавшиеся безупречным художественным качеством, в том числе и «пробы пера» дебютантов.

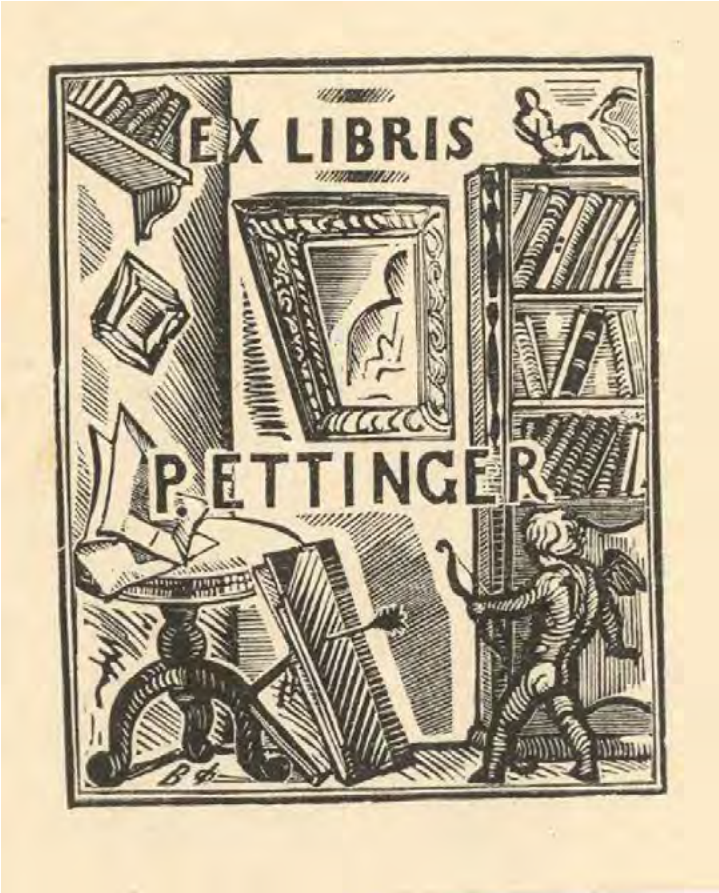
4. **Н.А. Шевердяев. Портрет В.Я. Адарюкова.** 1930–1940-е. Бумага, ксилография. 19,7 x 17,2. Частная коллекция, Москва. Фото: litfund.ru



Собирание экслибрисов стало в 1920-х годах почти таким же всеобщим поветрием, как «шахматная лихорадка», благо недостатка в материалах такого рода не наблюдалось. К радости коллекционеров, даже владельцы весьма скромных по объему и качеству библиотек считали своим долгом обзавестись не одним, а несколькими книжными знаками, а известные собиратели и исследователи графики шли в авангарде этого процесса. Базыкин, составлявший в 1925 г. перечень владельческих знаков членов Русского общества друзей книги (РОДК), оказался в сложном положении, поскольку в ходе работы материал стремительно разрастался, постоянно всплывали неучтенные образцы, о существовании которых могли не помнить и сами коллекционеры. Составитель признавался Голлербаху: «…скажу правду, самые большие мучения именно с Вашими ex libris'ами. Вы побили рекорд. Мне известно 13 Ваших ex libris'ов. Боюсь, что в действительности их еще больше» [11, л. 1]. А в 1932 г. Голлербах писал Эттингеру: «Приводя в порядок свое собрание экслибрисов, я убедился, что у меня есть всего 5 Ваших… (м.б., у Вас есть еще?) <…> При случае не откажите в любезности сообщить мне имена авторов этих знаков» [7, с. 29]. Известны случаи, когда коллекционеры заказывали знакомым художникам книжные знаки не только для себя лично, но и для своих родственников. Так, Д.И. Митрохин и Н.П. Дмитревский по просьбе Адарюкова выполнили экслибрисы для его внука А.А. Бабкина.

Разумеется, собирателей графики интересовали не только собственные книжные знаки. Сообщения о существенном пополнении их коллекций порой напоминали победные реляции, донесения с театра военных действий. Так, Базыкин извещал в августе 1926 г. своего ленинградского коллегу: «В.Я. Адарюков вернулся из 2-х месячного отпуска и понавёз массу ex libris'ов. Совершал нападения на провинциальные библиотеки» [11, л. 13]. Просьбы о присылке книжных знаков встречаются едва ли не в каждом третьем письме собирателей этого круга. Обмен полными комплектами собственных экслибрисов и дублетами из своих коллекций являлся обязательным церемониалом эпистолярного общения любителей графики, подчас играл в их взаимоотношениях более важную роль, чем очное знакомство корреспондентов.

Если коллекционер обзаводился новыми владельческими знаками и не делился ими с собратьями по цеху, это расценивалось если не как предательство, то, во всяком случае, как попытка утаить некую крайне важную информацию о себе. Например, Эттингер с явным укором писал в 1920 г. Голлербаху: «Слыхал, что у Вас имеется новый ex libris, простой и эротический, но не видал их, а получить их очень хотелось бы. Взамен первого прилагаю свой, гравированный Фаворским, которого пока имеются лишь немного ручных оттисков. За второй ничего адекватного предложить не могу, авось Вас удовлетворят несколько иностранных ex libris'ов?» [13, л. 3–3об.]. Семь лет спустя московский искусствовед снова обратился к своему ленинградскому коллеге с аналогичным запросом: «Если моя просьба не покажется Вам нескромной, то хочу у Вас просить экз[емпляры] В[аших] экслибрисов, появившихся в последнее время» [13, л. 22].



5. **В.А. Фаворский. Экслибрис П.Д. Эттингера.** 1921. Бумага, ксилография. 6,6 x 7,3. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва. Фото: permartmuseum.ru

Зато своевременное, без напоминаний «любезное пополнение… скромного собрания» корреспондента графическими миниатюрами ценилось в этом кругу как величайшая добродетель, такой эпистолярный собеседник заслуживал обращения самого ласкового и учтивого, мог рассчитывать на щедрый ответный дар. Помимо бесчисленных просьб, справок, благодарностей, касающихся конкретных листов, в письмах иногда звучали и рассуждения об экслибрисе вообще, о том, каким он должен быть в идеале, о его художественном своеобразии и функциональном предназначении. И.Ф. Рерберг высказывал в 1925 г. свое мнение по этому поводу в письме к Голлербаху: «Сделать хороший книжный знак несравненно труднее просто рисунка с надписью Ex libris. Большинство же экслибрисов именно такие, они очень разнообразны и их интереснее собирать коллекционерам.

6. **В.М. Конашевич. Экслибрис И.И. Лазаревского.** 1926. Бумага, цинкография. 10 x 8,3. Частная коллекция, Москва. Фото: vnikitskom.ru

Безусловно, я буду делать и такие, чтобы не дойти до шрифтовых ярлыков» [12, л. 2]. К радости адресата, эти слова художник подкрепил присылкой почти полного комплекта исполненных им книжных знаков.

Просьбы о создании и присылке экслибрисов поступали и к графикам, не слишком часто и активно работавшим в этой области, не чувствовавшим к ней особой склонности; например, И.И. Лазаревский изъявил желание иметь книжный знак работы В.М. Конашевича (рис. 6), и мастер пошел ему навстречу. Подчас коллекционеры и искусствоведы упрекали рисовальщиков и граверов за недостаточное внимание к этому специфическому жанру графики. П.Д. Эттингер писал в 1920 г. Д.И. Митрохину: «Ваши новые знаки буду ждать с нетерпением; Вы их вообще так мало делали, а Ваш талант как раз в этом направлении» [4, с. 273]. Излишне говорить, что редкость того или иного знака (некоторые экслибрисы существовали лишь в нескольких оттисках, по разным причинам не получали тиражного воплощения) многократно увеличивала его ценность в глазах собирателей, распаляло их аппетит. Впрочем, и многотиражную печатную продукцию, особенно в первые послереволюционные годы, иногда приходилось добывать с большим трудом, московские издания часто не доходили до Петрограда, и наоборот. «С покупкой книг здесь положительно становится невозможно,— жаловался в 1920 г. Эттингер.— Без специального мандата буквально ничего не достанешь, а получка всякой книжки связана с большими хлопотами, ибо приходится пустить в ход все связи и знакомства» [4, с. 272].

Если любовь искусствоведов 1920–1930-х гг. к экслибрисам разделялась многими энтузиастами, то их пристрастие к афишам и плакатам, памяткам, пригласительным билетам и прочим «мелочам», их внимательное отношение к творчеству художников «второстепенных» далеко не всегда встречали понимание даже у коллег, воспринимались как забавное чудачество, как издержки собирательского и исследовательского педантизма. Да и сами знатоки графики не отрицали своей принадлежности к категории «чудаков и оригиналов», чувствовали себя в этой нише вполне уютно. «Говоря о розах и терниях коллекционирования… надо признаться, что от некоторой доли “сумасшедшинки” ни один собиратель не свободен,— отмечает в своих воспоминаниях А.А. Сидоров.— И, собирая рисунки и что угодно еще, мы, коллекционеры, готовы признать, что страсть может превратиться в манию и что “бесстрастных” коллекционеров не бывает» [14, с. 11].

Пристальный интерес к тем явлениям графической культуры, которые казались большинству современников маргинальными, безусловно, роднит искусствоведов с гротескными героями создававшихся в те же годы романов К.К. Вагинова. Его персонажи с упоением коллекционировали, пересматривали, классифицировали конфетные и папиросные коробки, табачные этикетки, фантики, меню, фотоснимки неизвестных им людей, вырезки из старых журналов и путеводителей. Они основали «Общество собирания мелочей изменяющегося быта» и намеревались открыть «оригинальный музей мелочишек». Некоторые из них подводили под свое увлечение солидную, наукообразную теоретическую базу, задавались целью «…спасти от забвения интересную сторону нашей жизни; ведь все эти конфетные бумажки пропадают бесследно; между тем в них проявляется и народная эстетика, и вообще эта область человеческого духа не менее богата, чем всякая другая: здесь и политика, и история, и иконография» [2, с. 305].

Как пишет поэт и литературовед А.Г. Герасимова, неуёмная страсть к собирательству возникает у этих персонажей «из стремления противостоять всеобщей энтропии, приватным образом приостановить или не заметить глобальное наступление хаоса — трогательная попытка человека создать свой маленький разумный мир, где всё в порядке, всё понятно, послушно и разложено по полочкам» [2, с. 10]. Вероятно, эти слова можно отнести не только к литературным героям, но и к их

реальным прототипам (правда, далеко не все они целенаправленно приобретали образцы «промышленной графики»). Вышеприведенное суждение перекликается с высказываниями современных ученых, исследующих природу, психологию, философию коллекционирования. По их мнению, сверхзадача любого серьезного собирателя (не всегда четко осознаваемая им самим) заключается в том, чтобы систематизировать и каталогизировать множество разнородных вещей, обнаружить в их скоплении некую закономерность, а значит — опять же совладать с хаосом, выстроить стройную модель изучаемого предмета, «через свою коллекцию описать фрагмент мироздания, если не само мироздание» [1, с. 102].

При такой глобальной постановке вопроса собирательство становится не просто подспорьем для научной работы, а ее неотъемлемой частью, одним из важнейших ее направлений. «Другими словами, исследователь, а в нашем случае это систематик/коллекционер, сам конструирует объект анализа <…> (коллекцию), то есть фактически… выступает в роли демиурга, творца своего собственного универсума,— отмечает А.Г. Ваганов.— После этого уже не кажутся преувеличением слова Бодрийяра о том, что в некотором символическом смысле коллекционерство сильнее самой смерти» [1, с. 101]. Определенный интерес с точки зрения нашей темы представляет и метафорическое определение социолога А.Н. Малинкина: «Коллекционирование — это эмпирическое исследование, оторопевшее под очарованием собранного материала, а коллекционер — зачарованный странник околонаучного познания» [1, с. 93].

Подобные выводы вполне применимы к собирателям произведений искусства, по крайней мере, к той их категории, к которой относятся герои нашей статьи. «Желание создать максимально полную картину художественных явлений, идя от конкретного произведения, а не от умозрительной концепции развития искусства, было основной пружиной собирательской деятельности такого рода» [5, с. 8–9],— считает искусствовед А.Ю. Чудецкая. Еще более интересна ее трактовка эттингеровского собрания гравюр и рисунков, книг и репродукций: «…не обнаруживая явно намерения владельца, эта коллекция, при более пристальном рассмотрении… позволяет выявить весьма интересную, грандиозную по замыслу и в то же время совершенно утопическую собирательскую программу: служить иллюстративным материалом к гипотетическому глобальному каталогу графического искусства, современного собирателю» [5, с. 12].

Ученые-коллекционеры не ограничивались добросовестной регистрацией и осмыслением событий текущей художественной жизни, но самым ощутимым образом влияли на нее с помощью своих собраний. Коллекционирование артефактов плавно переходило в их изучение, и дело не в только в том, что желание выяснить всю подноготную того или иного приобретения, убедиться в его подлинности вдохновляло владельцев на кропотливые изыскания в фондах архивов, музеев и библиотек. «Такого рода сближение между наукой и коллекционированием, по-видимому, процесс взаимозависимый: не только коллекционерство в высшей стадии своего развития переплавляется в научное занятие, но и занятие наукой имеет все признаки, присущие… коллекционированию» [1, с. 95].

Помимо этических, эстетических, психологических резонов, деятельность собирателей-культуртрегеров стимулировалась и иными факторами, напрямую связанными с конкретными обстоятельствами места и времени. Весьма своеобразно строились, скажем, взаимоотношения коллекционеров с музеями. «Частному собирателю не приходится гнаться за музеем и нет надобности ему подражать. Для любителя единственным критерием может и должен быть его субъективный вкус, личное пристрастие, влечение к вещи» [3, с. 264],— утверждал Голлербах. В действительности дело обстояло сложнее: «частникам» приходилось порой выступать в роли конкурентов музейных институций, иногда — благородно уступать им право обладания особо ценными произведениями. Многие из них стремились по возможности перенимать музейные методы хранения, атрибуции, презентации артефактов, а со временем планировали уступить свои богатства хранителям более долговечным и надежным. Об этом говорится, в частности, в мемуарах А.А. Сидорова: «…начав собирать рисунки на свой страх и храня их как зеницу ока, я дал себе слово, что вся коллекция моя будет после моего окончательного ухода с жизненной сцены передана в государственные музеи, что я только временный хозяин, первый изучатель, пожизненный хранитель, претендующий разве только на право первой публикации собранного материала» [14, с. 20].

Возможно, проча своим коллекциям подобную судьбу, их владельцы как бы заблаговременно восполняли лакуны музейного комплектования, приобретали именно те категории графических произведений, которые по разным причинам не попадали в фонды государственных собраний. «Насколько знаю, из здешних музеев ни один не покупает графики, т.е. … Buchkunst (искусство книги.— *Прим. Д. Ф.*), и подобной коллекции нигде нет» [4, с. 273],— писал в 1920 г. Эттингер Митрохину. Неповоротливые музейные институции (за немногими исключениями) гораздо позже, чем инициативные частные коллекционеры, пришли к осознанию исторической важности и эстетической ценности, скажем, рекламных плакатов

7. **М.А. Добров. А.А. Сидоров за работой.**
1922.
Бумага, офорт (акватинта, травленый штрих).
11,8 x 15,7.
Музей книги Российской государственной библиотеки, Москва.
Фото: bidspirit.com

8. **Б.М. Кустодиев. Портрет В.В. Воинова.** 1921. Бумага, карандаш. 17 x 20. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Фото: artsdot.com

или всё тех же графических «мелочей и безделушек», о которых говорилось выше. Между тем, как отмечал прозорливый критик, «в мелочах гравюры эволюция стилей, новые технические приёмы и течения моды раньше и ярче обнаруживаются, чем в более крупных и значительных произведениях графических искусств» [16, с. 53].

В 1935 г. ленинградский художник Н.А. Тырса в письме к Эттингеру подверг серьезной критике закупочную политику ведущих учреждений культуры. По мнению мастера, значительную часть тех огромных сумм, которые расходуются государством на заказные, конъюнктурные произведения актуальной тематики, следовало бы передать музеям, чтобы они «могли приобретать по серьезной цене то, что их действительно интересует. В действительности музеи получают мало… и в результате приобретение готовых вещей превращается

в распределение по уравнительному принципу благотворительных сумм между многими художниками, которых “нельзя обидеть” или “нужно поддержать”. В конце концов музейное место перестает быть почетным местом, и туда могут попадать вещи недолжного качества» [10, л. 2–2об.].

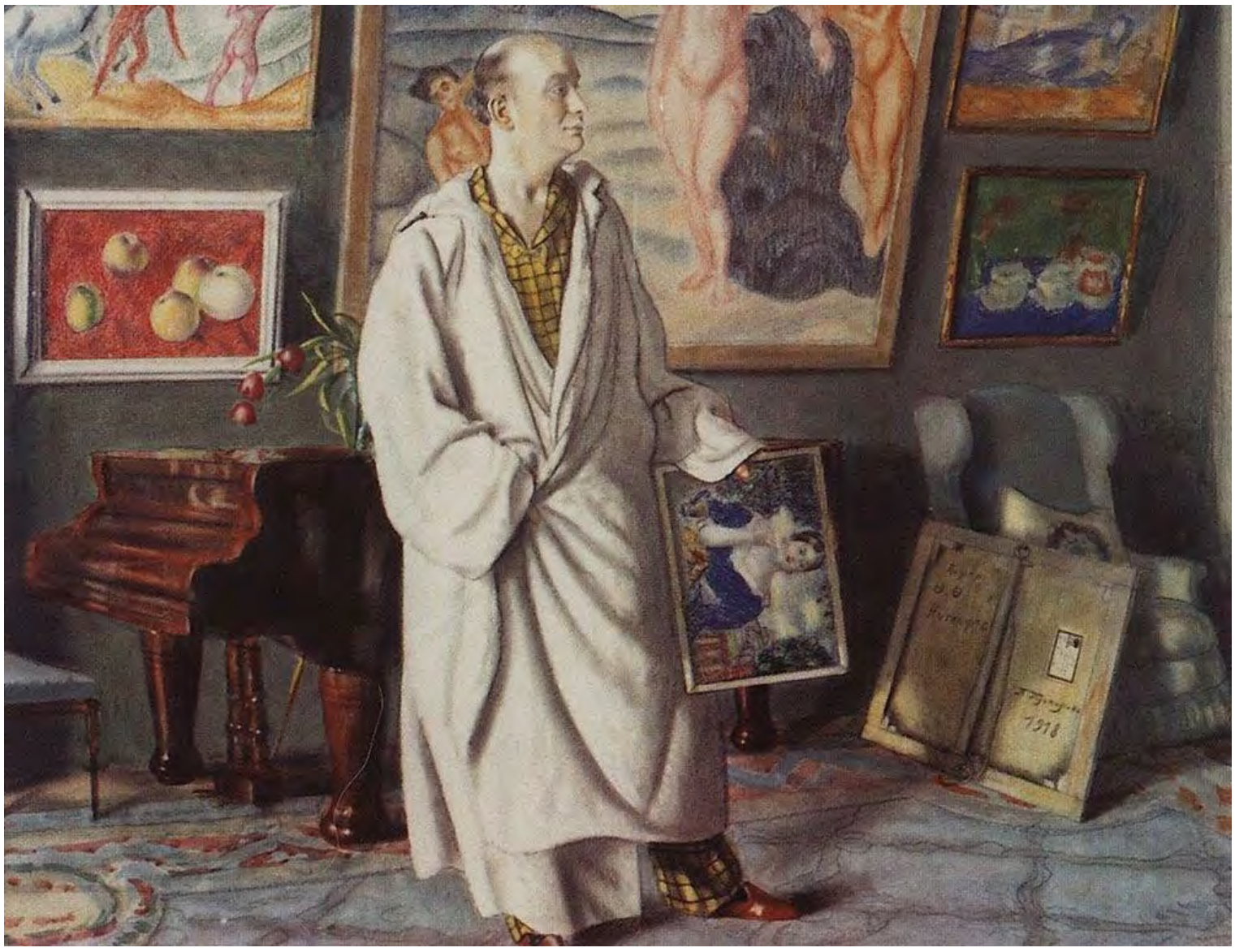
В этом смысле частные собрания имели огромное преимущество перед государственными: их формирование осуществлялось исключительно сообразно вкусу владельца, не зависело от идеологических кампаний и вердиктов критики. Подчас богатые, репрезентативные музейные фонды проигрывали гораздо более скромным личным коллекциям в том отношении, что комплектовались по воле случая или по формальным признакам, в зависимости от причуд государственного финансирования и планового хозяйства, а главное — выглядели безлично, поскольку не несли на себе отпечаток индивидуальности составителя. «Как бы ни были ценны коллекции, составленные “без божества, без вдохновенья”, они только *имущество*,— с некоторой запальчивостью провозглашал Голлербах.— В связи с этим следовало бы различать не только хорошие и плохие коллекции, но и отличать *культурные* коллекции от *некультурных*: в первых могут быть и недостатки, и ошибки, но в них отражается *душа* владельца,— вторые же *бездушны*, какие бы ценности в них ни заключались» [3, с. 276].

Не только «малые», экспериментальные, но и вполне традиционные виды и жанры графики, особенно современной, зачастую не были представлены в музейных собраниях с должной полнотой. Вообще станковая графика как искусство камерное, в каком-то смысле интимное, не могло рассчитывать на благосклонное внимание широкой аудитории, имело крайне ограниченный «рынок сбыта», далеко не всегда получало достойную, адекватную оценку критики. «Что Вы теперь занимаетесь литографией, для меня новость,— писал в 1928 г. Эттингер Митрохину.— Конечно, очень немногим это нужно и интересно, но всё же кое-кому, и этим маленьким кругом теперь приходится довольствоваться» [4, с. 301]. Примерно о том же рассуждает Воинов в письме к Эттингеру 1937 г.: «Рад, если Вам мои офорты принесли хоть небольшую радость,— это, в сущности, и есть та единственная “выгода” или, если хотите, *награда* от моего увлечения офортом,— которую я могу, пока что, получить… Вы совершенно правы, говоря… “грустно, что у нас на всё это нет совершенно потребителя”. <…> Я не унываю; если сейчас “нет потребителя”, то он, несомненно, будет — безразлично, при нас или после… Если я работаю, то, во-первых, потому, что во мне живет неистребимая потребность *работать*, а во-вторых,— потому, что я “в глубине души” верю, что это кому-то нужно, кого-то трогает (или сейчас или в будущем!)…» [8, л. 1–1об.]. Офорты, литографии, монотипии современных мастеров довольно редко выставлялись и репродуцировались, поэтому частные собрания знатоков графики оставались, в сущности, единственным местом, где граверы и рисовальщики могли познакомиться с творчеством своих зарубежных и иногородних коллег, увидеть их новые работы. Об этом говорится в письме Воинова 1938 г. тому же корреспонденту: «Большое Вам спасибо за показ моих офортов московским ценителям и художникам — приятно, что они “входят в жизнь”, ведь для того мы, художники, и работаем. Ведь не в “безвоздушном пространстве” живем мы!» [9, л. 1 об.].

Как уже отмечалось, многие коллекционеры графики были ограничены в средствах. Например, Ф.Ф. Нотгафт жаловался в 1926 г. своему московскому корреспонденту, что из-за финансовых обстоятельств вынужден был прекратить «охоту на хорошие обложки», и его коллекционерская деятельность находится «в стадии полного замирания». Приведу также любопытную цитату из письма Голлербаха к Лазаревскому 1940 г.: «Расходы мои на покупку картин и рисунков чрезвычайно скромны (10, редко 20% месячного заработка). Обмены я совершаю очень редко, т.к. привязываюсь к вещам прочно,— но иногда случается, что взамен наскучившей и малоинтересной картинки получаю… довольно приятный опус… мастера, еще не представленного в моем собрании.

Слова мои о скудости бюджета остаются в полной силе, ибо не забудьте, что у меня имеется семья. <…> Согласитесь, что по части коллекционерства не развернешься, о шедеврах нечего и думать. Впрочем, я не жалуюсь: никогда не гнался за громкими “именами”, а руководился, прежде всего, личным вкусом.

Конечно, было бы отрадно тратить на произведения искусства хотя бы, скажем, 2–3 т[ысячи] р[ублей] в месяц, но боюсь, что тогда вопрос собирательства уперся бы в проблему помещения. Я и так завален книгами и картинами, тесно ужасно. Надеяться на расширение жилплощади не приходится, значит, нужно некое самообуздывание» [17, с. 401]. Теснота, захламленность коллекционерских жилищ, удивительная плотность развески картин и гравюр, громоздящиеся по всей квартире стопки книг и штабеля папок, уникальное умение хозяев легко ориентироваться в невероятном хаосе — всё это многократно описано и в эпистолярном, и в мемуарном жанре, воспето в шуточных стихах, устных преданиях и анекдотах, отчасти (возможно, в сильно идеализированном виде) отражено и в портретах собирателей — например, в кустодиевском портрете Нотгафта, в известной ксилографии М.И. Полякова, запечатлевшей «пещеру Эттингера» (рис. 9, 10).



9. **Б.М. Кустодиев. Портрет Ф.Ф. Нотгафта (Коллекционер).**
1918.
Картон, акварель, цветные карандаши, графитный карандаш.
50 x 65.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
Фото: liveinternet.ru

Однако, несмотря на тесноту, скудость бюджета, искусствоведы все же находили способы эффективного пополнения своих коллекций. Конечно, одним из источников их комплектования были антикварные и букинистические магазины, но, судя по письмам, отыскать там стоящую вещь бывало непросто. Как свидетельствует Сидоров, в годы нэпа этот рынок давал «шансы собирательских благородных приключений», «расширился, стал на время фантастическим — и быстро сошел на нет» [14, с. 19]. Голлербах сетовал в 1935 г.: «Наши антикварные магазины завалены на 90% отвратительным хламом,— остатками разоренных буржуазных “салонов”, сиречь хранилищ мещанского безвкусия» [7, с. 31].

Другим важным способом обновления частных собраний был обмен (конечно, прежде всего обменивались экземпляры дублетные или наскучившие владельцу). Сидоров с гордостью вспоминал, что почти за 40 лет не продал ни одного рисунка из своей коллекции: «Принципиально возможным я считал для себя только обмены с сотоварищами-коллекционерами или передачу какой-либо группы листов государственному музею» [14, с. 20]. В 1925 г. Эттингер писал своему ленинградскому коллеге: «…увы, для интенсивного обмена у меня не хватит пороха, да и времени. Теперь у меня очень мало накапливается по части московской графики. Как-нибудь разберу свои папки, посмотрю, что там имеется и пошлю Вам толику всякой всячины. Я представляю себе, что у Вас много материала, так вот Вы мне в обмен пришлете, что Вам покажется интересным. Имейте лишь немного терпения» [13, л. 19об.—20]. Неопределенность, расплывчатость таких обещаний и просьб порой сильно раздражала корреспондентов. В 1939 г. Голлербах жаловался Лазаревскому: «Сегодня — странная и неожиданная открытка от А.А. Сидорова: он приобрел *какой-то* рисунок Серова с *какой-то* надписью на нем Коровина,— так не угодно ли мне обменять его на *что-нибудь*! Я любезно ответил, что мне это неугодно. Надеюсь, это не огорчит нашего общего друга…» [17, с. 382].

10. **М.И. Поляков. Экслибрис П.Д. Эттингера («Вот пещера Эттингера...»).** 1936. Бумага, ксилография. 2,1 x 2,5. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина [18, с. 15]

Любопытны также ироничные замечания Голлербаха о психологической стороне подобных гешефтов: «О невинные, но беспокойные трагикомедии обмена, где бывает и активный обман, и пассивный полуобман, и чаще всего — самообман! О эти полурыцарские, полушулерские турниры менял!..

Вся “соль” мены в том, что равновесие обмена не поддается объективному учету!» [3, с. 271]. Ведь для истинного любителя и собирателя искусства, считает ученый, субъективное впечатление от понравившегося произведения, таинственное влечение к нему значат гораздо больше, чем его рыночная стоимость.

Коллекции исследователей графики постоянно пополнялись и за счет даров художников. Не секрет, что очень часто дарение гравюр и рисунков было выражением искренней признательности за благожелательные отзывы о творчестве авторов в прессе, за ценные советы и консультации, за помощь в выставочных и издательских делах и прочие дружеские «услуги». «Слов благодарности за Вашу великолепную статью в каталоге моей казанской выставки у меня не хватит! Постараюсь доказать Вам свою искреннюю признательность постоянным пополнением Вашей коллекции графики всеми новинками моей работы в этой области» [12, л. 43],— клятвенно заверял Рерберг Голлербаха в 1927 г.

11. **И.Ф. Рерберг. Экслибрис А.С. Шахова.** 1926. Бумага, ксилография. 7,5 x 8,6. Пермская художественная галерея. Фото: permartmuseum.ru

Особенно преуспел в этом отношении «друг всех художников» Эттингер, в каком-то смысле обложивший данью современных графиков. В 1930–1940-х гг. его собрание росло и множилось преимущественно благодаря дарам, причем печатная продукция многих издательств, новейшие произведения прославленных мастеров и начинающих граверов доставлялась на квартиру коллекционера почти с такой же исчерпывающей полнотой, как обязательные экземпляры в Книжную палату. Ученик В.А. Фаворского В.В. Домогацкий, близко знавший Павла Давыдовича в течение многих лет, вспоминает: «…почему-то почти все сталкивавшиеся с ним художники чувствовали себя чем-то и в чём-то ему обязанными» [18, с. 280]. Если кто-то из графиков подолгу не баловал собирателя своими подношениями, не дарил и не показывал ему своих последних работ, то получал по почте открытку с вежливым напоминанием: критик настаивал, что он должен быть в курсе того, что делает художник.

В другом человеке подобная манера поведения могла бы показаться бестактной. Просьбы Эттингера графики исполняли с радостью, почитая за честь пополнять его легендарное собрание, и отнюдь не только потому, что рассчитывали получить взамен очередной хвалебный отзыв, мудрый совет или протекцию. Авторитетный искусствовед воспринимался ими как персонаж из другой эпохи, один из немногих хранителей подлинной культуры в период расцвета всевозможных суррогатов или, по выражению В.Н. Лазарева, «живой символ тех лучших традиций художественной критики, которые мы должны развивать и культивировать» [18, с. 267]. В нем было нечто, покорявшее и располагавшее к доверительному общению мастеров самых разных, часто — диаметрально противоположных эстетических ориентаций. «Внимание П[авла] Д[авыдовича] греет еще и потому, что он интересуется художником и как человеком, в цельности с его искусством,— отмечала Н.Я. Симонович-Ефимова,— <…> и наше бурное время, быть может, мало заслужило привычное уже нам постоянное присутствие такой успокоительной и классически уютной фигуры ученого» [18, с. 268]. Доверяя уму и вкусу своего «друга и советчика», зная объективность и точность его суждений об искусстве, графики охотно прощали ему безобидные чудачества, мирились с его ненасытным коллекционерским аппетитом.

Часто художники сопровождали свои подарки искусствоведам содержательными посланиями, в которых подробно излагали свои эстетические взгляды, давали ценные комментарии к собственным произведениям, делились впечатлениями и творческими планами. Огромный интерес представляют, к примеру, письма А.Н. Бенуа и Б.М. Кустодиева Нотгафту, Н.П. Дмитревского Адарюкову, А.И. Кравченко Воинову, И.Ф. Рерберга Голлербаху, Л.О. Пастернака, Д.И. Митрохина, В.Н. Масютина, Н.Н. Купреянова Эттингеру. Однако эта тема заслуживает отдельного исследования.

Важно подчеркнуть, что все без исключения герои нашей статьи стремились в той или иной форме популяризировать материалы своих коллекций: накопленные сокровища не лежали в квартирах владельцев мертвым грузом, а активно использовались ими в научной и педагогической работе, охотно демонстрировались художникам и искусствоведам, появлялись на выставках. Вот что говорил по этому поводу Голлербах: «Настоящий собиратель не прячет своих вещей, не секретничает: им владеет неудержимая потребность делиться с другими… своими радостями, огорчениями, открытиями, наблюдениями, удачами и неудачами» [3, с. 270]. Сидоров писал в конце жизни: «Книги и рисунки заполнили мою деятельность как собирателя, и оправданием ее было, что собираю их я не для себя. Сколько на их материале прочитано лекций, написано статей, проведено семинаров! Сколько воспроизведено из тех многих листов, что заполнили два специальных шкафа моей рабочей комнаты! И сколько еще осталось…» [14, с. 10].

Таким образом, деятельность ведущих знатоков и коллекционеров графики сыграла далеко не самую заметную, но исключительно важную роль в отечественной культуре 1920–1930-х гг. Им удалось сберечь в своих коллекциях уникальные образцы художественной культуры своего времени, ценность которых была осознана большинством ученых лишь значительно позже. В сложнейших социально-политических условиях они достойно продолжили благородную традицию

12. **Г.С. Верейский. Портрет П.Д. Эттингера.** 1944. Бумага, офорт. 27,5 x 35. Фото: vnikitskom.ru

«настоящего… собирательства, одушевляемого не снобизмом, не спекуляцией, не меценатством, не утилитарностью,— собирательства во имя искусства, во имя любви к прекрасному» [3, с. 270]. Даже их пристрастие к произведениям «малых форм» в исторической перспективе представляется совсем не чудачеством (как это казалось многим современникам), а своевременным напоминанием о том, что «за каждой памяткой-однодневкой, за каждым листком скрывается подлинное художественное творчество рисовальщика, гравера, мастера типографского искусства» [6, с. 4]. О том, что ничего мелкого и незначительного в настоящем искусстве быть в принципе не может.

Безусловно, эпистолярное наследие ученых, художников, коллекционеров 1920–1930-х гг. нуждается в публикации и дальнейшем исследовании, данный круг источников незаменим для изысканий нынешних искусствоведов, культурологов, историков. Вероятно, эти документы помогут исследователям не только глубже понять, детальнее реконструировать историю отечественной графики, но и приблизиться к адекватному пониманию феномена коллекционирования. Ведь взаимовлияние человека и окружающих его произведений искусства, привязанность владельца к своим вещам, в каком-то смысле даже зависимость от них — «явление глубоко мистического смысла, до сих пор ни в малейшей мере не разгаданное» [3, с. 274].

Литература

1. Ваганов А.Г. Коллекционирование как форма проявления исследовательского инстинкта ученого // Социология науки и технологий. 2015. Том 6. № 3. С. 91–105.
2. Вагинов К.К. Козлиная песнь: романы, стихотворения и поэмы / Предисл. А. Герасимовой. Москва: Эксмо, 2008. 602 с.
3. Голлербах Э.Ф. Встречи и впечатления / Сост., подготовка текста и коммент. Е. Голлербаха. Санкт-Петербург: ИНАПРЕСС, 1998. 568 с.
4. Книга о Митрохине: Статьи. Письма. Воспоминания: Сб. / Сост. Л.В. Чага. Ленинград: Художник РСФСР, 1986. 508 с.
5. Музей Павла Эттингера. Из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина: [кат. выст.] / Под общ. ред. К. Богемской. [Москва]: Художник и книга, 2004. 80 с.
6. Наша библиография: 33 памятки Русского общества друзей книги. MCMXX– MCMXXV / [Сост. Д.С. Айзенштадт, П.Д. Эттингер]. Москва: [РОДК], 1925. 31, [3] с.
7. «Осталась нежность к искусству… и страсть к собирательству»: из писем Э.Ф. Голлербаха П.Д. Эттингеру / Публикация, предисл., коммент. Д.В. Фомина // Про книги. 2015. № 2. С. 24–38.
8. Отдел рукописей Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Ф. 29, оп. 3, д. 812.
9. Отдел рукописей Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Ф. 29, оп. 3, д. 816.
10. Отдел рукописей Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Ф. 29, оп. 3, д. 4414.
11. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 207, д. 12.
12. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 207, д. 71.
13. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 207, д. 100.
14. Сидоров А.А. Записки собирателя: книга о рисунках старых и новых. Ленинград: Художник РСФСР, 1969. 240 с.
15. Фомин Д.В. Издания отечественных библиофильских обществ 1920-х годов // Библиография. 2020. № 1(426). С. 105–117.
16. Эттингер П. О мелочах гравюры // Гравюра и книга. 1924. № 2-3. С. 45–54.
17. Э.Ф. Голлербах и И.И. Лазаревский (Из переписки 1930-х годов) / Публикация О.С. Острой и Л.И. Юниверга // Минувшее: Ист. альманах. Вып. 16. Москва; Санкт-Петербург: Atheneum; Феникс, 1994. С. 357–404.
18. Эттингер П.Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников / Сост. А.А. Демская, Н.Ю. Семенова. Москва: Советский художник, 1989. 368 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Фомин Дмитрий Владимирович — кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; ведущий научный сотрудник, Российская государственная библиотека, г. Москва, Российская Федерация. E-mail: dfomin13@yandex.ru*

ABOUT AUTHOR: *Fomin, Dmitry Vladimirovich — Cand. Sc. (History), Leading research scientist, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; Leading research scientist, Russian State Library, Moscow, Russian Federation. E-mail: dfomin13@yandex.ru*

Дата поступления: 28.04.2021 **Submission date: April 28, 2021**

References

1. Vaganov A.G. Kollekcionirovanie kak forma proyavleniya issledovatel'skogo instinkta uchenogo [Collecting as a form of manifestation of the research instinct of a scientist]. *Sociologiya nauki i tekhnologij – Sociology of science and technology*, 2015, vol. 6, No. 3, pp. 91–105. (In Russian).
2. Vaginov K.K. *Kozlinaya pesn': romany, stihotvoreniya i poemy* [Song of goat: novels and poems]. Moscow, Eksmo Publ., 2008, 602 p. (In Russian).
3. Gollerbah E.F. *Vstrechi i vpechatleniya* [Meetings and impressions]. Sankt-Peterburg, INAPRESS Publ., 1998, 568 p. (In Russian).
4. Chaga L.V. (comp.) *Kniga o Mitrohine: Stat'i. Pis'ma. Vospominaniya* [The book about Mitrokhin: Articles. Letters. Memoirs]. Leningrad, Hudozhnik RSFSR Publ., 1986, 508 p. (In Russian).
5. Bogemskaya K. (ed.). *Muzej Pavla Ettingera. Iz sobraniya GMII im. A.S. Pushkina* [Paul Ettinger Museum. From the collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts]. Moscow, Hudozhnik i kniga Publ., 2004, 80 p. (In Russian).
6. Aisenstadt D.S., Ettinger P.D. (eds.). *Nasha bibliografiya: 33 pamyatki Russkogo obshchestva druzej knigi. MSMXX–MSMXXV* [Our bibliography: 33 memos of the Russian Society of Friends of the Book. MSMXX– MSMXXV]. Moscow, RODK Publ., 1925, 31, [3] p. (In Russian).
7. «Ostalas' nezhnost' k iskusstvu… i strast' k sobiratel'stvu»: iz pisem E.F. Gollerbaha P.D. Ettingeru [There remained a tenderness for art... and a passion for collecting»: from the letters of E.F. Gollerbach to P.D. Ettinger]. *Pro knigi – About books*, 2015, No. 2, pp. 24–38. (In Russian).
8. *Otdel rukopisej Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina* [The manuscripts Department of the State Museum of fine arts]. Coll. 29, aids 3, fol. 812. (In Russian).
9. *Otdel rukopisej Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina* [The manuscripts Department of the State Museum of fine arts]. Coll. 29, aids 3, fol. 816. (In Russian).
10. *Otdel rukopisej Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina* [The manuscripts Department of the State Museum of fine arts]. Coll. 29, aids 3, fol. 4414. (In Russian).
11. *Otdel rukopisej Rossijskoj nacional'noj biblioteki* [Department of manuscripts of the Russian National Library]. Coll. 207, fol. 12. (In Russian).
12. *Otdel rukopisej Rossijskoj nacional'noj biblioteki* [Department of manuscripts of the Russian National Library]. Coll. 207, fol. 71. (In Russian).
13. *Otdel rukopisej Rossijskoj nacional'noj biblioteki* [Department of manuscripts of the Russian National Library]. Coll. 207, fol. 100. (In Russian).
14. Sidorov A.A. *Zapiski sobiratelja: kniga o risunkah staryh i novyh* [Notes of the collector: a book about drawings old and new]. Leningrad, Hudozhnik RSFSR Publ., 1969, 240 p. (In Russian).
15. Fomin D.V. Izdaniya otechestvennyh bibliofil'skih obshchestv 1920-h godov [Publications of domestic bibliophile societies of the 1920s]. *Bibliografiya – Bibliography*, 2020, № 1(426), pp. 105–117. (In Russian).
16. Ettinger P. O melochah gravjury [About the little things of engraving]. *Gravjura i kniga – Engraving and book*, 1924, No. 2–3, pp. 45–54. (In Russian).
17. E.F. Gollerbah i I.I. Lazarevskij (Iz perepiski 1930-h godov) [E.F. Gollerbach and I.I. Lazarevsky (From the correspondence of the 1930s)]. *Minuvshee – Past*, vol. 16, 1994, pp. 357–404. (In Russian).
18. Ettinger P.D. *Stat'i. Iz perepiski. Vospominanija sovremennikov* [Articles. From the correspondence. Memoirs of contemporaries.]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1989, 368 p. (In Russian).

Для цитирования | For citation:

Фомин Д.В. Вопросы коллекционирования графики в переписке искусствоведов и художников 1920–1930-х годов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 2 (21). С. 132–149. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.011. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/683

Fomin D.V. Questions of collecting graphics in the correspondence of fine art experts and artists of the 1920s and 1930s. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 2 (21), pp. 132–149. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.011. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/683 (In Russian).

Shostakovich, Boleslav Sergeevich
Irkutsk State University,
Irkutsk, Russian Federation

Zubri, Elena Stanislavovna
Sukachev Irkutsk Regional Art Museum,
Irkutsk, Russian Federation

VLADIMIR PLATONOVICH SUKACHEV — PHILANTHROPIST, PUBLIC FIGURE, COLLECTOR, FOUNDER OF THE IRKUTSK REGIONAL ART MUSEUM

Шостакович Болеслав Сергеевич
Иркутский государственный университет,
г. Иркутск, Российская Федерация

Зубрий Елена Станиславовна
Иркутский областной художественный музей
им. В.П. Сукачёва, г. Иркутск, Российская Федерация

ВЛАДИМИР ПЛАТОНОВИЧ СУКАЧЁВ — МЕЦЕНАТ, ОБЩЕСТВЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ, КОЛЛЕКЦИОНЕР, ОСНОВАТЕЛЬ ИРКУТСКОГО ОБЛАСТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.02.012
УДК 7.078

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается значение личности и деятельности Владимира Платоновича Сукачёва в истории общественной жизни и культуры Иркутска. Подчеркивается его роль как основателя Иркутского художественного музея, инициатора многих научных исследований Сибири и близлежащих стран, интеллектуала, создавшего уникальный образец «культурного гнезда» в российской провинции. Представлены основные этапы формирования коллекции, отмечен ряд наиболее значительных произведений, составляющих ее ядро. В исследовании использован историко-биографический метод с опорой на архивные источники.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: В.П. Сукачёв; общественный деятель; благотворитель; коллекция; галерея; усадьба; культурный центр.

ABSTRACT

The article examines the significance of the personality and activities of Vladimir P. Sukachev in the history of public life and culture of Irkutsk. It emphasizes his role as the founder of the Irkutsk Art Museum, the initiator of many scientific research in Siberia and neighboring countries, an intellectual who created a unique example of a “cultural nest” in the Russian province. The main stages of the formation of the collection are presented, a number of the most significant works that make up its core are noted. The study uses a historical and biographical method based on archival sources.

KEYWORDS: V.P. Sukachev; public figure; philanthropist; collection; gallery; estate; cultural center.

Иркутский областной художественный музей им. Владимира Платоновича Сукачёва — один из наиболее известных региональных музеев России. Его собрание, формирующееся 150 лет, входит в число наиболее ценных сокровищниц России. Оно давно стало таким же характерным и неотъемлемым символом Иркутска, как Третьяковская галерея в Москве, Эрмитаж и Русский музей в Санкт-Петербурге, Радищевский художественный музей в Саратове.

Первоосновой формирования в Иркутске Музея изобразительных искусств стала частная картинная галерея В.П. Сукачёва (1849–1919), перешедшая с 1920 года в государственную собственность. С 1990 г. музей носит имя своего основателя.

Заслуживает большого внимания личность В.П. Сукачёва как общественного деятеля, мецената, коллекционера, городского головы Иркутска и активного деятеля Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества (ВСОИРГО), оказывавшего в последней четверти XIX столетия значительное влияние на общественные взгляды и настроения в сферах местного самоуправления, научное и культурное развитие города, а отчасти и всей Восточной Сибири. Во многих отношениях он представлял собою неординарную и уникальную личность.

Формирование личности Сукачёва — сибиряка, иркутянина по рождению — пришлось на дореформенное время отечественной истории. Сибирский край обладал рядом существенных отличий от Центральной России: отсутствовало частное феодальное землевладение, крепостное крестьянство (исключение составляли такие локализированные владения, как монастырские, кабинетские и редкие дворянские). К особенностям края относились обширность его просторов и наличие огромных земельных резервов, слабость еще только формирующегося государственного аппарата, активная внутренняя миграция русского населения, а с ней и распространение соответствующих ему культуры и традиций, параллельное существование традиционных культур местного населения с еще не изжитыми родовыми отношениями, сосредоточение огромного контингента ссыльных — как чисто уголовных, так и формально зачисляемых в этот контингент политических борцов против режима самодержавия. Последнее было тесно связано с достаточно масштабным применением подневольного каторжного труда.

Всё это отражалось и находило место в облике и развитии города. Иркутску на протяжении столетий принадлежали крупные административно-управленческие функции. С 1803 года вся Сибирь составляла одно генерал-губернаторство, местом постоянного пребывания генерал-губернатора был определен Иркутск. В 1822 году по проекту М.М. Сперанского Сибирь была разделена на Западную и Восточную. Центром генерал-губернаторства Восточной Сибири (в составе Енисейской и Иркутской губерний, Якутской области, а также Охотского, Камчатского и Кяхтинского особых управлений) стал Иркутск. Он был не только крупным административно-политическим центром, средоточием всех атрибутов могущества российской государственности в восточной части страны, но и являлся крупнейшим в Сибири торговым, товарораспределительным и культурным центром. Имперскими властями город официально именовался «столичным городом».

Владимир Платонович Сукачёв по отцовской линии принадлежал к петербургскому дворянству, по материнской — Аграфене Никаноровне (1820–1850) — к известному в Сибири и за ее пределами старинному богатому роду купцов Трапезниковых, социально-экономической элите сибирского края. Начало многочисленной фамилии положил прибывший из Вологды в Иркутск во второй половине XVII столетия Иаков Трапезников. «В 30-х и в 40-х годах XIX века кто-либо из Трапезниковых неоднократно избирался “иркутским городским главою”» [8]. Состояние Трапезниковых приумножалось за счет доходов с золотых приисков, пароходства на Лене и солидной торговли на севере Якутии, в Китае, в Центральной России и на землях Русской Америки. Большая часть капиталов тратилась на благотворительность.

Отец В.П. Сукачёва, Платон Петрович (1801–1878), действительный статский советник (приравнивался к директору департамента, губернатору, городскому голове), служил в Главном управлении Восточно-Сибирского края от Министерства юстиции по составлению законов Российской империи с 1834 по 1867 год, из которых около 15 лет прослужил под руководством выдающейся личности, крупного государственного деятеля, дипломата, почетного члена Петербургской Академии наук (1858), генерал-губернатора Восточной Сибири (1847–1861), графа Н.Н. Муравьёва-Амурского (1809–1881), а затем его товарища и преемника, организатора и участника экспедиций по освоению Дальнего Востока М.С. Корсакова (1826–1871, генерал-губернатор 1861–1871), сподвижником которых был известный в Сибири своим мужеством и флотоводческими талантами, капитан первого ранга, адмирал (1874) Г.И. Невельской (Невельский), сыгравший значительную роль в осуществлении знаменитых Амурских сплавов и исследовании Амурского края. В Иркутске Платон Петрович был известен как благотворитель, пользовавшийся большим уважением иркутян, за службу был награжден орденами и медалями.

С деятельностью генерал-губернатора Н.Н. Муравьёва-Амурского общественная и культурная жизнь иркутского региона получает активное

1. **В.П. Худояров. Портрет В.П. Сукачёва.** 1882. Холст, масло. Иркутский государственный музей имени В.П. Сукачёва

развитие. Именно ему Россия обязана присоединением Приамурья и Приморья, подписанием Айгунского договора с Китаем, определившим новую границу двух государств по Амуру (1858), и исследованиями Дальнего Востока. Деятельность графа содействовала прогрессивным изменениям, общей демократизации всех сторон жизни общества. Был открыт крупный научный очаг — Сибирский отдел Императорского Русского географического общества (1851, СОИРГО). Спустя три десятка лет преобразованный отдел (ВСОИРГО) возглавит Сукачёв и будет продолжать дело Муравьёва-Амурского — способствовать исследованию Сибири.

Становление личности Сукачёва происходит в атмосфере глубокого уважения иркутян к деятельности выдающегося мыслителя, крупного государственного деятеля и реформатора России, автора «Сибирского учреждения», приведшего к прогрессивным преобразованиям сибирского края М.М. Сперанского (1772–1839), бывшего генерал-губернатором Сибири (1819–1821). Спустя годы Сукачёв обратился к Городской думе с предложением о сборе средств на установку памятника великому современнику своего отца.

Сукачёв получил добротную гимназическую выучку и воспитание, характеризующиеся высоким культурным и нравственным уровнем. На этих базовых ценностях сформировались такие личностные качества, как глубокая эрудиция и самоотверженность, патриотизм и высокое общественное самосознание. Он окончил главное образовательное учреждение края — мужскую классическую гимназию в 1867 году, одну из лучших в России. Затем учится в Санкт-Петербургском университете, в 1869 переводится на естественный факультет Киевского университета Св. Владимира, который оканчивает в 1873 году [4].

В.П. Сукачёв возвращается с семьей в Иркутск в начале 1880-х. Образование, полученное в Киевском университете, соприкосновение В.П. Сукачёва со средой вольнодумного студенчества и прогрессивно мыслящей профессурой, знакомство через них с оппозиционной мыслью круга русской революционной демократии окончательно сформировали его личность. Молодой иркутянин, сибиряк представлял собою интеллигента новой, буржуазной формации. Длительное пребывание в европейской части Российской империи, в климатически благодатных областях малороссийского Приднепровья, женитьба на девушке из тех мест Надежде Владимировне (1855–1935, она происходила из Новогеоргиевска) не изменили его стремления возвратиться на свою «малую родину», чем он продемонстрировал очевидный патриотизм.

Весьма состоятельный русский буржуазный общественный деятель и филантроп, обладающий широким кругозором, проявляющий во многом демократические наклонности, высоко ценящий профессионализм, серьезно увлеченный российской и европейской художественной культурой, с редким в ту пору в сибирской провинции университетским образованием, В.П. Сукачёв был многогранен и талантлив во многих направлениях деятельности, которыми занимался. Он специализируется в целом ряде сфер — управленческой в Городской думе Иркутска, организационной и общественно-руководящей в научных, образовательных, благотворительных учреждениях и в планомерном художественном коллекционировании.

Центральное место в биографии Сукачёва занимало исполнение им на протяжении трех избирательных сроков (1886–1898) должности главы городского общественного управления. Выросший среди чиновников высокого ранга, Сукачёв никогда не был на государственной службе: он являл собою образец яркого общественного деятеля, человека с государственным мышлением, способного решать задачи общегосударственного масштаба и значения. Воздействие Сукачёва на общественные взгляды и настроения в сферах местного управления, научного и культурного развития города, региона было велико, при этом весомость его роли в духовно-культурном аспекте города преобладала. Приезд Сукачёва в Иркутск произошел после катастрофического пожара 1879 года, уничтожившего большую часть города. В 1881 году его избирают гласным в Городскую думу, в 1885 году — городским головой.

Городская дума в 1880–1890-х годах представляла собою форму активной общественной деятельности. В ней присутствовало сильное, сплоченное и политически активное интеллигентское крыло. Большое влияние имела разночинская интеллигенция, сформировавшаяся из политссыльных, чиновников, духовенства, купцов и мещан. Дума рассматривала вопросы городского хозяйства, распоряжалась благотворительными средствами, утверждала генеральные планы развития города и даже такие вопросы, как прекращение ссылки в Сибирь и дарование Сибири гласного судопроизводства, свободной печати, учреждение университета, необходимость проведения реформ, строительство Транссиба. Позиция Городской думы отличалась самостоятельностью в отношениях с губернаторской властью. Сукачёв, как отмечали современники, держался независимо и с достоинством [1]. Несомненно, что в данных условиях требовалось обладать твердой независимостью мышления и подлинной широтой кругозора, прозорливостью и определенной смелостью общественного суждения. Сукачёв поддерживает доброжелательные, часто дружеские взаимоотношения с епископом Иркутским Тихоном (1830–1905) — высокообразованным человеком,

известным своей активной деятельностью в области развития образования и благотворительности, генерал-губернатором А.Д. Горемыкиным (1832–1904) — известным либералом, радеющим за развитие сибирского края. Совместными усилиями Горемыкину и Сукачёву удалось добиться правительственного решения о строительстве Великой Сибирской железной дороги (Транссиб) через Иркутск, что вовлекало в хозяйственный оборот Южное Прибайкалье — огромный край с несметными ресурсами, способствовало усилению экономических связей Иркутска, оживлению торговли и промышленности, росту населения, притоку квалифицированных кадров, развитию образования и культуры.

Ведущая роль во всех областях жизни сибирского края принадлежала чиновничеству и купечеству. Их отличало покровительство прогрессивным начинаниям, огромная материальная благотворительность на образование, культуру, исследования края, предприимчивость и личное участие в научных экспедициях. Немаловажное значение имели патриотические идеи областничества. Благотворительность в среде купечества обладала высокой социальной значимостью и способствовала консолидации иркутского общества в реализации гражданских инициатив. «Среди ярчайших представителей сибирской буржуазии первые места по праву занимали иркутяне Сибиряковы, Трапезниковы, Баснины, Пономарёвы, Сукачёвы, Медведниковы и др. Благодаря их трудам и капиталам Иркутску удалось добиться значительных успехов в развитии общественного мнения и культуры, сделать областные вопросы и нужды достоянием и заботой самих горожан» [6].

В 1880 году городским самоуправлением был принят генеральный план нового городского устройства. Для его исполнения была привлечена группа талантливых архитекторов, сверстников и единомышленников В.П. Сукачёва: молодой, отличавшийся высоким профессионализмом Г.В. Розен (1847 — после 1915), занимавший посты губернского и городского архитектора, академик А.Е. Разгильдеев (1818–1895), известный петербургский архитектор, которого современники сравнивали с мастерами эпохи Возрождения, В.А. Шретер (1839–1901), городской архитектор и промышленник В.А. Рассушин (1858–1934), выпускник Академии художеств В.А. Кудельский (1838–1893), губернский архитектор, педагог и общественный деятель А.П. Артюшков (1867–1938), выпускник Академии художеств, главный городской архитектор А.П. Кузнецов (1865–1904). Построенные ими здания являются в наши дни памятниками архитектуры.

Восстановление города способствовало развитию архитектурной мысли, развитию нового мышления в области градостроительства и ведения городского хозяйства в условиях новой капиталистической формации. В.П. Сукачёв и его окружение стремились поставить Иркутск в один ряд с развитыми городами России и Западной Европы. С этой целью городской голова предпринимает продолжительное путешествие по странам Западной Европы для ознакомления с архитектурой и городским благоустройством. Иркутск переживает расцвет каменного строительства, его улицы украшают импозантные каменные здания. Строится понтонный мост через Ангару, устраиваются тротуары, проходят работы по озеленению, освещению, телефонизации, водоснабжению, по противопожарному обеспечению города. Годы восстановления Иркутска совпали с расцветом золотопромышленности и беспримерной благотворительности. Иркутск быстро восстанавливался, к 1890-м годам следы пожара исчезают. Восстановление города не обошлось без регулярных благотворительных акций самого Сукачёва. Практически весь его капитал к этому времени был влит в инфраструктуру города — в его образовательную, духовную, подготовительно-кадровую, коммунально-бытовую, технологическую и иные части.

Большое влияние на Городскую думу оказывало Иркутское общественное собрание, в котором были представлены различные слои населения. В Общественном собрании звучали голоса близкого окружения Сукачёва, выдающихся интеллектуалов своего времени: ученого, члена ВСОИРГО, издателя и редактора газеты «Сибирь», сотрудника газеты «Восточное обозрение» В.И. Вагина (1823–1900), ученого и публициста, правителя дел ВСОИРГО, областника Г.И. Потанина (1835–1920), публициста и исследователя Сибири, члена ВСОИРГО, областника Н.М. Ядринцева (1842–1894), этнографа и археолога, сотрудника журнала «Сибирские вопросы», народника Д.А. Клеменца (1848–1914), писателя, публициста, редактора газет «Амур» и «Сибирь», общественного деятеля, сосланного в Сибирь за революционную деятельность М.В. Загоскина (1830–1904).

Многолетнее пристрастие В.П. Сукачёва к коллекционированию живописи в сочетании с его планом относительно предназначения формируемого им художественного собрания — передачи в будущем в дар городу Иркутску — имеет огромную общественную духовно-культурную ценность.

Первые произведения, положившие начало галерее, были приобретены В.П. Сукачёвым, по-видимому, в начале 1870-х годов, в период обучения его в Петербургском университете. Произведения приобретались на аукционах, выставках, у художников, у частных лиц. При этом он обнаружил свойства прирожденного искусствоведа — недюжинное

художественное чутье и взгляд зрелого критического аналитика. Картины бережно упаковывались и отправлялись из Петербурга по железной дороге, а затем пять тысяч верст по Великому Сибирскому тракту на санях до Иркутска. С 1874 года картины коллекции начинают экспонироваться на иркутских выставках. Атмосфера столичной жизни, пронизанная идеями служения народу, наложила печать на художественные вкусы коллекционера: в его собрании было немало работ передвижников. Свое место заняли и произведения русской академической школы живописи XIX столетия. К концу века его коллекция насчитывала около ста картин. Среди них произведения — В.М. Максимова, В.Д. Орловского, В.В. Верещагина, К.А. Трутовского, Г.Г. Мясоедова, И.Е. Репина, А.П. Боголюбова, И.И. Ендогурова, М.К. Клодта, Б.П. Виллевальде, С.В. Бакаловича, К.Е. Маковского, А.Г. Вернека, И.К. Айвазовского, Л.И. Соломаткина, П.П. Верещагина, М.А. Кудрявцева… С образовательными целями В.П. Сукачёв заказал в музеях Мюнхена и Флоренции копии с картин западноевропейских мастеров — Рафаэля, А. Корреджо, Х. Риберы, Б. Мурильо, П. Рубенса и других. Современники высоко ценили собирательскую деятельность Сукачёва [5, с. 161–162].

Для размещения своего собрания он приобретает большой участок земли на Иерусалимской горе (самая высокая точка города, ныне — центр города) и строит усадьбу — деревянный архитектурно-парковый ансамбль. История ее была тесно связана с историей Иркутска, являвшего собою ту базу, на которой усадьба существовала, той причиной и целью, ради которой она росла и развивалась. Коллекция разместилась в двенадцати комнатах двухэтажного особняка усадьбы с зимним садом и бильярдной.

Уникальность комплекса состояла в применении усовершенствованных к тому времени архитектурных и строительных технологий, в богатом декоративном убранстве зданий с элементами восточных культур, в гармоничном сочетании архитектурных форм и садово-паркового искусства с сохранением естественного ландшафта. Архитектором усадьбы, предположительно, был городской архитектор, военный инженер, близкий по духу В.П. Сукачёву,— Вадим Петрович Каразин [3]. Планированием парка и его организацией занимался, скорее всего, сам Сукачёв. В парке присутствовали аллеи из берез, сосен, туи и барбариса, красочные цветники, парковая архитектура, состоящая из арок, беседок, грота и скамей, участки из черемухи, рябины, сирени и яблонь.

Усадебный комплекс представлял собою значительный культурный и духовный центр Иркутска 1880–1890-х годов, своеобразный региональный вариант российских «культурных гнезд», место притяжения интеллигенции региона — ученых, писателей, общественных деятелей, художников, музыкантов, артистов, был центром проведения общественных и благотворительных мероприятий.

Усадебный тип жизни не был свойственен Сибири. Сукачёв принес в иркутский мир новую эстетику освоения сибирского пространства, эстетику усадебного быта и социального поведения, познакомил с насаждениями, ранее не известными сибирякам и в Сибири не произраставшими. К усадьбе примыкала школа для девочек Н.В. Сукачёвой, которую владельцы усадьбы содержали, проводили в ней уроки, а картинная галерея и парк давали серьезный материал для продолжения образования. Для образовательных учреждений города картинная галерея была местом обязательного посещения с целью образования и просвещения искусством. Возникновению и формированию именно в Иркутске столь значительного культурного усадебного центра способствовали черты личности и характер деятельности В.П. Сукачёва, а также общественная среда, которая его окружала.

Решением городского Совета народных депутатов от 21.01.1987 № 18/54 «О дальнейшем использовании памятника истории и культуры бывшей усадьбы В.П. Сукачёва» усадьба была введена в состав музея. Указом Президента № 176 от 20.02.1995 года «Усадьба В.П. Сукачёва: главный дом с оранжереей-бильярдной, флигель для прислуги (с галереей), флигель гостевой, службы с конюшней, каретная, амбар, ледник, бесплатная школа для девочек Н.В. Сукачёвой, парк. 1882–1886» была взята под государственную охрану как памятник федерального значения. В период до 2009 года были проведены работы по проектированию, реставрации, музеефицированию (на период с 1990 по 1999 гг. все работы были законсервированы из-за отсутствия финансирования) флигеля «А» (двухэтажный главный дом с мемориальной экспозицией и оранжереей), флигеля «Б» (двухэтажный дом для прислуги), флигеля «В» (одноэтажный гостевой дом), флигеля «Г» (службы с конюшней), отреставрирована большая часть парка, воссоздано каменное ограждение всего архитектурно-паркового комплекса, произведено более 400 насаждений. На стадии проектирования на сегодняшний день находятся объекты усадьбы: «Школа для девочек», каретная, грот, погреб, оставшаяся часть парка. В 2000 году был принят первый посетитель. К 2009 году экспозиционное строительство на принятых после реставрации объектах было завершено. Общая площадь, занимаемая архитектурно-парковым комплексом, составляет 3,7 га земли. Ежегодно комплекс принимает до 80 тыс. посетителей, проводит выставки и мероприятия различного характера.

Анализируя коллекционную практику В.П. Сукачёва, можно утверждать, что он выступал как новатор и зачинатель формирования и развития в Иркутске значительного в зауральской России коллекционно-музейного центра отечественного и зарубежного наследия. Процесс формирования художественного музея в Иркутске проходил синхронно с аналогичными процессами становления художественных музеев в масштабе России и мира. Если говорить о провинциальных центрах России, то единственный подобный пример — основание в 1885 году художником А.П. Боголюбовым известного музея изобразительных искусств в Саратове. В российской и международной практике, как правило, получили в то время распространение «смешанные» музеи. Начиная с 1880-х годов Сукачёв обсуждает с членами ВСОИРГО проблему организации художественного музея на основе своей картинной галереи — отдельного от естественно-исторических коллекций [2].

Вызывает интерес и исторический опыт экспозиционной и пропагандистской практики картинной галереи, изначально открытой для публики. Просвещенный меценат, коллекционер произведений искусств и в этом направлении выступает пионером и новатором музейной экспозиционно-просветительской деятельности картинной галереи в сибирской провинции (картины галереи участвуют на выставках и каталогизируются, составляют экспозицию в усадьбе, на базе которой проводятся различные мероприятия для посетителей). Картинная галерея оказывала большое влияние на общественную среду города, расширяя ее культурное пространство.

Решение Сукачёва летом 1910 г. о пожертвовании художественных сокровищ городу на условиях строительства последним здания городской картинной галереи не увенчалось успехом, однако его смысл и значение неизмеримо возрастают сами по себе и представляют собою новое, оригинальное явление в общественно-культурной жизни Иркутска. Собственно, это обстоятельство и дает нам полное право ставить Сукачёва в один ряд с такими выдающимися в исторической среде российской художественной культуры фигурами, как братья П.М. и С.М. Третьяковы и А.П. Боголюбов.

Особый раздел биографии В.П. Сукачёва — многолетняя работа председателем крупного регионального Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества параллельно с исполнением обязанностей городского головы.

ВСОИРГО являлся важнейшим научно-общественным центром, консолидировавшим весь местный интеллектуальный потенциал и большую широкую общественную среду, сочувствовавшую его целям, вокруг насущных задач, научного изучения огромного сибирского края. Думается, неслучайно на роль руководителя такого важнейшего в общесибирском и российском масштабе научного учреждения со столь мощным интеллектуальным демократичным ресурсом был избран в 1889 году В.П. Сукачёв, ставший с 1899 г. пожизненным его членом. Сам характер поддерживаемых и осуществляемых им планов изучения Сибири, включая и восточную зону, совершенно неоспоримо приближал освоение и модернизацию великого и перспективного края. Деятельность Сукачёва во ВСОИРГО прекрасно соответствовала натуре Владимира Платоновича — активного сторонника прогрессивных научных начинаний. Это касалось содействия в воссоздании и развитии музея отдела, его библиотеки, в пополнении его коллекций, строительстве здания и финансирования экспедиций, как экспедиция Г.Н. Потанина по исследованию стран Центральной Азии, Н.М. Ядринцева по исследованию Монголии. В 1896 году В.П. Сукачёв предпринимает меры для спасения знаменитой Якутской (Сибиряковской) экспедиции (1894–1896), значительные исследования которой стали возможны благодаря ее участникам — политическим ссыльным В.Г. Богораз-Тану, Н.А. Виташевскому, В.И. Иохельсону, С.Ф. Ковалику, Э.К. Пекарскому под руководством Д.А. Клеменца. На деятельность отдела по изучению сибирского края несомненное влияние оказывали исследования талантливых ученых-этнографов М. Хангалова, П. Баторова, Д. Гамбоева, Н. Затопляева, Вамбоцырянова и Подгорбунского. Несомненное влияние на Сукачёва имела и колоритная фигура купца и золотопромышленника, исследователя сибирского Северного морского пути, благотворителя и патриота, единомышленника и родственника — А.М. Сибирякова. Ближайшим окружением Сукачёва были политические ссыльные, чей талант находил свое выражение в исследованиях сибирского края,— геологи А.Л. Чекановский (1833–1896), И.Д. Черский (1845–1892), зоологи В.(Б) И. Дыбовский (1833–1930), В.Г. Дорогостайский, историк А.С. Полонский и многие другие. Долгие годы деловые, дружеские и родственные отношения связывали В.П. Сукачёва с Б.П. Шостаковичем (Болеслав-Артур, 1845–1919, будущий дед великого композитора Д.Д. Шостаковича) — ветераном русско-польского освободительного движения 1860-х годов, политическим ссыльным и сибирским общественным и административным деятелем [7, с. 178][1]. В 1887 г. после двадцатилетнего пребывания в Западной Сибири Шостакович с семьей (супругой Варварой Гавриловной и семерыми детьми) перебирается в столицу Восточной Сибири — Иркутск, трудится гласным в Иркутской городской думе (с 1902 года избирается городским головой), активно работает во ВСОИРГО,

служит управляющим Иркутским отделением Сибирского торгового банка. По роду своей службы Б.П. Шостакович был опытным специалистом-практиком в области экономики и находился в тесных связях с крупной сибирской буржуазией, выступал консультантом по торговым и финансовым вопросам генерал-губернатора Восточной Сибири А.Д. Горемыкина и городского головы В.П. Сукачёва. Проводил высокопрофессиональные экономико-статистические исследования о торговом значении Иркутска и о прогнозах в направлениях торгово-промышленной деятельности в Сибири в связи с сооружением Транссиба, не потерявшими и в наши дни своего значения. Он содействует изданию систематического каталога музейных предметов и книг музея ВСОИРГО (сост. В. Шостакович, 1896/1897), каталогов 1889, 1893 и 1895 гг., 1890 г. (сост. Д.Ф. Ивановский), 1900 г. (сост. В. Шостакович), а также трудов ученых отдела.

Интересы В.П. Сукачёва затрагивали и поддерживали исследования и иных научных обществ — Общества врачей, Восточно-Сибирского отдела русского технического общества, ведших активную научно-исследовательскую деятельность.

В.П. Сукачёв оказывает содействие личными усилиями и средствами развитию сибирской книжной культуры. Он издает первую монографию об Иркутске — «Иркутск. Его место и значение в истории и культуре развития Восточной Сибири», вышедшей в Москве в 1891 году (автор Н.Н. Бахметьев, редактор В.П. Сукачёв), уникальный труд «Иллюстративное описание быта сельского населения Иркутской губернии», опубликованного в Санкт-Петербурге в 1896 году (подготовлено членами ВСОИРГО И.А. Молодых и П.Е. Кулаковым, под ред. П.П. Семенова), а также книгу «Первое столетие Иркутска», вышедшую в Санкт-Петербурге в 1902 году (автор введения и заключительной статьи приват-доцент Петербургского университета П.М. Головачёв), инициирует издание журнала «Известия Иркутской городской думы» и редактирует его.

В 1898 г. для образования детей в Санкт-Петербурге и Европе Сукачёвы покидают Иркутск. Галерея и библиотека остаются в Иркутске, в усадьбе.

В 1920 году сын Б.П. Шостаковича (к этому времени ни Б.П. Шостаковича, ни В.П. Сукачёва уже не было в живых), крупный ученый-геофизик Владимир Болеславович по просьбе вдовы В.П. Сукачёва — Надежды Владимировны выступил представителем семьи Сукачёвых по передаче всего семейного имущества Иркутскому губернскому отделу народного образования на основании декрета Народного Комиссариата от 30 мая 1919 г. и в силу распоряжения Народного губернского отдела народного образования от 6 апреля 1920 года № 1830. Так картинная галерея и усадьба со всем имуществом перешла в государственную собственность.

В.П. Сукачёв стал ярким представителем сибирской культуры в петербургский период своей жизни. Активной средой его деятельности было Сибирское землячество в Петербурге, которое он поддерживает финансово и организационно. В Петербурге он издает журнал «Сибирские вопросы» (1905–1914, редактор П.М. Головачёв), сотрудниками и публицистами которого становятся известные ученые и литераторы. Журнал печатает статьи о проблемах сибирского края, открывая этот огромный, ресурсно богатый регион России для общества и мира. Участвует в совещании по составлению проекта об инородцах совместно с писателем, публицистом и общественным деятелем В.Г. Короленко и известными деятелями Г.Н. Потаниным, В.В. Лосевич и П.М. Головачевым (1898), принимает участие в депутации на приеме у министра народного просвещения России графа П.Н. Игнатьева (1916). С депутатами Государственной Думы и членами Государственного Совета от Сибири он ратует за открытие в Сибири, в Иркутске, университета. С 1900 г. возглавляет общество распространения народного образования. Участвует в первом съезде военно-промышленных комитетов в целях мобилизации экономики страны на помощь фронту в Первую мировую войну.

Память о незаурядной, во многом уникальной фигуре зачинателя Иркутского областного художественного музея с каждым годом предстает во всё более значительном масштабе. Она пробуждает интерес и актуализирует дальнейшее углубление познания данной темы, лишь на первый взгляд локальной, краеведческой. За нею стоит дальнейшее воссоздание подлинной истории художественной культуры Иркутска как эпицентра аналогичного развития всего тяготеющего к нему восточносибирского региона и познание замечательных страниц истории малой исторической родины как неотъемлемой части общего достояния России, сопрягающегося с историей культуры мира.

Примечания

1. Также см. архив семьи Б.С. Шостаковича.

Дата поступления: 19.02.2021 Submission date: February 19, 2021

Литература

1. Государственный архив Иркутской области. Иркутская городская дума. Ф. 70, оп. 2, д. 1461, л. 437.
2. Потанин Г.Н. Письмо Сукачёву В.П. от 05 октября 1883 // Архив Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва. Инв. № 1934, ПС – 74. л.2–2об.
3. Проект памятника истории и культуры конца XIX века. Усадебный комплекс и парк В.П. Сукачёва в городе Иркутске // Историко-архивные и библиографические исследования Иркутска. 2001. Т. 2, кн. 2.2, с. 11. (Архив Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва. Инв № 14549).
4. Струк Н.С. Петербургские штрихи к портрету В.П. Сукачёва // Материалы научных конференций «Сукачевские чтения – 2004, 2005». Вып. 8-9 / ответственный за выпуск Т.П. Огородникова. Иркутск: Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева, 2007. С. 16–18.
5. Фатьянов А.Д. Владимир Сукачёв. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1990. 555 с.
6. Шахеров В.П. Иркутское купечество и его роль в развитии социокультурной среды города во второй пол. XIX в. // Материалы научной конференции «Сукачевские чтения – 2019». Вып. 16 / ответственный за выпуск И.И. Терновая; ред. И.П. Бедулина, М.Л. Ткачева. Иркутск: ИОХМ им. В. П. Сукачева, 2019. С. 146–150.
7. Шостакович Б.С. Революционер-шестидесятник Болеслав Шостакович в сибирской ссылке (по сохранившимся отрывкам его воспоминаний и других неопубликованных материалах) // Ссылка и общественно-политическая жизнь в Сибири (XVII – начала XX в.). Новосибирск: Наука, 1978. 329 с.
8. Шостакович С.В. Неизвестные портреты работы декабриста Н.А. Бестужева // Ангара. 1961. № 3. С. 127–130.

References

1. *Gosudarstvennyi arkhiv Irkutskoi oblasti. Irkutskaya gorodskaya duma* [State Archives of the Irkutsk Region. Irkutsk City Council]. Coll. 70, aids 2, fol. 1461, p. 437. (In Russian).
2. Potanin G.N. Pis'mo Sukachevu V.P. ot 05 oktyabrya 1883 [Letter to V.P. Sukachev dated October 05, 1883]. *Arkhiv Irkutskogo oblastnogo khudozhestvennogo muzeya im. V.P. Sukacheva* [Archives of the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev]. Inventory No. 1934, PS-74, pp. 2-2ob. (In Russian).
3. Proekt pamyatnika istorii i kul'tury kontsa XIX veka. Usadebnyi kompleks i park V.P. Sukacheva v gorode Irkutske [The project of the monument of history and culture of the late 19th century. The manor complex and park of V.P. Sukachev in the city of Irkutsk]. *Istoriko-arkhivnye i bibliograficheskie issledovaniya Irkutska — Historical, archival and bibliographic studies of Irkutsk*, 2001, vol. 2, book 2.2, p. 11. (Archive of the V.P.Sukachev Irkutsk Regional Art Museum. Inventory No. 14549). (In Russian).
4. Struck N.S. Peterburgskie shtrikhi k portretu V.P. Sukacheva [Petersburg strokes to the portrait of V.P. Sukacheva]. Ogorodnikov T.P. (ed.). *Materialy nauchnykh konferentsii "Sukachevskie chteniya – 2004, 2005"* [Conference proceedings "Sukachev readings – 2004, 2005"]. Issue 8-9. Irkutsk, Irkutsk Regional Art Museum, 2007, pp. 16-18. (In Russian).
5. Fatyanov A.D. Vladimir Sukachev. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatelstvo Publ., 1990. 555 p. (In Russian).
6. Shaherov V.P. Irkutskoe kupechestvo i ego rol' v razvitii sotsiokul'turnoi sredy goroda vo vtoroi pol. XIX v. [Irkutsk merchants and their role in the development of the socio-cultural environment of the city in the second half of the 19th century]. Bedulina I.P., Tkacheva M.L. (eds.). *Materialy nauchnoi konferentsii «Sukachevskie chteniya – 2019»* [Conference proceedings "Sukachev Readings – 2019"]. Issue 16. Irkutsk, Irkutsk Regional Art Museum, 2019, pp. 146–150. (In Russian).
7. Shostakovich B.S. Revolyutsioner-shestidesyatnik Boleslav Shostakovich v sibirskoi ssylke [The revolutionary-sixties Boleslav Shostakovich in Siberian exile]. *Ssylka i obshchestvenno-politicheskaya zhizn' v Sibiri (XVII – nachala XX v.)* [Exile and socio-political life in Siberia (17th – early 20th centuries)]. Novosibirsk, Nauka, 1978. 329 p. (In Russian).
8. Shostakovich S.V. Neizvestnye portrety raboty dekabrista N.A. Bestuzheva [Unknown portraits by the Decembrist N.A. Bestuzheva]. *Angara*, 1961, No. 3, pp. 127–130. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Шостакович Болеслав Сергеевич — доктор исторических наук, профессор, Иркутский государственный университет, г. Иркутск, Российская Федерация.

Зубрий Елена Станиславовна — заместитель директора по научно-методической работе, Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва, г. Иркутск, Российская Федерация. E-mail: iohm@irk.ru

ABOUT AUTHOR:

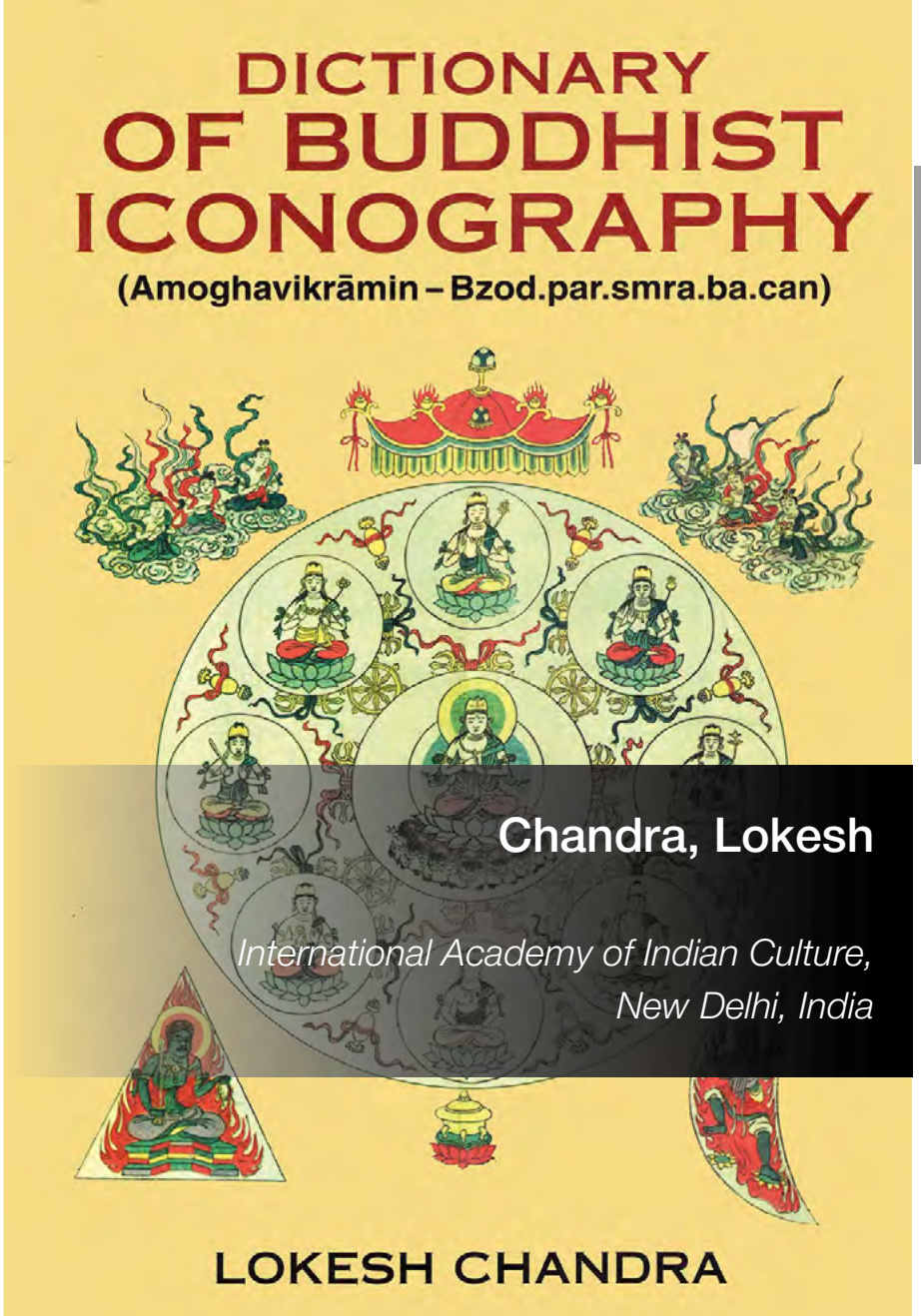
Shostakovich, Boleslav Sergeevich — D. Sc. (History), Professor, Irkutsk State University, Irkutsk, Russian Federation.

Zubri, Elena Stanislavovna — Deputy Director for Scientific and Methodological Work, Sukachev Irkutsk Regional Art Museum. Irkutsk, Russian Federation. E-mail: iohm@irk.ru

Для цитирования | For citation:

Шостакович Б.С., Зубрий Е.С. Владимир Платонович Сукачёв — меценат, общественный деятель, коллекционер, основатель Иркутского областного художественного музея // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 2 (21). С. 150–159. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.012. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/714

Shostakovich B.S., Zubri E.S. Vladimir Platonovich Sukachev — philanthropist, public figure, collector, founder of the Irkutsk Regional Art Museum. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 2 (21), pp. 150–159. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.012. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/714 (In Russian).



СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA

Чандра Локеш

Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия

АНАНДА

ANANDA

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.02.013

УДК 745.04+75.046

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена значениям и иконографии божества Ананды. Приведены известные изображения из японских, китайских и индийских трактатов и других источников. Перевод статьи Локеша Чандры из «Словаря буддийской иконографии» выполнен С.М. Белокуровой.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Локеш Чандра; Ананда; символика; иконография; Словарь буддийской иконографии; буддийское искусство.

ABSTRACT

This article is about the meanings and iconography of the deity Ananda. Famous images from Japanese, Chinese and Indian treatises and other sources are given. The translation of Lokesh Chandra's article from the Dictionary of Buddhist Iconography was made by S.M. Belokurova.

KEYWORDS: dictionary of Buddhist Iconography; Lokesh Chandra; Ananda; symbolism; iconography; Buddhist art.

Локеш Чандра.
«Словарь буддийской иконографии»
Том 2, с. 330–332.

Ананда — (кит. A-nan, A-nan-to, яп. A-nan, A-nan-da) один из 10 учеников Великого Будды, обычно изображаемых в виде группы. Ананда является двоюродным братом Будды и его любимым учеником, а также братом Девадатты (Девадатта — двоюродный брат Будды Шакьямуни.— *Прим. перев.*). Ананда сопровождал Будду в его странствиях, куда бы тот ни направлялся, и поэтому слышал больше его учений, чем другие ученики. Он запомнил наизусть все проповеди Будды, произнесенные им за 20 лет. Ананда стал известен именно как «первый и главнейший, слушающий проповеди». После Нирваны Великого Будды Ананда достиг просветления под руководством Махакашьяпа (преемник Будды, архат.— *Прим. перев.*). Ананда прославился благодаря своей прекрасной памяти и тем, что на Первом Синоде прочитал сутра-питаку (сборник основных сутр, приписываемых Будде и его ближайшим ученикам.— *Прим. перев.*) [4, с. 8а]. В мандале Гарбхатхату 806 г. он сидит в четверти Шакьямуни [6, с. 117]. Его руки в мудре намаскара (кончики пальцев сведены вместе и направлены вверх, поза символизирует поклонение; рис. 1).

Его символ и биджа даны в свитке Chojo mandara (рис. 2). Более подробно о жизни Ананды написано здесь [1, с. 226; 8, с. 45].

Шинцзяку 886–927 гг. [7, с .2.80] не дает изображения биджи и символических форм. В свитке 1154 г. имеется изображение ученика Будды, сидящего на кресле (рис. 3).

А Косо-цзо 1163 г. [7, с. 278А34] изображает Ананду с веером (рис. 4).

В Юннаньском свитке 1180 г. Ананда изображен как третий патриарх секты Чань / Дзэн. Авторство изображения приписывается художнику Чан Шэнвэнь [3, с. 32.261].

Тибетская иконография Ананды (тиб. Kun.dgah.bo) содержится в Ганджуре 1729–1733 гг. (рис. 5).

Также существует изображение Ананды (тиб. Kun.dgah.bo, кит. A-nan, монг. Ананда агуй ситугэн) — с хвалебной речью на китайском языке 1761 г. [2, с. 291] (рис. 6).

Ананда (кит. A-nan) в разделе сутр Пантеона Пао-сян Лоу 1771 г. изображен иначе. В правой руке венчик, левая — в мудре витарка.

Существует изображение Баху-шрути-дхара Ананды (тиб. Man.thos.hbdzin.pa.Kun.dgah.po) в Пантеоне Бхадракалпика [5, с. 1022] (рис. 7).

В монгольском Ганджуре 1717–1720 гг. (монг. Ананда) он представлен сидящим, в правой руке — посох хаккара, в левой — чаша в мудре дхаяна. Таким же образом изображены Шестнадцать Шраваков (ученики — «слушатели» Будды, достигшие уровня архата.— Прим. перев.) [там же, с. 130].

1. **Ананда. Изображение в мандале Гарбхатхату** 806 г.

2. **Ананда. Изображение в свитке Chojo mandara**

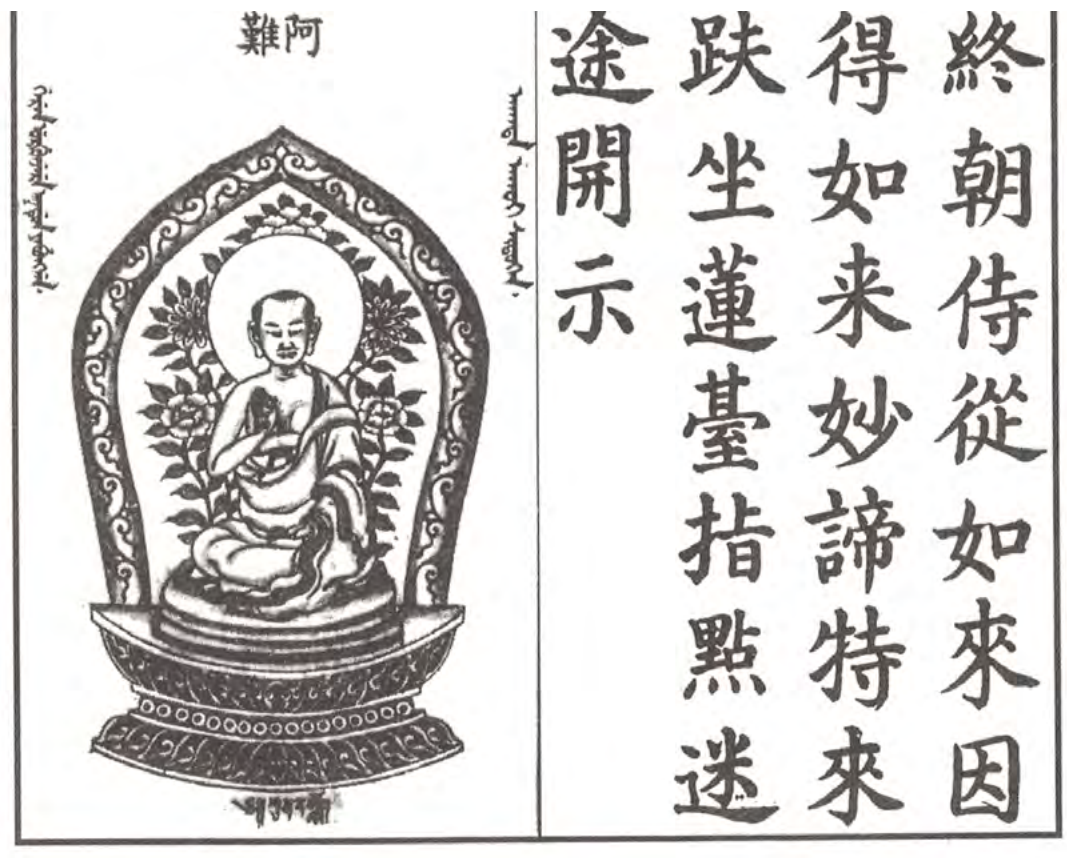
The Art of Eurasia
No. 2 (21) 2021

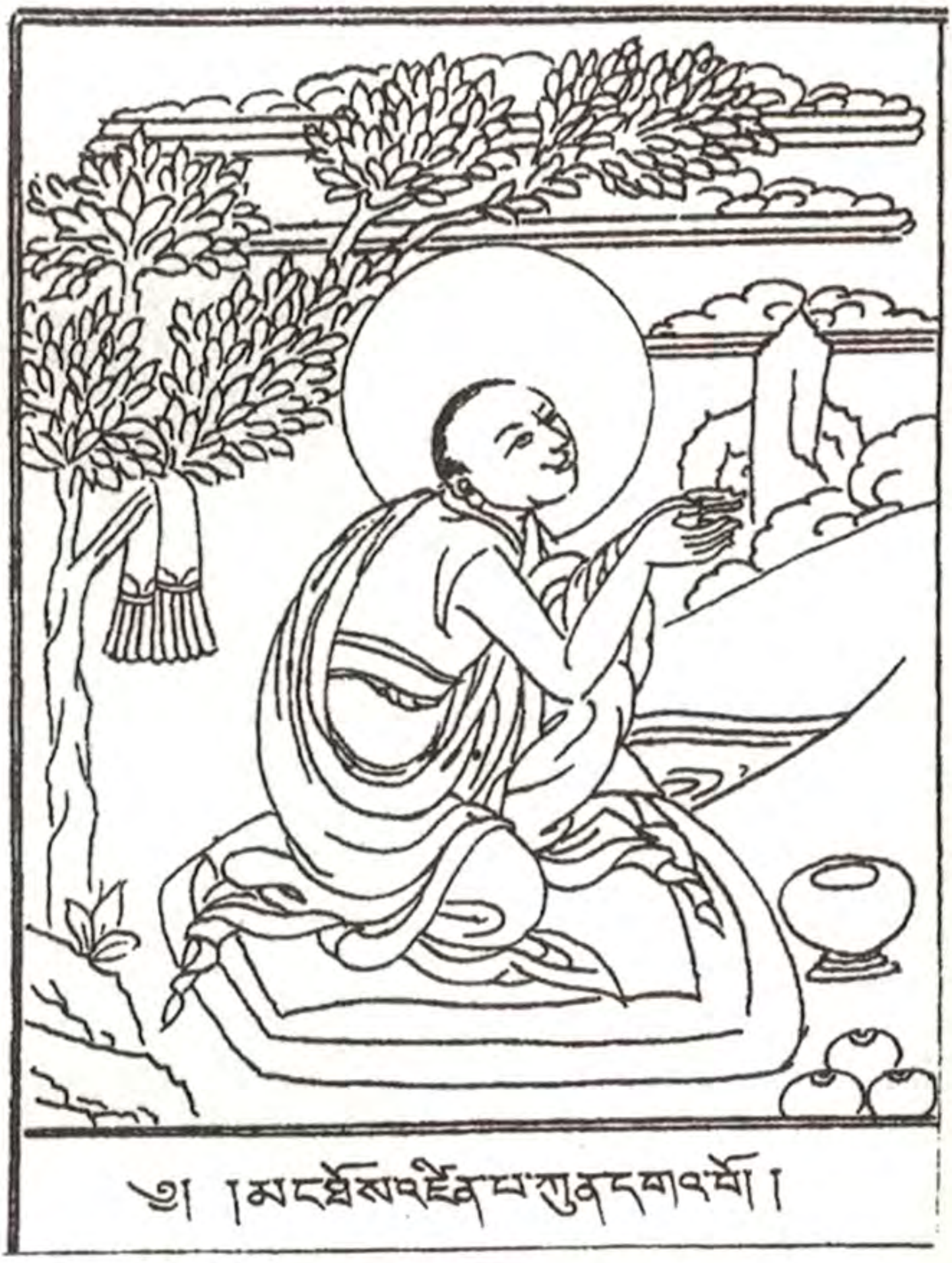
3. **Ананда.**
Изображение
в свитке 1154 г.

4. **Ананда.**
Изображение 1163 г.

5. **Ананда.**
Изображение
в Ганджуре
1729–1733 гг.

6. **Ананда.**
Изображение 1761 г.





7. **Ананда. Изображение в Пантеоне Бхадракалпика**

Литература

1. Soper A.C. *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China.* Ascona: Artibus Asiae Publishers, 1959. 296 p.
2. Chu Fo P'u-sa Sheng Hsiang Tsan, reproduced in: Clark W.E. *Two Lamaistic Pantheons.* Vols. I and II. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1937.
3. Chapin H.B. *A long roll of Buddhist images*, revised by Alexander C. Soper, Artibus Asiae I (32.5-40), II (32.157-199), III (32.259-306), IV (33.75-140), 1970.
4. Iwano Shonyu (ed.). *Nichi-Ei Bukkyō jiten* [Japanese-English Buddhist dictionary]. Tokio: Daito Shuppansha, 1965. 383 p.
5. Chandra L. *Buddhist Iconography.* (Satapitaka Series, no. 342). New Delhi: Aditya Prakashan, 1991.
6. Chandra L. *The Esoteric Iconography of Japanese Mandalas.* New Delhi: International Academy of Indian Culture, 1971.
7. Taisho Shinshu Daizokyo Zuzo. *The Tripitaka in Chinese* (picture section). Ed. by J. Takakusu and G.Ono. Tokyo: Daizo Shuppan Kabushiki Kwaisha, 1924–1929.
8. Zenno Ishigami. *Disciples of the Buddha.* Tokyo: Kosei Publishing Co., 1989. 208 p.

References

1. Soper A.C. *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China.* Ascona: Artibus Asiae Publishers, 1959. 296 p.
2. Chu Fo P'u-sa Sheng Hsiang Tsan, reproduced in: Clark W.E. *Two Lamaistic Pantheons.* Vols. I and II. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1937.
3. Chapin H.B. *A long roll of Buddhist images*, revised by Alexander C. Soper, Artibus Asiae I (32.5-40), II (32.157-199), III (32.259-306), IV (33.75-140), 1970.
4. Iwano Shonyu (ed.). *Nichi-Ei Bukkyō jiten* [Japanese-English Buddhist dictionary]. Tokio: Daito Shuppansha, 1965. 383 p.
5. Chandra L. *Buddhist Iconography.* (Satapitaka Series, no. 342). New Delhi: Aditya Prakashan, 1991.
6. Chandra L. *The Esoteric Iconography of Japanese Mandalas.* New Delhi: International Academy of Indian Culture, 1971.
7. Taisho Shinshu Daizokyo Zuzo. *The Tripitaka in Chinese* (picture section). Ed. by J. Takakusu and G.Ono. Tokyo: Daizo Shuppan Kabushiki Kwaisha, 1924–1929.
8. Zenno Ishigami. *Disciples of the Buddha.* Tokyo: Kosei Publishing Co., 1989. 208 p.

Дата поступления: 26.05.2021
Submission date: May 26, 2021

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Чандра Локеш – профессор, доктор литературы и философии, академик, почетный директор, Международная академия индийской культуры; вице-президент Индийского совета по культурным связям; председатель Индийского совета исторических исследований, г. Нью-Дели, Индия.*

Перевод с английского: С.М. Белокурова.

ABOUT AUTHOR: *Chandra, Lokesh – Professor, Doctor of Literature and Philosophy, Academician, Honorary Director, International Academy of Indian Culture; Ex-President of The Indian Council for Cultural Relations (ICCR); Chairman of the Indian Council of Historical Research, New Delhi, India.*

Translated from English by S.M. Belokurova.

Для цитирования | For citation:

Чандра Л. Ананда // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 2 (21). С. 160–165.
DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.013 URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/723

Chandra L. Ananda. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2021, No. 2 (21), pp. 160–165.
DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.013. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/723 (In Russian).

ВЫСТАВКА «ФАНТАЗИИ НА ТЕМУ БУМАГИ. ТРИ ХУДОЖНИЦЫ ИЗ ИТАЛИИ» В МВК РАХ

В Российской академии художеств 10 апреля — 9 мая 2021 года состоялась выставка «Фантазии на тему бумаги. Три художницы из Италии». Она организована Посольством Италии и Итальянским институтом культуры в Москве совместно с Российской академией художеств. В экспозицию вошли произведения трех итальянских художниц, работающих с бумагой в абсолютно разных техниках и прибегающих к совершенно различным видам ее использования. Каждый из авторов отличается уникальным творческим подходом и богатым опытом работы с этой материей. Все представленные на выставке работы способны моментально перенести зрителя на территорию воображения, некий «реальный нереальный» мир, предложенный Фламинией Мантегацца, Лучаной Фьоре и Анной Онести, а также куратором проекта Джованной далла Кьеза.

Произведения Фламинии Мантегацца и Лучаны Претты Фьоре, представленные на выставке,— это две взаимодополняющие истории: зрелищное движение «*Облаков*», разворачивающееся над нами, свободное и независимое от постоянно сковывающих нас границ и ритмов, и более камерное ощущение жизни, отраженное в привычных деталях, но которые, словно «*Окна души*», словно легкий жест, способны приоткрыть коробочку с красками и черпать оттуда настроения и живописать.

Анна Онести вдохновлена темой, которая отсылает к порядку и круговороту вещей в природе, а именно — к «*Семенам*», которые лежат в основе любого жизненного процесса. Пространство, предлагаемое художницей, буквально рассечено летящими воздушными змеями, которые одновременно похожи на разноцветные, диковинно

расписанные штандарты, вобравшие в себя глубокое исследование восточных практик.

Бумага, обладая особой легкостью, способна пускаться в тысячи приключений, как, впрочем, и слово, отпечатанное на ее поверхности, которое по произнесении превращается в звук, идею, мысль, мечту.

Фламиния Мантегацца обучалась в Рио-де-Жанейро, где окончила факультет экономики и истории, а также в Риме, куда она переехала в конце 1980-х годов. В Италии вновь вспыхнула ее страсть к искусству, некогда проявленная в Школе визуальных искусств Parque Lage в Рио. По долгу службы занимаясь продвижением международного туризма, Фламиния разрабатывала особо сложные городские проекты и инсталляции экологической направленности, одна из таких работ входит в постоянную экспозицию Музея MUST в Фаэнце. Художница принимала участие в престижных выставках в Италии и за рубежом, в Лондоне и Стамбуле.

Анна Онести получила образование в Риме и в Турине. Затем она продолжила программу обучения в Японии, Индии и Индонезии, где ее особой целью стало изучение древних методов окрашивания и реставрации бумаги, а также исследование символических значений, присущих полету воздушных змеев в восточных культурах. В ее арсенале — многочисленные выставки в Италии и за рубежом, а также деятельность в области культурного наследия, частое сотрудничество с международными организациями, занимающимися вопросами охраны объектов культурного наследия.

Лучана Претта Фьоре (урожденная Лучана дус Сантус) получила свое образование в бразильском городе Сальвадоре, где окончила Школу изящных искусств Федерального университета штата Байя, а затем продолжила обучение в Италии — в Академиях изящных искусств Рима и Болоньи. Личный опыт путешествий укрепил ее стремление использовать в своем творчестве разноплановые материалы, такие как фотография и керамика, а в последнее время — бумагу в комбинации с живописью. В 2017 году художница создает намеренно незавершенную работу, которую скорее можно определить как work in progress, под названием «Реминисценции — места памяти», в которой используются небольшие картонные коробки, расписанные по следам воспоминаний детства, что устанавливает своеобразную и бесконечно переплетающуюся связь между настоящим и прошлым. Будучи занятой также в социальной и образовательной сферах, Фьоре участвует в знаковых международных проектах, таких как сотрудничество между немецким городом Дахау и городом Фонди в итальянской области Лацио, выстраивая таким образом культурный мост между различными мировоззрениями.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВКА «ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ СКУЛЬПТУРЫ: ОПЫТ И ПОИСК» В МВК РАХ

Российская академия художеств 21 апреля — 6 июня 2021 года представила выставку «Творческая мастерская скульптуры: опыт и поиск». Проект был приурочен к 30-летию создания Творческой мастерской скульптуры Российской академии художеств в Москве.

В одном экспозиционном пространстве были представлены работы признанных мастеров — академиков РАХ и работы их учеников — стажеров и выпускников. На конкретных произведениях можно было проследить преемственность принципов академической школы. Зрители увидели более 100 произведений станковой пластики и графические зарисовки, являющиеся неотъемлемой частью авторской работы над концепцией и видением каждой конкретной скульптуры.

Выставочный проект также помог «взглянуть» на систему академического художественного образования, включающую школы, вузы и академию. Творческие мастерские Российской

академии художеств как часть этой системы — уникальное явление в художественном образовании. Современные мастерские имеют более чем полувековую историю — это особая страница в становлении отечественного искусства, ценность российской и мировой культуры. При воссоздании Академии художеств в 1947 году, когда качеству художественного образования придавалось особое значение, для наиболее успешных выпускников институтов была предусмотрена возможность продолжить обучение под руководством выдающегося мастера-академика. Творческие мастерские стали подлинной школой для крупнейших современных российских художников.

Экспозиция выставки включала, в первую очередь, произведения основателя и руководителя Творческой мастерской скульптуры в Москве, которым более двадцати лет являлся народный художник СССР, академик Владимир Ефимович Цигаль (1917–2013). Эстафету принял его сын и ученик — народный художник РФ, академик и член Президиума РАХ Александр Владимирович Цигаль, возглавивший мастерскую в 2012 году. Зрители также увидели работы прославленных педагогов Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова, академиков РАХ–М.В. Переяславца (1949–2020), А.И. Рукавишникова, В.И. Кошелева, А.В. Балашова, Д.Н. Тугаринова и других.

Российская академия художеств стремится не только сохранить, но и развить многолетний положительный опыт взаимодействия общества и творца, в том числе и посредством сохранения такой формы, как «творческая мастерская». В довольно нестабильной социальной обстановке, когда обстоятельства порой вынуждают художника, окончившего вуз, работать не по специальности, возможность заниматься любимым искусством в стенах академии становится настоящим спасением.

Обучение в творческой мастерской сегодня не только обеспечивает бесценную возможность непосредственного живого общения с мастером, но и задает безграничный диапазон эксперимента по исследованию и внедрению в современный художественный и образовательный процесс инновационных техник и технологий. Многие выпускники Творческих мастерских скульптуры в Москве успешно передают опыт будущим поколениям, воспитывая своих собственных учеников. Среди них стоит отметить Н. Опиок, А. Зейналова,

З. Карамяна, И. Яворского, Г. Гарибяна, Н. Комракова, А. Правоторова, В. Кошелева.

Художники, проходящие творческую практику в мастерских,— активные участники современной художественной жизни, лауреаты многих премий и наград. В последнее время громко заявили о себе такие мастера, как А. Дмитриев, И. Коротченко, Е. Дубровина, В. Мишов, А. Агбунов, П. Журавлев, В. Курочкин, Д. Мельников, Л. Бобокулова, В. Кириллов, О. Колосова, С. Серёжин, Ф. Караханова, С. Дзидзоев и многие другие.

Мастера скульптуры Российской академии художеств создают многогранный образ невероятно сложной современной эпохи. Масштабная выставка как встреча художников разных поколений продемонстрировала взаимопроникновение традиций, новаций, менталитетов, что дает новые стимулы в развитии искусства скульптуры.

Материал подготовлен на основе статьи академика РАХ М. Вяжевич.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВЛАДИМИРА СОКОВНИНА В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

В Российской академии художеств 21 апреля — 9 мая 2021 года состоялась выставка произведений народного художника России, академика и члена Президиума РАХ Владимира Соковнина. В экспозиции было представлено около 40 живописных полотен и авторская инсталляция, воссоздающая один из костюмов кинофильма «Кин-дза-дза» (режиссер Г. Данелия), работу над которыми вел художник в соавторстве с супругой Наталией Журавлевой в 1986 году.

Владимир Борисович Соковнин родился в Москве в 1955 году. В 1982 году окончил факультет прикладного искусства Московского текстильного института им. А.Н. Косыгина. С 1976 года — постоянный участник московских, республиканских, всесоюзных художественных выставок, в том числе и персональных. Творчество В.Б. Соковнина отмечено многочисленными наградами, среди которых «Орден Дружбы» (2018), Ордена преподобного Сергия Радонежского III, II степени (2001, 2005), медали Российской академии художеств, МСХ, МОСХ России, СХ России, ТСХР и другие. Работы автора находятся в собраниях ряда художественных музеев России и в зарубежных частных коллекциях КНР, Франции, Германии, США.

Владимир Соковнин является автором триптиха «Память» в Музее Великой Отечественной войны на Поклонной горе (1985), участвовал в воссоздании живописного убранства храма Христа Спасителя (2000). Также работал как художник кино и дизайнер, создавая костюмы для кинофильмов «Чародеи» (режиссер К. Бромберг, Одесская киностудия, 1982), «Кин-дза-дза» (режиссер Г. Данелия, Мосфильм, 1986). Но истинным призванием автора, конечно же, стала живопись.

Какие люди, характеры, чувства и судьбы удается зафиксировать художнику на холсте? При взгляде на портретную галерею живописи Владимира Соковнина создается впечатление молчаливого диалога между героями произведений и зрителем. Точность найденных образов — будь то портрет любимой супруги за утренним чаем на летней веранде или вальяжная фигура уверенного в себе бизнесмена — раскрывает интереснейший мир человеческих жизней, каждая из которых с достоинством носит свой внешний облик и бережет от лишних глаз подлинную внутреннюю суть.

Изображая современников, Соковнин нередко обращается к традиции парадного портрета,

создавая каждый раз особое пространство-фон, которое вне зависимости от меры конкретизации времени и места (от подробно-описательного, детализированного интерьера до однородной цветовой плоскости позади фигуры) помогает додумать структуру личности человека. Неповторимая индивидуальность поз портретируемых, их направленный на зрителя взгляд располагают к беседе, но не приглашают приблизиться вплотную или войти в картинное пространство — самостоятельность характера модели сохраняет за собой право на определенную дистанцию, своего рода обращение на «Вы».

В особом ключе трактуется и самый, пожалуй, сложный для художника сюжет — автопортрет. Владимир Соковнин пишет «Автопортрет» (2020) в сопровождении привычных для живописца инструментов: кистей, палитры, тюбиков красок, чистого нового холста и в окружении уже созданных полотен, отвернутых к стене. Крепко вылепленная фигура, центрующая композиционное равновесие между белым фоном слева и почти черным справа, воспринимается как остановленное мгновение сосредоточенного художнического труда — как переход от выполненных работ и предвкушение будущих: еще мгновение — и кисть, замершая в руке, начнет свое живописное действо… Взгляд направлен глаза-в-глаза зрителю, так, словно автор полотна смотрит именно на нас, и мы становимся частью произведения, которое пишется прямо сейчас, в настоящий момент. Ощущение процессуальности живописи дополняет этюдный характер письма, принцип «нон-финито», создающий эффект неоконченности произведения: перед новым творческим этапом художник ставит в диалоге со зрителем многоточие…

Связь между портретными и пейзажными работами Владимира Соковнина лишь на первый взгляд кажется неочевидной. Люди и их окружение, в основном, пишутся тщательно и сдержанно, в то время как пейзажу свойственна большая свобода, широта мазка, цветовой «разгуляй». Портретируемые преимущественно показаны в их характеризующем для общества качестве — курсанта, наездницы, фехтовальщика, делового человека. А переменчивая природа, полная красочных переливов, жестких и мягких касаний, тончайших живописных наблюдений,— наоборот, дана в своей первозданности и чистоте, не заселенной навязчивым человеческим присутствием.

Умение работать с условной картинной глубиной, вводя взгляд зрителя через удаляющуюся тропинку, падающие диагональные тени, наклоненные ветви кустарника, выдает в нем художника, привыкшего мыслить трехмерностью пространства. Кажется, именно ему как созерцателю дана удача разглядеть нежность лежащего на еловых ветках снега в касаниях к светлому небу.

Магия разнообразного творческого диапазона художника удивительным образом раскрывается в экспозиционном соседстве. Создается впечатление, будто героев его портретов отделяет от природной красоты и умиротворения только картинная рама. Стоит ее перешагнуть — и все времена года, пойманные чутким взглядом и кистью живописца, станут для персонажей, а вслед за ними и для зрителя, тем «тайным садом», в котором мудрый единомышленник не нарушит драгоценной тишины…

Материал подготовлен на основе статьи кандидата искусствоведения, члена-корреспондента РАХ В.А. Лагутенковой.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ»
ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВИКТОРА ПСАРЁВА В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

В Российской академии художеств 28 апреля — 16 мая 2021 года состоялась выставка произведений народного художника России, члена-корреспондента РАХ Виктора Пантелеевича Псарёва «Художник и время». В ретроспективную экспозицию вошло более ста живописных и графических работ, созданных автором в период с 1985 по 2021 год.

Творчество мастера, проникнутое истинной любовью к Отечеству и патриотизмом, вселяет надежду, что связь поколений не прервется. Именно такие цели ставят перед собой мастера студии имени Н.Б. Грекова, художником которой с 1980 года является В.П. Псарёв.

Виктор Пантелеевич Псарёв родился в 1950 году в городе Лениногорске. После переезда с родителями в Усть-Каменогорск стал посещать занятия художественной студии Дворца пионеров. Там его первым педагогом по рисунку и живописи стал Е.Н. Годовский, у которого будущий художник учился не только основам мастерства, но и особому, пытливому взгляду на жизнь. Окончив художественное училище в Алма-Ате и отслужив в армии, в 1974 году начинающий живописец поступил в Московский художественный институт имени В.И. Сурикова, где учился в мастерской народного художника СССР, академика РАХ Таира Салахова. Под руководством Салахова молодой мастер провел свою первую выставку в Российской академии художеств. Всего у Псарёва их было более четырехсот.

В.П. Псарёв обладает широким творческим диапазоном. Художника интересуют исторические и военные события, сюжеты о жизни и деятельности современников, а также нравственно-религиозные, философские и библейские темы. Среди самых известных работ: диорама «Центральная переправа через Волгу» в Музее-панораме «Сталинградская битва» в Волгограде, «Вечер» (1977), «Портрет молодого солдата» (1981), «Память. 9-я Мая» (1978–1985), триптих «Раны сердца» (1989), «За землю Русскую» (1991), «Материнство» (1994), «Художник и время» (2004) и многие другие. Тема Памяти была и остается главной в творчестве художника.

Еще в институте Виктор Пантелеевич задумал серию работ на тему «Память» (1988–2012), за которую в 1997 году был награжден дипломом Российской академии художеств. Его вдохновил сюжет, близкий каждому, живущему в России,— воспоминания о войне. Однажды художник про-

читал о том, что молодые ребята посадили целый сад, назвав каждое дерево в честь погибшего бойца Великой Отечественной. Так родилась картина, названная «Сад памяти», на которой мальчик внимательно рассматривает портреты погибших на войне солдат. Полотно «Диалог» — часть триптиха «Раны сердца» — художник посвятил современной российской молодежи. С одной стороны картины изображены представители так называемых неформалов, с другой — солдаты минувшей войны, а также недавнего — афганского или чеченского — конфликта. Этот разительный контраст рождает в душе зрителя вопрос, являются ли ушедшие воины героическим примером для молодежи.

Важным этапом в творчестве Виктора Псарёва явилась работа над воссозданием живописного убранства храма Христа Спасителя в Москве. Впечатления от реставрации храма легли в основу полотна «Патриархи Московские и всея Руси», продолжившего тему Памяти.

Портретная галерея художника демонстрирует образы Владимира Высоцкого, Андрея Тарковского, Александра Солженицына, Иосифа Бродского и Василия Шукшина из серии «Сыны России» (1988–2017), а также целый ряд изображений друзей и близких художника, которые представлены в экспозиции.

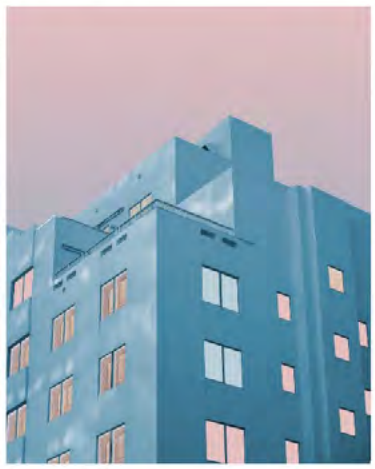
Внимание зрителя, несомненно, привлекают пейзажи мастера, выполненные во время многочисленных путешествий,— природа родного края, его первозданность в работах «Степь», «Вишня», «Последний луч», полные солнца серии «Италия», «Санторин» и другие.

Художественный мир Виктора Псарёва пронизан идеей относительности времени. Свойственное автору ощущение единства истории, исторических и человеческих судеб воплощается в характере образного пространства его работ, живописной интерпретации, композиционных приемах, создающих богатейшие ассоциации. Глубоко волнуют художника судьбы поколений, переживших катаклизмы российской истории начала XX века. Подняв много важнейших проблем, обратившись к сущностным пластам русской истории, выставка стала серьезным поводом для раздумий.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«ЛЮДИ. ГОРОДА»

ФОТОВЫСТАВКА КИРИЛЛА СИМАКОВА В МВК РАХ



Российская академия художеств 1–30 мая 2021 года представила выставку работ Кирилла Симакова «Люди. Города», в экспозицию которой вошло около 100 произведений фотохудожника.

Город — это мир, сотворенный людьми. Создание этого мира коренным образом изменило и самого человека. Город живет жизнью людей, а люди живут жизнью города, словно невидимые ниточки соединяют людей и города. Люди продолжают свой путь, встречают рассветы и провожают закаты, мечтают.

На выставке автор также представил свой проект «The NINE» — серию работ, вызывающих у зрителя множество ассоциаций, чувств и мыслей, доказывающих, что природе не свойственно повторяться, создавая шедевры. Каждый закат, каждый мегаполис, каждый человек прекрасен и уникален по-своему.

Кирилл Симаков — российский фотохудожник. Родился 15 августа 1984 года в Москве. Увлекаясь фотографией, занимался организацией и проведением фотосессий мировых знаменитостей и выдающихся деятелей искусства и политики, неоднократно был куратором выставок, а также редактором книг-альбомов. Портфолио автора составляют фотопортреты В. Ланового, Д. Медведева, Стивена Сигала, М. Горбачева, Б. Ефимова, Пола Уокера, В. Этуша, Аль Пачино, В. Путина, А. Немова, Ю. Соломина, В. Фетисова, Вуди Аллена, Эли Визела, М. Плисецкой, Ромеро Бритто, И. Апексимовой, З. Церетели, Ральфа Файнса, М. Горевого, Марка Костаби, А. Баталова, Ланг Ланга, Дени Девито, К. Шахназарова, Меган Фокс, Римаса Туминаса, В. Добронравова, Марка Захарова, Ю. Медведева, В. Наумова, Т. Гвердцители и многих других.

В 2016 г. открыл рабочую студию в г. Москве. В 2018–2019 гг. является официальным послом Leica Camera в России. В 2019 г.— участник выставки RedDot в рамках ArtBasel Miami'19. В 2020 г.— бронзовый призёр Mifa2020 в категории «Архитектура». В 2020 г.— участник Shanghai International Art Fair.

Фотоработы Кирилла Симакова неоднократно украшали обложки известных изданий, печатались в газетах и журналах, выставлялись в престижных частных галереях Италии, США, Великобритании. Многие российские и иностранные музыканты и актеры используют работы Кирилла для своих афиш.

Кураторы проекта: Кирилл и Екатерина Симаковы.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«ЛИКИ РОССИИ» ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГЕННАДИЯ ПРАВОТОРОВА В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

В Российской академии художеств с 19 по 30 мая 2021 года состоялась выставка произведений народного художника РФ, академика Российской академии художеств Г.И. Правоторова «Лики России». В экспозиции — более 150 медалей, плакет, созданных автором за последние 5 лет и посвященных деятелям российской истории.

Геннадий Иванович Правоторов — один из ведущих современных скульпторов. Его искусство глубоко содержательно, обращено к сущностным основам бытия. Работам художника свойственна особая выразительность, высокое мастерство, свободные от штампов пластические решения, символичность образов, легкий, часто импрессионистический стиль лепки.

Г.И. Правоторов родился в 1941 году. В 1968 году окончил Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское), работает в монументальных и станковых пластических формах, круглой скульптуре, рельефе. Среди произведений скульптора — рельефы на колоколах для храма Христа Спасителя, церкви «Большое Вознесение» в Москве, Успенского храма в Тобольске. Произведения мастера экспонируются на крупнейших выставках в России и за рубежом, вызывая широкий зрительский интерес, внимание профессионального сообщества и по праву занимая одно из центральных мест среди работ современных медальеров. Его произведения находятся в собраниях ведущих музеев страны и зарубежья, удостоены престижных профессиональных наград.

Центральное место в творчестве Г.И. Правоторова занимает медальерное искусство. *«Поле медали — круг, и я был втянут в его орбиту сразу по окончании Строгановки и нахожусь в этой добровольной неволе по сей день. Круг — это ведь бесконечность с бесконечными возможностями творческого диапазона и, как говорил великий Буонарроти о глыбе камня, из которой можно вызволить любые образы, рождающиеся творческим духом художника, так и в малом, но емком круге медали с его неизмеримыми орбитами»*,— отмечает художник. Произведения Г.И. Правоторова посвящены самым различным темам: истории и современности, экологии, космосу, гармонии человека и природы. За долгие годы художником создано множество классических круглых наградных и памятных медалей, разнообразных по тематике и художественным решениям, большое количество плакет, разных по пластическому языку и форме.

Только для тиражирования им выполнено более 200 медалей, которые находятся в постоянном обороте.

В 1980-е годы художник обратился к теме героического прошлого России, выполнив рельефы «Вещий Баян», «Первопечатник Иван Федоров», «Андрей Рублев», рельеф по мотивам «Слова о полку Игореве». В сложнейшей по технике исполнения плакете «За землю Русскую» он продолжил лучшие традиции отечественной мелкой пластики, идущие от литых бронзовых иконок, православных складней и крестов. Тему духовной преемственности Г. Правоторов продолжил в серии медалей и плакет «История государства Российского», посвященной выдающимся личностям, принесшим славу нашему Отечеству. К 250-летию Императорской — Российской академии художеств Г. Правоторов исполнил серию памятных медалей «Президенты Российской академии художеств».

Сюжеты произведений, связанных с историческими событиями, становятся для художника прологом к большой теме, открытию важных смыслов, которые закладываются в художественный образ. Создавая новую работу, скульптор неизменно погружается в обширный исторический материал, делает множество эскизов, из которых складывается окончательное пластическое и изобразительное решение. Изучения большого пласта отечественной истории, связанной с освоением Сибири, потребовала работа над крупной серией «Славен град Тобольск», в которую вошло свыше 50 медалей, ряд которых представлен на выставке. Богатый краеведческий материал дал возможность высветить широкий спектр исторических событий этого региона, представить галерею выдающихся людей. Среди портретных образов — первопроходец земли Сибирской Ермак Тимофеевич, губернатор Тобольска, историк и писатель Д.Н. Бантыш-Каменский, исследователь Тобольского севера А.А. Дунин-Горкавич, просветитель Сибири митрополит Филофей, первый русский

генералиссимус А.С. Шеин, композитор А.А. Алябьев, ученый Д.И. Менделеев, художники В.Г. Перов и В.И. Суриков, писатель П.П. Ершов, художник и историк М.С. Знаменский, медали «Царская семья в Тобольске» и др. Серия стала художественной летописью Сибири.

Историческая тема в творчестве Г.И. Правоторова продолжает развиваться. Им создан медальный цикл «Русские полководцы», своего рода галерея портретов военачальников от Александра Невского до Георгия Жукова, памятные медали «Минин и Пожарский», «Куликовская битва». Этот ряд органично продолжили произведения, посвященные истории духовности и культуры,— серия «Поэты и писатели Серебряного века» и другие.

На выставке в Российской академии художеств также были представлены плакеты на античные, библейские сюжеты. Неисчерпаемое разнообразие композиционных решений, пластических интерпретаций, образного, эмоционального звучания отличает эти обширные серии работ.

Материал подготовлен на основе статьи искусствоведа Татьяны Бойцовой.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВИТАЛИЯ ПЕТРОВА-КАМЧАТСКОГО (1936–1993) В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ К 85-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Российская академия художеств с 9 по 20 июня 2021 года представила выставку произведений Виталия Петрова-Камчатского, заслуженного деятеля искусств РФ, члена-корреспондента Российской академии художеств, профессора, ректора Красноярского государственного художественного института (1988–1993), приуроченную к 85-летию со дня рождения художника. В экспозиции было около 40 графических листов разных лет.

Сегодня это единственный мастер в России, который настолько полно, весомо и широко посвятил свое творчество Дальнему Востоку: Чукотке, Камчатке, Сахалину, Якутии, покоривших его своей неповторимой красотой. На эту тему художником созданы обширные серии произведений в техниках станковой и книжной графики, выразительные живописные работы.

Коренной москвич, он обрел себя далеко от столицы. Сегодня его произведения украшают многие музейные коллекции России и зарубежья, среди них Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Галерея Людвига (Кёльн, Германия), Государственный музей Востока и др.

Творческая биография Виталия Петрова (Камчатского) начиналась так же, как и у многих его сверстников: учеба в средней московской художественной школе, затем в институте имени В.И. Сурикова. Шестидесятые годы были для него периодом освоения профессиональных навыков, открытия своей темы.

Произведения Петрова-Камчатского уже тогда отражали неповторимые черты личности и мироощущения их автора. На рубеже шестидесятых-семидесятых годов художник обращается к технике литографии, обладающей значительно большей свободой изобразительных средств и богатством нюансов. Его цикл «Белая Чукотка», созданный по впечатлениям от путешествий по этому краю, как бы суммирует опыт, накопленный на протяжении предыдущих лет напряженного профессионального труда.

Удивительная эмоционально-смысловая основа заложена в цикле «Белая Чукотка». Его листы, создававшиеся в течение почти шести лет,— сплав живых впечатлений, увиденного и пережитого, одухотворенные романтической мечтой художника о дальних странствиях, неожиданных встречах и открытиях. Высокое бездонное небо над головой, сферически круглящаяся твердь земли — всё это подсказало необычные образные решения, словно материализовалось в созданных мастером листах цикла. Работа над циклом привела Петрова-Камчатского к необходимости поиска иных выразительных средств, органично соответствующих качественно новым задачам реализации идейно-художественного замысла на стыке черно-белого и цветного изображения. Так возник ряд цветных автолитографий, в которых по-своему воплотились представления автора о роли цвета в графике, проявился его тонкий дар колориста. Каждый лист этого цикла, будучи содержательно и тематически связан с другими, одновременно воспринимается как вполне самостоятельное, завершенное произведение, подобное поэтической новелле. С редкой изобретательностью ложатся на бумагу штрихи и линии, образуя неповторимый орнаментальный узор, очерчиваются плоскости и выявляются объемы, создавая особую воздушную среду, в которой происходит действие. И чем более обобщающим, собирательным становится содержание в произведениях Петрова-Камчатского, тем с большей свободой и непринужденностью он оперирует средствами образной драматургии. Все эти грани творческой индивидуальности художника, в совокупности раскрывшиеся в цикле «Белая Чукотка», получили дальнейшее развитие, логическое продолжение в произведениях выдающегося мастера семидесятых годов.

Работы Петрова-Камчатского, такие как «Время охоты на морского зверя», «Берег Чукотского моря» и «Северный хлеб», свидетельствуют об усилении эпических интонаций, появлении черт определенной монументализации содержания, об акцентировании событийного начала в конкретной жизненной ситуации, в изображении обыденного мотива.

Художником проиллюстрировано более 15 книг повестей, сказаний и былин народов Севера и Дальнего Востока, а также созданы графические листы к произведениям Юрия Рэтхэу, Ивана Шесталова, Владимира Санги, Чингиза Айтматова. Книги с иллюстрациями В.Н. Петрова-Камчатского издавались в Германии, Италии, Японии, Португалии.

Творчество мастера являет неповторимый пример верности избранной теме и профессиональной взыскательности. Произведения Петрова-Камчатского отмечены оптимистическим восприятием мира, ощущением его бесконечного многообразия, вдохновенным мастерством и особой поэтикой духовного отношения ко всему сущему.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«ИЕРОФАНИИ» ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ АЛЕКСАНДРА ТОКАРЕВА В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 26 мая — 13 июня 2021 года представила выставку произведений члена-корреспондента РАХ Александра Токарева «Иерофании», в экспозицию которой впервые вошли многочастные и монументальные произведения, созданные художником за последние 10 лет.

Александр Токарев — яркое явление современной отечественной и мировой культуры. Он один из немногих художников, создающих произведения, по масштабу замысла подобные симфоническим полотнам и эпическим кинолентам. Из всех возможных маршрутов автора интересует один — путешествие человека в космосе собственного сознания и подсознания, поиск и открытие истинного «я». В его картинах легко сочетаются фигуративное повествование и духовное пространство. Рассматривая жизнь через магический фильтр поэтического преображения, он словно демиург трансформирует элементарные события в ошеломляющие сновидческие образы, создавая свою Вселенную, мир внутри других миров.

Редкий дар художника и кинематографиста «сжимать» события в одном кадре, останавливать повествование в точке наивысшего эмоционального напряжения, в моменте, который объединяет «до» и «после», позволяет зрителю «домысливать» предысторию и эпилог по своему усмотрению. Заданная таким образом авторская игра неизбежно превращает нас в сотворцов — соучастников Иерофаний.

Термин «иерофании» заимствован у одного из самых оригинальных мыслителей и философов XX века Мирчи Элиаде. Он означает «нечто священное, предстающее перед нами», или «проявление божественного, сакрального в мирском и обыденном».

Собранные вместе, картины А. Токарева могут быть прочитаны как единое поэтическое повествование, сдобренное тонким юмором и сатирическими нотками. Художник интерпретирует разные явления жизни, наполняя знакомые сюжеты новым содержанием, сочиняет парадоксальные метафоры для таких общечеловеческих понятий, как Любовь, Творчество, Детство, Память, Отечество, Время. Его персонажи столь же узнаваемы, сколь и призрачны, и почти всегда трагикомичны.

Чаще всего главными героями холстов становятся те, чье сознание открыто всему новому и необычайному — Художник и Ребенок (как альтер эго автора, «очарованный странник» или просто человек перед лицом своей собственной судьбы). Работа этого года триптих «Колизей» повествует о сакральном пространстве внутренней борьбы, символическом «падении» и «вознесении» человеческого духа. Полиптих «Сумасшедшие головы» (2001–2003) развивает тему «инакости» художника и творчества на пересечении двух контекстов — сознательной и бессознательной природы. Метафизическую интерпретацию того же символического ряда мы встречаем в картине «Нулевой

код» (2016), где объекты — небесные светила — ментальные тела — парят в трансцендентном пространстве, лишенном признаков материальности.

Музыка — еще одна любимая тема в творчестве Токарева. Образ «Человека-Оркестра» стал одним из счастливых открытий, позволил обрести колористическую и пластическую свободу. В нем найдено точное соотношение абстрактного и символического, заданного и спонтанного. Виртуозная импровизация «Человек-Оркестр» разрослась до пятисот холстов и, в конце концов, стала основной творческой стратегией, преобразовавшись в бесконечный автопортрет. Из силуэтов музыкантов, музыкальных инструментов, жестов и сферических форм возникает ощущение завораживающей космичности. *«…Я хотел написать симфонию жизни и смерти, где есть и рождение, и любовь, и трагедия. Симфонию космоса, по эмоциональному ощущению близкую к “Страшному суду” или “Апокалипсису”. Музыка, которую они играют, только повод к изображению Космоса»*,— говорит автор.

Александр Вячеславович Токарев родился в Одессе в семье художников в 1946 г. После Одесского художественного училища им. М.Б. Грекова (1961–1966) окончил Всесоюзный государственный институт кинематографии (ВГИК), художественный и режиссерский факультеты (1972). С 1966 года участвовал в московских, республиканских и всесоюзных выставках. Первая персональная выставка живописи состоялась в 1974 году в Союзе художников СССР.

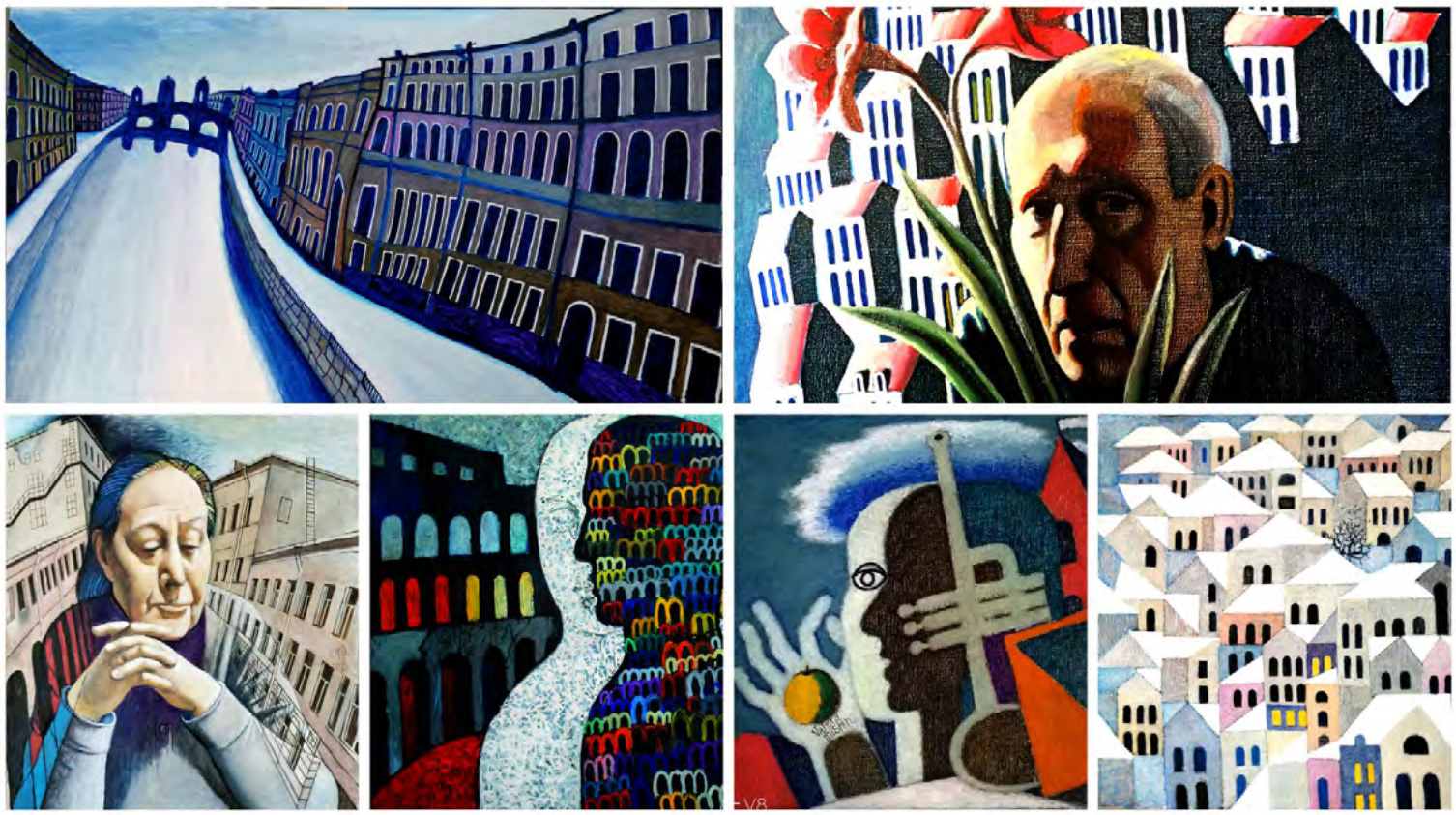
В 1970-х занимался станковой и монументальной живописью, сотрудничал с журналом «Юность», одновременно с этим работал в кинематографе как сценарист, художник, режиссер, автор текстов песен. С 1988 по 1993 гг. был главным художником в Московском музыкальном экспериментальном театре.

Сотрудничал со многими выдающимися людьми: Мстиславом Ростроповичем и Галиной Вишневской, Родионом Щедриным и Майей Плисецкой, Пьером Карденом, Валерием Гергиевым и Андроном Кончаловским.

В 2008–2009 гг. ретроспективные персональные выставки Токарева прошли в двух крупнейших национальных музеях — Государственной Третьяковской галерее в Москве и Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге. Произведения художника представлены в музеях и частных собраниях Бельгии, Великобритании, Индии, Италии, России, США, Украины, Франции, Чехии, Японии и других стран.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«ПО УМОЛЧАНИЮ…» ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВАЛЕРИЯ МИШИНА В МВК РАХ



В Российской академии художеств 2–27 июня 2021 года состоялась выставка работ почетного члена РАХ Валерия Андреевича Мишина, которую он назвал «По умолчанию…». На выставке было представлено более 70 живописных и графических работ последних лет, раскрывающих всю полноту мирочувствования человека XXI века. Как «по умолчанию» мы принимаем дар жизни, так же в произведениях художника явлен нам восторг бытия и пронзительное очарование уходящего мгновения.

В творчестве этого мастера соединились страсть к анализу и формальным поискам с философским взглядом на окружающий мир. Он разработал метод «Остаточного реализма», при котором главной компонентой произведения является оттиск на холсте или листе бумаги реального предмета. В основе творческого направления лежит сочетание традиционной графической техники — так называемый «монопринт». Корни «Остаточного реализма» Мишин возводит к наскальным рисункам первобытных людей и даже к отпечаткам доисторических животных в окаменевших геологических породах.

Валерий Мишин, один из апостолов современной визуальной культуры Петербурга, давно утвердил за собой репутацию независимого и оригинального художника, стремящегося воплотить в искусстве собственное представление о мире, опираясь на творческую интуицию и годами вырабатываемое профессиональное самосознание. Он получил образование в Свердловске у младшего футуриста Павла Петровича Хожателева, а затем в Ленинграде у сына мирискусника Глеба Александровича Савинова. Он известен своими графическими циклами, живописными работами и иллюстрациями ко многим и многим классическим произведениям русской и мировой литературы — от «Песни песней» до стихов Цветаевой,

Маяковского, Шимборской, прозы Пушкина, Карамзина, Замятина, Гранина.

Художник сложный и многогранный, он видит мир особым зрением, и воплощенные им образы заставляют зрителя сострадать и восхищаться. Острота формы и глубина постижения силы, выразительности языка и самой природы живописи — две стихии творчества художника.

Природную основу творчества Мишина составляет представление о картине как об ограниченном пространстве, населенном живыми предметами и одухотворенными персонажами. Он — исследователь предметного мира, который становится для него объектом поэтизации, философского осмысления или иронического разглядывания, поводом для игры творческого воображения и живописно-графического экспериментирования.

Мишин — последовательный приверженец классического профессионального подхода, который опирается на совершенное владение техникой, глубокое понимание особенностей художественного материала и максимальное использование скрытых в нем возможностей.

«Героями» сюжетных картин и натюрмортов Мишина нередко становятся марионеточные клоуны и «обнаженные» тряпичные куклы, карикатурные рыбы, чайники, кофейники и, конечно, игральные карты, в том числе полюбившиеся ему карточные домики. Помещенные в условное «игрушечное» пространство, все они написаны в забавной плоскостной манере и яркой красочной гамме, которые роднят их с образцами детского творчества и наивного искусства.

Искусство Валерия Мишина принадлежит современной петербургской культуре, оно глубоко пропитано ее атмосферой, мифологией и эстетикой, строится на привычных образах, созвучиях и ритмах.

Валерий Мишин известен как блестящий станковист, иллюстратор и создатель уникальных авторских книг, несколько из которых представлены в экспозиции.

Мишин Валерий Андреевич — живописец, график, почетный член Российской академии художеств (2014), член Союза художников России, член Международной федерации художников ЮНЕСКО, член Международной федерации русских писателей. Окончил Свердловское художественное училище (1962), Художественное училище им. В.И. Мухиной, отделение монументально-декоративной живописи (1968). В 1960–1970 гг. посещал литературное объединение при газете «Смена» в Ленинграде, литературное объединение Татьяны Гнедич в г. Пушкине.

Участник более 300 выставок в России и за рубежом, в том числе более 30 персональных (с 1966). Занимается живописью, объектом, инсталляцией, станковой и книжной графикой и скульптурой, пишет стихи и прозу.

Работы представлены в собраниях: ГМИИ им. А.С. Пушкина, Московского Музея современного искусства, Государственного Эрмитажа, Государственного Русского музея, Всероссийского музея А.С. Пушкина, Музея истории Санкт-Петербурга, Музея городской скульптуры Санкт-Петербурга, Калининградской государственной художественной галереи, Бристольского городского музея и Художественной галереи (Museum and Art Gallery, Bristol), художественного музея Циммерли (Zimmerly Art Museum, New Brunswick, New Jersy), Музея Гутенберга (Gutenberg-Museum, Mainz), Дома юмора и сатиры (Museum of the House of Humor and Satire, Gabrovo), Городского музея Кремоны (Cremona Civic Museum) и др., а также в частных коллекциях.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«БЛИЖНИЙ КРУГ» ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДМИТРИЯ ИКОННИКОВА В МВК РАХ

Российская академия художеств 9 июня — 11 июля 2021 года представила выставку произведений члена-корреспондента РАХ Дмитрия Иконникова (1952–2019) «Ближний круг». В масштабную экспозицию вошло более 50 графических произведений и несколько живописных холстов из коллекции Московского музея современного искусства, собраний семьи автора и частных коллекционеров. Выставка была организована в преддверии 70-летия со дня рождения художника.

Дмитрий Иконников давно заявил о себе как сильный и самостоятельный мастер, чей авторский почерк и собственный взгляд на мир не спутаешь ни с каким другим. Тему, объединяющую работы Иконникова, представленные на выставке в МВК РАХ, можно определить как «ближний круг». Мастер пишет в основном собственную «окружающую среду», свой мир: дом и членов своей семьи, включая любимого кота. И пространство в его вещах — чаще только «ближнее»: интерьеры квартиры и домика на черноморском побережье, где художник отдыхает с семьей. Есть среди работ Иконникова несколько пейзажей, но и они — из ближайшего окружения: вид на внешний мир с собственного балкона и вполне обыкновенный, но, что важно, опять-таки свой «ближний» двор. Особняком стоят пейзажи, воплощения своего рода «воображаемых путешествий» художника — виды неких городов, отдаленно напоминающих то Венецию с ее каналами и горбатыми мостами, то Францию с ее готическими соборами, возвышающимися над городскими крышами, то Испанию с громадами замков и храмов, нависающими над мостами и водными потоками. Словом, речь идет о произведениях, на первый взгляд камерных и по теме, и по жанрам — натюрморты, интерьеры, интимные пейзажи и «ландшафты воображений». Да и по технике — художник, верный своему образованию графика, работает исключительно на бумаге. Однако назвать его композиции камерной графикой язык как-то не поворачивается. Во-первых, Иконников пишет на бумажных листах большого формата, натянутых на планшеты. Во-вторых, любимая им гуашь на больших цветовых плоскостях, которым отдает он предпочтение, как будто теряет свою специфичность:

вместо кроющих слоев — просвечивающие, почти лессировочные поверхности, да еще и с разнообразной «дышащей» фактурой, напоминающей естественные неровности оштукатуренной стены. В результате перед нами — как будто бы фрагменты росписей. Здесь мы подошли к важнейшему качеству работ Иконникова, которое и не позволяет подходить к его последним работам как произведениям камерного искусства, а именно — к его умению подчинить решение единой композиционной задаче, что гарантирует целостность, а значит — монументальность композиции. Весьма вероятно, что это свойство возникло в результате того, что художник начинал профессионально работать в монументальном цехе художественного комбината. Очень существенным для Иконникова был и опыт печатной графики, в частности работа в плакате и в книжной иллюстрации. Почти все произведения художника, самодостаточно монументальные с точки зрения композиции, чрезвычайно выверены в деталях. Можно даже сказать, что он мастер детали — благодаря обостренному вниманию и особому «вкусному» отношению к каждой из них. Эта сторона таланта сближает Дмитрия со старыми мастерами, которым было свойственно придавать любому, самому обыденному и прозаическому предмету функцию знака, превращать его в скрытый символ, и при этом не разрушать его особую ауру — так, как это умели в своих полных поэзии натюрмортах и интерьерах «малые голландцы» или Шарден. Автор наделяет простые предметы глубоко личностной символикой. Круг посвященных сжимается опять-таки до «ближнего» — своего — круга. Перед нами — не стилизация, а работы художника, впитавшего поиски и интересы сегодняшнего дня, в искусстве которого соединились разновременные творческие традиции, как и подобает в кризисные творческие эпохи, чреватые новыми открытиями. Как раз таковым и является рубеж XX и XXI веков.

Дмитрий Евгеньевич Иконников-Ципулин родился 31 января 1952 года в Мурманске. В своем стремлении посвятить себя художественному творчеству Иконников определился достаточно рано. Уже с 1969 года, после окончания средней школы, работал мастером-исполнителем в монументальном цехе Московского областного комбината художественных работ. Одновременно посещал вечерние рисовальные классы при МГХИ им. В.И. Сурикова. Затем последовали годы учебы — в Московском государственном педагогическом институте им. В.И. Ленина на художественно-графическом факультете, затем — в МГХИ им. В.И. Сурикова, куда был принят сразу на II курс графического факультета при поддержке известного советского художника Е.А. Кибрика. В 1981 г. окончил МГХАИ им. В.И. Сурикова.

В 1980-х художник работал в области уникального и печатного плаката. Им были созданы произведения, получившие признание публики и коллег. После чего он занимался книжной графикой, проиллюстрировал ряд книг.

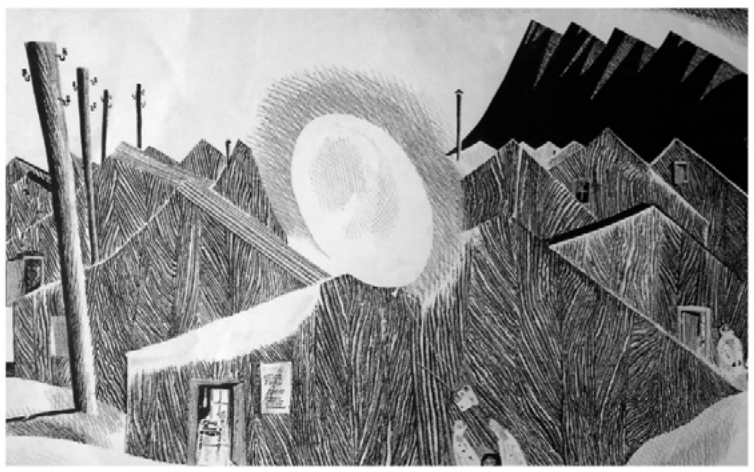
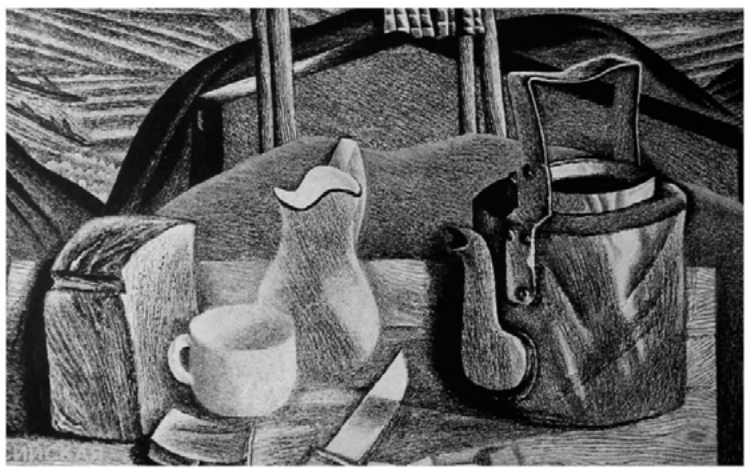
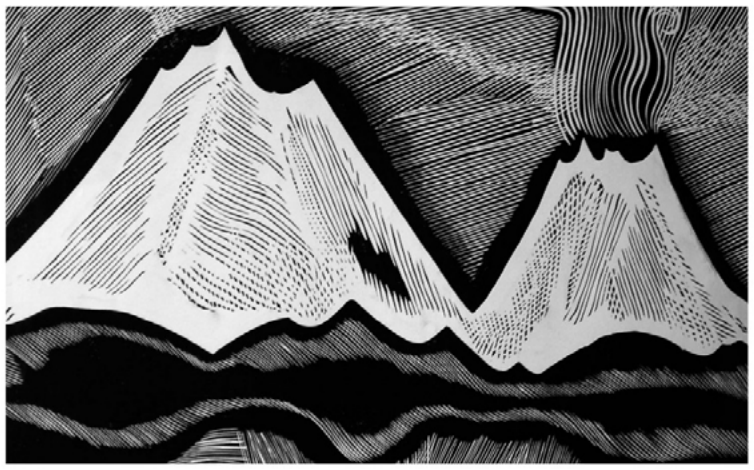
Член Союза художников России (1998), Творческого союза художников России (1995), Московского союза художников (2003), член-корреспондент Международной академии культуры и искусств (2008), член-корреспондент Российской академии художеств (2011).

Персональные выставки мастера проходили в России, Швеции, Норвегии, Южной Корее. Работы мастера находятся в российских музеях и частных собраниях в США, Германии, Норвегии, Японии, Швеции, Южной Корее.

Материал подготовлен на основе статьи доктора искусствоведения, академика РАХ Андрея Толстого.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«ГРАВЮРА НА КАМНЕ». ВЫСТАВКА К 85-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ В.Н. ПЕТРОВА-КАМЧАТСКОГО (1936–1993) В КРАСНОЯРСКЕ

В Красноярске 30 апреля — 27 мая 2021 года состоялась выставка «Гравюра на камне». Проект приурочен к 85-летию со дня рождения выдающегося графика, основателя кафедры «Графика» в Красноярском художественном институте, члена-корреспондента Академии художеств СССР Виталия Натановича Петрова-Камчатского (1936–1993). Интересный, насыщенный творческий путь привел Петрова-Камчатского в Сибирь, на родину В.И. Сурикова — в город Красноярск, где художник возглавил государственный художественный институт, став его первым ректором. Одновременно Виталий Натанович был приглашен руководителем Творческой мастерской графики РАХ в Красноярске. К большому сожалению, он прожил в Красноярске совсем мало и ушел из жизни в возрасте 57 лет. Несмотря на это, он оставил четкий и прекрасный «оттиск» в сердцах современников, всегда отмечающих его талант как художника и особенно как педагога. Его вклад в развитие школы красноярской графики уникален, особенно в становление печатной графики.

На выставке «Гравюра на камне», помимо работ самого Петрова-Камчатского, были представлены произведения нескольких поколений современных красноярских литографов, учеников Виталия Натановича, среди них: Герман Паштов, академик Российской академии художеств, руководитель Творческой мастерской графики РАХ в Красноярске, народный художник России, профессор; Валентин Теплов, академик Российской

академии художеств, заслуженный художник России, заведующий кафедрой графики СГИИ, профессор; Алим Пашт-Хан, народный художник КБР, обладатель золотой и серебряной медалей РАХ; а также работы стажеров и выпускников Творческой мастерской графики РАХ в Красноярске, профессоров, преподавателей и студентов СГИИ им. Д. Хворостовского.

10 мая 2021 года в рамках работы выставки «Гравюра на камне» прошел круглый стол, посвященный 85-летию со дня рождения Виталия Натановича Петрова-Камчатского. В нем приняли участие ученики, преемники художника, стажеры и выпускники творческих мастерских РАХ. Круглый стол провел академик РАХ Герман Суфадинович Паштов. Он поделился своими воспоминаниями о встречах с мастером, совместной работе, рассказал о творчестве художника. Воспоминания Г.С. Паштова опубликованы в альбоме, посвященном творчеству В.Н. Петрова-Камчатского.

«Огромную любовь к окружающим, любовь к детям, семье и Родине Виталий Натанович проявил в своих произведениях, наполненных искренностью и открытостью души. У нас много талантливых художников, воспевающих Север и Дальний Восток, но нет никого, кто бы воспел в своих литографиях и рисунках Камчатку так, как это делал Виталий Натанович. Его любовь к Камчатке со студенческой скамьи (во время учебы в институте имени В.И. Сурикова он с группой студентов поехал на практику на Камчатку) заложила в нем основу будущего графического языка, сделала его выдающимся певцом, воспевающим красоту и загадочность Камчатки, художника, не похожего ни на кого. Он мастер высочайшего уровня, создавший неповторимый образ Камчатки и Севера.

С огромным чувством и пониманием Виталий Натанович относился к литографскому камню. В его ректорском кабинете лежали камни для студентов, на которых они работали и выполняли курсовые и дипломные работы. Засучив рукава, он показывал им, как надо готовить камень, как на нем рисовать или гравировать. Сам печатал студентам и проводил открытые уроки, мастер-классы. Будучи первым ректором единственного художественного института за Уралом (КГХИ), он открыл кафедру графики, и мы до сих пор пользуемся литографским и офортным станками и прессами для ксилографии, приобретенными им в то время. Там всегда царила атмосфера творчества. Доброта и отзывчивость Виталия Натановича была без границ, он одинаково с любовью и щедростью относился и к коллегам, и к студентам.

Виталий Натанович был и замечательным чутким руководителем Творческой мастерской графики Академии художеств в Красноярске, и общественным деятелем. Как член Российской академии художеств он был направлен первым руководителем Творческой мастерской графики Российской академии художеств в Красноярск. Виталий Натанович талантливый мастер не только литографии, но и большой мастер рисунка, акварели и замечательный книжный иллюстратор литературных произведений народов Севера. Продолжая руководить творческой мастерской графики Академии художеств в Красноярске, сохраняю и продолжаю традиции, заложенные им.

С Виталием Натановичем я познакомился еще в 70-е годы прошлого столетия в Доме творчества «Челюскинская», помню, как он работал над сериями литографских листов по Камчатке. А когда он пригласил меня в Красноярский государственный художественный институт на кафедру графики для создания мастерской ксилографии, мы с сыном Алимом жили в его семье. Были как братья, делились всем. Знаю его замечательных детей, сына Константина и дочек Веру и Полину, до сих пор храню их детские рисунки, которые они щедро нам дарили с любовью. Мы каждый вечер проводили в беседах об искусстве, Виталий Натанович показывал свои рисунки, акварели по Испании, из творческой командировки по которой он недавно вернулся. Это были творческие встречи, куда с большим интересом и желанием приходили художники и преподаватели института.

Помню тот день, когда его не стало с нами. Все произошло мгновенно. Секретарь института позвонил мне и сообщил: «Звонил Виталий Натанович из Москвы и связь неожиданно прервалась». На следующий день мы открывали групповую выставку «В.Н. Петров-Камчатский. Н.Л. Воронков, М.А. Рахлеева, К.Г. Губайдулин, Г.С. Паштов» в городе Пальчике, куда он собирался приехать на открытие…

Это был очень печальный для нашего искусства день! Добрая, светлая память о нем всегда в наших сердцах! Созданная им атмосфера доброжелательности и творчества и сегодня царит в институте и на кафедре.

Творчество Виталия Натановича остается и сейчас актуальным.

Сложно говорить о Виталии Натановиче вкратце. Высокое искусство художника Петрова-Камчатского восхищает своей реальностью и в то же время уникальным языком графики. Это настоящее явление личности в искусстве. В его графическом языке сразу узнаешь Камчатку. И недаром он добавил к своей фамилию слово «Камчатский»: Петровых много, а Петров-Камчатский один!

В искусстве нашей страны созданный им образ Камчатки — явление уникальное, неповторимое и самобытное.

P.S. Портрет Полины — последняя работа Виталия Натановича на камне. Он уехал в Москву, не успев ее напечатать, камень с рисунком мы сохранили».

Герман Паштов

По материалам пресс-релиза.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

Искусство Евразии
№ 2 (21), 2021
Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:
656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
E-mail: publish@eurasia-art.ru
Телефон: +7 3852 29-08-77

Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru

Публикуемые статьи рецензируются.
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.
Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2021
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2021