

THE
TRETAKOV
GALLERY
MAGAZINE

#1 (78) / 2023

ТРЕТЬЯКОВСКАЯ

ГАЛЕРЕЯ



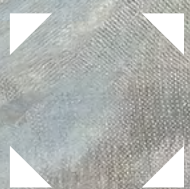
МОЯ ТРЕТЬЯКОВКА. МУЗЕЙ, КОТОРЫЙ СОЗДАЕТЕ ВЫ

Узнать
подробнее



Генеральный
спонсор

МИР



Моя
Третьяковка

Проект
Третьяковской
галереи

Реклама. 16+

Уважаемые читатели, журнал «Третьяковская галерея» встречает 20-летие со дня своего основания!

В первом номере журнала были определены его задачи и миссия: возрождение славных российских традиций, духовное и эстетическое воспитание, просвещение, популяризация замечательного художественного наследия, формирование у молодого поколения чувства гордости за историю нашего Отечества и великую национальную художественную культуру. Все это составляет одну из главных целей многогранной деятельности издателей журнала, в которой искусство, являясь общезначимым ценностным ориентиром нашей цивилизации, не привязано к этносам и территориям.

Выражаем надежду, что журнал останется не только в памяти читателей, но и в истории отечественной печати как одно из заметных или даже лучших периодических изданий по искусству на русском и английском языках.

Благодарим всех отечественных и зарубежных авторов за взаимопольное сотрудничество, за их щедрый вклад в духовное и эстетическое воспитание современного общества. Наша признательность и благодарность российским и иностранным музеям и галереям, которые содействовали появлению на страницах журнала как шедевров, так и малоизвестных произведений мирового искусства из государственных собраний и частных коллекций. Размещенные на страницах нашего журнала, они пополнили виртуальную энциклопедию человеческой цивилизации.

Только благодаря частной инициативе Виталия Львовича Машицкого, генерального спонсора журнала «Третьяковская галерея» и мецената, бескорыстно поддерживающего традиции отечественной культуры во всех ее сферах, журнал на протяжении 20 лет последовательно, профессионально и вместе с тем общедоступно выполняет просветительскую миссию во благо всех, кто интересуется художественной культурой и радеет за ее полноценное и многогранное развитие.

Dear readers, the Tretyakov Gallery magazine is celebrating its 20th anniversary!

The first issue of the magazine carried a statement of its objectives and mission: reviving glorious Russian traditions, providing spiritual and aesthetic guidance, educating, popularising our illustrious cultural heritage and cultivating in young people a sense of pride in the history of our homeland and our great Russian culture. All this is one of the essential goals of the multifaceted activities of the publishers of the magazine, which approaches art as a universal value of our civilisation, which is not confined to particular ethnicities or territories.

We hope that the memory of the magazine will be kept alive in our readers' minds and the history of the Russian press alike and that it will be remembered as one of the more noteworthy – or even one of the best – periodicals about art published in Russian and English.

We wish to thank all our authors from Russia and other countries for their mutually beneficial cooperation and for their generous contribution to the spiritual and aesthetic education of modern society. We owe a debt of gratitude and appreciation to the Russian and international museums and galleries whose help enabled our magazine to reproduce works from private and public collections – both masterpieces and little-known works of artists from across the globe. Printed in our magazine, these images have enriched the virtual encyclopaedia of human civilisation.

It was only thanks to the personal efforts of the General Sponsor of the Tretyakov Gallery magazine, patron of the arts Vitaly Machitski, who has selflessly supported the traditions of Russian culture in all fields, that our publication carried on consistently and professionally with its education mission for 20 years, while also remaining accessible to all, and this endeavour has benefited everyone who takes an interest in cultural affairs and cares about the healthy and diversified development of the arts.

Третьяковская галерея / The Tretyakov Gallery Magazine

НА ОБЛОЖКЕ / COVER



УЧРЕДИТЕЛИ

Государственная
Третьяковская галерея
Фонд «Развитие народного
творчества «ГРАНИ»
Виталий Львович Мащицкий

FOUNDERS

The State Tretyakov Gallery
Foundation “GRANY.
ART-CRYSTAL-BRUT”
Mr. Vitaly Machitski

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Е.В. Проничева – председатель
Н.И. Войсунская
Т.Л. Карпова
В.Л. Мащицкий
И.В. Мащицкая
П.В. Мащицкий
А.И. Рожин
Е.Л. Селезнева
В.З. Церетели
К.Г. Шахназаров
М.Э. Эльзессер
Т.В. Юденкова

EDITORIAL BOARD

Elena Pronicheva – Chairman
Marina Elzesser
Tatiana Karpova
Irina Machitski
Pavel Machitski
Vitaly Machitski
Alexander Rozhin
Yekaterina Selezneva
Karen Shakhnazarov
Vasily Tsereteli
Natella Voiskounski
Tatiana Yudenkova

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ СПОНСОР

В.Л. Мащицкий

GENERAL SPONSOR

Vitaly Machitski

ИЗДАТЕЛЬ Фонд «ГРАНИ»

Учредитель Фонда и Президент
И.В. Мащицкая
Директор Фонда – Н.И. Войсунская

PUBLISHER Foundation

“GRANY. ART-CRYSTAL-BRUT”
Founder and President - Irina Machitski
Director - Natella Voiskounski

ГЛ. РЕДАКТОР А.И. Рожин

ГЛ. ХУДОЖНИК Д.Г. Мельник
ОТВ. СЕКРЕТАРЬ Н.И. Войсунская
РЕДАКТОРЫ А.А. Ильина,
Т.А. Лыкова

EDITOR-IN-CHIEF Alexander Rozhin

CO-EDITOR Natella Voiskounski
CHIEF DESIGNER Dmitry Melnik
EDITORS Anna Ilina,
Tatiana Lykova

ВЕРСТКА Т.Э. Лапина

КОРРЕКТОР Н.В. Трушанова

LAYOUT Tatiana Lapina

PROOFREADER Natalya Trushanova

ПЕРЕВОДЫ Тим О’Коннор,
Филипп Паркер, Мария Соловьева,
Татьяна Граблевская, Майкл Хьюз,
Дэвид Моссоп, Джейн Уоткинс,
Татьяна Глазкова, Юлия Тулинова,
ООО «Априори»

TRANSLATORS AND EDITORS

Tim O’Connor, Philip Parker
Maria Solovieva, Tatiana Grablevskaya,
Michael Hughes, David Mossop,
Jane Watkins, Tatiana Glazkova
Yulia Tulinova, APriori Translation Company

РАЗРАБОТКА САЙТА

Татьяна Успенская

WEBSITE DESIGNER

Tatiana Uspenskaya

Цифры и факты

За 20 лет на страницах журнала опубликованы статьи 92 сотрудников Государственной Третьяковской галереи, а также 225 российских авторов из Государственного Эрмитажа, Государственного Русского музея, Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Музеев Кремля, Государственного исторического музея, Государственного музея искусства народов Востока, Государственного музея А.С. Пушкина, Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства, Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан, членов, сотрудников Российской академии художеств и представителей ведущих региональных музеев и высших художественных учебных заведений России, в том числе из ближнего и дальнего зарубежья. Своими статьями поделились также 93 зарубежных автора из 19 стран мира.

Коротко о сайте журнала. Подключение социальных сетей ВКонтакте и Facebook (до закрытия), канала журнала на Youtube, размещение всех номеров журнала на сайте issuu.com и ряда материалов на платформе izi.travel, а также подключение в 2017 году мобильного приложения журнала «Третьяковская галерея» для пользователей планшетов и смартфонов на базе iOS и Android позволили увеличить к началу 2023 года количество посетителей сайта до более 3000 в день, а количество просмотров – до 6000 просмотров в день. За последние 10 лет (с 2013-го по 2023-й) сайт посетили 1,2 миллиона посетителей, количество визитов достигло 1,92 миллиона, количество просмотров страниц сайта – 4,1 миллиона.

Интерес проявляется ко всем номерам и приложениям журнала независимо от года издания. Поиск осуществляется по статьям, по авторам в разделе «Наши авторы», по художникам в разделе «Каталог иллюстраций журнала», а также по рубрикам. Рост посещаемости Каталога иллюстраций журнала обусловлен объемом представленной информации – около 11 тысяч изображений (т.е. все иллюстрации, опубликованные в журнале за 20 лет).

География посетителей – 81,2% из России, 18,8% из 181 страны (больше всего сайтом интересуются посетители из Беларуси, Украины, Германии, США, Казахстана, Израиля, Великобритании, Франции, Италии, Латвии, Армении, Испании, Нидерландов, Грузии, Молдовы, Узбекистана, Польши, Канады, Эстонии, Азербайджана, Литвы).

Facts and Figures

A brief overview of the magazine just in figures: in the 20 years of its existence, it has published articles by 92 researchers from the Tretyakov Gallery and 225 contributors from other Russian institutions – researchers from the Hermitage Museum, Russian Museum, Pushkin Museum of Fine Arts, Kremlin museums, Historical Museum, Museum of Oriental Art, Pushkin Museum, Museum of Decorative and Folk Art and Fine Arts Museum of the Republic of Tatarstan; members of, and researchers from, the Russian Academy of Fine Arts; and the staff of leading regional art museums and art colleges in Russia, as well as in post-Soviet and other countries. Furthermore, the magazine's contributors have included 93 authors from 19 countries of the world.

A brief overview of the magazine's website: the magazine set up pages on social networks such as VKontakte and Facebook (before the latter was banned in Russia), as well as a channel on YouTube, posted all of its issues on issuu.com and some materials on izi.travel, and in 2017, created a mobile application for iOS and Android tablets and smartphones. Thanks to all of this, by January 2023, the number of visitors to the site had risen to 3,000 per day and the number of views to 6,000 per day.

Over the last 10 years (2013–2023), the site has had 1.2 million visitors and 1.92 million visits, as well as 4.1 million individual page views. The public appears to have taken interest in all regular and special issues of the magazine, irrespective of the publication year. The search options include searches by article, by author in the Our Contributors section, and by artist in the section Catalogue of Illustrations Published in the Magazine, as well as by section name. The number of visits to the Catalogue of Illustrations Published in the Magazine grew thanks to the growth of the number of illustrations displayed: about 11,000 (comprising all illustrations published in the magazine over the course of 20 years).

The geographic reach of the website: 81.2% of visitors are from Russia and 18.8% from the world's other 181 countries (the most viewers come from Belarus, Ukraine, Germany, the USA, Kazakhstan, Israel, the United Kingdom, France, Italy, Latvia, Armenia, Spain, the Netherlands, Georgia, Moldova, Uzbekistan, Poland, Canada, Estonia, Azerbaijan and Lithuania).

20 ЛЕТ ЖУРНАЛУ «ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ» / 20TH ANNIVERSARY OF THE TRETYAKOV GALLERY MAGAZINE

06—33 →

Мария Меншикова

О некоторых ценных официальных и диковинных подарках китайского императора Канси российскому императору Петру I

Maria Menshikova

On Certain Official Precious and Rare Gifts to the Russian Emperor Peter I from the Chinese Kangxi Emperor



34—43 →

Ксения Антонова

Судьба портрета

Kseniya Antonova

The Fate of a Portrait



44—59 →

Глеб Пospelов

Ранняя Гончарова и Гоген

Gleb Pospelov

Early Goncharova and Gauguin



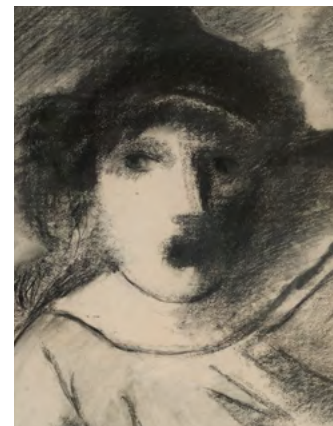
60—79 →

Елизавета Ефремова

Предчувствие грядущего. Графика Василия Чекрыгина из собрания Третьяковской галереи

Yelizaveta Yefremova

A Premonition of the Future. The Graphic Works of Vasily Chekrygin from the Collection of the Tretyakov Gallery



Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-32787 от 11 августа 2008 г.

АДРЕС
Москва, 119021, ул. Тимура Фрунзе, д. 24, помещение 3

ADDRESS:
24 Timura Frunze St., room 3. Moscow 119021

E-mail: art4cb@gmail.com
www.tretyakovgallerymagazine.com

© Журнал «Третьяковская галерея», 2023
© The Tretyakov Gallery Magazine, 2023

Отпечатано в типографии «ПК Союзпечать»
Printed by "Soyuzpechat"

Тираж 1000 экз. / 1000 copies

ISSN 1729-7621

МОБИЛЬНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ
ЖУРНАЛА
«ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ»
ДЛЯ IOS И ANDROID



20 ЛЕТ ЖУРНАЛУ «ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ» / 20TH ANNIVERSARY OF THE TRETYAKOV GALLERY MAGAZINE

80—99 →

Татьяна Пластова

История одной картины.
 Аркадий Пластов «Купание
 коней». К 125-летию
 со дня рождения

Tatyana Plastova

Arkady Plastov's
 The Creation of
 "Bathing the Horses".
 Marking the 125th Anniversary
 of the Artist's Birth



100—111 →

Александр Морозов

Николай Андронов сегодня

Alexander Morozov

Nikolai Andronov Today



112—119 →

Юрий Рост

Живопись
 Натальи Нестеровой

Yuri Rost

The Art
 of Natalya Nesterova



120—127 →

Дмитрий Швидковский

Скульптура
 Зураба Церетели
 в сердце Парижа

Dmitry Shvidkovski

Zurab Tsereteli's
 Monument
 in the Heart of Paris



128—145 →

Натэлла Войсунская

Александра Худякова.
 «Любите куклы,
 как любила их королева»

Natella Voiskunski

Alexandra Khudyakova.
 "Love dolls like
 the Queen loved them"



146—159 →

Александр Рожин

Искусство
 по ту сторону фашизма

Alexander Rozhin

Art Beyond Fascism





О некоторых ценных официальных и диқовинных подарках китайского императора Канси российскому императору Петру I

Мария Меньшикова

В 2022 году исполнилось 350 лет со дня рождения русского императора Петра Великого (1672–1725). В рамках празднования этой знаменательной даты в Государственном Эрмитаже (ГЭ) была подготовлена монографическая выставка «Диқовинный и дорогой Китай. Знания о Востоке» (19 апреля – 12 июня 2022 года).

На экспозиции впервые в таком составе были представлены экспонаты, сохранившиеся в Эрмитаже и связанные с именем Петра I и его сподвижников. К выставке вышло в свет издание, отражающее историю собирательства китайских коллекций в 1680–1720-х годах, а также становление востоковедческой науки и музейного дела в России. Многие экспонаты опубликованы впервые, и их история изучена в последнее время¹.

← **Всадница, играющая
на лютне**

Механическая игрушка
Китай. Императорские
мастерские, 1710–1720
Серебро, жемчуг, слоновая
кость, лак, эмаль, шелк,
кораллы; золочение,
выколотка, гравировка,
резьба, роспись
© ГЭ
Фото: В. Теребенін

← **Woman riding a horse
and playing the lute**

Mechanical toy. China
Imperial Workshops
1710–1720
Silver, tin, ivory, lacquer,
enamel, silk, corals; gilding,
hammering, engraving,
carving, painting
© State Hermitage,
St. Petersburg
Photo: V. Terebenin

1. Автор издания и куратор
выставки – старший научный
сотрудник Отдела Востока ГЭ,
хранитель коллекций
китайского прикладного
и ювелирного искусства
и памятников Дуньхуана
Мария Львовна Меньшикова.

On Certain Official Precious and Rare Gifts to the Russian Emperor Peter I from the Chinese Kangxi Emperor

Maria Menshikova

This year marks the 350th anniversary of the birth of the Russian Tsar Peter the Great (1672–1725). Among the many events commemorating this significant date, the State Hermitage Museum prepared a monographic exhibition called “Exotic and Lavish China. Knowledge of the Orient” (which ran from April 19 to June 12, 2022).

For the first time, the unique exhibits preserved by the State Hermitage and directly related to Peter I and his associates were presented in such a configuration. Accompanying the exhibition is an edition that reflects the history of the Chinese collections in the Hermitage at the end of the 17th and beginning of the 18th centuries, as well as the development of Oriental studies and museum work in the Russian Empire. Many documentary exhibits are published for the first time, and their history has only been recently studied.¹

1. The author of the publication and the curator of the exhibition is Maria Lvovna Menshikova, senior researcher at the Oriental Department of the State Hermitage Museum, curator of the collections of Chinese applied and jewellery art and Dunhuang material.

→ **Всадник – военный чиновник первого ранга**
Механическая игрушка
Китай. Императорские мастерские, 1710–1720
Серебро, жёсть, слоновая кость, лак, эмаль, шелк; золочение, выколотка, гравировка, резьба, роспись
© ГЭ
Фото: П. Демидов

→ **Rider on a Chimera - First-rank military official**
Mechanical toy
China, 1710–1720
Silver, tin, ivory, lacquer, enamel, silk, corals; gilding, hammering, engraving, carving, painting
© State Hermitage, St. Petersburg
Photo: P. Demidov



On the history of Russia-China relations



The 17th century and the first quarter of the 18th century was the era when good neighbourly relations were established between Russia and China. The countries had certain geopolitical issues to resolve: defining land borders, dividing spheres of influence and establishing trade. Russia's main goal was to start receiving expensive, exotic Chinese goods not through Europe, but via direct routes. In order for that to happen, it was necessary to get ahead of the East India Company's merchants, who traded by sea, and pave the way for land trade, as well as to create a market to sell the precious

silks and other products (in order, *inter alia*, to benefit from transit and intermediary trade).

Russian envoys were sent across the entire country to the remote border areas. China would also occasionally send its representatives. Building those early relations was not a simple task, as each trip would take a very long time – the court had to wait for up to two years for a mission to return from China with a reply. For quite a while, the contacts between the two countries remained occasional rather than regular. The first documents in the Chinese language preserved in the Russian archives date back to 1616 and 1642.² However, it was much later that they were actually translated and read, as there was no one who knew Chinese in Moscow in the mid 17th century.

Russia-China contacts became more frequent during the reign of Tsar Alexei Mikhailovich (1645–1676), father of Peter the Great. The first official mission to China was the journey of Fyodor Baikov in 1654–1657. However, the mission proved unsuccessful, as the Russian envoy refused to perform the traditional rituals required during the reception at the Chinese court – specifically the “kow-tow”, which included crawling three times to the throne of the Chinese emperor, resting one's forehead on the floor without raising one's eyes at the ruler and then crawling away, without turning one's back on the emperor. As a result, no treaties were signed and even the royal gifts from the Tsar, the “commemorations”, were rejected and returned. However, the mission did manage to bring back a certain number of goods ordered by the Russian government, including priceless silks. The next major attempt to improve relations was made in 1675–1678, with the journey of Nikolai Gavrilovich Spafari (Nicolae Miles-cu Spataru, 1636–1708). Spafari managed to purchase the “Grand Lal” (“Lal Veliky”)³, a huge 400-carat spinel⁴ still kept in Moscow. The Lal first adorned the crown of Tsar Alexei Mikhailovich, then that of Empress Anna Ioannovna. From 1762, the Lal topped the large Imperial Crown of Catherine the Great. The spinel is one of the seven largest ancient precious stones of the Russian state, currently on display in the Diamond Fund.

According to various studies, it can now be argued that many pieces of Oriental and Chinese art, currently stored at the Hermitage Museum in St. Petersburg, were brought to the country during the reign of Peter the Great. The Oriental collection, which was purposefully collected in the first third of the 18th century in St. Petersburg, was truly unique for its time both in composition and in number

↑ Сцена приема китайским императором Канси русской миссии 1692–1695 годов Избранный Идеса. Карта «Земель Царя и Императора России между Европой и Азией с дорогой от Москвы до Пекина», составленная на основе карты Николаса Витсена 1690 года Париж. 1704–1720 Бумага; офорт, акварель © ГЭ Фото: С. Суетова Фрагмент

↑ The scene depicting the Chinese Emperor Kangxi receiving the Russian mission 1692–1695 Ysbrants Ides's. Map of the “Lands of the Tsar and Emperor of Russia between Europe and Asia with the road from Moscow to Beijing”, based on a map by Nicolaes Witsen 1690 Paris. 1704–1720 Paper; etching, watercolour © State Hermitage, St. Petersburg Photo: S. Suyetova. Detail

2. The original of the charter was lost, but its translation was made by a decree of Nikolai Spafari and added to his “Article List”. An error crept into the translation: the wrong year (1649), which was later repeated in the historical literature. The gifts were sent in 1642 by Chongzhen (1627–1644), the last emperor of the Ming Dynasty (1368–1644), and not by Shunzhi (1644–1661), the first emperor of the Manchu Qing Dynasty.

3. “The Grand Lal” was purchased for 1,600 liang. Silver liang (liang) is a Chinese unit of currency, equal in weight to approximately 31.3 grammes of silver.

4. Carat is a unit of mass for gemstones, equal to approximately 0.2 grammes.

Из истории российско-китайских отношений



XVII – первая четверть XVIII века – время налаживания добрососедских отношений между Россией и Китаем. Страны должны были решить геополитические вопросы: определить сухопутные границы, разделить сферы влияния и наладить торговые отношения. Россия ставила цель – получать дорогие экзотические китайские товары не через Европу, а напрямую. Для этого нужно было опередить купцов Ост-Индских компаний, которые торговали морским путем, и проложить путь для торговли сушей, создать рынок для продажи драгоценных шелков

и различных изделий, в том числе для извлечения выгоды из транзитной и посреднической торговли.

В отдаленные пограничные территории через всю страну отправляют посланников. Из Поднебесной также изредка присылают представителей. Отношения складывались непросто, так как путешествия были длительными, возврата миссий из Китая и ответа ждали до двух лет. И долгое время контакты оставались скорее случайными, чем регулярными. Первые бумаги на китайском языке, сохранившиеся в российских архивах, относятся к 1616 и 1642 годам². Правда, они были прочитаны значительно позднее, так как «китайской грамоты» в то время в Москве еще никто не знал.

В правление царя Алексея Михайловича (1645–1676), отца Петра I, контакты стали более частыми. Первой официальной миссией была поездка Федора Байкова в 1654–1657 годах. Однако из-за отказа посланника совершить принятые в Китае на приеме обряды – в частности, поклоны «коу-тоу», когда три раза нужно было

2. Оригинал грамоты не сохранился, но ее перевод был выполнен по указу Н.Г. Спафария и записан в его «Статейном списке». В перевод закралась ошибка: была указана неверная дата – 1649 год, – которую и повторяли в исторической литературе. Подарки в 1642 году отправил Чунчжэнь (1627–1644), последний император китайской династии Мин (1368–1644), а не Шуньчи (1644–1661), первый император маньчжурской династии Цин.

↑ Карта «Земель Царя и Императора России между Европой и Азией с дорогой от Москвы до Пекина», составленная на основе карты Николааса Витсена 1690 года, со сценкой приема китайским императором Канси русской миссии 1692–1695 годов Избранта Идеса. Париж. 1704–1720. Бумага; офорт, акварель. © ГЭ. Фото: С. Суетова

↑ Map of the “Lands of the Tsar and Emperor of Russia between Europe and Asia with the road from Moscow to Beijing”, based on the map of Nicolas Witsen (1690), depicting a scene of the reception of the Ysbrants Ides Russian mission of 1692–1695 by the Chinese Emperor Kangxi. Paris. 1704–1720. Paper; etching, watercolour. © State Hermitage, St. Petersburg. Photo: S. Suetova



**Царевна Софья
Алексеевна (1657–1704)**
1777. Копия исполнена
Афанасьевым с гравюры
Л. Тарасевича, созданной
при жизни Софьи
на основании ее портрета
«в орлах»
Бумага, офорт, гравюра
Фрагмент

**Tsarina Sophia Alekseevna
(1657–1704)**
1777. Copy made by
Afanasyev's 1777 copy
of the lifetime original made
by engraver L. Tarasevich,
created on the basis
of Sophia's portrait
"in eagles".
Paper, etching, engraving
Detail

↓ **НЕИЗВЕСТНЫЙ
ПРИДВОРНЫЙ ХУДОЖНИК
Портрет императора
Канси (1662–1722)
в придворном одеянии**
Китай. Династия Цин
(1644–1911)
Первая четверть XVIII века
Вертикальный свиток.
Живопись на шелке
© Музеи Запретного
города, Пекин

↓ **ANONYMOUS
COURT PAINTER
Portrait of the Kangxi
Emperor (1662–1722)
in Court Dress**
China. Qing Dynasty
(1644–1911)
Late Kangxi period
Hanging scroll, colours
on silk
© Beijing. Gugong Museum

of artefacts. The collection remains the most important material evidence of the history of relations with the Celestial Empire and the establishment of Oriental studies and museum work in Russia.

The life of Peter the Great, and the period of his greatest productivity on the Russian throne (1672–1725), Tsar Peter Alekseyevich of All Russia from 1682, Emperor of All Russia Peter I from 1721, coincided with the reign of the Kangxi Emperor (personal name Xuanye, 1654–1722) of the Manchu Qing dynasty (1644–1911) in China. The Emperor stayed on the throne for those dates are 60 years (1662–1722), his reign earning the title Kangxi ("Tranquility and Peace").

The Kangxi Emperor restored and strengthened the country after the fall of the Ming Dynasty (1368–1644). A well-educated ruler, he was dedicated to developing the sciences, literature and the arts. For instance, the most complete dictionary of the Chinese language (*Kangxi Zidian*) was compiled during his rule. Kangxi strove for peaceful relations with his neighbours and did not mind outside influences. It is important to note that the "bogdykhan" (of Mongolian origin, the term used in contemporary Russian sources to refer to the Chinese Emperor) was favourably disposed towards foreigners: Jesuit missionaries lived in China and were recruited to serve in various offices at Kangxi's court. It was Kangxi who became the prototype of the ideal ruler and who would act as a lodestar for the statesmen of the Enlightenment later in the 18th century.

Tsar Peter Alekseyevich continued his father's policy of sending diplomatic missions to Kangxi. Peter only had to establish diplomatic and trade relations with a single ruler of the Qing Empire, which largely contributed to success in the historical task of regulating Russia-China relations. Peter the Great and Kangxi were two great rulers of two great states sharing an extensive common land border.



Жан-Марк НАТЬЕ
Портрет Петра I. 1717
 Холст, масло
 142,5 × 110
 © ГЭ
 Фото: В. Теребенин

Jean-Marc NATTIER
**Portrait of the Emperor
 Peter I. 1717**
 Oil on canvas
 142.5 × 110 cm
 © State Hermitage,
 St. Petersburg
 Photo: V. Terebenin

ползти к трону китайского императора, лбом упираясь в пол, не поднимать глаза на правителя и отползать, не поворачиваясь спиной, – посольство оказалось неудачным, договоры заключены не были и даже царские подарки – «поминки» – не были приняты, их возвратили. Некоторое количество товаров, заказанных русским правительством, все же было привезено, например бесценные шелка. Важнейшей попыткой наладить отношения стало путешествие в 1675–1678 годах Николая Гавриловича Спафария (Николая Милеску-Спафария, 1636–1708). Ему удалось купить «лал великий»³ – огромную шпинель весом в 400 карат⁴, которая до сих пор хранится в Москве. Она украшала корону сначала царя Алексея Михайловича, потом императрицы Анны Иоанновны, а с 1762 года венчала большую императорскую корону Екатерины II. Шпинель относится к семи крупнейшим историческим камням государства, представленным в Алмазном фонде.

Сегодня благодаря различным исследованиям можно утверждать, что многие изделия восточного и китайского искусства, хранящиеся сегодня в ГЭ в Санкт-Петербурге, оказались в стране именно в годы правления Петра Великого. Восточная коллекция, собиравшаяся целенаправленно в первой трети XVIII века в Петербурге, уникальна для своего времени как по составу, так и по количеству памятников и остается важнейшим свидетельством истории взаимоотношений с Поднебесной и формирования востоковедческой науки и музейного дела.

Жизнь и время активной деятельности Петра I (1672–1725, царь Петр Алексеевич всея Руси – с 1682, император Всероссийский Петр I – с 1721) в России совпали с периодом правления в Китае императора (богдыхана) Канси (собственное имя) Сюаньэ, 1654–1722) маньчжурской династии Цин (1644–1911), который находился на троне более шестидесяти лет (1662–1722) с девизом правления «канси» («спокойствие и мир»).

Император Канси восстанавливал и укреплял страну после падения династии Мин (1368–1644), как широко образованный правитель развивал науки, литературу и искусства; например, при нем составили самый полный словарь китайского языка (Канси цзыдянь). Он стремился к миру с соседями и даже был открыт к влияниям извне. Важно, что богдыхан относился достаточно лояльно к иностранцам, при его дворе жили и были приняты на службу в различных областях миссионеры-иезуиты. Именно Канси



стал прототипом идеального правителя, на которого позднее, в XVIII веке, ориентировались деятели эпохи Просвещения.

Царь Петр Алексеевич продолжал политику отца, который отправлял миссии к Канси. Ему пришлось устанавливать дипломатические и торговые контакты лишь с одним императором Цинской империи, что способствовало решению исторической задачи урегулирования русско-китайских отношений. Петр I и Канси были великими правителями двух великих государств, имевших общую сухопутную границу.

Из России в Китай неоднократно отправлялись миссии, но официальных посольств при жизни Петра I было два: первое состоялось в 1686–1690 годах и двигалось из Москвы в Нерчинск и обратно; второе в 1719–1721-м проследовало из Санкт-Петербурга до Пекина и обратно. Встречи и переговоры послов сопровождались обменом подарками. Эти дипломатические дары занимают в собраниях музеев России особое место. О некоторых из них мы попытаемся рассказать в этой статье.

3. «Лал великий» был приобретен за 1600 лян. Серебряный лян (лян) – китайская денежная единица, равная по весу примерно 31,3 г серебра.

4. Карат – единица веса для драгоценных камней, равная примерно 0,2 г.

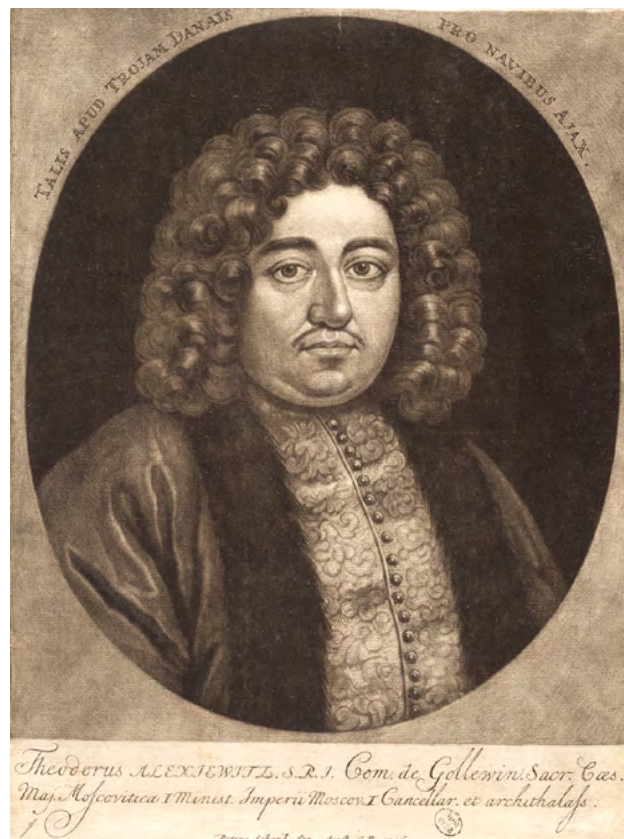
Embassy of Fyodor Golovin and the 1689 Treaty of Nerchinsk

In 1686, the government of Princess Sophia (1657–1704), who served as a regent to the infant tsars Ivan and Peter from 1682 to 1689, sent an embassy to the Chinese border to meet the Manchu rulers. The experienced diplomat Fyodor Alexeevitch Golovin (1650–1706), who spoke English and Latin, was appointed to head the mission. On the Chinese side, the Kangxi Emperor was represented by a high-ranking official, Prince Songgotu (1636–1703), uncle of the Emperor's primary spouse. In August 1689, a treaty was signed at Nerchinsk, solidifying an agreement on unhindered and regular caravan trade and establishing a border along the Gorbitsa (left tributary of the River Shilka) and Argun rivers. Some sections of that 17th-century border still exist. The Treaty of Nerchinsk was a historical milestone in China-Russia relations, determining the course of diplomatic, economic and cultural ties between the two states for many years.

By the time Golovin returned to Moscow in January 1690, after a five-year journey, the government of Princess Sophia had already been overthrown, hence the diplomat was reporting to the Tsars Ivan and Peter. Colourful stories told by Golovin heightened the young Tsar Peter's interest. He "was so curious to know about Golovin's journey, he would spend many days in a row talking to him; the Tsar inquired eagerly about the lifestyle of the Siberian people and the wealth of those lands, drawing fresh and new information from the stories of his interlocutor."⁵ In subsequent years, Golovin would become one of Peter's closest associates.

Political events and economic factors, the need to establish Far Eastern borders with China, the search for new routes to India, ties with Persia, an attempt to find access to the southern seas, trade with the East and many other reasons fed Peter's interest in the countries of the Orient. Knowledge about those lands was scarce and in his future letters to every embassy, caravan or traveller, the Tsar would order research and study of the ways of the Eastern peoples, their beliefs, skills and crafts, as well as the sciences they had developed and mastered.

In the same years, the first maps and descriptions of Siberia appeared in Moscow, as well as plans for an overland route to China, drawn up by travellers going back and forth between Russia and China. The palaces in Kolomenskoye and Preobrazhenskoye, where young Peter lived, were decorated with foreign rarities. Although it was customary to store most of the items in chests, the young



Tsar would often view the oriental carpets, weapons, porcelain and lacquer furniture in Moscow. Many valuables were kept in the Kremlin's vaults, the Chamber of Crafts and the Armory. Chinese items adorned the palace in Preobrazhenskoye and other royal assemblies.⁶

Upon signing the Treaty of Nerchinsk, the rulers of the two states exchanged official embassies, also sending valuable offerings to each other. As a gift from the Kangxi Emperor to the Russian Tsar, Golovin's embassy received "a saddle embroidered with gold imperial dragons, two small cups made of chased gold of very fine workmanship and many pieces of Chinese silk, satin, damask and gold and silk brocade."⁷ These gifts have survived to this day and are currently held in museums in

5. Alexander Tereshchenko, *Reviewing the life of dignitaries that are managing the foreign affairs of Russia*. St. Petersburg, 1837, 3 parts. Part 1, p. 194.

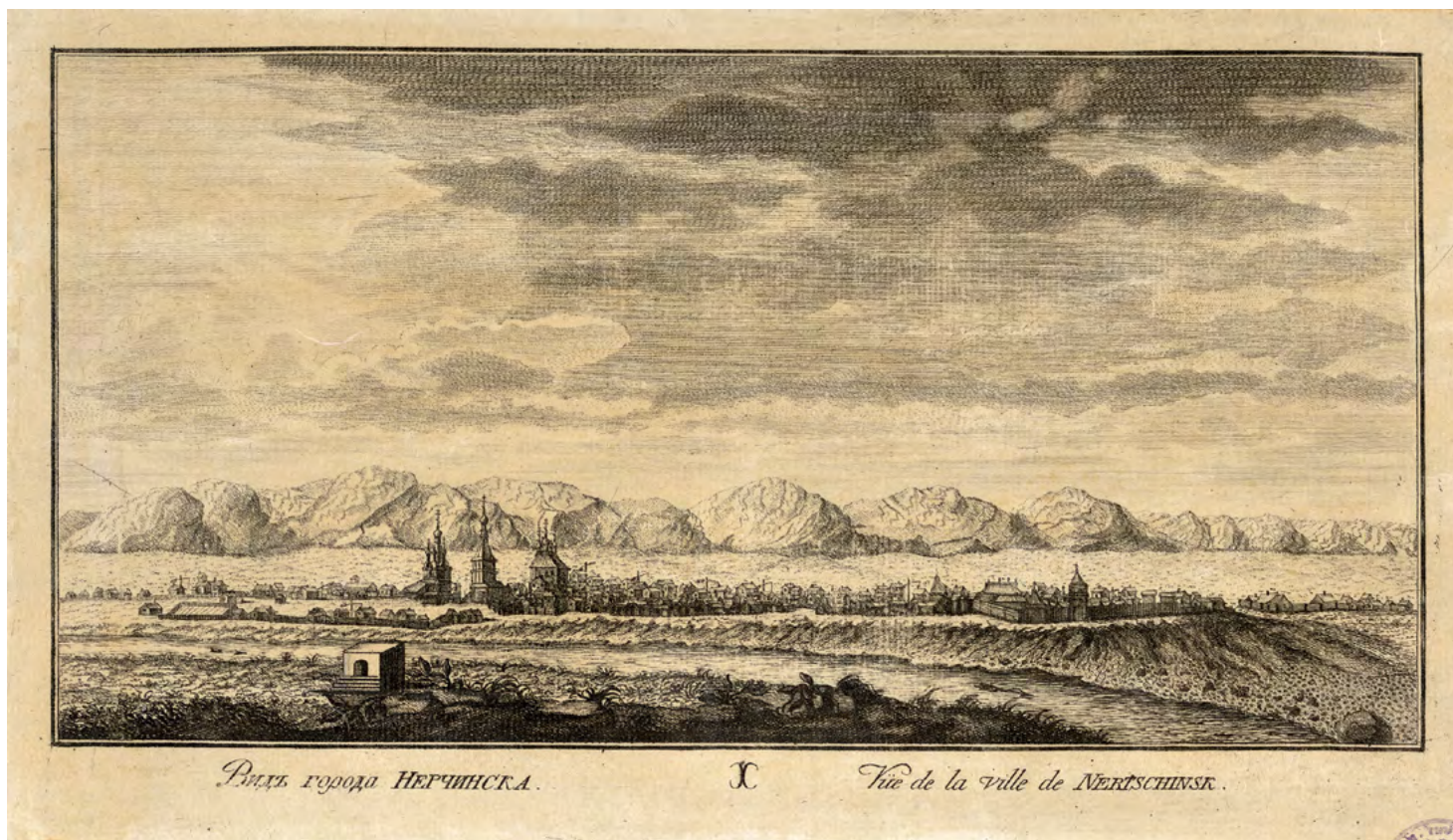
6. Vasily Novoselov, "Preobrazhenskoe Palace: Tsar Peter Alekseyevich's world of things" in *Peter the Great. Collector, researcher, artist: Catalogue of the exhibition in the Moscow Kremlin Museums*. Moscow, 2019.

7. "Notes by Jean-Francois Gerbillon" in *Russian-Chinese relations in the 18th century: materials and documents*. In two volumes. Moscow, 1978, 1990. Vol. 2. 761.

↑ Петер СХЕНК-СТАРШИЙ
Портрет Федора
Алексеевича Головина,
дипломата, друга
и соратника Петра I. 1706
Бумага; меццо-тинто
© ГЭ
Фото: Л. Хейфиц

↑ Peter SCHENK THE ELDER
Portrait of Feodor
A. Golovin, Diplomat,
Friend and Courtier
of Peter I. 1706
Paper, mezzotint
© State Hermitage,
St. Petersburg
Photo: L. Heifitz

Посольство Ф.А. Головина и Нерчинский договор 1689 года



В 1686 году правительством царевны Софьи (1657–1704), регентши (1682–1689) при малолетних царях Иване и Петре, было отправлено посольство к маньчжурам, к границам Китая. Его главой был назначен опытный дипломат Федор Алексеевич Головин (1650–1706), владевший английским языком и латынью. Со стороны Китая Канси представлял чиновник высокого ранга князь Сонготу (1636–1703), шурин императора. В августе 1689 года в Нерчинске подписали договор, по которому была достигнута договоренность о беспрепятственной и регулярной караванной торговле и установлена граница по рекам Горбице (левому притоку реки Шилки) и Аргуни, кстати, на многих отрезках существующая до сих пор. Нерчинский договор стал исторической вехой в отношениях между Китаем и Россией, определившей на многие годы дипломатические, торговые и культурные связи между двумя государствами.

Когда в январе 1690 года Ф.А. Головин вернулся в Москву после пятилетнего путешествия, правительство царевны Софьи уже свергли. Дипломат предстал перед царями Иваном и Петром. Красочные рассказы Ф.А. Головина заинтересовали

молодого царя. Он «столько любопытствовал знать о путешествии Головина, что несколько дней сряду проводил с ним в беседах: с жадностью расспрашивал об образе жизни народов Сибири и богатстве той страны, черпал из рассказов своего собеседника свежие и новые сведения»⁵. Головин в последующие годы стал одним из ближайших сподвижников Петра Алексеевича.

Политические события и экономические факторы, необходимость установления дальневосточных границ с Китаем, поиск новых путей в Индию, контакты с Персией, попытка найти выход к морю на юге страны, торговля с Востоком и многие другие причины вынуждали Петра интересоваться восточными странами. Информация о них была скудной, и в дальнейшем каждому посольству, каравану, путешественнику царь наказывал в письмах узнать, как живут восточные народы, во что верят, что умеют делать, какие ремесла и науки у них развиты.

5. Терещенко А.В. Опыт обозрения жизни сановников, управляющих иностранными делами в России. СПб., 1837. Ч. 1–3. Ч. 1. С. 194.

↑ Вид города Нерчинска
Вторая половина XVIII века
Бумага, офорт
© ГЭ
Фото: Л. Хейфиц

↑ View of the Town of Nertchinsk
Second half of the 18th century
Paper, engraving
© State Hermitage,
St. Petersburg
Photo: L. Heifitz



**Чашка и блюдце с драконами
о четырех когтях на лапах**

Китай. Конец XVI – начало
XVII века

Золото, сапфиры, рубины;
выколотка, филигрань,
полировка

© ГЭ

Фото: С. Соловьев

**Cup and Saucer with
Four-clawed Dragons**

China. Late 16th – early
17th century

Gold, sapphires, rubies;
hammering, filigree, polishing

© State Hermitage,

St. Petersburg

Photo: S. Soloviyov

↓ **Блюдце с драконами
о четырех когтях на лапах**

Китай. Конец XVI – начало
XVII века

Золото, сапфиры, рубины;
выколотка, филигрань,
полировка

© ГЭ

Фото: С. Соловьев

Фрагмент

↓ **Saucer with Four-clawed
Dragons**

China, end of the 16th –
beginning of the 17th century
Gold, sapphires, rubies; ham-
mering, filigree, polishing

© State Hermitage,

St. Petersburg

Photo: S. Soloviyov

Detail





**Чашка и блюдце
с драконами о четырех
когтях на лапах.** Китай
Конец XVI – начало XVII века
Золото, сапфиры, рубины;
выколотка, филигрань,
полировка
© ГЭ
Фото: С. Соловьев

**Cup and Saucer with
Four-clawed Dragons**
China, end of the 16th –
beginning of the 17th century
Gold, sapphires, rubies;
hammering, filigree, polishing
© State Hermitage,
St. Petersburg
Photo: S. Soloviyov

В эти же годы в Москве появляются первые карты и описания Сибири, планы сухопутного пути в Китай, составленные путешественниками, следовавшими из России в Китай и обратно. Дворцы в Коломенском и Преображенском, где жил молодой Петр, украшали иностранные раритеты. Хотя большинство вещей принято было хранить в «сундуках», царевич мог видеть в Москве восточные ковры, оружие, фарфор, лаковую мебель. Многие ценности поступали в хранилища Кремля: в Мастерскую палату и Оружейную палату; китайские предметы украшали дворец в Преображенском и другие царские собрания⁶.

Итак, при подписании Нерчинского договора правители двух стран обменялись официальными посольствами, с которыми переслали ценные подношения. Для русских царей в подарок от императора Канси посольство Ф.А. Головина получило «расшитое золотом седло с драконами империи, две маленькие чашки из чеканного золота очень хорошей работы и много штук китайского шелка, атласа, камки и золотой с шелком парчи»⁷. Эти дары сохранились до нашего времени и выявлены в коллекциях Москвы и Петербурга⁸. Богато декорированное седло, украшенное изображениями четырехпалых

драконов, и шелковый чепрак – такие наборы для верховой езды китайские правители отправляли в знак дружбы – находятся в настоящее время в собрании Оружейной палаты Музеев Московского Кремля. Ценность подношения определялась также его символикой: иероглиф 鞍 [ань] («седло») по-китайски произносится так же, как 安 [ань] в слове, означающем «мир и спокойствие».

Парные золотые чашечки с блюдечками весом «68 золотников»⁹, как это ни удивительно, также дошли до наших дней. Они были перевезены в начале XVIII века в Санкт-Петербург и не позднее чем с 1780-х годов хранятся в Эрмитаже, что подтверждается сведениями в самом раннем известном инвентаре музея – «Описи 1789 г.» Екатерины II. Они записаны как «чарочки золотые» очень хорошей работы с блюдечками, и про каждую чашечку с блюдцем отдельно сказано: «Блюдичко с чарочкой золотыя канительной работы, по блюдичку цветочки и змии, в блюдичко вставлены четыре синих и тридцать красных яхонтиков и при том порожние места для камушков»¹⁰. Эти китайские изделия из золота высокой пробы созданы в конце XVI – начале XVII века. Они являются иносказательными посланиями дружбы и согласия. Каждая чашечка вставлена в сквозную оправу тончайшей филигранной работы, которая имеет форму распустившегося шестилепесткового цветка мальвы, а две ручки закручены, как

6. Новоселов В. Преображенский дворец: мир вещей царя Петра Алексеевича // Петр Первый. Коллекционер, исследователь, художник: Каталог выставки в Музеях Московского Кремля. М., 2019.

7. Записки Ф. Жербийона // Русско-китайские отношения в XVIII в.: Материалы и документы: В 2 т. М., 1978, 1990. Т. 2. С. 761.

8. Меньшикова М.Л. Между Востоком и Западом. К истории китайской коллекции Петра I // Петр Первый. Коллекционер, исследователь, художник: Каталог выставки в Музеях Московского Кремля. М., 2019. С. 200–210.

9. Вес одного золотника соответствовал 4,26 г.

10. Опись драгоценным вещам взнесенным в Архив Ея Императорского Величества 1789 г. // Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. 6. Лит. 3. №9. Т. 1–2. Литер D.



**Чашка и блюдце с драконами
о четырех когтях на лапах**

Китай. Конец XVI – начало
XVII века

Золото, сапфиры, рубины;
выколотка, филигрань,
полировка

© ГЭ

Фото: С. Соловьев

**Cup and Saucer with
Four-clawed Dragons**

China. Late 16th – early
17th century

Gold, sapphires, rubies;
shaping, filigree, polishing

© State Hermitage,

St. Petersburg

Photo: S. Solovyov

→ **Корень дерева**

Китай. Вторая половина
XVII века – не позднее 1715

Дерево, резьба, полировка
89 × 64 × 20

© ГЭ

Фото: В. Теребенин

→ **Tree root.** China

Second half of the 17th century –
no later than 1715

Wood, carving, polishing
89 × 64 × 20 cm

© State Hermitage,

St. Petersburg

Photo: V. Terebenin

Moscow and St. Petersburg.⁸ A richly decorated saddle, embroidered with images of four-clawed dragons, and a silk saddlecloth were sent by the Chinese ruler as a sign of friendship and are currently in the collection of the Moscow Kremlin Museums' Armory. The value of the offering was also manifested in its symbolism: the Chinese character for "saddle", 鞍 [an], is pronounced the same as 安 [an] for "peace and tranquility".

Surprisingly, the paired golden cups with saucers weighing "68 zolotniks"⁹ have also survived to this day. In the early 18th century, they were transported to St. Petersburg and have been kept in the Hermitage from at least the 1780s, which is confirmed by the earliest known museum inventory, Catherine the Great's "Inventory of 1789". The cups are listed as "golden stoops" of very fine workmanship with saucers. Each cup with a saucer was described separately: "A saucer with a stoop of gold threadwork, with flowers and snakes on

Обработанный корень дерева изображает склон горы с деревьями, мостиком, павильоном, речкой с двумя лодками. В пейзажную композицию вплетены фигурки даосских бессмертных. Использованные естественные причудливые переплетения корня дерева и наплывы на нем, незначительно доработанные резчиком, в полной мере воплощают даосскую идею слияния человека с природой. Данный корень является уникальным образцом этого вида искусства. Он был приобретен царем Петром Алексеевичем в 1716 году в составе собрания амстердамского аптекаря Альберта Себы.

The finished tree root depicts a mountainside with trees, a bridge, a pavilion and a river with two boats. Figures of Taoist immortals are intertwined in the composition of the landscape. The bizarre natural grain of the tree root and its knots were incorporated by the carver with only the slightest modification. This approach fully embodies the Taoist idea of the unity of man and nature. This root is a unique example of this type of art. It was purchased by Tsar Peter in 1716 as part of the collection of the Amsterdam pharmacist Albertus Seba.

8. Maria Menshikova, "Between East and West. On the history of Peter I's Chinese collection" in *Peter the Great. Collector, researcher, artist: Catalogue of the exhibition in the Moscow Kremlin Museums*. Moscow, 2019. P. 200-210.

9. Zolotnik is an old Russian measure of weight equivalent to 4.26 grammes.



стебельки. Блюдечки декорированы изображениями двух извивающихся драконов, у которых четырехпалые лапы с когтями – так выглядел второй по значимости тип дракона в Срединном государстве. Использование изображений было строго регла-

ментировано. Символом и знаком императора в то время в Китае был дракон о пяти когтях. Члены императорской семьи считались ниже по рангу, так же как и правитель любой другой страны. На чашечках имеются пустые гнезда для вставок, о чем сказано



the saucer, four sapphires and 30 small rubies encrusted in the saucer and some empty places for stones.”¹⁰ These Chinese items, made of high-quality gold, were created in the late 16th and early 17th centuries. They were meant as an allegorical message of friendship and harmony. Each cup is inserted into a see-through frame of the finest filigree work in the shape of a blossoming six-petal mallow flower. The two handles are twisted like flower stems. The saucers are decorated with images of two serpentine dragons that have four-fingered paws with claws. That is the second most important type of dragon in the Middle Kingdom. The use of

such images was strictly regulated. The symbol and sign of the Chinese Emperor at the time was a dragon with five-clawed paws. Members of the imperial family were con-

sidered lower in rank, just like the ruler of any other country. The cups have empty sockets for stones, as mentioned in the “Inventory of 1789” (“empty places for cabochons”), and it can be assumed that, when the cups were presented, the sockets were already empty, especially as the weight of the exhibits remained practically unchanged. The saucers are still decorated with precious polished cabochons, however: red rubies and blue sapphires. The choice of colours was not accidental, because the colours and minerals were only allowed to be used by members of the Chinese imperial family. The paired cups with saucers also signified recognition of borders, the equality of the neighbouring states and agreement on peace and tranquillity. These gold filigree pieces, decorated with precious stones, are true masterpieces of Chinese jewellery art.

10. *Inventory of 1789 of the precious things brought to the Hermitage by Her Imperial Majesty in State Hermitage archive. Fund 1. Inventory 6. Lit. 3. No. 9. Vol. 1–2. Letter D.*

- ← **Шлафрок из гардероба Петра I**
Фрагмент голубого узорчатого шелка (камка, дамаск) с узором в виде лозы с гроздьями винограда и тушканчиками на ней
- ← **Night Gown (*schlafrock*) from the wardrobe of Peter I**
Blue patterned silk (damask) with a pattern of a grape vine with jerboas on it
Detail

Шлафрок из гардероба Петра I

Шелк: Китай, XVII век
Пошив: Мастерская палата Московского Кремля, 1690-е годы
Голубой узорчатый шелк (камка, дамаск) с узором в виде лозы с гроздьями винограда и тушканчиками на ней
Длина (по спинке) – 186
© ГЭ
Фото: А. Лаврентьев

Night Gown (*schlafrock*) from the wardrobe of Peter I
Silk: China, 17th century
Tailoring: Workshop Chamber of the Moscow Kremlin, 1690s
Blue patterned silk (damask) with a pattern of a grape vine with jerboas on it
Back length: 186 cm
© State Hermitage, St. Petersburg
Photo: A. Lavrentyev



Этот халат царь носил по утрам еще в дворцовом селе Преображенском под Москвой.

В XVII – начале XVIII века торговля шелком была монополией государства и китайский узорчатый шелк приобретали в казну. Из него шили дорогие одеяния знати, а с 1690-х годов по указу царя Петра Алексеевича из такой же ткани разных цветов шили флаги и знамена полков.

The Tsar would wear this robe in the mornings even in the palace village of Preobrazhensky near Moscow. In the 17th and early 18th centuries, the silk trade was a state monopoly and Chinese patterned silk was purchased for the treasury. It was used to make expensive garments for the nobility and, starting from 1690s, by decree of Tsar Peter Alekseevich, flags and banners of regiments were sewn from silk of different colours.

в «Описи 1789 г.» – «порожные места для камушков», – и можно предположить: когда чашечки были поднесены, вставок не было, тем более что и вес экспонатов практически не изменился. А вот блюдечки до сих пор украшены драгоценными камнями – полированными кабошонами: красными рубинами и синими сапфирами, что не случайно, потому что эти цвета и минералы регламентировалось использовать только членам китайской императорской семьи. Парные чашечки с блюдцами были также знаками, свидетельствовавшими о признании границ, равноправии соседних государств и договоре о мире и спокойствии. Эти золотые филигранные изделия, декорированные драгоценными камнями, являются шедеврами китайского ювелирного искусства.

Rare mechanical toys brought by the 1719-1721 embassy of Lev Izmailov



In subsequent years, Peter the Great sent missions and caravans to China more than once. Each time, they would return with expensive goods, silks, spices and numerous curiosities.

In 1719, the Tsar equipped a large embassy to the Qing Empire, headed by Captain Lev Vasilyevich Izmailov (1685–1738). The disposition of the mission was friendly. Interestingly, the Tsar himself wrote an accompanying letter to the Chinese ruler in Russian and Latin. In his message to Kangxi, Peter addressed him as the “Emperor of the Great Asian countries [“Lord” was crossed out -

M.M.]. the true Bogdoy and Chinese Khan, our friend, accept our amicable congratulations”. He signed the letter with “Your Majesty’s good friend, Peter.”¹¹ Although the main purpose of the embassy was to resolve any issues with trade, even the accompanying papers that Izmailov as ambassador received from the Royal Office reflected Peter’s personal interests. Royal orders included descriptions of items that were to be found and purchased in the Qing Empire and brought to Russia. Some were meant to replenish the Tsar’s own collections in St. Petersburg. The orders mention tents, tapestries, models of vessels and houses, dishes, household items, varnishes, bells and much more of what the embassy tried to acquire.¹²

The activities of Lev Izmailov’s embassy are well documented and memoirs of members of the mission have been published. Those memoirs provided a detailed

↑ Яков НЕЧАЕВ (?)
Механическая игрушка –
китайский кораблик из сло-
новой кости, «позолоченным
серебром оправленный»,
с распушенными парусами
Санкт-Петербург. 1730-е
Бумага, акварель, тушь
© ГЭ
Фото: Л. Хейфиц

↑ Yakov NECHAYEV (?)
Mechanical toy –
a Chinese ivory vessel,
“framed in gilded silver”,
with swelled sails
St. Petersburg. 1730s
Paper; watercolour, ink
© State Hermitage,
St. Petersburg
Photo: L. Heifitz

11. This appeal and the words of the Tsar are cited by different authors in reference to letters written in different years: for example, the letter to Evert Ides of 1692 and the letter to Lev Izmailov of 1719. Perhaps Tsar Peter Alekseyevich used to sign all papers sent to the Chinese emperor in that manner. See: Ysbrants Ides and Adam Brand, *Notes on the Russian embassy to China (1692–1695)*. Moscow, 1967. P. 383.

12. Central State Archive of Early Acts. “Cabinet of Peter I” fund. Dep. I. Book 57. Sheet 72.

Диковинные механические игрушки, привезенные посольством Л.В. Измайлова 1719–1721 годов

В последующие годы правления Петра I миссии и караваны в Китай отправлялись неоднократно. Каждый раз привозили дорогие товары, шелка, специи, многочисленные диковинки.

В 1719 году царь снаряжает в Цинскую империю большое посольство во главе с капитаном Львом Васильевичем Измайловым (1685–1738). Настрой миссии был дружественным. Интересно, что в Китай было отправлено сопроводительное письмо самого царя на русском и на латыни. Петр написал послание Канси, обратившись к нему «Великих азиатских стран Императору [“Повелителю” зачеркнуто. – М. М.] настоящему богдойскому и китайскому хану, другу нашему, любительное поздравление...», а подписался как «Вашего Величества доброй приятель Петр»¹¹. Посольство должно было решить вопросы по урегулированию торговли. Но даже в сопроводительных бумагах, данных из Кабинета послу Л.В. Измайлову, отразились интересы царя. В числе наказов имеются описания предметов, которые нужно найти или купить в Цинской империи и привезти в Россию, в том числе для пополнения собраний царя в Санкт-Петербурге. В наказах упоминаются палатки, шпалеры, модели кораблей и домов, посуда, бытовые предметы, лаки, колокола и многое другое, что посольство и постаралось приобрести¹².

Пребывание посольства Л.В. Измайлова хорошо освещено, изданы записки членов миссии. Из них известны многие подробности из жизни русских в Пекине и Запретном городе, о приемах и благосклонности императора Канси, который познакомил посла и его спутников со многими достопримечательностями. К сожалению, реконструировать в целом, что привезло посольство Измайлова из Китая, пока не удастся.

Но за последние годы некоторые удивительные изделия обнаружены и их история восстановлена. Здесь мы рассматриваем предметы, которые можно охарактеризовать как механические курьезы начала XVIII века.

Долгое время об их существовании в собраниях музеев Санкт-Петербурга не знали, и их история была забыта. В определении этой группы изделий помогли исследования коллекций ГЭ и Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого РАН (МАЭ РАН, Кунсткамера) в Санкт-Петербурге.

Царь стал собирать всевозможные редкости для своей коллекции, и в 1712 году, когда Санкт-Петербург был объявлен столицей, ценности «Государева кабинета» из Москвы



перевезли в город на Неве. Сначала диковинки поместили в Летний дворец в Летнем саду. В 1719 году собрание перевели частично в Кикины палаты, оно стало основой для будущей Кунсткамеры – указ об учреждении первого русского универсального музея Петр издал в 1714 году.

Восточные и китайские предметы, попадая в Россию, оказывались в Петербурге, в ведении кабинета-секретаря А.В. Макарова и гоф-интенданта П.И. Мошкова, многие драгоценности оставались в Соляной конторе, распределялись между дворцами

↑ Яков НЕЧАЕВ (?)
Механическая игрушка – даосское божество Си Ванму, повелительница Запада, с персиками в руках, летящая на фениксе
Санкт-Петербург, 1730-е
Бумага, акварель, тушь
© ГЭ
Фото: Л. Хейфиц

↑ Yakov NECHAYEV (?)
Mechanical toy – Taoist deity Mother Goddess of the West Xi Wangmu with peaches in her hands, flying on a phoenix
St. Petersburg, 1730s.
Paper, watercolour, ink
© State Hermitage,
St. Petersburg
Photo: L. Heifitz

11. Это обращение и слова в письме царя разные авторы приводят в грамотах, данных в разные годы: например, И. Идесу в 1692 году и Л. Измайлову в 1719 году. Возможно, царь Петр Алексеевич подписывался так во всех бумагах к китайскому императору. См.: Избрант Идес и Адам Бранд. Записки о русском посольстве в Китай (1692–1695). М., 1967. С. 383.

12. ЦГАДА. Ф. «Кабинет Петра I». Отд. I. Кн. 57. Л. 72 об.



Яков НЕЧАЕВ (?)
**Механическая игрушка –
 всадник-голландец
 верхом на лошади**
 Санкт-Петербург. 1730-е
 Бумага, акварель, тушь
 © ГЭ
 Фото: Л. Хейфиц

Yakov NECHAYEV (?)
**Mechanical toy –
 Dutch Rider on a horse**
 St. Petersburg. 1730s
 Paper, watercolour, ink
 © State Hermitage,
 St. Petersburg
 Photo: L. Heifitz

Many valuables remained in the Salt Office and were distributed among palaces in the city and suburbs.¹³ The Kunstkamera building on Vasilyevsky Island was founded in 1718, but it was only after 1723 that the items would be sent there. Various archaeological oriental antiquities were displayed in the Kunstkamera, including Scythian, Iranian and Bactrian gold and silver items, ethnographic exhibits, clothes, household items and much more. In addition, at that time, the museum received many treasures and curiosities.

Researchers do not always succeed in identifying which artefacts were kept in Kunstkamera and which remained in the court storerooms. Moreover, the fate of the pieces was quite convoluted. The museum fire of 1747 destroyed much of the collection, yet some of the items survived. It was not until the reconstruction of buildings and exhibitions that the oriental pieces began to be displayed. Later, during the 18th and 19th centuries, the exhibits repeatedly migrated from one museum to another. Many rarities and oriental antiquities originally kept in the Kunstkamera were moved to the Hermitage as early as the reign of Catherine the Great.

We believe the mechanical toys were brought to Russia by the embassy of Lev Izmailov. The Russian guests were very favourably received by the Kangxi Emperor, who showed them his new workshops: one for making painted enamels and another for blowing glass. One of the emperor's favourites was the clock workshop. Clocks were often sent to China from Europe as gifts and were perceived as curiosities. Kangxi not only collected clocks (especially those with complex mechanisms), but also founded a workshop in the Forbidden City where the Chinese began to make their own clocks, developing their own secret mechanisms. Perhaps it was after visiting this workshop and inspecting the collection that the Chinese Emperor decided to send several clockwork toys as a gift to the Russian Tsar.

Kammerjunker Bergholz, who examined Chinese crafts and gifts together with the Duke of Holstein in Lev Izmailov's house in Moscow before they were sent to St. Petersburg, wrote the following in his diary: "[H]e [Izmailov - M. M.] showed us many other curious objects, such as, for instance, a model of a Chinese vessel (two cubits long), with pointed stem and stern."¹⁴

When Peter the Great was heading to Astrakhan or on his return to the capital, he might have seen the toy mechanisms as well as other items brought by Izmailov, who had just returned from China. Those items were delivered to St. Petersburg in 1722 and, apparently, handed over to

account of the life of Russians in Beijing and the Forbidden City, the receptions and favours of the Kangxi Emperor, who introduced the ambassador and his companions to many sights in the Chinese capital. Unfortunately, it has not yet been possible to fully reconstruct the list of things Izmailov's embassy brought back from China.

However, some amazing items have been discovered in recent years and their history recovered. The objects in question can be described as "mechanical curiosities of the early 18th century".

For a long time, no one knew they existed in the collections of St. Petersburg museums and the story of how and when they were brought to Russia was forgotten. Study of the State Hermitage Museum and Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) collections in St. Petersburg helped identify this group of items.

The Tsar began collecting all sorts of rarities and, in 1712, when St. Petersburg was declared the capital, the valuables of the "Tsar's Cabinet" were transferred from Moscow to the city on the Neva. At first, the curiosities were kept in the Summer Palace in the Summer Garden. In 1719, the collection was partially transferred to the Kikin House, marking the start of the future Kunstkamera. Peter issued a decree on the establishment of the first Russian universal museum in 1714.

Oriental and Chinese items brought to the Russian Empire would usually end up in St. Petersburg, under the jurisdiction of the secret cabinet secretary Alexey Makarov and the court quartermaster Peter Moshkov.

13. Oleg Neverov, *From the collection of Peter's Kunstkamera: Temporary exhibition catalogue*. Saint Petersburg, 1992.

14. Friedrich Wilhelm Bergholz, *Diary of the kammerjunker Bergholz...* 1858. In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1858. P. 112.

НЕИЗВЕСТНЫЙ
ХУДОЖНИК
**Фигурка китаянки
с чашей в руках**
Санкт-Петербург
1730-е
Бумага, акварель, тушь
© ГЭ
Фото: Л. Хейфиц

UNKNOWN ARTIST
**Figurine of a Chinese
woman with a bowl
in her hands**
St. Petersburg. 1730s
Paper, watercolour, ink
© State Hermitage,
St. Petersburg
Photo: L. Heifitz

в городе и пригородах¹³. Здание Кунсткамеры на Васильевском острове было заложено в 1718 году, но экспонаты туда стали поступать лишь начиная с 1723-го. В Кунсткамере разместили различные археологические восточные древности, в том числе скифские, иранские, бактрийские изделия из золота и серебра, этнографические экспонаты, одежды, предметы быта и многое другое. Тогда же в музей поступили многие драгоценности и диковинки.

Исследователям далеко не всегда удается выявить, какие именно памятники хранились в Кунсткамере, какие оставались в дворцовых кладовых. Кроме того, судьба вещей была сложной. После пожара в музее в 1747 году многое сгорело, но что-то все-таки сохранилось. Восточные изделия не выставляли до реконструкции зданий и экспозиций. Потом, в течение XVIII–XX веков, экспонаты неоднократно перемещали из одного музея в другой. Из Кунсткамеры многие раритеты и восточные древности попали в Эрмитаж еще при Екатерине II.

Мы предполагаем, что механические игрушки были привезены в Россию посольством Л.В. Измайлова. Император Канси благосклонно принял русских гостей. Он показал им свои новые мастерские: в одной делали расписные эмали, в другой выдували стекло. Одной из самых любимых императором была мастерская часов. Часы в Китай присылали из Европы в качестве подарков, и их воспринимали как диковинки. Канси не только собирал часы, особенно с механизмами, но и основал мастерскую в Запретном городе, где китайцы стали делать свои часы, дополняя их секретными механизмами. Вероятно, после посещения этой мастерской и осмотра коллекции китайский император отправил в подарок царю несколько заводных игрушек.

В дневнике камер-юнкера Берхгольца, осматривавшего вместе с герцогом Голштинским в январе 1722 года вещи и подарки из Китая в доме Л.В. Измайлова в Москве перед их отправкой в Петербург, упоминается: «...он [Измайлов. – М. М.] показывал нам еще много любопытных предметов, как напр. модель китайского корабля (длиною локтя в два), заостренного спереди и сзади»¹⁴.

Петр I мог видеть в Москве у вернувшегося из Китая посла Измайлова привезенные игрушки-машины, как и другие предметы, когда направлялся в Астрахань или уже по возвращении в столицу. В Санкт-Петербург эти предметы доставили в 1722 году и, видимо, сдали в Соляную контору П.И. Мошкову, откуда их потом передали в Кунсткамеру или казенные (дворцовые) кладовые.



После кончины Петра I большое собрание и драгоценности П.И. Мошков в 1725 и 1727 годах из Соляной конторы передал в новый музей.

Далее история этих экспонатов связана с интересом к коллекционированию Екатерины II. В 1743 году ко двору императрицы Елизаветы Петровны прибывают молодые великий князь Петр Федорович и великая княгиня Екатерина Алексеевна (с 1762-го император Петр III и императрица Екатерина II). Они живут в Ораниенбауме, где образуется «малый двор». Великий князь Петр Федорович (1728–1762) обучается у Я. Штелина, посещает Кунсткамеру. По образцу других европейских дворцов и, конечно, по образцу Санкт-Петербурга великокняжеская чета пытается собрать в Ораниенбауме музей редкостей. Это отчасти удается: в Картинном доме была создана в 1750-х небольшая Кунсткамера, она просуществовала до 1792-го и по указу Екатерины II расформирована. Возможно, в связи с интересом к созданию этого маленького музея в конце 1744 года поступил «запрос Ея И. В. Государыни Великой Княжны о находящихся в кунсткамере золотых, серебряных и других дорогих вещах». В ответ была составлена «Роспись золотым и серебряным вещам и дорогим камням, хранящимся в Кунсткамере, в полате ГГ», поданная 12 марта 1745 года. Эта «Роспись 1745 г.» является бесценным документом по изучению поступивших коллекций¹⁵.

13. Неверов О.Я. Из коллекции Петровской Кунсткамеры: Каталог временной выставки. СПб., 1992.

14. Берхгольц Ф.В. Дневник камер-юнкера Берхгольца... 1858: В 2 т. Т. 2. М., 1858. С. 112.

15. «Роспись золотым, серебряным вещам и драгоценным камням, хранящимся в Кунсткамере, в полате ГГ» // Материалы для истории Императорской Академии наук. Т. VII. 1744–1745. СПб., 1885. С. 54–75.



→ **Механическая игрушка «Корабль».** Китай
Первая половина XVIII века
Серебро, жёст, слоновая кость, лак, эмаль, шелк; золочение, выколотка, гравировка, резьба, роспись
© Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук, Санкт-Петербург

→ **Mechanical toy "Vessel"**
China
First half of the 18th century
Silver, tin, ivory, varnish, enamel, silk; gilding, hammering, engraving, carving, painting
© Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (the Kunstkamera)

← **Механическая игрушка «Корабль».** Китай
Первая половина XVIII века
Фрагмент

← **Mechanical toy "Vessel"**
China
First half of the 18th century
Detail

"the request of Her Imperial Highness the Grand Duchess regarding the gold, silver and other expensive things stored in the Kunstkamera". In response, a "Catalogue of gold and silver things and expensive stones stored in the Kunstkamera, in the GG chamber" was drawn up, filed on March 12, 1745. This "List of 1745" became an invaluable document for the study of the received collections.¹⁵

As is widely known, during his journeys abroad in 1698–1699 and 1715–1716, Tsar Peter would visit local *Kunstkameras* and get acquainted with many treasures of the European rulers. He paid special attention to the methods of documenting the treasures, specifically the inventories and the drawings of objects. Perhaps it was the European collections that inspired the Tsar to organise the "accounting" of exhibits in his new museum.

Following the decree of Peter the Great, the Academy of Sciences began to compile an inventory of items that ended up in the Imperial Museum of St. Petersburg as early as the 1720s. The second volume of that inventory contained sections devoted to the Chinese exhibits.

Another vital initiative of Peter the Great related to the collections was commissioning a series of watercolour drawings of the items in the collection from draughtsmen of the Academy of Sciences Drawing and Engraving Chambers. Presently, more than 1,200 drawings in the possession of the St. Petersburg branch of the Academy of Sciences, the State Hermitage Museum, the State Russian Museum and a number of other museums have been catalogued, identified and described. Originally, there were many more of them. More than 600 Chinese objects can be found on 300 of the sheets.¹⁶ The group of draughtsmen included A. Grekov, M. Makhaev, A. Polyakov, E. Terentiev, G. Abumov and G. Kachalov. We should mention Yakov Nechaev among others: he tried to reproduce the Chinese inscriptions found on the items. The watercolour drawings were meant to be used to make engravings and as illustrations to the inventories. However, the 18th-century project of publishing drawings together with the collection catalogue was never destined to be completed. Still, through comparing the existing drawings with catalogue descriptions, as well as

15. "Painting of gold, silver things and precious stones stored in the Kunstkamera, in the GG chamber" in *Materials on the history of the Imperial Academy of Sciences*. Vol. 7. 1744–1745. Saint Petersburg, 1885. P. 54–75.

16. Maria Menshikova, "Chinese and Oriental Objects" in *The Paper Museum of the Academy of Science in Saint Petersburg*. USA – Holland, Royal Netherlands Academy of Arts and Science. 2005. P. 247–269.

Peter Moshkov, who later transferred them either to the Kunstkamera or the palace storerooms.

After the death of Peter the Great, Peter Moshkov transferred, in 1725 and 1727, a large collection and jewellery from the Salt Chamber to a new museum.

The further history of these exhibits was determined by Catherine the Great's love for collecting. In 1743, the young Grand Duke Pyotr Fedorovich and Grand Duchess Ekaterina Alekseyevna (future Emperor Peter III and Empress Catherine II) arrived at the court of Empress Elizabeth Petrovna. They settled in Oranienbaum, forming their own "small royal court". Pyotr Fyodorovich (1728–1762), who studied under the academician Jacob von Staehlin, visited the Kunstkamera. Following the example of European palaces and, of course, that of St. Petersburg, the grand ducal couple decided to assemble a museum of rarities at Oranienbaum too. They were partly successful: a small Kunstkamera was created in the Oranienbaum Picture House in the 1750s and stayed open until Catherine's decree of 1792. Perhaps it was the dream of creating the little museum that made the Duchess send



Как известно, во время поездок за границу в 1698–1699 и 1715–1716 годах царь Петр Алексеевич посещал кунсткамеры и познакомился с многими сокровищницами правителей в Европе. Обратил он внимание на фиксацию ценностей – описи предметов и их рисунки. Возможно, именно по аналогии с европейскими собраниями царь организовал «учет» памятников в новом музее.

По указу Петра I уже в 1720-е годы в Академии наук начинают составлять опись вещей, оказавшихся в Императорском музее Петербурга, но каталог «*Musei Imperialis Petropolitani*» был издан только в 1741-м (I том) и 1744–1745 годах (II том). Во втором томе выделены разделы, посвященные китайским экспонатам.

Очень важно еще одно начинание Петра I, связанное с коллекциями: в 1730-х – начале 1740-х годов были исполнены акварельные рисунки с вещей рисовальщиками Рисовальной и Гравировальной палат Академии наук. Сегодня выявлено и описано около 1200 рисунков в собрании Санкт-Петербургского

филиала Академии наук, в ГЭ, ГРМ и ряде других музеев. Но было их значительно больше. На многих листах узнаваемы китайские предметы, их можно насчитать более 600¹⁶. Среди рисовальщиков – А. Греков, М. Махаев, А. Поляков, Е. Терентьев, Г. Абузов, Г. Качалов, следует отметить Якова Нечаева, который пытался воспроизводить китайские надписи, встречавшиеся на изделиях. С акварельных рисунков предполагалось исполнить гравюры и проиллюстрировать описи. Но в XVIII веке проект издания рисунков вместе с каталогом не был реализован. Сопоставляя сохранившиеся рисунки с каталожными описаниями, а также с документами, мы смогли выявить и подтвердить многие исторические раритеты.

Среди них особую группу представляют китайские механические игрушки: они зафиксированы на четырех акварелях, которые хранятся в ГЭ. Рисунки не подписаны, но их следует рассматривать в качестве одной группы. По манере и мастерству исполнения их можно

16. *Menshikova M. Chinese and Oriental Objects // The Paper Museum of the Academy of Science in St. Petersburg* [Музей на бумаге] USA – Holland, Royal Netherlands Academy of Arts and Science. 2005. P. 247–269.



← **Всадники – чиновники**
→ **первого ранга – «статуйки**
на зверях сидящие»
Механические игрушки
Китай. Императорские
мастерские. 1710–1720
Серебро, жёст, слоновая
кость, лак, эмаль, шелк;
золочение, выколотка,
гравировка, резьба, роспись
© ГЭ
Фото: П. Демидов
Фрагменты

← **Riders (first-rank officials),**
→ **“figurines sitting on the**
beasts”
Mechanical toys
China
Imperial workshops
1710–1720
Silver, tin, ivory, lacquer,
enamel, silk; gilding, hammering,
engraving, carving, painting
© State Hermitage,
St. Petersburg
Photo: P. Demidov
Details

documents, specialists were able to identify many historical rarities.

The Chinese mechanical toys particularly stand out: they were depicted in four watercolours currently stored in the State Hermitage. Although not signed, the drawings should be considered as a single group. The manner and artistry of execution allow us to attribute them all as the work of Nechaev.

Comparisons of the drawings and descriptions in the “List of 1745” helped to identify the exhibits preserved in the Kunstkamera and the Hermitage. Moreover, the numbers in the “List of 1745” coincide with the numbers written in ink at the bottom of the drawings.

For instance, No. 18 in the “List of 1745” indicates the following: “A Chinese vessel made of ivory, framed in gilded silver, with swelled sails. The human figures on it, which are meant to depict either shipbuilders or merchants, are made of ivory and amber. The entire vessel moves with the help of wheels.”

The drawing (60 × 46 cm sheet) depicts a ship with two sails; there is a gazebo with four pillars and a two-storey roof in the centre of the deck; in the gazebo, there are two figurines of officials and one figurine of a young man; on the bow of the vessel, we see a two-tiered hexagonal

canopy with a flag fixed to it; there are four more figurines of sailors on the deck. A line of waves is drawn on the side of the vessel; horses galloping on the waves are attached to the vessel’s board, two on each side; near the deck railing on the outside, there are two long dragons. At the board side, closer to the bow, there is a balcony with a figure standing on it. Under the bottom of the ship, we can see wheels. The vessel is painted in watercolour, a pencil drawing of a grid and a sketch has been preserved. The number “18” is written in ink at the bottom of the drawing. The image is accurate, and we can assume that the vessel was made of ivory, silver or gilded tin, ornamental materials, possibly stones or amber, and was painted.

Three mechanical exhibits representing vessels with wheels, which can be attributed to the first quarter of the 18th century, have been preserved in the Kunstkamera collection. One of the descriptions reads: “Chinese clockwork toy, a vessel model. Preserved on the deck are the stern and central superstructures, seven crew figurines and the front mast. Both gunwales are made in the form of dragons; there are figurines of galloping horses on the sides. Below are four wheels: two leading ones, one for making turns and one supporting wheel under the bow of the vessel.”

No. 60 in the “List of 1745” is described as follows: “A silver mechanism, moving on wheels, which represents a lady sitting on a flying peacock.”

The drawing depicts a Chinese woman sitting on the back of a flying (?) phoenix. She is wearing a long Chinese traditional dress with wide sleeves and a plumage collar, has a put-up hairstyle, a narrow scarf flowing from her shoulders. The woman holds a tray with two peaches. The bird has bright plumage with traces of blue, green and red paint on a silver and gold background. Its paws are extended backwards and we can see wheels under its belly. Number “60” is written at the bottom of the drawing.

The abovementioned “device” has also been preserved in the Kunstkamera and listed as “Clockwork Figurine: Chinese Woman Sitting on a Peacock”. The woman represents the female Taoist deity Xiwangmu, revered in China: the Queen Mother of the West, the keeper of the source and fruits of immortality, who, according to legend, flies on a phoenix.

No. 63 is described as follows: “Device similar to No. 60, representing a standing woman holding a glass in her right hand, and extending her left hand.”



атрибутировать как работу рисовальщика Якова Нечаева.

Сравнения рисунков и описаний в «Росписи 1745 г.» помогли выявить сами экспонаты, сохранившиеся в МАЭ РАН и ГЭ; более того, номера в «Росписи 1745 г.» и номера, написанные тушью под изображениями на рисунках, совпадают.

Так, под №18 в «Росписи 1745 г.» указано следующее: «Китайский кораблик из слоновой кости, позолоченным серебром оправленный, с распущенными парусами. Находящиеся на оном человеческие фигуры, которые значат либо корабельщиков, либо купцов, сделаны отчасти из слоновой кости, а отчасти из янтаря, а весь корабль движется способом колес».

На рисунке (лист: 60 × 46) изображен корабль под двумя парусами; на палубе, в центре, – беседка на четырех опорах с двухъярусной крышей; в беседке – две фигурки чиновников и одна фигурка молодого человека; на носу – двухъярусный шестигранный навес, на нем укреплен флаг; на палубе – четыре фигурки матросов. На борту изображена линия волн; к борту прикреплены скачущие по волнам кони, по два с каждой стороны; у борта, у огра-

ждения палубы, – по одному длинному дракону с каждой стороны. У борта, ближе к носу, изображен балкончик со стоящей на нем фигурой. Внизу, под днищем, видны колесики. Корабль нарисован акварелью, сохранился карандашный рисунок сетки и наброска. Под рисунком тушью написан номер «18». Изображение точное, и мы можем предположить, что корабль смастерили из слоновой кости, посеребренной или золоченой жести, поделочных материалов, возможно, камней, янтаря и раскрасили.

В коллекции Кунсткамеры сохранились три механических экспоната в виде кораблика на колесах, которые можно отнести к первой четверти XVIII века. Один описан как «игрушка китайская заводная, модель судна, на палубе сохранились кормовая и центральная надстройки, семь фигур команды, передняя мачта. Оба фальшборта сделаны в виде драконов, на бортах фигурки скачущих коней. Внизу четыре колеса, два ведущих, одно для поворотов и одно для опоры под носовой частью судна».

Под №60 в «Росписи 1745 г.» записана «Машина серебряная, на колесах движущаяся, которая представляет женщину, на летающем павлине сидящую».



← **Всадница на лошади, играющая на лютне**
→
Механическая игрушка Китай. Императорские мастерские. 1710–1720
Серебро, жемчуг, слоновая кость, лак, эмаль, шелк, кораллы; золочение, выколотка, гравировка, резьба, роспись
© ГЭ
Фото: В. Теребенев
Фрагменты

← **Woman riding a horse and playing the lute**
→
Mechanical toy. China Imperial workshops 1710–1720
Silver, tin, ivory, lacquer, enamel, silk, corals; gilding, hammering, engraving, carving, painting
© State Hermitage, St. Petersburg
Photo: V. Terebenin
Details

No. 65 in the “List of 1745” says: “a machine similar to No. 63, representing a man sitting on a horse hitting cymbals.”

The depicted horseman has some distinctive features: it is a European man wearing high, red saffian boots with spurs, breeches similar in cut to Dutch trousers, a short jacket with a large collar and a fringe, with buttons in front, and a stovepipe hat with a brim. The rider holds a round object and a stick (?). Behind him is a branch of a blooming tree. The horse is grey, with a gilded metal harness with red trim and a red bridle; a red tassel hangs down under its head; its hooves are golden. The horseman is sitting on a gilded saddle and there is a horse blanket with a fringe, embroidered with flowers, under the saddle. Below, under the blanket, we can see the wheel. The number “65” is written in ink at the bottom of the drawing.

The four drawings presented here depict items stored in the Kunstkamera. All the figurines have mechanisms that are wound with a key and a spring. They were made in China and, judging by their stylistic features, they belong to the late 17th to early 18th centuries of the Qing Dynasty (1644–1911), the reign of the Kangxi Emperor (1662–1722). The items are made of thin copper tin, with silver plating, gilding, paint, engraving used in the decoration, as well as ivory, corals, kingfisher feathers, silk and other materials.

There are other items that can be grouped together with the drawings and the toys from the Kunstkamera described above: for instance, the three mechanical figurines kept in the State Hermitage Oriental Department. One of them is a Chinese woman sitting on a horse. The woman holds a stringed musical instrument called a “pipa”. The other two toys represent Chinese officials riding a mythical Qilin beast. All three have mechanisms that are wound with a key and a spring. They were made in China and their stylistic features allow us to attribute them to the late 17th or early 18th centuries, the Qing Dynasty, the period of the Kangxi Emperor’s reign. The mechanisms are made of copper tin, with silvering, gilding, paint and engraving used in the decoration, as well as ivory, corals, kingfisher feathers and silk. As the figurine of the female rider is very similar to the images of the European horseman and the Chinese woman in the drawings¹⁷, it can be argued that the heads and hands of all the toys were made of ivory, that ink-sticks were carved to create the hairstyles and hair, that the bridles of the horses were made of small coral beads and the tails and manes of the animals

The drawing depicts a standing Chinese woman in a long traditional Chinese dress with wide sleeves, a waistcoat on top of the dress, plumage collar and a narrow light scarf flowing from her shoulders. The chignon hairstyle, similar to the lady from the previous drawing, is bunched up, with a strand of hair falling down. She is wearing earrings. In her right hand, she holds a bowl on a lotus-shaped stand; her left hand is raised up to her shoulder. We can also see a small pointed-toed lotus shoe peeking out from under her dress. The vest is decorated with flower branches (representing embroidery). The number “63” is written at the bottom of the drawing.

The inventory of the Kunstkamera has this item listed as “a clockwork figurine of a Chinese woman with an ivory face; when the machine is wound, the lady figurine waves her hand as if powdering her face with a powder puff.”

17. Maria Menshikova, *Exotic and Lavish China. Knowledge of the Orient: the exhibition celebrating the Year of Peter the Great in the State Hermitage*. St. Petersburg, 2022.



Рисунок изображает китайянку, сидящую на спине летящего (?) феникса. Женщина одета в длинное китайское платье с широкими рукавами и воротником-оперением, имеет высокую прическу, за плечами узкий летящий шарф. В руках держит поднос с двумя персиками. У птицы яркое оперение, следы краски синего, зеленого, красного цветов на серебряном и золотом фоне, лапы вытянуты назад. Под брюшком видны колесики. Под рисунком написан номер «60».

Эта «машина» также сохранилась в Кунсткамере и записана как «Заводная фигурка: китайянка, сидящая на павлине». Перед нами почитаемое в Китае женское даосское божество Си Ванму – повелительница Запада, хранительница источника и плодов бессмертия, которая, по легендам, летала на фениксе.

Под №63 сказано: «Машина такая же, какая под №60, представляющая женщину стоящую, которая в правой руке держит стакан, а левую протянула».

На рисунке – стоящая китайянка, в длинном традиционном китайском платье с широкими рукавами, поверх платья надет жилет, у горла – воротник-оперение, за плечами узкий легкий шарф. Прическа с шиньоном, как у китайянки на предыдущем рисунке, украшена пучком, вниз спускается прядь. В уши вдеты серьги. В правой руке она держит чашу на подставке в виде лотоса, левая рука поднята вверх к плечу. Внизу, из-под платья, видна маленькая остроносая лotosовая туфелька. Жилет украшен ветками с цветами (изображают вышивку). Под рисунком написан номер «63».

В описи Кунсткамеры она упомянута как «Заводная фигурка: китайянка с лицом из слоновой кости,



**Аптечный сосуд
с крышкой, с изображением
на тулове российского
герба с двуглавым орлом**

Китай. 1700–1710-е
Фарфор, глазурь,
надглазурная роспись
эмалевыми красками,
золочение
Высота (с крышкой) – 21,5
© ГЭ
Фото: Л. Хейфиц

**Medicine vessel with
a lid and an image of
the Russian coat of arms
with a double-headed eagle**

China. 1700–1710s
Porcelain, glaze, overglaze
painting with enamel
paints, gilding
Height (with the lid) 21.5 cm
© State Hermitage,
St. Petersburg
Photo: L. Heifitz

Изделия из китайского фарфора, в том числе банки для снадобий и лекарств, были куплены для оснащения аптек в Москве по указу царя Петра Алексеевича на рубеже XVII–XVIII веков на верфях Ост-Индской компании в Амстердаме.

Первые аптеки Санкт-Петербурга в Петропавловской крепости также украсили китайским фарфором. В настоящее время известны две основные формы таких сосудов – цилиндрические высокие «банки» и вазы с грушевидным туловом, с крышками, которые в России переделывали в кувшины.

Items made of Chinese porcelain, including potion and medicine bottles, were purchased to equip Moscow pharmacies by decree of Peter the Great at the turn of the 18th century from the East India Company shipyards in Amsterdam. The first pharmacies of St. Petersburg in the Peter and Paul Fortress were also decorated with Chinese porcelain. There are two main forms of such bottles currently known: high cylindrical “jars” and pear-shaped vase-like bottles with lids, which were made into jugs in Russia.

were made of silver wire. The movements of the figures are also similar. Unfortunately, the Hermitage never received the clockwork keys. For the 350th anniversary of Peter the Great, this jubilee year, the three toys and their mechanisms have been restored by the State Hermitage Museum and can now be wound up. When that happens, the toys not only move on wheels, but the animals move their necks, heads (or jaws), legs and tails; the heads of the human figurines sway and their ivory arms swing. Perhaps the figurines were originally also playing the musical instruments they are holding. Another important similarity: it seems that the artists commissioned to draw the objects from the Kunstkamera collection tried to convey the actual dimensions of those objects and depicted them in full size when possible. The actual size of the horse rider and the horsewoman are exactly the same as their images in the drawings. Since the 1930s, three figurines

were stored in of the Special Jewellery Storeroom of the Oriental Department and were believed to be silver. They were also listed as silver in the “List of 1745”. The author managed to find the earliest mention of them in the Hermitage collection. It was during Catherine the Great’s reign, when they were transferred to the museum from

the storerooms and became part of the exhibition, which is indicated in the “Inventory of Precious Things” that was first written in 1789¹⁸: “one male figurine on a beast (No. 129) and “two Chinese copper figurines, females with ivory heads and hands, one sitting on a horse, another sitting on a beast” (No. 242).

Recent studies and the restoration of these three figures have made it possible to correct some inaccuracies made in the Inventory of 1789, caused by the unsatisfactory condition of the objects, especially of the two figures “on the beasts”. It turned out that both sculptures depict men, not a woman and a man. These two are officials of the first rank. One is military, the other civilian, which is evident from the images engraved on their robes: a Qilin and a crane, respectively.¹⁹ In addition, the peculiar hairpin-hats that used to be fixed on the heads of the beasts have now been placed on the heads of the riders.

The fact that the figurines are very similar in style, materials and mechanical workings, as well as the fact that no similar toys were found in any other collection, leads us to the conclusion that they belong to a single group of exhibits.

The drawings and the items found in the museum collections suggest that, in the first quarter of the 18th century, there were at least 11 Chinese toys (or “machines”, as they used to call them in the 18th century) in the possession of Peter the Great. The described group of objects belongs to a single collection of the rarest Chinese mechanical curiosities. They were not simply found in the Kunstkamera and Hermitage collections, but carefully restored. Their present appearance brings them as close to the original as possible. Most importantly, the clockwork mechanisms have been restored, allowing the toys to “learn” to move again.

Published: Tretyakov Gallery magazine. 2022. #2.

18. State Hermitage archive. Fund 1. Inventory 6. Lit. 3, D.

19. Maria Menshikova, *Exotic and Lavish China. Knowledge of the Orient: the exhibition celebrating the Year of Peter the Great in the State Hermitage*. St. Petersburg, 2022. P. 78–83.

во время действия фигурка помахивает рукой, точно пудрит лицо пуховкой».

В «Росписи 1745 г.» под №65 записана «Машина, подобная №63, представляющая человека, на коне сидящего и в тарелки бьющего».

Всадник на лошади узнается на рисунке. Это европеец в высоких красных сафьяновых сапожках со шпорами, в шароварах, по покрою похожих на голландские штаны, в короткой куртке (с большим воротником и бахромой), застегивающейся на пуговицы спереди, в шляпе-цилиндре с полями; в руках он держит круглый предмет и палочку (?). За спиной у всадника – ветка цветущего дерева. Лошадь серая, в сбруе из золоченого металла с красной отделкой, с красной уздечкой; внизу, под головой, подвешена красная кисть; копыта золоченые. Всадник сидит на золоченом седле, под седлом попоны с бахромой, расшитая цветами. Внизу, под попоной, видно колесико. Под рисунком написан номер «65».

Представленные четыре рисунка изображают изделия, хранящиеся в Кунсткамере. Все фигурки имеют механизмы, которые заводятся при помощи ключа и пружинки. Выполнены они в Китае, относятся по своим стилистическим особенностям к изделиям конца XVII – начала XVIII века, династии Цин (1644–1911), к периоду правления императора Канси (1662–1722). Сделаны они из тонкой медной жести, в отделке использованы серебрение, золочение, краска, гравировка; слоновая кость, кораллы, перья зимородка, шелк и другие материалы.

Кроме рисунков и тех игрушек, что сохранились в Кунсткамере и описаны выше, имеются предметы, относящиеся к той же группе вещей. Это три фигурки из ГЭ, хранящиеся в Отделе Востока. Одна из них – механическая игрушка в виде китайки, сидящей на лошади; женщина держит в руках струнный музыкальный инструмент под названием «пипа». Другие две игрушки изображают китайцев-чиновников, сидящих верхом на мифическом звере цилине. Все три имеют механизмы, заводящиеся при помощи ключа и пружинки. Выполнены они в Китае, относятся по своим стилистическим особенностям к изделиям конца XVII – начала XVIII века, династии Цин, к периоду правления императора Канси. Сделаны они из медной жести, в отделке использованы серебрение, золочение, краска, гравировка; слоновая кость, кораллы, перья зимородка, шелк. Так как фигурка всадницы близка к изображениям всадника и китайки на рисунках¹⁷, можно утверждать, что голова и руки у всех упомянутых игрушек сделаны из слоновой кости, прически и волосы сформованы из туши, уздечки лошадей набраны из мелких коралловых бусин, хвосты и гривы животных выполнены из серебряной проволоки. Одинаковыми были и движения фигурок. К сожалению, в ГЭ заводные ключи не передали. К юбилейному году – к 350-летию Петра Великого – три игрушки и их механизмы были отреставрированы в ГЭ, теперь их можно завести. Когда игрушки работают, они не только

перемещаются на колесиках, но у животных двигаются шеи, головы (челюсти), ноги, хвосты; у человеческих фигурок качаются головы, двигаются костяные ручки. Вероятно, фигурки ручками играли на музыкальных инструментах, которые они держат. Существует и еще одно сходство: похоже, что художники, рисовавшие предметы из Кунсткамеры, старались передать их размеры и по возможности изображали изделия в натуральную величину. Так, размеры игрушек всадника и всадницы совпадают с изображениями на рисунках. С 1930-х годов три фигурки находились в фондах особой кладовой Отдела Востока и считались серебряными; как серебряные они были указаны и в «Росписи 1745 г.». Удалось найти и самое раннее упоминание о них в коллекции Эрмитажа. Они были перенесены в «Армитаж» при Екатерине II из кладовой и помещены в собрание, о чем есть запись в «Описи драгоценным вещам», начатой в 1789 году¹⁸: «одна статуйка мужская на звере» под №129 и «две статуйки медные китайские, женские, с головами и руками костяными, сидящие, из них одна на лошади, другая на звере», под №242.

В настоящее время в результате изучения и реставрации этих трех фигур можно исправить некоторые неточности, которые были сделаны еще в «Описи 1789 г.», что было связано с состоянием сохранности предметов. Особенно это касается двух фигур «на зверях». Оказалось, что обе скульптуры изображают мужчин, а не женщину и мужчину. Это чиновники первого ранга, один военный, другой гражданский, что определяется по гравированным изображениям на их халатах: цилиня и журавля соответственно¹⁹. Кроме того, характерные заколки-шапочки были закреплены на головах зверей, сейчас их поместили на головы персонажей.

То, что фигурки по стилю и материалам изготовления, по механизмам очень похожи, а также то, что ни в одной другой коллекции нам не удалось найти аналогичных игрушек, позволяет сделать вывод: это единая группа экспонатов.

По рисункам и выявленным вещам можно судить, что в коллекции Петра Великого в первой четверти XVIII века было не меньше одиннадцати китайских игрушек, или «машин», как их называли в XVIII веке. Описанная группа памятников является единой коллекцией редчайших китайских механических курьезов. Они не только выявлены в собрании МАЭ РАН и в коллекции ГЭ, но отреставрированы, их внешний вид максимально приближен к изначальному, а главное, отреставрированы механизмы, и игрушки снова «научились» двигаться.

17. Меньшикова М.Л. Диковинный и дорогой Китай. Знания о Востоке: К выставке в рамках года Петра Великого в Государственном Эрмитаже. СПб., 2022.

18. Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. 6. Лит. 3, Д.

19. Меньшикова М.Л. Диковинный и дорогой Китай. Знания о Востоке: К выставке в рамках года Петра Великого в Государственном Эрмитаже. СПб., 2022. С. 78–83.



Судьба портрета

Ксения Антонова

Все, кто работал когда-либо над научными каталогами музейных собраний, понимают, что для изучения произведений, входящих в состав коллекций, нужно знать творчество каждого художника в целом. Только такое монографическое представление об искусстве того или иного автора позволяет точно датировать картину, скульптуру, рисунок, дать им правильное название, выяснить историю бытования, понять и оценить значение каждого памятника.

Готовя к изданию каталог русской скульптуры XVIII–XIX веков из собрания Государственной Третьяковской галереи, мы, естественно, занимались наследием выдающегося скульптора Федота Ивановича Шубина. В музее хранится обширная галерея выполненных мастером портретов государственных деятелей, видных деятелей русской культуры второй половины XVIII столетия: братьев графов Орловых, военачальников, участников дворцового переворота 1762 года; крупного дипломата вице-канцлера князя А.М. Голицына; владельца уральских и сибирских рудников Н.А. Демидова; ученого, поэта и художника М.В. Ломоносова и многих других. Изучая творчество Шубина, невозможно было не заинтересоваться судьбой одного из ранних его произведений – портрета Екатерины II, исполненного в 1771 году еще молодым талантливым скульптором.

Весна 1767 года. Окончив с отличием Академию художеств и получив право на пенсионерскую поездку за границу – во Францию и Италию, 23 мая Шубин выехал из Санкт-Петербурга. 12 июля он прибыл в Париж, где должен был совершенство-

вать свое мастерство под руководством одного из ведущих французских скульпторов Ж.-Б. Пигаля и посещать классы Королевской академии живописи и скульптуры. Через три года, в ноябре 1770-го, для продолжения своего образования он приехал в Италию. В 1771 году во время пребывания в Риме Шубин создал в мраморе бюст Екатерины II, исполнив заказ Ивана Ивановича Шувалова – первого куратора Московского университета, основателя и президента Императорской Академии художеств, видного мецената.

Долгое время, вплоть до Октябрьской революции, портрет Екатерины II находился в Петровском – имении князей Голицыных под Москвой (сестра И.И. Шувалова была замужем за князем Голицыным). После революции его следы теряются. Обнаружить замечательное произведение было бы большой удачей, и сотрудники, работавшие над каталогом, решили попытаться. Инициатором поисков стала Мария Модестовна Колпакчи, руководившая отделом научной каталогизации.

Изучение литературы и консультации со специалистами никакой информации не дали. Мы познакомились с представителями рода князей Голицыных, правда, принадлежащих к другой его ветви. Стало известно, что последние владельцы Петровского, спешно эмигрируя из России, вряд ли могли увезти с собой тяжелый мраморный бюст. В среде родственников

← Государственная Третьяковская галерея
Москва. Фотография

← State Tretyakov Gallery
Moscow. Photograph

The Fate of a Portrait

Kseniya Antonova

Anyone who has compiled catalogues of museum collections knows that, in order to study individual works, one has to be familiar with the artist's entire creative output. Only such a monographic overview of the author's work allows us to accurately date a painting, sculpture or drawing, to correctly name the piece, establish its history, and understand and evaluate its significance.

While cataloguing the 18th- and 19th-century Russian sculpture in the Tretyakov Gallery collection we naturally came to the oeuvre of the great 18th-century sculptor Fedot Ivanovich Shubin. The museum contains an entire gallery of sculptures by Shubin depicting Russian public figures of the 18th century: portraits of the Count Orlov brothers, military commanders and participants in the palace revolution of 1762; the eminent diplomat and vice-chancellor Prince Alexander Golitsyn; the Urals and Siberian mine-owner Nikita Demidov; the scholar, poet and artist Mikhail Lomonosov; and many others. Our research into Shubin's work inevitably sparked interest in the fate of one of his most interesting pieces – a portrait of Catherine II that the gifted young sculptor modelled in 1771.

The story begins in the summer of 1767. The 27-year-old Shubin left St. Petersburg on May 23 after graduating with honours from the Academy of Arts and receiving permission to travel to France and Italy on a scholarship. On July 12, he arrived in Paris to study in the *atelier* of the famous sculptor Jean-Baptiste Pigalle and attend classes at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture.

Three years later, in November 1770, he arrived in Rome to continue his education. In 1771, during his stay in the city, Shubin sculpted this bust on a commission from Ivan Ivanovich Shuvalov, the first curator of Moscow University as well as the founder and president of the Imperial Academy of Arts.

For many years prior to the October Revolution, the marble portrait of Catherine II was preserved at the Golitsyns' Petrovskoye estate outside Moscow (Shuvalov's sister was the wife of a Prince Golitsyn). After the Revolution, all trace of the work was lost. When we completed the catalogue, we decided to try and find this outstanding work – what a wonderful achievement it would be if we could track it down! The initiator was Maria Modestovna Kolpakchi, head of the gallery's cataloguing department. However, our search through written material and consultations with specialists failed to elicit the necessary information.

We met with representations of the Golitsyns, although admittedly from a different branch of this noble family. Apparently, the last owners of Petrovskoye had emigrated from Russia in haste, so it was unlikely they took the heavy marble bust with them. Some family members suspected the former owners had left the estate assuming they would soon return and therefore hid and possibly buried the sculpture in the grounds of Petrovskoye. This disclosure gave us reason to hope the bust had remained in Russia and we might yet pick up the trail. We appealed to the veteran Moscow collector Fyodor Vishnevsky for help. Possible avenues of

→ **Портрет Екатерины II.** 1771. Бюст. Мрамор. Высота – 65
© Музей Виктории и Альберта, Лондон

→ **Portrait of Catherine II.** 1771. Bust. Marble. Height – 65 cm
© Victoria and Albert Museum, London





Портрет И.И. Шувалова. 1771. Барельеф. Мрамор, диорит. 65 × 51. © ГТГ
Портрет выполнен в период пребывания Ф.И. Шубина в Риме
в качестве пенсионера Академии художеств.

Portrait of Ivan Shuvalov. 1771. Bas-relief. Marble, greenstone. 65 × 51 cm
© Tretyakov Gallery, Moscow
The portrait was accomplished when Fedot Shubin, a holder of the Academy of Arts fellowship, was in Rome.

exploration were taken into consideration. But as if aware of our efforts and determination to find the missing bust, fate met us halfway. Out of the blue, colleagues informed us that Sotheby's auction rooms had been shown in a recent television programme on sightseeing in London. The Soviet television correspondent's visit coincided with an auction preview that included Shubin's marble bust of Empress Catherine II.

We contacted the producers. By watching the broadcast at the television centre and freezing the frame with the sculpture in the editing studio, we established that the lost bust from the Petrovskoye estate may indeed have been sold at auction. When we turned to the auctioneers, they provided us with a catalogue entry for the June 1964 auction:

'No. 134. The property of Mr. Voldemar Verlaine.

Marble bust of Russian Empress Catherine II, the work of Fedot Shubin, signed and dated 1771. The Empress is represented smiling, with carefully curled hair falling in ringlets on bare shoulders, a simple diadem on her head and a net over the hair. The bust is mounted on a porphyry pedestal. Inscription at the back: 'Sculpted in Rome 1771, F.I. Shubin'...' ¹

In reply to the Tretyakov Gallery's letter, the French collector and former owner of the sculpture Monsieur

V. Verlaine, who worked in Moscow in the 1930s as a representative of the Moscow Red Cross Committee stated that he purchased the bust from Antikvariat

while working in Moscow in the 1920s and had never offered it to any Soviet museums. A copy of Verlaine's letter dated October 5, 1956, to Vladimir Yerofeyev, the cultural attaché of the Soviet embassy in France, has been preserved in the Tretyakov Gallery's Department of Manuscripts. He writes: "I venture to ask if you could notify the appropriate authorities that art objects selected in 1950 for acquisition by Soviet museums are still at their disposal..."² Included in the list of items chosen by the commission is the following entry: "1. F.I. Shubin – Bust of Catherine II, marble, signed – dated in Rome by F. Shubin, 1771". Further on in his commentary, Verlaine notes: "A well-known piece by the great Russian sculptor; the earliest in date, this is also his best work. Shubin later repeated the work by government commission with a few modifications... Since these are essentially copies, they bear no signature or even date, except for the dated Hermitage bust marked 1792."

For a while, the marble bust described above was considered lost, as described in Isakov's "F. Shubin" (Moscow, 1938). Until the Revolution, it belonged to the Golitsyns and was kept at their Petrovskoye estate near Moscow. Verlaine ends his letter with the words: "It is hard to reconcile oneself to the idea that all these art objects which one would assume were inseparably linked to Russia and whose roots go back to the very heart of national artistic genius will always remain abroad – all these old icons; the Vinogradov porcelain where even the chinoiserie is fresh and original; Shubin's superb marble, the veritable pride of Russian sculpture; and the rare enamels of Andrei Chernov. I would therefore be delighted if the Soviet authorities allow acquisition by their museums of all or some of the items listed."

Correspondence was indeed exchanged between the Arts Committee and the Gallery in 1950 regarding the possible acquisition of works from the Verlaine collection. In a letter to the deputy head of the USSR Council of Ministers Main Arts Committee, P.N. Ryabinkin, on January 30, 1950, the Tretyakov Gallery's temporary acting director, G.V. Zhidkov, gives a high evaluation of the Russian art in Verlaine's possession: "The monuments of Old Russian painting and the sculpture by F.I. Shubin could be of particular interest to the Tretyakov Gallery".³ Nonetheless, no favourable resolution followed. It is hard to ascertain why the works were never purchased. Probably the owner asked too high a price.

The issue of obtaining the sculpture arose again in 1957. The head of the Tretyakov Gallery sculpture section, Valentina Shalimova, sent the following reply to an inquiry from the Soviet Culture Ministry's Fine Arts Museum Department: "The information provided by

1 OR GTG [State Tretyakov Gallery Manuscript Department], archive 8.II, unit 75, sheet 30.

2 OR GTG, archive 8.II unit 33, sheet 7.

3 OR GTG, archive 8.II unit 33, sheet 5.

Портрет князя Ф.Н. Голицына. 1771. Бюст. Мрамор. Высота – 60. © ГТГ
Портрет выполнен в период пребывания Ф.И. Шубина в Риме, где по приглашению И.И. Шувалова находился его племянник Ф.Н. Голицын, будущий владелец имения Петровское Звенигородского уезда Московской губернии.

Portrait of Prince Fyodor Golitsyn. 1771. Bust. Marble. Height – 60 cm
© Tretyakov Gallery, Moscow
The portrait was sculpted by Fedot Shubin in Rome, where Fyodor Golitsyn, the future owner of the Petrovskoye estate in the Zvenigorod county of the Moscow region, had been invited by his uncle Ivan Shuvalov.

существовало предположение, что, ненадолго покидая имение, как полагали его хозяева, они спрятали (возможно, закопали) скульптуру на территории усадьбы. Эти сведения позволяли надеяться, что бюст остался в России и может быть найден. Мы обратились за помощью к старейшему московскому коллекционеру Ф.Е. Вишневскому. Были намечены пути поисков. И, словно в ответ на предпринятые усилия и огромное желание найти исчезнувший бюст, судьба пошла нам навстречу. Неожиданно коллеги сообщили, что по телевидению в одной из передач, посвященных Лондону и его достопримечательностям, показали аукционный дом Sotheby's. Корреспондент советского телевидения посетил его в те дни, когда был выставлен на торги мраморный бюст императрицы Екатерины II работы Ф.И. Шубина.

Связавшись с редакцией, просмотрев в Телецентре запись этой передачи и остановив на монтажном столе кадры пленки с изображением скульптуры, мы предположили, что на аукционе могла фигурировать пропавшая скульптура из имения Петровское. Обратившись в Sotheby's, получили сведения, опубликованные в каталоге аукциона, который проходил в июне 1964 года: «№134. Собственность г-на Вольдемара Верлена.

Мраморный бюст русской императрицы Екатерины II работы Ф.И. Шубина, подписной и датированный 1771 годом, изображающий ее улыбающейся, с тщательно завитыми волосами, спадающими локонами на обнаженные плечи. На голове простая диадема, на волосах сетка. Бюст укреплен на постаменте из порфира. Сзади надписи: Исполнено в Риме 1771, Ф.И. Шубин <...>¹.

В ответ на письмо Третьяковской галереи бывший владелец скульптуры, французский коллекционер В. Верлен, работавший в Москве в 1930-х годах в качестве представителя Международного комитета Красного Креста, сообщил, что приобрел бюст в Антиквариате и не раз предлагал его к приобретению в музеи СССР. В отделе рукописей Галереи сохранилась копия письма от 5 октября 1956 года, адресованного атташе по культурным вопросам при Посольстве СССР во Франции В. Ерофееву, в котором Верлен просил «не отказать уведомить подлежащие власти, что предметы искусства, намеченные в 1950 году к приобретению в музеи СССР, продолжают находиться в их распоряжении <...>². В списке отобранных комиссией предметов указано: «1. Ф.И. Шубин – Бюст Ека-



терины II, мрамор, подпись – д. вв. г. Риме Ф. Шубин, 1771 г.». Далее в пояснительных словах Верлен отмечает: «Знаменитое произведение великого русского скульптора; первое по дате, оно является и лучшей его работой. По заказу правительства Шубин делал впоследствии несколько повторений, немного видоизмененных <...>, будучи по существу копиями, они не имеют ни подписи, ни даже даты, последнее исключая эрмитажного бюста, помеченного 1792 г. <...>. Описываемый мрамор считался одно время утерянным, см. Исаков «Ф. Шубин, Москва, 1938 г.». До революции он принадлежал Голицыным и находился в их подмосковной «Петровское». Завершает свое письмо Верлен словами: «Трудно примириться с мыслью, что все эти предметы искусства, неразрывно, казалось, связанные с Россией, корнями уходящие в самую сердцевину народного художественного гения, что все эти древние иконы, виноградовские «порцелины», где даже «chinoiserie» свежа и самобытна, блистательный шубинский мрамор, подлинная гордость русской скульптуры, редчайшие эмали Андрея Чернова, что все они останутся навсегда за границей. Поэтому меня глубоко порадует, если Советские власти найдут возможным разрешить приобретение музеями всех или части перечисленных только что вещей».

Действительно, в 1950 году между Комитетом по делам искусств при Совете Министров СССР и Галереей велась переписка по вопросу приобретения произведений из коллек-

1 ОР ГТГ. Ф. 8.И. Ед. хр. 75. Л. 30.

2 ОР ГТГ. Ф. 8.И. Ед. хр. 33. Л. 7.



Екатерина II. Начало 1770-х. Бюст. Мрамор. Высота – 63. © ГТГ

Catherine II. Early 1770s. Bust. Marble. Height – 63 cm. © Tretyakov Gallery, Moscow

Портрет графини М.Р. Паниной. Середина 1770-х. Бюст. Мрамор
Высота – 60. © ГТГ

Portrait of Countess Maria Panina. Mid 1770s. Bust. Marble
Height – 60 cm. © Tretyakov Gallery, Moscow

по делам искусств П.Н. Рябинкину от 30 января 1950 года временно исполняющий обязанности директора ГТГ Г.В. Жидков, высоко оценивая собранную Верленом коллекцию произведений русского искусства, сообщает: «Для Третьяковской галереи могут представить особый интерес памятники древнерусской живописи и скульптура Ф.И. Шубина»³. Однако положительное решение принято не было. Трудно установить, почему так произошло. Скорее всего, запрашиваемая владельцем цена оказалась слишком высока.

Вопрос о приобретении скульптуры вновь возник в 1957 году. На обращение Музейного отдела Главизо Министерства культуры СССР заведующая отделом скульптуры ГТГ В.П. Шалимова ответила: «Сведения, данные г-ном Верленом о портрете Екатерины II работы Ф.И. Шубина, верны. Приобретение произведения не только желательно, но крайне необходимо»⁴. Однако, к великому сожалению, по каким-то причинам и на этот раз покупка не состоялась. Как известно, долгие годы центральные музеи государственного подчинения не имели средств для пополнения собрания новыми экспонатами. Произведения искусства приобретались по заявкам музеев Министерством культуры СССР. Только в 1981 году ГТГ получила возможность самостоятельно покупать работы, предлагаемые владельцами.

Нельзя не упомянуть еще об одном свидетельстве большой заинтересованности Галереи получить в свое собрание скульптуру из Петровского. По сведениям В. Верлена⁵, согласно указанию попечителя музея И.Э. Грабаря Третьяковская галерея за несколько лет до революции проводила переговоры с князем Голицыным о приобретении бюста Екатерины II. Но переговоры не увенчались успехом. Предложенные 10 000 рублей в ту пору были расценены владельцем как очень незначительная сумма.

В 1964 году произведение выдающегося русского скульптора XVIII века было продано на аукционе Sotheby's. Вскоре как дар оно поступило в Музей Виктории и Альберта в Лондоне, по достоинству оценивший работу мастера. В письме от 13 октября 1964 года на имя ученого секретаря ГТГ В.М. Володарского хранитель отдела архитектуры и скульптуры лондонского музея господин Дж.В. Поуп-Хеннеси сообщил о скульптурном портрете Екатерины II: «...Он был куплен для музея после распродажи группой друзей в память умершей миссис Сайры Мозем. С тех пор как я видел великолепную серию бюстов Шубина в Вашем музее семь или восемь лет назад, я мечтал, чтобы это шубинское произведение было бы представлено у нас; несмотря на то, что этот бюст более ранний и, следовательно, менее масте-



ровитый, чем некоторые из Ваших; несмотря на это, бюст замечателен. Это первая русская скульптура, которая была приобретена для нашей коллекции»⁶. Касаясь подлинности бюста, Поуп-Хеннеси в письме от 25 ноября 1964 года отмечает: «Предыдущее бытование шубинского бюста было, естественно, выяснено прежде, чем он был приобретен Музеем. Сомнений в том, что именно этот бюст был прежде в Петровском, нет. Он был сохранен последним владельцем из князей Голицыных и был воспроизведен на своем теперешнем порфировом постаменте в старых фотографиях Петровского»⁷.

Портрет императрицы, выполненный в 1771 году, – одна из ранних работ Ф.И. Шубина. Конечно, в нем нет тонкой психологической характеристики модели и мастерства, отличающих его зрелые произведения, но образ молодой улыбающейся Екатерины II, привлекательной женщины, созданный молодым скульптором, полон удивительной живости и обаяния. Специалисты отмечали, что художественное достоинство и иконография портрета удовлетворяли императрицу. Эта иконография использована Шубиным

3 ОР ГТГ. Ф. 8.11. Ед. хр. 33. Л. 5.

4 ОР ГТГ. Ф. 8.11. Ед. хр. 33. Л. 10.

5 ОР ГТГ. Ф. 8.11. Ед. хр. 75. Л. 18.

6 ОР ГТГ. Ф. 8.11. Ед. хр. 75. Л. 40.

7 ОР ГТГ. Ф. 8.11. Ед. хр. 75. Л. 44.



Портрет А.Е. Демидовой. 1772. Бюст. Мрамор. Высота – 69. © ГТГ

Portrait of Alexandra Demidova. 1772. Bust. Marble. Height – 69 cm
© Tretyakov Gallery, Moscow

→ **Портрет князя А.М. Голицына.** 1773. Бюст. Мрамор. Высота – 70. © ГТГ

→ **Portrait of Prince Alexander Golitsyn.** 1773. Bust. Marble. Height – 70 cm
© Tretyakov Gallery, Moscow

famous London institution fully appreciated its value. John Pope-Hennessy, the keeper of the museum's architecture and sculpture department, mentions the bust in his reply to the Tretyakov Gallery secretary Vsevolod Volodarsky on October 13, 1964: "...it was bought for the museum at a sale organised by a group of friends in memory of the late Mrs. Syrie Maugham. Since I first saw the magnificent series of Shubin busts in your museum seven or eight years ago, it was my dream for this Shubin work to be displayed here. Although the bust is earlier and therefore less accomplished than some of yours, it is nevertheless a superb bust. This is the first Russian sculpture acquired for our collection."⁶ In his letter of November 25, 1964, Pope-Hennessy expressed his absolute confidence in the authenticity of this Shubin.⁷

The portrait of the Empress dated 1771 is one of Shubin's early sculptures and, of course, it has none of the subtle psychological characteristics and mastery of the mature works. But this image of a young, laughing Catherine the Great, an attractive woman depicted by a young sculptor, is charged with a delightful vitality and youthful charm. Experts have noted that the Empress was satisfied with the artistic merit and iconography of the portrait. This iconography was used by Shubin again in later portraits, allowing us to observe gradual changes in the image of Catherine II with unusual precision.

After its arrival at Petrovskoye, the bust stayed there for more than 100 years. There is no reference to it in catalogues of exhibitions that included works by Shubin. Neither was it shown at the Tauride Palace in St. Petersburg for Sergei Diaghilev's famous 1905 portrait exhibition, which featured a large number of paintings and sculptures from museums and many private collections from old country estates. Until the troubled years of the Revolution, the bust led an untroubled existence, but we can easily imagine the tragic fate that might have befallen it in the grim years of revolution and civil war.

Now, many years after the search was launched, I would again like to express my satisfaction that we finally succeeded in finding the work; that it was not lost in the long years after the Revolution, but is now in the collection of one of the UK's most important museums. When we began to compile the catalogue and were still unaware of the 1950s correspondence, it was hard to believe that the clue to the bust's whereabouts could be so close at hand. For the authors, the supposedly dull and scrupulous task of cataloguing a painting, sculpture or drawing was transformed into an exciting investigation that sometimes seemed more like a detective story.

Published: Tretyakov Gallery magazine. 2008. #3.

Mr. Verlaine about the portrait of Catherine II by F.I. Shubin is correct. Acquisition of the work is not only advisable, but absolutely essential".⁴ Most regrettably, once again, the purchase did not take place for some reason. As we know, for many years, central museums affiliated to the State had no funds to buy works of art themselves. Paintings, sculptures and other items were acquired by the Culture Ministry of the USSR at the request of museums. It was only from 1981 that the Tretyakov Gallery had the means for independent purchases of works from private sources. We should also mention yet another instance of the Gallery's eagerness to get hold of the sculpture from the Petrovskoye. According to V. Verlain⁵, following instructions of the museum's trustee Igor Grabar, several years prior to the Bolshevik revolution, the Tretyakov Gallery undertook negotiations with Prince Golitsyn about the acquisition of the bust of Catherine II. But nothing came of it. The owner believed the 10.000 ruble offer was too little.

When the bust by the outstanding 18th-century Russian sculptor was auctioned at Sotheby's in 1964, it was acquired by the Victoria and Albert Museum. The

4 Op. cit. sheet 10.

5 OR GTG, archive 8.II, item 75, sheet 18.

6 Op. cit. 8.II, item 75, sheet 40.

7 Op. cit. 8.II, item 75, sheet 44.



и в более поздних портретах, позволяя отчетливо проследить постепенное изменение образа Екатерины II.

Заняв свое место в Петровском, бюст не покидал его более 100 лет. Он не упоминается в каталогах выставок, на которых бывали работы Шубина. Даже на знаменитой выставке портретов, устроенной С.П. Дягилевым в 1905 году в Таврическом дворце Санкт-Петербурга, где было собрано большое количество произведений живописи и скульптуры из музейных и частных коллекций, а также из старинных усадеб, этот портрет отсутствовал. До тревожной революционной поры его жизнь текла безмятежно, но нетрудно представить, какой печальной могла

стать судьба памятника в суровые годы революции и гражданской войны.

Спустя много лет после того, как были предприняты поиски, еще раз хочется выразить удовлетворение по поводу того, что заинтересовавшее нас произведение все-таки удалось найти. Нам, только начинавшим заниматься каталогом, не знавшим о существовании переписки 1950-х годов, трудно было предположить, что разгадка местонахождения бюста рядом. Вот так, казалось бы, сухая, скрупулезная каталожная работа превращается в увлекательное расследование, носящее иногда почти детективный характер.

Опубликовано: Третьяковская галерея. 2008. №3.



Н.С. ГОНЧАРОВА. Крестьяне, собирающие яблоки. 1911
Холст, масло. 104 × 97,5. © ГТГ

NATALIA GONCHAROVA. **Picking apples**. 1911. Oil on canvas. 104 × 97.5 cm
© Tretyakov Gallery, Moscow

Ранняя Гончарова и Гоген

Глеб Поспелов

Выставка в Третьяковской галерее прояснила многие вопросы формирования Наталии Гончаровой, один из которых – о влиянии на ее ранние вещи произведений Поля Гогена. Уже выставка «Гоген. Взгляд из России», проходившая в 1989 году в Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина¹, давала основание судить о том впечатлении, которое произвели на русскую художницу полотна французского мастера. Однако выставка в ГТГ позволила развернуть эту тему более широко.

Гончарова пережила период увлечения Гогеном вместе с Михаилом Ларионовым. Ему удалось увидеть персональную выставку Гогена в 1906 году в Париже. Гончарова на нее не попала, однако необходимую «заразу Гогеном» смог привить ей сам Ларионов. К тому же перед ее глазами были картины из московских коллекций С.И. Щукина и И.А. Морозова, жадно изучавшиеся обоими живописцами².

Наезжая в эти годы в Тирасполь, оба ощущают себя «таитянами». «Ларионов – южанин, – расскажет позднее Гончарова. – Там цветет белая пахучая акация, дома желтые, розовые, голубые, красные, заново перекрашивающиеся каждый год <...> Между деревьями, рядом с домами небо <...> синее, синее. В России тоже можно найти Таити»³.

Оба, как и Гоген, занимаются не только живописью, но и скульптурой, используя любимые французским мастером дерево и керамику. Гончарова охотно лепит из глины, Ларионов в «Автопортрете в тюрбане» (около 1907, ГТГ) изобразил себя рядом с рельефом, вырезанным им из деревянной колоды⁴. Отклики на картины Гогена очевидны и в живописи обоих художников. В «Цыганке» Ларионова (1908, частное собрание, Франция) такой же, как и в гогеновском «Сборе плодов», контраст затененного переднего плана и залитого солнцем второго; аналогичный прием и в «Сборе плодов» Гончаровой (1908, ГРМ), в котором следует видеть откровенный homage одноименному сюжету Гогена.

Однако оба переживали искусство Гогена по-разному. Ларионовское восприятие окружающей жизни обаятельно двойственное, неизменно окрашенное и любовью, и юмором. Именно так он подходил к столь ценным им вывескам тираспольских брадобреев, одновременно и восхищаясь их простодушием, и потешаясь над их простотой. И едва ли не такая же двойственность в его отношении к миру Гогена. Этот мир увлекал экзотической красочностью, свободной жизнью первозданной природы. Но одновременно художник готов посмеяться над обычными для Гогена «высокими нотами»: известно, что, работая над «Сбором плодов», Гоген использовал фотографии с рельефов Парфенона, пытаясь угадать в движениях аборигенов черты классической нормы.

Ларионову подобные построения чужды. Некоторые из его сюжетов кажутся пародиями на популярные полотна Гогена. Так, цыганка с отвисшими грудями – пожалуй, ответ на величаво-стройную, почти статуарную «Женщину, держащую плод» (1893, из собрания И.А. Морозова, ГЭ), а позы купальщиц («Деревенские купальщицы», Краснодарский краевой художественный музей им. Ф.А. Коваленко) – едва

1. Гоген. Взгляд из России: Альбом-каталог / Составитель русского раздела М.А. Бессонова. М., 1989.

2. См.: Семенова Н. Московские коллекционеры. М., 2010.

3. Steneberg Ehrhard. Gontcharova, se penche sur son passé // Gontcharova et Larionov. Cinquante ans à Saint Germain-de-Près. Témoignages et documents recueillis et présentés par Tatiana Loguine. Klincksieck-Paris, 1971. P. 214. (Перевод Е.А. Илюхиной.)

4. Государственная Третьяковская галерея. Михаил Ларионов, Наталия Гончарова. Шедевры из парижского наследия. Живопись. 4 окт. 1999 – 20 янв. 2000. [Каталог выставки]. М. С. 161.

Early Goncharova and Gauguin

Gleb Pospelov

The exhibition “Natalia Goncharova. East and West” at the Tretyakov Gallery casts light on many aspects of Goncharova’s artistic development, including the influence of Paul Gauguin on her early works. The 1989 exhibition “Gauguin. A View from Russia” at the Pushkin Museum of Fine Arts had already afforded an opportunity to explore¹ the impact of the French master’s paintings on the Russian artist, but the new show offers a wider perspective on the subject.

For a while, Gauguin fascinated both Goncharova and Mikhail Larionov. The latter managed to visit Gauguin’s solo exhibition in 1906 in Paris, and although Goncharova did not have the chance to do so, Larionov passed on to her the much-needed “Gauguin infection”. In addition, Goncharova did see some of Gauguin’s pictures owned by the Moscow collectors Sergei Shchukin and Ivan Morozov, pieces that were avidly studied by both artists.²

Visiting Tiraspol in those years, both felt a little like Tahitians. “Larionov is a southerner,” Goncharova said later. “Down there, white fragrant acacia blossoms, the houses are yellow, roseate, pale blue, red, re-painted every year... Between the trees and close to the houses is the sky... blue, blue. Tahiti can be found in Russia too.”³

Like Gauguin, Goncharova and Larionov created not only painting but also sculptures, using the French artist’s favourite materials of wood and clay. Goncharova was keen on clay-modelling, whereas, in his “Self-portrait in a Turban” (about 1907, Tretyakov Gallery) Larionov pictured himself beside a relief he himself had carved from a wood block⁴. Both artists’ paintings also show Gauguin’s impact. Larionov’s “A Gypsy Woman” (1908, private collection, France) features contrasts between the shaded fore-

ground and sunlit background similar to those in Gauguin’s “Fruit Gathering”; analogous techniques were used in Goncharova’s “Fruit Harvest” (1908, Russian Museum), which was an undisguised homage to Gauguin’s similarly themed work.

Nevertheless, Larionova and Goncharov experienced Gauguin’s art differently. Larionov’s take on his environment was charmingly ambivalent, invariably filled with both affection and humour. That was the way in which he treated the barbers’ shop signs of Tiraspol, of which he was so fond: he both admired their simple-heartedness and, at the same time, mocked their simplicity.

Almost the same kind of ambivalence informed his attitude to Gauguin’s world. It was a world that fascinated him with its exotic exuberance of colour and unrestrained existence of a pristine nature, but, at the same time, Larionov was ready to make fun of Gauguin’s characteristic “high notes”. As is well known, while working on “Fruit Gathering”, Gauguin used photographs of the Parthenon reliefs, trying to bring out classical features in the native people’s movements.

Such aspirations were alien to Larionov, and some of his images look like a parody of Gauguin’s popular

1. “Gauguin. A View from Russia”. Album. Russian section of the album compiled by Maria Bessonova. Moscow: 1989.

2. See: Semenova, N. *The Moscow Collectors*. Moscow: 2010.

3. Steneberg Ehrhard. “Gontcharova, se penche sur son passé”. In: *Gontcharova et Larionov. Cinquante ans à Saint Germain-de-Prés. Témoignages et documents recueillis et présentés par Tatiana Loguine*. Klincksieck-Paris, 1971. P. 214. (Translated by Ye. Ilukhina).

4. “Tretyakov Gallery. Mikhail Larionov, Natalia Goncharova. Parisian Masterpieces. Paintings”. Tretyakov Gallery, exhibition catalogue. Moscow. P. 161.

→ П. ГОГЕН. **Сбор плодов**. 1899. Холст, масло. 128 × 190
© ГМИИ им. А.С. Пушкина. Фрагмент

→ PAUL GAUGUIN. **Ru peru pe (Fruit Gathering in Tahiti)**. 1899.
Oil on canvas. 128 × 190 cm. © Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow
Detail





Н.С. ГОНЧАРОВА. **Сбор плодов.** 1908
 Часть тетраптиха. Холст, масло. 104 × 69
 © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2014

NATALIA GONCHAROVA. **Fruit Gathering.** 1908
 A detail of the tetraptych. Oil on canvas. 104 × 69 cm
 © State Russian Museum, St. Petersburg. 2014



Н.С. ГОНЧАРОВА

Сбор плодов. 1908. Часть тетраптиха. Холст, масло. 102 × 72
© Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2014

NATALIA GONCHAROVA

Fruit Gathering. 1908. A detail of the tetraptych. Oil on canvas. 102 × 72 cm
© State Russian Museum, St. Petersburg. 2014

compositions. His “Gypsy Woman”, with her sagging breasts, appears to be a response to the augustly graceful, nearly statuesque “Woman Holding a Fruit” (1893, Morozov collection), and the bathing women’s poses in the composition “Village Bathers” (Kovalenko Regional Art Museum, Krasnodar) stop just short of being a mockery of the chaste poses of the Tahitian women in the composition “Aha oe Feii (What Are You Jealous?)” (1892, Shchukin collection). The 1910 image of Wladimir Burliuk (Museum of Fine Arts, Lyon), created in Burliuk’s Chernyanka – an even more “Tahitian” place than Larionov’s Tiraspol – features Gauguinesque colours suitable for the occasion, but the sitter holds not a vessel made of an exotic fruit, but a dumb-bell (a strong man, Burliuk was a keen athlete).

Such notes of irony liberated the consciousness: the object of mockery was the sway held by such figures of authority, which the French *maîtres* were then already becoming in Russia. Sending up such established cultural icons was, for Larionov, a way of moving forward, doing the same job as reality itself, which is constantly discarding outdated values.

As for Goncharova, she became earnestly fascinated with Gauguin, at first with a childlike naïveté. For instance, when she saw in “Fruit Gathering”, from the Shchukin collection, and the puppies she so liked, she immediately inserted them into her recently finished composition “Lady with a Parasol” (in a private collection), although the puppies hardly matched either the message or the artistry of the piece.

Goncharova studied the French artist’s still lifes with interest and eagerly adapted their motifs – for instance, the sunflower imagery (“Sunflowers”, from the Shchukin collection), building on the basis of it several superb compositions (in the Tretyakov Gallery, Russian Museum, and a Moscow private collection⁵). Gauguin was fond of introducing into his still lifes the islanders’ figures or heads (the already-mentioned “Sunflowers” or “Bouquet de fleurs” from the Morozov collection); in Goncharova’s staged compositions, too, the backgrounds were formed of figures and faces (“Still life with a Portrait and a White Table Cloth”, 1908–1909, Russian Museum).

Shortly after Goncharova saw a terracotta figurine of Hina (the Tahitian goddess of the moon), which was undoubtedly made by Gauguin himself, in his “Still life with Parrots” in the Morozov collection, she began to fill her compositions with similar statuettes. Whereas Gauguin had to invent the figures of Tahitian gods that no one knew about, Goncharova drew her inspiration from “Russian” (as she put it) *kamennaya babas*, the stone statues found near ancient tumuli, small-sized images of which she made of clay. Goncharova’s *babas*, neither baked nor replicated in gypsum, have not survived, but they are featured in still lifes such as “Kamennaya Baba” (1908, Regional Fine Arts Museum,

Kostroma), “Still life with a Pineapple” (1909, Tretyakov Gallery), “Bundles and a Kamennaya Baba” (1908–1909⁶, Art Gallery of Smolensk Open-Air Museum). Remarkably, the standing clay statuette portrayed on the two latter pictures was used in the composition “Pillars of Salt” (1909–1910, Tretyakov Gallery) – a piece that was already a considerable departure from the Gauguinesque style.

Gauguin’s still lifes influenced not only Goncharova’s choice of objects. As is well known, early in the 20th century in Russia, the still life genre, which had been nearly forgotten in the second half of the previous century, was experiencing a revival. The 1910s saw the rising popularity of Paul Cézanne’s techniques of still life – with tables placed in parallel to the canvas, the space delimited with a back wall. In the 1900s, however, such Cézannesque tables, with their obligatory napkins, bottles and white plates with fruit, had not yet taken hold among Russian artists. There was a search for individualised and very different idioms (offered by Mikhail Larionov, Nikolai Sapunov, Konstantin Korovin and others), which were sometimes more dynamic compositionally, so the compositional techniques promoted by Gauguin could be viewed as consonant with the spirit of the times.

What mattered for Gauguin in his compositions was not depth but, above all, the plane. In many of his pieces – for instance, in “Landscape with Peacocks” (1892, Morozov collection) – the image is constructed from several planes built one over the other: the bottom section with the peacocks is superimposed with small human figures and a hut, while on an even higher plane, there is a landscape with trees and hills, optically no more distanced from us than the pair of peacocks below. A landmark feature of Gauguin’s art is his elongated human figures strung along the surface of a painting. This is how the subjects, the people of “Fruit Gathering” or “Te avae no Maria (The Month of Mary)” (1899, from the Shchukin collection) are portrayed, and the viewer’s eye moves not from the bottom upwards but from the top down. In “Man Picking Fruit from a Tree” (1897, from the same collection), our eyes are first turned to the Tahitian man’s face and his arms stretched up to the leaves of the trees, and only then do we look down, to the soles of his feet, which barely touch the ground.

Similar techniques were used in Gauguin’s still lifes (I mention only those pictures that Goncharova had seen in the Moscow collections). In “Still life with Parrots” (1902), we see the Hina figure above, and only then do we look down to the plumage of the motley-coloured birds laid out on a light-toned tablecloth, then further down, at the angle at which the table is tilted, until our glance, together with the tablecloth, slides down to the very bottom. An even clearer movement of the eyes is evoked in the still life “Sunflowers”. At the top, there is a “mystical eye”, placed in the centre of the flower, then below it, an armchair with a basket full of sunflowers, their petals either perked up in excitement or, on the contrary, drooping, and, finally, the lowest section features the seat of a heavy armchair (an altogether neutral image).

5. *Russian Paintings and Drawings of the Late 19th-early 20th Centuries*. Moscow: 2008. P. 267.

6. We believe that this still life was created earlier than 1910–1911, as suggested by the compilers of the catalogue “Natalia Goncharova. Her Russian Years” (Russian Museum, St. Petersburg, 2002, No. 114). The style of the work makes one believe that it belongs with the series of works created in 1908–1909.



П. ГОГЕН. **Сбор плодов.** 1899. Холст, масло. 128 × 190
© ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва

PAUL GAUGUIN. **Ru peru pe (Fruit Gathering in Tahiti).** 1899
Oil on canvas. 128 × 190 cm. © Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow

ли не вызов целомудренным позам таитянок из «А ты ревнуешь?» (1892, коллекция С.И. Щукина, ГМИИ им. А.С. Пушкина). Владимира Бурлюка на портрете 1910 года (Художественный музей, Лион, Франция), написанном в бурлюковской Чернянке, еще более явном «Таити», нежели ларионовский Тирасполь, он изобразил в подходящих случаю гогеновских красках, однако в его руку вложил не экзотический плод-сосуд, а гантель (силач Бурлюк вовсе занимался спортом).

Пародийные ноты освобождали сознание, смеялись над властью авторитетов, какими уже и в те времена становились в России французские *maitre*'ы. Разделаться с общепринятыми кумирами означало для Ларионова продвигаться вперед, поступать так, как поступает сама действительность, непрерывно расстающаяся с устарелыми ценностями.

Гончарова же увлеклась Гогеном всерьез, поначалу по-детски наивно. Например, увидев в щукинском «Сборе плодов» фигурки понравившихся ей щенков, она тут же вписала их в свою недавно законченную «Даму с зонтиком» (частное собрание), хотя они мало подходили и к смыслу, и к живописи этой картины.

Она с интересом рассматривает натюрморты французского мастера, охотно заимствует их мотивы, например мотив подсолнухов («Подсолнечники», 1901, из собрания С.И. Щукина, ГЭ), развив его в нескольких превосходных холстах (ГТГ, ГРМ и частное собрание в Москве⁵). Гоген любил вводить в свои натюрморты фигуры или головы островитян (те же «Подсолнечники» или «Букет цветов» из собрания И.А. Морозова) – и у Гончаровой в этой же роли фигуры и лица на картинах, изображенных в ее постановках («Натюрморт с портретом и белой скатертью», 1908–1909, ГРМ).

Увидев в «Натюрмorte с попугаями» (из собрания И.А. Морозова, ГМИИ им. А.С. Пушкина) терракотовую статуэтку Хи́ны (таитянской богини Луны), выполненную, бесспорно, самим Гогеном, она очень скоро населит подобными статуэтками свои собственные постановки. В то время как Гогену приходилось придумывать фигуры никому не известных таитянских божков, Гончарова опиралась на изваяния «русских» (как она выражалась) «каменных баб», лепя из глины (в настольных размерах) свои собственные их варианты. Не обожженные и не переведенные в гипс, они не дожили до нашего времени, однако их вид сохранился в натюрмортах «Каменная баба» (1908, Костромской областной музей изобразительных искусств), «Натюрморт

5. Русская живопись и графика конца XIX – начала XX века. М., 2008. С. 267.

Goncharova adopted these compositional techniques. Her still life “Fruits and Engraving” (1907–1908, Tula Museum of Fine Arts) draws both on “Landscape with Peacocks” and “Sunflowers”. Instead of Gauguin’s clay Hina, at the top of this composition, Russia’s own national “godling” is featured – a little icon of the Mother of God with the Infant. The colour of this icon gives it a ceramic look (a real clay statuette of a bent female figure is placed to one side, on the windowsill). And below the icon stands a heavy green armchair, like in Gauguin’s “Sunflowers”. (Perhaps this armchair, with its seat sagging to the floor, is the one that was a permanent fixture in Goncharova’s and Larionov’s studio on Trekhpudny lane: a reporter from one of Moscow’s newspapers wrote that when you sat on it, your knees were lifted to the level of your chin.) On the armchair, instead of a basket with sunflowers, stands a stool with fruits, from which our glance moves down to the pears on the seat of the armchair: the pears’ dark contours echo the denser lineaments of the armchair.

The same movement of the eyes is invited in the composition “Fish and Brush” (1909, Tretyakov Gallery): here, we see a similar cumbersome armchair, only turned upside down and placed on the corner of the table, so that we see the reverse of its back, covered with the same green cloth. On top, there is a pot with a nearly dance-like gesture of leaves spread widely (the

most eye-catching “event” of this composition), from which the eye moves down, “bumping” over the fishes, the box with eggs and the brush, then further down to the green planes of the armchair, before reaching the bottom edge of the canvas.

The artist’s (and, accordingly, the viewer’s) eye is initially positioned at the top of the composition and everything below this level is viewed as if “in passing”, “in a breath”. In “Sunflowers” (1908–1909, Russian Museum), there are ecstatic silhouettes of large green leaves on top, with a table painted in a more composed manner below. In “Chinese Still life” (about 1910, Tretyakov Gallery), our attention is focused on a Chinese popular print, while we can altogether forget to look at the objects lying on the table underneath.

We should keep in mind that Larionov (working on still lifes in the 1900s), also painted objects as viewed from head height, and often against the backdrop of a plank floor rather than a wall. But in his pictures, the main objects are situated at the centre of the composition (which is most often square-shaped) and do not direct our glance either downwards or sideways. In Goncharova’s paintings, the vertical formats give them a resemblance to images applied to a screen – a sequence of objects perceived by the eye as it glides along the screen from the top down. The composition of “Geranium Still life” (1908–1909, Tretyakov Gallery) is constructed similarly to Gauguin’s “Landscape with Peacocks”: an array of incarnadine flowers radiant against a white backdrop on top, then, below them, geranium foliage against hanging fabrics and, finally, a selection of fruits against the backdrop of the table – visually, they are at the same distance from us as the red geraniums at the top of the picture.

Goncharova’s figurative pieces have a similar composition. In order to emphasise the vertical alignment of the female figures, Goncharova divided her own “Fruit Harvest” into four sections. It is noteworthy that the “horizon” in these sections is located on the same level as the big drooping oak-tree leaves (the inspiration for this image is drawn from Borisov-Musatov’s “Emerald Necklace” (1903–1904, Tretyakov Gallery) as well), with the figures and summer landscape consisting of sharply delineated spots of shade and sunlight located even lower.

Speaking about the echoes of Gauguin’s art in Goncharova’s work, one should also pay due regard to more substantive aspects of each artist’s work. If we apply the most general classification of European art trends, both Goncharova and Larionov belonged with Gauguin’s version of Post-impressionism rather than Cézanne’s. Larionov is connected with nature’s vital force. His “fishes” do not appear as *nature mortes* not because they lie right under the feet on the grass, rather than on the



Н.С. ГОНЧАРОВА. Натюрморт. Рыбы и щетка. 1909
Холст на фанере, масло. 132,5 × 104,5. © ГТГ

Natalia GONCHAROVA. Still life. Fish and Brush. 1909
Oil on canvas on cardboard. 132.5 × 104.5 cm
© Tretyakov Gallery, Moscow

Н.С. ГОНЧАРОВА

Подсолнухи. 1908–1909. Холст, масло. 100 × 93

© Государственный Русский музей, Санкт Петербург, 2014

NATALIA GONCHAROVA

Sunflowers. 1908–1909. Oil on canvas. 100 × 93 cm

© State Russian Museum, St. Petersburg. 2014

с ананасом» (1909, ГТГ), «Свертки и каменная баба» (1908–1909⁶, Художественная галерея Смоленского государственного музея-заповедника). Интересно, что стоящая глиняная фигурка из двух последних холстов нашла преломление в одной из более поздних гончаровских картин – «Соляные столбы» (1909–1910, ГТГ), уже совсем не гогеновской по своему направлению.

Влияние натюрмортов Гогена проявилось у Гончаровой не только в подборе предметов. Известно, что в начале столетия в России заново формировался самый жанр натюрморта, почти забытый во второй половине XIX века. В 1910-е годы получают распространение приемы натюрмортов Сезанна со столами, поставленными параллельно холсту, и ограничивающей глубину пространства задней стеной. В 1900-е же годы сезанновские столы с обязательными салфетками, бутылками и белыми блюдами с фруктами еще не укоренились у русских художников. Шли поиски индивидуальных и очень разных решений, нередко более динамичных по композициям (Михаил Ларионов, Николай Сапунов, Константин Коровин), и потому могли живее восприниматься и композиционные приемы, идущие от Гогена.

Гоген в своих полотнах имел в виду не глубину, но прежде всего плоскость картины. Во многих его вещах, в частности в «Пейзаже с павлинами» (1892, из собрания И.А. Морозова, ГМИИ им. А.С. Пушкина), изображения строятся планами, расположенными друг над другом: над павлинами в нижней части картины – человеческие фигурки и хижина, еще выше – пейзаж с деревьями и горами, зрительно не более удаленными от нас, чем пара павлинов внизу. Для мастера характерны удлинённые фигуры, протянутые вдоль плоскости картины. Таковы фигуры из «Сбора плодов» или «Месяца Марии» (1899, из собрания С.И. Щукина, ГЭ), при этом движение нашего глаза идет не снизу вверх, а от верха к низу. В картине «Мужчина, срывающий с дерева плод» (1897, из того же собрания) наш взгляд сначала обращен к лицу таитянина и его рукам, поднятым к листьям деревьев, и только потом спускается вниз, к ступням его ног, почти не касающихся опоры.

И так же строились гогеновские натюрморты (я упоминаю лишь те из них, какие художница знала по московским коллекциям). В «Натюрмorte с



попугаями» (1902) мы видим (вверху) статуэтку вышеупомянутой Хины и только затем переходим к оперениям пестрых птиц, разложенных на светлой скатерти, движемся вниз с наклоном стола, пока не соскальзываем вместе со скатертью к самому низу. Еще отчетливее то же движение в натюрморте «Подсолнечники». Наверху – «мистический глаз», помещенный в середину цветка, ниже – поставленная на кресло корзина с подсолнухами с возбужденно вскинутыми или, наоборот, поникшими лепестками, и, наконец, внизу (уже и вовсе нейтральное) сиденье тяжелого кресла.

Гончарова усвоила эти композиционные схемы. Натюрморт «Фрукты и гравюра» (1907–1908, Тульский музей изобразительного искусства) соединил ее впечатления от «Натюрморта с попугаями» и от «Подсолнечников». Вверху вместо гогеновской керамической Хины иконка с Богородицей и младенцем. По цвету она тоже выглядит керамичной (настоящая глиняная статуэтка со склоненной женской фигурой отставлена в сторону, на подоконник). А ниже – тяжелое (как в «Подсолнечниках» Гогена) зеленое кресло. (Возможно, это то самое продавленное до пола

6. Дата 1910–1911 год, предложенная для этого натюрморта составителями каталога «Государственный Русский музей. Наталия Гончарова. Годы в России» (СПб., 2002. № 114), представляется нам слишком поздней. По своему стилю работа органично ложится рядом с группой полотен 1908–1909 годов.



Н.С. ГОНЧАРОВА

Фрукты и гравюра. (В мастерской художницы). 1907–1908

Холст, масло. 106 × 95. © Тульский музей изобразительных искусств

NATALIA GONCHAROVA

Fruits and Engraving (In the artist's studio). 1907–1908

Oil on canvas. 106 × 95 cm. © Tula Museum of Fine Arts

features piles of potatoes looking like boulders, which the figures of the peasant women also resemble. There was a direct path from this bent-over peasant woman to the even bulkier female frame, bent over a pile of apples, in “Fruit Harvest”. Like Gauguin’s Breton women, the figures in Goncharova’s pictures would increasingly appear either modelled from clay or carved from wood, with “disproportionately big hands and feet”.

The differences between the artists should be reviewed, too: some were evident from the moment of their “encounter”, while others grew over the years. Goncharova’s early pieces are more artless and simple than the French master’s works, but sometimes more energetic in highlighting particular shades of meaning.

Whereas, after Le Poldou, Gauguin embarked on a journey to distant lands (“to the Orient”, as did Pavel Kuznetsov and Martiros Saryan later), Goncharova remained on her native soil, identifying Russia itself with the Orient. Later, she wrote about “a great love in understanding the surrounding world and in the decorative style of imaging it” characteristic of “people living in the Orient, including *Slavs* [italics mine – G.P.]”⁸, and she preferred to refer to the statues from the Scythian burial mounds as “Russian” *kamennaya babas*, as already mentioned. The figures in her compositions inspired by Gauguin’s Tahitian women still appear to us as peasant women from Tula – this applies to the peasant women in “Merry-Go-Round” (1910, Serpukhov Museum of History and Fine Arts) or to the even earlier images in her “Fruit Harvest”. It is true that, in this series, she teetered between the women from the villages around the Clothing Factory, whom she had known since her childhood, and the equally alluring Tahitian women painted by Gauguin. Nevertheless, most of these women are peasants from Kaluga or Tula, and only the woman holding a basket (from the picture featuring a woman bent over a pile of fruits) seems to have come from one of the French master’s paintings.

In Goncharova’s compositions, people are more firmly anchored in reality. Whereas the background in Gauguin’s “Fruit Gathering” appears to us largely as a glittering golden mosaic, Goncharova’s backdrops seem like sun-drenched lawns in a garden. In Gauguin’s paintings, spots of light, resting on the surface, form its radiant base, while in Goncharova’s compositions, they echo the sun-drenched space of the garden. Unlike Gauguin’s weightless native people, who do not so much stand on the soil as appear “suspended” between beams of golden light, Goncharova’s peasant women have their feet more firmly planted on the ground. The conceptual associations in Gauguin’s paintings lure the

table: they are (as in Gauguin’s paintings) a “living life”, and Larionov almost never wavered in this approach. His pears are very nearly living things: in “Marigolds and Phyllocactuses” (1910, Pompidou Centre, Paris) the pears liberally “straggle” across the table, some lying still (like geese), others perking up their little necks. Exactly the same can be said about the art of Goncharova, who, in her early period, was attracted not by dry pine-trees and hills as Cézanne was, but by growing grasses; and in still lifes, not by tables and napkins, but, most of all, by flowers.

Moreover, both artists followed the same path in developing Primitivist techniques. Marina Bessonova pointed to Gauguin’s early period, with its images of Breton women “resembling stone statues... with huge disproportionate hands and feet”. According to her, it was “in the fishermen’s village Le Pouldu” – in 1889, that is before his trips to Polynesia – that Gauguin produced “the first ever ‘primitive’ style in the history of arts”, which later inspired many European artists⁷.

Something similar can be said about Goncharova:

she became interested in Primitivism (even before her encounter with Gauguin’s art) after she saw peasant women in Kaluga or Tula: her “Planting Potatoes” (1907–1908, Tretyakov Gallery) already

7. Bessonova, Marina. “Gauguin’s Legacy and the Modern Art”. In: *Gauguin. A View from Russia*. Album. Moscow: 1989. P. 12.

8. Exhibition of authentic icons and popular prints organised by Mikhail Larionov. Moscow, 1913.

Н.С. ГОНЧАРОВА. **Китайский натюрморт.** Около 1910
Холст, масло. 139,5 × 104. © ГТГ

NATALIA GONCHAROVA. **Chinese Still life.** About 1910
Oil on canvas. 139.5 × 104 cm. © Tretyakov Gallery, Moscow

кресло, которое всегда находилось в мастерской у художников: корреспондент одной из московских газет писал, что у сажающегося на него колени оказывались на уровне подбородка.) На кресле вместо корзины с подсолнухами – табуретка с плодами, от которых наш взгляд переходит к грушам на кресле внизу: их темные контуры отвечают более плотным линиям кресла.

Такое же движение – в постановке «Рыбы и щетка» (1909, ГТГ). (Заметим, что перед нами то же громоздкое кресло, только повернутое сиденьем вниз и уложенное на угол стола так, что к нам обращена исподняя сторона его спинки, обтянутая той же зеленой тканью.) Вверху горшок с почти танцевальным жестом раскинутых в стороны листьев (самое заметное «событие» этой работы), а далее наш глаз продвигается вниз, стремительно «сваливаясь» от рыб, коробки с яйцами и щетки к зеленым поверхностям кресла вплоть до нижнего обреза холста.

Глаз художницы (а соответственно и зрительский взгляд) изначально находится вверху постановки, а то, что ниже, рассматривается «на проходе», «на выдохе». В «Подсолнухах» (1908–1909) из ГРМ вверху – экзотичные силуэты крупных зеленых листьев, ниже которых – более спокойно написанный стол. В «Китайском натюрморте» (около 1910, ГТГ) наше внимание сосредоточено на китайском лубке, тогда как на предметы, лежащие внизу на столе, мы можем вообще забыть взглянуть.

Вспомним, что и Ларионов в натюрмортах 1900-х годов изображал предметы с высоты своего крупного роста, зачастую на фоне дощатого пола, а не стены. Но у него они располагались, как правило, в середине чаще всего квадратных холстов, не направляя наш взгляд ни книзу, ни в стороны. У Гончаровой же вертикальные форматы напоминают скорее росписи ширм – череду изображений, воспринимаемых глазом, скользящим по поверхности ширмы от верха до низа. В «Натюрморте с геранью» (1908–1909, ГТГ) композиция построена так же, как и в гогеновском «Пейзаже с павлинами»: ярус алых цветков, сияющих на белом фоне вверху, ниже – ярус листьев герани на фоне развешанных тканей и, наконец, ярус фруктов на фоне стола, зрительно не более приближенных к нам, чем красные герани в верхней части полотна.

Точно так же станут выстраиваться фигурные композиции Гончаровой. Для того чтобы подчеркнуть вертикальность женских фигур, она разделит собственный «Сбор плодов» на четыре холста. Заметим, что «горизонт» в этих холстах расположен на уровне свисающих сверху крупных дубовых ли-



стьев (почерпнутых еще и из «Изумрудного ожерелья» (1903–1904, ГТГ) В.Э. Борисова-Мусатова), ниже которого – и сами фигуры, и летний пейзаж, резко поделенный на пятна тени и солнца.

Говоря о перекличках Гончаровой с Гогеном, стоит коснуться и более глубоких сторон их искусства. Если прибегнуть к самой обобщенной классификации европейских живописных течений, то и Гончарова, и Ларионов примыкали не к сезанновской, а к гогеновской версии постимпрессионизма. Ларионов привязан к витальным силам природы. Его «рыб» не воспринимаешь в качестве nature morte'ов не потому, что они лежат не на столе, а на траве под ногами: это (как и у Гогена) живая натура, и Ларионов всегда оставался верен этому ее свойству. Его груши – почти живые создания: в «Ноготках и филокактусах» (1910, Центр Помпиду, Франция) они вольготно разбредутся по столу, то неподвижно лежа (как гуси), то поднимая вверх свои шейки. И то же относится к Гончаровой, которую увлекали в ранний период не суховатые сосны и горы, как Сезанна, но растущие травы, а в натюрмортах – не столы и салфетки, а всего более живые цветы.

Аналогичны и особенности формирования у обоих художников приемов примитивизма. М.А. Бессонова обращала внимание на ранний период Гогена, на фигуры бретонки, «напоминающие каменные

viewer's imagination into the deep recesses of the artist's personal mythology, whereas in Goncharova's early pieces, they guide the viewer towards the surface instead, into the bounds of a more condensed "national myth".

By the 1910s, Goncharova's Gauguinesque period had come to an end, and her Primitivist art moved into a new stage. After a visit to her solo show in 1913, Alexandre Benois remarked that her compositions were "powerful and compelling", arguing that the "compactness of her paints" made one dream about Goncharova decorating entire walls of cathedrals⁹. If we imagine such a cathedral, her pieces from the 1900s, such as "Merry-Go-Round" or "Fruit Harvest", which are more narrative in style, would fit on the church's northern or southern walls, whereas the figures from the 1910–1911 pieces, such as the "Evangelists" (1911, Russian Museum), would look good on an apse or pillars, which were tradition-

ally decorated with leaner images. Unlike Gauguin's Tahitians, Goncharova's "people from the

pillars" are awkward, stocky and resemble "dummies" with their feet planted on the earth. They either stretch their arms stiffly up to the fruits ("Picking Apples", 1911, Tretyakov Gallery) or walk heavily with a load ("Winter. Washerwomen", 1911, Russian Museum), astonishing the viewer with their drive and unstoppable motion ("Gathering Brushwood", 1911, Tretyakov Gallery), exhibiting the arduous rhythm of shifting the body's weight from one foot to another, as well as the perseverance in following the routines of toil learned by rote from time immemorial.

Н.С. ГОНЧАРОВА

Попугаи. 1910. Холст, масло. 99 × 105. © ГТГ

NATALIA GONCHAROVA

Parrots. 1910. Oil on canvas. 99 × 105 cm. © Tretyakov Gallery, Moscow

→ П. ГОГЕН

Натюрморт с попугаями. 1902. Холст, масло. 62 × 76

© ГМИИ им. А.С. Пушкина

→ PAUL GAUGUIN

Still life with Parrots. 1902. Oil on canvas. 62 × 76 cm

© Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow

9. Benois, Alexandre. "An Artist's Diary". In: *Rech.* 1913. October 21.





изваяния <...> с огромными непропорциональными руками и ступнями». По ее словам, именно «в рыбацкой деревушке Ле Пульдю» (1889, то есть еще до поездок в Полинезию) у Гогена родился «первый в истории искусства “примитивный” стиль», вдохновивший впоследствии многих европейских художников⁷.

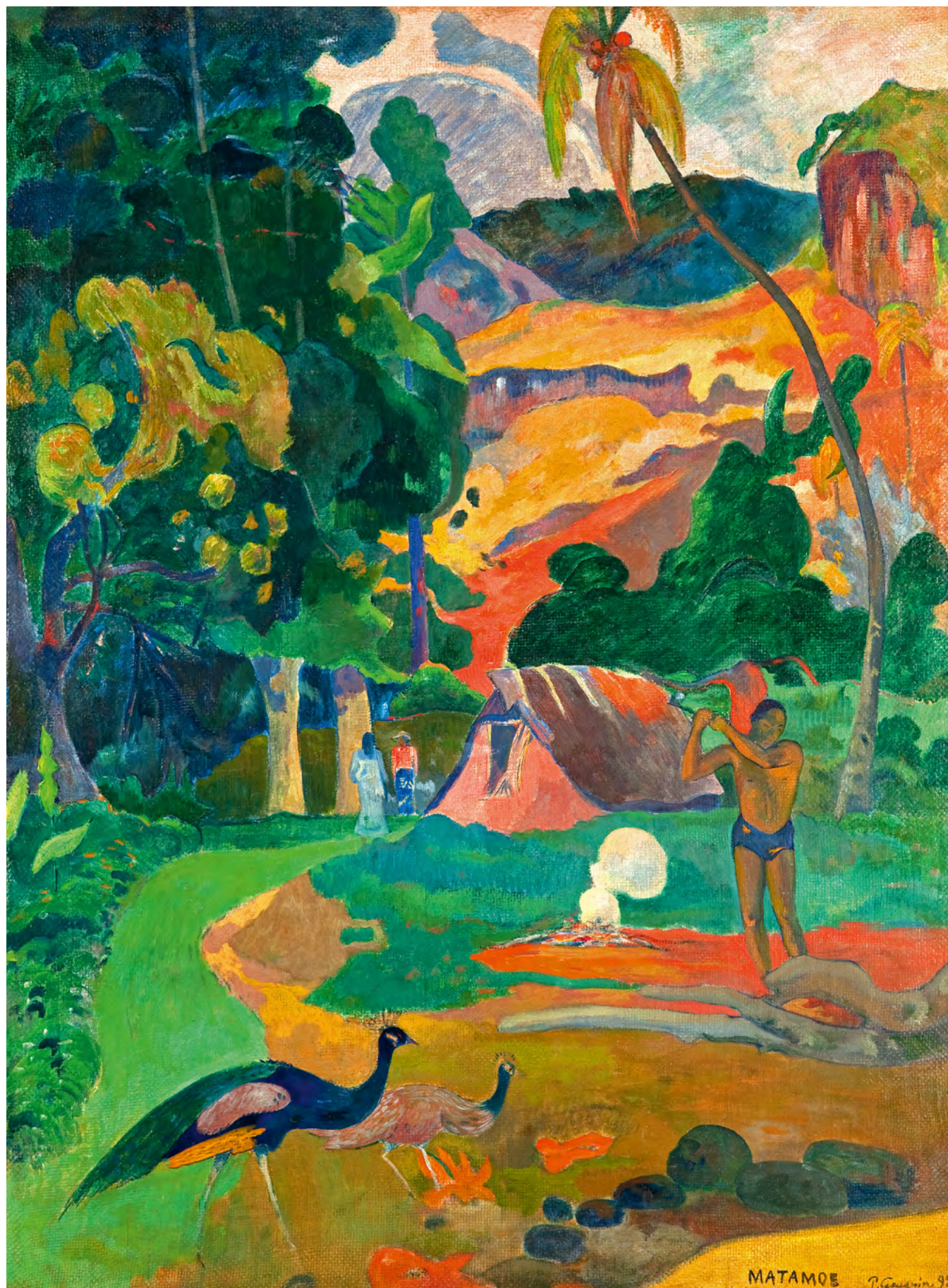
Нечто подобное можно сказать и о Гончаровой: ее примитивистские настроения зародились (еще до встречи с Гогеном) тоже под впечатлением от фигур калужских или тульских крестьянок. Ведь уже в ее «Крестьянках, сажающих картофель» (1907–1908, ГТГ) появились кучи картофеля, похожие на каменные валуны, на которые столь же похожи и фигуры работающих женщин. От согнувшейся бабы из этой картины шла прямая дорога к еще более грузной фигуре из «Сбора плодов», наклоненной над кучей яблок. Подобно бретонкам Гогена персонажи Гончаровой будут все более казаться то вылепленными из глины, то вырубленными из дерева, и тоже с «непропорционально большими руками и ступнями».

Теперь о различиях между художниками: некоторые из них были очевидны с момента их «встречи», а другие нарастали с годами. Ранние работы Гончаровой бесхитростнее, проще работ французского мастера, но иногда энергичнее в раскрытии того или иного смыслового оттенка.

Если Гоген после работ в Ле Пульдю все же отправился в далекие страны (как позднее Кузнецов и Сарьян «на Восток»), то Гончарова так и осталась на собственной почве, отождествив с Востоком саму Россию. Позднее она напишет «о большой любви в понимании окружающего мира и декоративности в его передаче», характерной «для жителя Востока, в том числе и *славянина*»⁸ (курсив мой. – Г.П.), а об изваяниях из скифских могильников предпочитала (как уже упоминалось) говорить как о «русских» каменных бабах. Фигуры из ее сюжетов, навеянных впечатлениями от таитянок Гогена, воспринимаешь все же как тульских крестьянок – это относится к изображению баб из «Хоровода» (1910, Серпуховский историко-художественный музей) или к написанным еще раньше фигурам из «Сбора плодов». В этом цикле она, правда, колеблется между знакомыми ей с детства крестьянками из деревень вокруг Полотняного завода и столь манящими островитянками Гогена. В основном это все же калужские или тульские бабы, и только фигура с корзиной в руках (из сюжета со сборщицей, склоненной над грудой плодов) кажется сошедшей с одного из полотен французского мастера.

7. Бессонова М. Наследие Гогена и современный художественный процесс // Гоген. Взгляд из России: Альбом-каталог. М., 1989. С. 12.

8. Выставка иконописных подлинников и лубков, организованная М.Ф. Ларионовым. М., 1913.



П. ГОГЕН. **Пейзаж с павлинами**. 1892
Холст, масло. 115 × 86. © ГМИИ им. А.С. Пушкина

PAUL GAUGUIN. **Mata Moe (the royal end). Landscape with Peacocks**. 1892
Oil on canvas. 115 × 86 cm. © Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow

Published: Tretyakov Gallery magazine. 2014. #1.

Н.С. ГОНЧАРОВА

Павлин под ярким солнцем (стиль египетский).

Из серии «Павлины». 1911. Холст, масло. 129 × 144. © ГТГ

NATALIA GONCHAROVA

Peacock in bright sunlight (Egyptian style). From the "Peacocks"

series. 1911. Oil on canvas. 129 × 144 cm. © Tretyakov Gallery, Moscow

Н.С. ГОНЧАРОВА. **Подсолнухи.** 1910

Холст, масло. 111 × 107. © ГТГ

NATALIA GONCHAROVA. **Sunflowers.** 1910

Oil on canvas. 111 × 107 cm. © Tretyakov Gallery, Moscow

Фигуры Гончаровой сильнее укоренены в реальной природе. Если фон гогеновского «Сбора плодов» мы во многом ощущаем как сияние мозаичного золота, то гончаровские фоны – как залитые солнцем поляны в саду. Невесомые фигуры гогеновских аборигенов не столько стоят на поземе, сколько «подвешены» в лучах золотого свечения, фигуры гончаровских крестьянок прочнее оперты о позем. Отличия не только в близости нашей художницы к изначальным жизненным впечатлениям или к непосредственно зримой природе, но и в известной прямо-те ее замыслов. Если смысловые ассоциации Гогена уводили воображение зрителя в глубины его персональной мифологии, то у Гончаровой (на ее раннем этапе) скорее выводили его «на поверхность», в рамки коллективного национального мифа.

К 1910-м годам гогеновский период у Гончаровой закончится, переводя ее примитивизм в уже новую фазу. Увидев в 1913 году ее персональную выставку, А.Н. Бенуа отметил в холстах Гончаровой «большую и властную» силу, утверждая, что «кучность ее красок» заставляет мечтать об украшенных ею стенах целых соборов⁹. Если представить себе подобный собор, то сцены из 1900-х годов вроде «Хоровода» или «Сбора плодов», более повествовательные по мотивам, можно было бы вообразить на его северной или южной стенах, тогда как фигуры 1910–1911 годов, подобные «Евангелистам» (1911, ГРМ), – в абсиде или на столбах, где по традиции размещались более лаконичные изображения.

В отличие от гогеновских таитян гончаровские «персонажи со столбов» неуклюжи, приземисты, похожи на «болванов», упертых ногами в землю. Они то одеревенело протягивают руки к плодам («Крестьяне, собирающие яблоки», 1911, ГТГ), то напряженно идут под грузом («Прачки», 1911, ГРМ), поражая напором, неостановимостью хода («Зима. Сбор хвороста», 1911, ГТГ), являя и тяжкий ритм переступания под ношей, и само упорство издревле затверженной работы.

Опубликовано: Третьяковская галерея. 2014. №1.



9 Бенуа А. Дневник художника // Речь, 1913, 21 октября.



«Предмет моего искусства – дух человеческий...»¹

В.Н. Чекрыгин

Предчувствие грядущего

Графика Василия Чекрыгина из собрания Третьяковской галереи

Елизавета Ефремова

18 января 2017 года исполнилось 120 лет со дня рождения Василия Николаевича Чекрыгина (1897–1922) – живописца и графика, творчество которого многими авторитетными исследователями признано уникальным явлением в изобразительном искусстве 1910–1920-х годов. Приуроченная к этой дате выставка рисунков художника, организованная в рамках программы «Третьяковская галерея открывает свои запасники», познакомила зрителей с работами из графической коллекции мастера в собрании музея.

История ее комплектования связана с именем известного искусствоведа и музейного деятеля А.В. Бакушинского. В одной из своих статей о творчестве Чекрыгина он писал: «Странно непривычно действует на зрителя так не свойственная современному искусству исключительная широта творческого размаха, неисчерпаемое богатство воображения, визионерское переживание замысла, монументальность формы. Все это и выделяет творчество Чекрыгина из круга современных художественных явлений, и в то же время крепко связывает его с подлинным, глубоко трагическим ликом современности»². В 1923 году Бакушинский организовал в Цветковской галерее посмертную выставку про-

изведений Чекрыгина и способствовал поступлению в Третьяковскую галерею от вдовы художника 30 первоклассных рисунков. Почти все они были представлены в экспозиции, выразительной доминантой которой стали также работы, подаренные Галерее крупным специалистом по истории графики А.А. Сидоровым (1969) и известным коллекционером русского авангарда Г.Д. Костаки (1977). Сегодня одна из лучших музейных коллекций графики Чекрыгина насчитывает более 400 произведений, большая часть которых поступила в 1970–1980-е годы из семьи художника.

На выставке экспонировались 64 произведения, свидетельствующие о фантастической творческой одаренности автора и о грандиозности его монументальных замыслов, которые так и не были осуществлены. Многие из представленных работ созданы Чекрыгиным в последние три

← **Весна.** 1920
Бумага, прессованный уголь. 34,4 × 27

← **Spring.** 1920
Compressed charcoal on paper. 34.4 × 27 cm

1. Цит. по: Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. М., 2005. С. 21. (Далее: Мурина, Ракитин.)

2. Бакушинский А.В. В.Н. Чекрыгин // Русское искусство. М., 1923. №2–3. С. 15.

“The subject of my art is the human spirit...”¹

Vasily Chekrygin

A Premonition of the Future

The Graphic Works of Vasily Chekrygin from the Collection of the Tretyakov Gallery

Yelizaveta Yefremova

The 120th anniversary of the birth of Vasily Chekrygin (1897–1922), the painter and graphic artist whose work many influential critics have called unique in the visual arts of the 1910s and 1920s, fell on January 19, 2017. Timed to coincide with that anniversary and organised as part of the project “The Tretyakov Gallery Opens Its Reserve Collections”, the show introduced the public to the Tretyakov’s collection of Chekrygin’s graphic works.

The history of the creation of the Chekrygin collection is linked to the acclaimed art scholar and museum professional Anatoly Bakushinsky. In one of his articles about Chekrygin’s art, Bakushinsky wrote: “The extraordinary sweep of the creative daring, the inexhaustible wealth of imagination, the visionary approach to creative ideas, the monumentality of forms, so rarely seen in modern art, produce on the viewer a strange impression. All this distinguishes Chekrygin’s art from that of his contemporaries, while also firmly anchoring it in the true and deeply tragic visage of modern times.”²

In 1923, Bakushinsky organised Chekrygin’s posthumous exhibition at the Tsvetkov Gallery and brokered

an arrangement between the Tretyakov Gallery and Chekrygin’s widow, resulting in the acquisition of 30 eminent works by the artist. Nearly all of those featured prominently in the new exhibition, along

with others donated to the Gallery in 1969 by Alexei Sidorov, the prominent scholar of graphic art, and by the famous collector of the Russian avant-garde George Costakis in 1977. The Tretyakov collection of Chekrygin’s graphics, today the equal of that held in any museum, comprises more than 400 works, most of which were acquired in the 1970s and 1980s from his family.

The show featured 64 works attesting to the artist’s fantastic talents and the grandeur of his formidable ideas, many of which were never realised. Many of the pieces on view were created by Chekrygin during the last three years of his life, which he himself described as a period of “frenzied” drawing. At that time, the artist

Кричащая. 1920. Эскиз к композиции «Восстание» →
Бумага, прессованный уголь. 42,8 × 38

Screaming Woman. 1920. Sketch for the composition “Uprising” →
Compressed charcoal on paper. 42.8 × 38 cm

1. Quoted from: Murina, E.; Rakitin, V. *Vasily Nikolayevich Chekrygin*. Moscow: 2005. P. 21. Hereinafter – Murina, Rakitin.

2. Bakushinsky, Anatoly. “V.N. Chekrygin”. In: *Russian Art*. Moscow: 1923. Nos. 2-3. P. 15.



3. Vasily Chekrygin died on June 3, 1922, after he was accidentally hit by a train between Pushkino and Mamontovka stations.
4. Chekrygin's innovative artwork was first exhibited in the winter of 1913–1914 at the 35th (Anniversary) exhibition of the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture; as punishment for his participation in the show, the Levitan stipend that he was receiving was suspended for one year. This, in turn, caused him, in February 1914, to leave the school where he had successfully studied for three years.
5. "Makovets (1922–1926): A Collection of Materials on the History of the Group". Moscow: 1994. P. 94.
6. Mayakovsky, Vladimir. *!! Illustrations by Vasily Chekrygin and L.Sh.* Moscow, Kuzmin and Dolinsky Publishing House: 1913. L.Sh. – Lev Schechtel (Zhegin). A sketch of the cover of the book featuring four poems was designed by Vladimir Mayakovsky.
7. Zhegin, Lev. "A Memoir of Vasily Chekrygin". Edited, with preface and annotations by Nikolai Khardzhiev. In: *Panorama of Arts*. Moscow: 1987. No. 10. P. 212. Hereinafter – Zhegin.

worked with tremendous creative enthusiasm on graphic sketches for his future frescoes "Existence" (1920–21) and "Restoring the Dead to Life" (1921–22). As if sensing that he would soon die, he produced more than 1,400 graphic pieces in a short period.³

The earlier stage of Chekrygin's creative activity, when he was influenced by Larionov's Rayonism, was highlighted at the exhibition by the multi-figure compositions he created in the 1910s. The artist produced fascinating semi-abstract images using the expressive power of light and darkness. In these compositions, the human figures, as if in the process of "transformation", melt into streams of light, which, in these pieces, structures the space and

lends to the images a special radiance and spirituality ("Spring").

At that time, Chekrygin was known in Moscow circles as a participant in the Futurist exhibitions and other such provocative shows.⁴ Then very young and sensitive to everything new, the artist fell under the sway of the idea that traditional artistic values were unimportant: such a point of view was preached and practiced by Vladimir Mayakovsky and David Burliuk, his fellow students at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture. With his characteristic fearlessness, he focused on pure experimentation and soon became a prominent figure of the avant-garde. Chekrygin's works were presented at the so-called "Exhibition No. 4", organised by Larionov and featuring Futurists, Rayonists and Primitivists, and received favourable reviews from several Moscow critics. Such experimentation with forms, however, was just "a first step" for the artist, a move in search of his direction in art, and unlike many avant-garde artists, he never scorned the achievements of classical art; the spiritual component of the image had always been of crucial importance to him. Thus, Lev Schechtel (Zhegin), the artist's friend and fellow student at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, reminisced that Chekrygin was always "talking about the Spirit, spirituality, Christ."⁵

His illustrations to Mayakovsky's first collection of Futurist poems "!!" are a case in point. For this unique work, published in 1913, which proved a real gem of the Tretyakov Gallery exhibition, Chekrygin designed fonts that emulated Old Slavonic script and biblically themed illustrations.⁶ Zhegin wrote that the poet felt confused by the artist's work, because it did not accord with Futurist aesthetics: "Well, Vasya," Mayakovsky grumbled, "once again you've come up with an angel – you'd better paint a fly, it has been a long time since you last did!"⁷ Remarkably, Chekrygin soon lost interest in abstract forms and, with his characteristic fervour, started a bitter dispute with the Suprematists and Constructivists, as he defended the achievements of classical art. According to the accounts of the artist's contemporaries, the panache and uncompromising stance that distinguished the "frantic" Chekrygin's pronouncements about art, to which he was fanatically dedicated, left no one indifferent.



Многофигурная композиция. Конец 1910-х – начало 1920-х
Бумага, уголь, графитный карандаш. 15,6 × 12

Multi-figure Composition. Late 1910s – early 1920s
Charcoal, lead pencil on paper. 15.6 × 12 cm



Многофигурная композиция. Конец 1910-х – начало 1920-х
Бумага, прессованный уголь, графитный карандаш. 19 × 17,1

Multi-figure Composition. Late 1910s – early 1920s
Compressed charcoal, lead pencil on paper. 19 × 17.1 cm

года жизни, которые он сам определял как период «исступленного» рисования. В это время художник с невероятным творческим подъемом работал над графическими эскизами к задуманным им фрескам на темы «Бытие» (1920–1921) и «Воскрешение мертвых» (1921–1922). Словно предчувствуя свою скорую гибель, мастер за короткий срок исполнил более 1400 рисунков³.

Более ранний период творчества Чекрыгина, прошедший под знаком ларионовского лучизма, на выставке представляли многофигурные компо-

зиции 1910-х годов. Художник создал эффектные полуабстрактные образы, используя выразительные возможности светотеневой проработки. В этих композициях фигуры людей, как бы «преображаясь», растворяются в потоках света. Свет выполняет здесь пространственно-структурирующую роль и наделяет образы особой светозарностью и одухотворенностью («Весна»).

В это время Чекрыгин был известен в московских кругах как участник футуристических выставок и эпатажных шоу⁴. Совсем еще юного художника, восприимчивого ко всему новому, увлекла идея отрицания традиционных художественных ценностей,

3. В.Н. Чекрыгин погиб 3 июня 1922 года, попав под поезд между станциями Пушкино и Мамонтовка.

4. Впервые новаторские работы Чекрыгина экспонировались зимой 1913–1914-го на XXXV (Юбилейной) выставке МУЖВЗ, за что он был на год лишен стипендии им. И.И. Левитана, что, в свою очередь, послужило для художника поводом в феврале 1914 года уйти из Училища, где он успешно проучился три года.



Восстание. 1920. Эскиз композиции
Бумага, прессованный уголь. 43,4 × 27,8

Uprising. 1920. Sketch
Compressed charcoal on paper. 43.4 × 27.8 cm

tension of the images, lending them a profound meaning and demonstrating a tragic vision of the revolutionary events. It would be not unreasonable to argue that these images, monumental in form and emotionally charged, were produced by Chekrygin as he was preparing for the fresco titled “Existence”, a project that he had begun to consider in mid 1920. The artist’s surviving notes show that he planned a composition consisting of three series of images on historical and contemporary themes.⁸ In addition, in the multi-figure compositions and their individual details, some sort of overarching plan for the composition can be traced, which justified presenting these pieces as a single group at the show. This general “existential” imagery was complemented by gripping pieces from the “Orgies” and “Crazy People” series, as well as his portrait sketches.

However, Chekrygin soon became absorbed in another, truly fantastic subject. At the end of 1920, after reading the works of Nikolai Fedorov, the religious thinker who was one of the pioneers of Russian Cosmism, the artist became a devoted follower of his teaching.⁹ The philosopher viewed nature as a force that not only gave birth but also one that brought death: thus, he advised learning to control the natural environment in order to overcome starvation, illnesses and, finally, death itself. The triumph over death and bringing back to

Chekrygin’s formative years as an artist coincided with the period of the revolution and the civil war. He witnessed brutal fratricidal warfare, starvation, cold, destruction and terror. In his graphic series “Uprising” and “Faces”, Chekrygin powerfully and expressively presented the terrible realities of the world that surrounded him. Using the materials that were the easiest to find at that difficult time – paper and compressed charcoal – he hurriedly captured on paper the symbolic images that came to his mind. Works such as “Execution by Shooting”, “Screaming Woman”, “Crying Woman” and “Heads of a Slave and a Horse” were produced at the height of his creative inspiration. The contrasts of tones of light and dark and the rhythmic quality of the black and white spots highlight the inner

life all the dead who had ever lived and resettling them on other planets should become, according to Fedorov, “common cause” for the inhabitants of Earth.

The philosopher did not consider that his idea of establishing a new world and creating an immortal and transformed individual was utopian. As he saw it, this ambitious goal could be achieved through a synthesis of theory and applied science, art and religion, as well as the fraternal unity of all “sons of man”. He wrote: “Through rational beings, nature achieves a full knowledge of self and full self-government, reproduces all things that have been destroyed and are being destroyed on account of its still existing blindness.”¹⁰ Admirers of Fedorov, both as an individual and as a philosopher, included Tolstoy and Dostoevsky, Nikolai Berdyaev, Vladimir Solovyov, Vyacheslav Ivanov, Valery Bryusov and Konstantin Tsiolkovsky. Berdyaev wrote that the originality and power of Fedorov’s philosophy consisted “in his extraordinary,

8. Zhegin. P. 200.

9. Nikolai Fedorov’s works were published in 1906–1913 as *The Philosophy of the Common Cause* by the philosopher’s friends and students, Vladimir Kozhevnikov and Nikolai Peterson.

10. Fedorov, Nikolai. *Works*. Moscow: 1982. P. 633.



Головы раба и лошади. 1920
Бумага, прессованный уголь. 23,5 × 22,5

Heads of a Slave and a Horse. 1920
Compressed charcoal on paper. 23.5 × 22.5 cm

которая проводилась его соучениками по Московскому Училищу живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) В.В. Маяковским и Д.Д. Бурлюком. С присущим ему бесстрашием он вступил на путь чистого эксперимента и вскоре стал весьма заметной фигурой в среде авангардистов. О работах Чекрыгина, показанных на выставке картин футуристов, лучистов, примитивистов (выставка «№4»), организованной М.Ф. Ларионовым, благожелательно отзывались несколько московских критиков. Однако для художника эксперименты с формой были лишь «пробой пера», поисками своего пути в искусстве, и в отличие от многих авангардистов он никогда не отказывался

от достижений классического искусства. Решающее значение для него всегда имела духовная составляющая художественного образа. Так, друг художника и соученик по МУЖВЗ Л.Ф. Шехтель (Жегин) вспоминал, что Чекрыгин везде и всегда «говорит о Духе, о духовности, о Христе»⁵. Красноречивым подтверждением этому являются иллюстрации к первому футуристическому сборнику стихов В.В. Маяковского «Я!». Для этого уникального издания 1913 года, ставшего подлинным украшением юбилейной выставки, Чекрыгин исполнил в стилистике древнерусской рукописи текст и иллюстрации на библейские сюжеты⁶. Жегин писал, что они вызвали недоумение у автора стихов, так как не соответствовали эстетике футуризма: «Ну вот, Вася, – бурчал Маяковский, – опять нарисовал ангела – нарисовал

5. «Маковец» (1922–1926): Сборник материалов по истории объединения. М., 1994. С. 94.

6. Маяковский В.В. Я! / Рис. В.Н. Чекрыгина и Л. Ш. М.: Изд-во Г.Л. Кузьмина и С.Д. Долинского, 1913. Л.Ш. – Л.Ф. Шехтель (Жегин). Эскиз обложки сборника, в который вошло четыре стихотворения, исполнил В.В. Маяковский.

**Лица.** 1920

Бумага, уголь. 48,5 × 41,6
 Дар Г.Д. Костакис в 1977

Faces. 1920

Charcoal on paper. 48.5 × 41.6 cm
 Gift of George Costakis, 1977

singular awareness of the human being's active mission in the world, in his religious demand to approach nature actively, regulating and transforming it".¹¹

Chekrygin was deeply impressed by the philosopher's ideas about regulating natural processes and populating the universe with human beings. "I'm reading

Nikolai Fedorov, a Moscow philosopher," he wrote. "His thoughts are similar to mine... The dead brought back to life – not the Resurrection. We, sons of dead fathers, are the doers, bringing them back. It's not passive expectation of the miracle of Resurrection... The fathers raised from the dead will settle on the stars, whose movement is to be regulated by the collective will of all the living."¹²

Following in Fedorov's footsteps, the artist became acutely aware of the phenomenon of death as the key problem of human existence, conceiving an unprecedented idea to create a monumental mural on

11. Berdyaev, Nikolai. "The Religion of Resuscitative Resurrection (Nikolai Fedorov's 'The Philosophy of the Common Cause')." In: *Fantasizing About Earth and Heaven*. St. Petersburg: 1995. P. 190.

12. Murina, Rakitin. P. 218.

Детская головка. 1919

Бумага, прессованный уголь. 22,7 × 20,5

Head of a Child. 1919

Compressed charcoal on paper. 22.7 × 20.5 cm

Женская голова. 1920

Бумага, угольный карандаш, фиксаж. 21,6 × 23,3

Дар А.А. Сидорова в 1969

Head of a Woman. 1920

Charcoal pencil, fixer on paper. 21.6 × 23.3 cm

Gift of Alexei Sidorov, 1969

бы муху, давно не рисовал!»⁷ Примечательно, что, вскоре окончательно охладев к абстрактному формотворчеству, Чекрыгин со свойственной ему страстностью вступил в жесткую полемику с супрематистами и конструктивистами, отстаивая завоевания классического искусства. По воспоминаниям современников, пафосный порыв и бескомпромиссность «неистового» Чекрыгина в высказываниях об искусстве, которому он был предан фанатично, никого не оставляли равнодушным.

Творческое становление художника пришлось на период революции и гражданской войны. Он стал свидетелем жестокого братоубийственного противостояния, голода, холода, разрухи и террора. В рисунках из серий «Восстание», «Лица» Чекрыгин мощно и экспрессивно отразил страшные реалии окружающей жизни. Используя самый доступный в это трудное время материал – бумагу и прессованный уголь, – он спешил запечатлеть возникавшие в его воображении символические образы. Рисунки «Расстрел», «Кричащая», «Плачущая», «Головы раба и лошади» созданы на пике наивысшего творческого подъема. Контрасты светотени, ритмичность черных и белых пятен выявляют внутреннее напряжение образов, придают им глубинную значимость и свидетельствуют о трагическом восприятии революционных событий. Можно предположить, что эти драматичные по накалу и монументальные по форме листы связаны с работой Чекрыгина над эскизами к задуманной им в середине 1920 года фреске «Бытие». Из сохранившихся записей художника известно, что она должна была включать три цикла росписей на исторические и современные сюжеты⁸. Кроме того, в многофигурных композициях и отдельных деталях к ним прослеживается некий единый план композиционного построения, что позволило объединить эту группу рисунков в экспозиции. Общую «бытийную» картину дополняли выразительные работы из серий «Оргии», «Сумасшедшие» и портретные зарисовки.

Однако вскоре Чекрыгина увлекла другая, поистине фантастическая тема. В конце 1920 года художник, прочитав сочинения религиозного мыслителя и одного из основоположников русского космизма Н.Ф. Федорова, стал преданным последователем его учения⁹. Для философа природа была



силой не только рождающей, но и умерщвляющей, поэтому он призывал научиться управлять природными явлениями, чтобы преодолеть голод, болезни и, наконец, саму смерть. Победа над смертью, воскрешение всех когда-либо живших

7. Жегин Л.Ф. Воспоминания о В.Н. Чекрыгине / Ред., предисл. и коммент. Н.И. Харджиева // Панорама искусств. М., 1987. №10. С. 212. (Далее: Жегин.)

8. Жегин. С. 200.

9. Сочинения Н.Ф. Федорова были изданы в 1906–1913 годах под названием «Философия общего дела» друзьями и учениками философа – В.А. Кожениковым и Н.П. Петерсоном.



Веселая компания. 1919
Бумага, сангина. 29,7 × 22,4

A Jolly Crowd. 1919
Sanguine on paper. 29.7 × 22.4 cm

Безумная. 1922. Из серии «Сумасшедшие» (1921–1922)
Бумага, уголь. 26 × 25,6

Mad Woman. 1922. From the “Crazy People” series (1921–1922)
Charcoal on paper. 26 × 25.6 cm

Композиция с кошкой. Конец 1910-х
Бумага, прессованный уголь. 22,7 × 27,8

Composition with a Cat. Late 1910s
Compressed charcoal on paper
22.7 × 27.8 cm

Расстрел. 1920 →
Бумага, прессованный уголь. 31,6 × 30

Execution by Shooting. 1920 →
Compressed charcoal on paper. 31.6 × 30 cm



людей и заселение ими других планет должно стать, по Федорову, «общим делом» землян. Свою идею образования нового мира и создания бессмертного, преображенного человека философ не считал утопической. По его мнению, достижение этой высокой цели станет возможным при синтезе теоретической и прикладной науки, искусства и религии, а также при братском единении всех «сынов человеческих». Он писал: «Через разумные существа природа достигает полноты самопознания и самоуправления, воссоздает все разрушенное и разрушаемое по ее еще слепоте»¹⁰. Личностью и учением Федорова восхищались Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, Н.А. Бердяев, В.С. Соловьев, Вяч.И. Иванов, В.Я. Брюсов, К.Э. Циолковский. Бердяев писал, что оригинальность и сила философии Федорова заключались «в его исключительном, небывалом со-

знании активного призвания человека в мире, в его религиозном требовании активного, регулирующего, преображающего отношения к природе»¹¹.

Чекрыгина потрясли мысли философа о регуляции природных процессов и заселении Вселенной людьми. «Читаю Николая Федорова, московского философа, – писал он. – Его мысли совпали с моими <...>. Воскрешение умерших, но не Воскресение. Воскрешение активное, нами, сыновьями умерших отцов. А не пассивное ожидание чуда Воскресения. <...> Воскрешенными отцами будут заселены звезды, ход которых будет регулирован общей волей всех живущих...»¹² Вслед за Федоровым художник остро осознал феномен смерти как главную проблему человеческого

10. Федоров Н.Ф. Сочинения. М., 1982. С. 633.

11. Бердяев Н.А. Религия воскрешения («Философия общего дела» Н.Ф. Федорова) // Грезы о Земле и небе. СПб., 1995. С. 190.

12. Цит. по: Мурина, Ракин. С. 218.



Многофигурная композиция. Пять фрагментов. 1921
Из цикла «Воскрешение мертвых» (1921–1922)
Бумага, прессованный уголь. 48,4 × 38,7;
48,5 × 38,3; 48,7 × 38,2; 48,5 × 38,3; 48,8 × 38,7

Multi-figure Composition. Five details. 1921
From the series “Restoring the Dead to Life” (1921–1922)
Compressed charcoal on paper. 48.4 × 38.7;
48.5 × 38.3; 48.7 × 38.2; 48.5 × 38.3; 48.8 × 38.7 cm

the theme of “Restoring the Dead to Life”. In five sketches that he made in 1921, which were probably intended as the compositional centre of the fresco’s middle tier, the artist created an impressive picture of universal salvation. Conveying through visual means the philosopher’s idea of bringing all people back to life, not only the righteous ones, Chekrygin pictured all the figures in a flurry of activity: either already rising or in the process of freeing themselves from the captivity of death. Masterfully using the techniques of graphic art – line, spot and contrasting tones of light and dark – the artist attained an imagery that matched Fedorov’s vision of the Resurrection, according to which scientists would use the radial energy sparked by vibrating molecules.

According to Fedorov, the light from molecules would be of crucial importance, so the artist also focused on light, which not only shapes form in his pictures but also symbolizes spiritual transformation, “spiritualizing” the figures of people that emerge from nothingness back into life and to which the artist lends a thick materiality (“Sitting Figure with a Lantern”). In another series of images, eager to create “a purified image of enlightened flesh”, he applied the subtlest shades of black, striving to achieve the stunning transparency and ephemeral

quality of the figures that inhabited Fedorov’s universe (“Composition with an Angel”). Fedorov believed that the human being, who previously only looked up at the sky, was bound sooner or later to become a “swimmer” across the universe. For the second half of the 19th century, it was an absolutely utopian statement – but one that proved to be prophetic. Impressed by these ideas to populate other planets, Chekrygin produced his “Composition with a Sphere”, an amazing image of Fedorov’s future world, in which the newly reborn, immortal individual manages the “senseless” cosmic forces.

Chekrygin translated Fedorov’s project of universal salvation into the compelling and persuasive idiom of visual art. Produced with soft-pressed charcoal and graphite, his pictures captivate the viewer with their perfection. Through his dynamic style, based on the beauty of flexible, smooth lines and deep glimmering chiaroscuro, he achieved a stunning picturesque quality in his imagery. Tellingly, Chekrygin regarded all that he created in the last two years of his life as fragments of a fresco – this reveals the passion that he had for monumental forms, which could reflect the entire harmony of the universe. Zhegin recalled: “The approach to space, composition, colour and texture itself – everything revealed in him the soul of a great fresco artist... He was even at that time talking about frescoes as his lifelong commitment, brushing aside all the trivia of everyday life that could get in the way of carrying out this ‘most important project’.”¹³ The series “Restoring the Dead to Life”, in which every composition seems like a fragment of a grand mural, became Chekrygin’s main creation. Bakushinsky characterised

13. Zhegin. P. 215.



существования, и у него родился небывалый замысел – создание монументальной росписи на тему «Воскрешение мертвых». В пяти эскизах 1921 года, которые, очевидно, должны были стать композиционным центром среднего пояса фрески, он создал выразительную картину всеобщего спасения. Образно воплощая мысль философа о воскрешении всех людей, а не только праведников, Чекрыгин изобразил все фигуры в бурном движении: либо встающими, либо еще только освобождающимися из плена смерти. Мастерски используя выразительный язык графики – линию, пятно, контраст света и тени, – художник нашел адекватное пластическое выражение федоровскому методу воскрешения, согласно которому ученые будут пользоваться лучистыми энергиями, возникающими от вибраций молекул. По Федорову, именно свет, исходящий от молекул, будет иметь решающее значение, и художник также уделяет большую роль свету: он не только исполняет в его рисунках формообразующую функцию, но и выступает как символ духовного преображения, «одухотворяет» возникающие из небытия фигуры воскресших, которые художник наделяет весомой материальностью («Сидящая фигура с фонарем»). В другой группе рисунков он, пытаясь создать «очищенный образ просветленной плоти», использовал тончайшие градации черного цвета, добиваясь удивительной прозрачности, эфемерности фигур, населяющих Вселенную Федорова («Композиция с ангелом»). Ученый верил, что человеческое существо, прежде только взиравшее на небо, рано или поздно станет «пловцом» во Вселенной. Для второй полови-

ны XIX века это было абсолютно утопическое высказывание, но оно оказалось пророческим. Под впечатлением идеи заселения людьми других планет Чекрыгин создал «Композицию со сферой» – удивительный образ федоровского грядущего мира, в котором новый, возрожденный, бессмертный человек управляет «бесчувственными» космическими силами.

Федоровский проект всеобщего спасения был высказан Чекрыгиным ярко и убедительно языком пластического искусства. Его рисунки, исполненные в технике мягкого прессованного угля и графита, поражают совершенством. Благодаря своей динамичной манере, основанной на красоте гибких, плавных линий и глубокой мерцающей светотени, он добивался удивительной живописности изображения. Характерно, что Чекрыгин рассматривал все им созданное в последние два года жизни как фрагменты фрески – так страстно он стремился к большой монументальной форме, способной отразить всю гармонию мироздания. Жегин вспоминал: «Отношение к пространству, композиции, цвету и самой фактуре – все изобличало в нем душу великого мастера фрески. <...> О фреске как о своем жизненном деле он говорил уже тогда, отмечая все то мелко житейское, что могло бы помешать осуществлению этого “самого главного”»¹³. Цикл «Воскрешение мертвых», в котором каждая композиция воспринимается как отдельный фрагмент грандиозной настенной росписи, стал главным творческим свершением Чекрыгина. «Проникновенным художественным видением» назвал

13. Жегин. С. 215.



Двухфигурная композиция. 1922
Из цикла «Воскрешение мертвых»
(1921–1922)
Бумага, уголь. 30,8 × 23,8

Two-figure Composition. 1922
From the series “Restoring the Dead to Life”
(1921–1922)
Charcoal on paper. 30.8 × 23.8 cm

Композиция с ангелом. 1922 →
Из цикла «Воскрешение мертвых»
(1921–1922)
Бумага, уголь. 24,2 × 28,8

Composition with an Angel. 1922 →
From the series “Restoring the Dead to Life”
(1921–1922)
Charcoal on paper. 24.2 × 28.8 cm

Композиция с ангелом. 1922 →
Из цикла «Воскрешение мертвых»
(1921–1922)
Бумага, графитный карандаш. 25,5 × 37,8

Composition with an Angel. 1922 →
From the series “Restoring the Dead to Life”
(1921–1922)
Lead pencil on paper. 25.5 × 37.8 cm





the artist's works on this theme as a "stirring artistic vision": they reflected "the great joy of anticipation of the new heaven and the new Earth – the new human being in new, heretofore unseen social and cosmic relations".¹⁴

Working on "Restoring the Dead to Life", Chekrygin became close to the group of artists and writers who created, in the spring of 1921, the "Art and Life" alliance of artists and poets (known from 1924 as "Makovets"). His associates from among them saw in him

a true innovator, a brilliant theoretician and philosopher, so it was only natural that he actively participated in the elaboration of the principal provisions of the alliance's manifesto and was the main exhibitor at its first show. Unlike the "left-wing" artists, the members of "Makovets" never rejected the achievements of Realist art in the widest sense. The group's manifesto, titled "Our Prologue", clearly articulated Chekrygin's idea of reviving art while maintaining a "steady continuity from the great masters of the past and unconditionally reviving the organic and eternal foundation of art".¹⁵

14. Bakushinsky, Anatoly. *Studies and Articles*. Moscow: 1981. P. 172.

15. "Our Prologue". In: *Makovets: A Magazine of Arts*. Moscow: 1922. No. 1.



- ← **Многофигурная композиция.** 1921
Из цикла «Воскрешение мертвых»
(1921–1922)
Бумага, прессованный уголь. 36,3 × 28,3
- ← **Multi-figure Composition.** 1921
From the series “Restoring the Dead to Life”
(1921–1922)
Compressed charcoal on paper. 36.3 × 28.3 cm

- Многофигурная композиция со сферой.** 1921–1922
Из цикла «Воскрешение мертвых»
(1921–1922)
Бумага, прессованный уголь. 39 × 31,2
- Multi-figure Composition with a Sphere.** 1921–1922
From the series “Restoring the Dead to Life”
(1921–1922)
Compressed charcoal on paper. 39 × 31.2 cm



The “Makovets” artists were also attuned to the ideas of the transformative role and spiritual community (*sobornost*) of art championed by religious philosophers such as Berdyaev, Ivanov, Solovyov, Fedorov and Pavel Florensky.

Chekrygin set out these ideas in an article published in the “Makovets” magazine after his death. According to the artist, modern art provides only a glimpse of the forthcoming renovation of the universe – making “the soil ready for a synthesis of live arts... only then will art lay bare its hidden powers and become a triumph of the creative endeavour of heavenly architects building heaven.”¹⁶ Fedorov’s idea about the rise of a new productive art to shape the universe of the future was of paramount importance to Chekrygin. In his treatise “On the Cathedral of the Reviving Museum” (1921), dedicated to the philosopher’s memory, Chekrygin created

an august image of his cosmic church-cum-museum, in which learning and art were to come together within the fold of a living religion that united knowledge and faith. As he wrote: “The Son of man knows that he is not called to destroy the rise of the world but to

complete its ascent in a purity undreamed-of, to open up the beauty of the blossom of the Earth and the universe in a new and perfect freedom and incorruptible light.”¹⁷

Chekrygin’s art is as original as his personality. He not only possessed singular creative talents but also had a propensity to think philosophically and at length about life and art. Zhegin remembered: “His life was remarkable for its inner intensity and integrity... He certainly couldn’t be unaware of his singularity. ‘I’m not a genius, but I’m touched by genius,’ he told me once.”¹⁸ Nor could the artist’s friends fail to notice his prophetic ability. Chekrygin, it seems, had a rare aptitude indeed for seeing the future. Thus, long before his tragic death, he wrote in one of his letters: “I don’t know what my life’s journey will be, but I have a premonition of it, and like a road at night, here it is, before my very eyes – and of my end: a violent death.”¹⁹ Unfortunately, this terrible prophecy was fulfilled when the artist had only just turned 25. Although his life proved very short, Vasily Chekrygin succeeded in finding his unique path in art, leaving to posterity a vast artistic legacy, a large part of which consists of graphic pieces, whose compelling, impressive imagery reflects both the spirit of the revolutionary age and of Russian religious thought.

Published: Tretyakov Gallery magazine. 2018. #2.

16. Chekrygin, Vasily. “On the New Emerging Stage of Pan-European Art in the Making”. In: *Makovets: A Magazine of Arts*. Moscow: 1922. No. 2. P. 14.

17. Murina, Rakitin. P. 250.

18. Zhegin. P. 210.

19. Murina, Rakitin. P. 217.

- ← **Сидящая фигура с фонарем.** 1922
Из цикла «Воскрешение мертвых» (1921–1922)
Бумага, уголь. 37,8 × 44,1
- ← **Sitting Figure with a Lantern.** 1922
From the series “Restoring the Dead to Life” (1921–1922)
Charcoal on paper. 37.8 × 44.1 cm

Автопортрет. 1918. Бумага, графитный карандаш. 21,4 × 19

Self-portrait. 1918. Lead pencil on paper. 21.4 × 19 cm

Бакушинский произведения художника на эту тему, в них нашла свое выражение «и великая радость предчувствия нового неба и новой земли – нового человека в новых, еще не виданных доселе отношениях общественных и космических»¹⁴.

Во время работы над темой «Воскрешение мертвых» Чекрыгин сблизился с группой художников и литераторов, создавших весной 1921 года Союз художников и поэтов «Искусство – жизнь» (с 1924 года «Маковец»). Его соратники по искусству видели в нем истинного новатора, яркого теоретика и философа, поэтому не случайно он принял активное участие в разработке основных положений манифеста Союза и стал главным экспонентом первой выставки объединения. В отличие от «левых» художников маковцы никогда не отрицали завоеваний мирового реалистического искусства. В манифесте «Наш пролог» ясно прозвучала чекрыгинская мысль о возрождении искусства при условии «строгой преемственности с великими мастерами прошлого и при безусловном воскрешении в нем начала живого и вечного»¹⁵. Маковцам также были близки идеи о преображающей роли и соборности искусства религиозных философов Н.А. Бердяева, Вяч.И. Иванова, В.С. Соловьева, Н.Ф. Федорова, П.А. Флоренского. Эти мысли выражены Чекрыгиным в статье, которая после его смерти была опубликована в журнале «Маковец». По мнению художника, современное искусство лишь частично раскрывает грядущее обновление Вселенной, когда же «приготовится почва к синтезу живых искусств <...>, только тогда искусство будет владеть в яви скрытыми силами и будет торжеством созидания небесной архитектуры, строящей небо...»¹⁶ Эту федоровскую мысль о зарождении нового созидательного искусства, моделирующего мироздание будущего, Чекрыгин считал первостепенной. В трактате «О Соборе воскрешающего музея» (1921), посвященном памяти философа, Чекрыгин, рисуя грандиозный образ федоровской вселенской церкви-музея, в котором наука и искусство воссоединятся в живой религии, объединив знание и веру, писал: «Сын челове-



ский знает, что не разрушать подъем мира призван он, но завершить его восстание в немыслимой чистоте, раскрыть красу цвета земли и вселенной в новой, совершенной свободе и нетленном свете»¹⁷.

Творчество Чекрыгина так же своеобразно, как и личность самого автора. Это был человек не только невероятно художественно одаренный, но и склонный к глубокому философскому осмыслению жизни и искусства. Жегин вспоминал: «Жизнь его была необычайна своей внутренней напряженностью и целостностью <...>. Свою исключительность он, конечно, не мог не сознавать. “Я не гений, но гениален”, – однажды сказал он мне»¹⁸. Друзья художника не могли не заметить и его пророческого дара. По-видимому, Чекрыгин действительно обладал редкой способностью предугадывать будущее. Так, задолго до своей трагической гибели он писал в одном из писем: «Пути своего я не знаю, но предчувствую, и он, как дорога ночью, стоит у меня перед глазами, и конец – моя насильственная смерть»¹⁹. К сожалению, это страшное пророчество сбылось, когда художнику только что исполнилось 25 лет. Несмотря на столь короткий срок жизни, Василий Чекрыгин успел найти свой неповторимый путь в искусстве, оставив потомкам обширное художественное наследие, важное место в котором занимают графические произведения мастера, отразившие в ярких, выразительных образах дух революционной эпохи и русской религиозной мысли.

Опубликовано: Третьяковская галерея. 2018. №2.

14. Бакушинский А.В. Исследования и статьи. М., 1981. С. 172.

15. Наш пролог // Маковец: журнал искусств. М., 1922. №1.

16. Чекрыгин В.Н. О намекающемся новом этапе общеевропейского искусства // Маковец: журнал искусств. М., 1922. №2. С. 14.

17. Цит. по: Мурина, Ракитин. С. 250.

18. Жегин. С. 210.

19. Цит. по: Мурина, Ракитин. С. 217.

тельного искусства, моделирующего мироздание будущего, Чекрыгин считал первостепенной. В трактате «О Соборе воскрешающего музея» (1921), посвященном памяти философа, Чекрыгин, рисуя грандиозный образ федоровской вселенской церкви-музея, в котором наука и искусство воссоединятся в живой религии, объединив знание и веру, писал: «Сын челове-



История одной картины

Аркадий Пластов

«Купание коней»

К 125-летию со дня рождения

Татьяна Пластова

Картина «Купание коней» – одна из наиболее значительных работ Аркадия Пластова 1930-х годов. Написанная к выставке «XX лет РККА»¹ и будучи фактически заказной, она тем не менее может считаться самой свободной и искренней картиной своего времени. Как и «Праздник урожая», эта работа явилась результатом практически молниеносного становления Аркадия Пластова как мастера живописной картины. И именно поэтому история ее создания, попытка постижения ее живописных смыслов представляются чрезвычайно важными для понимания формирования и эволюции живописного языка художника во второй половине 1930-х годов.

Работа над темой «Купание коней» включает в себя два важных момента: импрессионистические подходы к изображению натуры, трактовки сюжета как мотива (не случайно именно об этой работе Пластов скажет: «Мотив обнаженного тела, воды, солнца, коней – мечта моей жизни») и шедшую параллельно работу над античными и неоклассическими эскизами, постижение художником пластических и экзистенциальных сущностей мирового искусства.

Фактически существует две самостоятельных картины с этим названием. Одна – «Купание коней» (1938, ГРМ), полная античных реминисценций, с глубокой зеленоватой, явно морской водой, с общим тоном драгоценных, сумеречно-серебристых и ох-

ристых металлов, с «автопортретом» в полный рост и портретно узнаваемым одним из любимейших пластовских героев – белозубым молодым Петром Тоньшиным, – экспонировалась на выставке «XX лет РККА». Другая – традиционно обозначается в каталогах как «Эскиз картины “Купание коней”» (1937, 66,5 × 99,5, собрание семьи художника) – на самом деле самостоятельная работа, построенная на пленэрных эффектах, вариативности ракурсов фигур, с ясно читаемой «цитатой» скульптурной группы П. Клодта, установленной на Аничковом мосту в Петербурге.

По цветовому строю, композиции, живописным задачам, соотносённости с реальностью, по изображаемому миру, наконец, семантике это две разные картины, два подхода автора к теме. За каждым вариантом стоят своя история создания,

1. РККА – Рабоче-крестьянская Красная Армия (1918–1946).

← Купание коней. 1938. © ГРМ. Фрагмент

← Bathing the Horses. 1938
© Russian Museum, St. Petersburg. Detail



Купание коней. 1938
Холст, масло. 200 × 300
© ГРМ

Bathing the Horses. 1938
Oil on canvas. 200 × 300 cm
© Russian Museum, St. Petersburg



The Creation of Arkady Plastov's “Bathing the Horses”

Marking the 125th Anniversary of the Artist's Birth

Tatyana Plastova

“Bathing the Horses” is one of the most important works that Arkady Plastov (1893–1972) accomplished in the decade of the 1930s. Created for the 1938 “Exhibition on the 20th Anniversary of the Workers’ and Peasants’ Red Army”, it was effectively a commissioned work, but nevertheless remains one of the most genuine and honest paintings of its period. Like the artist’s “Harvest Feast”, it reflects Plastov’s almost instantaneous evolution into a master of painting in oil. The story of the painting, along with its creator’s quest to capture its artistic quintessence, is particularly relevant for understanding the foundation and development of Plastov’s artistic vocabulary in the late 1930s.

Two aspects of Plastov’s work on “Bathing the Horses” deserve special note: his Impressionist manner, the fact that he treated his subject as a motif (it is no accident that he used this word when describing this particular painting: “this motif – nude bodies, water, sunlight, and horses – is my life’s dream”); and his concurrent work on sketches in the Classical and Neoclassical manner, involving study of the plastic and existential principles of world art.

There are, in fact, two separate original paintings entitled “Bathing the Horses”. The first, from 1938, initially shown at the “Exhibition on the 20th Anniversary of the Workers’ and Peasants’ Red Army”¹ and now at the Russian Museum, is replete with allusions

to antiquity. Its palette is dominated by jewel-like tones of dark silver and ochre and the deep, greenish waves clearly evoke the sea; the composition includes a full-length “self-portrait” and a clearly recognisable image of one of Plastov’s favourite models, the young and beautifully white-toothed Pyotr Tonshin. The other painting, usually catalogued as a study for the painting “Bathing the Horses” (1937, 66.5 x 99.5 cm, in the Plastov family collection), is actually an original work in its own right, based on sketches made *en plein air*, with a variety of models’ poses and a clear allusion to Pyotr Klodt’s sculptural composition on St. Petersburg’s Anichkov Bridge.

From the point of view of their composition, colour scheme, artistic objectives, relationship with reality, choice of subject, and, last but not least, their semantics, these are definitely two distinct paintings, two different

1. The Workers’ and Peasants’ Red Army (RKKKA), or simply the Red Army, was officially founded on January 28, 1918; from February 1946 until its dissolution in December 1991, it was known as the Soviet Army.



Купание коней. Эскиз. 1937. Холст, масло. 66,5 × 99,5

Bathing the Horses. Sketch. 1937. Oil on canvas. 66.5 × 99.5 cm

своя парадигма образов, свои живописные и семантические смыслы. Подготовительный материал по теме «Купание коней» также распадается на две большие группы: натурные, «импрессионистические» этюды, сделанные в Прислонихе, а также во время командировки в одну из частей кавказской дивизии РККА (Армавир), и композиции, соотносящиеся с опытами мастера в неоклассической стилистике.

Тема «Купания коней» впервые возникает в творчестве Пластова в юные годы: самая ранняя акварельная композиция относится к 1913 году. О работе «Купание лошадей на пруду» упоминает и первый учитель Пластова Д.И. Архангельский в статье конца 1920-х годов.

В 1920–1930-е годы Пластов много рисовал и писал лошадей, прекрасно знал строение лошади, ее движения, особенности аллюров. Именно поэтому так легко и быстро складывается композиция картины. «Купание коней», безусловно, стоит в ряду этой пластовской темы, начавшейся с композиции «Праздник Флора и Лавра» (1915–1920), продолженной в картинах «Купание коней» (1938), «Ночное»

(1940), «Праздник» (1954–1967), цикле иллюстраций к повести Л.Н. Толстого «Холстомер» (1952–1953).

Разумеется, «Купание коней» как живописная тема не могла осознаваться автором вне определенного контекста русского искусства, вне ассоциаций с работами К. Петрова-Водкина «Купание красного коня» (1912), «Купание красной конницы» (1928) П. Кончаловского, написанной к выставке 10-летия РККА и представленной на персональной выставке художника в 1932 году, которую видел Пластов. «В 20-е годы Кончаловский на самом деле создал ряд крупных композиций с фигурами, которые номинально вписывались в параметры “выставочной картины” (“Возвращение с ярмарки”, “Ковка буйвола” <...> вплоть до “Купания красной конницы” <...>). Но ведь все эти вещи вне социальной коллизииности своего времени. В подобном качестве они едва ли вписываются в традицию русской реалистической картины <...> да и трудно соотносимы с амбициями картины советской “тематической”², – писал А.И. Морозов. Неоклассический «подтекст» работы Кончаловского был, несомненно, близок Пластову. Возможно, пример Кончаловского – взять «официальную» тему и освободить ее от социальных контекстов, сделав вечной, – также сыграл свою роль. Если так, то Пластов преуспел

2. Морозов А.И. Неизвестный Кончаловский // Неизвестный Кончаловский. М., 2002. С. 16.

День Флора и Лавра. 1915–1920
Бумага, акварель, белила. 19,5 × 47,5

The Feast of SS Florus and Laurus. 1915–1920
Watercolour, whitewash on paper. 19.5 × 47.5 cm

approaches to the theme. Each version of the painting has its own story, its archetypes and its painterly and semantic values. As for the preliminary sketches and studies, they also fall into two main categories. The first group includes the "Impressionist" ones made from nature in Prislonikha, Plastov's native village, and during his trip to a unit of the Red Army Caucasus Military Division based in Armavir, while the other one of preliminary compositions are Plastov's studies in a Neoclassical manner.

Plastov was quite young when he first turned to the motif of bathing horses – his earliest watercolour composition on the subject dates back to 1913. His first art teacher, Dmitry Arkhangelsky, mentioned a work by Plastov known as "Bathing Horses in the Pond" in an article published at the end of the 1920s.

Plastov often drew and painted horses throughout the 1920s and 1930s; he had considerable knowledge of them, including the way they moved and their different gaits. Thus, he worked quickly and easily when creating this new composition. There is no doubt that "Bathing the Horses" belongs to a series of Plastov's works in which the horse occupies a central role: among such pieces are "The Feast of SS Florus and Laurus" (1915–1920), which was followed by "Bathing the Horses", then "Night Pasture" (1940) and "Celebration Day" (1954–1967), as well



Купание лошадей. 1913. Бумага, акварель. 16,5 × 24,6
Год создания работы указан учителем А.А. Пластова – Дмитрием Ивановичем Архангельским.

Bathing the Horses in the Pond. 1913. Watercolour on paper
16.5 × 24.6 cm. Dated by Dmitry Arkhangelsky, Plastov's teacher.



as his illustrations to Leo Tolstoy's novella "Kholstomer: The Story of a Horse".

Naturally, the artist could not fail to see "Bathing the Horses" in the wider context of the Russian and Soviet visual arts of his time, which included the work of Kuz-

ma Petrov-Vodkin, notably his "Bathing the Red Horse" (1912), as well as Pyotr Konchalovsky's "Bathing the Red Cavalry" (1928), painted for the "Exhibition on the 10th Anniversary of the Red Army" that was shown at Konchalovsky's 1932 solo exhibition (we know that Plastov visited that show). About the latter, the art historian Alexander Morozov wrote: "In the 1920s, Konchalovsky did create a number of large-scale, multi-figure compositions that could technically be considered 'exhibition paintings', for example 'Return from the Fair', 'Shoeing the Bull', right through to 'Bathing the Red Cavalry'... However, all these works remain outside the social context of their period. This is a phenomenon that does not fit with the tradition of Russian Realist painting; it is also hardly compatible



в этом еще более Кончаловского: даже в названии его картины «Купание коней» отсутствуют социальные и политические обертоны.

Другой важной контекстной основой работы Пластова явилась картина В. Серова «Купание лошади» (1905). Любовь к творчеству Серова (художник называет его в числе своих учителей) и очевидные колористические параллели пластовской картины (в варианте из собрания ГРМ) с «Купанием лошади» позволяют говорить об этом.

Знаменательно, что в 1935 году в Москве, в Третьяковской галерее, открылась выставка В.А. Серова, которую художник видел и о которой отзывался в письмах: «Здесь открылась выставка Серова. Я был уже несколько раз на ней. Масса невиданных еще мной вещей или тех, что видел в 1912 году. Черпаю из нее полными горстями и крепну, крепну»³. «Познакомившись с тематикой художественной выставки, – писал Пластов в автобиографии, – я принял. Все было или не по моим силам, или такого порядка, что и без меня бы нашлись мастера сделать это преотлично. Я решил предложить свою тему <...> – «Купание коней»»⁴.

Художник начинает работу зимой 1936 года. 13 февраля он пишет жене в Прислониху: «Тему

утвердили за мной ту, что предложил я – «Купание коней красными кавалеристами»»⁵. В письме от 2 марта 1936 года, где говорится о работе над эскизом к «Празднику», художник напишет: «Второй эскиз (для «Красной Армии») сделал сепией. Вот тема исключительная. При мысли, что, может быть, Бог даст, буду ее писать, становлюсь как в лихорадке. Этот мотив обнаженного тела, воды, солнца, коней – мечта моей жизни. Если придется писать, то в натуральный рост, мазать кистью придется местами как метлой, если удастся поработать над этюдами летом, то можно сделать вещь, на которой создашь себе имя. Когда на один только коричневатый эскиз смотришь, чего только не нафантазируешь»⁶.

Таким образом, мотив, живописная сущность с самого начала доминируют над сюжетом, который также определялся скорее формально выверенной композицией, чем ожидаемой «нарративностью». В обоих вариантах картины отсутствуют визуально значимые обозначения времени и исторических реалий.

3. Письмо А.А. Пластова Н.А. Пластовой. 17.01.1937. Архив семьи Пластовых.

4. Архив семьи Пластовых.

5. Письмо А.А. Пластова Н.А. Пластовой. 13.02.1936. Архив семьи Пластовых.

6. Письмо А.А. Пластова Н.А. Пластовой. 02.03.1936. Архив семьи Пластовых.



Развалины с барельефами воинов. 1930-е
Цветная бумага, акварель, белила. 25 × 32,5

Ruins with Bas-reliefs of Warriors. 1930s
Watercolour, whitewash on coloured paper. 25 × 32.5 cm

↓ **Герои, венчаемые Никой, воздвигают колонну в ее храме.** 1930-е
Бумага, акварель, белила. 34,5 × 25

↓ **Heroes Erect a Column in the Temple of Nike as She Crowns Them.**
1930s. Watercolour, whitewash on paper. 34.5 × 25 cm



saw and to which he referred in his correspondence. "An exhibition of Serov's [paintings] has opened here. I have already been to see it several times. There is a great deal that I have never seen before, and some works that I saw back in 1912. I seize so much from it and grow stronger and stronger..."³

As for the 1938 Red Army anniversary show, Plastov wrote in his autobiography: "When I learned the theme of this art exhibition, I felt a bit dejected. Everything was either beyond my ability, or of a kind that other painters would tackle most beautifully. I decided to suggest my own subject... 'Bathing the Horses'."⁴

Plastov began working on the painting in the winter of 1936. On February 13, he wrote to his wife, who was in Prislonikha: "The theme that I'd suggested – 'Red Army Cavalrymen Bathing Their Horses' was approved."⁵ In his letter of March 2, 1936, he described his work on a study for "The Fair", and wrote that he "drew the second, sepia study (for the 'Red Army' [exhibition - translator's note]). Here is an exceptional theme. The thought that, God willing, I will get to paint it makes me feverishly happy. This motif – nude bodies, water, sunlight and horses – is my life's dream. If I *do* [translator's italics] get to paint it, I should make it life-size, with some brushstrokes as if they'd been made with a broom; if I am lucky enough to work *en plein air* this summer, I could create something that would make my reputation. I get carried away as I look at the brown [sepia] study imagining the possibilities."⁶

From the very beginning, this motif and its painterly quintessence dominated over the subject matter, which was, in turn, determined by the precise demands of the composition, and not by any expected "narrative". Neither version of the painting has any clear visual indications of its time or of historical reality.

Every letter that Plastov wrote in March and April 1936 mentions "Bathing the Horses", which he was painting during the same period as he was working on "Harvest Feast". The artist's wish was to go home to Prislonikha and paint from nature: "At home, if the weather is good, I could paint the much-needed studies of horses in the open air."⁷ However, the artist's main focus was on determining the composition.

with the ambitions of the so-called 'theme-based' Soviet art."² Plastov was clearly familiar with the Neoclassical allusions of Konchalovsky's work, and it is possible that Konchalovsky's example of taking an "official" subject and stripping it of the social context of its time to make it into something eternal, played a role. If that was the case, Plastov indeed managed to outperform Konchalovsky, as even the title of his painting, "Bathing the Horses", is devoid of any social or political overtones.

Another important work that provides context for Plastov's painting is Valentin Serov's "Bathing a Horse" (1905). Plastov considered himself a student of Serov and admired his work and the fact that his "Bathing the Horses" and Serov's original painting at the Russian Museum have a similar palette endorses such kinship. It should also be noted that, in 1935, the Tretyakov Gallery had organised a solo show of Serov's works, which Plastov

2. Morozov, A.I. "The Unknown Konchalovsky" // *The Unknown Konchalovsky*. Moscow, 2002. P. 16.
3. Arkady Plastov letter to Natalya Plastova, January 17, 1937. All letters cited here are from the Plastov family archive.
4. Arkady Plastov, "Autobiography". Unpublished, the Plastov family archive.
5. Arkady Plastov letter to Natalya Plastova, February 13, 1936.
6. Arkady Plastov letter to Natalya Plastova, March 2, 1936.
7. Arkady Plastov letter to Natalya Plastova, April 13, 1936.



Эскиз №2 к картине «Купание коней». 1936
Бумага, акварель, карандаш. 25 × 48

Sketch No. 2 for the painting "Bathing the Horses". 1936
Watercolour, pencil on paper. 25 × 48 cm

В каждом письме в марте, апреле 1936 года упоминается работа над картиной «Купание коней», которая идет параллельно с работой над «Праздником урожая». Художник мечтает поехать домой, в Прислонику, и там писать с натуры: «Дома, коли будет хорошая погода, поделаю очень нужные мне этюды лошадей на воздухе»⁷. Однако главное в этот период – работа над эскизом, его формальное решение.

«Вчера и позавчера перевел рисунок на полотно. Я говорю об эскизе для Красной Армии. Сегодня с утра начал его прописывать жидкой, как акварель, краской. Получается любопытно. Эти три дня вообще все вожусь с нагой натурой для фигуры красноармейцев. Натурщик я сам. Принимаю перед зеркалом нужные позы, ну и кой-как с великим мучением, а все же рисунок делаю». Узнаваемый автопортрет сохранился как в этюде, так и в картине из собрания ГРМ. «Пишу "Купание коней" Красной Армии. Выходит пока ничего себе. Любопытно, что в процессе работы открываешь в себе кой-какие достоинства»⁸.

Значимым контекстом творчества Пластова 1930-х годов были размышления над графическими композициями на античные темы и работами в неоклассической стилистике. Это серии архитектурных композиций с развалинами триумфальных арок, атлантами, разрушающимися или балансирующими конструкциями, напоминающих «бумажную архитектуру» Джованни Баттисты Пиранези и отразивших ощущаемую художником хрупкость, неустойчивость, тревожность бытия. Своеобразные капрично, где близкая художнику реальность – купальщицы, стада, пасущиеся у водопоя, – соединена с фантастически-

ми картинами архитектурных катастроф, разрушающихся гигантских строений, извергающихся и потухших вулканов; наконец, интерпретация известных мифологических сюжетов или сюжетов с известными героями, таких как «Геркулес и Антей», «Геркулес убивает кентавра Несса, похитившего его жену», «Герои, венчаемые Никой, воздвигают колонну в ее храме», «Орфей и Эвридика». «Героические» ландшафты и циклопические фигуры словно иллюстрируют программные слова художника: «Мне мерещатся краски и формы, насыщенные страстью и яростью, чтобы рядом со всей слащавой благопристойностью они ревели и вопили бы истощенными голосами»⁹. Творческая мощь мастера, очевидно, не вмещалась в прокрустово ложе известных и возможных в те времена для реализации сюжетных и пластических схем. «Когда вспомнишь, что это (античные композиции. – Т. П.) рождалось <...> на том же самом столе с эскизами сельхозплакатов, прочей колхозной агитки, только тогда поймешь, как и чем томилась душа художника, какой оригинальный, неожиданный талант губился беспощадными обстоятельствами жизни, в которой не было места Гомеру и Овидию. Рядом с этими эскизами шла работа над образами Прислоники с ее зимами, заснеженными дворами с лошадьми и прочей скотинешкой, с ярыми полыми водами. Ненаписанные картины эти – самый доподлинный Пластов, и сейчас не знаешь, чему больше откликается сердце, его ли высотам живописного взлета или этим скромным по размерам, скупым по краскам "мужицким жанрам" <...>»¹⁰.

Можно совершенно определенно сказать, что эскизы «Купания коней» создавались

7. Письмо А.А. Пластова Н.А. Пластовой. 13.04. 1936. Архив семьи Пластовых.

8. Письмо А.А. Пластова Н.А. Пластовой. 16.04. 1936. Архив семьи Пластовых.

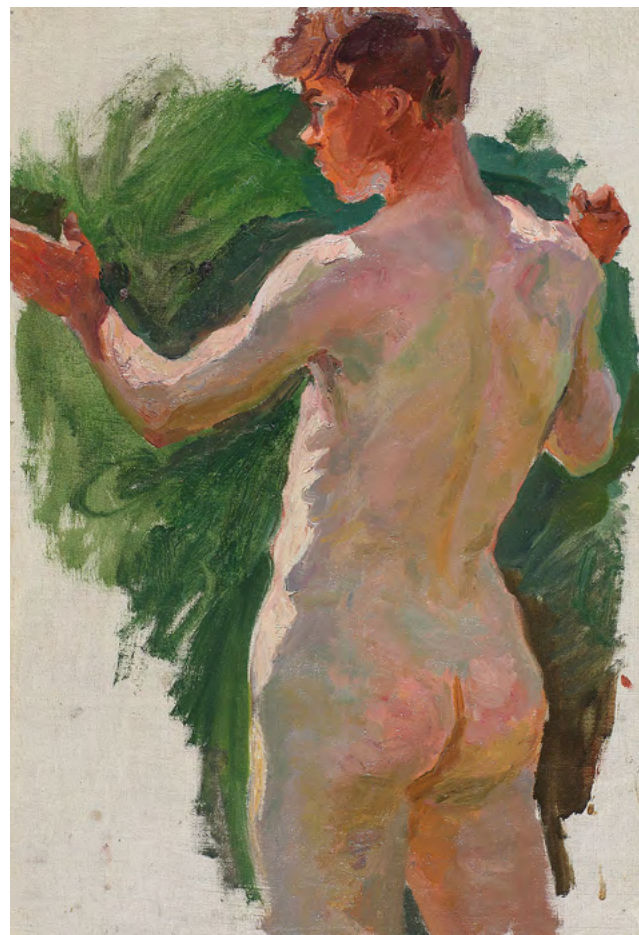
9. Письмо А.А. Пластова Н.А. Пластовой. 24.11. 1935. Архив семьи Пластовых.

10. Пластов Н.А. Воспоминания. Рукопись. Архив семьи Пластовых.



Этюд к картине «Купание коней». Обнаженное тело. №13
1937–1938. Холст, масло. 52 × 34,3

Sketch for the painting "Bathing the Horses". Nude Form. No. 13
1937–1938. Oil on canvas. 52 × 34.3 cm



Этюд к картине «Купание коней». Обнаженное тело. №3
1937–1938. Холст, масло. 52,5 × 34,7

Sketch for the painting "Bathing the Horses". Nude Form. No. 3
1937–1938. Oil on canvas. 52.5 × 34.7 cm

"Yesterday and the day before that, I transferred the drawing to canvas. I am talking about my sketch for the 'Red Army'. This morning I began to paint, using water-colour-like liquid paint. The result is quite interesting. In fact, in the last three days, I have been trying to work out the nude figures of the Red Army soldiers, using myself as a model. I assume the required pose in front of the mirror and draw, with really considerable difficulty, but the drawing works out all the same." There is a recognisable self-portrait in both the study and the Russian Museum version of the painting. "I am painting 'Bathing the Horses' for the Red Army. So far, so good. It is curious how, in the process, I discover that I do have some strengths."⁸

Plastov's interest in drawings of Classical subjects and in the Neoclassical style provide important context for his work in the 1930s. Among them are multiple series of compositions depicting architecture, with ruins of triumphal arches, sculptures of Titans, dilapidated and balancing structures that recall Gio-

vanni Battista Piranesi's "architecture on paper"; in them, the artist expressed his feelings of the fragility, impermanence and unease that mark human existence. Plastov also created a series of distinctive capriccios, where the realities of his everyday world, such as women bathers or cattle grazing by the water, are set against fantastical views of spectacular architectural ruins and giant buildings that are falling apart, as well as erupting and extinct volcanoes and variations of popular mythological motifs and stories of legendary heroes. Some examples are "Hercules and Antaeus", "Hercules Kills the Centaur Nessus", "Heroes Erect a Column in the Temple of Nike as She Crowns Them", and "Orpheus and Eurydice". "Heroic" landscapes and Cyclops-like figures seem to illustrate Plastov's important and telling words: "Colours and shapes that are saturated with passions and rage invade my imagination, they scream and roar right next to all the saccharine righteousness."⁹ Clearly, Plastov's creative spirit did not fit the "Procrustean bed"¹⁰ of the limitations that his time imposed on his artistic expression. As the artist's wife Natalya wrote in her unpublished memoirs: "To contemplate the fact that these [classical compositions – T.P.] were created at the same work-table as the designs for agricultural posters and other visual

8. Arkady Plastov letter to Natalya Plastova, April 16, 1936.
9. Arkady Plastov letter to Natalya Plastova, November 24, 1935.
10. In Greek mythology, Procrustes was a robber in Attica, who stretched or amputated the limbs of travellers to make them conform to the length of his bed. "The 'bed of Procrustes', or 'Procrustean bed' has become proverbial for arbitrarily – and perhaps ruthlessly – forcing someone or something to fit into an unnatural scheme or pattern." (*Encyclopaedia Britannica*)

одновременно с разработкой мифологических сюжетов в тех же материалах, на той же бумаге, теми же пластическими приемами – в цветах архаики: глины и терракоты. Композицию «Купание коней» приходится рассматривать как один из вариантов мифологических эскизов (в одном ряду со стадами на водопое, купальщицами в «циклопических» композициях).

Эскизы «Купания коней», созданные весной 1936 года в акварели и сепии, – свободная, формальная разработка темы, напрямую соотносящаяся с композициями на мифологические сюжеты. Пруд и всхолмья Прислонихи, угадывающиеся на этом эскизе, преобразуются в древние мифологические рельефы. В фигуре, стоящей на крупе лошади, безошибочно угадывается сам художник («натурщик я сам»). Отсутствие на первом этапе живописных задач позволяло сосредоточиться на компоновке «скульптурных» групп: так смотрят три всадника на заднем плане; торс всадника, поднявшего вверх руки, явно свидетельствует о размышлениях мастера над пластикой греческих торсов и работ Микеланджело. Центральная фигура со спины – цитатно воспроизведенный памятник Вероккьо кондотьеру Бартоломео Коллеони.

Вода и купание – важный живописный мотив в творчестве Пластова середины 1930-х, импрессионистический по своей сути и живописной трактовке. Вода с ее изменчивостью и определяющим воздействием на световоздушную среду, преобразующая саму сущность видимого мира вследствие преломления, расщепления света, рождения рефлексов, давала художнику невероятное количество неожиданных зрительных впечатлений.

В творчестве Пластова мотив воды и купания в 1930-е годы воплощался в самых разных сюжетах – от «Купания коней» до «детской» картины «Тройка» (1938).

Знаменательно, что этюды, сделанные художником во время командировки на Кавказ, а также в Прислонихе в 1936–1937 годах и относящиеся к подготовительному материалу к картине «Купание коней», по своим живописным задачам составляют практически одно целое с серией «Купающиеся дети» (среди которых есть и этюды детей с лошадьми): и там, и тут изучение обнаженного тела в рефлексах от воды, зелени, солнца.

Важным моментом пластической формулировки темы явилось путешествие (фактически это была



↑ ↑ Этюд к картине «Купание коней». Купающие лошадей. №10
1937–1938. Холст, масло. 35,5 × 52

↑ ↑ Sketch for the painting "Bathing the Horses". Bathing the Horses.
No. 10. 1937–1938. Oil on canvas. 35.5 × 52 cm

Этюд к картине «Купание коней». Обнаженное тело. №2
1937–1938. Холст, масло. 34 × 50,5

Sketch for the painting "Bathing the Horses". Nude Form. No. 2
1937–1938. Oil on canvas. 34 × 50.5 cm

командировка) по Волге на Кавказ летом 1936 года, ставшее не столько обретением впечатлений и сбором натурного материала, сколько опытом открытия метафизических сущностей пространства, погружением в стихию жизни. В результате в картине из собрания ГРМ пруд стал морем, а солдаты РККА – вечными, бессмертными героями. Кавказ, река Уруп, купание лошадей в кавалерийской части – все эти

propaganda for the collective farms is to understand how the artist suffered, and how original and unanticipated talent was being destroyed by the brutal realities of life that had no place for Homer and Ovid. At the same time as he painted these studies, the artist worked on images of his native village, its snowy winters, homesteads with horses and cattle, and powerful, surging torrents in springtime. These unfinished works represent the real, true Plastov; even today, I am not sure whether it is his major masterful paintings or these smaller, modest and subdued genre scenes of 'peasant life' that are dearer to the heart."¹¹

There is no doubt that Plastov worked on his studies for "Bathing the Horses" at the same time as he was creating his mythological scenes – such factors as the similarity of media and the same kind of paper, the plasticity and the "archaic" palette of clay and terracotta can be noted. Thus, "Bathing the Horses" should be seen as part of those "mythological studies", alongside the depictions of cattle at watering places and the women bathers in his "Cyclops" compositions. Plastov's studies for "Bathing the Horses", painted in spring 1936 in watercolour and sepia, are a free and formal attempt to develop a subject that is directly connected to his compositions on mythological themes. The familiar pond and hills near Prislonikha are transformed into ancient, mythical landscapes. The male figure standing on a horse's back bears a clear resemblance to the artist ("I

am my own model"). At this initial stage, Plastov was not focusing on painterly goals, but rather on

creating multi-figure groups: three men on horseback in the background, the torso of a rider with his arms lifted – all these fragments attest to the artist's interest in the sculptural forms of Ancient Greece as well as the work of Michelangelo. The figure in the centre with his back to the viewer is an obvious reference to Verrocchio's equestrian statue of Bartolomeo Colleoni.

In Plastov's art of the 1930s, water and bathing signify an important motif, Impressionist in both substance and painterly approach. Water, innately changeable and key in defining how light and air exist in the painting, transforms the very nature of the visible world as it refracts, splits and reflects light, providing the artist with innumerable and unexpected visual experiences. In the 1930s the "water and bathing" motif in Plastov's art found expression in a variety of themes, from "Bathing the Horses" to his "painting of childhood", "Troika" (1938).

It is significant that the sketches that Plastov made in preparation for painting "Bathing the Horses", both during his trip to the Caucasus and then back in Prislonikha in 1936–1937, share the same painterly goals with his series "Bathing Children", which did include some sketches of children with horses. Both sets of sketches represent the artist's study of the nude form with reflections of the water, green trees and the sun on the wet skin.

Этюд к картине «Купание коней». Купающие лошадей. №8
1937–1938. Холст, масло. 35 × 49,5

Sketch for the painting "Bathing the Horses". Bathing the Horses. No. 8. 1937–1938. Oil on canvas. 35 × 49.5 cm

11. Natalya Plastova, "Memoir". Unpublished manuscript. The Plastov family archive.





Этюд к картине «Купание коней». Обнаженное тело. №1
1937–1938. Холст, масло. 51 × 34,5

Sketch for the painting “Bathing the Horses”. Nude Form. No. 1
1937–1938. Oil on canvas. 51 × 34.5 cm



Этюд к картине «Купание коней». Обнаженное тело. №14
1937–1938. Холст, масло. 49,5 × 34,7

Sketch for the painting “Bathing the Horses”. Nude Form. No. 14
1937–1938. Oil on canvas. 49.5 × 34.7 cm

впечатления, воплотившиеся в зарисовки и этюды, стали для художника очень важным материалом.

«<...> Вода мчит как бешеная, того и гляди кувыркнет, а глубины – лошадь вплавь <...>. Вода теплая, прозрачная, мягкая <...>. Стали купать лошадей. Наехало видимо-невидимо конников. И тут на пляже я сразу увидел, какую я ошибку сделал раньше, когда писал первый свой эскиз. Все мне стало понятно, что и как надо теперь делать. Торопливо начал зарисовывать, не смел верить, что то, что, казалось, совсем вырвалось из рук, вот без всяких усилий с моей стороны свершается у меня перед глазами. И небо чисто, и воздух теплый, и вода того нежнее и ласковее <...>. Сделал 3 неважных этюда-портрета с подвернувшихся красноармейцев».

«Сегодня с утра пошел на обрыв смотреть Кавказский хребет. По дороге в полк мой попутчик лейтенант – командир эскадрона – говорил, что горы в ясное утро бывают видны, особенно Эльбрус. Ты поймешь мое волнение, Ната, неизъяснимое, непередаваемое, с каким я, вглядевшись в розоватую дымку утренних далей, вдруг, как еле видимое облако, увидел коническую вершину Эльбруса и влево от него углова-

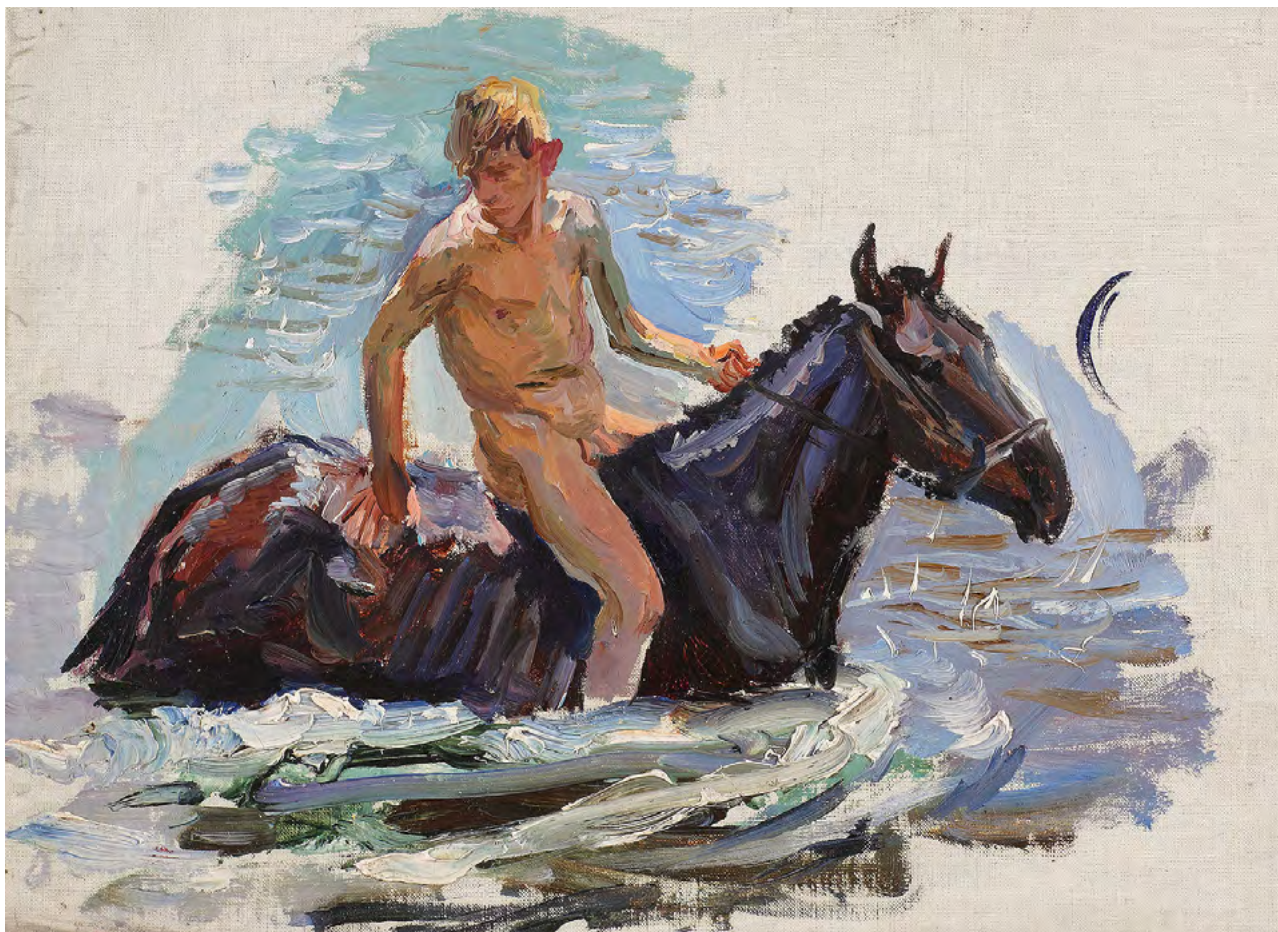
тую линию горной цепи. Все это было призрачно, нежно, еле уловимо, но какое-то восторженное умиление поднялось в сердце, и я тихо обнажил голову <...>. Я все же сделал маленький этюд акварелью <...>».

«<...> Такого опьяняющего ощущения купанья, какое я испытал 23 года назад в Батуми, впервые нырнув в изумрудно-хрустальные волны прибоя, я, увы, не испытал <...>. А тогда было совсем не то. Прибой был, но вода была хрустально-прозрачная, и волна была в меру, небо было ясно. Было утро тихое и какое-то благоуханное, в лицо не хлестала пена, и под тобой сияла бездонность моря какой-то несказанной синевы, да и мне было только 20 лет, и ничего во мне не скрипело, ничего ни в теле, ни в душе. С великой горестью я убедился, что давным-давно я утерял непосредственность восприятия и если в меня извне что-то и попадает, то только через тусклые очки и тугие уши замызанного человека» (выделено мной. – Т. П.)¹¹.

Именно в этой поездке, оторванный от бытовых и социальных реалий, художник обретает свободу: «Чувствую себя в иные моменты совсем-совсем без прошлого и прочей нагрузки изломанного, обглоданного жизнью человека»¹².

11. А.А. Пластов. Неотправленные письма. Август 1936. Архив семьи Пластовых.

12. Там же.



Этюд к картине «Купание коней». Купающие лошадей. №6
1937–1938. Холст, масло. 34 × 50,5

Sketch for the painting "Bathing the Horses". Bathing the Horses.
No. 6. 1937–1938. Oil on canvas. 34 × 50.5 cm

Plastov's 1936 visit to the Caucasus via the River Volga – he was, in fact, travelling on professional assignment – was a pivotal moment in shaping the composition of the future painting; it was not so much a chance to gain new visual experiences and sketch from nature, but rather to rediscover space and its metaphysical essence and plunge into the powerful currents of life. As a result, the painting (now in the Russian Museum) features the sea, not a pond, and the Russian Red Army soldiers are transformed into immortal, eternal heroes. The mountains of the Caucasus, the Urup River, the cavalymen bathing their horses – all of these visual impressions became sketches and studies essential for Plastov's work.

The artist wrote various letters through August 1936, which included descriptions of what he saw (the fact that he never sent them gives them something of the quality of diary entries): "... the current is insane, could roll you any moment, and the water is too deep for a horse to stand... The water is warm, transparent and soft... [The men] started bathing their horses. A great number of riders filled the river. And standing on this flat riverbank, I saw right away the mistakes I had made when I painted my initial study. I knew exactly what I had to do now. In a hurry, I began sketching; I could not believe that some-

thing that had seemed to completely escape from me was happening in front of my own eyes, without any effort on my part. The sky was blue, the air was warm, and the soothing water was even warmer... I sketched three mediocre portraits of the Red Army men that were close by."

In another letter, he described the surrounding landscapes: "This morning, I went to the cliff to see the Caucasus mountain ridge. On my way to join the regiment, my fellow traveller, a lieutenant, a squadron commander, had mentioned that, on a clear morning, one could sometimes see the mountains, Mount Elbrus in particular. You will, Nata, understand my excitement, the indescribable, unmatched excitement I felt when I peered into the pinkish morning expanse; suddenly, like a faraway cloud, the conical peak of Elbrus appeared, with a craggy mountain ridge to the left. The sight was nebulous, undefined, barely there, but a kind of exalted feeling of tenderness came over me, and I quietly doffed my hat... I did draw a small watercolor study..."

He wrote about other impressions, too: "Alas, I did not experience the same intoxicating pleasure from swimming as I had 23 years ago in Batumi, when, for the first time, I plunged into the crystal, emerald waves... It was certainly different back then. The tide was high, but the water was crystal clear, the waves were not too strong, and the sky was clear. The morning was quiet and somehow fragrant, sea foam did not splash over my face, and the unbelievably blue water underneath me was glowing and deep; also, I was 20 years old, and both

Этюд к картине «Купание коней». Обнаженное тело. №5
1937–1938. Холст, масло. 34,5 × 43,3

Sketch for the painting “Bathing the Horses”. Nude Form. No. 5
1937–1938. Oil on canvas. 34.5 × 43.3 cm

↓ **Этюд к картине «Купание коней». Лошадь. №4.** 1937–1938
Холст, масло. 34 × 26,5

↓ **Sketch for the painting “Bathing the Horses”. The Horse. No. 4**
1937–1938. Oil on canvas. 34 × 26.5 cm

10 февраля 1937 года Пластов сообщает жене, что эскиз «Купания коней» (то есть «импрессионистический» вариант 1937 года) утвержден, «принят с большим удовлетворением без единой поправки». Однако работа над завершением «Колхозного праздника», по-видимому, не позволила начать работу на большом холсте. Только 26 ноября 1937 года он сообщает, что «сегодня наконец-то достал подрамник под “Купальщиков”».

«“Купанье” свое потихоньку пописываю, хотелось очень сейчас тебе показать, что выходит. Приедешь, Бог даст, увидишь. Совсем случайно преобразил дальний план, и небо вышло очень упорно. Помнишь, слева гроза идет, ну а справа уходят холмы за дождевой завесой, как это бывает, когда дождь идет сквозь <...>, как у нас говорят. По воде тоже бежит тень и свет, захватывая задний план с лошадьми справа и выпирая передний план на яркий свет. Игра света и тени, прозрачные полосы дождя, туман дождевой пыли, одевающий деревья снизу гор – все это создает какую-то влажную, теплую атмосферу, какой-то возбужденный и радостный тон



всей картины. Я очень рад, что нашел наконец какой-то ключ пространственного разрешения вещи, если так можно выразиться, и хорошо бы до конца написать эту райскую атмосферу Кавказского предгорья. Сколько я помню ее, конечно»¹³.

Можно сказать, что окончательная композиция варианта картины из собрания ГРМ (при ее несомненной связи с композициями на античные сюжеты и продуманной колористической структурой) построена на очень хорошо рассчитанных колористических иллюзорностях и пластических эффектах. Так, усиление левого фланга переднего плана композиции (необходимое для создания классического эффекта волевой направленности зрительского взгляда) происходит за счет подчеркнутого блеска воды и контрастного выделения на его фоне стоящего на лошади всадника под самой грозовой тучей. Шаткая конструкция – человек, стоящий на плывущей лошади, момент неустойчивого равновесия – очень характерна для неоклассических композиций художника 1930-х годов (именно оно создает ощущение тревожности и драматизма). Смысловое напряжение в картине, усиленное и поддержанное контрастом фигуры, стоящей на крупе лошади слева, и блеском воды, продолжается в линии эллипса, уходящей вглубь картины и словно остановленной движением руки (положенной на круп коня в нижнем правом углу).

Композиция построена на гармоничном сочетании движения (воплощенного в композиции) и статики (воплощенной в монументальной скульптурности фигур, которые, в свою очередь, также внутренне динамичны, имея в виду живописную динамичность ракурсов, с одной стороны, и утверждение веками выверенных скульптурных форм – с другой). «Мотив обнаженного тела», который в «импрессионистическом» варианте картины и этюдах демонстрирует возможности пленэрного письма художника, здесь имеет несколько иной смысл.

Пластову, как скульптору, словно необходимо показать

13. Письмо А.А. Пластова Н.А. Пластовой. 17. 12. 1937. Архив семьи Пластовых.



Этюд к картине «Купание коней». Купающие лошадей. №3
1937–1938. Холст, масло. 34 × 30,7

Sketch for the painting "Bathing the Horses". Bathing the Horses. No. 3
1937–1938. Oil on canvas. 34 × 30.7 cm

as it happens when the rain moves through..., as they say at home. Light and shadows shift on the water, including the background with the horses on the right, and push the figures in the forefront into bright light. The interaction of light and shadow, transparent streaks of rainwater, the fog of rain droplets that covers the trees at the bottom of the mountains – all of these create a kind of humid, warm atmosphere and an enthusiastic, joyous mood. I am so happy that I have finally found the key to this composition, if that's the way to put it. It would be wonderful to really capture this heavenly atmosphere of these Caucasus foothills. As far as I can remember it, of course."¹⁶

It is fair to say that the final version of the Russian Museum painting – with its well-considered colouristic scheme and clear connection to the artist's compositions on Classical subjects – is built upon deliberate colour illusions and sculptural effects. Thus, Plastov strengthened the left-hand side of the painting's foreground (a step that was necessary for creating the classical effect of attracting the viewer's gaze) by accentuating the glimmer of the water and creating a contrast between this background and the figure of the man standing on the horse's back, right beneath the thundercloud. This kind of shaky construction, a man standing on a swimming horse, a moment of unsteady equilibrium, is typical of Plastov's Neoclassical compositions of the 1930s: it is this technique that created the dramatic, anxious mood. The contrast between the male figure standing on the back of his horse at the bottom left-hand corner of the painting and the glimmering water intensifies and sustains the painting's semantic tension; it is a tension that continues through the elliptical line that goes deep into the painting's background until it disappears in the lower right-hand corner, as if brought to a halt by the hand resting on the back of another horse.

Plastov built his painting on the harmony of movement, as represented in the composition, and the static, monumental sculptural quality of the male figures, which are, by turns, dynamic and vibrant. The effect is achieved through the use, in parallel, of dynamic perspective and sculptural forms that have been perfected over many centuries. Here, the motif of the nude human body took on a meaning that was different from Plastov's "Impressionist" version of this painting (and those studies that showcased the artist's aptitude for painting from nature). It seems that, for Plastov the sculptor, it was imperative to show the human body as seen from various angles, delighting in its incomparable grace. Perhaps this was, indeed, the artist's main goal. At the same time, he skillfully imitated Impressionist techniques to convince the viewer that all the *contre-jour* effects, reflections and shadows were real, whereas, in fact, this was a masterfully constructed illusion, where the light, the sky and the water

my body and soul were still nimble. To my great sorrow, [this time around] I realised that I had long lost my aptitude for spontaneous perception, and should something reach my senses, it was through the *dim glasses and bad ears of a worn-out man* [my emphases - T.P.]."¹²

It was during this trip, free from the demands of everyday life and the expectations of society, that the artist felt truly liberated: "These days there are moments when I feel like I have no past, no baggage of the kind that a shattered, worn-down man carries with him."¹³

On February 10, 1937, Plastov wrote to his wife that his study for "Bathing the Horses" (the Impressionist version of 1937) was approved, accepted "with pleasure and without a single correction."¹⁴ However, Plastov was still working on his "Celebration at the Collective Farm" and so was unable to start painting his new work on a large canvas. It was only on November 26 that he wrote: "Today, I finally brought out the canvas stretcher for my 'Bathers'.¹⁵

"I am slowly painting my 'Bathing'; I wish so much that I could show you how it is taking shape. God willing, you will come here and see it," he wrote on December 17. "Quite unintentionally, I ended up changing the background, and the sky turned out wonderfully well. Do you remember? A thunderstorm is approaching from the left, and, on the right, the hills disappear into a wall of rain, just

12. All excerpts taken from letters that Arkady Plastov wrote, but did not send, in August 1936. The Plastov family archive.

13. Ibid.

14. Arkady Plastov letter to Natalya Plastova, February 10, 1937.

15. Arkady Plastov letter to Natalya Plastova, November 26, 1937.

16. Arkady Plastov letter to Natalya Plastova, December 17, 1937.



разные ракурсы тела, наслаждаться их неповторимой пластикой. Кажется, что именно эта цель и явилась для него главной. Вместе с тем он умело пользуется своеобразной имитацией импрессионистических приемов, заставляя зрителя поверить в реальность контражуров, рефлексов, теней. На самом деле это грамотно сконструированная иллюзия, где само освещение, небо, вода условны, хотя и безупречно срежиссированы в тоновом и световом отношении.

Некоторые детали картины словно обращены к культурной и исторической памяти зрителя и призваны вызвать совершенно определенные

Этюд к картине «Купание коней». Купающие лошадей. №14
1937–1938. Холст, масло. 26 × 33

Sketch for the painting "Bathing the Horses". Bathing the Horses.
No. 14. 1937–1938. Oil on canvas. 26 × 33 cm

Этюд к картине «Купание коней». Купающие лошадей. №1
1937–1938. Холст, масло. 25 × 31

Sketch for the painting "Bathing the Horses". Bathing the Horses. No. 1
1937–1938. Oil on canvas. 25 × 31 cm

Этюд к картине «Купание коней». Купающие лошадей. №15
1937–1938. Холст, масло. 26,3 × 38,5

Sketch for the painting "Bathing the Horses". Bathing the Horses.
No. 15. 1937–1938. Oil on canvas. 26.3 × 38.5 cm





Конь Эльбрус. 1936. Бумага, карандаш. 29,2 × 33,6
Ульяновский краеведческий музей имени И.А. Гончарова

The Horse "Elbrus". 1936. Pencil on paper. 29.2 × 33.6 cm
Goncharov Regional Museum, Ulyanovsk

↓ **Жеребец Вереск.** Середина 1930-х. Бумага, карандаш. 31 × 35

↓ **The Stallion "Veresk".** Mid-1930s. Pencil on paper. 31 × 35 cm



ing of unease that this part of the painting stirs up creates a very important overtone that is in sharp contrast, both literally and figuratively, to the figures in the foreground. Thus, Plastov was able to create a painting that fully incorporated his artistic talents, while avoiding any themes he found objectionable; even the title he gave to the painting, "Bathing the Horses", was not changed.

Plastov saw his painting as finished, both in terms of its composition and painterly manner, which was considered one of the most important values of European art. In a letter to his wife of March 28-April 1, 1938, he mused on its possible reception: "It would be fine if they just simply rejected it, but what if [they demanded] revisions? That would be really bad. The painting's surface, the layers of paints are structured in such a way that making changes, painting over or removing anything would only make the painting worse, to say nothing about its composition."¹⁸

The exhibition opened on May 6, 1938, and Plastov's timeless work stood in stark contrast with most of the other paintings at the show. The catalogue included short annotations on each separate exhibition space, with Plastov's painting mentioned in the annotation to Hall 12: "Arkady Plastov's 'Bathing the Horses' is one of the best works at the exhibition. Its subject matter is simple: Red Army cavalrymen are bathing their horses in a river. However, the way the artist has treated it reveals his impressive powers of observation; the painting is masterfully executed."¹⁹

It may seem surprising – and even run against what we think we know about the period – that this painting, despite its absence of any ideological message, received almost universally good, even glowing reviews from both viewers and critics. The feeling of freedom that Plastov experienced and translated into his art must have trickled down to those who saw it. A colour reproduction of the painting appeared in the fourth issue of "Iskusstvo" ("Art") magazine of 1938. In an article titled "Exhibition on the 20th Anniversary of the Workers' and Peasants' Red Army and Navy", the critic S. Razumovskaya called Plastov's painting "one of the best works at the exhibition". Her praise was fulsome: "And lo and behold – Plastov, like the [mythical hero] Ilya of Murom, has risen up, got to his sturdy feet, and stood tall to instantly claim his place among the best Soviet painters..."²⁰

** Arkady Plastov's works reproduced in this publication, with the exception of those in museum collections, are from the collection of the artist's family.*

Published: Tretyakov Gallery magazine. 2018. #4.

were all relative, no matter how well they were executed through the use of colour and light.

Some of the details in this painting seem to appeal to the viewer's historical memory and were meant to suggest particular connotations. Indeed, the group of horsemen coming down to the water beneath the cloud of a storm evokes the artist's impressions during his trip along the Volga, those which he was so eager to record: "Those low hills, bare and boring, bring back memories of Kyrgyz horsemen and the Pugachev Rebellion."¹⁷ The feel-

17. Excerpts taken from a letter that Arkady Plastov wrote, but did not send, in August 1936. The Plastov family archive.

18. Arkady Plastov letter to Natalya Plastova. March 28 – April 1, 1938.

19. "Exhibition on the 20th Anniversary of the Workers' and Peasants' Red Army and Navy" catalogue, 1938. P. 13.

20. Razumovskaya, S. "Exhibition on the 20th Anniversary of the Workers' and Peasants' Red Army and Navy" in *Iskusstvo (Art)*. 1938. Issue No. 4. Pp. 21-22.

Мальчик и конь. 1930-е. Холст, масло. 50 × 34,5

The Boy and the Horse. 1930s. Oil on canvas
50 × 34.5 cm

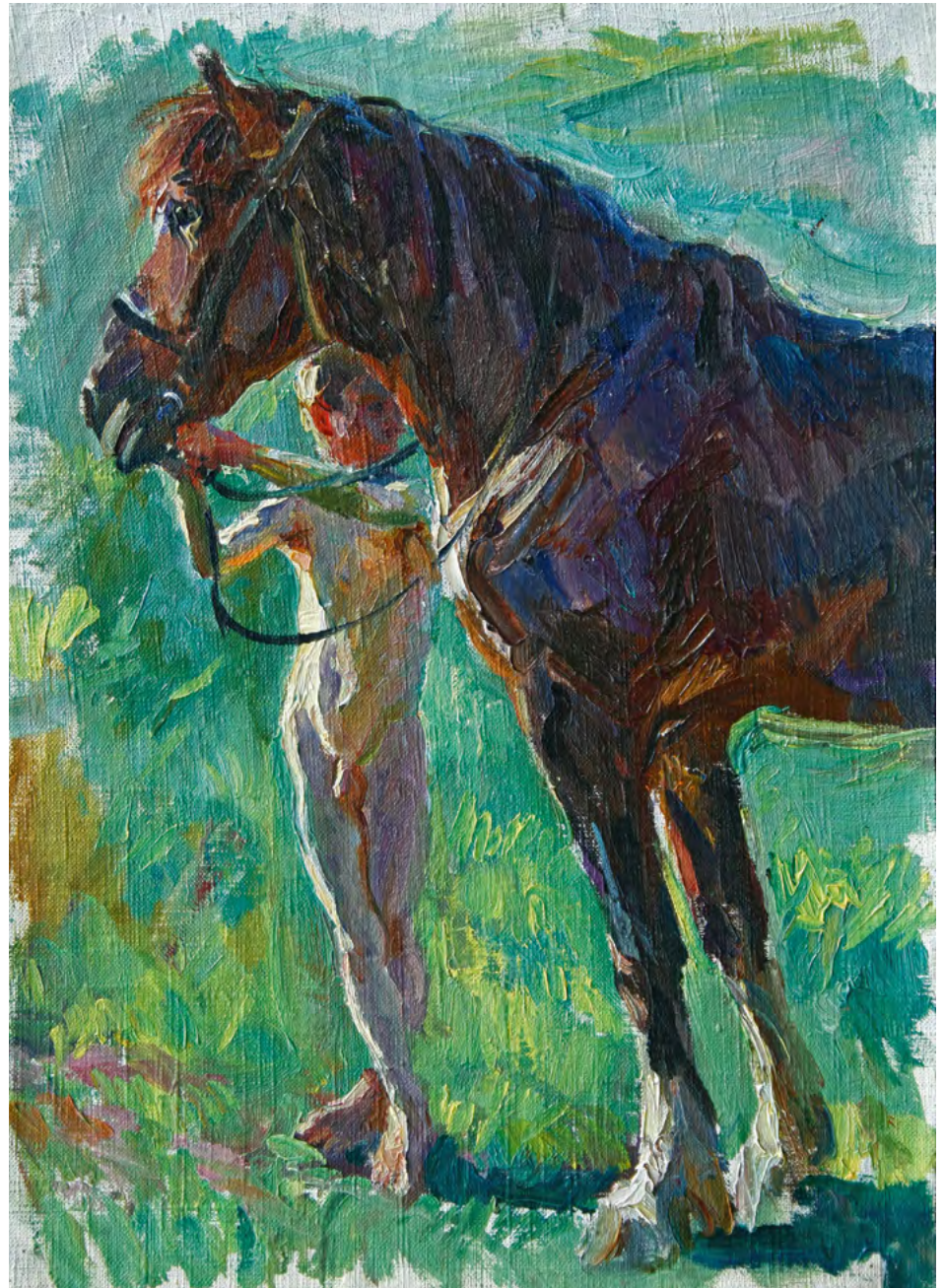
ассоциации. Так, группа всадников, спускающихся к воде под грозовой тучей, – воплощение тех самых впечатлений от поездки по Волге, которые бережно записывал художник. «А то низкие холмы – голые, скучные, нагоняющие воспоминания о киргизах, пугачевщине»¹⁴. Исходящее от этой части картины ощущение тревожности становится очень важным обертоном, в прямом и переносном смысле слова контрастным к переднему плану.

Итак, Пластову удалось создать картину, воплотившую в полной мере его живописные возможности, и избежать неприемлемых для него сюжетных реалий. Даже официальное название картины – «Купание коней» – осталось авторским.

Художник считал работу завершенной и с точки зрения композиции, и с точки зрения структуры живописной поверхности – одной из главных ценностей нового европейского искусства. «Хорошо, если прямо отвергнут, ну а если какие-нибудь правки? Это совсем будет плохо. Поверхность картины, слой краски так построен, что переписка или добавление или убавление чего-либо, кроме худа, ничего в картине не прибавят, не говоря уже о композиции»¹⁵.

Открытие выставки состоялось 6 мая 1938 года. Следует отметить, что вневременная сущность картины Пластова звучала явным диссонансом большинству работ выставки. К выставке был издан каталог с краткими аннотациями экспозиции каждого зала. В аннотации 12-го зала упомянута картина А. Пластова. «Одна из лучших картин на выставке – “Купание коней” А.А. Пластова. Сюжет прост – красноармейцы купают в реке лошадей, но в его трактовку вложено много наблюдательности, картина выполнена с большим живописным мастерством»¹⁶.

Может показаться удивительным, противоречащим расхожему представлению, но, несмотря на отсутствие идеологических смыслов в поэтике картины, и зрительское восприятие, и официальные



отзывы критики были в основном благоприятными и даже восторженными. Чувство свободы, обретенное автором и воплощенное в живописи, видимо, передавалось зрителям. В журнале «Искусство», №4 за 1938 год, была помещена цветная репродукция картины. В статье «Выставка “XX лет РККА и Военно-Морского флота”» С. Разумовской картина Пластова названа «одной из лучших работ выставки». «И вот вдруг Пластов, словно какой-то Илья Муромец, поднялся, встал на крепкие ноги и вытянулся во весь свой рост – сразу занял свое место в ряду первых советских живописцев <...>»¹⁷.

Представленные в публикации работы А.А. Пластова, за исключением тех, что хранятся в музейных собраниях, принадлежат семье художника. Фотосъемка этих произведений была сделана Н.Н. Пластовым.

Опубликовано: Третьяковская галерея. 2018. №4.

14. А.А. Пластов. Неотправленные письма. Август 1936. Архив семьи Пластовых.

15. Письмо А.А. Пластова Н.А. Пластовой. 28 марта – 1 апреля 1938. Архив семьи Пластовых.

16. Художественная выставка «XX лет РККА и Военно-Морского флота». Л., 1939. С. 13.

17. Разумовская С. Выставка «XX лет РККА и Военно-Морского флота» // Искусство. 1938. №4. С. 21–22.



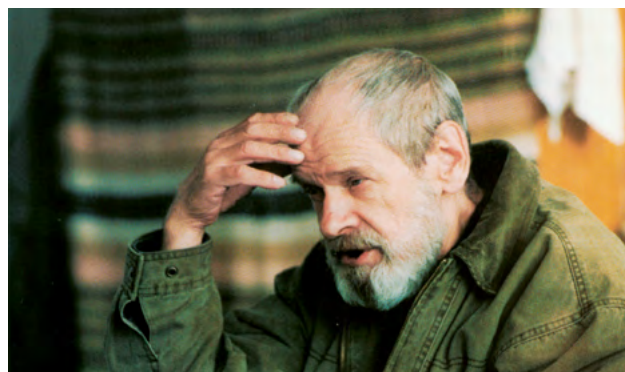
Николай Андронов сегодня

Александр Морозов

Сколько помню себя в профессии, ровно столько же знаю Николая Ивановича. На исходе студенческих лет, в декабре 1962-го, случился знаменитый «Манеж». «Плотогоны» Андропова оказались для нас одним из сильнейших впечатлений громадной выставки «30 лет МОСХ». Не то чтобы все в картине было понятно, все нравилось, но запоминалась она с исключительной остротой.

Затем погромная кампания в прессе, отголоски драматических столкновений, доносившиеся из Союза художников, сделали ее автора, лично нам пока не знакомого, кем-то близким, почти своим, потому что университетская молодежь самым искренним образом была настроена против серовской¹ клики. Как известно, те сделали «нераскаянного» Андропова одной из главных мишеней своих «разоблачений», добились его изгнания из СХ. Но после паузы, которая сегодня кажется небольшой, имя Николая Андропова вновь зазвучало в связи с крупными и дерзкими по стилистике монументальными работами, которые он исполнил в Москве вместе с В.Б. Эль-кониным, А.В. Васнецовым и, конечно, Н.А. Егоршиной. Состоялась и выставка их «Группы семи», также вызвавшая большой резонанс.

После нее довелось уже и лично узнать Андропова. С конца 1960-х годов я оказался вовлечен в орбиту подготовки и проведения молодежных выставок МОСХ, где Николай Иванович был не



только заметной, но и очень влиятельной персоной. Недавний «отверженный», «формалюга», как его величало масловское болото (мастерские на Нижней Масловке), возвращенный без лишнего шума в ряды СХ, он становился одним из лидеров московского творческого сообщества рядом с такими его руководителями, как И.А. Попов, Б.А. Тальберг. А в отношении молодежных и всякого рода дискуссионных выставок ему вообще порой выпадала уникальная роль. Выставки «принимались» (допускались к открытию) специально присылаемыми функционерами из партийных органов, городского управления культуры, служебной страстью которых было снимать

Н.И. Андронов в Московском государственном академическом художественном институте им. В.И. Сурикова. 1998. Фотография

Nikolai Andronov in the Vasily Surikov Academic Art Institute in Moscow. 1998. Photograph

← Автопортрет с Николой. 1990. Оргалит, масло. 80 × 60

← Self-Portrait with St. Nicholas. 1990. Oil on fibreboard. 80 × 60 cm

¹ Владимир Александрович Серов был в то время первым секретарем правления Союза художников РСФСР.

Nikolai Andronov Today

Alexander Morozov

I have known Nikolai Andronov for as long as I have remembered myself as a professional art critic. When I was graduating from college, in December 1962, the famed show at the Manezh was taking place, with Andronov's "Rafters" one of the works that especially impressed us at the huge exhibition marking the 30th anniversary of the Moscow branch of the Artists' Union. It was not that you understood or liked everything in the picture, but it left an indelible stamp on the memory.



The ensuing campaign of trashing waged in the newspapers and magazines and the echoes of dramatic clashes within the Artists' Union made the painter, whom we did not yet know in person, something of a friend, almost one of us, because young people at the universities genuinely disliked the clique headed by Vladimir Serov (then the Artists' Union chairman). As is well known, that clique made the "unrepentant" Andronov one of the main targets of their "unmaskings" and succeeded in having him stripped of his Union membership. However, after a pause that does not seem long by today's standards, Nikolai Andronov's name started to come up again, in connection with the large-scale and stylistically daring monumental paintings that he accomplished in Moscow in partnership with Viktor Elkonin, Andrei Vasnetsov and, of course, Natalya Yegorshina. The artists formed a "Group of Seven" and arranged a group show, which also stirred a great deal of interest.

After that exhibition, I got a chance to meet Andronov in person. In the late 1960s, I started to participate in the preparation and organisation of the exhibitions of young artists at the Moscow branch of the Artists' Union, where Andronov was not only well known but influential as well. Still recently an "outcast" and a "formalist

Ожидание. 1998. Рисовая бумага, акварель. 56 × 45

Expectation. 1998. Watercolour on rice paper. 56 × 45 cm



Проводы. 1965–1967. Холст, масло. 202 × 251

Seeing Them Off. 1965–1967. Oil on canvas. 202 × 251 cm

со стен так называемые спорные вещи. Нередко их вмешательство грозило лишить экспозицию самых интересных работ. В таких случаях коллеги отряжали Николая Ивановича сопровождать цензоров, показывать им готовящуюся выставку. Андронову, как никому другому, удавалось притуплять их бдительность, оплетая различными аргументами и тем самым спасая для зрителей многие выдающиеся произведения. Голос Андропова был весьма влиятелен в делах правления МОСХ. Прекрасно помню, как ему удалось переломить ход заседания, спотыкавшегося о проблему принятия в СХ Владимира Янкилевского. На сей раз результат голосования

оказался в пользу кандидатуры, вызывавшей резкое осуждение «предержанных» и «правоверных». В то же самое время Николай Иванович переживал этап интенсивнейшей эволюции своего творчества, результаты которой, пожалуй, явились неожиданно даже для наблюдателей, общавшихся с художником достаточно тесно.

Коллеги, можно сказать, едва успели привыкнуть к «суровому стилю», оценить мозаики, росписи кинотеатра «Октябрь», кафе «Печора», а Николай Андронов, один из зачинателей движения, казавшегося многим из нас новаторским и перспективным, уже существенно менял направленность своих поисков. Происходившее с ним выглядело несколько странным и даже не совсем «правильным». Во-первых, часть нашей критики в борьбе с сусальностью соцреалистического станковизма



Окно. Вид на монастырь. Ферапонтово. 1998
Картон, смешанная техника. 55 × 38,5

Window. View on the Monastery. Ferapontovo. 1998
Mixed media on cardboard. 55 × 38.5 cm

of a meeting to have Vladimir Yankilevsky admitted to the body. The meeting voted in favour of the applicant who had been censured by “the powerful and the faithful”. At the same time, Nikolai Andronov was quickly developing as an artist and the results of this evolution probably came as a surprise even to those who did not watch it closely.

Barely had colleagues become accustomed to the “austere style” and appreciated the mosaics and murals at the Oktyabr movie house and the Pechora cafe, when Andronov, one of the pioneers of the movement that seemed to many of us innovative and promising, radically shifted the course of his explorations. What happened to him seemed a little strange and even somewhat “wrong”. Some of our critics, in their disapproval of the sugary style of Socialist Realist non-decorative paintings, claimed that Soviet art was capable of overcoming the afflictions inherited from the past if it injected topicality into monumental art and design.

Andronov, on the contrary, obviously favoured non-decorative art, especially in its fairly traditional Russian format, nearly forsaking large-size paintings – the kind of paintings with a straightforward, open style characteristic of its public message and enthusiasm that was a trademark of the first outings of the 1960s artists. Another important change in Andronov’s art, not quite understood at first, was the disappearance of the familiar hero. Gone was the “hard-boiled” worker whose energy of honest and pure making and doing was in sharp contrast to the spurious enthusiasm evinced by the human figures in the falsely cheerful paintings produced in the decade following the 1941–1945 war. Does it mean that the artist dismissed the challenges inherent in the human models featured in the “Rafters”, “Our Weekdays”, “Builders of the Bratsk Hydro-electric Power Station”, who, as Andronov put it once, looked demandingly straight into the eyes of the big bosses, be they the minister of culture or members of Politburo?

Only later did we understand that, to use the most accurate assessment provided by Lev Mochalov in his recent article (“Andronov. Yegorshina”. St. Petersburg, 2006), the change consisted of a re-consideration of the idealism of youth and hopes of the “thaw” period – the new worker figure of the rejuvenated art was to help to overhaul the reality of our “real Socialism”. Mochalov, a critic who knew Andronov well, correctly believed that the topic of “farewell”, which fascinated the artist in the period from 1965 to 1995, was his conceptual response to the romantic ardour and “futuristic intentions” (Mochalov) of the “Rafters” created at the turn of the 1960s. But the two versions of the “Rafters” were among the few big-size paintings that Andronov created after the Manezh show: the bulk of the pieces he produced

dabbler” – dubbed in such words by the unprogressive elder generations from the Nizhnyaya Maslovka studios – he was re-admitted to the union without much noise and became one of the leaders of the Moscow artistic community, along with artists such as Igor Popov and Boris Talberg. And at the young painters’ shows and at all sorts of controversial exhibitions, he sometimes had a unique role to play.

Every exhibition had to be approved by specially assigned officials of the Communist Party and the municipal Culture Board, who took great bureaucratic pleasure in removing from the display so-called “controversial” pieces. Often, their interference could deprive the inspected show of its most interesting exhibits. When that was the case, Andronov’s colleagues detached him to show the censors around the exhibition being prepared. Like nobody else, Andronov was capable of remitting their vigilance, erecting a palisade of arguments around them and thus rescuing many outstanding pieces for the public. Andronov was a very influential figure in matters concerning the management of the Moscow branch of the Artists’ Union. I remember very well how he succeeded in persuading the reluctant participants

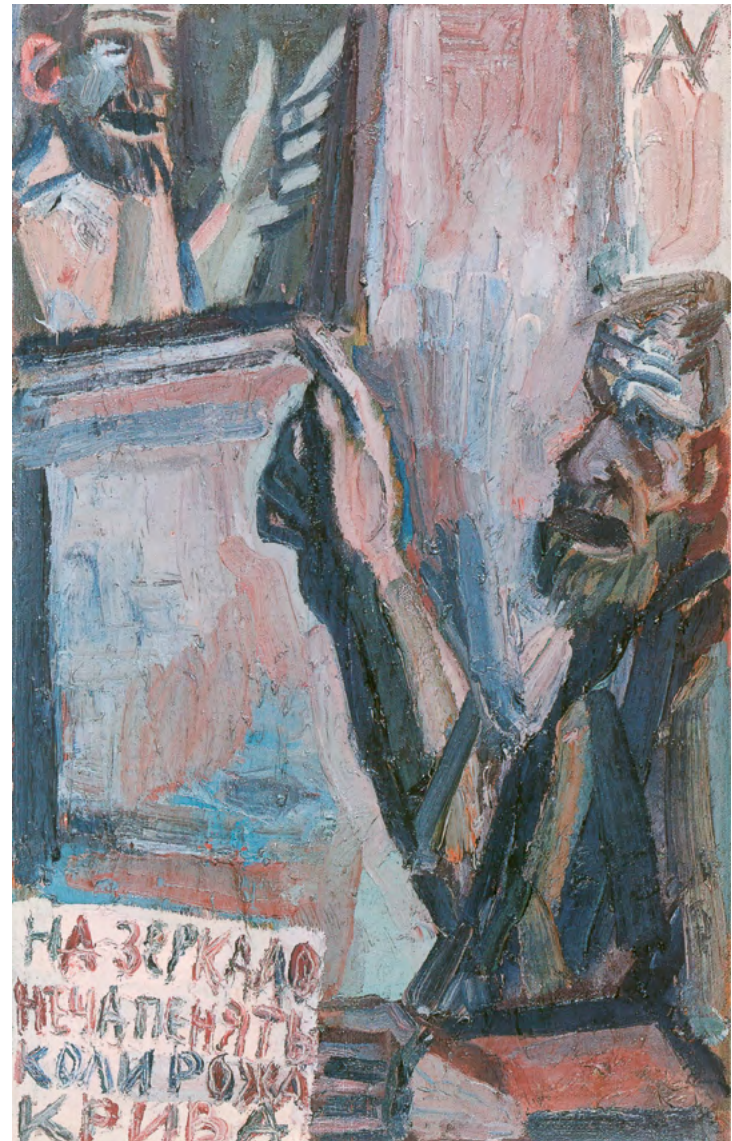
«Неча на зеркало пенять...». 1970. Холст, масло. 147 × 86

"No Use Blaming the Mirror...". 1970. Oil on canvas. 147 × 86 cm

(станковая живопись) высказывала точку зрения, что советское искусство способно «излечиться от болезней своего прошлого на путях актуализации» монументального творчества и дизайна. Андронов, напротив, явно отдавал предпочтение станковому видению, причем в достаточно традиционном для русской живописи формате, почти отказавшись от большой выставочной картины. Картины, столь характерной для первых манифестаций шестидесятников своим открытым, плакатным гражданственно-публицистическим пафосом. Вторым важным и поначалу не вполне понятным моментом стало исчезновение из живописи Андропова знакомого героя – «сурового» труженика, заряженного энергией честного и чистого жизнотворчества в противоположность «декоративному» энтузиазму персонажей «аплодисментных» полотен послевоенного десятилетия. Что же, теперь художник отказался от вызова, который несли в себе герои «Плотогонов», «Наших будней», «Строителей Братской ГЭС», прямо и требовательно, как однажды признался Андронов, глядевшие в глаза большому начальству вроде министра культуры и членов Политбюро?

Лишь позднее нам стало ясно, как совершенно точно утверждает в своей недавней статье Л.В. Мочалов², то было переосмысление идеализма молодости, надежд эпохи «оттепели». Новый рабочий герой обновляющегося искусства поможет пересоздать действительность нашего «реального социализма». Тот же критик, хорошо знавший Андропова, прав, полагая, что тема «проводов», не отпускаящая мастера с 1965 до 1995 года, стала его концептуальным ответом романтическому пафосу, «футуристическим интенциям» (Мочалов) «Плотогонов», рождавшихся на рубеже 1950–1960-х годов. Две композиции «Проводы» были среди крайне немногочисленных крупноформатных картин, которые Андронов исполнил в свой «послеманежный» период. Основной массив его живописных произведений последних 30 лет жизни составляют довольно скромные по размерам жанры, портреты, пейзажи. В новом для себя качестве по преимуществу станковиста Андронов выступил перед большой публикой на своих персональных выставках в 1977 году.

Здесь уже целой панорамой были представлены вещи, связанные с поездками художника по Северу, вологодским и костромским землям, а также автопортреты, сразу ставшие предметом живого внимания критики. Возникает соблазн истолковать этот вектор творческих интересов мастера как спасительное бегство, в принципе абсолютно понятное, от той травли, какой подвергала «левую» молодежь система Хрущева, Ильичева, Серова и иже с ними, тем более что Николаю Андронову от них досталось



в полной мере. Из опыта нашего искусства еще начиная с 1920-х годов можно припомнить феномен, когда терроризируемый большевистско-советскими бюрократами художник находил выход в своего рода внутренней эмиграции, погружаясь в интимную сферу чувств, в «беспартийность» природы, пытаясь согреться на родной деревенской завалинке... Наверное, Андронову и в самом деле требовалось убежать от оскорбительной фальши советских идейно-воспитательных ритуалов, от столичных витрин коммунистического процветания. Только бежал он от того, что уже не в силах был считать настоящей жизнью, к действительности подлинного бытия своей страны и ее народа. Эту подлинность жизни он увидел в окрестностях Кириллова и Солигалича, в Ферапонтове, которое из года в год все больше ощущал как свою духовную родину, находя там не столько забвение, отдохновение, сколько очищение правдой. Неспроста в его семейных портретах, автопортретах возникают мотивы деревенской бани. Очищение правдой жизни, которую художник

² Андронов, Егоршина: Каталог выставки / Авт.-сост.: Е. Андропова, М. Андропова; авт. ст. Л. Мочалов. СПб., 2006.

during the last 30 years of his life are fairly modest in look and size genre paintings, portraits and landscapes. In this new capacity as a creator of primarily non-utilitarian artworks, Andronov showed himself off to the big crowds that visited his solo shows in 1977.

These shows featured an array of paintings inspired by the artist's travels across the Russian North, Vologda and Kostroma regions, as well as his self-portraits, which captured the critics' attention at once. One is tempted to interpret this shift in Andronov's creative interests as a salutary escape from the persecution to which Khrushchev, Ilyich, Serov and others subjected the "leftist" youth and as such an escape, it would be perfectly understandable, especially as Andronov received his portion of blows from these politicians.

One can recall the experience of our art in the 1920s, when an artist hounded by the Bolshevik and Soviet bureaucrats could find relief in an internal immigration of sorts, immersing himself in the domain of the personal and the "politically unaffiliated" realm of nature, trying to warm himself on a mound of earth by a peasant's hut in his home village. Maybe Andronov indeed needed to run away from the insulting falsehood of the Soviet rituals of political indoctrination and the big-city showcases of Communist prosperity. However, he, in fact, ran away from things that he could no longer bring himself to view as real to the reality of the authentic existence of his country and its people. He saw this authentic life in the environs of Kirillov and Soligalich, in Ferapontovo, which he came to see, over the years, as his spiritual homeland. What he found there was not so much oblivion or repose but purification by truth; it was not for nothing that his family portraits and self-portraits feature a rustic bathhouse. This was purification by that truth of life that the artist had the rare and unbending courage to confront, giving due to its intrinsic drama. The never-ending farewell ceremonies marking the departure of the healthy youths of this country for the ever-multiplying battlefields stand as a symbolic culmination of the drama of Russian life in Andronov's paintings. As has been said, the images of the village folk saying goodbye to the freshly recruited young men captured the artist for decades.

In the world of Andronov's images, the northern village stands as the heart of Russia. Those sagging, dilapidated wooden cabins. A deserted street with a disabled man limping along on crutches. Women who carry bucketfuls of water, take care of children and cattle and stand still at night by the doors, waiting. A few surviving cows and horses on grassy knolls and dogs of unknown origin barking at the moon. Even the local scenery is depicted by Andronov in a most matter-of-fact manner. This manner is always visible in the colours and tonal gradations of Andronov's landscapes; in some cases, it is under-scored even by the picture captions – for instance, "Pines Whose Branches Were Chopped in Order to Get Seeds from the Cones". But for all that, what a world of unaffected and tangible harshness, what a

scorching and untameable energy of existence, one that cannot be explained in words, seethes in his paintings. This energy has an equal in the vigour of Andronov's visual repertoire where the brushstrokes of widely varying configurations, compositional planes, splashes of colour, verticals, diagonals, contrasts of light and dark, and roseate, green, blue, blackish and golden hues of a uniformly ashy palette lock together.

That was the sort of style Andronov came up with when he reinvented himself several years after the lashing by the champions of Socialist Realism. That was the sort of style the artist continued to hone from one show to another. In the last decade of Nikolai Andronov's life, we all believed that he was incontestably one of the greatest masters of modern Russian visual art. Moreover, he was also a fine teacher. His funeral service, in 1998, brought real sadness to all the students from his workshop at the Surikov Institute. As many remember, this tragic and truly public event took place concurrently with his big solo show, which occupied an entire enfilade at the Academy of Arts.

However, as Lev Mochalov bitterly notes, today, "in comparison with some other artists who were brought to the forefront of cultural life during the last two decades, Andronov ... was relegated to a remote and dark corner ... Which is not only unfair, but also impractical in a very Russian manner" (op.cit., p. 6). This was written in 2006 and, since then, the situation has only grown worse, in my opinion. Especially now, with the international economic crisis under way, we have a growing number of people ready to struggle tooth and nail against the entire Soviet cultural heritage, to which nearly all of Andronov's art belongs. Moreover, influential public figures say that a colloquy between the viewer and the picture (s)he beholds in a museum is no longer important and that what truly matters is only the mass communication of the public pivoted around artefacts of all kinds at modern art shows.

Following this logic, art within its classic dimensions, be it Andronov's or anyone else's art, exists in the *Plusquamperfect* (in the past perfect) or, to put it bluntly, is completely dead. I think this is the attitude of aggressive barbarianism. The fuss around artefacts? Leave the fussing to those who like it. But what should all other people do – those who like traditional museums, who paint and cannot live without painting, who enrol at our art colleges? And, finally, what will happen to Nikolai Andronov? I personally know quite a lot of people who are concerned about all this; I personally am concerned. Do we all belong to the past and are we not alive?

In the summer of 2009, an event took place in Moscow that inspires some hope in spite of all the odds. I am talking about Andronov's show organised by his daughter Masha at the Shchusev Museum of Architecture. Not only myself, but all from Moscow's artistic circles who came to the opening had an amazing feeling: we had never before shown so powerful an Andronov, even though the opening was attended by people

Ночь во Флоренции. 1991
Холст, масло. 160 × 110

Night in Florence. 1991
Oil on canvas. 160 × 110 cm

имел редкое, непреклонное мужество воспринимать в ее истинном драматизме. Символической кульминацией драмы российской жизни предстают у Андропова бесконечные проводы здоровой молодой поросли этой страны к полям все новых и новых сражений. Как уже сказано, сюжет деревенских проводов новобранцев, призываемых на военную службу, приковывал внимание мастера на протяжении десятилетий.

В его образном мире пустеющая северная деревня постигается словно некое сердце России. Покосившиеся, ветхие избы; безлюдная улица с ковыляющим на костылях инвалидом; женщины, несущие полные ведра с водой, присматривающие за малыши детьми и скотиной, замирающие вечерами в ожидании у дверей; немногие оставшиеся коровы и лошади на травянистых пригорках и невесть чьи собаки, лающие на луну. Сама здешняя природа у Андропова начисто лишена идиллическости. Это всегда ясно чувствуется в цветовом и тональном строе его пейзажей, а в отдельных случаях даже подчеркивается названиями работ, к примеру «Сосны, которым рубили ветви, чтобы взять шишки на семена». И при всем том этот мир во всей его непридуманной зримой суровости клокочет в картинах мастера какой-то исчерпанной обжигающей и неодолимой энергией бытия, не имеющей словесного объяснения. Ее эквивалентом является энергетика андроновского живописания, в котором схлестываются мазки самой различной конфигурации, композиционные плоскости, пятна, вертикали, диагонали, контрасты света и мрака, розовые, зеленые, голубые, черноватые и золотистые оттенки единой землистой гаммы.

Таким возродился Андронов всего через несколько лет после погрома, учиненного ему ревнителями социалистического реализма. Таким уверенно продолжал расти и крепнуть от выставки к выставке. В последнее десятилетие жизни Николая



Ивановича все мы безоговорочно считали его одним из крупнейших мастеров современной российской живописи. К тому же он сформировался еще и в замечательного педагога. Прощание с ним в 1998 году оказалось потрясением для всей его мастерской в Суриковском институте. Как многим помнится, это трагическое и подлинно общественное событие проходило на фоне большой персональной выставки мастера, занявшей всю анфиладу залов Академии художеств.

Однако, отмечает с горечью тот же Л.В. Мочалов, ныне «по сравнению с некоторыми именами, вынесенными в последние два десятилетия на поверхность художественной жизни, имя Андропова <...> задвинуто куда-то в дальний и неосвещенный угол <...>. Что не только несправедливо,



У печи. 1998. Холст, масло. 130 × 80

By the Stove. 1998. Oil on canvas. 130 × 80 cm

→ **Вечерний свет.** 1995
Холст, темпера. 51 × 63

→ **Evening Light.** 1995
Tempera on canvas. 51 × 63 cm

human figure are part of the room; the inner space of a peasant's hut is juxtaposed, in one way or another, with the natural environment outdoors; a fragmentary landscape can be easily visualised as a part of a panoramic landscape. In Andronov's oeuvre, this superior integrating function is conferred on the large-scale landscapes with a lake, the sweep of a forest, the horizons beholden to a person who step by step climbs a hill...

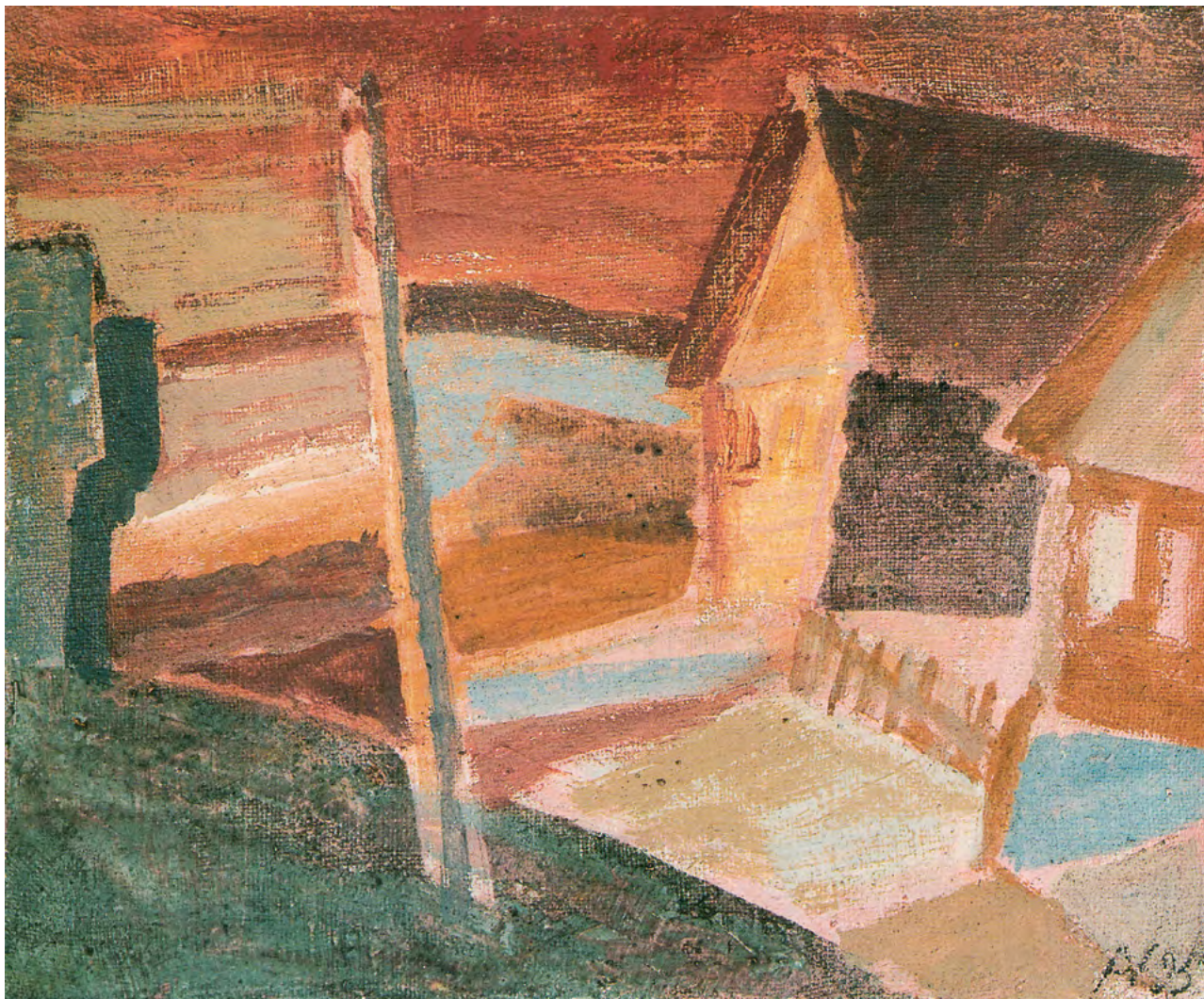
Andronov assigns a key role in collating intimate, domestic spaces and the realm of nature to the depiction of windows; here, we notice the substantial expansion of the symbolical meanings contained in the collations of visuals and plastic forms offered up by the artist. From the top of a hill, we see huts nestled at the foot. Now, a closer focus. Let's have a closer look at the windows. Zoom in! At that point, we can already slip inside, see the family at a table and even Andronov himself. It is as if we go all the way from

who knew him quite well and loved him. The imagery described above and the world of the artist was now shown to us in forms singularly holistic and condensed. Held together, those plastic, spatial, compositional and spiritual ties, hammered out by the artist's entire creative and human experience, became even more visible. To put it another way, forsaking large-size paintings in the style of the Manezh exhibitions, Nikolai Andronov, a monumental artist by nature, nevertheless continued for many years to create a grandiose super-painting – and, ultimately, this picture came about, pieced together from his numerous excellent works, each of which was produced seemingly separately from the others.

The physical discreteness of these canvases and, in many cases, quite small pictures on paper or cardboard was abrogated by the inner tenor of each of them. There are several points especially important in this regard: Andronov's genre pieces, still-lives, portraits – all of them well crafted – have their compositional pivot within themselves, and yet they, as a rule, seem open to the outer world. Potentially, these images are ready "to step outside the frame" and look like natural components of easily imaginable bigger spaces: a table and a

landscape to a self-portrait, both in our minds and in the relevant series of Andronov's pictures. Or in reverse: the view from the window offers the sight, not only of a close-by lakeside, but also of a pine wood on a distant hillock and, behind it, against the backdrop of towering sky, the white churches of a monastery. Viewers are bound to feel the connection between those who stand by the window in the hut, the "oikumena" of nature and these churches. Thus, a new axis of meaning is born: a human being in the space of nature and in the space of culture. Or, rather, in the space-time, because humans in Andronov's works always live in the "now", while symbols of culture draw them and us into the depth of time.

This approach is vitally important for the artist. This is not to say, however, that he was the kind of person to rhapsodise about such things as Orthodoxy, some special Russian quality and Nationality. On the other hand, he would, equally, be the last person to underestimate our spiritual tradition: the religion-themed legends, folklore, old architectural landmarks – those churches that he painted so often and with such an ardour – as well as the memory of his favourite icon painter Dionysius, and the sublime images on the icons, and the icons' colours,



но по-русски бесхозяйственно»³. Написано это в 2006 году. И с тех пор, на мой взгляд, ситуация значительно усугубилась, особенно с началом теперешнего мирового экономического кризиса. Резко возросло число охотников не на жизнь, а на смерть бороться со всем наследием отечественной культуры советского времени, к которому почти целиком принадлежит и Андронов. И вообще авторитетные деятели высказывают идеи, что собеседование зрителей с картиной в музее потеряло какую бы то ни было актуальность, серьезного же внимания заслуживает лишь массовая коммуникация публики вокруг всевозможных инсталляций на выставках современного искусства. По этой логике творчество в его классических измерениях, будь то Андронов или кто угодно, есть некий плюсквамперфектум, а говоря без обиняков, все оно умерло. По-моему, это позиция агрессивного вандализма. Тусовки вокруг артефактов? Пусть они будут для тех, кому это нравится. А что же делать всем остальным, кого тянет в классические музеи, кто занимается живописью и без этого жизни не мыслит, кто идет учиться в наши художественные институты? И что будет с Николаем Ивановичем, наконец? Я лично знаю довольно много людей, очень

взволнованных всем этим, и сам принадлежу к их числу. Ужели мы все «покойники»?

Летом 2009 года в столице произошло событие, которое все-таки обнадеживает, а именно выставка произведений Андропова, устроенная его дочерью Машей в Музее архитектуры имени А.В. Щусева. И не у меня одного, у всей художественной Москвы, собравшейся на вернисаже, было поразительное ощущение: такого мощного Андропова мы никогда раньше не видели, хотя пришли сюда те, кто, казалось, неплохо его знал и любил. Образный мир его живописи теперь представал в формах исключительно цельных и концентрированных. Стали заметнее пронизывающие эту цельность пластические, пространственно-композиционные и духовные скрепы, наработанные творческим и человеческим опытом мастера. Хочется даже сказать так: отказавшись от посягательств на большую картину «манежных» выставок, Николай Иванович, монументалист по натуре, долгие годы все же писал некую грандиозную суперкартину, добившись в итоге, что она собралась воедино из множества лучших его живописных произведений.

³ Андронов. Егоршина: Каталог выставки / Авт.-сост.: Е. Андропова, М. Андропова; авт. ст. Л. Мочалов. СПб., 2006. С. 6.

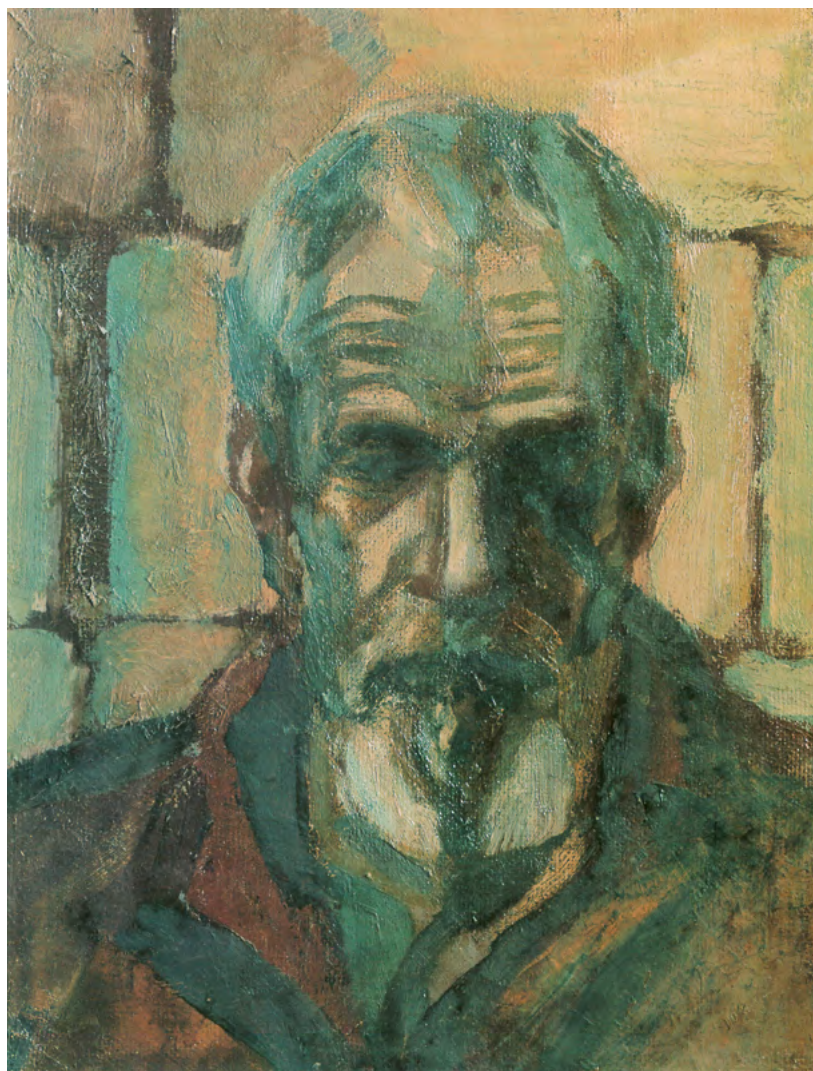
Автопортрет. 1983. Оргалит, масло. 41 × 32

Self-Portrait. 1983. Oil on fibreboard. 41 × 32 cm

which he contemplated so intently both in museums and in peasants' huts. Most essentially for Andronov, all this was not just particles of memory, but, to a great extent, the exertion of the soul and a test of the live human conscience.

The most burning issue that haunted the master throughout his work and self-sacrificing life was that of the fate of culture versus the fate of man within the Russian realities. Andronov never stopped contemplating these painfully complex and disputable problems. Many self-portraits that Andronov created between the 1960s and his death in 1998 were pivoted around this subject. Just think of the toll it took on him! In each of his self-portraits – without a shadow of complementarity! – he appears to make a kind of a diagnosis for himself. And for us. And for our age. The portraits bear flawless resemblance – that is, are very faithful – to the model. At the same time, they are distinguished by a rare psychological consistency as well as a generalising typicality – in approximately the same sense as the images of Russian cultural figures painted by Vasily Perov, Ivan Kramskoy and Ilya Repin were typical. However, Andronov, as might be expected, plied his brush quite differently; if he had not, the paintings would have lacked connection to our age.

Alexander Herzen wrote an article “The Russian at the Rendezvous”. So it can be said about Andronov's self-portraits that they represent the Russian at the rendezvous with his very own Soviet reality of the second half of the 20th century. Or it can be put even more accurately: some of Andronov's self-portraits feature him with icons in the background. The paradox of these pieces is that they seem to be about the only Soviet paintings featuring a truly recognisable image of the Russian of the 1960s' generation. Take Andronov's “Self-portrait in a Museum”. The model, in a sweater patterned with crosses like the robe of a saint, is spiritually connected to the same soil that produced the old iconic imagery. And, at the same time, this man is a true 1960s man who parted with the bright hopes of youth and survived the era of the CPSU General Secretaries, and came close to the verge of the new historical shift, which was to occur in the second half of the 1980s. “Self-portrait with Nikola” (Self-portrait with St. Nicholas) features the same man from the same generation and Nikolai An-



dronov himself, but the model seems to have already lived through the age of the political transformations. The image evinces the same powerful faith and force, but the wrinkles on the forehead of the sitting man are deep and his raised hands are stiffened in an agonizing twist: they either prop up the head or beseech the Divine Protector. All this speaks of the vast genuine being of our existence, akin to Andronov's genuine, historic and contemporary images of Russia already mentioned above. Another reason why Andronov's super-painting fascinates and thrills the viewers so greatly is undoubtedly in the fact that it is suffused with the energy of a singular painterly enthusiasm and unique temperament, to which the pure techniques of the craft lend a special material and, if we may refer to it once again, symbolical cogency. As is well known, the artist worked with natural pigments, often mixing oil and tempera, or watercolour and gouache, with soil and mud from Ferapontovo, thus enhancing the quality of the elemental, geographic and historical authenticity of the form in the making. This truly fruitful focusing and exertion of all of the artist's might and faculties created art that would endure the passage of time and withstand the entropy of values that we are experiencing nowadays.

Published: Tretyakov Gallery magazine. 2009. # 4.

Физическая дискретность подобных холстов, а зачастую совсем небольших работ, исполненных на бумаге, картоне, преодолевается внутренним строем каждой из них. Тут следует обратить внимание на ряд моментов. Его жанры, натюрморты, портреты, всегда крепко написанные, имеют композиционное ядро внутри себя, однако, как правило, раскрыты в окружающее пространство. Потенциально они готовы «выйти из своих рамок» и выглядят органическими слагаемыми более крупных пространств, которые нетрудно вообразить: стол с фигурой – часть комнаты, внутреннее пространство избы так или иначе сопоставлено с природной средой вовне, фрагментарно взятый пейзаж легко представить частью широкой пейзажной панорамы. Именно такую высшую интегрирующую функцию получают у Андропова крупноформатные пейзажи с озером, лесными далями, горизонтами, что открываются взору человека, шаг за шагом поднимающегося в гору...

Ключевую роль в соотношении пространств – интимных, домашних и природных – Андронов отводит изображению окон. И здесь уже приходится говорить о значительном расширении символических смыслов, которые обнаруживают предлагаемые автором визуально-пластические сопряжения. С горки мы видим избы, притулившиеся внизу. Возьмем крупнее. Приблизим к себе их окна. Еще крупнее! И уже можно проникнуть внутрь, рассмотреть семью за столом и даже самого Николая Ивановича. Мы как бы проходим путь от пейзажа к автопортрету. И в своем умозрении, и в соответствующем ряде произведений мастера. Обратный ход: из окошка виден не только ближний берег озера, но и бор на отдаленном пригорке, а за ним, на фоне высокого неба, белые храмы монастыря. Для зрителя ощутима связь между тем, кто находится в горнице у окна, «ойкуменой» природы и этими храмами. Так возникает новая смысловая ось: человек в пространстве природы и в пространстве культуры. Точнее, пространстве-времени. Потому что люди у Андропова всегда сегодняшние, а символы культуры влекут их и нас в глубины веков.

Этот посыл принципиально важен художнику. Причем он очень далек от идиллических деклараций вокруг таких категорий, как православие, русскость, народность. Столь же чужда ему недооценка нашей духовной традиции, включая и церковное предание, и фольклор, и древние архитектурные памятники – эти храмы, которые он пишет так часто и истово, и память о любимом Дионисии, и иконы, которые он пристально разглядывает как в музее, так и в деревенской избе. И вот что существенно важно: все это для Андропова – не просто крупницы памяти, но в огромной степени работа души и испытание живой человеческой совести.

Острейшая проблема, которая неотступно сопровождала труды и дни мастера – судьбы культуры и человека в российской действитель-

ности. Следует подчеркнуть, что осмысление этой проблемы, связанных с ней мучительно-сложных коллизий, вопросов стало для Андропова своего рода подвижничеством, основной темой многочисленных автопортретов, которые художник писал с 1960-х годов до конца жизни. Нужно понять, чего ему это стоило. Ведь в каждом автопортрете – без тени комплиментарности! – он как бы ставит диагноз. Себе. И нам. И нашей эпохе. Портреты безупречно похожи, то есть близки изображенной модели. И притом обладают достоинством как редкой психологической адекватности, так и типичности. Примерно в том смысле, как были типичны образы людей русской культуры у Перова, Крамского, Репина. У Герцена есть статья «Русский человек на randevу». Об автопортретах Андропова можно сказать: это русский человек на randevу с родной действительностью советской эпохи второй половины XX века. Порой даже точнее. Есть у Николая Ивановича автопортреты на фоне икон. Их парадокс заключается в том, что трудно назвать другое произведение в нашем искусстве, где с такой очевидностью узнается россиянин поколения 1960-х годов. «Автопортрет в музее». Герой в своем свитере с крестчатым узором, как и на ризах святого, по духу принадлежит той же почве, что создала древний иконный образ. И в то же время это истинный шестидесятник, переживший светлые надежды молодости, эпоху последних генсеков и стоящий на пороге нового исторического сдвига второй половины 1980-х годов. «Автопортрет с Николой» – тот же человек поколения и сам Николай Иванович, но словно уже за порогом свершившихся перемен.

В нем та же вера и сила, но резко углубились морщины на лбу, в мучительном изломе застыли кисти поднятых рук, то ли держащих голову, то ли взывающих к небесному покровителю. Во всем этом – огромная подлинность нашего бытия, как подлинны, историчны и современны созданные мастером образы России.

Суперкартина Андропова так захватывает и волнует зрителя, конечно, еще и потому, что она пронизана энергией неповторимого живописного темперамента, которому особую материальную и, повторимся, символическую убедительность сообщает даже технология мастерства. Как хорошо известно, художник работал с естественными пигментами, нередко смешивая масло и темперу, акварель и гуашь с ферапонтовскими землями, тем самым повышая качество природно-географической и исторической достоверности рождавшейся формы. Такая поистине плодотворная концентрация, напряжение всех сил и способностей личности создали искусство на долгие времена, способное противостоять переживаемой нами сегодня энтропии ценностей.

Опубликовано: Третьяковская галерея. 2009. №4.



Живопись Натальи Нестеровой

Юрий Рост

Мы долго искали фон. Бродили по желтому Летнему саду и по другим садам, не менее летним, со стриженными зелеными газонами и белыми собаками на них. По Москве ходили и по другим городам, среди озабоченных даже во время отдыха мужчин и женщин. Вдоль моря. Море было светлое, и светлый песок, и люди в светлом, и все было безмятежно напряжено.

Порой возникали птицы, небезопасные. Они переплетались крыльями. Но не падали, хотя тяжелее воздуха. А ангелы, которые воздуха легче, валились вниз, угрожая жизням тех, кого надлежало им охранять. И бесконечные глаза подсматривали за нашей неумной жизнью, и сквозь наши прозрачные силуэты просвечивали свинцовые облака, ненадежно повисшие в атмосфере, и в неудобных для этого позах фигуры парили над землей. Над землями. Потому что разные были места пребывания, желания, радости, страдания и игры.

Среди этих земель одна была знакома до неузнаваемости, на ней все еще происходило то, что давно произошло; и тот, кто все еще не вернулся, не ушел; и те, кем он был предан, еще были преданны; и те, кто толковал, не верили; и мы увидели нарисованное словами, теперь лишенное слов, и в полной тишине слышали, что он говорил остальным двенадцати, каждому на своем месте, в своем квадрате, отделенном от другого белой границей стены, и не понимали вот уже две тысячи лет.

В исканиях мы бродили по времени, часто возвращаясь к себе – в пространства, где обедали, играли в карты, разговаривали или просто думали

незнакомые, непохожие, немногим красивее, чем мы, совершенно узнаваемые женщины и мужчины. Они не обращали на нас внимания. Как на фон. Разве не так? Разве невероятная наша жизнь, как в любые, впрочем, времена, не есть загроможденный страстями и вялостью бытия холст, на котором разворачивает свой мир великий художник? Живой, заметим, мир.

Все поле написанных Натальей Нестеровой полотен заполнено тайной тревогой ожидания. Стоит тебе лишь ненадолго отвести взгляд от картины, оставить ее без присмотра на секунду, как что-то произойдет очень важное не только в жизни персонажей, но и в твоей собственной. Такой талант у Натальи Игоревны. Ее, вне сомнения, радуют некоторые состояния холста, однако больше беспокоит предчувствие, что может случиться нечто серьезное, если мы надолго задержимся в ее мире, покинув без присмотра свой.

← **Наталья Нестерова.** Москва. 2000-е. Фото: Юрий Рост

← **Natalya Nesterova.** Moscow. 2000s. Photograph by Yuri Rost

The Art of Natalya Nesterova

Yuri Rost

We spent a long time searching for a background. We wandered around the yellow Summer Garden and other no less summery gardens, all with freshly cut green lawns and little white dogs lying on them. We walked around Moscow, around other cities, among men and women who looked preoccupied even in their leisure hours. We walked by the sea, by the bright sea, along the bright sand, and the people were in bright clothing, and all was tranquilly tense.

From time to time, birds appeared, not entirely unthreatening. Their wings entangled, but they did not fall, though they were heavier than air. Angels, though lighter than air, did crash down, threatening the lives of those they should protect. Numberless eyes spied over our unintelligent lives, and our transparent silhouettes were lit by leaden clouds, hanging uneasily in the atmosphere, while figures in uncomfortable poses hovered above the land. Above the lands, for various were the places of our sojourns, desires, joys, suffering and play.

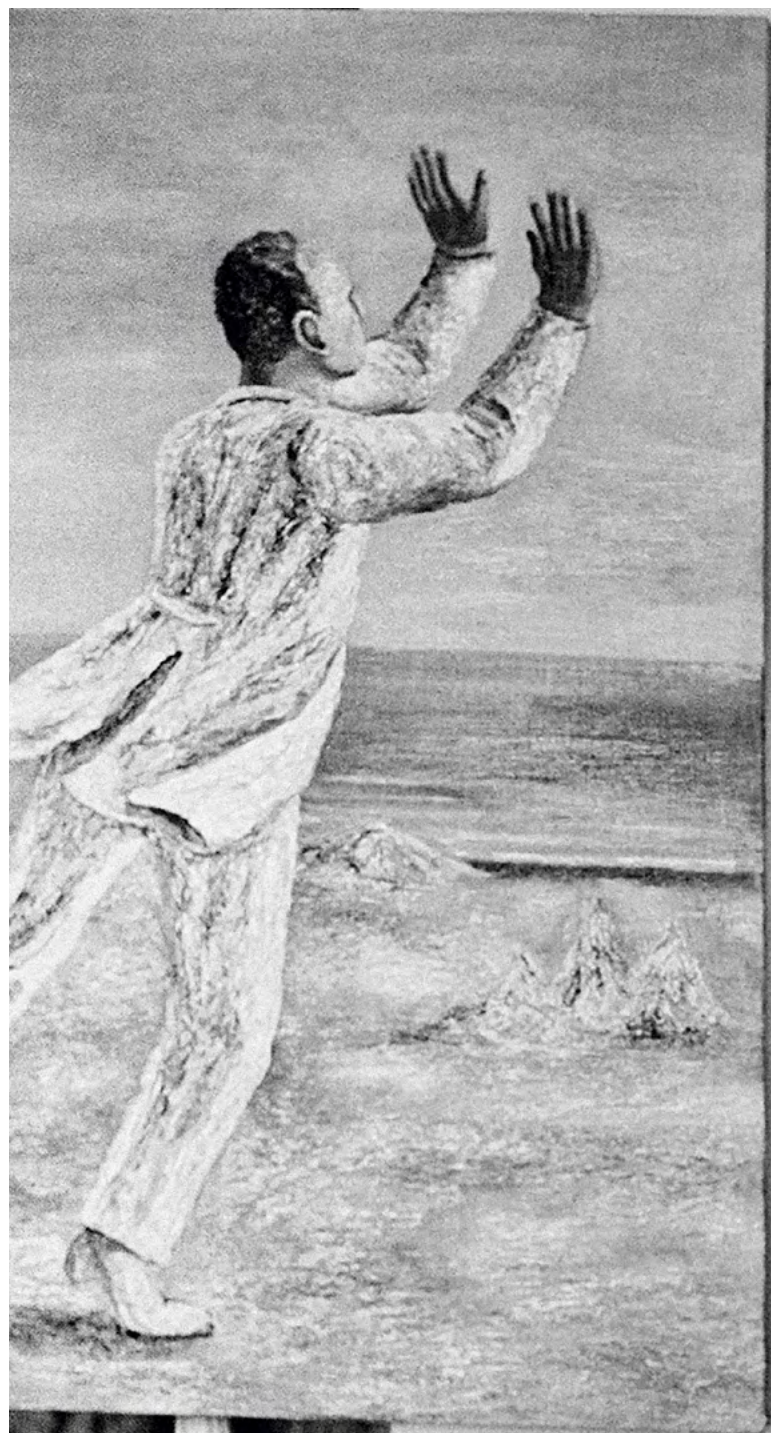
Among these lands, one was familiar to the point of unrecognisability, where all that had long since happened was still happening, where He who was still to return had not yet left, where those by whom He was betrayed were still devoted to Him, where those who preached did not believe. And we saw that which was depicted in words bereft of words, and in the absolute silence, we heard what He said to the remaining 12, each in their place in their own square, separated from each other by the white boundary of the wall, yet we have not yet understood, not in the course of 2,000 years.

We wandered through time in our quest, often returning home to the space where different unknown women and men, rather more beautiful than ourselves, and completely knowable, ate, played cards, talked or simply contemplated. They paid us no attention, as if we were a background. Is it not so? Are not our wonderful lives, in this time as in any other, a canvas primed with the passions and flatness of being, upon which a great artist spreads his world? A living world, may it be noted.

The entire surface of the canvases painted by Natalya Nesterova is filled with the mysterious anxiety of anticipation. Allow your gaze to wander, even briefly, from the painting, leave it unobserved even for a second, and something of the utmost importance will have happened not only in the life of its characters, but also in your own life. Such is Nesterova's talent. She clearly exults in certain states of canvas, although one is more preoccupied by the feeling that something inevitable may happen if we lingered in her world, leaving our own unattended.

→ **Наталья Нестерова.** Москва. 1980-е. Фото: Юрий Рост

→ **Natalya Nesterova.** Moscow. 1980s. Photograph by Yuri Rost





Сирень. Холст, масло. 100 × 80

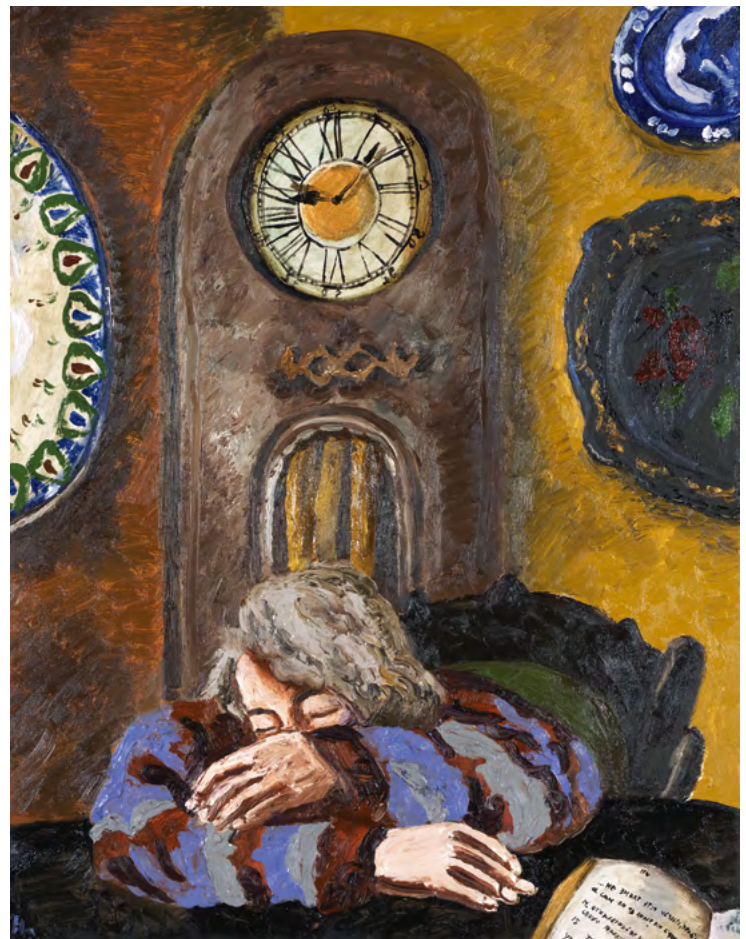
Lilac Bush. Oil on canvas. 100 × 80 cm

Весна. Холст, масло. 90 × 60

Spring. Oil on canvas. 90 × 60 cm

Сон. 2010. Холст, масло. 100 × 70

Dream. 2010. Oil on canvas. 100 × 70 cm





Чтение. 1990-е. Холст, масло. 75 × 100

Reading. 1990s. Oil on canvas. 75 × 100 cm

Путешествие. 2000-е. Холст, масло. 90 × 90

Journey. 2000s. Oil on canvas. 90 × 90 cm



Published: Tretyakov Gallery magazine. 2021. #2.



Велосипедисты (1, 2). 2004. Холст, масло. 140 × 100 (каждый)

Cyclists (1, 2). 2004. Oil on canvas. 140 × 100 cm (each)

Опубликовано: Третьяковская галерея. 2021. №2.



Скульптура Зураба Церетели в сердце Парижа

Дмитрий Швидковский

Шарль де Голль писал в своих знаменитых «Военных мемуарах»: «...С каждым шагом, который я делаю, ступая по самым прославленным местам мира, мне кажется, что слава прошлого... присоединяется к славе сегодняшнего дня... История, которой дышат эти камни и эти площади, словно улыбается нам...». Париж непрестанно менялся в течение двадцати веков, проходя путь от римского поселения до современной столицы. Неизменным остается то, что он накапливает в себе существенные и увлекательные черты, отвергая бездарность, постоянно выражая свойственную французам любовь к отчетливому порядку и блеску таланта.

Новый памятник, созданный Зурабом Церетели, появившийся вблизи Собора Парижской Богоматери, подтверждает эту традицию, много раз превращавшую столицу Франции в художественную столицу мира. И особенно поразительно удачное соединение скульптурного памятника с великим собором. Средневековые все еще говорит в этом пространстве в полный голос. Осип Манделштам передал свои впечатления от него в строках стихотворения «Notre-Dame»: «Стихийный лабиринт, непостижимый лес, // Души готической рассудочная пропасть, // Египетская мощь и христианства робость, // С тростинкой рядом – дуб, и всюду царь – отвес». Собор был и остается огромным, отличным от действительности «миром», живущим иным бытием, прекрасным и святым. Он уносится в вышину и как бы говорит с Богом, лишь снисходя к людям своей скульптурой, повествовавшей о евангельских истинах, грехах и добродетелях,

передавая образы святых и облик химер, порождений зла. «Немного найдется архитектурных страниц прекраснее той, какую является фасад этого собора, где последовательно... предстают перед нами три стрельчатых портала; над ними зубчатый карниз, словно расшитый двадцатью восемью королевскими нишами... высокая и легкая аркада галереи с лепными украшениями в форме трилистника, несущаяся на своих легких колоннах...» – это слова Виктора Гюго из романа «Собор Парижской Богоматери».

Едва ли можно найти для художника более трудную задачу, чем добавить нечто новое в один из самых прекрасных и прославленных ансамблей мира. Зурабу Церетели это удалось. Чутье художника помогло ему учесть особенности пространства, сложившиеся в течение двух последних веков. Как и везде в Париже, остров Сите и все окружение собора изменилось в эпоху Наполеона III, во время перепланировки города по замыслам барона Османа. Исчезла невероятная густота застройки вокруг собора, царившая много веков, перед ним появилась площадь спокойных прямоугольных очертаний, камерную атмосферу которой не нарушают туристы, во множестве толпящиеся здесь почти в любое время суток. За собором, на оконечности Сите, устроили сад, куда выходит

← Зураб Церетели, мэр Парижа г-жа Анн Идальго, архиепископ Парижский, кардинал Андре Вен-Труа Париж. 2014. Фотография

← Zurab Tsereteli, with Anne Hidalgo, Mayor of Paris, and the Archbishop of Paris Cardinal André Vingt-Trois Paris. 2014. Photography

Zurab Tsereteli's Monument in the Heart of Paris

Dmitry Shvidkovski

In his "War Memories," Charles de Gaulle wrote: "With every step I take through the world's most remarkable places, I feel that the glory of the past... reconnects to that of the present... It feels like history is smiling back at us today through its stones and city squares." For 2,000 years, the city of Paris has undergone a continuous evolution from Roman settlement to modern world capital and, throughout its history, the city has remained loyal to its principles. Rejecting lack of talent at every stage, it accumulates the most significant and exciting new features, giving preference to perfect order and brilliance. The new monument by Zurab Tsereteli near Notre-Dame Cathedral in Paris is further proof of such a tradition that has turned the city into the artistic capital of the world. What is particularly striking is the perfect way the new sculpture fits within the famous architectural ensemble and its surroundings.

It is a location where the spirit of the Middle Ages still speaks to us. In his poem "Notre-Dame", Osip Mandelstam described the feelings that it evoked in him: "A primal labyrinth, a wood past men's understanding,/ The Gothic spirit's rational abyss,/Brute strength of Egypt and Christian meekness,/Thin reed beside oak, the plumb line everywhere king." The Cathedral always was and remains an immense and different world, living its own majestic and sacred life. The whole building seems to be trying to reach the sky and speak to God, letting people admire its architecture, which speaks to us about spiritual truth, sins and virtues, portrayed in the figures of the saints and chimera statues born of evil. As Victor Hugo wrote in his novel "The Hunchback of Notre-Dame": "There certainly are few finer architectural pages than this façade, where, successively and at once, the three portals hollowed out in an arch; the brodered and dentated cordon of the eight and twenty royal niches... the frail and lofty gallery of trefoil ar-

chades, which supports a heavy platform above its fine, slender columns."

There could hardly be a more difficult artistic task than introducing a new element to one of the world's finest and most famous sites. However, Zurab Tsereteli's undertaking proved successful: his artistic instinct enabled him to see the very specific features that the area had developed over the previous two centuries. Just like everywhere in Paris, the Île de la Cité and the surroundings of the Cathedral changed under Napoleon III during the renovation of the city by Baron Haussmann. The renovation plan removed the overcrowded housing around the cathedral area, introducing a new rectangular square that inspires calm and a sense of order despite the crowds who cross it day and night. At the top end of the Cité, behind the square, the cathedral's barrel vaults overlook a garden that was also built under Haussmann. The outstanding construction, with its unbelievable interlacements and decor, was once called





“a clock mechanism with an open cover” by Auguste Rodin. Another garden area also emerged along the southern side of the cathedral stretching over the River Seine. Here, most of all, a special peace and quiet can be felt, filled with reverence towards the cathedral, which, according to legend, houses the crown of thorns of Jesus brought by the Crusaders.

It was there that Zurab Tsereteli erected his monument to Pope John Paul II, recently beatified by the Catholic Church. Cast in bronze, the sculpture stands slightly over three and a half meters tall and is particularly well located. It is on the axis of the southern tran-

sept in front of the marvellous façade dominated by the majestic rose window filled with its many-coloured stained glass and the two elegantly pointed towers on the sides of the triangular Gothic pediment. A simple medium-sized plinth of white stone is crowned with a classical oval and separated from the opposite embankment by the River Seine. To the left of the two main towers, the branches of the broad trees seem to protect the sculpture from the immense stone mass of Notre-Dame; to the right, the sacristy – which is lower than the actual cathedral and the clergy house – contributes to the sense of changing scale,



венец капелл, завершающих его невероятным переплетением конструкций и декора, названным однажды Огюстом Роденом «механизмом часов со снятой крышкой». Вдоль южной стороны собора, протянувшейся над Сеной, также возникло садовое пространство. Оно в наибольшей степени, чем какая-либо другая часть ансамбля, наполнено ощущением покоя и тишины, духом благоговения перед собором, где, по легенде, хранится терновый венец Христа, привезенный рыцарями из Крестовых походов.

Именно здесь Зураб Церетели поставил скульптурный монумент папе римскому Иоанну Павлу II,

недавно причисленному католической церковью к лику блаженных. Отлитый из бронзы памятник высотой немногим более трех с половиной метров расположен необыкновенно удачно. Он стоит по оси южной ветви трансепта, перед изумительным фасадом, в котором доминируют огромное окно-роза, наполненное многоцветными витражами, и две тонкие изящные остроконечные башни по бокам треугольного, по-готически «колющего» фронтона. Простой невысокий постамент белого камня увенчан овалом классического рисунка. Сена отделяет памятник от противоположащей набережной. Слева, над деревьями, возвышаются главные башни собора, но густые ветви защищают скульптуру от громады Нотр-Дам, справа – более низкая, чем сам собор, ризница и дом причта, также содействующие смене масштабов, переходу от грандиозного объема собора к монументу. Размеры скульптуры найдены очень точно. Фигура больше человеческого роста, но сопоставима с ним, что подчеркивает величие духа святого, поднявшегося над дольным миром, и в то же время его близость к верующим, столь характерную для Иоанна Павла II.

Скульптура подчеркнута монументальна, статична, мощно прочерчены линии складок ниспадающей мантии, и, как канелюры колонны, идут вниз изгибы сутаны – облачения первосвященника католического мира. Руки подняты и сжаты в молитвенном жесте, голова чуть наклонена. Возникает впечатление сосредоточения и в то же время порыва – страстного обращения к Богу, исполненного незыблемой веры. Мощный широкий лоб мыслителя, внимательные, добрые глаза, сомкнутый, пластичный рот оратора, привыкшего произносить священные проповеди, твердый, резко очерченный подбородок... Мастер, несомненно, стремился передать духовную силу Иоанна Павла II, представление об исполненной им миссии, да, пожалуй, и о его жизни.

Скульптура, безусловно, классична. Скульптор апеллирует не столько к средневековым изваяниям, сколько к образцам академической традиции. Это никак не противоречит готическому образу Нотр-Дам. Из всех великих готических соборов он едва ли не в наибольшей степени несет в себе свойства классического спокойствия и гармонической уравновешенности. И здесь заключена, как мне кажется, основа установившейся связи современной скульптуры и древнего парижского собора. Повторюсь, что в этом, как говорил Шарль де Голль, «одном из самых прославленных мест на свете» достичь единства художественной среды, возводя сегодняшний монумент, – успех из ряда вон выходящий.

Впрочем, скорее всего, это не случайно. У Зураба Церетели особые отношения с Парижем и как у художника, и как у человека, по-настоящему любящего этот город. У его восприятия образа столицы Франции давняя история. Еще во времена юности он вслушивался в рассказы своих учителей, родственников, знакомых об их парижских впечатлениях. В Тбилиси

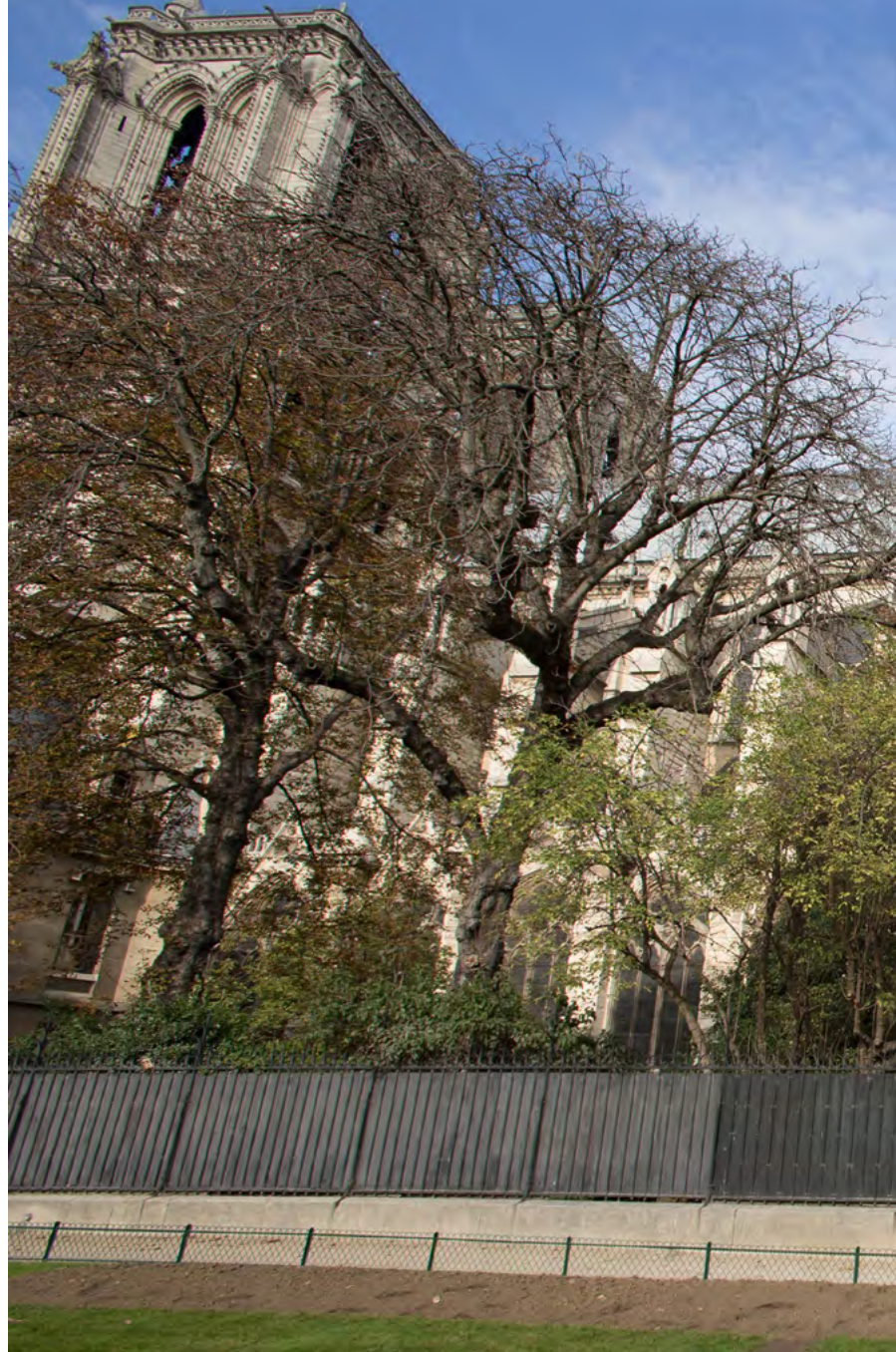
emphasizing the passage from the giant forms of the cathedral to the size of the monument itself. The proportions of the sculpture were well planned: the statue is taller than the form of the human body, but remains comparable to it, which emphasizes the might and greatness of the spirit of John Paul II, as well as his ability to rise above our world and, at the same time, remain close to believers.

The sculpture is pronouncedly static and monumental, with the mighty lines of the flowing robe and the folds of the cassock descending like fluted columns. The hands are raised and clasped in a gesture of prayer, the head slightly tilted to give an impression of intent concentration and witness of a passionate appeal to God and inviolable faith. The features of John Paul II are particularly expressive, as seen in Tsereteli's other recent works, such as the monument featuring the statesmen participants of the Yalta Conference. There is the powerful and wide forehead of a thinker, the attentive human eyes, the soft and at the same time monumental mouth of the speaker, and the firm and clean-cut chin. The master clearly aimed to depict the spiritual might of John Paul II, his mission accomplished and his very life itself.

The sculpture is accomplished in a classical style that does not contradict the Gothic atmosphere of Notre-Dame: the sculptor has not used any elements of the medieval, appealing purely to traditional classical forms. Among the greatest Gothic cathedrals, Notre-Dame is probably the one that most conveys feelings of classical peace and harmony. In my opinion, this establishes the perfect link between the modern sculpture and the ancient cathedral of Paris. It is an outstanding triumph for this contemporary monument to have attained such artistic unity.

However, the achievement is not simply a matter of chance. Tsereteli, just like any artist – and one who is truly in love with this city – has a very special relationship to Paris, and the story of his perception of the French capital dates back many years. In his youth, he used to listen to stories about Paris told by his teachers, friends and relatives: back in the 1920s and 1930s, a number of artists returned to Tbilisi from emigration. Among them were such figures as Lado Gudiashvili, who was part of the French bohemian artistic world, and a friend of Amedeo Modigliani. Tsereteli was lucky because he had links to some of the remarkable representatives of the postwar emigration. His close friends were respected among the Parisian elite and they managed to help him meet some of the great artists of the 20th century: Marc Chagall and Pablo Picasso were still alive.

Today, Zurab Tsereteli is a respected figure in Paris. He is an honoured foreign member of the French Institute and of the Academy of Fine Arts, an accord given to very few Russian artists. He frequently travels to work in Paris, where he creates new artworks with unfailing intensity, inventiveness and brilliance.



Throughout his life, Paris has played an important role in Tsereteli's *oeuvre*, stimulating a very special artistic mood, the impression of brightness, lightness and optimism, giving rise to the impetus to work as much as possible. The artistic aura of the famous city has, even more than usual, awoken in the artist a creative "concentration" and passion for the art that the master has accomplished.

"To be Paris, means to move forward," Victor Hugo wrote in his article "The Destiny of Paris". The axiom is also valid for Tsereteli: his monument to John Paul II is a significant milestone in the artist's work, a step taken successfully forward. There is no doubt that the erection of this work by the President of the Russian Academy of Arts in the very centre of French culture, particularly in the current political climate, can be regarded as Russia's victory – and yet another manifestation of the strength of the long-lasting cultural and political ties between Russia and France.

Published: Tretyakov Gallery magazine. 2015. #2.



возвратился тогда из эмиграции целый ряд деятелей искусств, в двадцатые и тридцатые годы XX века входивших в круг французской богемы, подобно Ладю Гудиашвили, дружившему с Амедео Модильяни. Церетели повезло и в том, что он был связан с выдающимися представителями послереволюционной эмиграции. Близкие ему люди занимали столь видное положение среди парижской элиты, что смогли способствовать его встрече с великими мастерами XX века. Тогда еще были живы Марк Шагал и Пабло Пикассо.

Сегодня в Париже Зураб Константинович Церетели – признанный мэтр, почетный иностранный член Института Франции и Академии изящных искусств. Немногие российские художники удостоивались этой чести. Он нередко приезжает работать в Париж, где с неизменной интенсивностью, изобретательностью и колористическим блеском создает новые полотна. Париж рождает в творчестве мастера особое настроение, ощущение яркости, легкости,

оптимизма, вызывает желание работать как можно больше, переплавляя свои эмоции в свободный живописный мазок. Великий город и его художественная аура еще в большей степени, чем обычно, провоцируют творческую концентрацию, страсть к создаваемому мастером искусству.

«Быть Парижем – значит двигаться вперед...» – писал Виктор Гюго в статье «Назначение Парижа». Эта аксиома действует и в творчестве Зураба Церетели. Памятник Иоанну Павлу II – значительная веха на творческом пути мастера, безусловная и яркая удача, еще один шаг вперед. Несомненно, что в наше время непростых политических событий воздвижение этого монумента президентом Российской академии художеств в месте, являющемся средоточием французской культуры, – победа России и отечественного искусства, вошедшего в историю многовековых связей нашей страны с Францией.

Опубликовано: Третьяковская галерея. 2015. №2.



«И кто не согласится, что из всех тайн, раскрытие которых наиболее интересует человеческое существование, “тайна куклы” есть самая существенная, самая захватывающая?»

М.Е. Салтыков-Щедрин. «Игрушечного дела людишки». Из цикла «Сказки»

«Куклы живые настолько, насколько мы, люди, оживляем их. Никакой мистики я не вижу».

А.К. Худякова

Александра Худякова

«Любите куклы, как любила их королева» *

Натэлла Войскунская

Искусство куклы и искусство художника-кукольника – новое явление, оформившееся за относительно короткий срок и сочетающее в себе эстетику широкого спектра искусств и апроприацию декоративных принципов разных эпох. Особого совершенства в этом виде искусства достигла в своих работах Александра Худякова. Кажется, она черпает свое вдохновение из неисчерпаемого рога изобилия. Красота ее работ – в деталях, притягательных и аллегорических.

Одним из самых серьезных шагов homo erectus на пути к homo ludens и homo sapiens была попытка выработать условную модель окружающего мира, и как один из результатов появилось то, что мы назвали бы словом «игрушка». Тысячелетия спустя рождается такой вид игрушки, как игрушка антропоморфная, имитирующая облик человека – от младенца до ветхих старика и старухи. Именно за такой игрушкой закрепились и слово, и понятие «кукла». Кукла стала метафорой возраста, пола, семьи, рода занятий, если хотите, даже жизни и смерти. А в какой-то момент куклы поменялись местами с людьми: послушных чужой воле людей стали называть марионетками, а красивых бездушных женщин – куклами.

В конце XX века возникла авторская кукла как выражение высокохудожественной эстетики нового направления, но какого именно? Декоративно-прикладного искусства?.. Или, может, скульпту-

ры?.. Иными словами, появились мастера-кукольники, причем в России это были профессиональные художники, создающие куклы, в которые не играют (в привычном понимании) ни дети, ни взрослые. Это l'objet d'art в духе искусства фантастического или романтического, фото-, или гипер-, или сюрреализма. Это красота и изысканная красивость салонного искусства, нередко в сочетании с хай-теком, с использованием дорогих материалов и технических средств, позволяющих создавать подлинную драгоценность, объект искусства, формирующий вокруг себя пространство особого эмоционального влечения и впечатления, а значит, общения. Нередко обладатели таких шедевров привязываются к куклам как к любимым питомцам...

А какие только тайны не связаны с куклой... Сказки Гофмана и его «Щелкунчик и мышинный король»; книга для взрослых Болеслава Пруса,

← **Кукла.** 2007
Флюмо, текстиль
Высота – 140 см
Фото: А. Лосев

← **Doll.** 2007
Flumo, textile
Height – 140 cm
Photograph by
A. Losev

* В детстве королева Великобритании Виктория очень любила наряжать кукол, которых у нее собралось более 130.

*“And who would disagree that of all the mysteries that interest human beings
‘the mystery of the doll’ is the most essential, the most captivating?”*

Mikhail Saltykov-Shchedrin. ‘The Little People Who Make Toys’. From the “Fairy Tales”

“Dolls are living creatures to the extent that we, people, put life into them.

I see nothing mystical about it.” Alexandra Khudyakova

Alexandra Khudyakova

“Love dolls like the Queen loved them”*

Natella Voiskunski

The relatively new art of doll making has developed in a short space of time into a scintillating new form, combining aesthetic elements adopted from a range of older artistic genres with decorative attributes drawn from a wide perspective of history. This young form has reached a concentration of perfection in the work of Alexandra Khudyakova, an artist who creates a cornucopia of visual riches, one which can be as elaborate in its detail as it remains tantalizing and allusive in meaning.

Диана. 2012 →
Фарфор, текстиль
Высота – 60 см
Фото: В. Чернышов

Diana. 2012 →
Porcelain, textile
Height – 60 cm
Photograph by
V. Chernyshov

One of the most serious steps taken by *Homo erectus* on its path to *Homo Ludens* and *Homo sapiens* was the attempt to develop an abstract model of the surrounding world, and one of the fruits of this endeavour was what we might call the “toy”. Thousands of years later, such objects have developed into anthropomorphic playthings that somehow imitate the appearance of a human being, from the youngest toddler to the most frail old man or woman. Both the word “doll” and our understanding of a doll have become attached to this kind of a toy. The doll became a metaphor of age, gender, family, occupation – even of life and death, if you wish. And, at some point, dolls have changed places with human beings: people who obey the commands of others have come to be known as “marionettes” while beautiful heartless women are called “dolls”.

“Designer” dolls emerged towards the end of the 20th century, constituting the expression of a highly artistic aesthetic in a strikingly new vein – but quite what vein exactly? That of the decorative arts, or perhaps of

sculpture? In other words, the master doll maker came into his or her own: in Russia, this “tribe” has consisted of professional artists creating dolls unlike anything that either children or adults would play with in any accustomed sense. Such dolls are *objets d’art* in the spirit of fantastical or romantic art, of photo- or hyperrealism, of Surrealism. They have the beauty and exquisite prettiness of salon art, often combined with elements of the hi-tech, created from expensive materials and elaborate technical means necessary for the creation of a true treasure: they are objects of art that somehow create around them a space of special emotional impact and attraction and, therefore, of interaction, too. Often, those who own such masterpieces become as attached to their dolls as they might to a favourite pet.

What mysteries have always been associated with dolls! From the “Tales” of E.T.A. Hoffmann like “The Nutcracker and the Mouse King”, to Bolesław Prus’s novel “The Doll”, intended for adult readers, of course, but whose name holds such appeal for children; from Dina

* When a child, Britain’s Queen Victoria was fond of making dresses for her dolls, of which she had more than 130.





Жар-птица. 2013
Фарфор, текстиль
Высота – 50 см
Фото: В. Чернышов

Firebird. 2013
Porcelain, textile
Height – 50 cm
Photograph by
V. Chernyshov

nal title builds associations with a live boy, although, in a Russian variant, the word “doll” does not leave room for a live object. This juxtaposition explains the fact of horror: the heroine Greta is hired as babysitter to a porcelain doll named Brahms, who appears to be a counterpart of the real Brahms. And so many more, that shroud of mystery enveloping the doll makers, too. “Those who make dolls and those who love dolls enjoy reinvigorating their feelings and dreams through games. The doll, whose very nature is connected to play, becomes just such a highly precious object, one through which people can satisfy this need”: Alexandra Khudyakova’s words surely deserve to preface any essay about the work of this famous Russian doll-maker artist.

Like every young girl, Alexandra first encountered dolls – a whole variety of them – as a child, the beginning of an experience that would deepen appreciably by 1992, when she completed her graduation diploma on designer dolls at the Department of Design of the Stroganov School, under the tutorship of Xenia Kondratieva. A researcher of material culture and decorative art, Kondratieva passed on to her student the confidence that she had chosen the right occupation for herself, as well as an understanding that designer dolls themselves had a future. Within less than two decades, the art of doll making would leap from its erstwhile niche in subculture to become an independent artform that today exists alongside, and on equal terms with, the classic forms of painting, sculpture, drawing and decorative art. Khudyakova duly became one of the main initiators of the project DollArt.ru – a creative alliance of doll-maker artists – and later of the doll art section at the Creative Union of Artists of Russia.

Any study of Khudyakova’s designer dolls involves a visual journey to different eras, to establish a connection with those images that personify them. It is not at all a question of copying a look created by one great artist or another in the past: instead, Alexandra produces, or rather reproduces, composite images of visages “with a singular expression”, on the one hand, and with the typical traits of a particular era, on the other. As both researcher and creator, she immerses herself in the material completely, making the authenticity of her work – its “plausible verisimilitude”, even – one of the most striking facets of her work. Such attention to every element of detail in hairstyles, costume, accessories and

Rubina’s novel “Petrushka’s Syndrome”, or Yuri Olesha’s “Three Fat Men” with its doll, Suok, that comes to life, to that so vividly described doll-girl pattern of Adelaida Gertsyk’s story about her son, “From the World of Children’s Games” or the 2016 horror film “The Boy” by the American director William Brent Bell. It should be noted that finding a Russian equivalent for the title of the film “The Boy” gave birth to the doll-boy pattern: the origi-

**Загадка
инфанти.** 2008
Флюмо, текстиль
Высота – 100 см
Фото: А. Лосев

**The Mystery of
the Infante.** 2008
Flumo, textile
Height – 100 cm
Photograph by
A. Losev

которая так манила в детстве своим названием – «Кукла»; роман Дины Рубиной «Синдром Петрушки»; фильм ужасов «Кукла»; «Три толстяка» Юрия Олеши и «ожившая» кукла Суок; но, пожалуй, наиболее ярко паттерн «кукла-девочка» описан Аделаидой Герцык в рассказе о ее сыне «Из детского мира». В общем, всего не перечесать! А ведь ореолом тайны окутаны и кукольных дел мастера.

«Люди, делающие кукол, и любители кукол находят радость в оживлении своих чувств и мечтаний посредством игры. Кукла, природа которой – игра, становится ценнейшим объектом для реализации этой потребности человека». Именно с этого высказывания Александры Худяковой хотелось бы начать рассказ о творчестве известного российского художника-кукольника.

Как и ко всем девочкам, куклы, причем в большом количестве, пришли к Александре в детстве, а она пришла к ним в 1992 году: это случилось в Строгановке, на факультете дизайна, где она сделала диплом по теме «Авторская кукла» под руководством К.А. Кондратьевой. Ксения Андреевна – исследователь в области материальной культуры и декоративно-прикладного искусства – передала своей дипломнице уверенность в правильности выбора профессии и понимание перспективности этого направления. Не прошло и 20 лет, как в искусстве создания кукол произошел скачок от былой субкультуры к самостоятельному виду искусства, наряду и наравне с классическими живописью, скульптурой, графикой, декоративно-прикладным искусством. И Александра Худякова стала одним из главных движителей возникновения проекта DollArt.ru – творческого объединения художников-кукольников, а позже секции художественной куклы в Творческом союзе художников России.

Изучая авторские куклы Александры Худяковой – артефакты материальной культуры, можно совершать визуальное путешествие в глубь эпох, ощущать соприкосновение с образами, их – эпохи – олицетворяющими. Ни в коей мере не повторяя облик, написанный тем или иным великим художником, Александра создает, вернее воссоздает, собирательный образ лиц, с одной стороны, с «необщим выраженьем», а с другой – обладающих типическими чертами эпохи. Художник-исследователь, она целиком



погружается в материал, ибо достоверность – один из ее главных козырей. Каждая деталь прически, одежды, аксессуаров и ювелирных украшений – буквально все должно быть обманкой, или *trompe l'oeil*, а значит, мастеру следует стать на все руки мастером: скульптором, художником, модисткой, парикмахером, ювелиром, башмачником и перчаточником... И, конечно, модельером, ведь куклы были первыми



Зеркало. 2012 ↑
Фарфор, флюмо,
текстиль
Высота – 80 см
Фото: С. Машутиков

Mirror. 2012 ↑
Porcelain, flumo,
textile
Height – 80 cm
Photograph by
S. Mashutikov

jewellery – literally everything must be an authentic-looking illusion, a *trompe-l'oeil* – is demanded from the craftsman in every form, whether sculpture, painting, millinery, coiffure, jewellery, shoemaking or glovemaking. And of course the couturier's craft, because dolls were always the foremost ambassadors of fashion: the costumes created for them were of the latest fashions, their textiles and accessories carefully selected. Such dolls were dispatched – from France, of course, the ultimate setter of fashion trends – to countless cities and towns far beyond that county's borders, the *mademoiselles* and *grande dames* alike of centuries past becoming accustomed to ordering their own wardrobes from these newest revelations of doll fashion.

No longer quite such setters of *mode*, today's doll artists recreate what existed in the past but nevertheless continues to be as precious as before. In the dolls of Khudyakova, viewers will recognize the eras of the Renaissance, Baroque, Rococo, Romanticism, Art Nouveau and many other forms and styles, her collections a veritable trunk of history – not just of the history of fashion, either, but of much else besides. If all of Khudyakova's dolls were gathered in one room and arranged together by era, a whole history of art would reveal itself, alongside a history of the culture of human behaviour, of deportment and demeanour. Even if every such aspect of human life were not highlighted, there would at least be a concerted focus on the social and domestic pastimes of the elite, as these dolls take their repose, reclining in a relaxed posture of *dolce far niente*: they flirt and make eyes, they dance at balls or on a theatre stage, they play

chess or read, they spin the thread of life – not a doll's life, however, but rather that of their masters/owners.

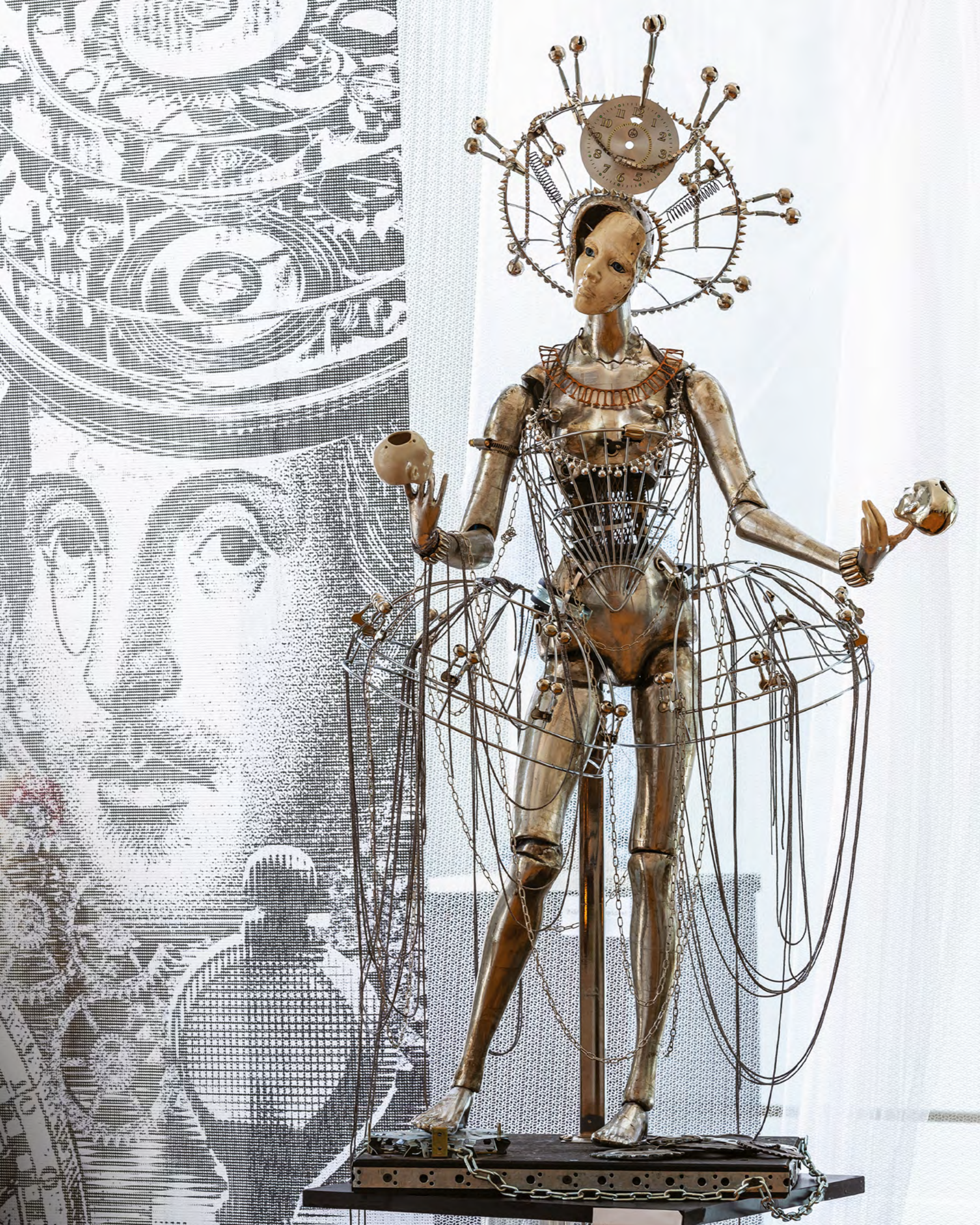
The theme of the Orient has a special place in Khudyakova's artwork. "The luxury and mystery of the Orient with its decorativeness, its almost incomprehensible combinations of colour, geometry and meanings woven like a secret code into elegant lacework, with its so wise poetry, its most beautiful legends and witty fairy tales, its nearly cosmic music and tempting sweets – all this cannot but inspire an artist... It seems to me that I feel this Oriental theme, it beckons to me, I relish it so," the artist said in an interview about her involvement with the ambitious display "Dolls in Art" at the Heydar Aliyev Centre in Baku.

Khudyakova's world of dolls is a space replete with emotion to the same degree that portrait artists set out to capture their subjects, involving the representation of personality through appearance. As the Russian art historian Viktor Grashchenkov noted: "In order to understand a portrait, one needs to clearly understand the ideal at the core of artistic ambitions of the era in which the picture was created."¹ Undoubtedly, when a doll artist "plunges" into one era or another, he or she does not have the right to any mistake in "selecting" the type of face, pose, accessories, make-up and, most importantly, the look in the eyes: the stare of a Renaissance beauty is

Стимпанкертесса →
2019
Флюмо, металл
Высота – 110 см
Фото: В. Чернышов

Steampunkerness →
2019
Flumo, metal
Height – 110 cm
Photograph by
V. Chernyшов

1. Grashchenkov, V.N. *Portraiture in Italian Art of the Early Renaissance*. Moscow, 1996. Vol. 1. P. 55.







проводниками моды: для них шились платья по последней моде, подбирались ткани и аксессуары... Именно такие куклы посылались (бесспорно, из Франции – законодательницы мод) в бесчисленные города и веши далеко за пределы страны, а дамы и барышни далеких от нас веков заказывали по ним себе наряды, чтобы быть в тренде. Современный кукольных дел мастер уже не выступает законодателем мод, а воссоздает то, что было когда-то, но ценность свою ничуть не утратило. Потому в куклах Худяковой зритель узнает эпохи Возрождения, барокко, рококо, романтизма, ар-нуво... Короче, коллекция кукол – подлинный сундук истории... И только ли истории моды? Нет, явно шире. Ведь если собрать в одном зале все куклы Худяковой и сгруппировать их по эпохам, то перед вами предстанет своеобразная история искусств, а заодно и история культуры поведения –

если не во всех сферах жизни общества, то хотя бы в сфере времяпрепровождения его элитарной части: в самом деле, куклы отдыхают, возлежат, демонстрируя *dolce far niente*, флиртуют и кокетничают, танцуют на балах и в театральных постановках, играют в шахматы, читают и прядут нить жизни – может, совсем не кукольной, а жизни своих хозяев...

Особое место в творчестве Александры занимает тема Востока: «Роскошь и таинственность Востока, с его декоративностью, с его непостижимыми цветовыми сочетаниями, с его геометрией, с зашифрованными в изящных узорах смыслами, с его многомудрой поэзией, красивейшими легендами и остроумными сказками, с его почти космической музыкой и соблазнительными сладостями, – все это не может не вдохновлять художника. <...> Мне кажется, я чувствую восточную тему, она меня зовет,

Фрейя. 2017
Флюмо, текстиль
Высота – 80 см
Фото: М. Полубояринов

Freya. 2017
Flumo, textile
Height – 80 cm
Photograph by
M. Poluboyarinov

← **Магия игры.** 2017
Флюмо, текстиль
Высота – 80 см
Фото: М. Полубояринов

← **The Magic of the Game.** 2017
Flumo, textile
Height – 80 cm
Photograph by
M. Poluboyarinov

Шехерезада. 2010

Фарфор, текстиль

Высота – 45 см

Фото: В. Чернышов

Scheherazade. 2010

Porcelain, textile

Height – 45 cm

Photograph by

V. Chernyshov



full of dignity and chastity; the voluptuous Rococo *belles* have a flirtatious and playful look, their poses impressive; the look of an Art Nouveau enchantress is pensive-ly elegiac.

Khudyakova's dolls do not have names in the usual sense of the word. Do you still remember your first doll's name? Anya, perhaps, or Tata? My own doll, made of a rag, with celluloid for a head, was Petya. The favourite doll of Kotik (the prototype of Adelaida Gert-

syk's son) was Yelena; the name of the beloved doll companion of Olesha's heir apparent, Totti, was Suok; Tolstoy's Natasha Rostova had Mimi, Victor Hugo's Co-sette, Catherine...

In Alexandra's case, it's different. Who, after all, will recall in a moment the name of King Arthur's wife – the one who is forever the Fair Lady? Guinevere, indeed. And who will remember that most youthful of the Fates, Clotho, spinner of the thread of life? With Ishtar,

я наслаждаюсь ею». (Из интервью А. Худяковой. Выставка «Кукла в искусстве», Культурный центр Гейдара Алиева, Баку.)

Кукольный мир Александры Худяковой полон эмоций в той же мере и степени, в какой они (эмоции) есть в портретной живописи: изображение внутреннего мира через внешний облик. Как отмечает Виктор Николаевич Гращенков, «для понимания портрета следует учитывать тот идеал, который лежал в основе художественных устремлений эпохи, когда картина была создана»¹. Несомненно, окунаясь в ту или иную эпоху, мастер-кукольник не имеет права на ошибку в выборе типа лица, позы, атрибутов, косметики и, главное, взгляда: у красавиц Возрождения он полон внутреннего достоинства и целомудренности; у роскошных красоток эпохи рококо он кокетлив и игрив, а их позы вальяжны; взор прелестных див эпохи модерна задумчив и элегичен...

У кукол Худяковой нет имен в привычном смысле слова. Вы еще помните, как звали вашу первую куклу?.. Может быть, Аня?.. Или Тата?.. Мою, тряпичную, с целлулоидной головой, звали Петя. А любимую куклу Котика – прототипа сына Аделаиды Герцык – звали Елена, наследника Тутти – Суок, Наташи Ростовской – Мими, а Козетты – Катерина...

У Александры – другое... Кто, скажем, с ходу назовет, как звали жену короля Артура – ту, которая навсегда Прекрасная Дама? Да, Гвиневра, вы не ошиблись. А кто помнит имя парки Клото, прявшей нить жизни? С Иштар проще – богиня любви и плодородия встречается и в книгах фантастики, и в романах, и в комиксах. Все эти героини воплотились в куклах. В каком обличье вы представляете себе героиню Афанасия Фета из его стихотворения «Не верь, не верь поэту, дева...»? Других кукол Худяковой зовут «Бессонница», «Тайна», «1000 и 1 ночь», «Женская логика», «Поклонница Амадея», «Под водой», «Письмец»... а нередко и вовсе без затей – просто «Кукла». Подобные «имена» подключают фантазию и воздействуют на ассоциативное мышление, ведь всякий намек и недосказанность провоцируют поиск параллелей, говорящих деталей – короче, создают игровое поле для активности нашего интеллекта.

В каждой выставке Александры Худяковой, выступает ли она соло или в ансамбле, ее работы в центре внимания, и не только потому, что ее творческий почерк, художественный язык и эстетические предпочтения всегда узнаваемы, но прежде всего потому, что она всегда в поиске, всегда готова удивить... И на самом деле удивляет. Фантазия ведет художника в мир фэнтези, так что образы усложняются, смыслы наслаиваются, а иногда и сталкиваются лбами, как, например, в ее «Царице» – это уже не кукла, а объект, чуть ли не фантастический роботоподобный пришелец. Подобный эффект во многом



достигается за счет сверкающего металлизированного материала и шарнирных соединений.

Александра «играет» с парными куклами, исполненными как зеркальное отражение друг друга – это интригует, это уже своего рода театр. В куклах-объектах появляются неожиданные «некукольные» детали, что выстраивает параллели с работами Александра Тышлера, или Сальвадора Дали, или ее отца, известного художника Константина Худякова.

Синяя птица. 2013
Фарфор, текстиль
Высота – 50 см
Фото: В. Чернышов

Bluebird. 2013
Porcelain, textile
Height – 50 cm
Photograph by
V. Chernyshov

1. Гращенков В.Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996. Т. 1. С. 55.





← **Фантасмагория
красного носорога**
2016
Флюмо, текстиль
Фрагмент
Фото: В. Чернышов

← **Phantasmagoria of
a Red Rhinoceros**
2016
Flumo, textile
Photograph by
V. Chernyshov
Detail

**Фантасмагория
красного носорога**
2016
Флюмо, текстиль
Высота – 170 см
Фото: В. Чернышов

**Phantasmagoria of
a Red Rhinoceros**
2016
Flumo, textile
Height – 170 cm
Photograph by
V. Chernyshov

Элен. 2017
Флюмо, текстиль
Высота – 140 см
Фото: В. Чернышов

Helen. 2017
Flumo, textile
Height – 140 cm
Photograph by
V. Chernyshov



Элен. 2017 →
Флюмо, текстиль
Фрагмент
Фото: В. Чернышов

Helen. 2017 →
Flumo, textile
Photograph by
V. Chernyshov
Detail

it's easier, this goddess of love and fertility figures, who has sprung from the pages of science fiction as well as other fiction and comic books. Khudyakova has personified them all. How might that heroine of Afanasy Fet's poem "No, no, don't believe the poet, you maiden..." have looked? Khudyakova has other dolls named "Insomnia", "Secret", "One Thousand and One Nights", "Female Logic", "Amadeus's Lady Admirer", "Under the Water", "Little Letter" and, sometimes, simply, "Doll". Such "names" spark the imagination, stimulating associations of intimacy; an understatement provokes a search for parallels, for "meaningful" details – it creates, in short, the playground of our intellect.

At each new Khudyakova exhibition, whether a solo or group show, her works command the centre of

attention – not only because her artistic idiom, visual language and aesthetic preferences are always recognisable, but, most of all, because she is forever in a process of creative exploration, forever ready to astonish. And astonish she certainly does. A flight of fancy can carry the artist away to a world of fantasy, her imagery becoming ever more complex as meanings accumulate and sometimes collide, as with Khudyakova's "Tsarina", which becomes hardly a doll at all, but instead an object, some almost fantastic, robotic alien form. Such an effect is achieved in large measure by combining the effects of glistening metal and hinge joints.

Khudyakova will "simulate" twin dolls, each a mirror-like reflection of the other, a phenomenon certain to arouse the curiosity, almost a theatrical performance



**Арабская
мелодия.** 2013
Фарфор, текстиль
Высота – 50 см
Фото: В. Чернышов

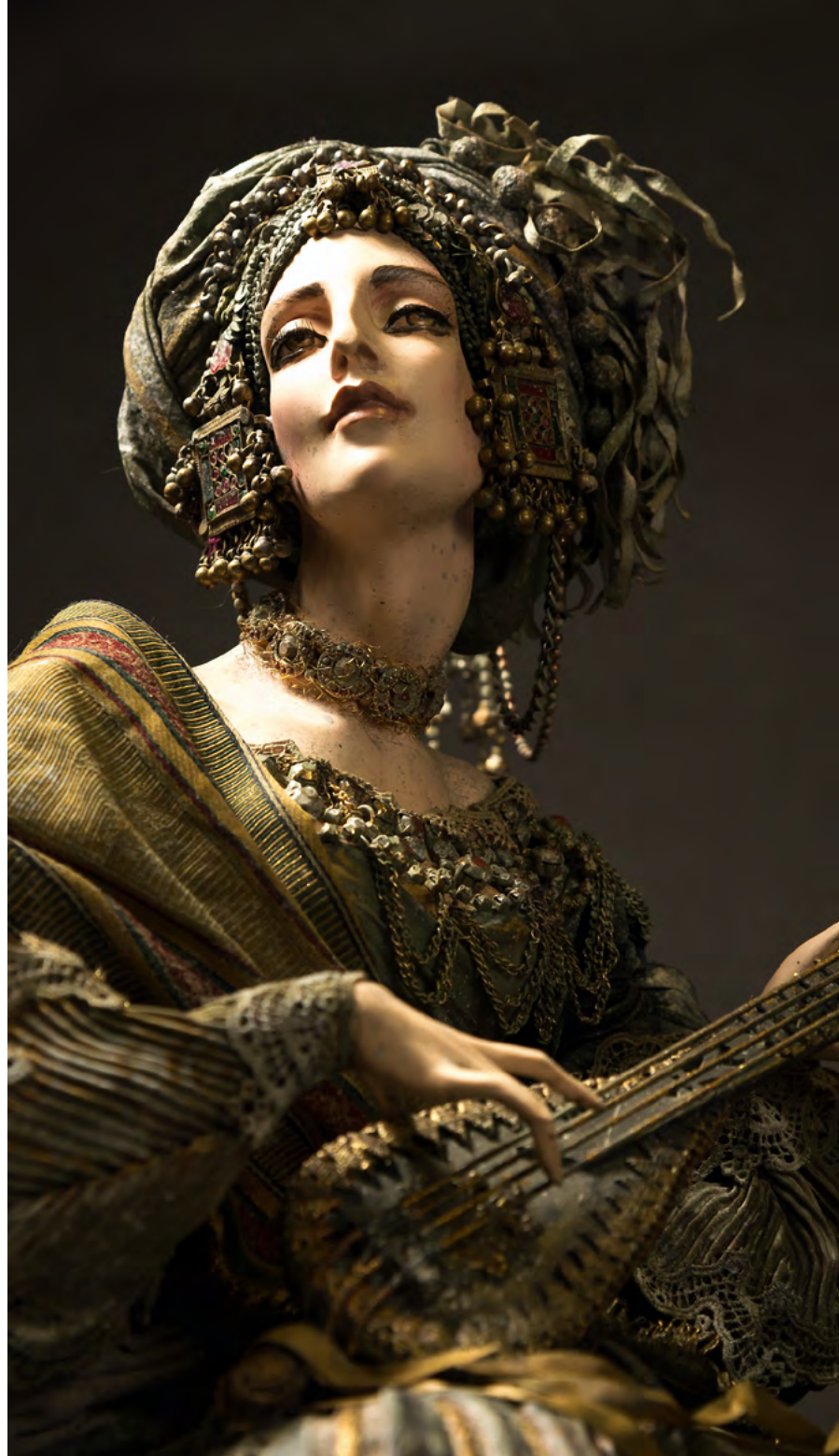
Arabian Melody
2013
Porcelain, textile
Height – 50 cm
Photograph by
V. Chernyshov

in itself. Her “object” dolls have surprising details, so undoll-like, that evoke the works of artists such as Alexander Tyshler or Salvador Dalí, or that of her father, the renowned creative figure Konstantin Khudyakov. Or she will emulate street sculpture. However, it is hardly of the sort that aspires to optical illusion, to blend in with the passing crowds or with any adjacent architectural structure. She creates the illusion precisely using her image dolls of the past (“Hamlet”): it is as if someone, applying plaster to walls, or painting the interior of a home or a cathedral, has bespecked a sculpture, where the whole naturalness of the effect has made it especially convincing.

As with any truly creative personality, the vector of her artistic quest is directed from the past to the future through the present and, therefore, is related, albeit not immediately, to the innovations of contemporary literature and cinema. Her “Steampunkerness”,² for example, is an homage to steampunk as a subculture of the 20th and 21st centuries, including its echoes of the 19th century. This riveting object, however, aptly combines Aelita, Queen of Mars – the crown features a watch instead of a huge crystal spinel – with its punk mechanical objects, wheels and cogs, set against a hoop-skirt, the indispensable attribute not of some visitor from outer space, but instead of the ladies and maidens of our very own world’s past. This steampunk mistress holds in each of her hands the head blocks for future dolls, as if uncertain which she should choose. Is she an earthling or an alien from faraway galaxies? All such elements scintillate, the steely glint appears and disappears as you move around the object; the shadow on the wall is yet another artistic statement, this time in graphic form.

In conclusion, Alexandra Khudyakova will surely herself move along such parallel tracks, building on the various *isms* and *arts*, working across the forms and impulses of contemporary creativity. And this new “art of the doll” will itself bring shoots of new meanings and new content to the culture of the new context of the 21st century.

Published: Tretyakov Gallery magazine. 2019. #4.



2. The term derives from the English “steam”, the energy of which was used by the creators of the steamboats and steam trains that gave rise to the transportation revolution. Scientific, pseudo-scientific, *faux*-scientific science fiction and fantasy illustrations are one of the features of the literature of the new 19th century. Punk, to be sure, is just punk. But (sic!) as far back as 1623 in William Shakespeare’s “Measure for Measure”

(Act V), first staged in 1604, Lucio explains to Duke Vincentio: “My lord, she may be a punk; for many of them are neither maid, widow, nor wife.” The contemporary connotation of the word derives from English slang, which has punk as something (or, more often, somebody) who is trashy, bad, worthless, scum: when crossed with industrial steam, it becomes a truly hybrid creature.

Вечер. 2017
Флюмо, текстиль
Высота — 100 см
Фото: В. Чернышов

Evening. 2017
Flumo, textile
Height — 100 cm
Photograph by
V. Chernyshov

В ряде случаев Александра Константиновна подражает уличной скульптуре, правда, не в современной ее попытке стать обманкой, частью уличной толпы или объекта архитектуры. Иллюзия создается как раз куклами-образами из прошлого («Гамлет»): как будто кто-то штукатурил или красил стены дома или собора и забрызгал скульптуру... все получилось как бы естественно и потому особенно убедительно.

Как у всякого подлинно творческого человека, вектор креативных поисков Александры направлен от прошлого к будущему через настоящее, а потому — пусть не буквально — связан с современными литературными и киноновациями. Так, ее Стимпанкертесса² — дань стимпанку как субкультуре XX и нынешнего века с реминисценциями XIX века. Впрочем, в этом захватывающем воображение объекте художница удачно совместила Аэлилу, королеву Марса (в короне у нее вместо, скажем, огромной шпинели — часы), панк-механику (колеса, шестерни) с кринолином, этим обязательным атрибутом одежды вполне земных, не каких-то марсианских дам и девочек прошлых эпох. В каждой руке этой паропанковой метрессы — заготовки голов будущих кукол. Стимпанкертесса в нерешительности: на которой остановить свой выбор? На землянине или на пришельце из космического далека? Все детали сверкают, металлические отблески возникают и исчезают по мере того, как вы двигаетесь вокруг объекта, а тень на стене — еще одно высказывание художника, на этот раз графическое.

В заключение позволим себе высказать предположение, что Александра Худякова и далее будет двигаться параллельными путями, продолжая линию всевозможных -измов, и -артов и работая на стыке современных видов искусства, и искусство художественной куклы будет прирастать новыми смыслами, новым контентом в новом контексте культуры XXI века.

Опубликовано: Третьяковская галерея. 2019. №4.



2. От английского steam — «пар». Энергия пара создала пароход и паровоз — так возникла транспортная революция. Научная, псевдонаучная, лженаучная фантастика и иллюстрации-фэнтези — одна из характеристик новой литературы XIX века. Панк — это, конечно, просто панк. Но (sic!) страшно подумать, сколько ему веков, если Уильям Шекспир в пьесе

«Мера за меру» (премьера состоялась в 1604 году) так называет женщину, которую не назовешь ни девушкой, ни вдовой, ни женой. В современной коннотации слово «панк» восходит к английскому сленгу — нечто или, чаще, некто дрянной, нехороший, тот, кто выпендривается... А вот в сочетании с промышленным паром это уже существо прямо-таки гибридное.



Искусство по ту сторону фашизма

Александр Рожин

«Итальянское искусство 30-х годов, по ту сторону фашизма» – такое название получила выставка произведений художников, чье творчество вошло в историю с Венецианских биеннале того времени. Эта экспозиция, открытая в Палаццо Строцци во Флоренции с 22 сентября 2012 года до 27 января 2013-го, стала одним из центральных событий в ряду не менее значительных выставок, таких как «Фрэнсис Бэкон и сегодняшнее состояние современного искусства» в Центре современной культуры Строцци, «Вермеер Делфтский. Золотой век голландского искусства» в Палаццо Куринала в Риме и юбилейная ретроспектива творчества Ренато Гуттузо, посвященная 100-летию со дня рождения великого мастера, в комплексе Витториано в Риме, а также Международная римская биеннале антикваров в Палаццо Венеция, персональная выставка работ Гюнтера Юккера в Академии искусств в Венеции...

И все же в череде вышеупомянутых уникальных экспозиций особое место принадлежит первой, поскольку она дает возможность по-новому осмыслить явления художественной культуры трагического, во многом однозначно воспринимаемого и трактуемого периода истории европейской цивилизации двадцатого века.

Во введении к каталогу этой выставки ее организаторы, спонсоры и кураторы в достаточно лаконичной форме старались обозначить свою концепцию видения искусства не сквозь призму социально-экономических, идеологических, политических причин, породивших фашизм, а через жизнеспособность подлинной художественной культуры, историческая

значимость которой определяется иными, нежели идеологические доктрины, профессиональными критериями самооценки творческой личности и ее роли вне узковременных границ в истории искусства. Они, авторы вступительных текстов, неслучайно сравнивают эту экспозицию с состоявшейся почти полвека назад выставкой «Искусство Италии 1915–1935», организованной Карло Людовико Раджанти. Многие участники той выставки заявлены своими работами и здесь, но в ином контексте. Назовем лишь некоторые имена: Джорджо де Кирико, Карло Карра, Лючио Фонтана, Карло Леви, Массимо Каптитли, Марино Марини, Джорджо Моранди, наконец, РАМ, Джакомо Манцу, Ренато Гуттузо, Джино Северини. Сегодня их творческое наследие известно всему миру.

Организаторы экспозиции включили в ее состав ряд зарубежных мастеров, в том числе произведения немецких художников Георга Гросса, Отто Дикса, Адольфа Циглера, чье искусство той поры представляло очевидный контраст по отношению

← РЕНАТО ГУТТУЗО
Портрет хирурга Гуэльмо Паскуалино. 1935
Фанера, масло. 98 × 66. Фрагмент

← RENATO GUTTUSO
Portrait of Guglielmo Pasqualino, Surgeon. 1935
Oil on plywood. 98 × 66 cm. Detail

Art Beyond Fascism

Alexander Rozhin

Running at Florence's Palazzo Strozzi until the end of January 2013, the exhibition "The Thirties. The Arts in Italy Beyond Fascism" features artists who came to public notice after exhibiting at the Venice Biennales during Italy's Fascist era. It provides an opportunity to cast a fresh look at the artistic culture of this tragic historical period of European civilisation in the 20th century – one with regard to which there has been little variance of opinion to date among its interpreters and judges.



In their preface to the exhibition catalogue, the curators tried to concisely express their vision of art – not through the lens of the socio-economic, ideological or political causes of Fascism, but through the lens of the vitality of a true artistic culture. The historical importance of this culture rests on foundations different from ideological precepts, on professional criteria such as the autonomous worth of the creative personality and that personality's role outside the constricted temporal boundaries of the history of art. Significantly, the authors of these introductory texts compare this new exhibition with the show "Art of Italy: 1915–1935" (Arte moderna in Italia: 1915–1935) organised nearly 50 years ago by Carlo Ludovico Ragghianti. Work by many participants of that earlier exhibition are featured at this new one as well, only in a different context, among them Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Lucio Fontana, Carlo Levi, Massimo Campigli, Marino Marini, Giorgio Morandi, and finally, RAM, Giacomo Manzù, Renato Guttuso and Gino Severini. Today, their creative legacy enjoys international renown.

МАРИНО МАРИНИ
Пловец. 1932. Бронза, дерево. 113,5 × 43,2 × 50

MARINO MARINI
The Swimmer. 1932. Bronze, wood. 113.5 × 43.2 × 50 cm

→ ГУИДО ПЕЙРОН
Друзья в мастерской. 1928. Доска, масло. 157 × 126

→ GUIDO PEYRON
Friends in the Studio. 1928. Oil on panel. 157 × 126 cm



The organisers included works by several non-Italian masters, such as Germany's George Grosz, Otto Dix and Adolf Ziegler, whose art of that period stands in apparent contrast to that of their Italian peers of the same era. We could also imagine several Soviet artists of the Stalinist era, like Alexander Deineka, Alexander Labas or Alexander Matveev, whose works are arguably located beyond totalitarianism, side by side with the Italians. Thanks to their talent and professional culture, they were able to rise above historical circumstances and their ideological environment and resist the drive towards political enslavement of their personalities. The spiritual stand-off between the artistic intelligentsia and the authorities, however, was nothing like a fight to the bitter end or open resistance. Perhaps the introspective opposition of the artists came, first of all, in the form of their loyalty to their artistic vocation and the stance of a figure who lives, to quote Alexander Pushkin, according to the principles he has prescribed for himself.

The initiators of the exhibition were faced with a truly modern challenge: they had to introduce opportunities for talking about art in the language of art, without ignoring specific historical facts and events – the

realities of direct or indirect pressure from totalitarian state power steering the destinies of individuals. With its chosen arrangement by names and works rooted in comparison of the leading art schools and centres of Italian culture of the 1930s, such as Florence, Milan and Rome, it unleashes our imagination and provides new insights into the not-yet distant past. To achieve this, narrow, dogmatic and consumerist attitudes to art need to be cast aside.

Looking at the artwork of the period, the viewer becomes aware of the dramatic disconnection between the artists and the authorities. History shows us a paradoxical move away from the entrenched belief that the most significant and important works of art were created on commission for royalty, state institutions, the church or powerful art patrons who ruled through their economic power. If one remembers the “golden age of Dutch art”, however, the fairness of such statements becomes questionable: the Dutch artists were working for private customers, ordinary citizens, representatives of the middle classes and guilds – and this did not make their art less valuable when compared to art that served the interests of, and extolled and immortalised, the state.

МАРИО СИРОНИ

Семья. 1932 (?). Холст, масло. 167 × 210 × 6,5

MARIO SIRONI

The Family. 1932 (?). Oil on canvas. 167 × 210 × 6.5 cm

→ ДЖОРДЖИО МОРАНДИ

Натюрморт. 1929. Холст, масло. 30,8 × 61,8

→ GIORGIO MORANDI

Still-life. 1929. Oil on canvas. 30.8 × 61.8 cm





к работам вышеназванных итальянских современников. Умозрительно позволим себе вообразить рядом с итальянцами и некоторых советских художников сталинской эпохи, в числе которых вполне могли бы найти достойное место Александр Дейнека, Александр Лабас, Александр Матвеев, произведения которых также справедливо рассматривать по ту сторону тоталитаризма. Благодаря таланту и профессиональной культуре они смогли независимо от исторических условий и идеологической конъюнктуры преодолеть диктат политического порабощения личности. Духовное противостояние творческой интеллигенции власти, конечно, не носило характера непримиримой борьбы, открытого сопротивления. Внутренняя оппозиционность, наверное, выражалась прежде всего в верности своему призванию быть художником, живущим, говоря словами Александра Пушкина, по законам, самим над собой поставленным.

Следует особо отметить, что инициаторы выставки решали актуальную во всех отношениях задачу: не игнорируя историографии конкретных фактов и событий, несомненного прямого или косвенного прессинга со стороны тоталитарной государственной власти, повелевавшей судьбами народа, открыть перспективу говорить об искусстве языком самого искусства. А эта экспозиция, особая логика ее построения по именам, произведениям, сопоставлению ведущих художественных школ, центров итальянской культуры тридцатых годов прошлого столетия – Флоренции, Милана и Рима – дают простор нашему воображению, открывают новый угол зрения на не такое еще далекое прошлое. Естественно, для этого необходимо отрешиться от узколобого, догматического и потребительского отношения к искусству.

Глядя на произведения тех лет, испытываешь сложное чувство драматического размежевания, происходившего между художником и властью. Исторический опыт показывает парадоксальное несо-

ответствие устоявшихся представлений о том, что наиболее значительные, масштабные произведения искусства создавались по заказу королевских дворов, государственных институтов, церкви и всемогущих меценатов, обладавших властью денег. Вместе с тем, достаточно вспомнить золотой век голландского искусства, чтобы усомниться в справедливости подобных утверждений, поскольку нидерландские художники работали на индивидуального заказчика, рядового горожанина, представителя среднего класса, на цеховые общины, отчего их творчество не стало менее значимым, чем то, которое обслуживало интересы власти, прославляло и увековечивало ее. Этот феномен подтверждает логику выводов австрийского теоретика XIX века Генриха Вёльфлина, утверждавшего, что история искусства складывается из истории историй отдельных мастеров и их произведений. Конечно, речь идет не только о жанровых и сюжетных предпочтениях обывателей, об ориентации на их вкус, оставим это в стороне от основной цели обзора флорентийской выставки. Нас интересует прежде всего актуальность концепции авторов экспозиции не с точки зрения подачи произведений определенного периода, их соответствия или несоответствия идеологическим доктринам тоталитарного государства, а сама возможность существования искусства, далекого от установок на обслуживание политической воли режима, художников, находившихся по ту сторону власти. Подавляющее большинство экспонентов выставки вдохновлялись идеей создания искусства для искусства, во все времена со всех сторон подвергавшейся сомнению и критике. Так почему же этот вопрос вызывает новый резонанс, в него вкладывается особый смысл? Выставка «Итальянское искусство 30-х годов...» дает возможность сделать очередную попытку ответить на него, исходя из задачи переосмысления эволюции художественной культуры смены исторических фаз, эпох и стилей.



АДОЛЬФО ВИЛДТ

Артуро Феррарин. 1929. Позолоченный мрамор. 60 × 60

ADOLFO WILDT

Arturo Ferrarin. 1929. Marble with gilding. 60 × 60 cm

one can begin studying this problem using a new approach to such a notion as art for art's sake.

The advantages of such an approach certainly do not invalidate established viewpoints and theoretical formulas. They are pre-conditioned by the necessity of a special liberation from the stereotypes of politico-economic thinking held by a majority of partisan historians and sociologists, which presupposes independent judgement with regard to the timeless spiritual and aesthetic worth and artistic import of the nature of art.

Considering the concept of the show, it's worth looking at two thematically close sculptures, "The Swimmer" by Marino Marini and "Olympic Champion" by Lucio Fontana, both of whom were then, like some others, at a point of artistic maturity. The ideals cultivated by the Fascists should be remembered – the cult of brute force and Aryan spirit, glorification of the superman as the basis of state power. The images created in those years by Marini and Fontana show other characters and destinies and have different strengths; their drama is conveyed visually. The athletes' physical might is highlighted not through a superficial idealisation of abstract heroes, but in the shapes of the figures of the men who stepped down from the medal stands, in the sensation of the heavy burden of athletic records and estrangement from the outside world. Made of bronze and recalling somewhat Rodin's "The Thinker", the swimmer is seated in a relaxed pose on a sharp-edged wooden "pedestal" resembling an upturned obelisk. The visual narrative of exhausted strength is rendered through a contrasting combination of materials with different mass and physical properties – metal and wood – through the shapes of the figure, modelling of the forms and the angle and silhouette of the sculpture.

In "Olympic Champion", made of painted gypsum, the meaning is conveyed through a different visual vocabulary: this sculpture is marked by a different approach to volume, configuration and execution of an artistic concept. Painting gypsum, Fontana openly imitated toned bronze, thus lending a certain hardness to the material used – this is also evidenced by the colour of the base, which resembles the structure of foliated rock. The athlete's frontal position vis-à-vis the viewer, his pose and lusty forms distinguish this piece from Marini's work, although "Olympic Champion" somewhat recalls Ossip Zadkine's works.

Giacomo Manzù's bronze "David" also deserves attention: the figure of a boy sitting on his haunches, eyes half-closed, with the lean hands of a blind man that seem to explore the space in front of him by touch, and without any ties to his mythical prototype, is a truly tragic image. The mere fact that such a work was created in Fascist Italy seems incredible. The brilliantly executed

This phenomenon confirms the logic of the conclusions of the 19th-century Austrian theoretician Heinrich Wölfflin, who argued that the history of art is composed of the histories of individual artists and their works. Certainly, we are talking here not only about genre and narrative preferences of commoners, about catering for their tastes – let's not factor these considerations into the main objectives when considering the Florence exhibition. What we are interested in most of all is not the modern relevance of the concept of the creators of the show from the viewpoint of presentation of the artwork of a certain period or this artwork's conformity (or lack thereof) to the ideological dogmas of a totalitarian state, but rather the mere possibility of the existence of an art reluctant to become a servant of the political regime, the existence of artists who placed themselves on the other side of state power.

The overwhelming majority of the artists featured drew inspiration from the idea of creating art for art's sake – a stance that, at all times, has been questioned and criticised. Then why does this question again strike a chord with the public, why has it been vested with special meaning? "The Thirties. The Arts in Italy Beyond Fascism" provides a new opportunity to try to answer this question with a view of re-thinking the evolution of artistic culture and the process of the arrival of new historical periods, *époques* and styles to replace the old ones. Insights into the principles of this process are anchored not only in the dependence on changes in social formations – from primitive communal, feudal, capitalist systems to a post-industrial era – but also in different approaches to understanding the principles of art. If one takes into consideration the choice of the artists featured at the show and is familiar with each one's *oeuvre*,

МАССИМО КАМПИЛЛИ

Цыгане. 1928. Холст, масло. 96,5 × 75,5

MASSIMO CAMPIGLI

The Gypsies. 1928. Oil on canvas. 96.5 × 75.5 cm

Постижение закономерностей этого процесса лежит не только в сфере зависимости от изменений общественных формаций – от первобытнообщинного, феодального, капиталистического строя до постиндустриальной эры, – но и в иной перспективе понимания законов искусства. Выбор авторов показанных произведений, знание творчества каждого из них позволяют приблизиться к исследованию этой проблемы с позиций нового отношения к такому понятию, как искусство для искусства.

Преимущества такого подхода, естественно, не исключают обоснованность сложившихся точек зрения и теоретических формул. Они обусловлены необходимостью особого рода освобождения от стереотипов политико-экономического мышления большинства ангажированных историков и социологов, что предполагает независимость суждений о природе искусства в ее вневременной духовно-эстетической ценности и художественной значимости.

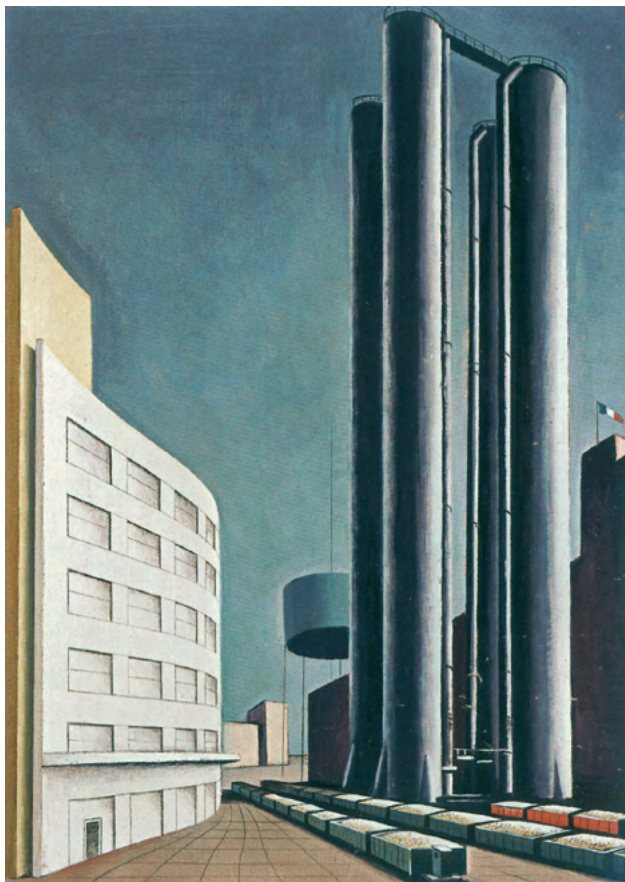
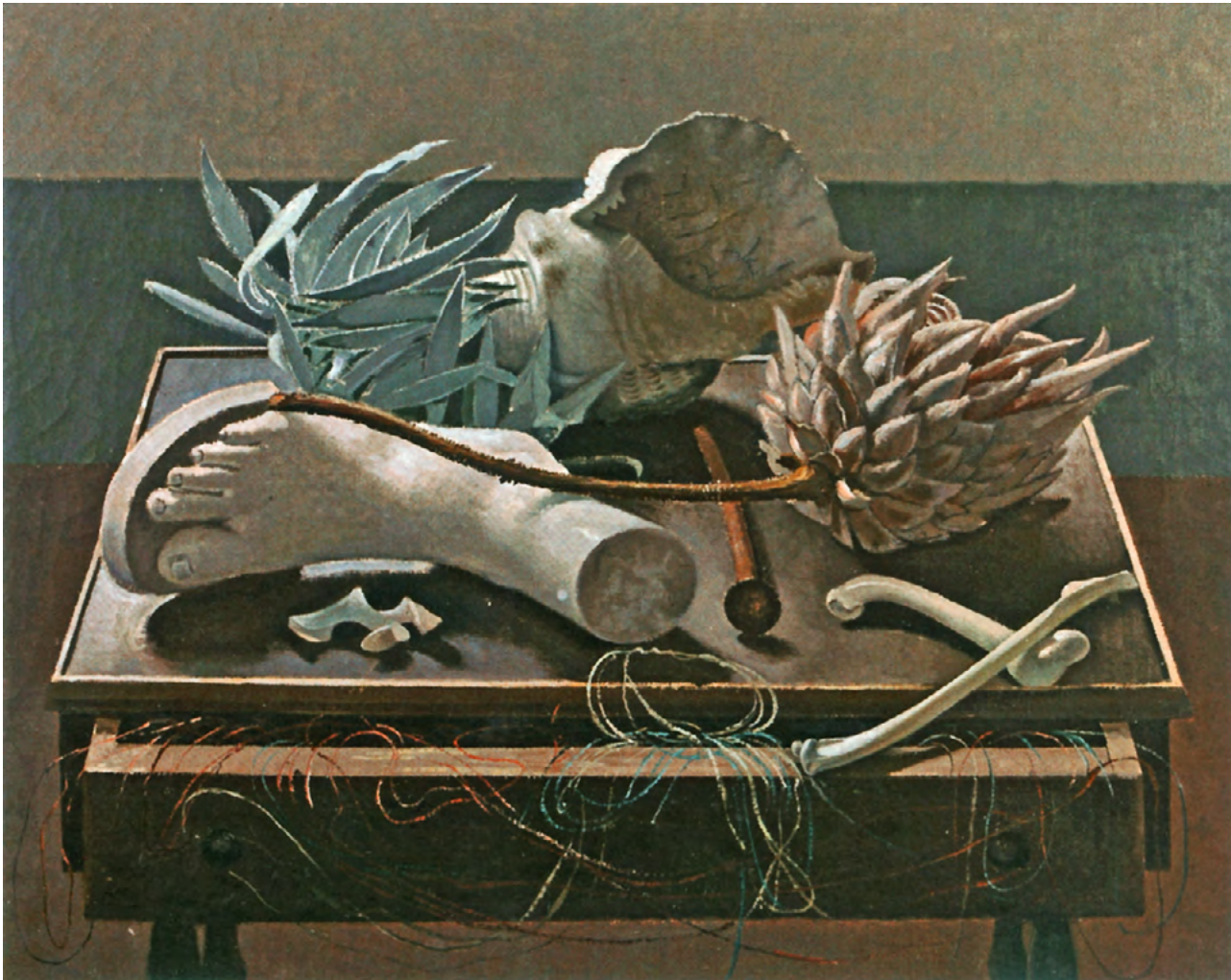
Обратимся наконец к конкретным произведениям, представленным в Палаццо Строцци для предметного разговора о концепции выставки. Возьмем, например, близкие по теме скульптурные работы Марино Марини «Пловец» и Лючио Фонтана «Олимпийский чемпион». В то время эти мастера, как и ряд других, уже вступили в пору творческой зрелости. Напомним читателям о культивировавшихся фашизмом идеалах – культе брутальной силы, арийского духа, прославлении сверхчеловека как базиса власти. Образы, созданные в те годы Марини и Фонтана, открывают другие характеры и судьбы, обладают иными достоинствами, они драматичны в своей пластической выразительности. Сила атлетов воплощена не во внешней идеализации неких героев, а в пластике фигур, спустившихся с победных пьедесталов; чувство тяжелого бремени спортивных рекордов, отстраненности от внешнего мира звучит в их облике. Выполненный в бронзе, чем-то напоминающий роденовского «Мыслителя», пловец сидит в расслабленной позе на жестком по силуэту, вырезанном из дерева «пьедестале», который подобен опрокинутому обелиску. Образная драматургия опустошенной силы раскрывается в контрастном сочетании разных по массе, физическим свойствам материалов – металла и дерева, в лепке фигуры, моделировке пластической формы, в ракурсе и силуэте скульптуры. В скульптуре «Олимпийский чемпион», выполненной в раскрашенном гипсе, образный смысл передан иными изобразительными средствами: здесь другое отношение к объему, конфигурации, иной подход к решению художественного замысла. Фонтана раскраской гипсовой фигуры открыто имитирует тонированную бронзу, тем самым придавая опреде-



ленную прочность используемому материалу, о чем свидетельствует и цвет основания композиции, напоминающий структуру слоистого камня. Фронтальное обращение атлета к зрителю, его поза, мощная пластика лепки отличают это произведение от скульптуры Марини, но в чем-то «Олимпийский чемпион» перекликается с работами Осипа Цадкина.

Рассмотренные произведения необходимо дополнить бронзовым «Давидом» Джакомо Манцу. Изображенный сидящим на корточках мальчик, с полуоткрытыми глазами, с худыми, словно ощупывающими пространство перед собой руками слепца, ничем не связанный со своим мифологическим прототипом, – поистине образ трагический. Само появление в фашистской Италии такой работы кажется невозможным. Блестящая лепка согбенной фигуры ребенка, светотеневая моделировка пластической формы круглой скульптуры восхищают художественными качествами, виртуозным мастерством Манцу.

Мы уже не задумываемся, когда и во имя чего создан этот пронзительный, трагический образ. Определенными чертами подобного свойства отмечена и терракотовая фигура лежащей молодой женщины, освещенной солнцем, – работа Артуро Мартини, увлеченного сложными ракурсами, движением и игрой света и тени. Противоположность ей – работа Адольфо Вилдта – портрет известного авиатора,



stooped figure of the child and the chiaroscuro modelling of the shapes of a round sculpture are fascinating for its artistic perfection and Manzù's consummate artistry.

We are no longer interested in when and for what purpose this heart-wrenching and tragic image was created. Some such qualities also distinguish Arturo Martini's terracotta image of a young woman lying in the sun – the work of a sculptor fascinated with elaborate angles and the movement and interplay of light and dark. Adolfo Wildt's sculpture, by contrast, is a piece made of gilded marble, the portrait of a famous aviator who flew from Italy to Brazil, who is represented with a forceful, fierce look in the empty sockets of his eyes that looks like a precursor of the ideology-driven aesthetics of totalitarian art of the Fascist period. Such counterpoints are vital for highlighting the show's conceptual edge.

Touching on the paintings, perhaps Renato Guttuso's "Friends in the Studio" and "Portrait of Guglielmo Pasqualino, Surgeon" are the first pieces that correspond with this reviewer's subjective viewpoint. These works are representative of the ideas enabling a discussion about art in the language of art – the ideas that dominate the concept of the exhibition. Artistic imagination, the feeling of colour and form, drawing and composition, space and light are the qualities that enable

МАРИО ТОЦЦИ

Фигуры с архитектурой. Холст, масло. 116,3 × 72,9

MARIO TOZZI

Figures with Architecture. Oil on canvas. 116.3 × 72.9 cm

← ДЖОВАННИ КОЛАСИЧЧИ

Натюрморт с цветком протеи. 1937. Холст, масло. 78,5 × 95

← GIOVANNI COLACICCHI

Still-life of the Protea. 1937. Oil on canvas. 78.5 × 95 cm

← РАМ

Индустриальный пейзаж. 1931. Доска, масло. 50 × 37

← РАМ

Industry. 1931. Oil on panel. 50 × 37 cm

совершившего перелет из Италии в Бразилию, вырубленный в мраморе, с использованием позолоты. Скульптура, изображающая прославленного летчика с волевым, непреклонным взором пустых глазниц, становится предтечей идеологической эстетики тоталитарного искусства времен фашизма. Такие контрапункты на выставке необходимы для усиления ее концептуальной остроты.

Среди живописных произведений назовем и рассмотрим лишь несколько, в силу того, что формат данного экскурса не позволяет расширить его границы.

Пожалуй, первыми полотнами, которые отвечают субъективным целям и задачам обозревателя, будут «Друзья в мастерской» и «Портрет хирурга Гуэльмо Паскуалино» кисти Ренато Гуттузо. В них воплощены те самые мысли, позволяющие рассуждать об искусстве на языке искусства, которые превалируют в концепции выставки. Творческое воображение, чувство цвета и формы, рисунка и композиции, пространства и света – то, что позволяет нам видеть и воспринимать произведения живописи, скульптуры, графики не сквозь призму содержательных сюжетов и мотивов, тем и жанров, а на уровне художественности их исполнения, на что может оказывать влияние только талант и профессиональное мастерство.

При этом необходимо попробовать абстрагироваться от множества привходящих моментов, которые уводят нас в сторону от проблемы чистого восприятия и понимания не конкретных исторических условий, а жизнеспособности искусства независимо от времени.

В данном случае уместно вспомнить теоретические рассуждения блестящего русского теоретика и художественного критика Николая Пунина, по словам которого, фактура есть не что иное, как зрительно запечатленное первое впечатление от картины, при взгляде на которую, если сразу после этого закрыть глаза, в памяти останется главное, что и определяет понятие фактуры. Возможно, именно с данного момента начинается процесс чувственного



восприятия произведения искусства не в его описательной, историко-литературной собирательности, а через ощущения и понимание материала, средств и приемов художественной выразительности. На эти особенности работ Ренато Гуттузо, и не только его, хотелось бы прежде всего сфокусировать наше внимание. Живописная энергетика красок, пластическое распределение цветовых масс внутри композиционной структуры картины Гуттузо «Друзья в мастерской», колористические валёры и, наконец, решетка спинки кровати, на которой в разных позах крестообразно изображены три фигуры, – решетка, обозначающая границу, по ту сторону которой драматическая глубина обретает особую психологическую окраску. Подобная проникновенность здесь достигается прежде всего художественными средствами, не требующими литературного истолкования характеров и судеб персонажей в контексте исторической ситуации. Эти качества определяют и чувственный магнетизм «Портрета хирурга Гуэльмо Паскуалино». Нервная динамика живописно струящихся складок халата врача, рисунок рук и их сенсорное движение, переливы и контрасты цвета и застывшее в этом бурлящем окружении сосредоточенное, обращенное к некоему постороннему наблюдателю лицо доктора рядом с карнавальной маской передают восприятие автором портрета тех трагических лет.



us to see and feel paintings, statues and drawings not through the lens of narratives and motifs, themes and genres, but in terms of craftsmanship – something that can be influenced only by talent and professional mastery. We have to disengage ourselves from external circumstances that lure us away from the problem of pure perception and from understanding the viability of art irrespective of time period, instead of within a specific historical context.

It would be apt to recall the theoretical musings of the brilliant Russian theoretician and art critic Nikolai Pudin, who said that texture was nothing more than a visually captured first impression produced by a painting, looking at which, if one closes one's eyes immediately after seeing it, one retains in memory the essence of the work, which defines the notion of texture. Perhaps at this point, we see the beginning of the process of sensual perception of a work of art not as an aggregate of descriptive, historical and literary features, but through experiencing and understanding the materials, means and techniques of artistic expressiveness.

We can see this in Guttuso's and other artists' pieces, as in the picturesque vibrancy of colours, distribution of colour patterns inside the compositional structure of Guttuso's "Friends in the Studio", its tone values and, finally, the railing of the bed on which three figures are depicted crosswise in varying poses – the railing marks off the boundary beyond which the dramatic depth takes on a special psychological colour-

ation. Such soulfulness is achieved here first of all by artistic means that do not require any interpretation of the figures' characters and destinies within the context of a historical situation. These qualities also define the sensual magnetism of "Portrait of Guglielmo Pasqualino, Surgeon". The nervous dynamics of the picturesquely arranged smooth folds on the doctor's gown, the lines of the hands and their sensory motion, the interplay and contrasts of colours, and the doctor's face, frozen within this agitation, concentrated and directed at a strange observer – this face beside a carnival mask conveys Guttuso's take on the portrait of those tragic years.

Carlo Levi's "Portrait of de Pisis with a Parrot", a piece full of irony bordering on the grotesque, needs to be explored within the same context, but on a different emotional-psychological level. The painting "Little French Soldier", featuring the same man, de Pisis, whom Levi represented in a completely different visual style, produces a different impression, thanks precisely to the colour scheme. In this piece, too, the main criteria for fathoming meaning are not descriptive details and attributes of a specific time period, but their artistic interpretation. In "Female Figure Rising from the Grave", a large monumental drawing with coal by Carlo Carrà, the narrative qualities of the imagery and the symbolic, metaphorical essence have the same astonishing expressiveness as that lent to the graphic, fresco-like, metaphorical piece by the material itself: the greasy and flaky coal on thick, ochreous sugar paper; the rigid structure of the drawing underlying the irreal space in which the female figure appears.

Massimo Campigli's small piece "The Gypsies" is an equally compelling example of pure artistry at play. The character of the composition, pictorial surface and visual salience make this oil painting on canvas fit for enlargement on a considerable scale, provoking the mind into projecting it onto a larger surface, almost like a wall painting. Mario Tozzi originally used the qualities of the material – in this case, too, oil and canvas – in a small painting "Figures with Architecture", which, when printed without an indication of its size, creates the impression of a monumental and large image. Here, too, such an impression is initially generated not by the piece's narrative but by the artist's technical skills, the harmony of proportions and the vision of space and light and dark arrangements. Or, for instance, the still-lives of Giorgio Morandi, which, in effect, represent self-portraits of the artist's states of mind. For several decades, he painted the same household objects, but the colour gradations, changes in the degree of illumination of the pictorial spaces and the habitual placement of objects in a frontal position in relation to the viewer create an emotional saga about Morandi's life. Similarly, paintings by Gabriele Mucchi, Giovanni Colacicchi, Gino Ghiringhelli, Vinicio Paladini, Pippo Rizzo, Gigi Chessa and Mario Sironi offer opportunities to consider the characteristics of art for art's sake, and for conversation about art in the language of art.



АРТУРО МАРТИНИ

Женщина под солнцем. 1930. Терракота. 44,5 × 148 × 68

ARTURO MARTINI

Woman in the Sun. 1930. Moulded terracotta. 44.5 × 148 × 68 cm

← ЛЮЧИО ФОНТАНА

Олимпийский чемпион. 1932. Крашеный гипс. 121 × 92 × 70

← LUCIO FONTANA

Olympic Champion. 1932. Coloured plaster. 121 × 92 × 70 cm

ДЖАКОМО МАНЦУ

Давид. 1938. Бронза. 48 × 58 × 53

GIACOMO MANZU

David. 1938. Bronze. 48 × 58 × 53 cm

В том же контексте, но на ином эмоционально-психологическом уровне следует рассматривать исполненный иронии, переходящей в гротеск, «Портрет художника Филиппо де Писиса с попугаем» кисти Карло Леви. Другое впечатление, благодаря именно живописной системе, возникает от картины «Маленький французский солдат», изображающей того самого Писиса, которого абсолютно в иной изобразительной стилистике написал Леви. И опять главным критерием восприятия смысла здесь являются не описательные детали и атрибуты конкретного времени, а их художественная трактовка. Драматургические качества образа, символично-метафорическая суть монументального по характеру большого рисунка углем Карло Карра «Восходящая из могилы» поражают той же выразительностью звучания, которую придает графической, подобной фреске, метафорической работе сам материал. Жирный и сыпучий уголь на плотной охристой сахарной бумаге, жесткая конструкция рисунка определяют ирреальную пространственную среду, в которой появляется женская фигура. К столь же ярким примерам воплощения художественности как таковой относится небольшая по размеру картина Массимо Кампили «Цыгане». Написанная масляными красками на холсте, она может выдержать значительное увеличение благодаря характеру композиции и живописной поверхности, визуальной рельефности, что позволяет мысленно как бы проецировать изображение на большую плоскость, и это роднит ее со стенописью. По-своему использует качества материала, в данном случае также масляной живописи на холсте, Марио Тоцци в маленькой картине «Фигуры с архитектурой», при репродуцировании которой без указания размера возникает ощущение монументальности, масштабности изображения. И здесь подобное впечатление изначально связано не с сюжетно-содержательной канвой произведения,

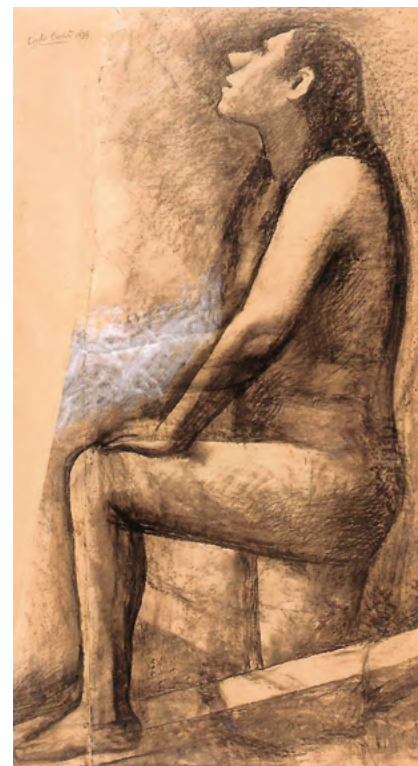


КАРЛО ЛЕВИ
Портрет Филиппо де Писиса с попугаем. 1933
Холст, масло. 60,5 × 50

CARLO LEVI
Portrait of Filippo De Pisis with a Parrot. 1933
Oil on canvas. 60.5 × 50 cm

ДЖИНО ДЖИРИНЖЕЛЛИ
Композиция № 7. 1934. Холст, масло. 73,5 × 60

Gino GHIRINGHELLI
Composition No. 7. 1934. Oil on canvas. 73.5 × 60 cm



КАРЛО КАРРА
Восходящая из могилы. 1938–1939
Уголь на сахарной бумаге, наклеенной на холст. 181,5 × 99,5

CARLO CARRA
Female Figure Rising from the Grave. 1938–1939
Charcoal on sugar paper glued onto canvas. 181.5 × 99.5 cm

→ РЕНАТО ГУТТУЗО
Друзья в мастерской. 1935. Доска, масло. 62 × 77

→ RENATO GUTTUSO
Friends in the Studio. 1935. Oil on panel. 62 × 77 cm

The exhibition included sections devoted to design and the applied arts, as well as documents and materials related to the history of architecture, cinema and photography of that period – an array of artefacts that provide viewers with the opportunity to form an objective panoramic view of the times and to make their choice.

The *oeuvre* of some of the featured artists has long become part of the history of 20th-century world art. Some remain within the century's temporal boundaries, others have progressed into the future – this latter group includes, in our opinion, Lucio Fontana and Carlo Carrà, Marino Marini and Giorgio Morandi, Henry Moore and Francis Bacon, Wassily Kandinsky and Vladimir Tatlin, Joseph Beuys and Oskar Schlemmer, Henri Matisse and Georges Henri Rouault, Pablo Picasso and Joan Miró. We may be underestimating other artists, whose artistic legacies we still view through the lens of historical stereotypes. The exhibition at the Palazzo Strozzi in Florence will, I hope, help modern art historians and critics to further disengage themselves from the spell of literary illusions.

Published: Tretyakov Gallery magazine. 2012. #4.



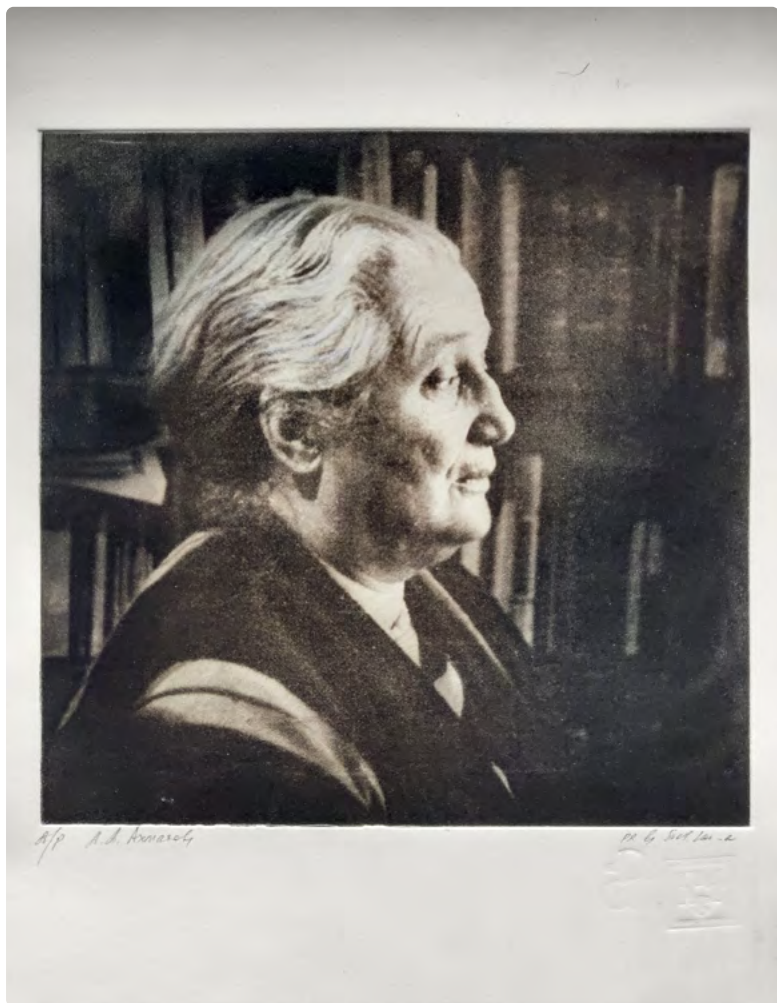
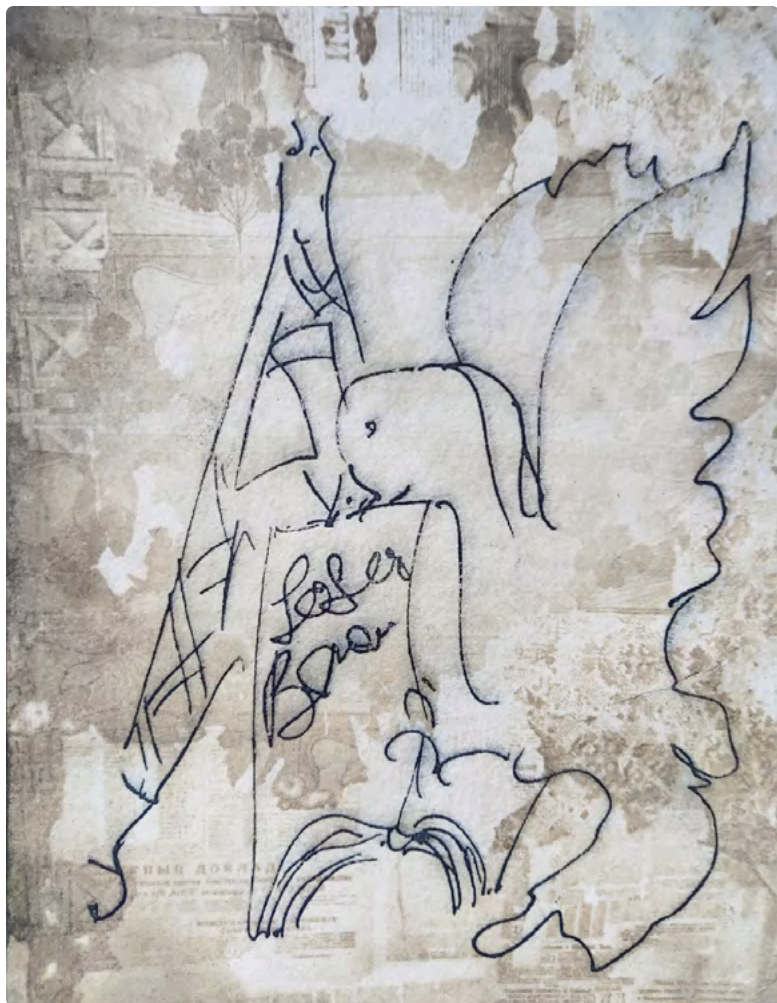
а с техническим мастерством, гармонией пропорций, видением пространственной, световоздушной среды. Или, например, натюрморты Джорджо Моранди, которые подобны автопортретам состояния души художника. На протяжении нескольких десятилетий он использовал одни и те же предметы домашнего обихода в своей живописи. Однако колористические градации, изменения степени освещенности живописного пространства, преимущественно фронтально расположенные по отношению к зрителю объекты изображения выстраиваются в эмоциональную сагу жизни Моранди.

Многие отличительные качества искусства для искусства лишь частично обозначены в этом кратком, обзорном тексте, в который не вошло представление целого ряда интересных произведений, которые могли бы стать достойным продолжением рассмотрения вышеназванных работ, наглядной иллюстрацией конспективно обозначенных задач разговора об искусстве на языке искусства. В их числе должны были оказаться картины Габриэле Муччи, Джованни Коласиччи, Джино Джиринжелли, Виницио Паладини, Пиппо Риццо, Джиджи Чесса, Марио Сирони...

Творчество ряда участников давно вошло в историю мирового искусства XX века, одни из них остались в его временных границах, другие перешагнули в будущее, в их числе, на наш взгляд, Люцио Фонтана и Карло Карра, Марино Марини и Джорджо Моранди, Генри Мур и Фрэнсис Бэкон, Василий Кандинский и Владимир Татлин, Йозеф Бойс и Отто Шлеммер, Анри Матисс и Жорж Руо, Пабло Пикассо и Хуан Миро. Возможно, мы недооцениваем других мастеров, на художественное наследие которых мы все еще смотрим через призму исторических стереотипов. Флорентийская выставка в Палаццо Строцци, надеюсь, поможет современным историкам искусства и художественным критикам сделать последующие шаги из плена литературных иллюзий.

В заключение добавим, что экспозиция «Итальянское искусство 30-х годов, по ту сторону фашизма» включала в себя разделы дизайна и декоративно-прикладного искусства, а также фактографическую документацию, материалы из истории архитектуры, кинематографа и фотографии тех лет, что позволяет зрителю представить объективную картину времени и сделать свой выбор.

Опубликовано: Третьяковская галерея. 2012. №4.



In Memoriam. Остановленное время

Инженерный корпус, 3-й этаж | 6+ | www.tretyakov.ru



In memoriam — в память (лат.)

Реклама

**Третьяковская
галерея**

Лаврушинский переулок

Поддержка проекта



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Информационная поддержка

26.04 —
16.07.2023



Искусство XX века.

Постоянная ЭКСПОЗИЦИЯ в Новой Третьяковке

Купить билет



Новая
Третьяковка

Крымский Вал



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Крымский Вал, 10 | 12+ | www.tretyakov.ru

Реклама



416127321198078711