THE TRETYAKOV GALLERY MAGAZINE

ТРЕТЬЯКОВСКАЯ

ГАЛЕРЕЯ

#3 (76) / 2022

ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ №3 (76) 2022

Искусство XX века. Постоянная экспозиция в Новой Третьяковке

Купить билет

Новая Третьяковка
Крымский Вал

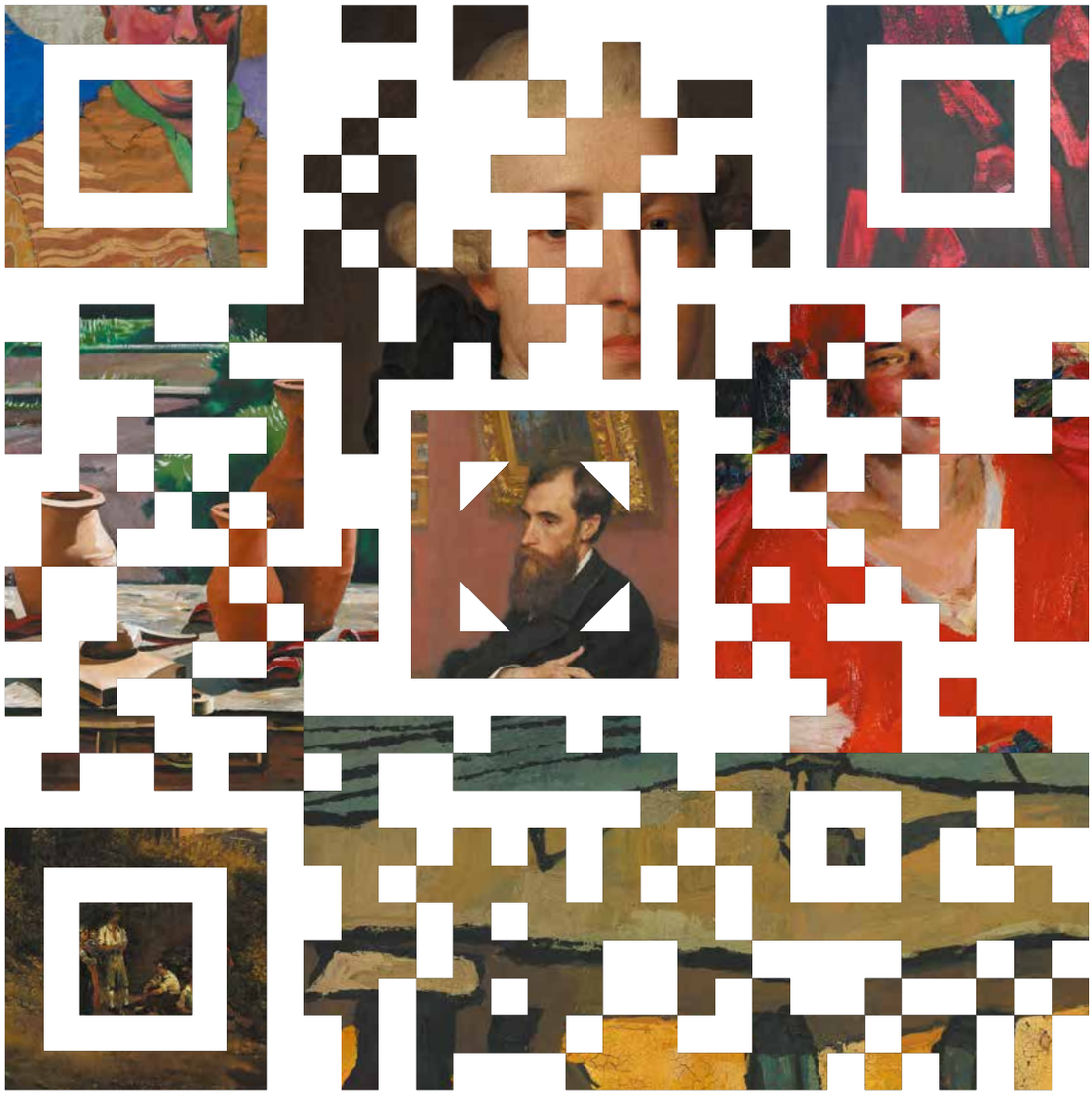
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Крымский Вал, 10 | 12+ | www.tretyakov.ru

Реклама

Моя Третьяковка

Из виртуального в реальное. Часть 1



Крымский Вал, 10 | Залы 60–61 | 12+ | www.tretyakov.ru

Реклама

Новая Третьяковка

Крымский Вал

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

13.09.2022 — 19.02.2023

Поддержка проекта

МИР
Платёжная система

ПАО «Промсвязьбанк»

Информационные партнеры

ТАСС
РИА НОВОСТИ
ИСКУССТВО
РУССКОЕ ИСКУССТВО

Стратегический медиапартнер

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

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

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ
З.И. Трегулова –
председатель
Н.И. Войскунская
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

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ СПОНСОР
В.Л. Мащицкий

ИЗДАТЕЛЬ Фонд «ГРАНИ»
Учредитель Фонда и Президент
И.В. Мащицкая
Директор Фонда –
Н.И. Войскунская

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

ВЕРСТКА
Т.Э. Лапина
КОРРЕКТОР
Н.В. Трушанова

РАЗРАБОТКА САЙТА
Т. Успенская

Принятые сокращения

ГРМ
Государственный Русский музей,
Москва

ГТГ
Государственная Третьяковская
галерея, Москва

ОР
Отдел рукописи

НА ОБЛОЖКЕ

И.Э. ГРАБАРЬ
Автопортрет. 1934
Холст, масло. 89 × 70
© ГТГ

265 ЛЕТ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

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

GET THE APP

МОБИЛЬНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ ЖУРНАЛА
«ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ» ДЛЯ **IOS** И **ANDROID**

АДРЕС
Москва, 119021, ул. Тимура Фрунзе, д. 24, помещение 3
E-mail: art4cb@gmail.com
www.tretyakovgallerymagazine.com

© Журнал «Третьяковская галерея», 2022

Отпечатано в типографии «ПК Союзпечать»

Тираж 1000 экз

ISSN 1729-7621

ВЫСТАВКИ

04—29 →

Ольга Атрощенко
«Мне нужно только искусство, искусство и больше ничего» Выставка Игоря Грабаря к 150-летию со дня рождения

НАСЛЕДИЕ

30—47 →

Анастасия Лишневская
Русская икона в Германии: выставки 1929 года

НАСЛЕДИЕ

48—57 →

Елена Теркель
Игорь Грабарь: «Я взял с собой… цейсовский фотографический аппарат»

ВЫСТАВКИ

58—75 →

Юлия Петрова
Точки зрения

НАШИ ПУБЛИКАЦИИ

76—99 →

Юлия Тулинова
Русские англичанки в рядах передвижников: Эмилия и Мария Шанкс

НАСЛЕДИЕ

100—111 →

Алексей Владимиров
Наследники Грабаря

«Мне нужно только искусство, искусство и больше ничего»[1]

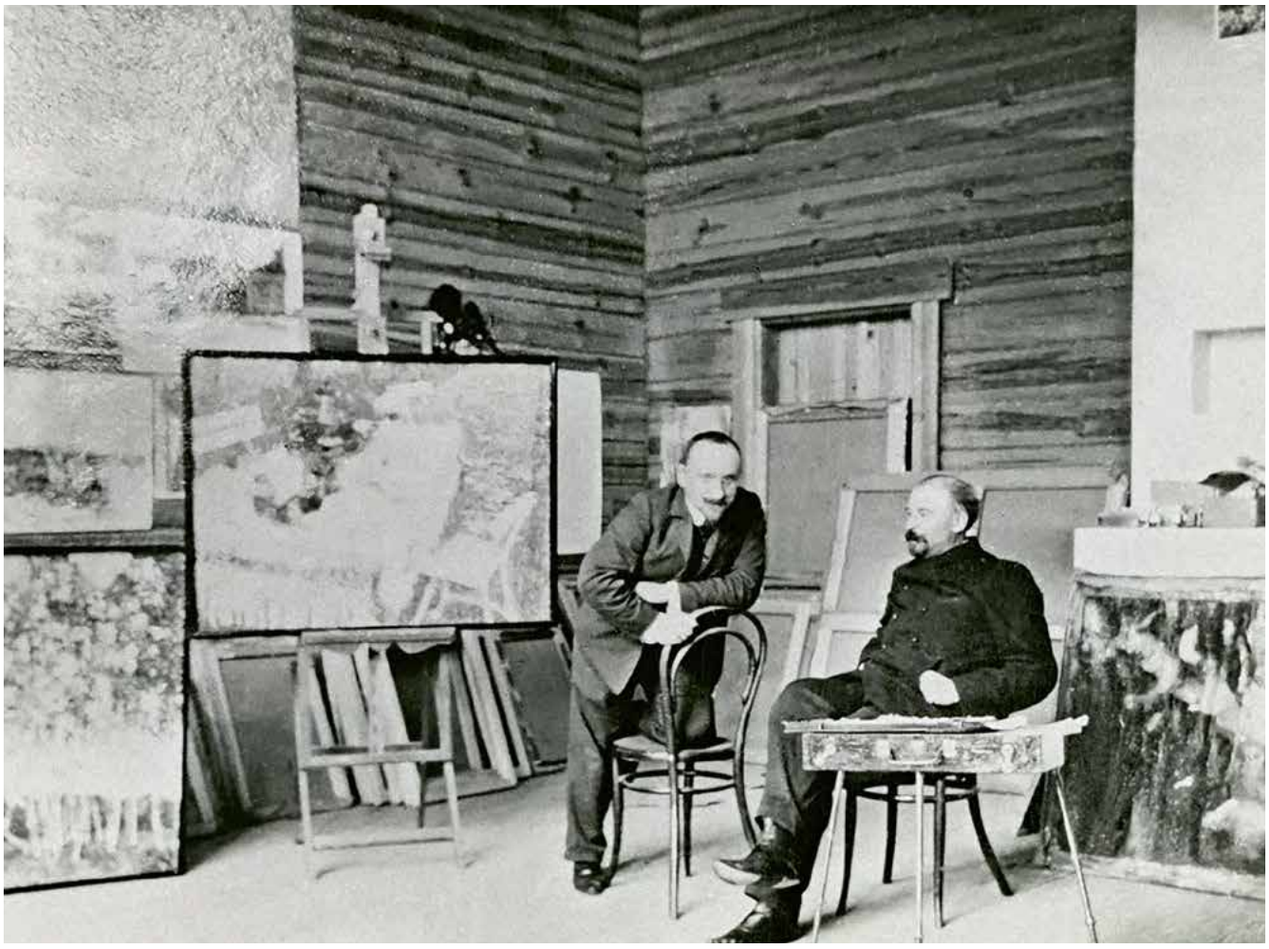
Выставка Игоря Грабаря к 150-летию со дня рождения

Ольга Атрощенко

В марте прошлого года исполнилось 150 лет со дня рождения И.Э. Грабаря (1871–1960) – талантливого художника, основоположника советской школы искусствознания, реформатора отечественного музейного дела, одного из организаторов всероссийской охраны и реставрации памятников старины. «Чувство ответственности за судьбы русской культуры принимало у Грабаря характер личного долга, причем без всякой позы и оттенка миссионерства. Оно выражалось как страсть к делу и понуждало переходить его от одного большого предприятия к другому. Ничто не могло отвлечь Грабаря от цели: ни крушение планов, а с ними надежд, ни ожесточенная критика, ни нападки и газетная травля»[2] – такой справедливый вывод сделали Л.В. Андреева и Т.П. Каждан, редакторы-составители писем художника, изданных в трех томах в 1970–1980-е годы. К юбилею И.Э. Грабаря Третьяковская галерея подготовила масштабную выставку, которая будет проходить на двух этажах Инженерного корпуса с 17 ноября 2022 по 26 февраля 2023 года.

← И.Э. Грабарь
1924. США
Фотография
© ОР ГТГ

1. И.Э. Грабарь – В.Э. Грабарю. Неаполь. 17 сентября 1895 // Игорь Грабарь. Письма 1891–1917 / Ред.-сост., авт. введения и коммент. Л.В. Андреева, Т.П. Каждан. М., 1974. Т. 1. С. 56. (Далее: Игорь Грабарь. Письма 1891–1917.)
2. Игорь Грабарь. Письма 1891–1917. С. 9.



Выставка начинается с показа произведений живописца дореволюционного и советского периодов, развернутого в залах третьего этажа. Дизайнерское решение второго этажа призвано раскрыть Грабаря как организатора в области музееведения, реставрации и охраны памятников. В 1913 году Грабарь стал попечителем, затем директором Третьяковской галереи (1918–1925). За сравнительно короткий срок ему удалось превратить частный музей в крупное государственное учреждение. Реформаторскую деятельность Грабарь начал с переустройства экспозиции по историко-монографическому принципу и введения в практику системы учета, хранения и каталогизации. Преобразования также коснулись подбора музейных кадров. Особое внимание директор уделял политике пополнения и хранения произведений. При Грабаре собрание Третьяковской галереи значительно пополнилось, в частности древнерусскими иконами и живописью художников авангарда. Известную икону псковского мастера начала XV века «Избранные святые: Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Параскева Пятница» (ГТГ) и картины М.Ф. Ларионова, Н.С. Гончаровой, И.И. Машкова, П.П. Кончаловского, К.С. Петрова-Водкина, А.В. Лентулова, Р.Р. Фалька можно увидеть на выставке. В дальнейшем Грабарь предлагал создать отдельный музей новейшего искусства, где в «строгих музейных условиях происходила бы кристаллизация новых художественных идей и форм»[3].

Огромное количество произведений влилось в состав Третьяковской галереи после революции из Государственного музейного фонда (1918–1928), созданного и возглавленного Грабарем. Учреждение функционировало как место временного сосредоточения национализированных памятников искусства с их последующим распределением по российским музеям. Значительно разросшееся собрание Галереи потребовало оборудовать для вновь поступивших вещей особое помещение для хранения. Только лучшие из них попадали в залы, другие, менее значимые, но важные для научных исследований, оказывались в фондохранилище, идея создания которого принадлежала Грабарю. В этой связи часть выставочного зала второго этажа оформлено как запасник, где на современных развесочных сетках рядом с древнерусской живописью экспонируются произведения выше названных художников авангарда. Такое соседство позволяет раскрыть разные грани научных интересов и практической деятельности этого выдающегося музееведа.

По инициативе Грабаря в Москве в 1918 году была создана Всероссийская комиссия по сохранению и раскрытию памятников древней живописи при Отделе Наркомпроса по делам музеев и охране памятников искусства и старины, в 1924 году она получила

3. *Грабарь И.Э.* О древнерусском искусстве: Исследования, реставрация и охрана памятников. М., 1966. С. 265.

← И.Э. Грабарь и В.В. Переплетчиков в мастерской в Дугине
1904
Фотография
© ОР ГТГ

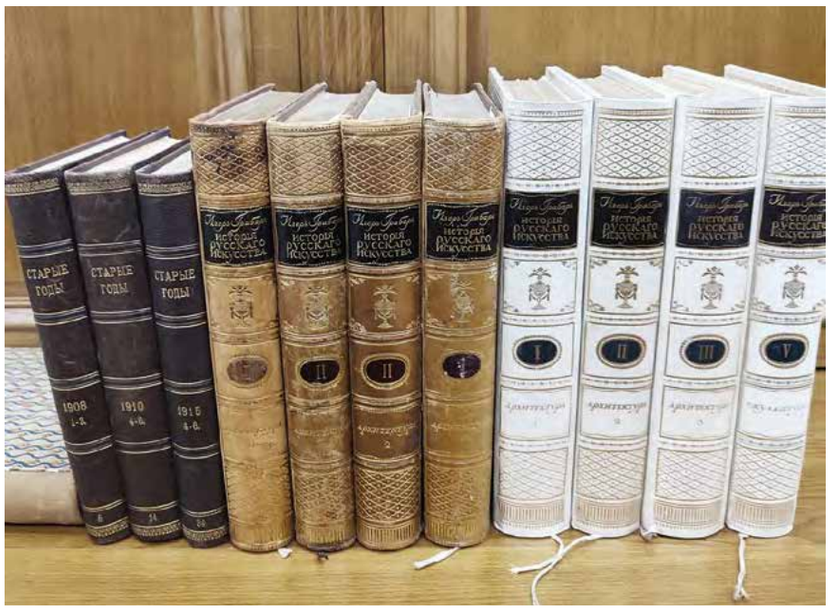
И.Э. Грабарь. 1920
Фото: С.А. Лобовиков
© Кировское областное государственное бюджетное учреждение культуры «Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых»

название Центральные государственные реставрационные мастерские. За короткое время во многом благодаря Грабарю – а он возглавлял мастерские до 1931 года – была создана масштабная система управления сферой охраны и реставрации памятников, налажена научная и выставочная работа. Чтобы раскрыть эту сторону деятельности ученого, в экспозицию включены спасенные Комиссией древние памятники, прежде всего четыре образа знаменитого Васильевского чина из Успенского собора города Владимира, исполненные Андреем Рублевым, а также иконы, которые экспонировались на подготовленной Грабарем и А.И. Анисимовым выставке «Памятники древнерусской живописи. Русские иконы 12–18 века» в Германии, Великобритании и США в 1929–1932 годах.

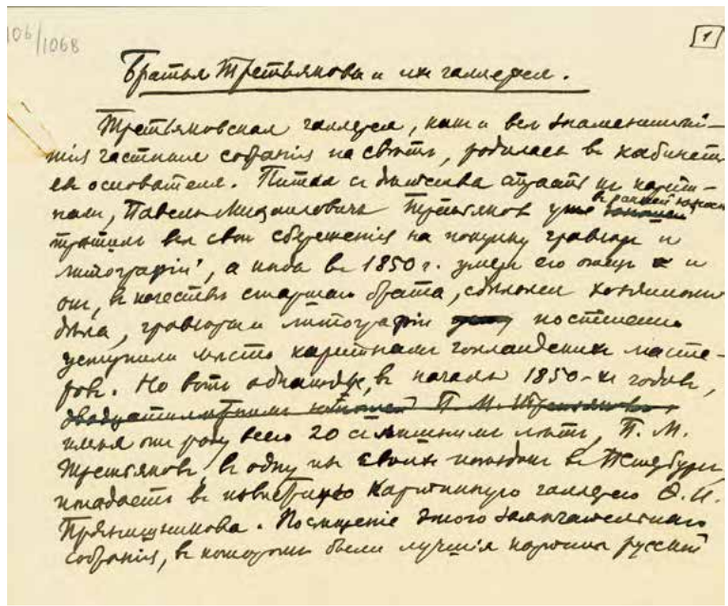
Здесь же зритель сможет познакомиться с автопортретами Грабаря и написанными им портретами талантливых коллег-ученых: искусствоведов А.В. Бакушинского (1936) и А.М. Эфроса (1931), музееведа П.И. Нерадовского (1946), реставратора П.Д. Барановского (1938–1951) и других. О результатах их совместной работы можно узнать в презентациях двух мультимедийных программ.

На выставке уделено внимание Грабарю – основоположнику отечественной искусствоведческой

↙ Тома «Истории русского искусства» под редакцией И.Э. Грабаря.
(М., [1910–1916])
Фотография



↓ Рукопись статьи И.Э. Грабаря «Братья Третьяковы и их галерея» [1917]
ОР ГТГ. Ф. 106.
Ед. хр. 1068. Л. 1

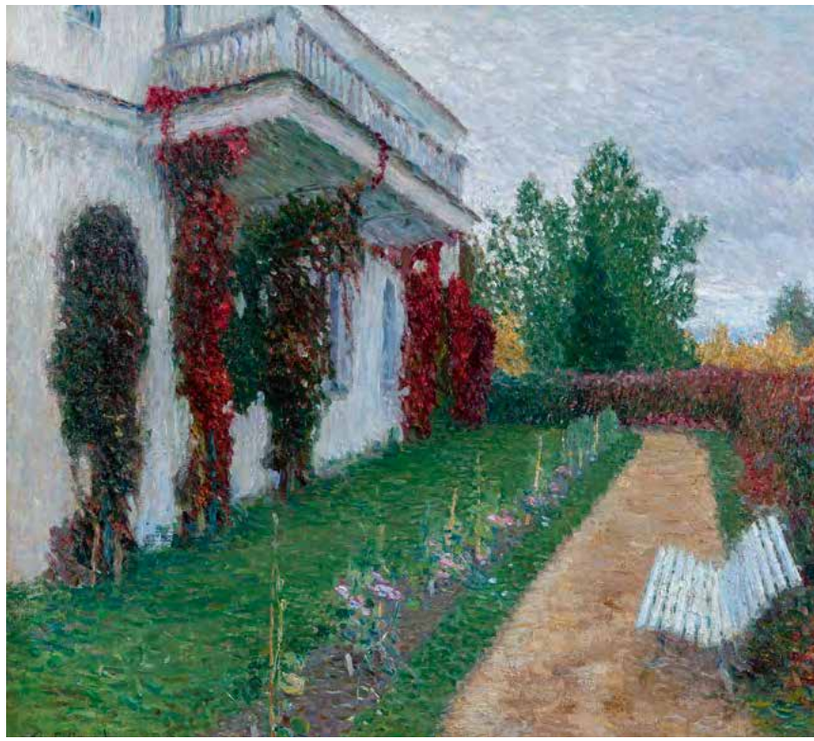


106/1068

1

Братья Третьяковы и их галерея.

Третьяковская галерея, как и все знаменитейшие частные собрания на свете, родилась в кабинете ее основателя. Питая с детства страсть к картинам, Павел Михайлович Третьяков уже [illegible] тратил все свои сбережения на покупку гравюр и литографий, а когда в 1850 г. умерла его мать и он, в качестве старшего брата, сделался хозяином дома, гравюры и литографии [illegible] постепенно уступили место картинам голландских мастеров. Но вот однажды, в начале 1850-х годов, [illegible] имея от роду всего 20 с лишним лет, П. М. Третьяков [illegible] в одну из своих поездок в Петербург попадает в антикварную картинную галерею О. И. Пряницыникова. Последнее было замечательное собрание, в котором были лучшие картины русских

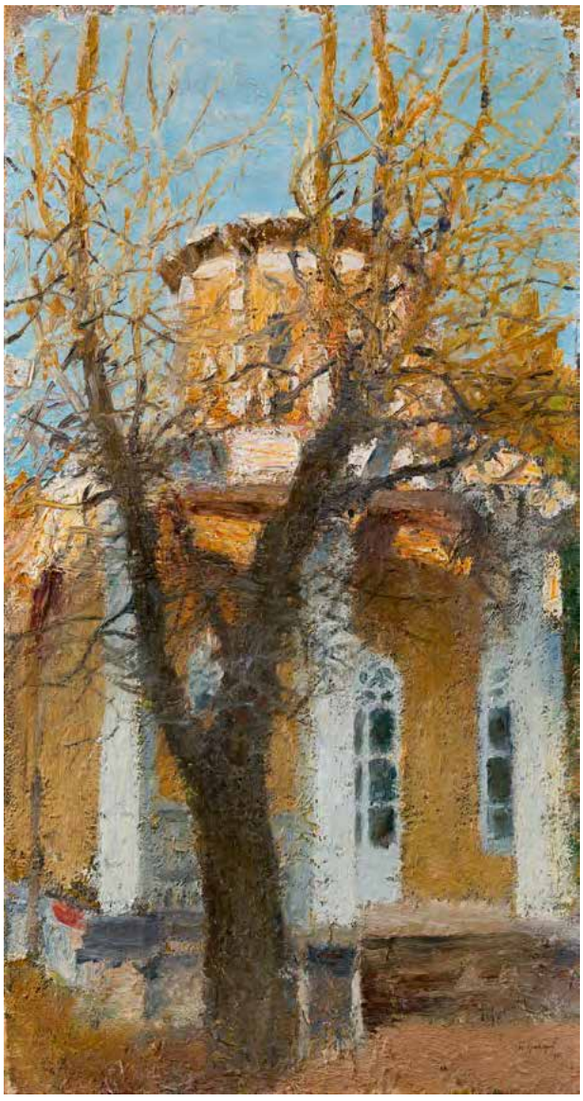


← Игорь Эммануилович ГРАБАРЬ
Дама с собакой. 1899
Холст, масло
150 × 115,5
© ГТГ

науки. В последнем небольшом зале третьего этажа развернута инсталляция кабинета искусствоведа, где в выставочном шкафу можно увидеть многочисленные издания, в которых он печатал свои научные труды. При оформлении кабинета учитывалось описание, оставленное современниками: «...Стены в ультрамариновой окраске; во всю стену от окна до двери невысокий книжный шкаф, заполненный книгами на всех полках. <...> Письменный стол заполнен объемными книгами, с множеством папок с рисунками и репродукциями, разложенными в строгом порядке, и множеством других книг и папок. С левой стороны, перед кабинетной лампой, несколько томов сочинений А.П. Чехова»[4].

Свою литературную деятельность Грабарь начал с публикаций небольших юмористических рассказов в журналах «Стрекоза», «Пчелка» и «Нива». Затем он сотрудничал в журналах «Мир искусства», «Весы» и «Старые годы» и там уже помещал художественные обзоры выставок, биографии прославленных художников, заметки о картинах. Его знаменитая статья «Упадок или Возрождение?», опубликованная в приложении к журналу «Нива» в 1897 году, в которой он размышлял о современном искусстве, стала программной для молодых русских живописцев. Именно она объединила его тогда с художниками «Мира искусства». Так же как мирискусники, Грабарь искренне верил, что «наше время – это дни не упадка, не мелких страстей, мелких художников, это дни блестящего возрождения, дни надежд и упований... Кто будут эти желанные люди, в каком направлении они сделают свой шаг вперед – этого сказать нельзя. Но мы имеем все данные для того, чтобы надеяться и ожидать»[5].

Постепенно от публикаций критических статей Грабарь перешел к монографическим исследованиям.



↑ Игорь Эммануилович ГРАБАРЬ
Дорожка в усадьбе. 1904
Холст, масло. 76,1 × 84,8
Частное собрание
М.А. Суслова, Москва

Игорь Эммануилович ГРАБАРЬ
Луч солнца. 1901
Холст, масло. 79,5 × 43
© ГТГ

4. ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 18583. Л. 7, 12.

5. *Грабарь И.Э.* Упадок или Возрождение? Очерк современных течений в искусстве // Нива. 1897. №1. Ежемесячное литературное приложение.

Наиболее известными стали его труды о творчестве архитекторов Д.И. Жилярди и М.Ф. Казакова, иконописцев Андрея Рублева и Феофана Грека, художников русской реалистической школы В.А. Серова и И.Е. Репина.

В 1906 году Грабарь выступил редактором и одним из авторов «Истории русского искусства» (М., [1910–1916]), заказанной издательством И.Н. Кнебель. В 1908-м он написал всего несколько картин, а уже со следующего года и до конца 1914-го «не брался за кисть, находясь во власти пера»[6]. Действительно, научная деятельность потребовала много времени и сил. Необходимо было в краткие сроки представить четкую концепцию, подобрать авторов, готовых участвовать в коллективном труде, заняться редактированием чужих и написанием своих текстов. Опираться на опытный коллектив авторов его научил А.Ф. Маркс – издатель журнала «Нива». Грабарь писал: «Осторожный и умный Маркс создал свое гигантское издательское дело не столько сам, собственными усилиями, сколько умелым подбором людей»[7]. Параллельно художник взялся за подготовку посмертной выставки В.А. Серова и написание монографии о его творчестве. В эти же годы он работал над проектом для архитектурного комплекса корпусов Захарьевской больницы в Химках[8]. Кроме того, в 1913 году Московская городская дума избрала его попечителем Третьяковской галереи. В воспоминаниях Грабарь делает справедливый вывод: «Сосуществование <...> двух потенций – чисто творческой и теоретизирующе-синтезирующей – невозможно, ибо одна дисциплина противоречит другой, мешая ей и разбивая ее»[9].

В советские годы ученый инициировал издание новой многотомной «Истории русского искусства» (М., [1944–1969]), став ответственным редактором (совместно с В.Н. Лазаревым и В.С. Кеменовым). Основ-

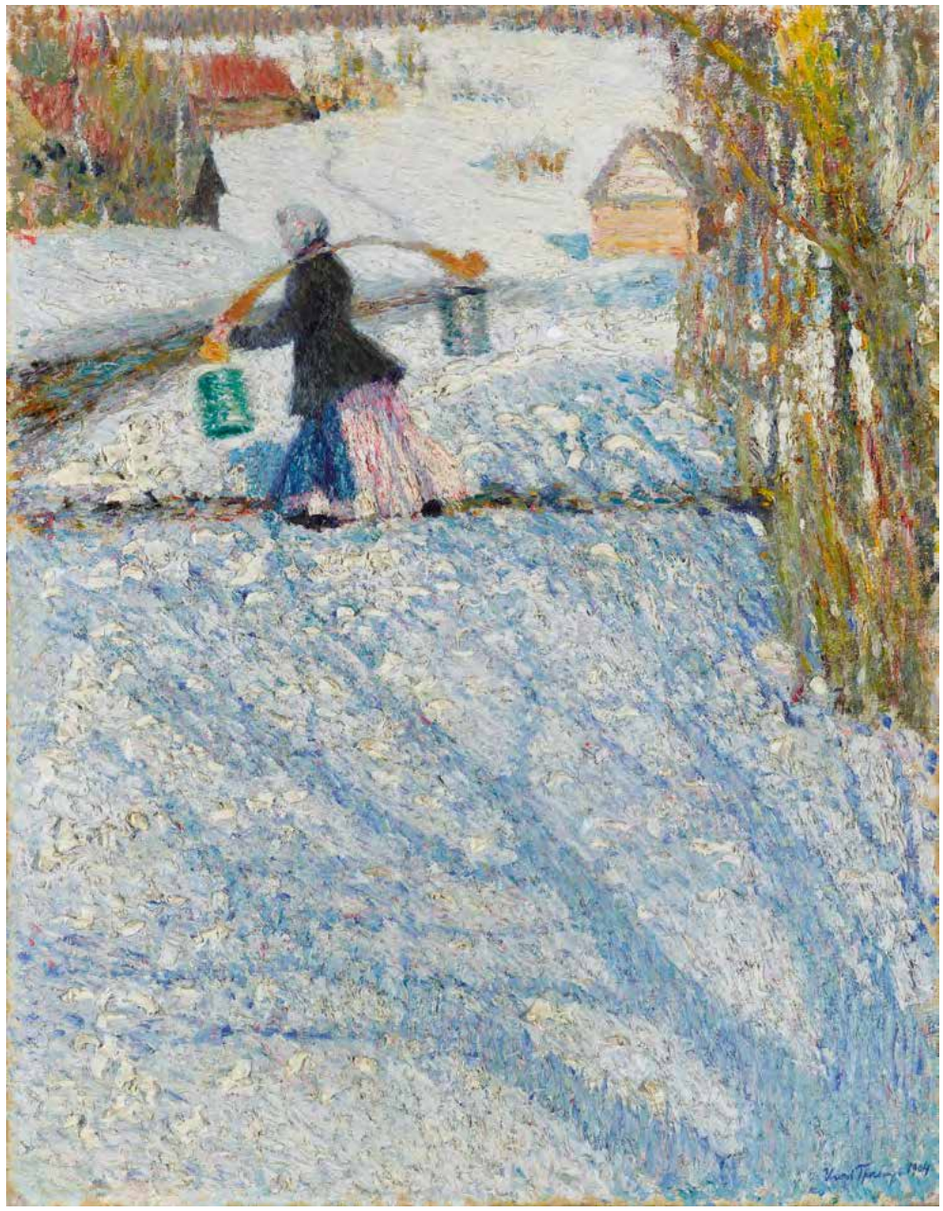
6. *Грабарь И.Э.* Моя жизнь: Автомонография. Этюды о художниках. М., 2001. С. 231. (Далее: *Грабарь И.Э.* Моя жизнь.)

7. Там же. С. 83.

8. *Клименко Ю.Г.* Архитекторы Москвы. И.Э. Грабарь. М., 2015.

9. *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. С. 216.

← Игорь Эммануилович ГРАБАРЬ
Сентябрьский снег. 1903
Холст, масло
79,4 × 89,3
© ГТГ



Игорь Эммануилович ГРАБАРЬ
Мартовский снег. 1904
Холст, масло
81 × 63
© ГТГ

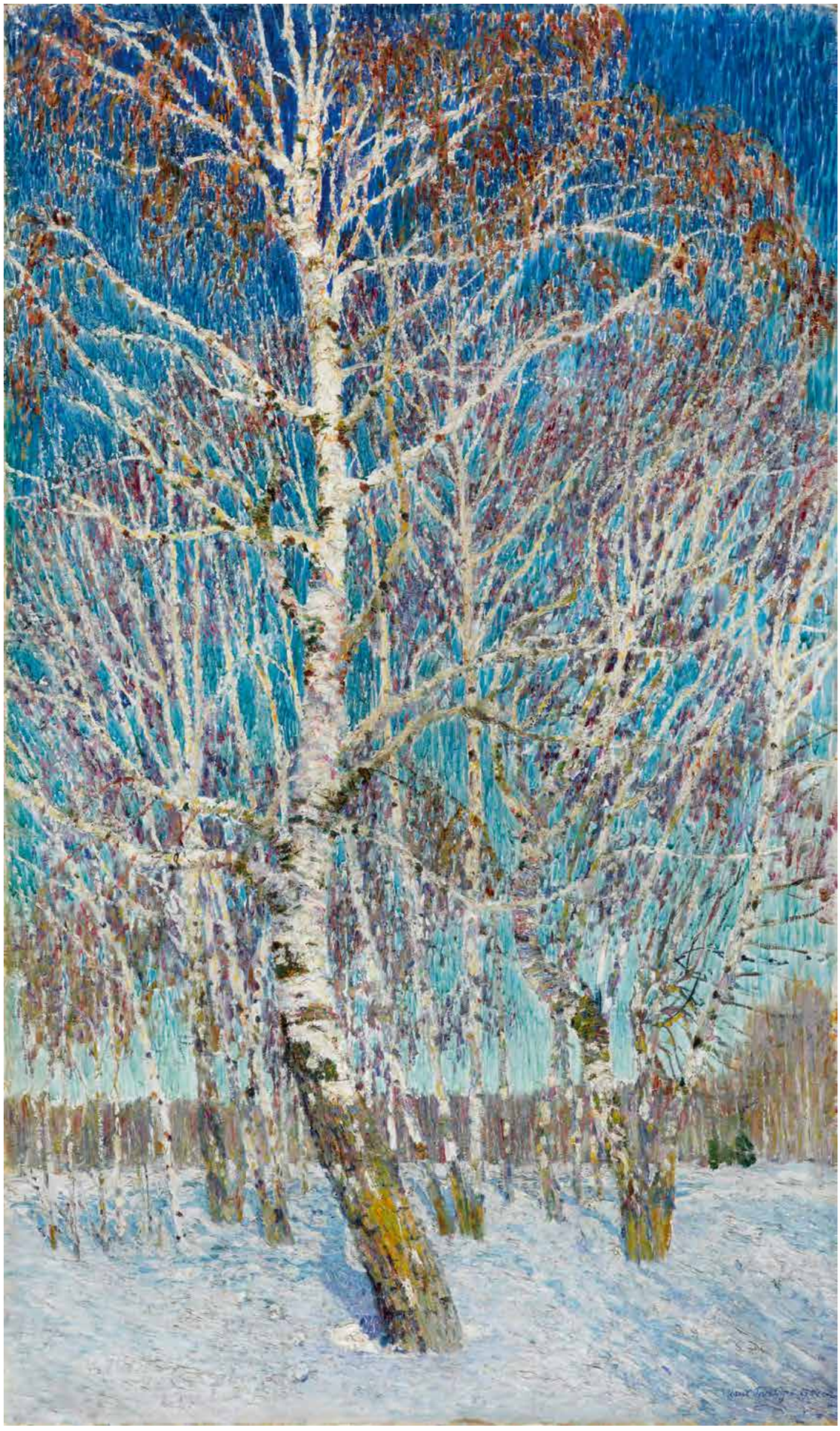
ная задача этого фундаментального исследования состояла в том, чтобы дать всестороннюю картину развития русского искусства с древнейших времен до современной выходу книг советской эпохи. В это время он сотрудничал с журналами «Среди коллекционеров», «Русское искусство», «Красная Нива», «Красная панорама». В 1941 году за фундаментальный труд о творчестве И.Е. Репина Грабарь получил Сталинскую премию. По его подсчетам, было опубликовано более 100 научных статей.

Ученый сам раскрыл секрет своей работоспособности. Он объяснил, что на протяжении жизни вставал в 6 часов утра, а ложился спать в 10 часов вечера, «не любил заседать, никогда нигде не бывал по вечерам и по гостям, ибо берег свое время для дела»[10].

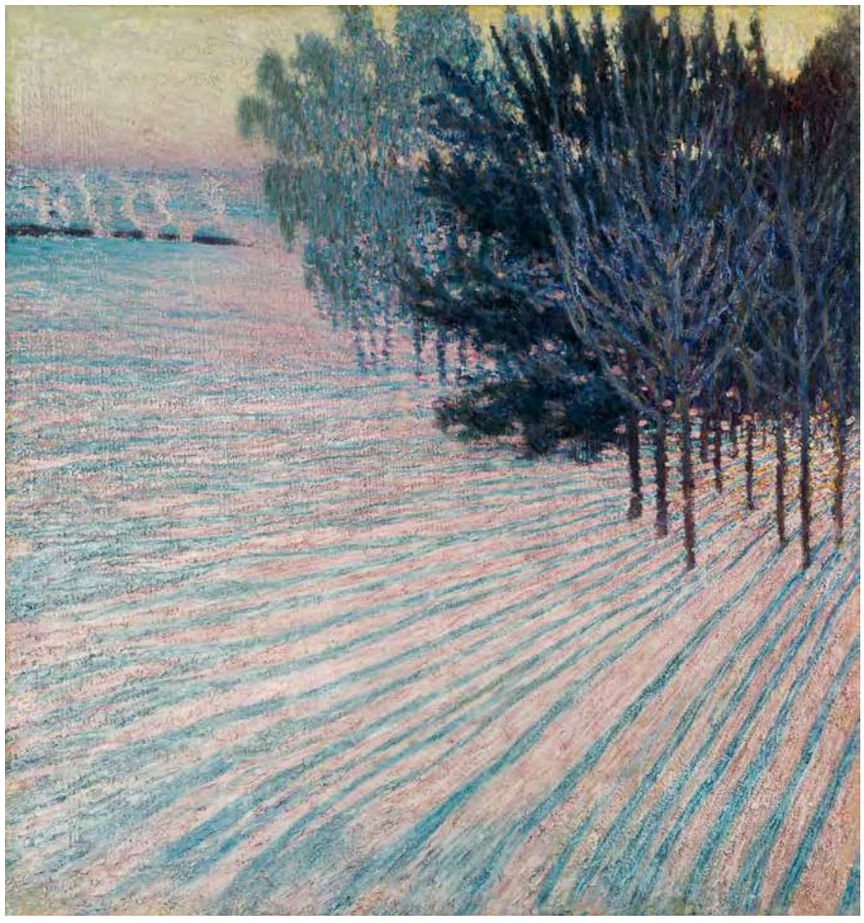
Главный акцент на выставке сделан на Грабаре-художнике. Живописец создал яркие, эффектные, жизнеутверждающие полотна, основываясь на опыте европейского импрессионизма, постимпрессионизма и модерна. Незабываемы его зимние пейзажи. Вслед за известной картиной «Февральская лазурь» (1904, ГТГ) он исполнил большой пейзажный цикл, получивший название «Сказка инея». Истинными шедеврами его творчества как дореволюционного, так и последующего советского периода становятся натюрморты. В таких картинах, как «Хризантемы» (1905), «Неприбранный стол» (1907), «Груши на зеленой драпировке» (1922; все – ГТГ), мастер находит множество изысканных колористических и композиционных решений. В художественном развитии Грабарь прошел путь от импрессионизма к декоративной плоскостности и обобщенности сезаннизма и закончил его как мастер соцреализма.

В 1920–1930-е годы художник с увлечением работал в жанре портрета. Ему позировали родственники, друзья, люди творческих профессий.

10. ОР ГТГ Ф. 106. Ед. хр. 223. Л. 1.

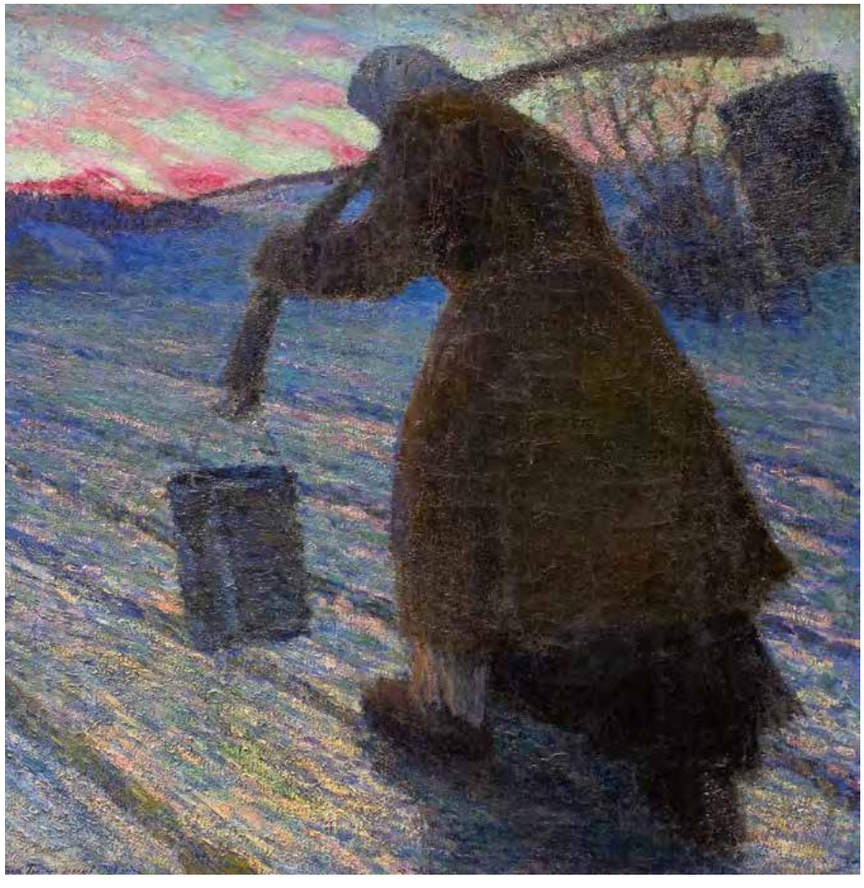


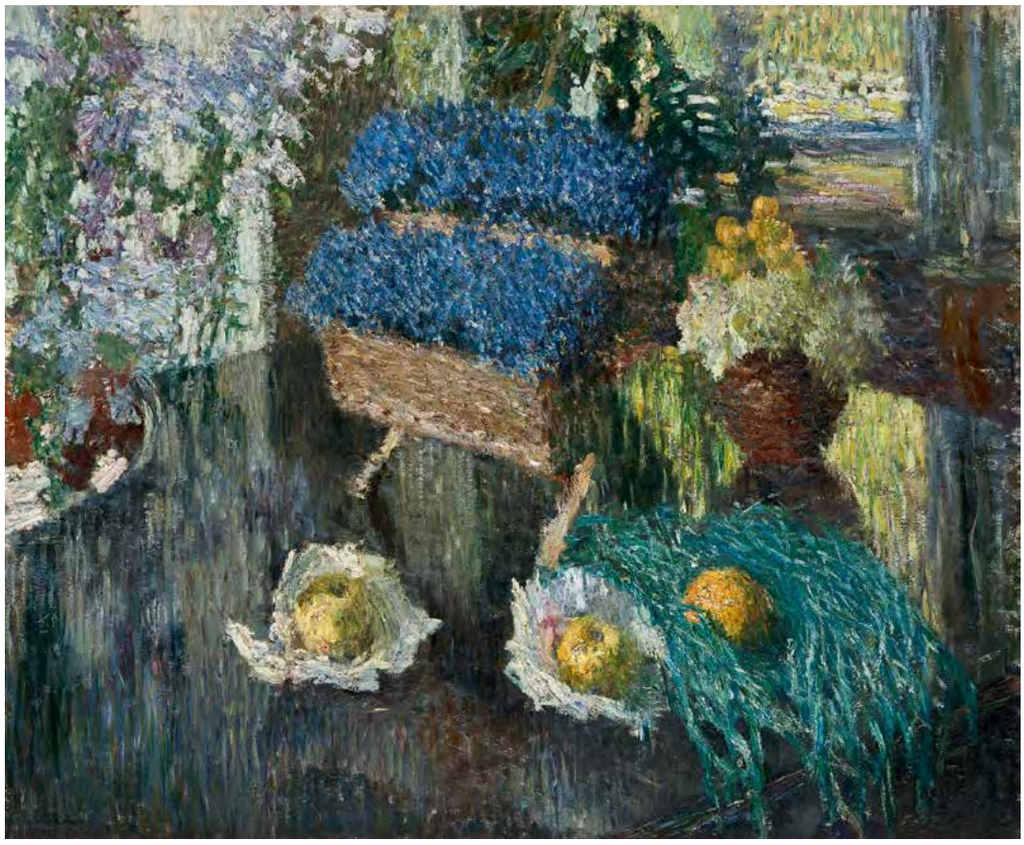
← Игорь Эммануилович
ГРАБАРЬ
Февральская лазурь. 1904
Холст, масло
142,6 × 84,8
© ГТГ



Игорь Эммануилович
ГРАБАРЬ
Морозное утро.
Розовые лучи. 1906
Холст, масло
106,7 × 98,2
Собрание В.И. Некрасова,
Москва

Игорь Эммануилович
ГРАБАРЬ
В гололедицу. 1908
Холст, масло. 106 × 107
© Государственный музей
изобразительных искусств
Республики Татарстан, Казань





Игорь Эммануилович
ГРАБАРЬ
Цветы и фрукты на рояле. 1904
Холст, масло
79 × 101
© ГРМ

Игорь Эммануилович → ГРАБАРЬ
Неприбранный стол. 1907
Холст, масло, темпера
102,5 × 98,5
© ГТГ

Игорь Эммануилович
ГРАБАРЬ
Сирень и незабудки. 1905
Холст, масло
80 × 80
© Ярославский художественный музей

Игорь Эммануилович Грабарь родился 13 марта (25-го по новому стилю) 1871 года в Будапеште, в семье русинов[11], посвятивших жизнь борьбе против курса мадъяризации[12], насильственно проводимого правительством Австро-Венгрии со второй половины XIX века. Со стороны матери, О.А. Добрянской (1843–1930), художник принадлежал к дворянскому сословию. Его дед, Адольф Иванович Добрянский фон Сачуров (1817–1901), был записан в книгу старинного дворянского рода Сас, который велся от православного воеводы Томова Совы, который переселился из русских земель в Венгрию в X веке. Большинство польских и украинских историков считают, что родоначальниками фамилии Добрянских являются двоюродные братья Юрий, Занько и Дмитрий, которым король Польши Владислав пожаловал грамотой от 28 июня 1402 года Добру в Саноцкой земле Русского воеводства[13].

11. Русины – это группа восточнославянского населения, компактно проживающая на западе Украины (Закарпатье), востоке Словакии, в юго-восточной Польше, на северо-востоке Венгрии, северо-западе Румынии, а также в сербской Воеводине и хорватской Славонии.

12. Мадъяризация (венг. magyarositas, от венг. magyar – «венгр») – переход на венгерский язык и усвоение венгерской культуры невенгерскими народами. Термин «мадьяризация» получил наибольшую известность в историографии по отношению к периоду 1867–1918 годов в истории Австро-Венгрии, когда властями была развернута целенаправленная и довольно агрессивная политика по ассимиляции невенгерских меньшинств на землях Венгерского королевства.

13. *Грушевский М.А.* Очерк истории украинского народа. Киев: Лыбидь, 1990.

Игорь Эммануилович ГРАБАРЬ
Дельфиниум. 1908
Холст, масло
141 × 100,5
© ГРМ

→ Игорь Эммануилович ГРАБАРЬ
Васильки. 1914
Холст, масло
42,2 × 142,5
Частное собрание, Москва

Добрянские были признаны дворянами предположительно в 1445 году. Отец Адольфа, так же как и дед, был униатским священником. Выходцем из священнической семьи был и отец художника, Эммануил Иванович Грабарь (1831–1910), преданный последователь и ученик Адольфа Добрянского. Отец получил юридическое образование и одно время был депутатом Будапештского парламента.

В 1863 году Эммануил Грабарь женился на дочери учителя. Через несколько лет у них родился сын Владимир (1865–1956), в 1871-м – Игорь. В 1876 году отец эмигрировал в Россию и, взяв фамилию Храбров, первоначально поселился в Егорьевске, где стал преподавать немецкий язык в местной прогимназии. Со временем к нему перебрались сыновья, а жена некоторое время оставалась на родине, помогая Адольфу Добрянскому бороться за права русинов. Лишь в 1882 году, после громкого судебного дела, получившего название «процесс Ольги Грабарь»[14] (обвинялись в государственной измене она и ее отец, однако дело завершилось не смертным приговором, как предполагалось, а полным оправданием), смелая женщина смогла перебраться в Россию, к своей семье. В это время Эммануил Грабарь переехал в город Измаил, где в местной прогимназии получил

14. *Пашаева Н.М.* Очерки истории русского движения в Галичине XIX–XX вв. / Гос. публ. ист. б-ка России. М., 2001.

место преподавателя иностранных языков, а младший сын, благодаря связям деда с русскими славянофилами, был зачислен стипендиатом в престижный Императорский лицей в память цесаревича Николая в Москве. В этом заведении, основанном в 1868 году по инициативе и частично на средства М.Н. Каткова и П.М. Леонтьева, Грабарь получил классическое образование.

В 1889 году Грабарь поступил на юридический факультет Петербургского университета и окончил его в 1893-м. Затем учился в Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств (1894–1896), обучался в Мюнхене в частной художественной школе Антона Ашбе (Ажбе) (1896–1898), где обрел высокие профессиональные навыки. На выставке представлено несколько произведений раннего периода творчества живописца, исполненных под влиянием немецкого педагога и живописи мюнхенского объединения «Сецессион», в недрах которого формировались новейшие течения, в частности символизм и югендштиль. Среди них большое полотно «Дама с собакой» (1899, ГТГ). Манера его написания свидетельствует о том, что Грабарь усвоил один из принципов Ашбе – «кристаллизацию красок», то есть научился работать широкой кистью, не смешивая краски на палитре. В картине художник добился

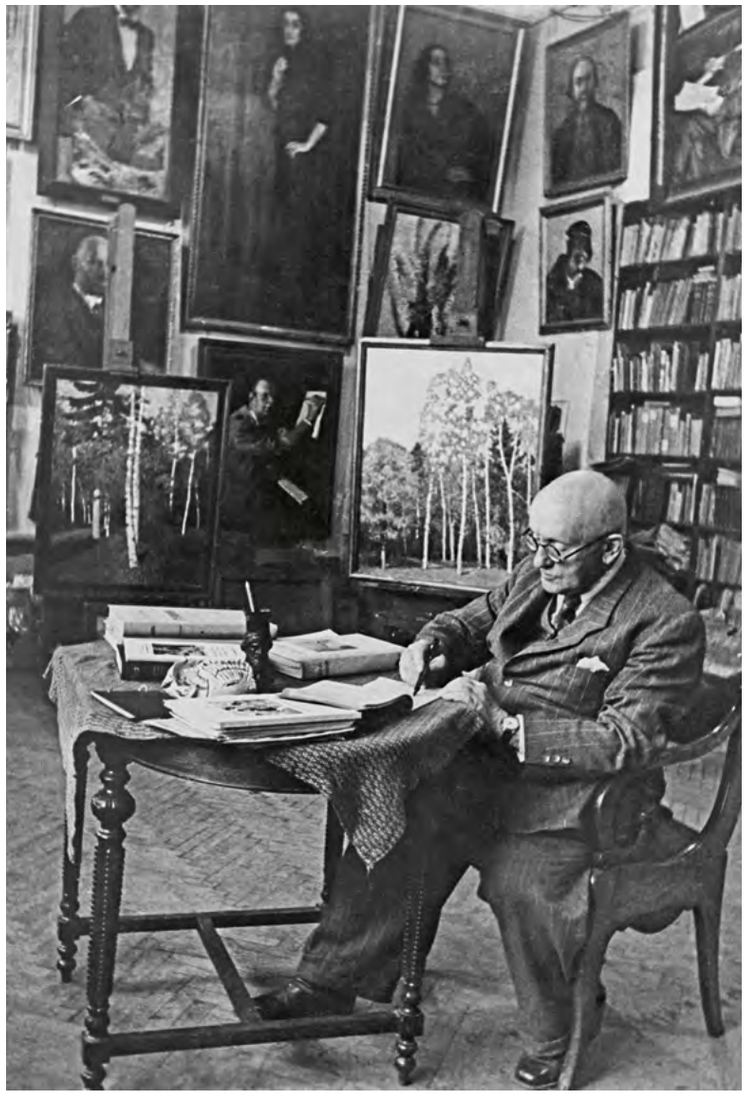
И.Э. Грабарь за работой
над картиной «Васильки»
1914. Фотография
© ГТГ

И.Э. Грабарь
с женой В.М. Грабарь
и дочерью О.И. Грабарь
[1924]. Фотография
© ОР ГТГ

цветовой гармонии и музыкальности, но главное – то, на чем особенно настаивал опытный руководитель, – вибрации и мерцания красок.

Вернувшись в 1901 году из Германии, где провел пять лет, в Россию, Грабарь сразу заявил о себе как талантливый пейзажист. До этого здесь его знали исключительно как художественного критика, публиковавшего свои статьи в популярном иллюстрированном журнале «Нива», а затем в «Мире искусства».

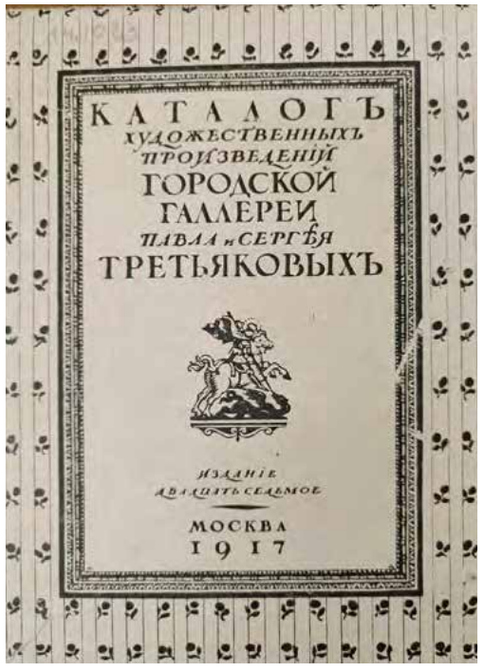
Долгожданная встреча с русской природой произошла осенью 1901 года – художник жил и работал в наро-фоминском подмосковном имении князей Щербатовых. Уже первые осенние пейзажи, написанные в Наре и показанные на выставке журнала «Мир искусства» 1901–1902 годов, произвели сенсацию среди зрителей необычной трактовкой природы и манерой исполнения. Тогда никому не известный автор, только что вернувшийся из Европы, предоставил для экспонирования девять произведений. Все они сразу были замечены и раскуплены коллекционерами. Небольшую, но очень выразительную картину «Луч солнца» (1901, ГТГ) приобрел Совет Третьяковской галереи, который тогда возглавляли И.С. Остроухов и В.А. Серов.



И.Э. Грабарь
в рабочем кабинете
Фотография. 1956
© Отдел фотокиноматериалов ГТГ

Новизна заключалась уже в том, что на первое место в композиции Грабарь выдвигал архитектуру, изображая ее фрагментарно крупным планом. Кроме того, он использовал яркие краски и наносил их пастозно, густым, плотным слоем на холст. В результате дерзкие по сочетанию цвета, такие как золотисто-желтый и ярко-голубой (сказалось влияние Ван-Гога), в изображении осенней листвы и синевы лазоревого неба своим мажорным, радостным звучанием производили сильное впечатление. Собственно этими работами Грабарь открыл ту линию усадебного пейзажа, которая будет дальше успешно развиваться в творчестве художников московской школы живописи – С.Ю. Жуковского, С.А. Виноградова, П.И. Петровичева. В следующем году он провел осень у своей тетки А.А. Ходобай в имении Титово Лихвинского уезда Калужской губернии. Именно здесь был написан прекрасный пейзаж «Сентябрьский снег» (1903, ГТГ), который приобрел В.О. Гиршман. Впоследствии коллекционер внимательно следил за творчеством Грабаря, стараясь не пропустить его лучшие вещи.

После плодотворного пребывания в Титове Грабарь на протяжении нескольких лет вдохновлялся разными видами российской глубинки, принимая приглашения своих друзей – В.Н. Писарева, Ф.А. Малявина, С.В. Иванова, И.И. Трояновского. Особенно ревностными его поиски в области пейзажа стали после общения с Ф.А. Малявиным, заявившим, что



Обложка «Каталога
художественных произведений
Городской галереи Павла
и Сергея Третьяковых».
Москва, 1917
© ГТГ

→ Обложка книги
И.Э. Грабаря «Серов».
Москва: Издательство
И. Кнебель. 1913
© ГТГ

после Левитана обращаться к этому жанру бессмысленно, поскольку тот «все переписал»[15]. Однако Грабарь нашел художественно-пластические приемы, чтобы по-новому изобразить русскую природу в «послелевитановский период». Написанные в подмосковных имениях картины Грабаря размещены в разделе «Усадебный пейзаж» в одном из залов третьего этажа Инженерного корпуса.

В начале зимы 1904 года художник оказался в Дугине – подмосковной усадьбе друга-художника Н.В. Мещерина. В дом этого талантливого и благородного человека, создавшего все условия для работы своим друзьям по профессии, в разные годы приезжали В.В. Переплетчиков, М.Х. Аладжалов, А.М. Корин, А.С. Степанов, А.М. Васнецов, С.В. Малютин и И.И. Левитан.

В специально оборудованной для товарищей мастерской работалось спокойно и плодотворно, а привольная русская природа с открывающимися панорамными видами на луга и леса, впечатляющая архитектура Дугина и близлежащих усадеб, так же как тихая поэзия деревенских улиц, печально застывших в зимних сумерках или утопающих в аромате цветущей сирени, вдохновляли многих живописцев.

Известно, что в мещеринской усадьбе живописец впервые попал под обаяние белоснежных российских просторов и создал эффектные зимние пейзажи. Первый среди них – «Белая зима. Грачиные гнезда» (1904, ГТГ), в котором ему удалось успешно передать «эффект белого снега на белом небе, с белой березой»[16]. По словам Грабаря, работа вызвала похвалу В.А. Серова, сказавшего: «Трудная задача, а вышла у вас. Зима – действительно белая, а белил не чувствуешь»[17].

С большим воодушевлением и подъемом Грабарь в это время изображал пушистые сугробы, заснеженные крыши домов и сараев и, главное, сверкающий иней на выразительных ветвях берез. Это «зрелище фантастической красоты»[18] – звенящее мерцание инея в ослепительной синеве мартовского неба – помогло Грабарю обратиться к новым живописно-пластическим средствам. Он стал использовать технику пуантилизма, в которой в России до него еще никто не работал. Основоположником этого метода считается французский пейзажист Жорж Сёра. Художник применял красочные точки, покрывая ими поверхность холста. Эффект метода заключался в расчете на оптическое смешение отдельных мазков на сетчатке глаза при восприятии картины зрителем. Пуантилизм Грабаря существенно отличался от предложенного французами варианта. Русский живописец не обособляет мазок от мазка, точку одного цвета от точки другого цвета, напротив, он стремился придать мазку особую пластичную структуру, подчиняя ее текучей, подвижной форме изобразительного объекта. Кроме того, в отличие от французов, которые создавали свои картины в мастерской, полагаясь на память и руководствуясь результатами научных исследований в области оптических свойств цвета, Грабарь всегда отталкивался от натуры и предпочитал работать на пленэре.

Среди созданных тогда пейзажей «Февральская лазурь» (1904) – наиболее яркий и выразительный пример использованного художником метода цветового разложения, иначе дивизионизма. Картина была написана чистым цветом, без смешения контрастных пигментов на палитре, причем каждый слой он наносил на поверхность основы отдельными густыми и пластичными мазками. Зная действие закона

15. *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. С. 177.

16. И.Э. Грабарь – С.П. Яремичу. Дугино, 1 февр[аля 1904 г.] // Игорь Грабарь. Письма 1891–1917. С. 148.

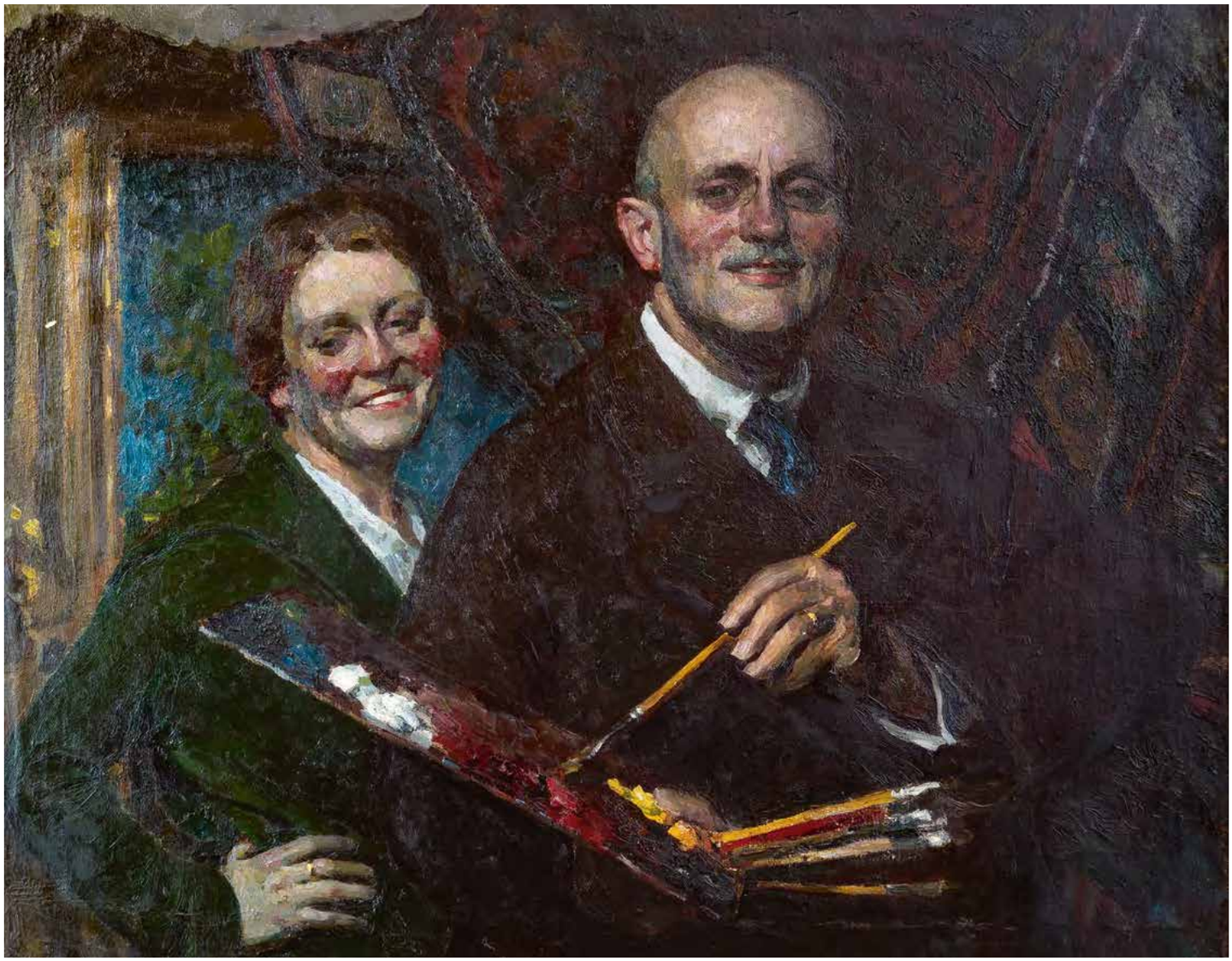
17. *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. С. 189.

18. Там же.

← Обложка книги И.Э. Грабаря «Для чего надо собирать и охранять сокровища искусства и старины». Москва, 1919
© ГТГ

Обложка книги И.Э. Грабаря «Феофан Грек». Казань, 1922
© ГТГ

→ Игорь Эммануилович ГРАБАРЬ **Автопортрет с женой.** 1923
Холст, масло. 96,5 × 118,5
© Новокузнецкий художественный музей



дополнительных цветов и применяя его на практике, Грабарь сумел придать краскам особую звучность в воспроизведении эффекта инея. Сложная красочная комбинация из соседства белил с рельефными, тягучими мазками синих, лиловых, желтых цветов передавала иллюзию вибрации воздуха. Результат такого плотного наложения красочной массы проявлялся лишь на расстоянии, то есть то, что казалось с близкого расстояния смешением густых мазков красок, на расстоянии приобретало очертания осмысленной формы.

Знакомство Грабаря, как и многих русских художников, с импрессионизмом произошло заочно, еще в те годы, когда он учился в Высшем художественном училище. В 1894 году живописец примкнул к дружескому кружку, сложившемуся вокруг ученицы И.Е. Репина Марианны Веревкиной. «Блестяще владея иностранными языками и не стесняясь в средствах, – напишет в воспоминаниях Грабарь, – она выписывала все новейшие издания по искусству и просвещала нас, мало по этой части искушенных, читая нам вслух выдержки из последних новинок по литературе об искусстве. Здесь я впервые услышал имена Эдуарда Мане, Клода Моне, Ренуара, Дега, Уистлера»[19]. Даже в конце жизни для него импрессионизм по-прежнему оставался явлением мирового порядка, а Эдуард Мане – «фигурой <...> до сих пор для меня сохранившей свой масштаб и являющейся непревзойденной на протяжении целого столетия»[20].

Безусловно, Грабарь-импрессионист имел свою тему и индивидуальную живописную манеру. В отличие от французов, любивших изображать частную жизнь людей – их будни, отдых, прогулки и развлечения, русский художник не проявлял к подобным темам должного интереса. Бессмысленно искать в его творчестве сюжеты с социальной заостренностью, раскрывающие процессы урбанизации и промышленного развития нарождающегося в России капитализма. Современность и ее стремительное движение Грабаря мало увлекали. В наследии мастера найдется всего несколько индустриальных пейзажей и, наверное, столько же полотен, в которых активно действует человек. Персонажи таких картин, как «Мартовский снег»

19. Там же. С. 96.

20. Там же.

Игорь Эммануилович ГРАБАРЬ
Портрет композитора С.С. Прокофьева за работой над оперой «Война и мир». 1941
Холст, масло
102 × 80
© ГТГ

→ Игорь Эммануилович ГРАБАРЬ
Портрет В.Г. Дуловой. 1935
Холст, масло. 158,5 × 129
© ГТГ

↓ Игорь Эммануилович ГРАБАРЬ
Светлана. 1933
Холст, масло. 78 × 61,5
© ГТГ

дившейся в бывшем доме Мещериных на Пятницкой улице, среди них «Московский дворик в снегу» (1930, ГРМ) и «Проходной двор в Замоскворечье. Серый день» (1941, ГТГ). Живописец вновь возвращается к старой теме – изображению эффекта инея, мотиву, принесшему ему популярность в дореволюционной России. Он создает серию произведений под названием «День инея», которую составили: «Роскошный иней» (1941, ГРМ), «Косые лучи», «Солнце поднимается» (обе – 1941, ГТГ) и другие. Как и прежде, его вновь увлекла «красота бесконечных бирюзово-сиреневых переливов на снегу»[22].

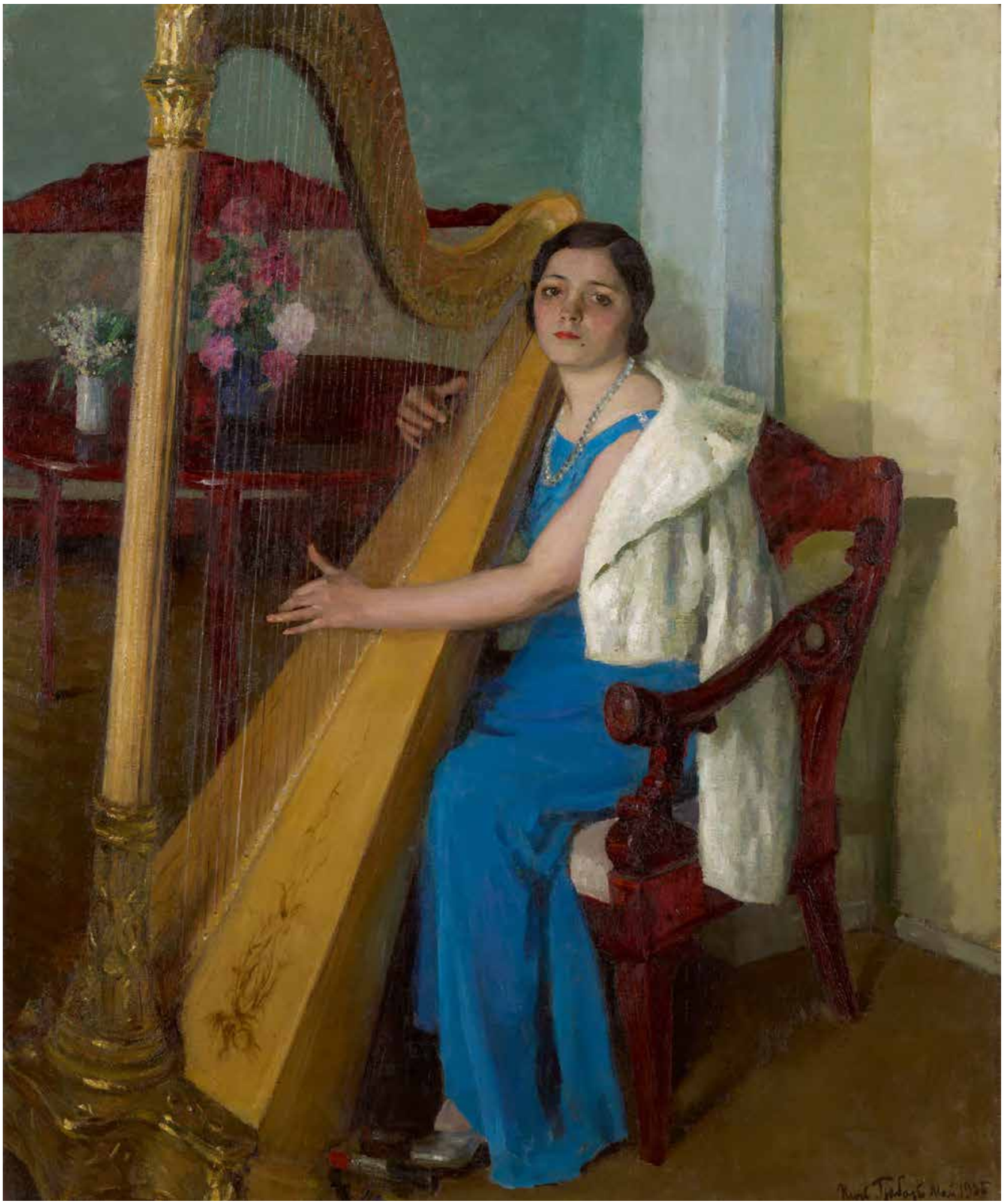
В этих зимних пейзажах, так же как в написанном ранее «Сентябрьском снеге» (1903, ГТГ), а потом «Светлане» (1933, ГТГ), ему удалось выразить «налет поэзии, теплого отношения, внимания и нежности к теме, которая никогда не дается холодному рассудку и формальному подходу»[23].

В начале 1900-х Грабарь, пожалуй, первым из русских художников Серебряного века обратился к

(1904, ГТГ), «Под березами» (1904, ГТГ), «В гололедицу» (1908, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань), хотя и взаимодействуют с природой, но изображены так, что утратили свою жизненную энергию и превратились в образы-символы. В них никак не отражена страстная природа личности, которая так явственно воплощалась французскими живописцами. Значительно позже, рассуждая об искусстве голландского художника Яна Вермеера Дельфтского, Грабарь-искусствовед напишет так, как будто имел в виду свои картины: «Здесь незачем искать психологии или особой выразительности жестов, улыбки, взгляда, это только приведенное в состояние покоя видение жизни»[21].

В советский период для него, как и для большинства советских живописцев, в пейзажной живописи стала основополагающей тенденция реалистического изображения природы – особенностей ландшафта, состояния атмосферы, освещенности, колористического богатства. Работая на пленэре, Грабарь создал целую серию замечательных подмосковных пейзажей, пронизанных радостным и оптимистичным настроением. Особенно его увлекали городские пейзажи. В 1930-е годы он часто их писал из окна своей мастерской, нахо-

21. *Грабарь И.Э.* Искусство в плену. Л., 1964. С. 106.
22. *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. С 179.
23. Там же. С. 316.



картине-натюрморту. (Следует напомнить, что Константин Коровин, мастер этого жанра, стал писать свои изысканные композиции с букетами роз и рыбами, блистающими серебристой чешуей, только в начале 1910-х годов.) Среди них такие шедевры, как «Хризантемы» (1905) и «Неприбранный стол» (1907). В последней картине Грабарь поставил цель «передать контраст шероховатой скатерти, блестящей посуды и матовых нежных цветов при помощи соответствующей каждому предмету фактуры и характера окраски»[24]. Для этого он использовал смешанную технику. Вся работа написана маслом, но для изображения цветов применена темпера, а в качестве материала для лессировок – акварель.

Все перечисленные произведения, разные по композиции и колориту, объединяет общее настроение восторга перед красочным изобилием материального мира. Не трудно заметить, с каким вниманием и какой изысканностью живописец изображал фарфоровую и хрустальную посуду,

24. Там же. С. 216.

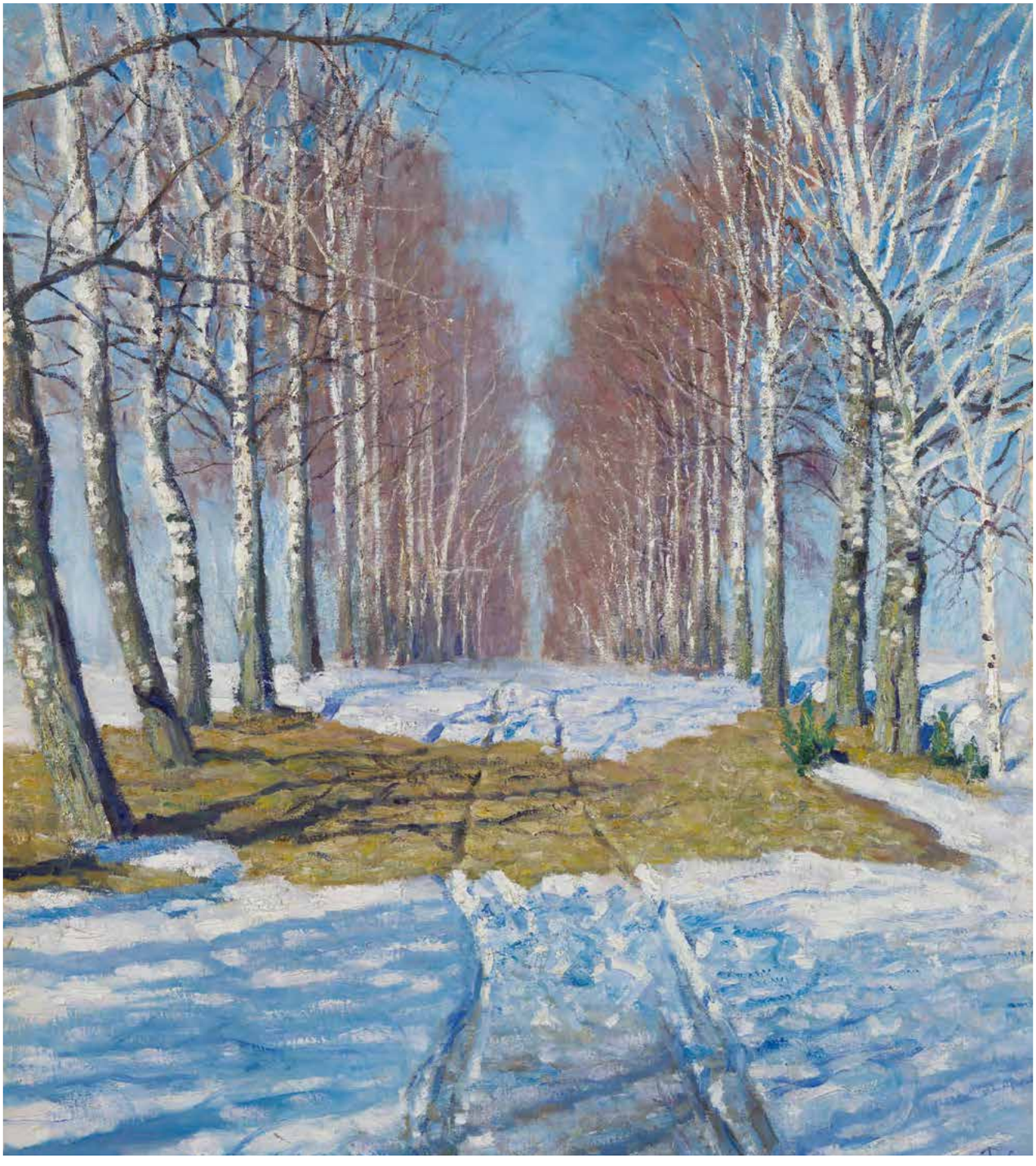
серебряные приборы, роскошные цветы и фрукты, сверкающие белизной крахмальные скатерти, тем самым выражая через них счастье бытия.

Лишь на рубеже 1914–1915 годов, в период увлечения живописью Поля Сезанна, ему удалось выработать новый подход в живописи. По примеру гениального новатора он стал писать натюрморты с фруктами на плоской поверхности, взяв точку зрения сверху вниз и используя контрастные локальные краски. «Гиршман прямо заявил, что “Грабарь стал чистокровным Сезанном, и после “Хризантем” это просто непонятно и непростительно”»[25], – вспоминал художник. В плоскостной, декоративной манере исполнены «Васильки» (1914, частное собрание) и два варианта пейзажа «Рябинка» (1915, ГТГ). О них художник впоследствии писал: «”Рябинка” – этюд красной рябинки на фоне золотых берез, изумрудной полосы зеленей и бирюзового неба. Первая писана в мае, вторая – в сентябре. Обе вышли неплохо, в особенности вторая, находящаяся в Третьяковской галерее»[26].

Коренной перелом во всех сферах жизни и радикальное ее преобразование, последовавшие после Октябрьской революции, не могли не отразиться на искусстве Грабаря. Несмотря на административную занятость, погруженность в выставочную работу и

25. Там же.

26. Там же. С. 232.



← Игорь Эммануилович ГРАБАРЬ
Березовая аллея. 1940
Холст, масло. 88 × 75
© ГТГ

Игорь Эммануилович ГРАБАРЬ
Косые лучи. 1941
Холст, масло
72,5 × 89
© ГТГ

постоянное участие в научно-исследовательских экспедициях по разным уголкам России, он не прекращает заниматься живописью.

В период соцреализма Грабарь по-прежнему работал в жанре натюрморта и пейзажа, но, постепенно переключившись на портрет, стал одним из ведущих портретистов страны. Еще в 1929 году, находясь в Германии с иконной выставкой, он сумел вновь побывать во многих европейских городах и любимых музеях, обращая внимание преимущественно на портреты старых мастеров. Особенно его тогда взволновал Франц Хальс. Эмоциональный Грабарь сразу тогда приступил к написанию портретов, используя себя в качестве модели. Это были небольшие погрудные изображения, исполненные на нейтральном фоне. Художник пытался передать свою внешность и отчасти внутренний мир. С этой целью его внимание сосредотачивалось на изображении лица и глаз. В целом автопортреты демонстрировали явную попытку самоанализа. На репрезентативном «Автопортрете с палитрой (в белом халате)» (1934, ГТГ) Грабарь изобразил себя практически в полный рост и во всех свойственных ему ипостасях: художника (палитра и кисти), ученого (деловой костюм), реставратора (белый халат).

Из портретной живописи наиболее соответствовала духу времени «Светлана» (1933, ГТГ) – воплощение идеала советской молодежи. Портрет создавался быстро, на одном дыхании, и явно нравился автору. Умение увидеть внутренний мир человека и изобразить его так, чтобы не было заметно натянутости во время позирования, помогло Грабарю при написании многих картин, в частности «Зимой. Портрет дочери» (1934, ГТГ) и «Портрет сына» (1935, ГТГ). Свою дочь Ольгу он изобразил на фоне зимнего пейзажа, с разрумяненным от мороза лицом и сияющей чистой, детской улыбкой. Девятилетний сын Мстислав, сидящий с раскрытой книгой за столом, напротив, чрезвычайно сосредоточен и строг.

Многие портреты художник исполнил по заказу. Часто заказчиками оказывались государственные учреждения, в том числе Академия наук, но были и

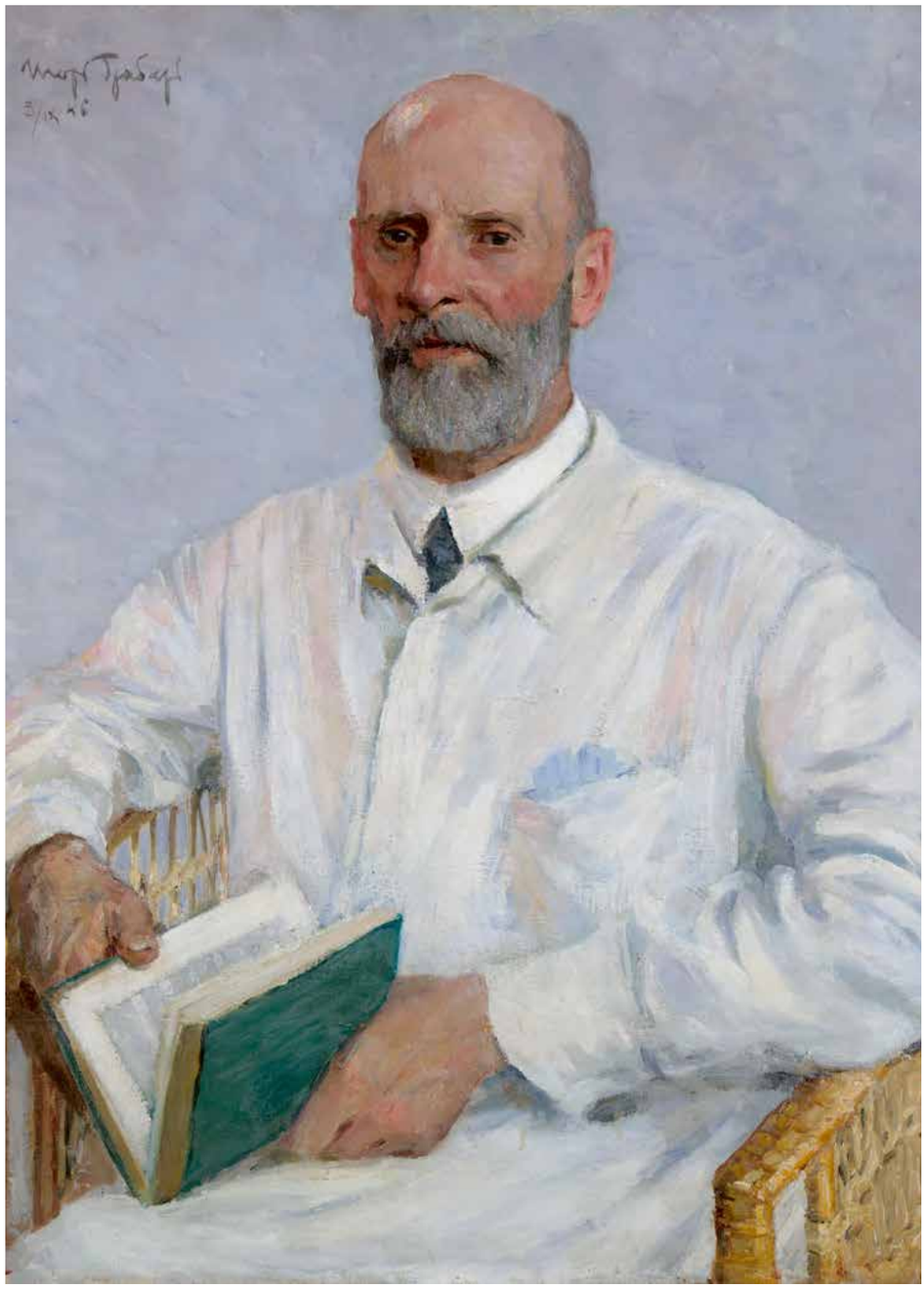
частные обращения. Дочь художника отмечала, что отец «быстро нащупал уязвимое место людей, достигших определенного положения в обществе, – желание быть увековеченным»[27].

Совершенно иным по поставленным задачам стал «Портрет С.С. Прокофьева» (1941, ГТГ). Грабарь был поклонником таланта композитора и первый его портрет выполнил в 1934 году. Во время эвакуации в Нальчике они оказались с композитором в соседних номерах гостиницы, и у художника появилась возможность не только общаться с Прокофьевым, но и присутствовать во время его работы над оперой «Война и мир». На полотне он как раз попытался зафиксировать миг творческого озарения – рождения музыки. «Портрет С.С. Прокофьева» художник считал одним из лучших в своем творчестве и при жизни с ним не расставался.

Грабарь, как и многие его современники – А.М. Герасимов, Е.М. Кацман, И.И. Бродский, П.П. Кончаловский, – не избежал периода увлечения советским салонным искусством. Обращение к подобному жанру – довольно необычное явление, особенно для творчества таких авторов, как Кончаловский и Гра-

27. *Грабарь О., Оссовский П.* Три вершины Грабаря. Живопись, история искусств, реставрация. М., 2005. С. 44.

Игорь Эммануилович ГРАБАРЬ
Портрет доктора филологических наук профессора М.Е. Грабарь-Пассек. 1958
Холст, масло. 103 × 84
Частное собрание, Москва



Игорь Эммануилович ГРАБАРЬ
Портрет художника П.И. Нерадовского. 1946
Холст, масло. 99 × 74
© ГТГ

барь. Последний в одной из своих поздних статей, рассуждая о сущности реализма, писал: «Есть два реализма – реализм <...> Федотова и Перова, Репина и Серова, Сурикова и Врубеля, Эдуарда Мане и Ренуара, и есть реализм недоброй памяти Сухаревских, Бодаревских, Судковских <...> Словом, есть реализм творческий, созидательный, прокладывающий новые пути, двигающий вперед мировую культуру, и есть реализм тупой, застылый, мертвый, топчущийся на месте и недостойный этого прекрасного наименования»[28].

Действительно, кумирами Грабаря всегда были выше названные художники. Известно также, что он восхищался живописной пластикой полотен Андреса Цорна и маэстрией Филиппа Малявина, но к академическому, тем более салонному искусству относился критически. Сам мастер в лучшую пору деятельности работал экспрессивно, не заботясь о рисунке, четком контуре и тщательно прописанных деталях, выражая лишь самую суть.

Однако впоследствии Грабарь так же, как и многие другие художники, не избежал «срыва в салон», угождая массовому вкусу. Еще в 1926 году, работая над пейзажем «На озере» (1926, ГРМ), живописец ставил задачу: «А что если попробовать взять самый “человеческий” пейзаж, прекрасный с точки зрения зрителя, хотя и не волнующий с точки зрения живописи? Не слишком ли уж художники презирают этого зрителя?»[29]

Затем, следуя этой тенденции, создал серию прелестных портретов грузинских актрис. Самым ярким примером подобного рода живописи стал

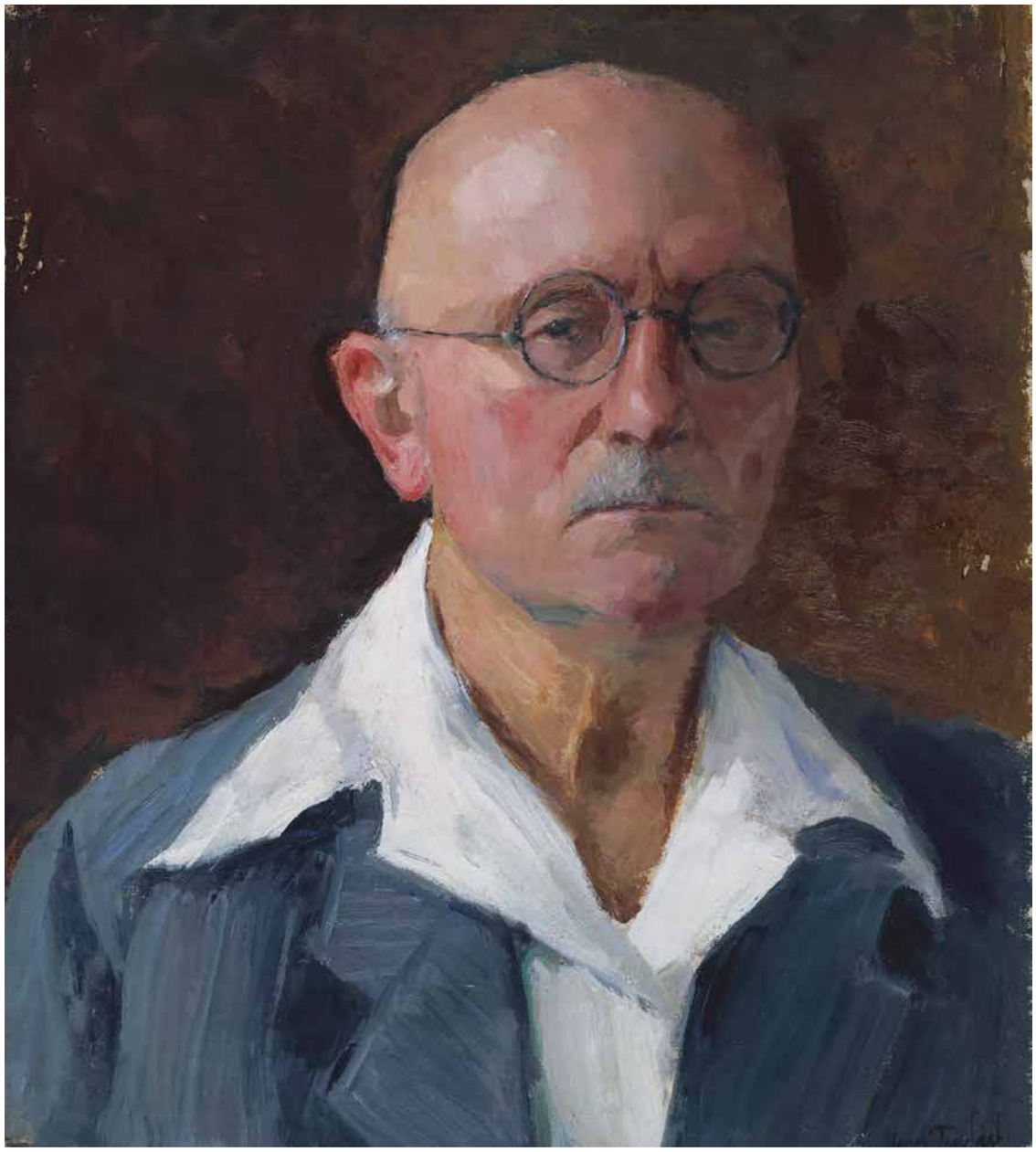
28. ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 1466. Л. 4 об.–5.

29. *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. С. 291.

Игорь Эммануилович ГРАБАРЬ
На даче. 1954
Холст, масло
81 × 81
© ГТГ

Игорь Эммануилович ГРАБАРЬ
Сирень у Абрамцевской мастерской
1949
Холст, наклеенный на картон, масло
68,6 × 99,5
© Нижегородский государственный художественный музей

→ Игорь Эммануилович ГРАБАРЬ
Автопортрет. 1954
Холст, масло
58 × 48,5
© ГТГ



«Портрет В.Г. Дуловой» (1935, ГТГ), народной артистки СССР, арфистки, солистки оркестра Большого театра. Дулова позировала музицирующей на арфе в собственной квартире, обставленной ампирной мебелью красного дерева, в роскошном концертном платье. Произведение получилось эффектным, радующим глаз продуманной композицией и ярким колоритом. Художник прорисовывает не только лицо и руки героини, но тщательно прорабатывает обстановку – антикварную мебель, старинную золоченую арфу и даже ее струны, акцентирует материальность складок роскошного платья героини. В работе сказалась любовь художника к миру вещей, к красоте видимого мира.

В последние годы мастер продолжал писать по-прежнему солнечные оптимистичные пейзажи, пышные букеты цветов – флоксы, дельфиниумы, розы, которые он с любовью выращивал на своей даче в Ново-Абрамцеве, вероятно, не подозревая, что все они в целом стали «обильной почвой, профессиональным фундаментом, на котором произросла мифология света тридцатых годов»[30].

В 1954 году Грабарь исполнил один из последних автопортретов, где он изобразил себя грустным, усталым, погруженным в свои мысли. До последних дней Игорь Эммануилович не уставал повторять: «Свою благословенную профессию мы должны любить страстно и нежно, до самозабвения, как лучшую и единственную на свете. Без этого я не мог существовать, не мог дышать ни один день моей жизни»[31]. А в автомонографии признавался: «...Искусство, искусство и искусство. С детских лет и до сих пор оно для меня – почти единственный источник радости и горя, восторгов и страданий, восхищения и возмущения, единственное подлинное содержание жизни!»[32]

30. *Морозов А.И.* Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М., 1995. С. 96.

31. Цит. по: *Грабарь О., Оссовский П.* Указ. соч. С. 17.

32. *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. С. 15.

Русская икона в Германии: выставки 1929 года

Анастасия Лишневская

В 1929 году в Германии состоялось громкое культурное международное событие. Из России была привезена выставка древнерусских икон, которая была показана в четырех городах Германии – Берлине, Кёльне, Гамбурге и Мюнхене. Предмет выставки может показаться на первый взгляд неожиданным для советского государства, проводившего агрессивную антирелигиозную политику. Однако для подобного выбора существовал ряд предпосылок.

На рубеже XIX–XX веков усилился интерес к древнерусской иконе. Впервые внимание оказалось направлено на ее эстетическую форму, что отразилось в творчестве русских символистов и авангардистов. Начавшаяся в России после Октябрьской революции конфискация церковных ценностей привела к тому, что иконы стали доступны исследователям. Спасая иконы, их привозили в музеи, начинали реставрировать, изучать, что способствовало научному прорыву в этой области. Сотрудники созданных И.Э. Грабарем Центральных государственных реставрационных мастерских (ЦГРМ)[1] проводили экспедиции по поиску древних икон, реставрировали их, вели исследовательскую деятельность. Четыре большие отчетные выставки древнерусского искусства были организованы в Москве в 1918, 1920, 1925 и 1927 годах. Эти выставки, проходившие под флагом достижений в области научной реставрации, как отмечал Грабарь, показали широкой публике «значительное собрание русских икон, но не тех черных, закопченных, с почти нераспознаваемыми лицами и даже сюжетами, которые считались типичными образцами русского иконного стиля, а светлых, сверкающих яркими гармоничными красками»[2]. Они привлекли внимание и тех иностранных ученых, «особенно немцев», кто не побоялся приехать в послереволюционную Россию. По словам самого Грабаря, идея показать выставку икон в Германии зародилась еще в 1921 году: «Должен сознаться, что, когда А.В. Луначарский обратился ко мне тогда с предложением организовать такую выставку, я всячески убеждал его отказаться пока от подобной затеи, казавшейся мне в те времена расстроенного транспорта и прочих хозяйственных невзгод весьма рискованной и даже прямо опасной для целости памятников, столь ветхих и хрупких, какими являются иконы»[3]. По-видимому, опыт сопровождения выставки русского искусства в Америку в 1924 году развеял опасения Грабаря, а его уход

← И.Э. ГРАБАРЬ
Автопортрет. 1947
98,5 × 75
© ГТГ

1. Центральные государственные реставрационные мастерские 1924–1934: с 1918 по 1924 – Всероссийская комиссия по сохранению и раскрытию памятников древнерусской живописи; с 1944 – Центральная художественно-реставрационная мастерская; с 1974 – Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря (ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря).
2. ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 16776. Л. 9.
3. Там же.

Выставка икон в Мюнхене 8–23 мая 1929 года. На стенде, в верхнем ряду: «Положение пояса Богоматери» мастера Первуши, «Избранные святые», «Принесение Нерукотворного Образа» мастера Первуши; в нижнем ряду: «Хвалите Господа с небес» из Кирилло-Новоезерского монастыря, «Добрые плоды учения Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста» Никифора Савина, «Алексий митрополит» Фотография © ОР ГТГ

с поста директора Третьяковской галереи в 1925 году позволил сосредоточить внимание на древнерусском искусстве и развитии ЦГРМ. Признание за пределами Советского Союза художественной и культурно-исторической ценности иконы, а также инновационности проводимых реставрационных работ могло укрепить положение ЦГРМ как института и в целом изменить отношение к иконе внутри страны.

В 1926 году прощупывание почвы для выставки перешло в активную фазу. Игорь Эммануилович писал: «Сегодня я веду переговоры с различными учреждениями и лицами в Берлине, Франкфурте, Вене, Париже и Лондоне об организации большой выставки икон (оригиналов) от XII до XVII века. Идея выставки принадлежит Германии и родилась одновременно в кругах модернистов-художников и в кругах археологов и историков искусства (Peter Berens – строитель здания Германского посольства в Петербурге, проф. Wiegand, проф. Hötzsch и др. лица, побывавшие – иные и по нескольку раз – в Москве и оценившие значение открытых за эти 8 лет памятников)»[4].

Переговоры шли не гладко. Мартин Винклер, немецкий историк культуры, писал из Берлина 14 апреля 1926 года: «Мои усилия по устройству иконной выставки в Германии натолкнулись на сопротивление соответствующих учреждений, что было для меня неожиданно. Но я все же надеюсь, что именно благодаря моим лекциям постепенно лед тронется и все опасения развеются, как только все поймут, что древнерусское искусство по праву может претендовать на одно из самых выдающихся мест в мировом искусстве»[5]. По всей видимости, Винклер столкнулся с противодействием Вильгельма фон Боде – историка искусства, одного из родоначальников современного музееведения, носившего прозвище «Бисмарк берлинских музеев». В пользу этого говорят строки из письма Грабаря жене с открывшейся в 1929 году выставки: «...то, чего я боялся, случилось: самый наш главный враг – Боде. Он терпеть не может икон»[6].

Серьезно продвинулся, но не состоялся проект выставки во Франкфурте-на-Майне осенью 1927 года[7].

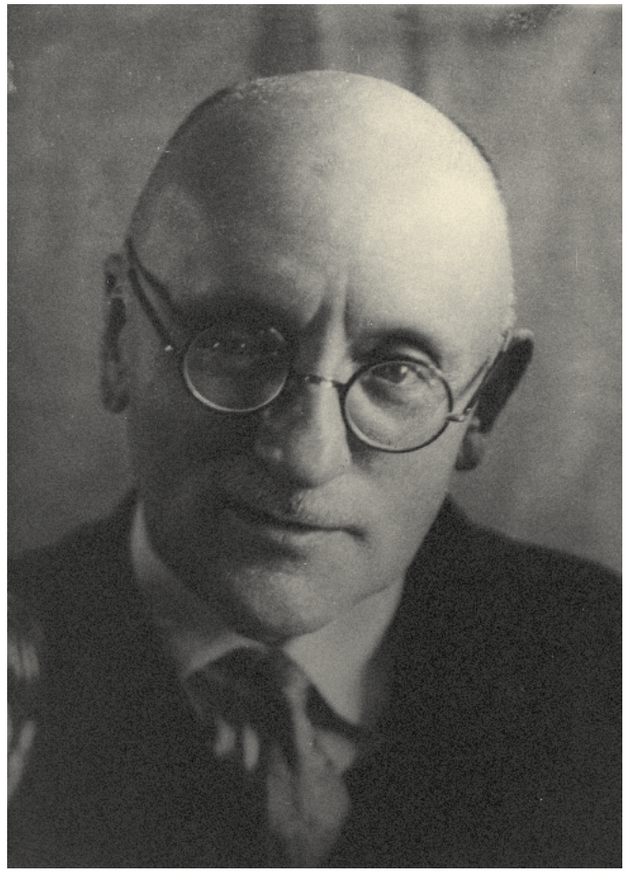
4. Грабарь И.Э. Письма. 1917–1941. М., 1977. С. 158. (Далее: Грабарь)

5. ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 3314. Л. 1. Пер. с нем. А.М. Лишневской.

6. Грабарь. С. 182.

7. ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 16759 – 16762, 16767. Также планировался приезд выставки во Франкфурт-на-Майне в 1929-м, но он не состоялся.

↓ Письмо Фридриха Шмидт-Отта И.Э. Грабарю 21 декабря 1928 © ОР ГТГ



И.Э. Грабарь 1930-е Фотография © ОР ГТГ

В итоге принимающей стороной согласилось стать Немецкое общество изучения Восточной Европы (Deutsche Gesellschaft zum Studium Osteuropas)[8], президентом которого был Фридрих Шмидт-Отт, бывший министр просвещения Пруссии, а вице-президентом – Отто Хётч, историк, политик, член Рейхстага.

Организаторами выставки, получившей название «Памятники древнерусской живописи. Русские иконы 12–18 века» (Denkmaler altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom 12-18. Jahrhundert), с советской стороны стали Наркомпрос и, к ужасу музейных сотрудников, подразделение Наркомторга – торговая контора «Антиквариат». Последняя подключилась к организации в 1928 году, соблазненная идеей создать рыночный спрос на иконы на Западе. Этот интерес «Антиквариата» подогревал сам Грабарь[9]. В литературе продолжается спор о том, какие цели он преследовал, вступив на столь скользкий путь[10], но выставка получила спонсора. «Антиквариат» оплачивал командировки организаторов по музеям России для отбора экспонатов, расчистку и реставрацию икон, содержание лиц, сопровождавших выставку, часть расходов по транспортировке и страховке экспонатов[11].

6/12 681

Exc.Schm./Bo. BERLIN-STEGLITZ, den 21. Dezember 1928
SCHILLERSTR. 7

Hochgehrter Herr Professor!

Mit besonderer Freude habe ich aus Ihrer Hand das neue Ikonenwerk erhalten, das zugleich so greifbare Zusammenhänge mit der klassischen Kunst nachweist. Seien Sie aufrichtig dafür bedankt. Ich sehe darin den Auftakt Ihres Besuches für die Ikonen-Ausstellung, deren Ausgestsltung ich mir besonders am Herzen liegen lassen werde.

In größter Hochachtung
Ihr ganz ergebener
A. Schmidt-Ott
Staatsminister.

Herrn
Professor Igor Grabar,
Hochwohlgeboren,
Moskau,
Pjatnitzkaja 2.

Выставка должна была способствовать развитию интереса к русским иконам, чтобы обеспечить последующий спрос на них в среде коллекционеров. С самой выставки ничего не было продано[12].

Отбором занимались сотрудники ЦГРМ И.Э. Грабарь, А.И. Анисимов, Е.И. Силин, а также представитель Наркомторга Т.И. Сорокин[13]. В состав выставки были включены иконы, находившиеся не только в ЦГРМ и центральных музеях, но и в музеях Новгорода, Пскова, Ярославля, Твери, Вологды, Владимира, Архангельска и Сергиева Посада. Подготовка сопровождалась большим резонансом. Сотрудники центральных и региональных музеев не хотели выдавать иконы на выставку, обоснованно опасаясь того, что они могут не вернуться. Экспертная комиссия, созданная Главнаукой из представителей музеев и Наркомпроса, пыталась запретить вывоз некоторых наиболее ценных икон.

Шесть икон, не подлежащих вывозу, были заменены копиями, выполненными ведущими реставраторами: «Святая Троица» Андрея Рублева, «Богоматерь Владимирская», «Ангел Златые Власы», «Спас Нерукотворный» из Успенского собора Московского Кремля, «Богоматерь Оранта» из Ярославля, «Димитрий Солунский» из Дмитрова. И все же на выставку отправились такие шедевры, как «Николай Чудотворец» из

8. Об обществе подробнее см.: *Евсина Н.А., Каждан Т.П.* И.Э. Грабарь и деятели немецкой культуры (конец XIX – первая треть XX века) // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. М., 1980. С. 283–285.

9. ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 177.

10. См: *Осокина Е.А.* Небесная голубизна ангельских одежд: Судьба произведений древнерусской живописи, 1920–1930-е годы. М., 2018. С. 199–204. (Далее: *Осокина*); *Вздорнов Г.И.* Реставрация и наука: Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М., 2006. С. 108. (Далее: *Вздорнов.*)

11. *Осокина.* С. 208–209.

12. Подробнее см.: там же. С. 247–293.

13. ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 16769. Л. 1.

Свято-Духовского монастыря в Новгороде, «Св. Иоанн (Лествичник), Георгий и Власий» Новгородской школы (обе – XIII века), «Сошествие во ад», «Архангел Михаил» и «Апостол Павел» из Успенского собора во Владимире, приписываемые Андрею Рублеву и Даниилу Черному, «Распятие» Дионисия, «Избранные святые» Псковской школы, «Успение Богоматери» Симона Ушакова и многие другие.

Также на выставку стремились отобрать памятники, которые могли послужить для «демонстрирования методов реставрации, применяемых Центральными государственными реставрационными мастерскими, начиная с примеров легких поверхностных промывок и кончая сложными и многослойными случаями, с применением рентгенографирования и других приемов»[14]. В конечном итоге в каталог выставки вошли 132 иконы[15].

Сопровождали выставку И.Э. Грабарь и реставратор Е.И. Брягин. Благодаря официальным отчетам в Наркомпрос и переписке можно проследить ход всего путешествия. 18 февраля выставка открылась в Берлине, в выставочном зале бывшего музея декоративно-прикладного искусства. И.Э. Грабарь сообщал: «…я предложил выставить весь материал мелкого размера в витринах с таким расчетом, чтобы на стенах нашли себе место только памятники более значительных размеров. Это давало возможность разместить иконы значительно свободнее <…>, что давало надежду выдержать монументальный характер развески. <…> Здешний комитет с предложением согласился, и было приступлено к выбору колера для холста, который к нашему приезду уже был натянут на щитах, образовавших сплошную стену. Я настаивал на зеленоватом колере – единственном цвете, не встречающемся или почти не встречающемся в русской иконе, что после долгих возражений – настаивали на белом и светло-сером цветах – было принято»[16].

К выставке в Берлине был подготовлен цикл лекций, первую из которых – «Открытие памятников древнерусской живописи» – прочитал по-немецки И.Э. Грабарь. Она была посвящена реставрационной практике ЦГРМ и, по словам докладчика, имела большой успех. Последующие лекции в зале Городской библиотеки искусств Берлина читали такие выдающиеся немецкие историки и искусствоведы, как Адольф Гольдшмидт, Оскар Вульф, Мартин Винклер, Филипп Швейнфурт.

Выставка сопровождалась экскурсиями. Грабарь сообщал в письме к супруге: «…мне <…> приходится

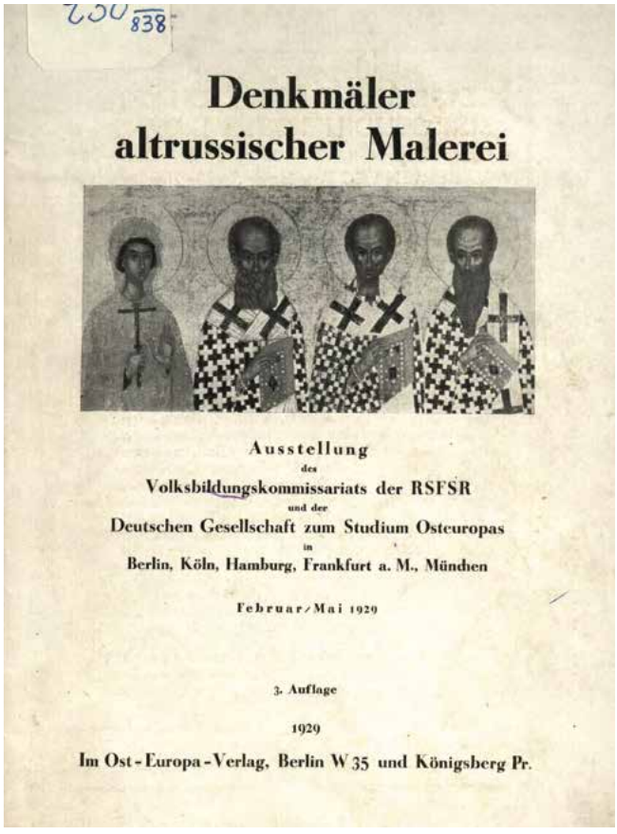
14. ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 16769. Л. 2 (об.).

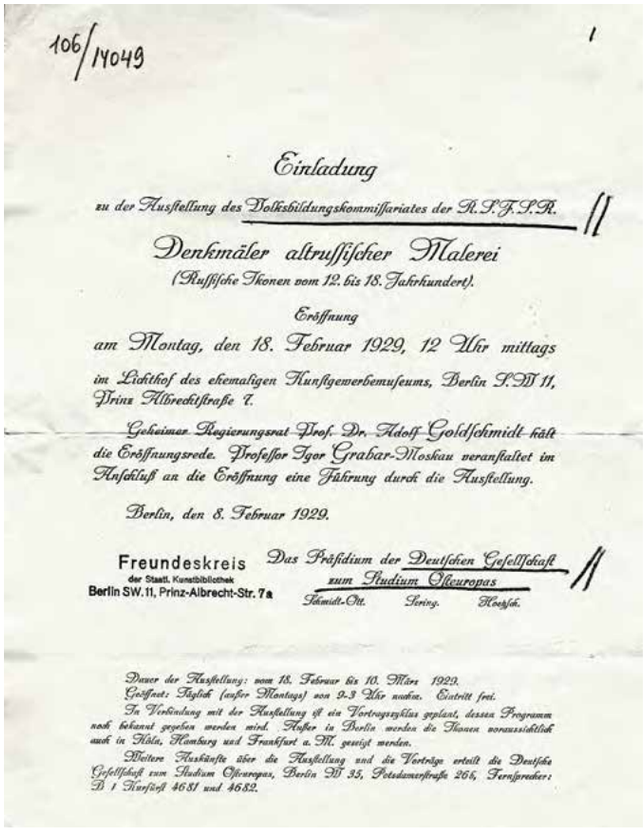
15. Denkmaler altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom 12–18. Jahrhundert. Ausstellung. Berlin. 1929. Составители каталога Ю.А. Олсуфьев и Е.И. Силин, под общей редакцией А.И. Анисимова, автор предисловия Отто Хётч.

16. ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 16771. Л. 2.

↓ Титульный лист каталога выставки «Denkmaler altrussischer Malerei» (Памятники древнерусской живописи. Русские иконы 12–18 века) Берлин, Кёльн, Гамбург, Франкфурт-на-Майне, Мюнхен. Февраль–май 1929

↓ **Пригласительный билет на открытие выставки в Берлине** Февраль 1929 © ОР ГТГ





↑ Общий вид выставки икон в Берлине. 18 февраля – 10 марта 1929
Фотография
© ОР ГТГ

↓ «Рублевская» стена на выставке в Берлине: «Архангел Михаил» (на начальном этапе реставрации), «Апостол Павел» и «Сошествие во ад» из Успенского собора во Владимире, копия «Святой Троицы» (автор Г.О. Чириков). Фотография
© ОР ГТГ

по крайней мере 3–4 раза в неделю выступать <...> прямо на выставке, непосредственно демонстрируя самые памятники. Это нечто среднее между Vortrag и Führung, между лекцией и экскурсией, но т.к. та публика, которой я все это должен преподносить, особо избранная и каждый раз специально приглашается с более-менее одинаковыми социальными, научными, художественными или антикварными уклонами и подборами, то я каждый раз преподношу это все по-новому <...>. Само собою разумеется, что сюда же присоединяются какие-то сторонние слушатели и в конце концов образуется аудитория человек 100 и 150. Продолжается это часа 1½ и даже 2»[17]. Он отмечал большую заинтересованность аудитории: «Публика слушает меня до того внимательно и благожелательно, с такой признательностью и трогательной нежностью глядит в глаза, что мне каждый раз совестно. Такой аудитории я ни в жизнь не имел»[18].

Об успехе выставки в Берлине свидетельствовало и то, что были распроданы почти все 1500 напечатанных каталогов[19]. Пришлось подготовить еще один тираж.

Успех выставки повторился в Кёльне. Она открылась 24 марта в здании Музея декоративно-прикладного искусства. И.Э. Грабарь писал жене: «Чертовски нарядно вышло. Ничего подобного мы, конечно, и сами в России еще

17. Грабарь. С. 188.
18. Там же. С. 193.
19. ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 16771. Л. 6.

Архангел Михаил
из деисусного чина
Успенского собора
во Владимире. 1408
Приписывается Андрею
Рублеву и Даниилу
Черному
Дерево, яичная темпера
314 × 128
© ГТГ
Реставрация закончена
в 1937 году

Андрей РУБЛЕВ (?) →
Сошествие во ад
XV век
Дерево, левкас,
яичная темпера
124 × 94
© ГТГ

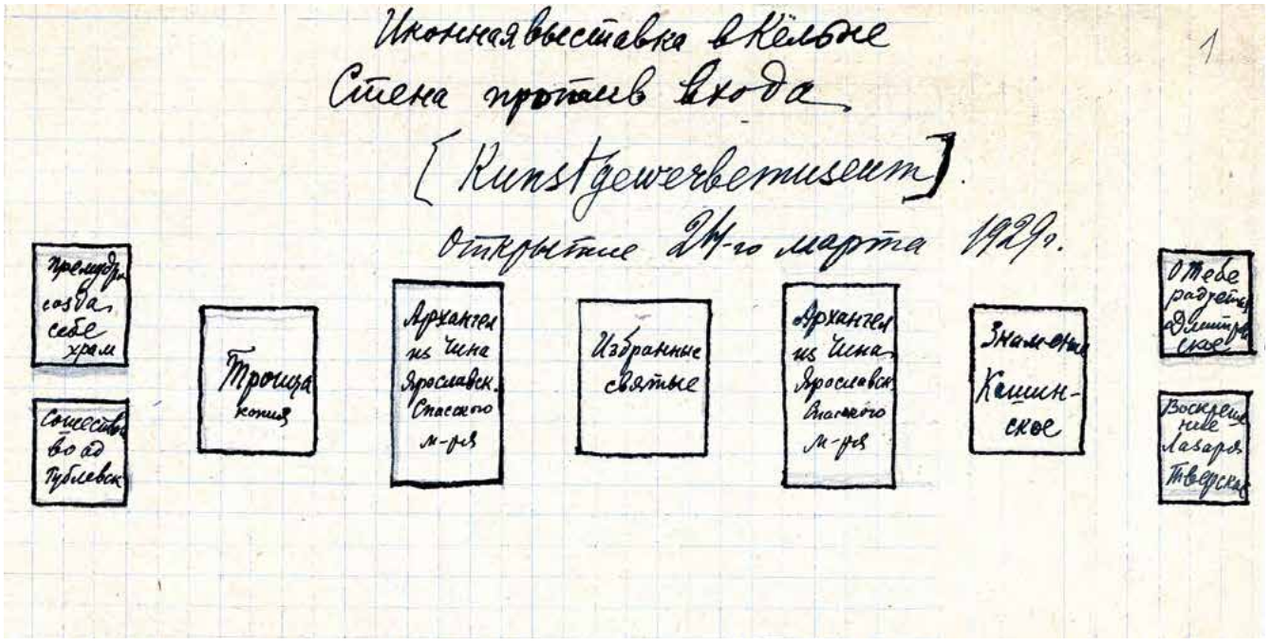
не видали, и вот нужно же было в Германию приехать, чтобы это увидать. Стена прямо напротив входа так эффектна, что прямо дух захватывает. На ней в центре “Избранные святые” Третьяковской галереи; слева и справа по архангелу из деисусного чина Ярославского Спасского монастыря, дальше слева “Троица” Чирикова[20], левее “Премудрость созда себе храм [дом. – А.Л.]” и “Сошествие во ад” рублевские; справа: “Знамение” кашинское, правее “О Тебе радуется” дмитровское и “Воскрешение Лазаря” тверское»[21].

На открытие было приглашено около 300 человек. Вернисаж прошел в торжественной обстановке. С речью выступил Конрад Аденауэр, будущий канцлер ФРГ. Звучали Adagio и C-major Токкаты Баха и Largo Генри Экклза[22], исполненные на фортепиано и виолончели. Грабарь писал: «На музыке настоял обербюргермейстер Аденауэр, самовластный голова города в течение уже 14 лет. И. Бах и его французский современник Эклес [Экклз. – А.Л.] как нельзя более гармонировали с иконами»[23].

Грабарь сообщал в Наркомпрос: «Выставка явилась для Кёльна еще большим событием, чем она была для Берлина. Причина ее успеха заключается, как сейчас выяснилось, не столько в том, что Кёльн – крупнейший католический центр Германии, сколько в том, что он одновременно крупнейший в прошлом рассадник художественной культуры, ибо Кёльнская школа живописи XIV–XV веков есть нечто, близко напоминающее явление расцвета Новгородской живописи в течение тех же двух столетий. Кроме того, Кёльн был связан с Новгородом при помощи Ганзейского союза, что также в сознании кёльнцев роднит их с далеким северо-восточным соседом»[24].

Экспозиция была открыта всего 12 дней, ее посетило свыше 4000 человек[25]. Для Кёльна это был большой успех, и начались переговоры о новом проекте. Организаторам очень хотелось показать в сопоставлении иконы и кёльнскую школу живописи, что планировалось сделать на большой выставке «Кёльн 1929», она открылась в конце мая[26]. Так как командировка

20. Копию «Святой Троицы» Андрея Рублева для выставки выполнил реставратор Г.О. Чириков.
21. Грабарь. С. 197.
22. ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 16771. Л. 10.
23. Грабарь. С. 197.
24. ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 16771. Л. 11.
25. Там же.
26. См.: ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 3424. Ед. хр. 16776. Л. 10.



План развески икон на выставке в Кёльне, сделанный И.Э. Грабарем
Март 1929
© ОР ГТГ

↓ Выставка икон в Кёльне 24 марта – 5 апреля 1929. Стена напротив входа. Среди экспонатов: «Сошествие во ад» (приписывается Рублеву), «Премудрость созда себе дом» из Кириллова монастыря близ Новгорода, «Избранные святые: Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Параскева Пятница» Псковской школы, Богоматерь «Знамение» из Воскресенского собора города Кашина, «О Тебе радуется» из Успенского собора в Дмитрове (в процессе раскрытия). Фотография
© ОР ГТГ

Избранные святые: Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Параскева Пятница
Псковская школа
Начало XV века
Дерево, яичная темпера
147 × 134
© ГТГ

Вход на выставку икон в Гамбурге.
13–29 апреля 1929
Фотография
© ОР ГТГ

↓ Пригласительный билет на открытие выставки икон в Кунстхалле Гамбурга
Апрель 1929
© ОР ГТГ

Грабаря подходила к концу, он заранее приехал и наметил развеску, но присутствовать и давать пояснения уже не смог[27].

В Гамбурге открытие выставки состоялось 13 апреля 1929 года в помещении Кунстхалле. В отличие от других городов здесь не удалось сохранить монументальность развески. Экспонаты разместили в 9 комнатах, вытянутых в одну линию, что позволило выделить в экспозиции отдельные школы, но во время экскурсий не давало отойти на достаточное расстояние. Закрытие выставки состоялось уже 25 апреля. Менее чем за две недели ее успело посетить около 7000 человек[28].

Выставка в Мюнхене (открылась 8 мая 1929 года) получилась особенно эффектной из-за оформления зала, в котором она была размещена: помещением для выставки служила аула Мюнхенской академии художеств. И.Э. Грабарь писал в отчете: «Иконы надо было разместить в конференц-зале Академии,

106/14063 1

Deutsche Gesellschaft zum Studium Osteuropas
Zweigstelle Hamburg

HAMBURG, den 9. April 1929.

Die Deutsche Gesellschaft zum Studium Osteuropas beehrt sich, zu der Eröffnung der von ihr in Verbindung mit dem Volksbildungskommissariat der RSFSR veranstalteten Ausstellung von

Denkmälern altrussischer Malerei

(Ikonen des 12.—18. Jahrhunderts)

ergebenst einzuladen.

Namens des Präsidiums:
Dr. Pilder Prof. Salomon

Sonnabend, den 13. April 1929, 12 Uhr mittags im Kuppelraum der Kunsthalle (Eingang Glockengießerwall). Nach der Eröffnung wird der Leiter der Ausstellung, Herr Professor Igor Grabar (Moskau), eine Führung veranstalten. Die Ausstellung ist bis zum 25. April täglich außer Montag von 10—4 Uhr geöffnet.

= Diese Einladung gilt für 2 Personen. =

27. ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 16771. Л. 18 (об.).

28. Там же. Л. 15.

Выставка икон
в Гамбурге.
13–29 апреля 1929
Слева направо:
«Спас Нерукотворный»
из Успенского собора
Московского Кремля
(копия Е.И. Брягина),
«Св. Димитрий Солунский»
(копия В.О. Кирикова),
«Ангел Златые Власы»
(копия Г.О. Чирикова),
«Богоматерь
Владимирская»
(копия А.И. Брягина),
икона «Николай
Чудотворец» из Свято-
Духовского монастыря
(XIII век),
«Св. Иоанн Лествичник,
свв. Георгий и Власий»
(Новгород, XIII век),
«Св. Василий Кесарийский»
(правая створка Царских
врат, конец XIV века)
Фотография
© ОР ГТГ

стены которой сплошь завешаны гобеленами конца XVIII в[ека] со станцев Рафаэля. Это лишало возможности прикреплять иконы к стенам, и пришлось всю выставку строить на мольбертах. <…> Зритель не замечает вовсе мольбертов, так как в нижней части, до высоты в 1 метр с несколькими сантиметрами, они завешаны холстом красивого серого оттенка, близкого к гобеленам, а в средней части завешены иконами. <…> Мы приступили к развеске, которая против наших ожиданий вышла не только удачной, но и исключительно эффектной, ибо трудно было придумать для икон лучший фон, нежели Рафаэлевские гобелены. Комитет целиком принял развеску, и отдельные его члены, опасавшиеся гобеленового фона, до сих пор убивавшего все выставки, организованные в этом зале, признали, что это первый случай, когда не гобелены бьют, а сами они убиты цветностью икон»[29].

Будучи занятым переговорами о повторном приезде выставки в Кёльн, Грабарь уже не так пристально следил за реакцией мюнхенской публики, не водил экскурсии и не читал лекции. В Наркомпрос он отписался довольно общими словами: «Выставка имела огромный успех. Несмотря на высокую входную плату, на которой настоял комитет, – впервые введенную за все время пребывания выставки в Германии, – публики было все время много и каталоги раскупались в большом количестве»[30].

После Мюнхена, сменив сопровождающих лиц, иконы второй раз привезли в Кёльн, затем отправили в Вену (сентябрь–октябрь 1929), Лондон (ноябрь–декабрь 1929) и в турне по городам США (1930–1932). Произведения вернулись в Россию только в 1933 году. Выставка имела успех везде, но в Германии была встречена с особым вниманием. Причинами тому были, с одной стороны, традиционный интерес Германии к России, к тому времени вновь налаженные дипломатические и научные связи, а с другой – внимание, уделенное организаторами сопутствующей научно-просветительской программе.

Выставка икон в Гамбурге
13–29 апреля 1929.
Слева направо:
«Св. Николай Чудотворец
с чудесами» из церкви
Св. Николы Надеина
в Ярославле, «Богоматерь
Одигитрия» из Покровского
монастыря в Суздале,
«Распятие» Дионисия,
«Богоматерь Оранта
с предстоящими
по сторонам св. Николой
и св. Димитрием»,
«Свв. Флор и Лавр»
Фотография
© ОР ГТГ

29. Там же. Л. 18–18 (об.).

30. ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 16771. Л. 18 (об.).

← **Богоматерь Оранта с предстоящими по сторонам св. Николой и св. Димитрием**
XIV век
Дерево, левкас, яичная темпера
83 × 68
© ГТГ

ДИОНИСИЙ
Распятие. 1500
Дерево, яичная темпера
85 × 52
© ГТГ

Св. благоверный князь Георгий Всеволодович
Верхняя доска раки
Около 1645 года
Дерево, левкас, яичная темпера
192 × 120
© ГТГ

Информация о реставрационных успехах ЦГРМ также довольно широко распространилась в среде немецких специалистов. Об этом свидетельствуют многочисленные письма, полученные Игорем Эммануиловичем уже после отъезда из Германии. Но укреплению положения ЦГРМ внутри страны заграничный успех все же не способствовал. В Советском Союзе ужесточилась антирелигиозная политика, сносились церкви, арестовывали священнослужителей и тех, кто был так или иначе связан с церковниками. Чистки затронули и ЦГРМ. Грабарь в 1930 году был вынужден уйти с поста директора, а многие сотрудники вскоре были арестованы.

Главным результатом выставки можно считать то, что она дала импульс для изучения русской иконы в Германии, о чем свидетельствуют многочисленные публикации в газетах и научных журналах[31]. Писали не только авторы, давно занимавшиеся древнерусским искусством (Мартин Винклер, Ганс Йонас, Филипп Швейнфурт), но и те, чьи научные интересы не касались напрямую этой темы, например, историк средневекового искусства Адольф Гольдшмидт, исследователь архитектуры и прикладного искусства Эдвин Редслоб, искусствовед Макс Осборн или специалистка по коптскому раннехристианскому искусству Дора Цунц.

Некоторые из немецких ученых (Адольф Гольдшмидт) рассматривали древнерусскую икону в связи с византийским и европейским средневековым искусством, отмечая их общие греко-римские корни и консерватизм русской иконописи, сохранившей строгие традиции, унаследованные от Византии. Ввиду близости к общим корням русская икона могла рассматриваться как ключ к пониманию средневекового западного искусства, особенно раннего. Макс Осборн искал параллели с итальянским искусством. Другие, как Дора Цунц, делали акцент на самобытности древнерусской иконописи, ее развитии и различиях между школами. Все отмечали большую художественную и эстетическую ценность древнерусской иконы.

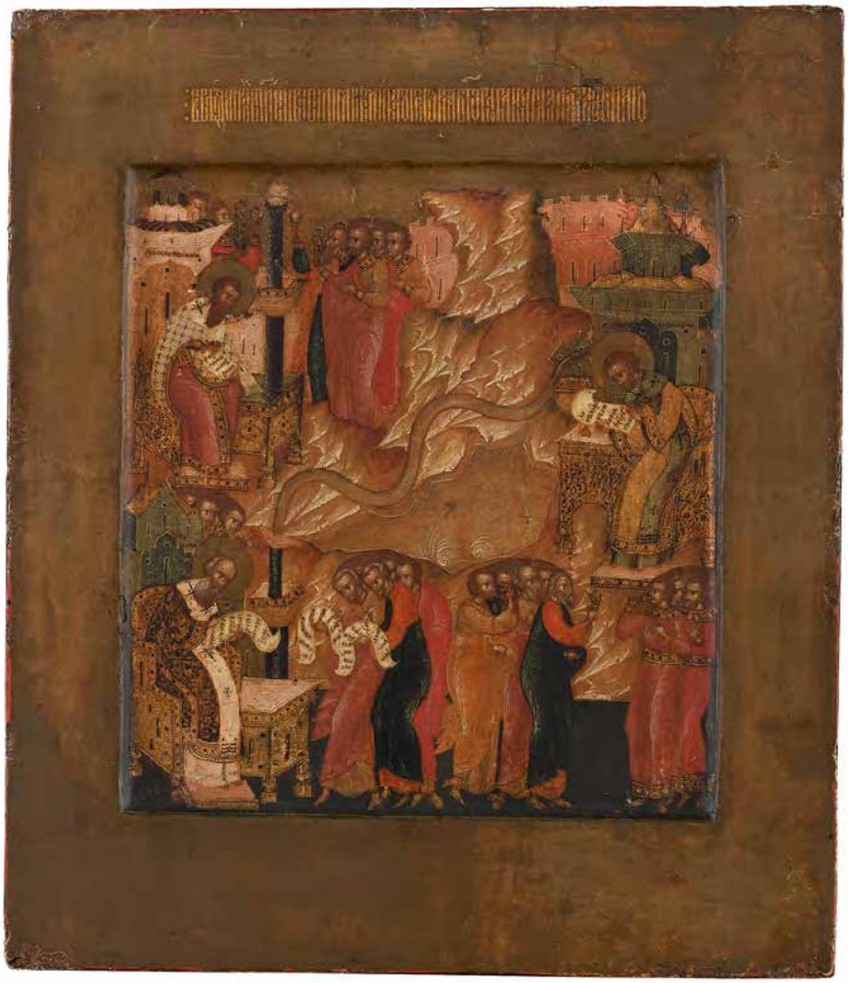
Выставка 1929 года в Германии укрепила интерес к русскому искусству, став уникальным культурным и научным событием такого рода, одним из последних перед наступлением страшных для обеих стран 30-х годов и Второй мировой войны.

31. *Вздорнов.* С. 112, 135.

Выставка икон в Мюнхене
8–23 мая 1929
Фотография
© ОР ГТГ

Выставка икон в Мюнхене
8–23 мая 1929.
В центре слева –
«Успение Богоматери»
Симона Ушакова
Фотография
© ОР ГТГ

Выставка икон в Мюнхене
8–23 мая 1929.
Слева направо:
«Символ веры»
из церкви Св. Григория
Неокесарийского в
Москве, «Св. благоверный
князь Георгий
Всеволодович» (верхняя
доска раки
из Успенского собора
во Владимире, в
процессе реставрации),
«Рождество Христово»
(XVIII век), «Вседержитель
на престоле с
предстоящими» из
Донского монастыря
в Москве (XVIII век),
«Рождество Богоматери»
(XVII век), «Святая Троица»
Петра Голдобина (1751)
Фотография
© ОР ГТГ

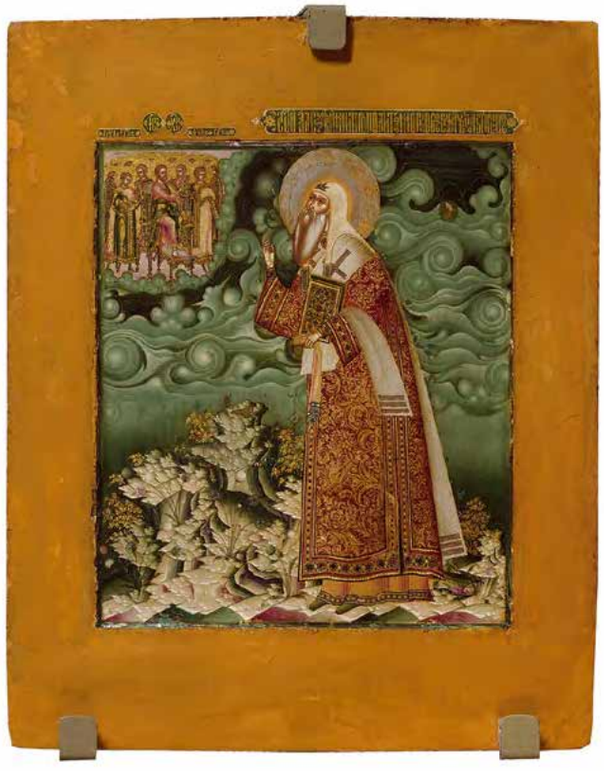


Никифор САВИН
Добрые плоды учения Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста
Начало XVII века
Дерево, яичная темпера
35 × 30
© ГТГ

Мастер ПЕРВУША ↓
Принесение Нерукотворного Образа
Первая четверть XVII века
Дерево, левкас, яичная темпера. 40 × 34
© ГТГ

Алексий митрополит ↓
Первая половина XVII века
Паволока, яичная темпера
32,2 × 27,7
© ГТГ

Симон УШАКОВ →
с учениками
ЕГОРОМ И ИВАНОМ
Успение Богоматери. 1663
Дерево, левкас, яичная темпера. 146 × 120
© ГТГ



Игорь Грабарь:

«Я взял с собой… цейсовский фотографический аппарат»[1]

Елена Теркель

На рубеже XIX–XX веков увлечение фотографией было не чуждо многим художникам. Некоторые использовали снимки при создании картин. Игорь Грабарь был не из их числа. Как импрессионист, он больше доверял непосредственному впечатлению. Занятие фотографией было связано скорее с интересом исследователя, ученого, впервые взявшегося за составление обширного труда по истории отечественного искусства. Основная часть сохранившихся в его архиве отпечатков – кадры архитектурных памятников, стенных росписей, различных произведений искусства. Многие опубликованы в «Истории русского искусства», задуманной в начале 1900-х. Когда Грабарь стал собирать материал для научной работы, он понял, что множество отечественных памятников не только не исследованы, но зачастую отсутствуют даже их изображения. Выискивая старые чертежи, планы, рисунки, Грабарь быстро осознал необходимость отснять сохранившиеся уникумы. Фотография стала для него средством фиксации, способным с наибольшей точностью передать все нюансы.

← Филипп Андреевич МАЛЯВИН
Портрет И.Э. Грабаря. 1895
Холст, масло. 131 × 63
© ГРМ

Начало увлечения Игоря Эммануиловича «светописью» тесно переплетается с интересом к живописным секретам старых мастеров. Это произошло во время обучения в частной художественной школе Антона Ашбе (Ажбе) в Мюнхене. В своих воспоминаниях он упоминает «занятия историей техники живописи и лабораторные испытания с плавкой смол и исканием новых связующих веществ»[2]. Пришлось серьезно заняться химией, что способствовало и пониманию фотографических процессов.

1. *Грабарь И.Э.* Моя жизнь: Автомонография. Этюды о художниках. М., 2001. С. 170. (Далее: *Грабарь И.Э.* Моя жизнь.)

2. Там же. С. 134.

Навещая родных в Юрьеве[3], где преподавал брат, а отец являлся проректором университета, Игорь использовал не только университетскую библиотеку, но и возможности хорошо оборудованных лабораторий физико-математического факультета. Летом 1898 года он сообщал приятелю Д.И. Кардовскому: «В Юрьеве я занимался кроме этих книг еще и лабораторией химической, как я и предполагал. Знаю по крайней мере массу приемов лабораторных...»[4]. Химия прочно вошла в жизнь художника, даже в обычную переписку с родными.

Иногда рядом со строками текста на обычной почтовой бумаге помещены полноценные фотоотпечатки. При внимательном рассмотрении видно, что особый раствор нанесен кистью лишь на угол письма, где впоследствии проявилось изображение. Сам художник гордился освоенной технологией, о чем писал 11 октября 1896 года брату Владимиру из Мюнхена: «Вот Вам моя карточка. Печатать на фотографических бумагах незачем, когда можно тиснуть в письме: и удобно, и ничего не стоит»[5]. Стоит отметить, что в сентябре 1896 года в Мюнхене прошла выставка фотобумаги, организованная южно-германским союзом фотографов. Особенности печати на разных

3. Ныне Тарту, Эстония.

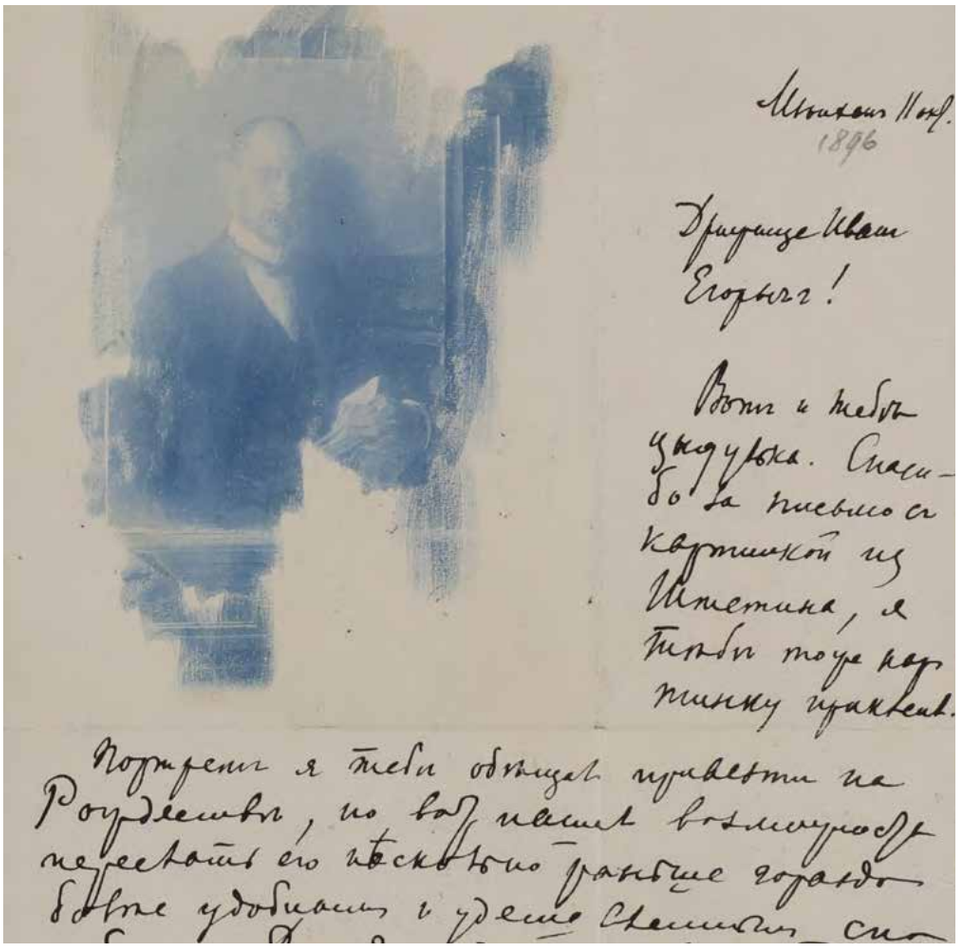
4. Игорь Грабарь. Письма. 1891–1917. М., 1974. С. 102. (Далее: Игорь Грабарь. Письма 1891–1917.)

5. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки, Москва. Ф. 376. К. 2. Ед. хр. 21. Л. 1.

← Д.Н. Кардовский и И.Э. Грабарь
Фотоотпечаток в письме И.Э. Грабаря родным
11 октября 1896
© Отдел рукописей Российской государственной библиотеки, Москва (далее: ОР РГБ)
Публикуется впервые

Д.Н. Кардовский и И.Э. Грабарь в Мюнхене
Фотоотпечаток в письме И.Э. Грабаря к В.Э. Грабарю
8 ноября 1896
© ОР РГБ
Публикуется впервые

Мюнхен. Уличная сценка
Фотоотпечаток
в письме И.Э. Грабаря
к В.Э. Грабарю
21 марта 1897
© ОР РГБ
Публикуется впервые



Портрет В.Э. Грабаря
Фотоотпечаток в письме
И.Э. Грабаря к В.Э. Грабарю
11 октября 1896
© ОР РГБ
Публикуется впервые

Архангельск. Северная Двина →
Фото: И.Э. Грабарь. 1902
© ОР ГТГ
Публикуется впервые

Мост через Северную Двину →
Фото: И.Э. Грабарь. 1902
© ОР ГТГ
Публикуется впервые

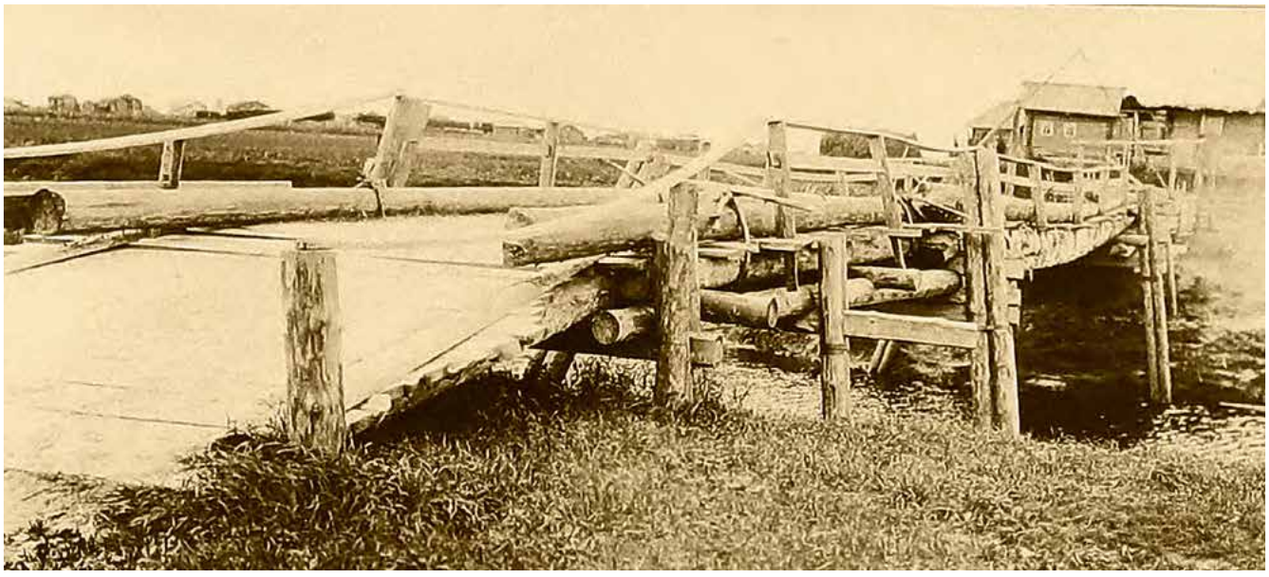
видах материалов и нюансы покрытия химическими реактивами не ускользнули от внимания Игоря Эммануиловича.

Вероятно, фотографией увлекались и его приятели, так как в кадре часто присутствует сам Игорь Грабарь и учившийся вместе с ним художник Дмитрий Кардовский. Молодой человек помещал отпечатки в письмах к родным как бесплатное развлечение: здесь и виды Мюнхена, и прогуливающиеся знакомые.

Игорь Эммануилович быстро научился снимать не только при естественном уличном освещении, но и в помещении. В углу одного из писем мы видим картину на подрамнике. 11 октября 1896 года Игорь писал брату: «Портрет я тебе обещал привезти на Рождество, но вот нашел возможность переслать его несколько раньше гораздо более удобным и удешевленным способом»[6].

Пересъемка картин была важна для молодого художника. Занимаясь у Ашбе, ученики фотографировали свои этюды, чтобы показывать снимки родным и друзьям. Показательна история поездки Игоря Эммануиловича в Париж, где в школе Кормона учились многие русские художники. Оказавшись в столице Франции среди соотечественников (В.Э. Борисова-Мусатова, А.А. Лушникова, Д.А. Щербиновского, В.И. Альбицкого), Грабарь продемонстрировал им достижения мюнхенцев с помощью снимков и решил привезти обратно фотографии с работ парижских приятелей: «Что касается оригиналов, то Лушников <…> снял фотографии с лучших их оригиналов в большом размере (13 × 18). Негативы сохранились, и я купил бумаги и пожертвовал большую половину (и самую важную) дня, отпечатал себе дюжину. <…> Вы мне не простили бы, если бы узнали, что, имея

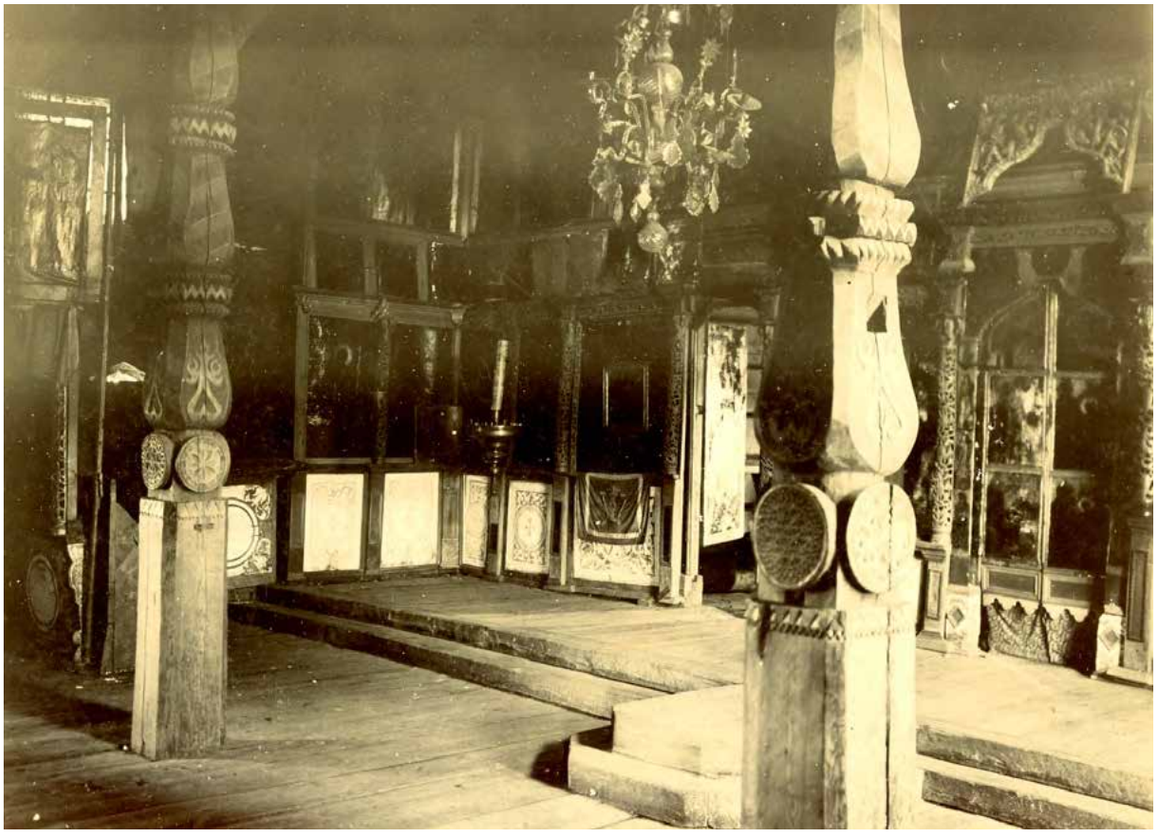
6. Игорь Грабарь. Письма 1891–1917. С. 76.



Трапезная Петропавловской церкви в селе Пичуге Вологодской губернии
Фото: И.Э. Грабарь. 1902
© ОР ГТГ
Опубликовано в издании: *Грабарь И.Э.* История русского искусства. Том 1. М.: Изд-во И. Кнебеля, [1910]

↓ Интерьер Петропавловской церкви в селе Пичуге Вологодской губернии
Фото: И.Э. Грабарь. 1902
© ОР ГТГ
Публикуется впервые

Сельский пейзаж. → Из путешествия по Северной Двине
Фото: И.Э. Грабарь. 1902
© ОР ГТГ
Публикуется впервые



возможность их отпечатать, я не отпечатал»[7]. Кроме здоровой конкуренции имело место желание уяснить приемы и методы, которые казались новыми или недостаточно освоенными, понять, по какому пути движутся в разных художественных школах.

Фотографии с работ учеников мюнхенской школы Грабарь привез затем на родину, где показал их Г.Г. Мясоедову и П.П. Чистякову: «В Петербурге фотографии уж очень по вкусу пришлись. <…> Когда я ему [Чистякову] показал фотографии, он разбирал все головы и про каждую говорил…»[8]. Таким образом, снимки позволили узнать мнение отечественных профессоров, которые не могли вживую видеть заграничные этюды.

К сожалению, мы мало знаем о том, что именно снимал Грабарь в ранние годы. Оценить его как фотографа можно по сохранившимся снимкам, сделанным во время первого путешествия на Русский Север в 1902 году. Сам автор позднее вспоминал: «Было желание уехать на Северную Двину, хотя меня и отговаривали от этого: наступила вторая половина августа, а на севере морозы уже в октябре сковывали реки. Все же я уехал. До Вологды доехал по железной дороге, а там сел на пароход и по Сухоне, а затем по Вычегде направился в Сольвычегодск. Уже на Сухоне вид первой встретившейся нам старинной деревянной церкви меня глубоко взволновал. Сольвычегодск прямо очаровал своими архитектурными памятниками и фресками собора. Здесь я купил на пристани карбас, как на севере зовут большие лодки с мачтой, парусами и даже маленькой каюткой-шалашиком, нанял на два месяца двух здоровых и крепких ребят лет по двадцати и поплыл с ними по направлению к Двине, с тем чтобы ехать по этой реке до Архангельска, имея возможность останавливаться в любом пункте. Я взял с собой из Петербурга цейсовский фотографический аппарат с тридцатью дюжинами пластинок размером 13 × 18, двуствольное ружье с запасом пороха и дроби и консервы»[9]. Интересно, что в более раннем варианте рукописи, хранящемся в отделе рукописей Третьяковской галереи, размер пластин указан иной – 18 × 24 см[10].

Речь идет о фотокамере немецкой фирмы Carl-Zeiss-Stiftung. Надо отметить, что на годы, проведенные Грабарем в Германии, выпадает бурное развитие фототехники. В 1896 году фирмой Carl-Zeiss-Stiftung был создан легендарный фотообъектив «Planar», конструкция которого помогла убрать сферическую и хроматическую аберрации. Компания продолжала работать над усовершенствованием оптики и в 1902 году выпустила четырехлинзовый объектив «Tessar», прозванный «орлиным глазом» за высокое качество изображения. Каким объективом пользовался художник, установить не удалось, но качество снимков было высоким. Автор писал: «Фотографии Северной Двины произвели в Петербурге сенсацию, и одно время мы носились с мыслью об их достойном издании. Из этого, однако, ничего не вышло»[11]. О том же свидетельствует и письмо С.К. Маковского Н.К. Рериху 4 октября 1905 года: «Напишите мне и относительно плана издания путешествия Грабаря»[12].

Сделанные во время северной экспедиции кадры сохранились в виде отпечатков в отделе рукописей Третьяковской галереи. Игорь Эммануилович проявил себя настоящим фотохудожником, снимая пейзажи и интерьеры. Больше всего его интересовала архитектура. Справедливо полагая, что образцы традиционных русских построек

7. Там же. С. 96.
8. Там же. С. 99.
9. *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. С. 169–170.
10. ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 84. Л. 610.
11. *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. С. 169–172.
12. ОР ГТГ. Ф. 44. Ед. хр. 813. Л. 1 об.

Вид на Георгиевскую церковь в селе Пермогорье Вологодской губернии
Фото: И.Э. Грабарь. 1902
© ОР ГТГ

Игорь Эммануилович ГРАБАРЬ →
По Северной Двине. Пермогорье. Церковь (1665 г.)
До последней реставрации
Почтовая открытка. 1904

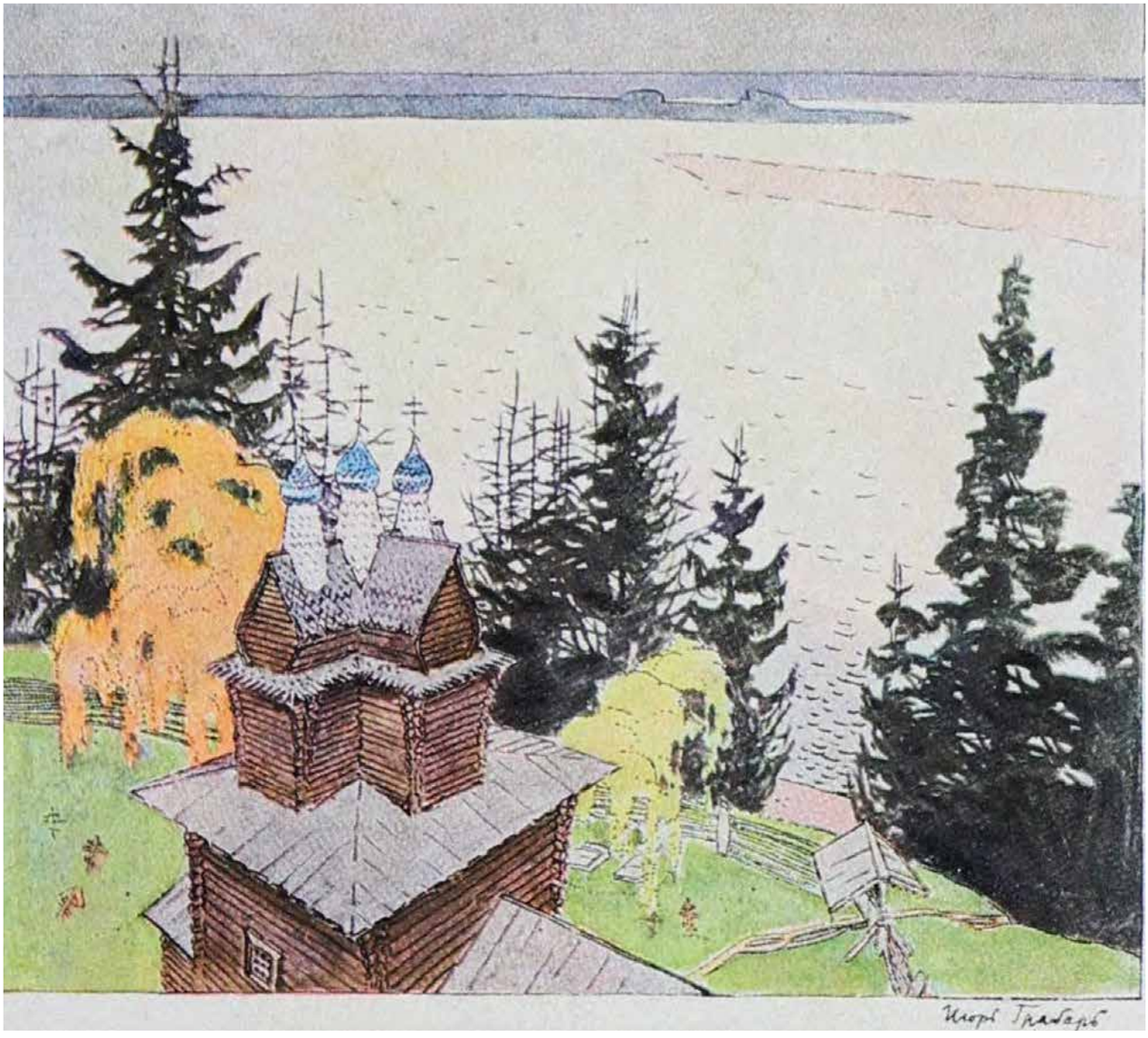
лучше сохранились в малонаселенных и глухих уголках Русского Севера, он отправился туда с фотокамерой: «...Я беспрестанно обмерял и снимал деревянные церкви, снаружи и внутри, делая выписки из клировых ведомостей о датах их построения, снимая иконы, утварь, шитье, а также интересные древние избы»[13]. Фотографирование в таких условиях было довольно сложным процессом. Зачастую невозможно было выбрать правильную точку съемки, ракурс, освещение. Грабарь, как художник, стремился максимально использовать световые эффекты. Примером может служить интерьерная съемка в трапезной церкви Димитрия Солунского в Челмохте Холмогорского уезда Архангельской губернии, когда лучи солнца буквально пронизывают пространство. При съемке архитектуры добиться хорошей освещенности крайне сложно. Нужно уметь воспользоваться тем, что дает природа, при возможности выбирать время суток, когда здание освещено с нужной стороны. Однако при поездках по удаленным местам это не всегда удавалось, так как надо было ехать дальше.

О силе впечатлений от путешествия свидетельствуют строки самого Грабаря: «Человек, бывший на севере, ездивший по Северной Двине, Онеге, Мезени или по Олонецким озерам, на всю жизнь сохраняет воспоминание об этих сказочно прекрасных церковках-грезах, поднимающихся то тут, то там среди густого елового леса, таких же остроконечных, как ели, таких же, как они, седых. Поразительно уменье, с которым эти строители-поэты выбирали места для храмов: нет возможности придумать композиции лучше той, при помощи которой они связывали встающие из-за леса шатры или вырастающие из-за береговой кручи главки церквей со всем окружающим пейзажем, с изгибом реки, с изломом холмов, с гладью лугов и со щетиной лесов. Необыкновенно сильное впечатление оставляют целые группы таких церквей на великих северных реках; издали их можно принять за укрепленные городки со множеством башен и глав»[14].

Из поездки Грабарь привез фотографии, этюды и путевые альбомы. Позднее было создано живописное панно «Городок на Северной Двине»; правда, сам художник считал его неудачным. Более выразительной

13. *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. С. 170.

14. *Грабарь И.Э.* История русского искусства. Т. 1. Архитектура. Допетровская эпоха. М., [1910]. С. 11–12.



представлялась серия открыток «По Северной Двине», над созданием которой художник работал в 1903 году по заказу Общины св. Евгении. Весной 1904-го серия была напечатана. А.Н. Бенуа писал приятелю: «Твои открытки восхитительны. Говорю без преувеличения: это лучшие до сих пор номера в этом издании»[15].

Древнерусская архитектура на протяжении всей жизни интересовала Грабаря. В 1907-м он сообщал Бенуа, что взялся за создание «Истории русского искусства», которую хотел бы издать в 12 томах. Многие из сделанных во время путешествия 1902 года фотографий вошли в 1-й том этого издания, в том числе довольно сложные в техническом плане съемки интерьеров церквей. В дальнейшем Игорь Эммануилович сделал немало фотографий и для других томов. На многих отпечатках видны ретушь и авторские надписи, касающиеся техники печати.

Начало Первой мировой войны привело к немецким погромам в Москве, которым подверглись в том числе магазины и склады Иосифа Кнебеля, издателя «Истории русского искусства». В июне 1915-го Грабарь писал Е.Е. Лансере: «У Кнебеля каждый негатив вынимали из коробки, им любовались и разбивали. Все погибло, а много не снимешь ни за какие деньги, потому что оно тоже погибло в 1905 и позже. <…> Был закончен собиранием материал для всех 18 оставшихся выпусков моей истории. Что будет дальше, не знаю»[16]. У Грабаря остались отпечатки с разбитых пластин[17], но для издания потери оказались невосполнимыми.

Сохранившиеся снимки свидетельствуют о мастерстве Грабаря-фотографа. Перед нами предстает еще одна грань личности этого неординарного человека. Используя технические возможности «светописи», он оставался художником, способным дать неожиданный ракурс, удивительную игру света и тени, передать красоту родной природы и гармоничность старинной архитектуры.

15. ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 2148. Л. 2 об.

16. Игорь Грабарь. Письма 1891–1917. С. 306.

17. Ныне хранятся в ОР ГТГ.

Точки зрения

Юлия Петрова

С 9 июня по 2 октября 2022 года в Музее русского импрессионизма в Москве проходит выставка «Точки зрения», построенная на соотнесении автопортретов художников и портретов, написанных ими. Такая концепция родилась у кураторской команды во время подготовки одного из предыдущих проектов – выставки «Охотники за искусством», посвященной советским коллекционерам. Один из героев той экспозиции, знаток и коллекционер Яков Рубинштейн, специально разыскивал пары и серии портретов. Например, если к нему в собрание попадал портрет Константина Сомова, исполненный Львом Бакстом, то он старался найти и автопортрет Сомова для сопоставления.

Выставка «Точки зрения» – подлинно авторское высказывание в лучшем смысле этого слова. Отбор произведений художников субъективен – у разных кураторов экспозиции на тему портрета рубежа XIX–XX веков получились бы непохожими друг на друга. По замыслу главного хранителя музея Натальи Свиридовой перед зрителем открывается чрезвычайно насыщенная именами и стилистическим разнообразием экспозиция. Неверно было бы сказать, что подготовка выставки заняла год или полтора, – проект не состоялся бы без двадцати лет предшествующей работы, кропотливого и любовного изучения русского искусства.

Не смущаясь разницей в статусе и чинах негласной табели о рангах отечественной живописи, Наталья Свиридова объединила имена, безусловно, хрестоматийные – Илья Репин, Борис Кустодиев, Роберт Фальк – с именами, известными только специалистам, – Василий Беляшин, Сергей Лобанов, Николай Харитонов и другие. Всего на выставке представлено 128 работ из 17 частных собраний и 31 музейной коллекции. Хронологически проект охватывает конец XIX и первую треть XX столетия – ключевой и любимый период Музея русского импрессионизма – и позволяет показывать в одном зале Михаила Нестерова и Михаила Ларионова, Мстислава Добужинского и Александра Родченко, а также говорить о том, как стремительно подчас менялась манера письма художников на протяжении буквально двух-трех лет.

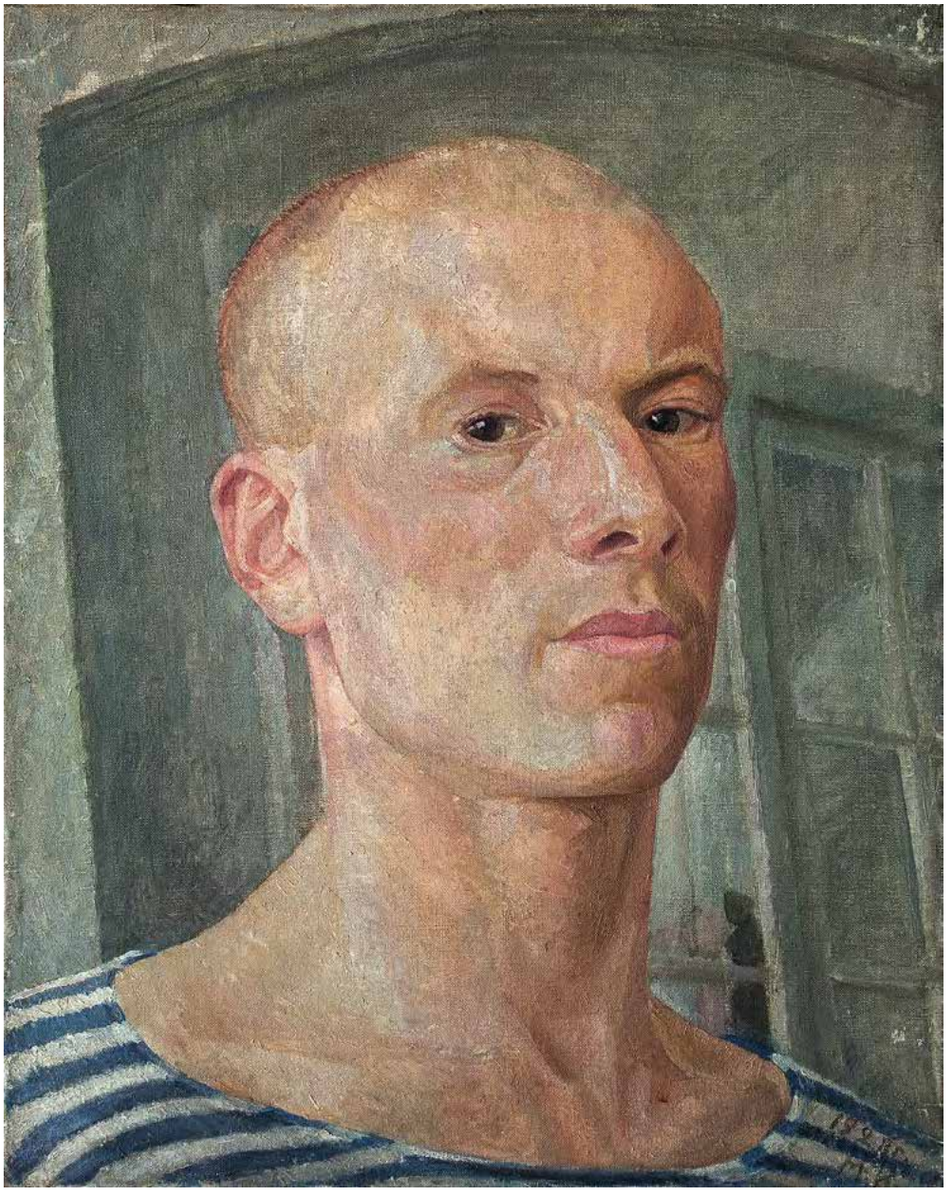
Принято считать, что портрет, будучи нередко заказным произведением, менее других жанров отражает эволюцию стиля. Однако создание наряду с автопортретом портрета коллеги-художника (такого же, как и автор, экспериментатора) предполагает более смелый творческий поиск. Благодаря такому

← Илья РЕПИН
Автопортрет. 1894
Холст, масло. 90 × 62,5
© Государственный музей Л.Н. Толстого, Москва

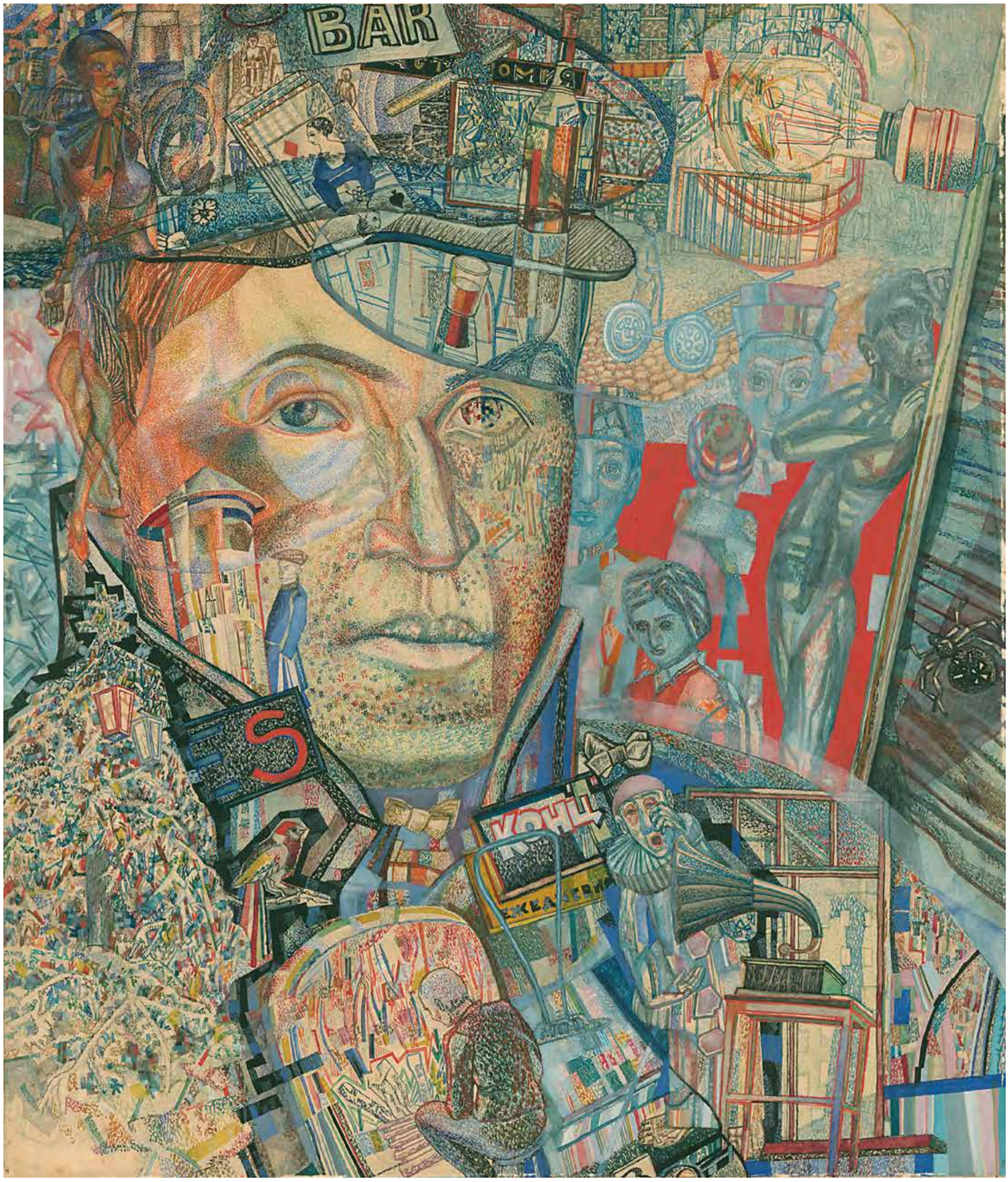
сопоставлению в выставочном пространстве становится очевидным переход от психологического реалистического портрета середины XIX века к образной полистилистике XX столетия. Отправная точка осмотра – образ Ильи Репина, а заканчивается экспозиция фигурой Давида Штеренберга: зрителю предлагается пройти от традиционной реалистической школы до авангарда через работы «Мира искусства», «Голубой розы», «Бубнового валета» и других объединений.

Отбор экспонатов на выставку осложнялся тем, что подобрать пару к автопортрету не всегда оказывалось возможным: например, кто-то из художников отказывался в свое время позировать другим или портрет находится в собраниях украинских или европейских музеев. Поэтому некоторые произведения пришлось экспонировать без пары. Это несколько нарушает изначально заявленную концепцию, зато позволяет расширить рассказ об истории искусства и продемонстрировать малоизвестные работы. К их числу относится автопортрет Минея Кукса, ученика Кузьмы Петрова-Водкина, иллюстрирующий особенности школы мастера и его идеи сферической перспективы. В том же ряду парадоксальный «Автопортрет» неизвестного художника школы Павла Филонова, сложный по композиции, насыщенный множеством деталей, написанный в соответствии с его аналитическим методом.

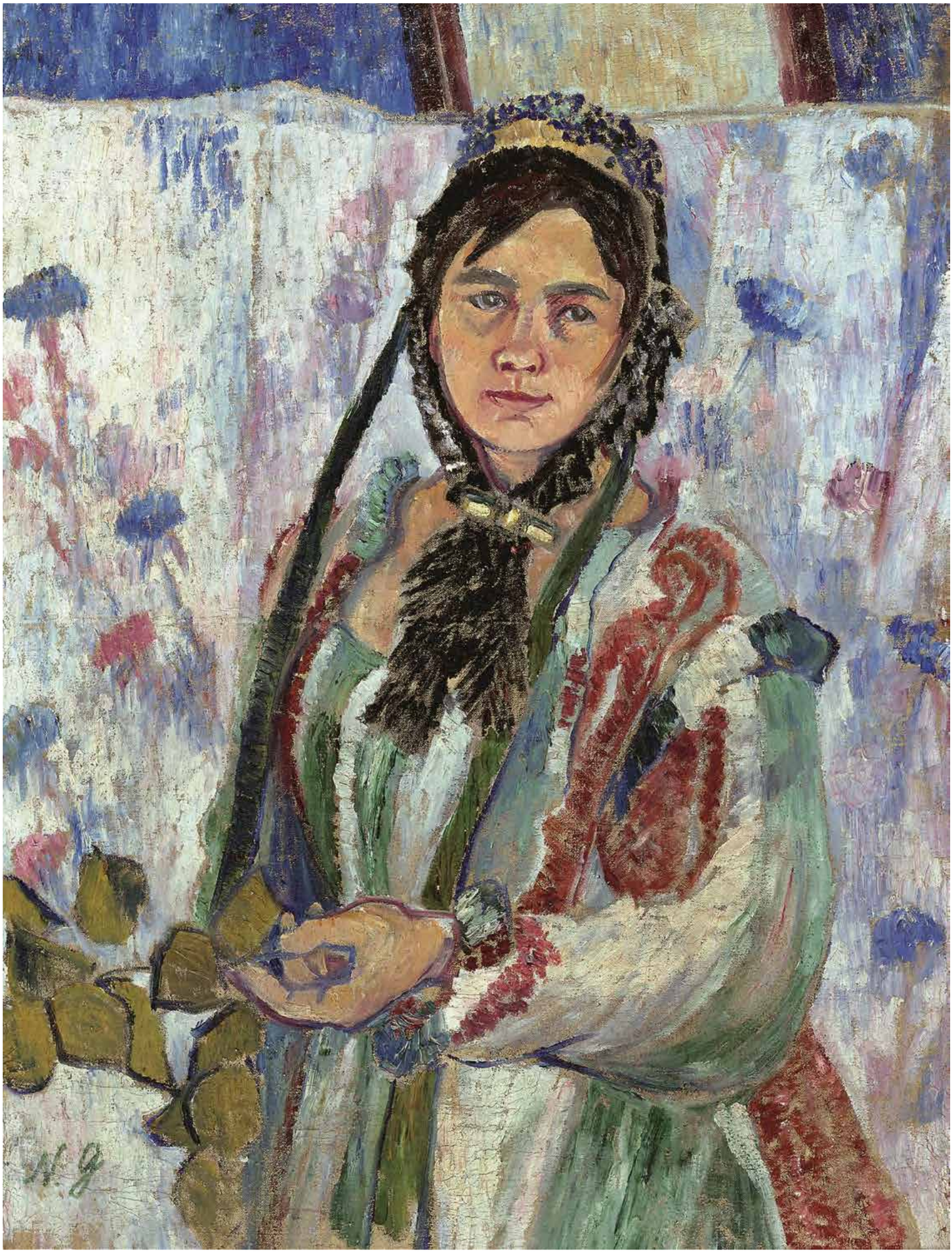
В некоторых случаях ограничиться двумя произведениями не удалось. Так, Зинаида Серебрякова представлена на выставке восемью автопортретами – для нее это программный жанр, помогавший примерять на себя разные образы и роли, выявлять пластику жеста, настроение. А вот портретов Зинаиды Евгеньевны почти нет; впрочем, удалось разыскать автолитографию из папки «Портреты русских



Миней КУКС
Автопортрет в тельняшке. 1928
Холст, масло. 58 × 45
© Галеев-галерея, Москва

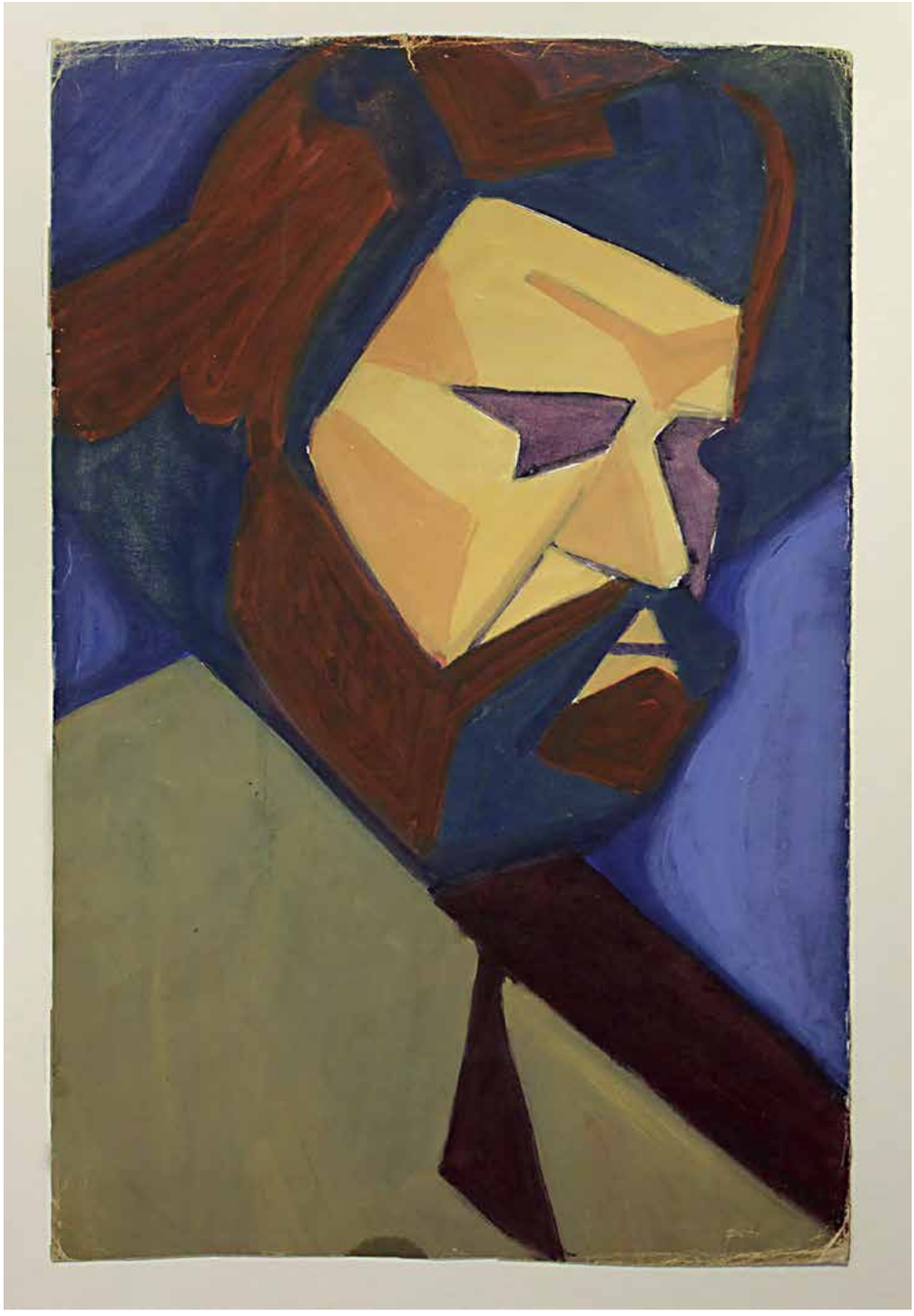


НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК
(Школа Павла Филонова)
Автопортрет. До 1930
Бумага, акварель, гуашь, белила. 36 × 30
© Галеев-галерея, Москва



← Наталья ГОНЧАРОВА
Автопортрет в старинном костюме. 1907–1908
Холст, масло. 98 × 74
© ГТГ

Михаил ЛАРИОНОВ
Женский портрет
Около 1903–1905
Холст, масло. 33,2 × 32,5
Собрание Константина и Виктории Янаковых, Москва

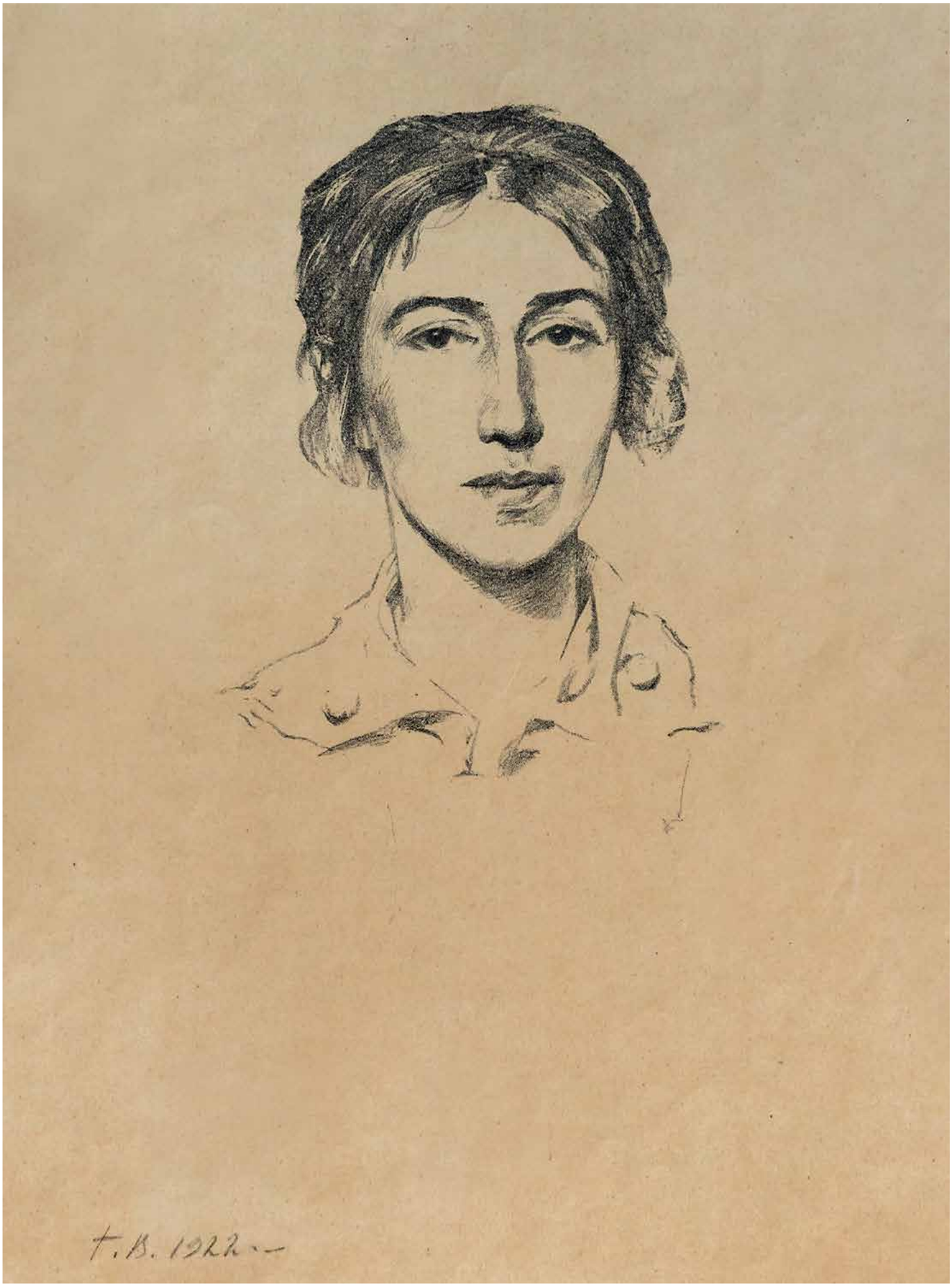


Максимилиан ВОЛОШИН
Автопортрет. 1915–1916
Бумага, акварель, гуашь
55 × 34,4
© Историко-культурный мемориальный музей-заповедник «Киммерия М.А. Волошина», Крым

художников» Георгия Верейского. Серебрякова изображена Верейским глядящей прямо на зрителя, взор ее кажется погасшим, весь облик строгий и отстраненный. К моменту создания портрета (1922) женщина пережила смерть любимого мужа, уничтожение родового имения Нескучное, болезнь матери, голод и холод в послереволюционном Петрограде с четырьмя детьми на руках.

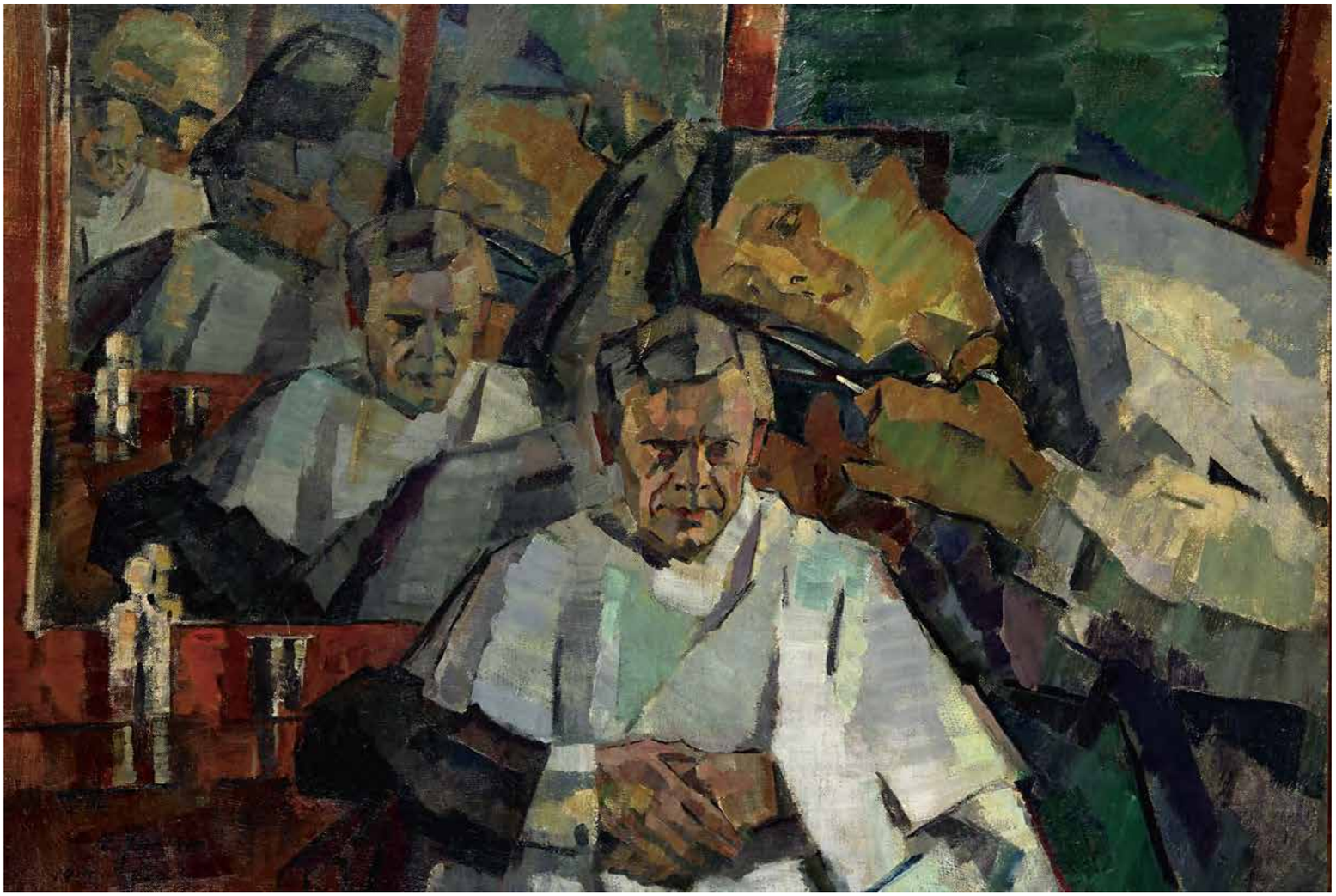
Стена зала отведена образу Максимилиана Волошина. Особенно выделяется среди его автопортретов гуашевая кубистическая серия, выполненная в середине 1910-х годов – в это время Волошин в Париже общался с Фернаном Леже и Пабло Пикассо. Тяжеловесная геометрия форм и контрастные плоскости цвета – несомненно, результат их влияния.

→ Георгий ВЕРЕЙСКИЙ
Портрет Зинаиды Серебряковой
Из серии «Портреты русских художников». 1922
Бумага, автолитография
40 × 30
© Нижегородский государственный художественный музей


T. B. 1922

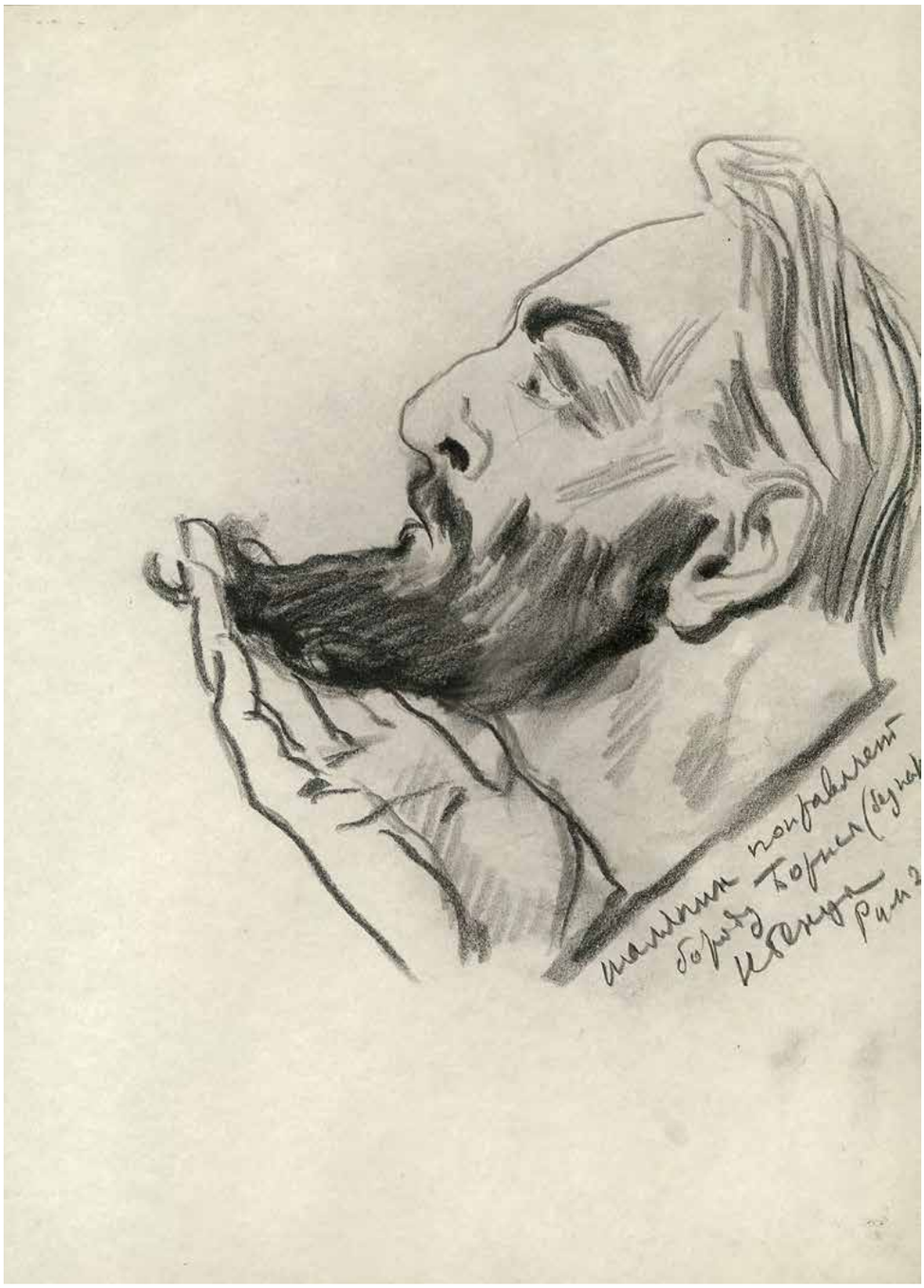
На рубеже XIX–XX веков, в эпоху краха старой идеологии и рождения новых идей, когда сосуществовали одновременно и традиция психологизма, и импрессионистический лиризм, и символистская театральность, и кубистический эксперимент, портретный жанр расширяет свои границы. В начале века в нем использовались новые приемы и даже вызовы – контражур, маски, карнавальные или старинные костюмы; такие композиционные построения, как картина в картине, окно; в качестве фона – средневековые города, отражения.

Примеры экспериментов с зеркалами в композиционном построении портрета можно увидеть в нескольких работах, представленных на выставке. Николай Шестопалов создает «Натюрморт с автопортретом», произведение на стыке жанров, где собственно автопортрет отходит на второй план и уступает место декоративной составляющей – тщательно выписанным фарфоровым статуэткам и золоченому чайнику. За счет отражений в зеркале количество предметов множится, заполняет едва ли не всю плоскость холста, а сам художник как будто подглядывает за зрителем из зазеркалья. Еще более обманчива граница между реальностью и отражением в работе «Автопортрет с парикмахером» Николая Ульянова. Вся сцена на первом плане может оказаться лишь отражением в зеркале, которое художник увидел и запомнил, сидя в парикмахерском кресле.



← Николай ШЕСТОПАЛОВ
Натюрморт с автопортретом. 1915
Картон, темпера, гуашь
44,6 × 69
© Ярославский художественный музей

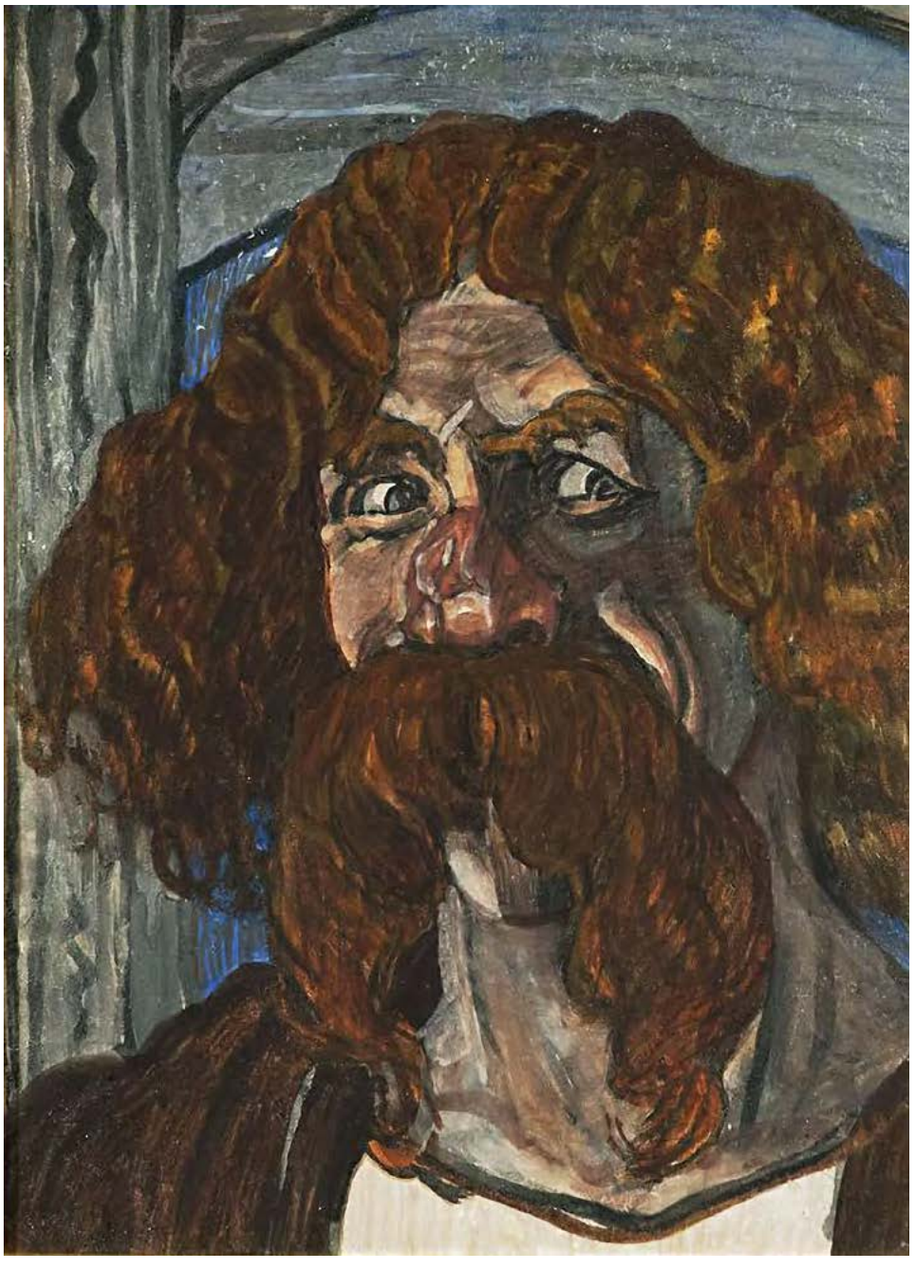
Николай УЛЬЯНОВ
Автопортрет с парикмахером
1914–1923
Холст, масло. 147 × 103,5
© ГТГ



← Борис АНИСФЕЛЬД
Портрет Федора Шаляпина. 1916
Холст, масло. 94 × 81
Собрание Вадима Коссински, Москва

Николай БЕНУА
Федор Шаляпин поправляет бороду Бориса. 1930
Опера «Борис Годунов» на музыку Модеста Мусоргского
Бумага, уголь. 39,2 × 29,1
© Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

Отдельный зал экспозиции посвящен образу Федора Шаляпина, но не как прославленного певца, а как художника и модели многих знаменитых авторов-современников – Константина Коровина, Бориса Анисфельда, Паоло Трубецкого, Василия Шухаева, Александра Головина. Первоначально предполагалось, что Шаляпин, скульптор и график, станет одним из участников экспозиции наряду с другими упомянутыми мастерами. Однако в ходе работы концепция претерпела изменения: постепенно объем материалов, которые авторам выставки хотелось показать, начал претендовать на особый статус. Спецпроект «Точки зрения. Федор Шаляпин» является дополнением

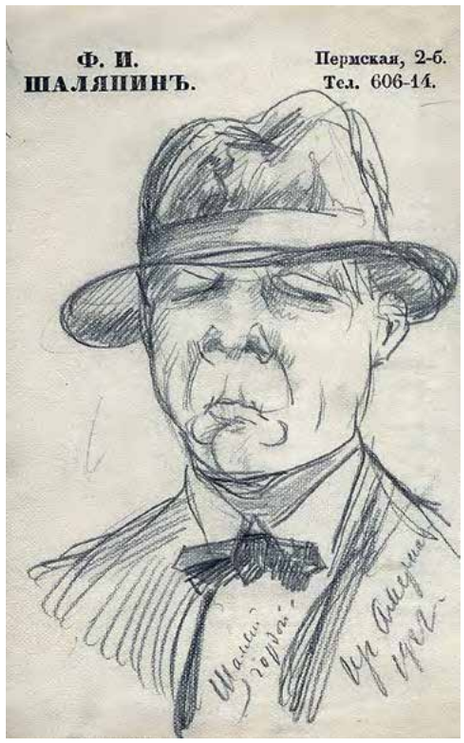


Александр ГОЛОВИН
Портрет Федора Шаляпина в роли Фарлафа. 1907
Опера «Руслан и Людмила» на музыку Михаила Глинки
Картон, темпера, клеевая краска. 39,3 × 53
© Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

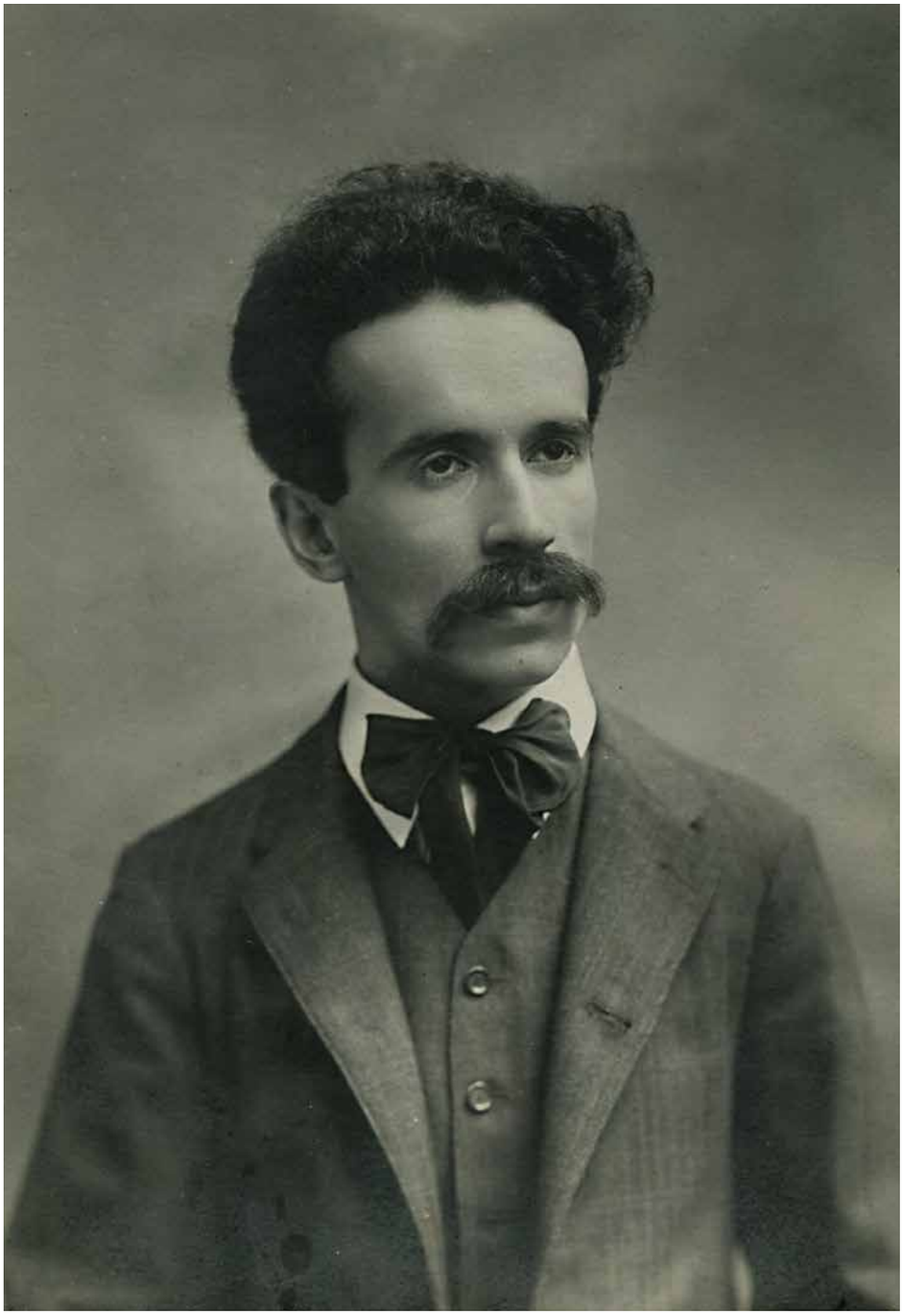
к основной экспозиции и, не имея задачи рассказать о биографии или творчестве артиста, демонстрирует удивительную пластичность его облика. Высокому, статному, сильному мужчине, тем более обладателю баса, на сцене, казалось, уготованы были партии царей, вождей, победителей. Но Федор Шаляпин не менее убедителен и органичен в роли несчастного беспомощного Дон Кихота, жалкого в своем ничтожестве Дона Базилио (опера «Севильский цирюльник»), полоумного Мельника (опера «Русалка»). Его называли виртуозом грима – нередко артист сам гримировался, придумывал костюм и рисовал эскизы к образу своего персонажа. Близкая дружба с кругом Саввы Мамонтова, с живописцами Валентином Серовым, Константином Коровиным, Ильей Остроуховым, а также Ильей Репиным и другими способствовала развитию у певца интереса к изобразительному искусству и собственного художественного таланта.

Каждая пара, включающая портрет и автопортрет, сопровождается фотографией художника. Такое дополнение значительно углубляет зрительский опыт, поскольку позволяет сравнить, как фиксирует объектив облик человека и как видит его художник. Например, Зинаида Серебрякова ретушировала

↑ Илья Репин пишет портрет Федора Шаляпина. Мастерская в усадьбе «Пенаты» в Куоккале. 1913
Фото: Карл Булла
© Фонд исторической фотографии имени Карла Буллы, Санкт-Петербург

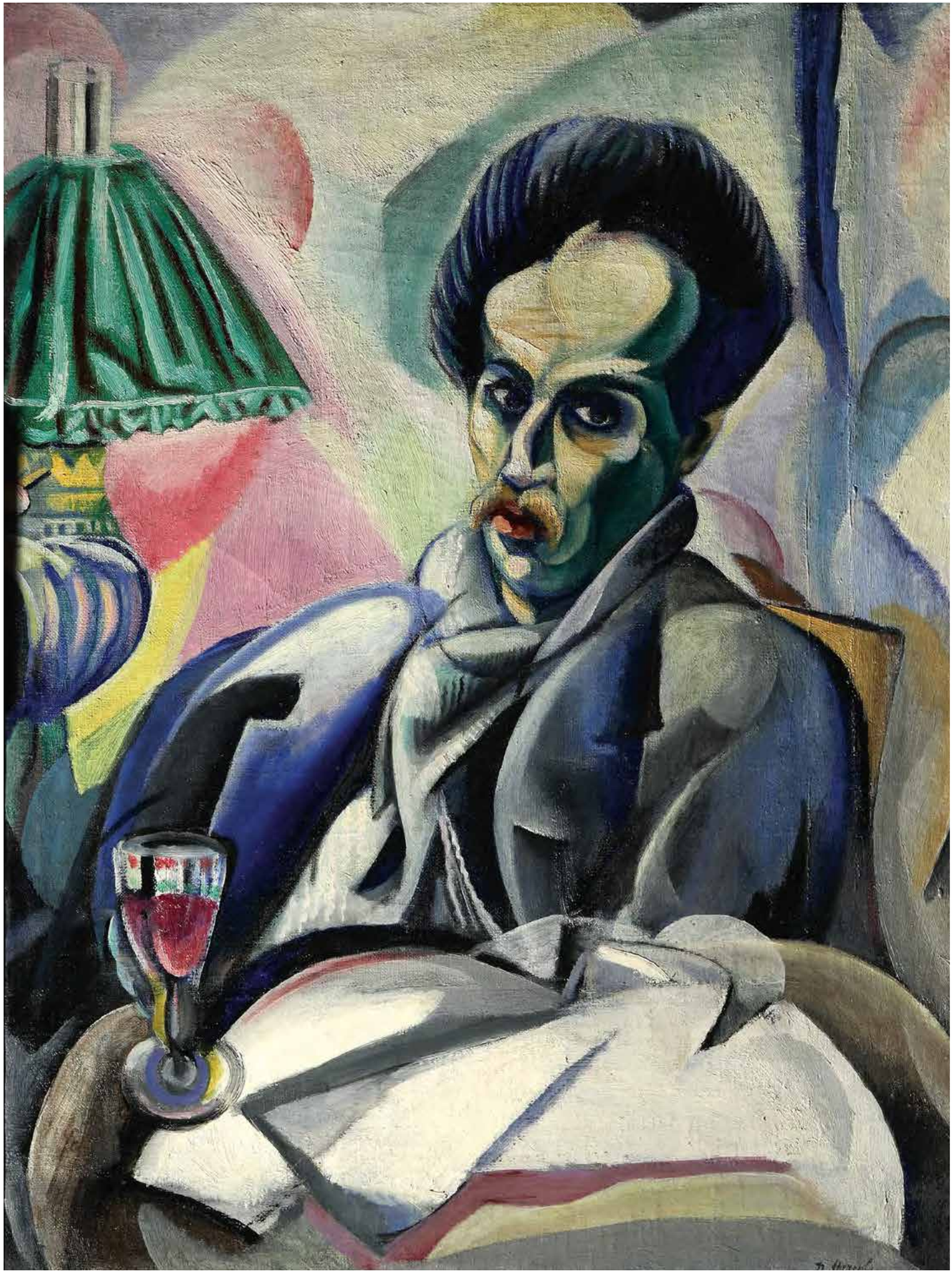


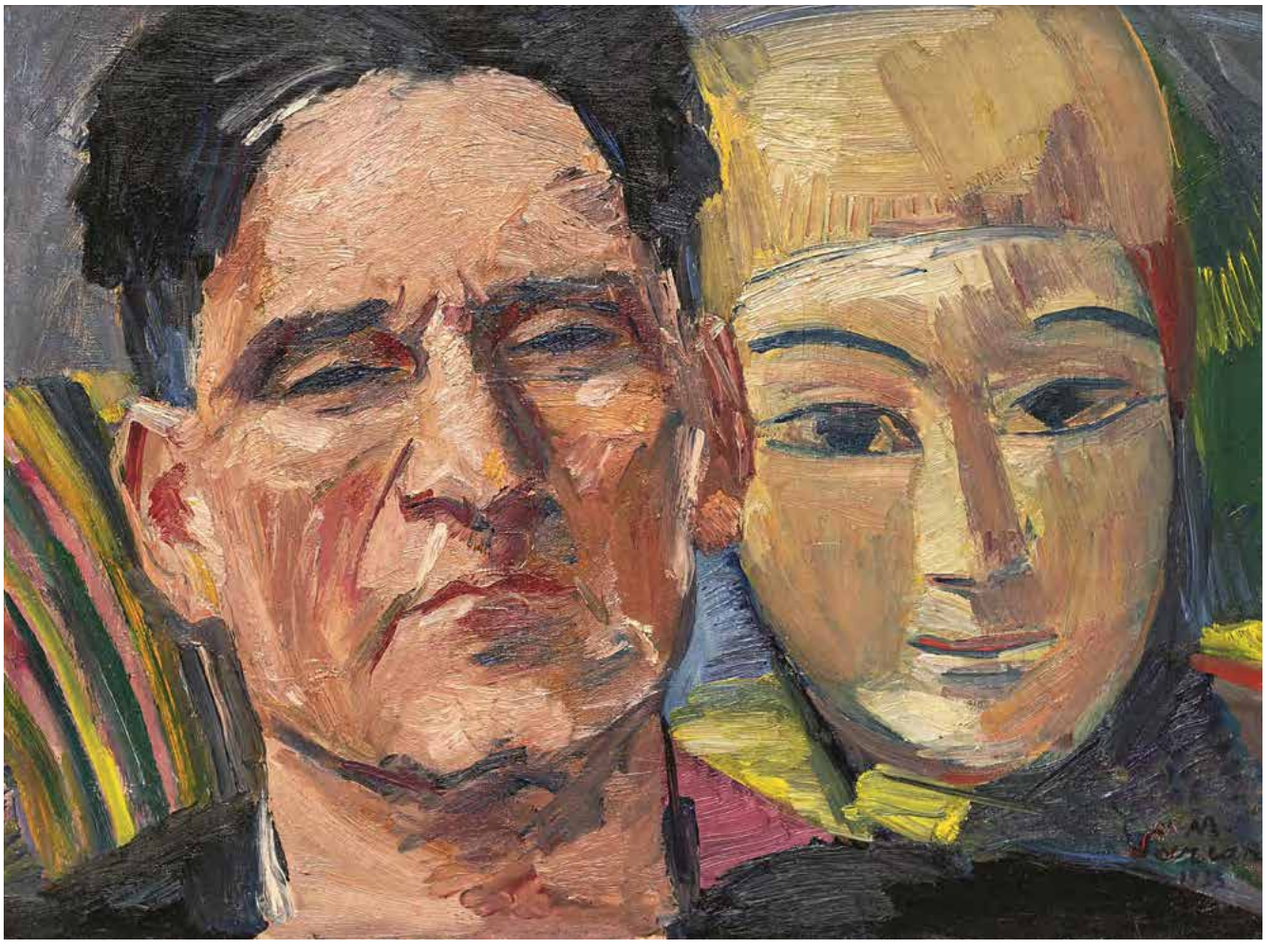
Федор ШАЛЯПИН
Автозарисовка. 1922
Лист из блокнота, карандаш
© Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

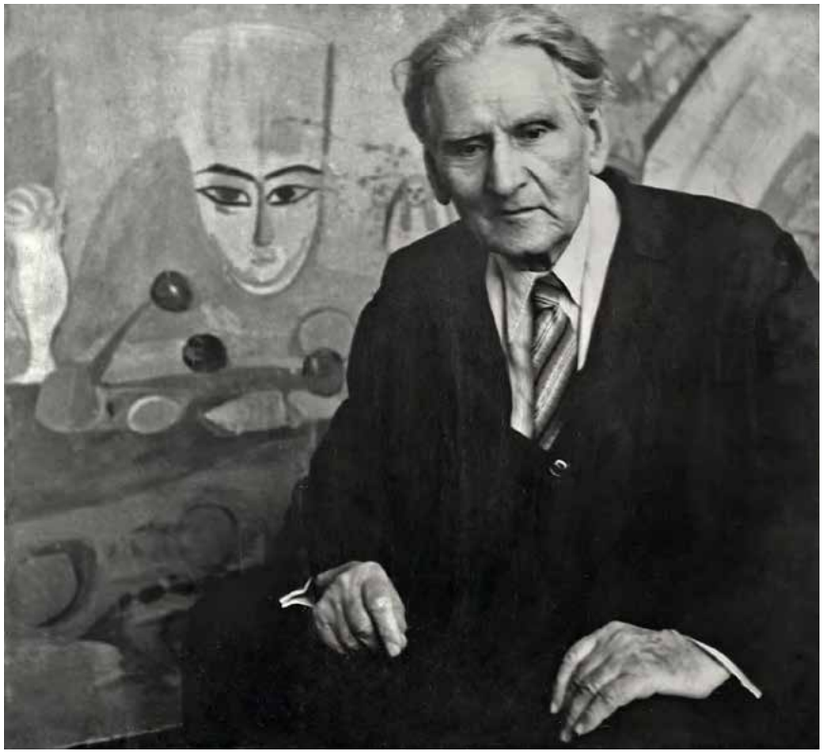


Давид Штеренберг
Конец 1900-х – 1910-е
Фотография
Собрание семьи
художника, Москва

→ Давид ШТЕРЕНБЕРГ
Автопортрет. 1915
Холст, масло. 69,9 × 52,4
© Государственный музей
изобразительных искусств
имени А.С. Пушкина, Москва

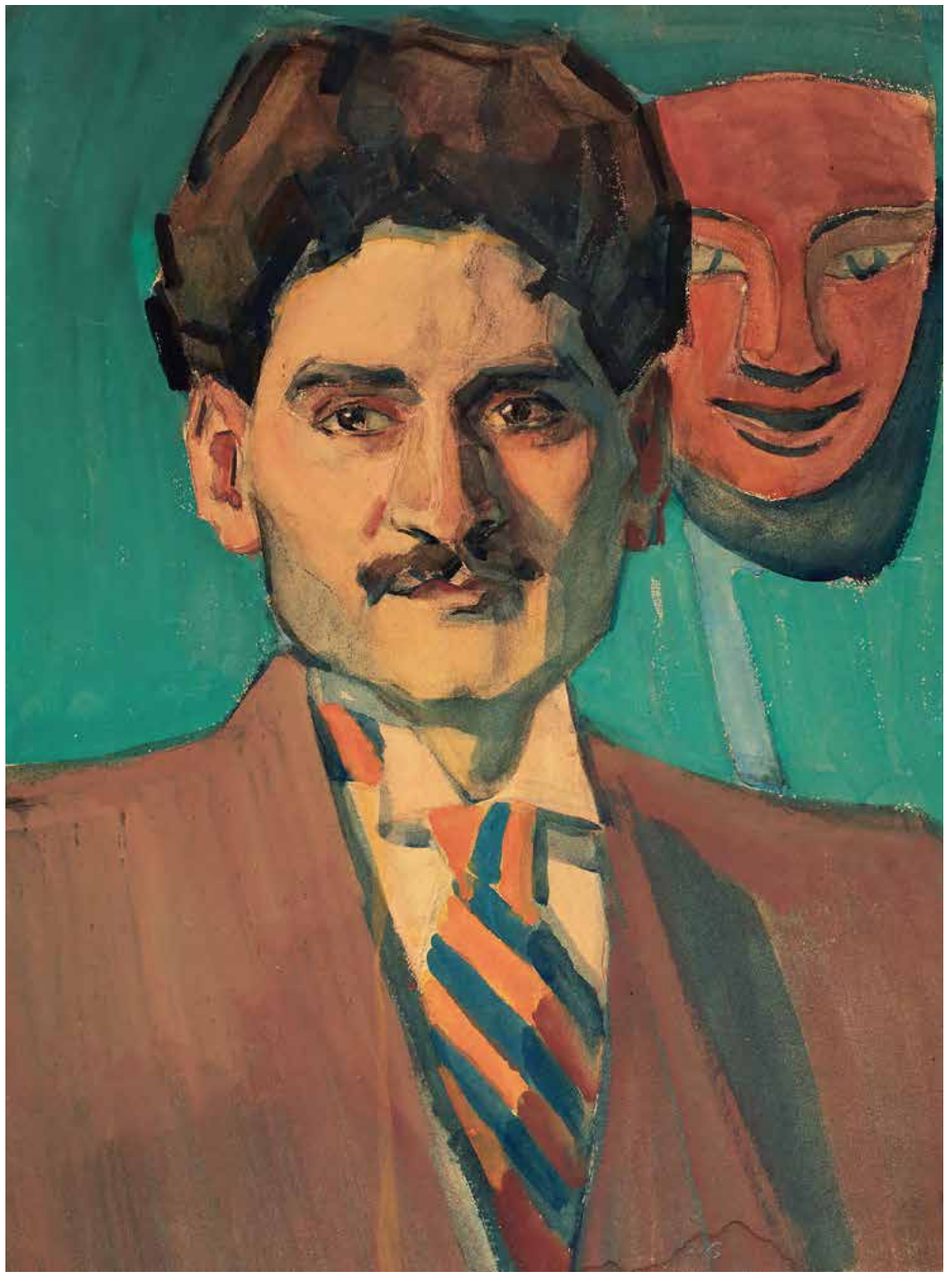






↑ Мартирос САРЬЯН
Автопортрет с маской. Армения. 1933
Холст, масло. 40 × 60
© Государственный музей Востока, Москва

Мартирос Сарьян
1957. Фотография
© Дом-музей Мартироса Сарьяна, Ереван



Николай УЛЬЯНОВ
Портрет Мартироса Сарьяна. 1912
Картон, акварель
55,5 × 41
Собрание Григория Константинова, Москва

автопортреты – фотография рядом позволяет оценить репертуар ее перевоплощений. Отдельной удачей можно считать группу из фотографии, портрета и автопортрета Мартироса Сарьяна: в каждом из трех изображений фигурирует привезенная из Египта маска, имевшая для художника большое значение.

Многие представленные на выставке снимки были найдены в семейных архивах наследников живописцев и демонстрируются широкой публике впервые.

Мы редко задумываемся над тем, каким был тот или иной персонаж из прошлого, как он выглядел, как воспринимал себя самого, что любил, на что обращал внимание, чем интересовался. Чаще всего образы выдающихся деятелей искусства в массовом сознании сокращаются до фамилии и короткого перечня ключевых произведений. Поэтому современному зрителю, думается, чрезвычайно увлекательно и интересно заглянуть художнику в глаза, сложить свое представление о его облике, увидеть за именем и указанными в скобках годами жизни реального человека.

«Эти-то молодые силы и произвели постепенно тот незаметный поворот от старой и скучной тенденции к искусству свободному и, так сказать, более чистому»[1].

Русские англичанки в рядах передвижников: Эмилия и Мария Шанкс

Юлия Тулинова

Эмилия Шанкс (1857–1936) и Мария Шанкс (1866–1949) родились в Москве в семье Джеймса Стюарта Шанкса, потомственного британского коммерсанта, приехавшего в Москву в 1852 году в возрасте 24 лет. Вместе со своим деловым партнером, шведским ювелиром Хенриком Болином, он открыл на Кузнецком мосту «Английский магазин Shanks & Bolin», быстро завоевавший популярность у состоятельной публики. Его владельцы арендовали помещение в Торговом Доме братьев Третьяковых на Кузнецком мосту (угол Кузнецкого и Рождественки; дом сохранился до наших дней) и торговали изысканными галантерейными и мануфактурными товарами, импортированными главным образом из Англии. Павел Михайлович Третьяков предпочитал, чтобы его жена Вера Николаевна и подраставшие дочери покупали одежду у Дж. Шанкса, а не в других иностранных магазинах и фирмах[2].

Сестры Шанкс поступили в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) в качестве вольнослушательниц – Эмилия в 1882 году, а Мария несколькими годами позже, обе учились живописи и графике у выдающихся художников и педагогов, в частности, у В.Д. Поленова, В.Е. Маковского, И.М. Прянишникова, Е.С. Сорокина, С.А. Коровина, Н.В. Неврева. Семья Василия Дмитриевича Поленова сыграла определяющую роль в формировании Эмилии и Марии как художников. Со студенческих лет они были частыми гостьями в доме Поленовых, дружили с Еленой Дмитриевной и Натальей Васильевной Поленовыми. Здесь дважды в неделю – по четвергам и субботам – проводились совместные акварельные и рисовальные вечера с участием И.Е. Репина, В.М. Васнецова, В.И. Сурикова. Помимо студентов В.Д. Поленова на них приглашались уже заявившие о себе Мария Якунчикова, Исаак Левитан, Константин Коровин, Михаил Врубель, Александр Головин.

Нередко художники собирались в мастерской в доме Шанкс на Покровке или на их даче в Филях. Так, на картине Е.Д. Поленовой «Урок анатомии» (1880-е, Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова,

← Эмилия ШАНКС
Мои игрушки. Не позднее 1896
Холст, масло. 91,8 × 56
© Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск

1. *Грба Игорь [Грабарь И.Э.].* XXII передвижная выставка // Нива. 1894. №20. С. 471.
2. *Боткина А.П.* Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. М., 2012. С. 501, 592.

Группа передвижников.
Слева направо:
сидят – К.А. Савицкий,
В.Е. Маковский,
Н.П. Богданов-Бельский,
Г.Г. Мясоедов,
П.А. Брюллов, Е.Е. Волков,
А.А. Киселев,
М.В. Нестеров, Э.Я. Шанкс,
В.Н. Бакшеев, И.И. Левитан,
П.А. Нилус; стоят —
А.Н. Шильдер,
А.К. Беггров, В.И. Суриков,
Н.Н. Дубовской, М.П. Клодт,
С.И. Светославский,
Г.М. Хруслов, А.М. Васнецов.
На фоне — картина
В.И. Сурикова «Переход
Суворова через Альпы»
1899
Фотоателье К.А. Фишера

Тульская область (Музей-заповедник В.Д. Поленова)) запечатлен момент совместной подготовки студенток МУЖВЗ к занятию по анатомии в мастерской Шанкс на даче. За столом Мария сосредоточенно изучает объемный фолиант, на подоконнике с книгой в руках изображена Эмилия, а на переднем плане с черепом в руках Елена Карзинкина, также ученица Поленова. Художницы брали уроки анатомии у профессора Московского университета А.П. Губарева[3]. Сюжет картины отображает особый взгляд на женщину-творца, характерный для второй половины XIX века, когда на фоне заметного повышения активности женщин в разных областях общественной жизни и изменения статуса в обществе стали появляться талантливые произведения женщин творческих профессий – писателей, поэтов, музыкантов, художников.

Об успехах сестер сообщала Е.Д. Поленова в письме Е.Г. Мамонтовой: «Во вторник рано утром (то есть по-нашему рано: в десятом часу) побежали мы на экзамен в Училище. Там выставлено на большую медаль восемь картин, у нас сердце порадовалось, восемь свежеиспеченных художников, из них те, которые знают о происходящем в художественном мире, ужасно грустят, что не были годом раньше произведены в художники и не выставляли в нынешнем году на Передвижной. <...> В два часа пришли Шанксы писать академию. Во время сеанса пришел Василий [Поленов] с экзамена, и так как во время работы посторонние не допускаются, то он вызвал Наталью[4] сообщить результаты. Обе Шанкс сделались белые как полотно. Входит Наталья, хохочет и кричит: “Где тут у меня английская соль, а то с ними дурно будет”. Те ничего не понимают, оказывается, что старшая получила медаль за картину, а Маша две медали за этюд и рисунок в натурном классе, т.е. кончила школу. Вот молодец девчонка. В одну зиму прошла натурный класс»[5].

В 1888 году успехи Эмилии в МУЖВЗ были отмечены двумя малыми серебряными медалями за живопись и рисунок, а в 1890-м, в год выпуска, большой серебряной медалью за картину «Чтение письма» (1890, местонахождение неизвестно)[6]. К сожалению, судьба этой работы Эмилии Шанкс, так же как и многих других, неизвестна:

3. На помощь учащимся женщинам: Сборник. М., 1901. С. 385.

4. Наталья Васильевна Поленова – жена В.Д. Поленова.

5. Письмо Е.Д. Поленовой Е.Г. Мамонтовой. 30 марта 1890 г. // Василий Дмитриевич Поленов и Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников: [Письма, дневники, воспоминания] / Сост. Е.В. Сахарова. М., 1964. С. 451. (Далее: *Сахарова Е.В.* Хроника семьи художников.)

6. *Иовлева Л.И.* Заметки об Э.Я. Шанкс. 1975 // Русский архив библиотеки Лидского Университета, Великобритания.

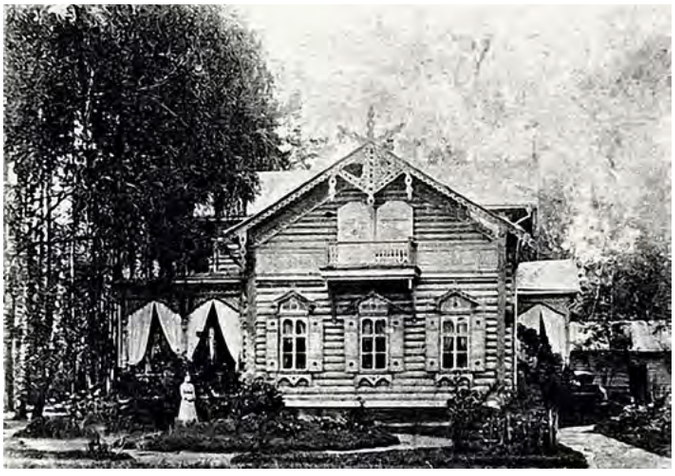
Мария Шанкс в мастерской
дома на Покровке, Москва
1890-е
Фотография
Семейный архив

Эмилия Шанкс в мастерской
дома на Покровке, Москва
Не позднее 1911
Фотография
Семейный архив

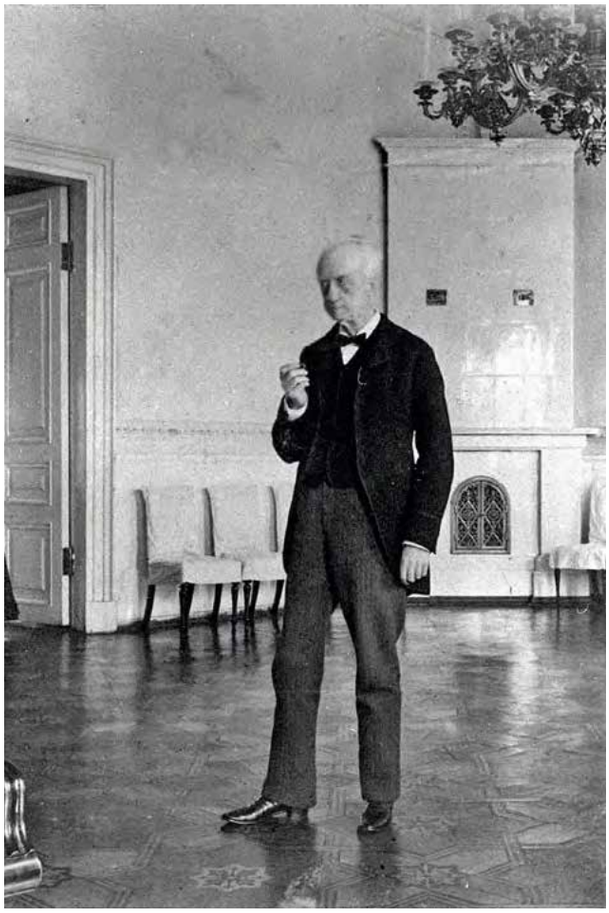
Эмилия Шанкс (слева)
на даче в Филях. 1890-е
Фотография
Семейный архив

Интерьер дома Шанкс
на Покровке, Москва.
На стене справа, в центре,
выпускная работа
Э.Я. Шанкс «Чтение письма»
Фотография
Семейный архив

Интерьер дома Шанкс на
Покровке, Москва.
На стене справа работа
Э.Я. Шанкс «Занялась»
Фотография
Семейный архив



Дача семьи Шанкс в Филях
Конец XIX века
Фотография
Семейный архив



Отец Эмилии и Марии
Джеймс Шанкс в бальном
зале дома на Покровке
Не позднее 1911
Фотография
Семейный архив

Интерьер дома Шанкс на Покровке, Москва. На стене выпускная работа М.Я. Шанкс, отмеченная большой серебряной медалью, «В гостях у бабушки» («В богадельне»), ниже две картины Э.Я. Шанкс из серии «Терема в Кремле»: «Золотая палата – дверь», «Золотая палата – окно»
Фотография
Семейный архив

до нас дошли лишь черно-белые изображения из каталогов выставок, открытки либо гравюры, созданные на основе ее картин.

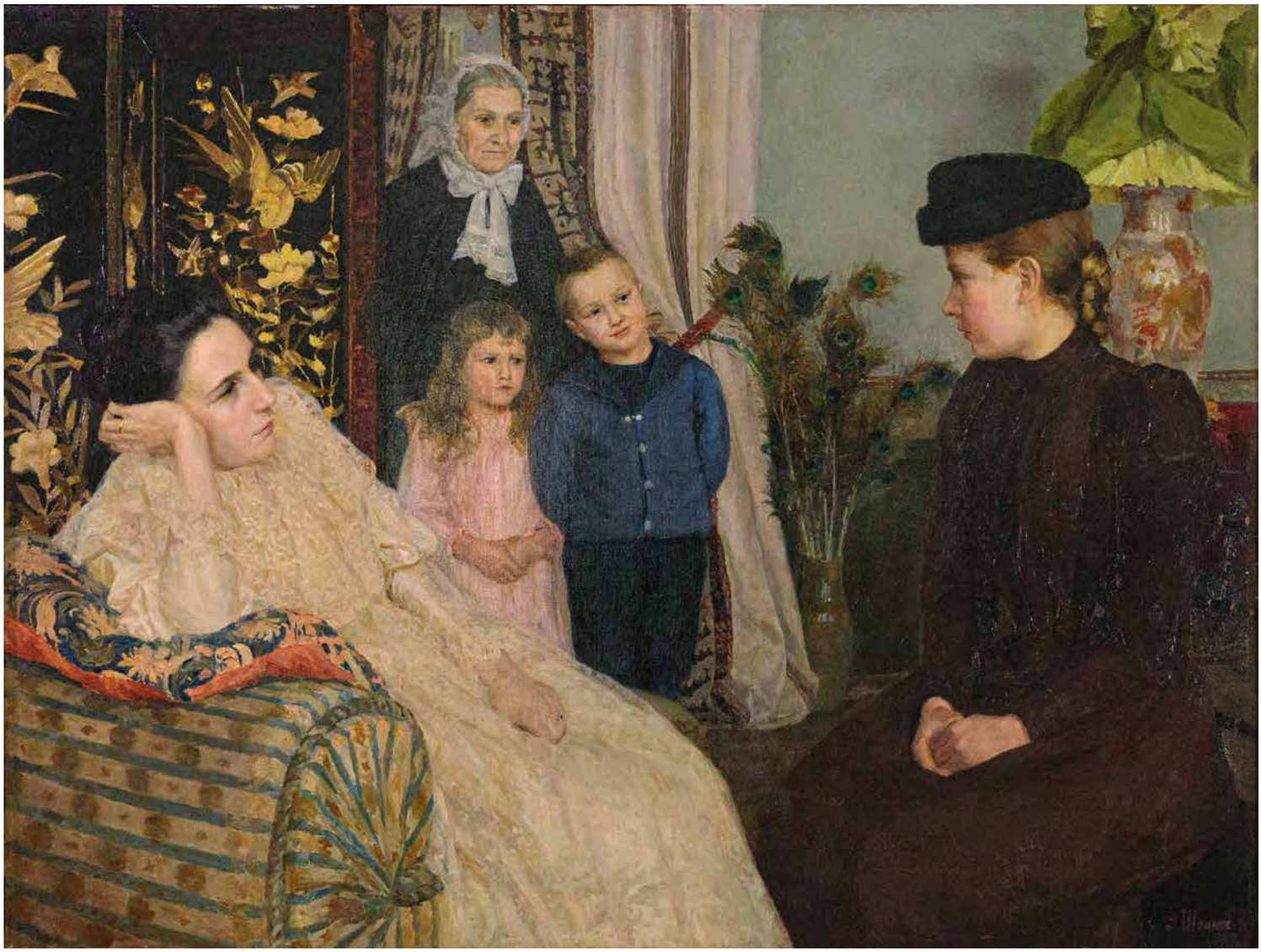
Уже на следующий год после завершения учебы работа Эмилии «Старший брат» – жанровая сцена с тремя подростками, увлеченными домашними опытами, – была принята к участию в XIX выставке Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ). Это был весьма успешный дебют для Эмилии. Во-первых, картину одобрила строгая отборочная комиссия, в состав которой вошли мэтры Товарищества передвижников. По словам Поленова, «от Шанкс даже Маковский в восхищении»[7]. Во-вторых, интерес к картине проявила императрица Мария Федоровна, и находившийся рядом В.Д. Поленов подробно разъяснил ей изображенный сюжет[8].

Композиция и сюжет картины «Старший брат» еще не раз повторились в последующих работах Эмилии Шанкс: «Чернильное пятно» (1894, местонахождение неизвестно), «Мыльные пузыри» («Дети, играющие в мыльные пузыри», 1897, Краеведческий музей городского округа Сызрань), «Игра в куклы» (начало XX века, частное собрание). Изображение детей в различных бытовых ситуациях станет визитной карточкой Эмилии. Это и неудивительно: в доме Шанкс всегда было много детей: младшие сестры и братья Эмилии, племянники, их друзья и дети друзей семьи Шанкс, так что выбор моделей для портретов и жанровых сцен был неограниченный.

XX выставка ТПХВ 1892 года, открывшаяся в Петербурге, принесла Эмилии еще большее признание: ее

7. Письмо В.Д. Поленова Н.В. Поленовой. 4 марта 1891 г. // *Сахарова Е.В.* Хроника семьи художников. С. 460.

8. Письмо В.Д. Поленова Н.В. Поленовой. 7 марта 1891 г. // *Сахарова Е.В.* Хроника семьи художников. С. 463.



Эмилия ШАНКС
Наем гувернантки (Трудная задача)
Не позднее 1893
Холст, масло
94 × 125
© ГАУК ТО «Тюменское музейно-просветительское объединение»

Эмилия ШАНКС
Случай в больнице
Холст, масло
53 × 65
© Чайковский историко-художественный музей, Пермский край

Эмилия ШАНКС
Новенькая в школе (Новенькая). 1892
Холст, масло
79 × 105
© ГТГ

работу «Новенькая» («Новенькая в школе», 1892, ГТГ) приобрел с выставки для своей коллекции П.М. Третьяков[9]. Известный критик В.В. Стасов после посещения выставки писал о картине: «Уже в прошлом году была на выставке у передвижников милая вещица г-жи Шанкс: “Старший брат”. Но на нынешний раз она прислала картинку, в которой еще более грации и правдивого выражения. Она называется “Новенькая”[10], и дело происходит в женском пансионе, в классной комнате»[11].

Если после XIX выставки были лишь единичные упоминания об Э. Шанкс в прессе в связи с Передвижной выставкой (Петербургская газета, №72, 15 марта 1891; Петербургский листок, №68, 11 марта 1891), то ее участие в XX выставке привлекло значительно более широкое внимание журналистов и критиков, писавших о выставке[12].

В 1893 году на XXI Передвижной выставке Эмилия выставляет картину «Трудная задача». Ее местонахождение считалось неизвестным. Однако благодаря сохранившейся рецензии А.П. Новицкого 1893 года ее удалось соотнести с картиной «Наем гувернантки» (не позднее 1893), хранящейся в Музейном комплексе имени И.Я. Словцова в Тюмени: «Необыкновенно мило трактует всегда свои сценки Э.Я. Шанкс. На этот раз она представила наем

9. Принимая решение о приобретении картины, П.М. Третьяков последовал совету И.Е. Репина, который в письме к собирателю в Москву одобрительно отзывался о ней: «Хороша вещица Шанкс “Новенькая” (подруги осматривают гимназистку). Очень экспрессивно и симпатично исполнено» (Письма И.Е. Репина. Переписка с П.М. Третьяковым. 1873–1898. М.; Л., 1946. С. 158).

10. Моделью для картины стала Евдокия Кораблева (1877–1966), дочь плотника, реставрировавшего Музей «Кутузовская изба» в Филях. Здесь же располагалась и дача Шанкс, где семья проводила каждое лето.

11. *Стасов В.В.* Избранное. Живопись. Скульптура. Графика: В 2 т. М.; Л., 1950г. Т. 1. С. 269.

12. В Санкт-Петербурге: Новое время. №5743. 24 февраля 1892; Новости. №55. 25 февраля 1892; День. №1346. 8 марта 1892; в Москве: Московский листок. №109. 20 апреля 1892; Русские ведомости. №115. 28 апреля 1892; Московская иллюстрированная газета. №118. 30 апреля 1892; Новости дня. №3187. 8 мая 1892; в Харькове: Харьковские губернские ведомости. №226. 4 сентября 1892; в Одессе: Одесский вестник. №327. 20 декабря 1892.

Эмилия ШАНКС
Старший брат
Не позднее 1891
Холст, масло
70 × 63
Местонахождение неизвестно

Репродукция из издания:
Иллюстрированный каталог XIX передвижной выставки «Товарищества передвижных художественных выставок». СПб., 1891.

Эмилия ШАНКС
Чернильное пятно
Не позднее 1894
Холст, масло
85 × 125
Местонахождение неизвестно

Репродукция из издания:
Альбом двадцатипятилетия «Товарищества передвижных художественных выставок». 1872–1897. М., 1900. С. 168.

гувернантки, назвав эту картину “Трудная задача”. Задача действительно не легкая. Совсем юная, может быть, только что окончившая курс девушка является наниматься в дом. Хозяйка дома, раскинувшись в удобной позе на диване, строго и испытующе всматривается в нее. Около двери стоят двое деток, приведенных нянькой, и тоже с недоверием и задором посматривают на новую, незнакомую им личность»[13] .

С работой Эмилии Шанкс «Чернильное пятно» (местонахождение неизвестно) публика знакомится на следующей, XXII Передвижной выставке в 1894 году. Вот как описывает картину современник: «В детской три девочки расшалились и пролили чернила. И надо было беде случиться, как раз на новенькое платье у гостьи, пришедшей навестить своих подруг. Но горю помочь все-таки надо, и девочки потихоньку достали таз, налили воды и принялись за стирку...»[14].

Картину «Чернильное пятно» приобрела с выставки московский коллекционер Е.Н. Станицкая[15]. Тогда же, в 1894 году, после XXII выставки, Эмилию приняли в члены ТПХВ, и она стала первой женщиной в их рядах. Это, несомненно, было событием и для нее самой, и для других членов Товарищества. Некоторые именитые художники, входившие в правление ТПХВ и в состав других художественных объединений, весьма ревностно относились к принятию в члены творческих содружеств молодых художников, не говоря уже о женщинах: «...Между тем и другим поколением лежит целая пропасть без всякого перехода от одного берега к другому, без малейшей преемственной связи. Можно ли, например, найти в новейших портретах и жанрах на этой выставке (гг. Серова, Касаткина, Шанкс, Мешкова, Пастернака, Сурeньянц, Поленовой и др.) по отношению к задачам и их трактовке хотя бы одну черту, общую с их предшественниками, несомненно влиявшими на них в свое время, как г.г. Репин, Крамской, В. Маковский, Ярошенко и другие? Есть ли какая-нибудь родственная связь между пейзажами и маринами новейшей формации: г.г. Левитана, Серова, А. Васнецова, Мамонтова, Соколова, Переплетчикова, Досекина и Зарецкого – с их ближайшими родоначальниками: г.г. Шишкиным, Волковым, Боголюбовым, Лагорио и даже еще более близким к ним г. Поленовым? Решительно никакой! Все сходство их заключается только в том, что и те и другие берут материал для своих картин из русской жизни и природы», – писал А.А. Киселев в журнале «Артист» о XIII выставке Московского общества любителей художеств (МОЛХ)[16].

13. *Новицкий А.* XXI Передвижная выставка // Артист. №29. 1893. С. 157.
14. К рисункам // Нива. 1894. №19. С. 447.
15. Товарищество передвижных художественных выставок. 1871–1923. Энциклопедия. СПб., 2003. С. 167
16. XIII периодическая выставка картин Общества любителей художеств // Артист. 1894. №34. С. 219.

Эмилия ШАНКС
Портрет Н.В. Поленовой
Этюд, 1904
Холст на картоне, масло
20,5 × 31,3
© Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова (Музей-заповедник В.Д. Поленова), Тульская область

В 1894 году Эмилия Шанкс стала делегатом Первого съезда русских художников и любителей художеств, созванного по поводу дарения галереи братьев П. и С. Третьяковых городу Москве.

На XXII Передвижной выставке впервые в качестве экспонента участвовала Мария Шанкс с живописной работой «Я приговор твой жду» (не позднее 1894, Латвийский национальный художественный музей, Рига[17]), где изобразила себя демонстрирующей свою работу В.В. Стасову. Знаменитый критик с интересом всматривается в картину юной художницы, которая замерла в ожидании его оценки. Безусловно, критика не преминула сравнить картину Марии Шанкс с работой ее старшей сестры на этой выставке: «Написана она технически слабей, чем “Чернильное пятно”, но жизни и оригинальности в ней гораздо больше. Главный ее недостаток – это крикливо вылезающие на стене полотна этюдов. Но простота компоновки, сдержанная выразительность лиц и правдивость делают эту картину очень симпатичною»[18].

Мария Шанкс еще дважды выставляла свои работы на передвижных выставках – в 1896-м и 1897 годах, при этом оставаясь в тени своей более успешной сестры, принявшей участие в девятнадцати выставках ТПХВ. Мария даже подписывала свои работы «Шэнкс», чтобы их не путали, потому что критики не всегда вспоминали о существовании младшей сестры-художницы. Так, в рецензии на XV ученическую выставку МУЖВЗ 1893 года автор написал следующее: «О картине г-жи Шанкс “В гостях у бабушки” я не говорю, потому что это произведение здесь совершенно случайное и г-жа Шанкс уже принадлежит к числу экспонентов передвижных выставок. В общем надо сказать, что от художницы, после ее превосходной “Новенькой”, можно было ждать большей выразительности и большей силы. Но все-таки ее картина едва ли не лучший жанр на всей выставке»[19]. Но уже в следующем номере вышло опровержение: «В статью “Рождественские картинные выставки в Москве”, помещенную в №26 “Артиста”, вкралась ошибка. Картина “В гостях у бабушки” принадлежит не г-же Шанкс, выставившей картину “Новенькая” на Передвижной выставке 1892 г., а ее сестре»[20].

17. Поступила в 1946 году из Московской закупочной комиссии.

18. *Михеев В.* XXII передвижная выставка Товарищества передвижных художественных выставок. Русское искусство в 1894 году // Артист. 1894. №37. С. 131.

19. Рождественские картинные выставки в Москве (XV-я ученическая и XII-я периодическая) // Артист. 1893. №26, январь. С. 200.

20. Артист. 1893. №27, февраль. С. 186.

← Мария ШАНКС
Я приговор твой жду
Не позднее 1894
Холст, масло
105 × 79,5
© Латвийский национальный художественный музей, Рига

Эмилия ШАНКС
В цветах
Не позднее 1901
Холст, масло
67 × 47,1
Частное собрание

Эмилия ШАНКС
Портрет дочери В.Д. Поленова
Этюд, 18 июня 1890
Холст, масло
21,7 × 14
© Музей-заповедник В.Д. Поленова
Изображена старшая дочь Екатерина (1887–1980).

Наряду с жанровыми сценами с детьми и подростками Эмилия Шанкс писала индивидуальные портреты детей, где моделями зачастую были ее племянники. Пожалуй, за исключением пары известных нам картин, в числе которых портрет старшей дочери В.Д. Поленова «В цветах»[21] (не позднее 1901, частное собрание), на портретах дети не позируют художнице, а заняты чем-то для них очень важным.

На портрете Лейлы МакКлеланд (не позднее 1900, частное собрание), племянницы художницы, девочка убаюкивает куклу. На вид ей 5–6 лет, но поза, одежда, задумчивый взгляд на куклу, аккуратная прическа, спокойствие и уравновешенность всего образа свидетельствуют о том, что она не просто играет с куклой,

21. XXIX выставка ТПХВ 1901 года.

Эмилия ШАНКС
Портрет дочери В.Д. Поленова
Этюд, 1890
Холст, масло
21,6 × 14,1
© Музей-заповедник В.Д. Поленова
Изображена старшая дочь Екатерина.

Эмилия ШАНКС
Портрет Лейлы МакКлеланд (Нянюшка)
Около 1900
Холст, масло
60 × 48
Частное собрание, Великобритания

Мэри Луиза (Лейла) МакКлеланд
Около 1900
Фотография
Семейный архив

Эмилия ШАНКС
Пололльщица
Не позднее 1904
Холст, масло
75 × 65
Частное собрание

а примеряет на себя роль будущей мамы или няни. Недаром одно из существующих названий картины – «Нянюшка».

На Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде в 1896 году публика увидела работы обеих сестер: Эмилия выставила «Мои игрушки»[22] (не позднее 1896, Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск[23]), а Мария – картину «Искушение»[24] (не позднее 1896; Херсонский художественный музей имени Алексея Шовкуненко). Обе работы посвящены детям и отличаются выраженным социальным контекстом.

22. Также была представлена на XXV выставке ТПХВ 1897 года.

23. Приобретена в 1954 году у А.К. Крайтор, Москва; ранее в собрании И.К. Крайтора, Москва.

24. Также была представлена на XXIV выставке ТПХВ 1896 года.

Мария ШАНКС
Искушение
Не позднее 1896
Холст, масло
96 × 96
© Херсонский художественный музей имени А.А. Шовкуненко

Как и многие творческие деятели рубежа XIX–XX веков, Эмилия и Мария Шанкс отражали в своих работах жизнь российского общества того времени, что подсказало сюжеты картин Эмилии Шанкс «Столовая для бедных детей»[25] (не позднее 1907; местонахождение неизвестно), «За лошадью»[26] (не позднее 1909; местонахождение неизвестно). Мария Шанкс создала пронзительный портрет «Девочка»[27] (Музей-заповедник В.Д. Поленова). На зрителя смотрит девочка-подросток с испуганно распахнутыми глазами, стоящая у порога в одежде явно с чужого плеча. Озябшая рука робко протянута в надежде, что добрые люди подадут милостыню или накормят.

25. XXXVI выставка ТПХВ 1907 года.

26. XXVIII выставка ТПХВ 1909–1910 годов.

27. Это единственная известная на сегодня картина Марии Шанкс в российских собраниях.

Мария ШАНКС
Девочка. Этюд
Холст, масло
52 × 23
© Музей-заповедник
В.Д. Поленова

Несомненно, передвижные выставки ТПХВ были основной выставочной площадкой для Эмилии. При этом сестры Шанкс состояли членами и других художественных объединений. Одно из них – Московское общество любителей художеств, где было предусмотрено двухуровневое членство: члены-любители и члены-художники. Эмилия и Мария стали членами-любителями МОЛХ в 1890 году[28], то есть еще будучи студентками МУЖВЗ. В качестве члена-любителя Мария участвовала в выставках МОЛХ с картинами «Этюд»[29] (не позднее 1892, местонахождение неизвестно) и «Портрет NN»[30] (не позднее 1893, местонахождение неизвестно); была принята в члены-художники раньше Эмилии – в 1895 году – за картину «Летом»[31] («Летом за букетом», не позднее 1894, местонахождение неизвестно), впервые представленную на XIV периодической выставке картин МОЛХ в Москве в 1894 году. Позднее, в 1903 году, эта работа была разыграна в бесплатной лотерее после общего годового собрания и отчета МОЛХ за 1902 год (выиграл картину П.Л. Черкасов).

Эмилию приняли в члены-художники МОЛХ в 1899 году за картину «В детской»[32] (не позднее 1899, местонахождение неизвестно). Эмилия Шанкс представила на выставках МОЛХ картины «Шура» (не позднее 1900, местонахождение неизвестно)[33] и «Со свечой»[34] (не позднее 1907, местонахождение неизвестно). Художница участвовала в сборе пожертвований картин на памятник П.М. Третьякову, предложив на выставку-распродажу в 1916 году свою работу «Мыльные пузыри»[35] (не позднее 1897, Краеведческий музей городского округа Сызрань)[36].

Московское товарищество художников – еще одно объединение, в котором участвовала Эмилия Шанкс, представив на его выставках свои работы «Портрет Веры Киршнер»[37] (не позднее 1894, местонахождение неизвестно) и «Маленькая учительница»[38] (не позднее 1895, местонахождение неизвестно).

28. Московское общество любителей художеств и культурная жизнь Москвы: Научно-справочное издание. М., 2017. С. 447.
29. IV выставка этюдов русских художников Общества любителей художеств в Москве в 1892 году.
30. XIII периодическая выставка МОЛХ в Москве в 1893 году.
31. Московское общество любителей художеств и культурная жизнь Москвы: Научно-справочное издание. М., 2017. С. 167
32. Там же. С. 185.
33. XX периодическая выставка МОЛХ в Москве в 1900–1901 годах.
34. Выставка-распродажа картин в помещении МОЛХ в Москве в 1907 году.
35. Московское общество любителей художеств и культурная жизнь Москвы: Научно-справочное издание. М., 2017. С. 249.
36. Была представлена на XXV выставке ТПХВ 1897 года.
37. II выставка картин московских художников в Москве в 1894 году.
38. III выставка картин московских художников в Москве в 1895 году.

Эмилия ШАНКС
Дети, пускающие мыльные пузыри (Мыльные пузыри)
Не позднее 1897
Холст, масло
77 × 97

© Коллекция «Искусство» музейного фонда МБУ Краеведческий музей городского округа Сызрань
Фрагмент

Появлению и утверждению нового статуса женщины в российском обществе послужило Московское общество художниц, просуществовавшее чуть более года (1914–1915), объединившее 36 профессиональных художниц и любительниц художественного творчества. В декабре 1914-го открылась 1-я (и единственная) выставка общества, в которой участвовали все его члены, а также в качестве экспонентов И.И. Машков и Л.О. Пастернак, чье участие усилило статус и объединения, и самой экспозиции. Сбор от выставки и четверть суммы, вырученной от продажи картин, поступили в пользу семей воинов действующей армии. На выставке была представлена работа Э.Я. Шанкс «В городском саду» (не позднее 1914, местонахождение неизвестно).

В последние годы жизни в России Эмилия Шанкс регулярно выставлялась в галерее Лемерсье в Москве. Здесь экспонировались ее картины «Зал барского дома»[39] (не позднее 1909, местонахождение неизвестно), «Девочка»[40] (не позднее 1911, Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник), «Пейзаж»[41] (не позднее 1911, местонахождение неизвестно), «Рябина»[42] (не позднее 1912, местонахождение неизвестно), «Девочка с граблями»[43] (не позднее 1912, местонахождение неизвестно), «Мальчик с удочкой»[44] (не позднее 1913, местонахождение неизвестно), «Девочка с книгой»[45] (не позднее 1913, местонахождение неизвестно).

39. I выставка картин современных французских и русских художников в Галерее Лемерсье в Москве в 1909 году.
40. Выставка картин русских художников в Галерее Лемерсье в Москве в 1911 году. Иллюстрация в каталоге выставки отсутствует, поэтому однозначно определить по названию местонахождение картины не представляется возможным.
41. Там же.
42. Выставка картин русских художников в Галерее Лемерсье в Москве в 1912 году.
43. Там же.
44. XII выставка картин русских художников в Галерее Лемерсье в Москве в 1913 году.
45. Там же.

← Эмилия ШАНКС
Огородники
Холст, масло. 80 × 71
© Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск

Эмилия ШАНКС
Девочка. Не позднее 1911
Холст, дерево
100 × 69 (в свету)
© БУК ВО «Великоустюгский государственный музей-заповедник»

↓ Эмилия ШАНКС
Обувается
Не позднее 1908
Холст, масло. 86 × 58
Частное собрание

В России работы Эмилии Шанкс были представлены на Художественной выставке современного русского искусства в Казани в 1909 году – картины «Раздача бальников»[46] (не позднее 1901, местонахождение неизвестно), «Лягушка» (не позднее 1908, местонахождение неизвестно), «Обувается»[47] (не позднее 1908, частное собрание); на Выставке этюдов, рисунков и эскизов ТПХВ в 1913 году в Москве и в Санкт-Петербурге в 1914-м (12 этюдов); на Выставке картин русских художников (старой и новой школ) в Музее изящных искусств имени императора Александра III в Москве в 1915 году – работы «Качается» (не позднее 1915, местонахождение неизвестно), «Вид из окна»[48] (не позднее 1911, частное собрание, Великобритания); на III выставке картин в Рязани в 1919 году – работа «В мастерской художника» (не позднее 1919, местонахождение неизвестно).

В зарубежных выставках начала XX века произведения Эмилии Шанкс участвовали как минимум дважды. В 1911-м ее картина «За лошадью» была выставлена на Международной художественной выставке в Риме, а в 1913-м работа «Этюд» представлена на 11-й Международной художественной выставке в Стеклянном дворце в Мюнхене.

На картинах Эмилии Шанкс мир детства: бытовые сцены, игры и занятия детей. Намеренно изолируя детей от взрослых, художница показывает самодостаточность детского мира, пусть и условную, и контролируемую взрослыми. Отдельные сюжеты в работах Эмилии, посвященных детям, обращают на себя внимание многократным повтором с участием разных персонажей, другие – новизной темы.

Усидчивость и терпение – важнейшие качества, которые воспитывались в детях с раннего возраста. Сейчас удивительно видеть в руках детей нитку с иголкой и тем более вязальные спицы и пряжу. Но, вероятно, в семье Шанкс всех детей обучали рукоделию. Известны несколько работ Эмилии Шанкс, в которых совсем маленькие дети выполняют нехитрые действия с иголкой и ниткой или что-то вяжут. Одна из них – «Усердие»[49] (не позднее 1899, Харьковский

46. Также была представлена на XXIX выставке ТПХВ 1901 года.
47. Обе работы были представлены на XXXVII выставке ТПХВ 1908–1909 годов.
48. Также была представлена на XL выставке ТПХВ 1911–1912 годов.
49. XXVII выставка ТПХВ 1899 года.

художественный музей (?))[50]: на ней малышка не по-детски прилежно вяжет чулок.

На картине «Аэроплан»[51] (не позднее 1909, местонахождение неизвестно) мальчик и девочка лет 9–10 собирают модель аэроплана – совсем необычное занятие для детей того времени. Эпоха воздушных путешествий только началась, и лишь единицы летали на этих аппаратах. Но, видимо, угадывалось, что за авиацией будущее, поэтому подростков так привлекало авиамоделирование. В одной из рецензий на XXXVIII выставку ТПХВ об этой работе написано следующее: «Из жанристов на выставке обратили на себя внимание Н. Богданов-Бельский, Э. Шанкс и А. Размарицын <…>. “Любопытные” первого из перечисленных художников – милый этюд двух крестьянских мальчуганов, с робким любопытством заглядывающихся на какое-то диво. Такие же милые ребятишки на картине Э. Шанкс мастерят игрушечный аэроплан, и, быть может, на такой именно чудесный аэроплан загляделись их сотоварищи на картине Богданова-Бельского»[52].

Среди жанровых сцен с большим числом участников выделяется картина «Гость в институте»[53] (не позднее 1896, Галерея изобразительного искусства в Находе, Чешская Республика): в гостях у воспитанниц Института благородных девиц выпускница института. Взгляды девочек направлены на эту красивую, молодую, жизнерадостную девушку, олицетворяющую будущую прекрасную жизнь.

Художественная критика конца XIX века отводила Эмилии Шанкс совершенно определенное место среди российских живописцев, называя ее художницей, «пишущей чрезвычайно милые сценки, преимущественно из детской жизни»[54], однако тематика ее работ была значительно шире.

В 1901 году в сборнике «На помощь учащимся женщинам»[55] было опубликовано 37 биографий выдающихся представительниц российской творческой

50. Сведения из каталога Харьковского городского художественного музея 1917 года.

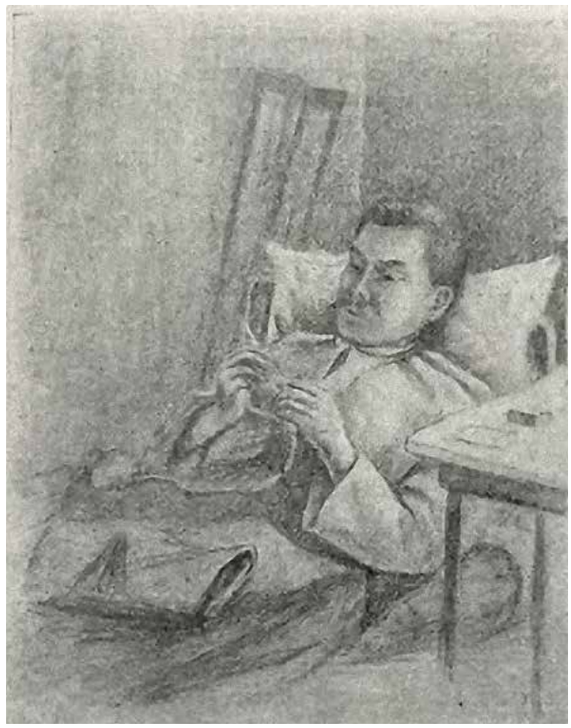
51. XXXVIII выставка ТПХВ 1909–1910 годов.

52. К рисункам // Нива. 1910. № 28. С. 508.

53. XXIV выставка ТПХВ 1896 года. В галерею поступила из частного собрания. В научный оборот картина впервые введена в книге Ю. Янчарковой «Русская живопись, рисунок и графика с XIX до середины XX века из собрания Галереи изобразительных искусств в Находе» [J. Jančárková, Ruská malba, kresba a grafika od 19. do poloviny 20. století ze sbírky Galerie výtvarného umění v Náchodě, GVUN, Slovanský ústav AV ČR, Arbor vitae, 2015] (Прага, 2015. С. 268–269).

54. *Новицкий А.П.* Передвижники и влияние их на русское искусство. [1872–1897]. М., 1897. С. 162.

55. На помощь учащимся женщинам: Сборник. М., 1901.



← Эмилия ШАНКС
Гость в институте
Не позднее 1896
Холст, масло. 160 × 215
© Галерея изобразительного искусства в Находе, Чешская Республика
Фото: Ото Палан

Обложка сборника «На помощь учащимся женщинам». (Типолитография Т-ва И.Н. Кушнарев и Ко. М., 1901)

Эмилия ШАНКС
Товарищам – вязанье раненых
Иллюстрация для сборника на помощь жертвам войны «Клич. День печати» (М., 1915. С. 129)
Бумага, карандаш

Обложка сборника на помощь жертвам войны «Клич. День печати» (М., 1915)

интеллигенции, в числе которых З.Н. Гиппиус, М.В. Якунчикова-Вебер, Е.Д. Поленова, Т.Л. Щепкина-Куперник и Э.Я. Шанкс. В сборнике представлены проза и поэзия женщин-писательниц и поэтесс, иллюстрированные 85 рисунками российских художниц. Эмилия Шанкс проиллюстрировала для сборника рассказы Щепкиной-Куперник «Вечером» и Элизы Ожешко «Дым». Ее творчество также было представлено в сборнике репродукцией картины «Занялась»[56] (не позднее 1900, местонахождение неизвестно).

В 1915 году вышел сборник «Клич. День печати»[57] в помощь жертвам войны. На 248 страницах опубликованы рассказы, фрагменты театральных пьес, стихи, ноты музыкальных произведений и, конечно, репродукции картин и графика современных художников. Деятели культуры безвозмездно передали свои работы для публикации в сборнике. Среди имен тех, чьи работы включены в сборник, Леонид Андреев, Константин Бальмонт, Александр Блок, Валерий Брюсов, Иван Бунин, братья Виктор и Аполлинарий Васнецовы, Викентий Вересаев, Александр Гречанинов, Вячеслав Иванов, Михаил Нестеров, Леонид Пастернак, Василий Поленов, Михаил Пришвин, Сергей Рахманинов, Илья Репин, Александр Серафимович, Александр Скрябин, Татьяна Щепкина-Куперник. Спонсорами сборника стали видные представители бизнеса, в их числе основанная выходцами из Шотландии английская торговая компания «Мюр и Мерилиз» и писчебумажная фабрика В. Говарда. Эмилия Шанкс предоставила в сборник репродукцию своей антивоенной картины «Дождалась»[58] (не позднее 1902, местонахождение неизвестно), а также рисунок «Товарищам – вязанье раненых».

56. XXVIII выставка ТПХВ 1900 года.

57. Клич. День печати: Сборник на помощь жертвам войны. М., 1915.

58. XXX выставка ТПХВ 1902 года. Опубликована в журнале «Родина» (1903. №3)

Открытие народной библиотеки в Ясной Поляне. Слева направо: в первом ряду (за группой крестьянских детей) Толстой, П.Д. Долгоруков, Т.К. Фоканов, Илюша и Соня Толстые, Таня Сухотина; во втором ряду: В.Ф. Булгаков (2-й слева), П.И. Бирюков, Мария Шанкс, М.С. Сухотин, А.Л. Толстая, Т.Л. Сухотина, О.К. Толстая и В.М. Феокритова 31 января 1910 Фото: А.И. Савельев

Сборник вышел уже после того, как Эмилия Шанкс уехала из России на свою историческую родину в 1913 году. Решение было вызвано смертью отца в 1911 году и отъездом других членов семьи и друзей. Несомненно, ей было непросто расставаться с привычной жизнью, с друзьями. Перед отъездом из России в 1913 году в Москве прошла персональная выставка Э.Я. Шанкс, на которой было представлено более 50 работ художницы[59].

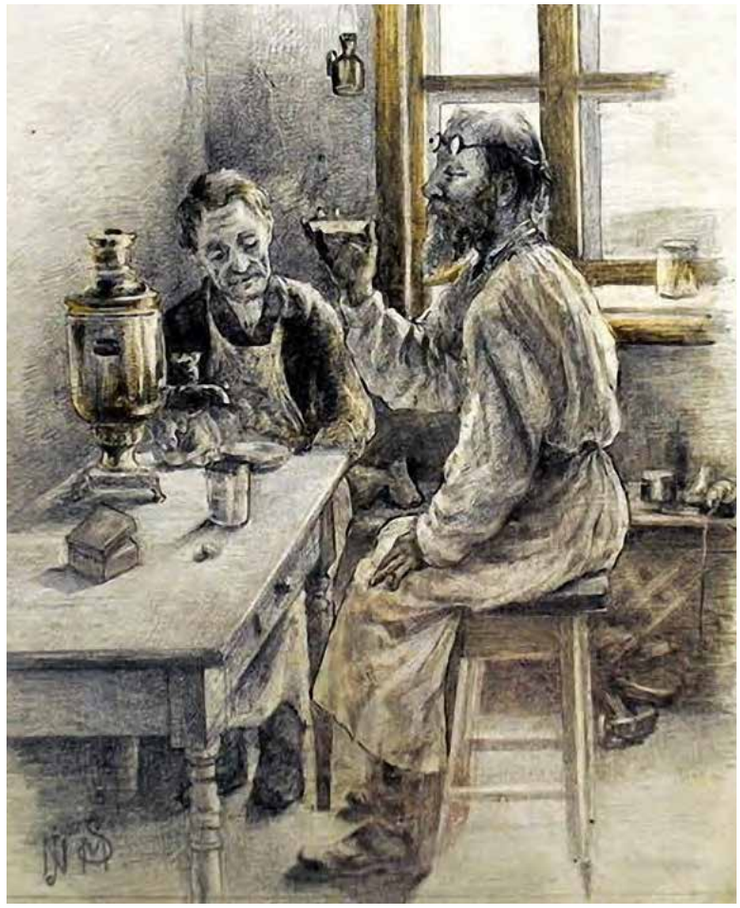
О горечи расставания с Россией и близкими людьми свидетельствует письмо, отправленное Эмилией своему знакомому в Москве:

Эмилия ШАНКС
На практике (Медицинский осмотр в богадельне)
Не позднее 1898
Холст, масло
106,6 x 88,8
© Музей Челмсфорда, Великобритания

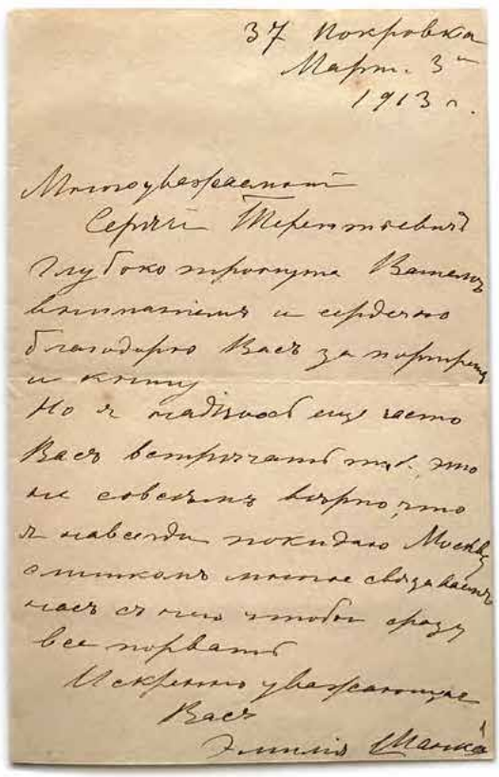
59. К выставке был издан каталог: Каталог выставки Э.Я. Шанкс. М., 1913.

↓ Письмо Эмилии Шанкс С.Т. Семенову. 3 марта 1913 г., Москва Государственный музей Л.Н. Толстого, Москва

Мария ШАНКС, Наталия ИЕНКЕН
Иллюстрация к рассказу Л.Н. Толстого «Где любовь, там и Бог»
В левом нижнем углу монограммы МШ и НИ
Начало XX века



«37 Покровка
Марта 3го 1913 г.
Многоуважаемый Сергей Терентьевич
Глубоко тронута Вашим вниманием и сердечно благодарю Вас за портрет и книгу. Но я надеюсь еще часто Вас встречать, т. к. это не совсем верно, что я навсегда покидаю Москву. Слишком многое связывает нас с нею, чтобы сразу все порвать.
Искренне уважающая Вас
Эмилия Шанкс»[60].



Сергей Терентьевич Семенов – знакомый сестер Шанкс по кругу сподвижников Л.Н. Толстого, общение с которыми было важной частью их жизни. Старшая сестра Луиза была замужем за Эйльмером (Алексеем Францевичем) Моодом, переводчиком, издателем и биографом Л.Н. Толстого, переводила произведения писателя. Мария Шанкс дружила со старшей дочерью Льва Николаевича Татьяной Толстой-Сухотиной со времени учебы в художественном училище. О близком знакомстве Марии, Эмилии и Луизы с семьей писателя упоминают в своих дневниках Лев Николаевич и Софья Андреевна: сестры часто гостили в Ясной Поляне, помогали Льву Николаевичу переводить письма на английский, общались с друзьями семьи и последователями идей Толстого из разных стран.

Особенно вовлеченными в деятельность толстовского кружка были Мария и ее подруга по художественному училищу Наталия Иенкен. Наталия Александровна Иенкен (Jenken) (1863–1927), родом из Германии, – российская подданная, художница, изменившая свой образ жизни под влиянием взглядов Толстого.

В 1898 году, когда начались гонения на Толстого и его последователей, Мария, Наталия и ее приемная дочь Аня уехали в Англию и остановились в доме у Луизы и Эйльмера Моод в маленьком городке недалеко от Челмсфорда (графство Эссекс), а спустя несколько лет переехали в Тейнмут (графство

60. Письмо Э.Я. Шанкс С.Т. Семенову. 3 марта, 1913 г., Москва // Государственный музей Л.Н. Толстого, Москва

Эмилия ШАНКС
Вид из окна
Не позднее 1911
Холст, масло
47 × 33,5
Частное собрание,
Великобритания
Вид из окна дома Шанкс на Покровке.

→ Эмилия ШАНКС
Крыши. Не позднее 1911
Холст, масло
Частное собрание,
Великобритания

Эмилия ШАНКС
Натюрморт
Холст на картоне, масло
32 × 39
Частное собрание

Девон), о чем написала в своих воспоминаниях приемная дочь Наталии Анна Троуп[61]. Мария иногда брала заказы на иллюстрирование книг. Так, вместе с Наталией они создали иллюстрации к рассказу Л.Н. Толстого «Где любовь, там и Бог». Их связи с Россией не прерывались.

Чем же занимались Мария и Эмилия после переезда в Англию? Мария прожила в Эссексе, а потом в Девоне еще полвека (до 1949 года), участвовала в деятельности толстовского сообщества. Вероятно, что-то рисовала для себя – в семье хранится ее пейзаж с сельским домом, в котором она жила.

Эмилия провела оставшуюся часть жизни – более 20 лет – в Лондоне (она умерла в 1936 году). С собой она вывезла из России около десятка работ. В первые после отъезда годы Эмилия приезжала в Россию и даже участвовала в передвижных выставках вплоть до 1915 года. В 1916 и 1918 годах она принимала участие в ежегодной выставке Королевской академии художеств в Лондоне, представив там картины, написанные в России: «Кусочек Москвы» и «Мирная Москва». Известно, что она писала портреты своих родственников, а также пейзажи в Лондоне, горах Швейцарии, в Пиренеях, во Франции. В музее британского города Челмсфорд хранится ее картина «На практике»[62] («Медицинский осмотр в богадельне», не позднее 1898). Она поступила в музей в дар от потомков Луизы и Эйльмера Моод.

Автору удалось найти несколько работ, созданных, судя по подписи на английском языке, после отъезда Эмилии Шанкс из России. Одна из них – «Красный платок» (частное собрание), портрет девочки в русском сарафане. Это, пожалуй, единственная известная на сегодня работа Эмилии Шанкс с ярко выраженным русским национальным колоритом.

Будучи англичанками по происхождению, Эмилия и Мария Шанкс своим творчеством органично влились в художественный мир русской культуры, обогатили ее, нашли в ней свой собственный путь[63], став примечательными фигурами в российской живописи конца XIX – начала XX века.

Автор благодарит представителя семьи Шанкс Гая Ричардса за любезно предоставленные материалы из семейного архива и других потомков семьи за разрешение на использование изображений картин сестер Шанкс из их коллекций.

61. Anna Horsburgh-Porter. Memories of Revolution: Russian Women Remember. Routledge, 1993.
62. XXVI выставка ТПХВ 1898 года.
63. На сегодняшний день известны 95 живописных работ Э.Я. Шанкс и 3 рисунка, из них к 68 работам имеются изображения. Также известно о 9 картинах и 4 рисунках М.Я. Шанкс.

Наследники Грабаря

Алексей Владимиров

Всероссийский художественный научно-реставрационный центр носит имя известного художника, историка искусства и общественного деятеля Игоря Эммануиловича Грабаря – первооткрывателя и основателя в России научных методов реставрации.

Грабарь ввел в практику предреставрационные исследования памятников, коллегиальный метод принятия решений при их раскрытии, фотофиксацию и документирование всех процессов работы. По его инициативе в 1920-е годы сформировалась уникальная, не имеющая аналогов в Европе русская реставрационная школа, которая постоянно развивается, используя результаты исследований в разных областях науки и культуры. Именно с Грабаревскими мастерскими с момента их возникновения и до наших дней связаны все основные мероприятия, проводимые государством в области реставрации и охраны памятников культуры.

История Центра началась в 1918 году, когда в тяжелое время гражданской войны И.Э. Грабарь по поручению наркома просвещения А.В. Луначарского разработал план государственной охраны памятников культуры. Единственными, кто противостоял тогда революционному вандализму и разрухе, стали несколько известных художников, ученых и деятелей культуры, пытавшихся убедить власть в необходимости нового подхода к охране памятников через созданную при Отделе по делам музеев и охране памятников искусства и старины Народного комиссариата просвещения Всероссийскую комиссию по сохранению и раскрытию памятников древней живописи, при которой Грабарь организовал реставрационные мастерские.

Для работы в комиссии кроме потомственных мастеров-иконников из Мстеры, Палеха и других старинных иконописных центров Грабарь привлек А.И. Анисимова, П.И. Нерадовского, Н.П. Лихачева, Н.П. Сычева, И.С. Остроухова, Ю.А. Олсуфьева. Все они сейчас известны как первооткрыватели уникальных памятников древнерусского искусства, и это не случайно, поскольку массовое раскрытие русских икон началось именно с деятельности Комиссии.

В 1924 году мастерские стали самостоятельным специализированным учреждением и получили название Центральные государственные реставрационные мастерские (ЦГРМ).

История российской и советской реставрации, вероятно, не знает более деятельной организации. В 1918–1934 годах мастерскими отреставрировано более 1000 памятников древнерусского искусства. В ЦГРМ были раскрыты такие шедевры, как

← Андрей Иванович ИВАНОВ
Амвросий Медиоланский воспрещает императору Феодосию вход в храм. 1829
Холст, масло. 212 × 160,5
© ГТГ

Игорь Эммануилович ГРАБАРЬ
Серый день. Проходной двор в Замоскворечье. 1941
Холст, масло. 79 × 66
© ГТГ

→ Торжественное открытие Третьяковской галереи в зале В.И. Сурикова 17 мая 1945 года. Читает приветственное слово директор Третьяковской галереи А.И. Замошкин; за букетом цветов – И.Э. Грабарь
© Отдел фотокиноматериалов ГТГ

«Богоматерь Владимирская» (первая треть XII века, ГТГ), «Архангел Гавриил (Ангел Златые Власы)» (1130–1190-е, ГРМ), «Богоматерь Боголюбская» (около 1155) и «Богоматерь Максимовская» (около 1299–1305, обе иконы – Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник). В 1918 году решили вести работу по раскрытию живописи, связанной с именем Андрея Рублева, и в Троице-Сергиевой лавре была проведена реставрация «Троицы» (1411 или 1425–1427, ГТГ). Специалисты ЦГРМ отреставрировали три известные иконы «Звенигородского чина» (1410-е, ГТГ), предположительно созданные гениальным иконописцем.

Необходимо отметить, что Церковь высоко оценила деятельность коллектива ЦГРМ. Еще в 1918 году святейший патриарх Тихон, понимая, что только реставраторы могут уберечь русские святыни от полного уничтожения, выдал «охранную» грамоту И.Э. Грабарю, В.Т. Георгиевскому и А.И. Анисимову с благословением и пожеланием успеха «полезному для Церкви начинанию».

Под руководством Грабаря с целью выявления памятников искусства были подготовлены и проведены научные экспедиции по Русскому Северу и городам, расположенным по берегам Волги и Оки. Уже первые результаты деятельности реставраторов оказались успешными – они фактически заново открыли много новых памятников иконописи. Именно благодаря им в искусствоведческих трудах появились сведения о неизвестных прежде мастерах, о таких иконописных школах, как Тверская, Ярославская, Псковская.

К сожалению, как раз в пору расцвета ЦГРМ — в 1930-е годы — политическая ситуация резко изменилась не только в области охраны памятников, но и по отношению к реставрационным мастерским: работу ЦГРМ признали «слишком узкой, аполитичной и не имеющей общественного уклона». Реставраторы стали не нужны власти, борющейся с Церковью, их письма и ходатайства в защиту памятников национальной культуры раздражали. Последовали «оргвыводы». Опытные специалисты подверглись репрессиям. После многих лет лагерей П.Д. Барановскому, Н.П. Сычеву, Н.Н. Померанцеву, В.О. Кирикову, Д.Ф. Богословскому, П.И. Юкину удалось выжить и продолжить служение делу всей жизни. Великие

Раскрытие «Мадонны» в ЦГРМ
Слева направо:
Г.О. Чириков, А.И. Анисимов,
Д.Ф. Богословский, И.Э. Грабарь
Сентябрь 1925. Фотография
© ОР ГТГ

«Обследование
Н.Н. Померанцевым древней
иконы св. Николая, найденной
им на чердаке Воскресенской
церкви 1694 г. в селе Верхние
Матигоры Холмогорского
р-на Архангельской области.
Июль 1966 г.» (аннотация
неустановленного участника
экспедиции). Фотография

Никола Можайский. 1540
Роспись – 1696
Юго-Западная Русь
Дерево, левкас, темпера; резьба полихромная роспись. 174 × 80 × 17
© Псковский объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

→ **Симеон Столпник**
Из деисусного чина
Середина XVII века
Русский Север
Дерево, левкас, темпера
200 × 61
© Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск

→ **Никита Столпник Переславльский**
Из деисусного чина
Середина XVII века
Русский Север
Дерево, левкас, темпера
199 × 61
© Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск

деятели охраны памятников Ю.А. Олсуфьев и А.И. Анисимов пали жертвами репрессий. В 1934 году ЦГРМ закрыли. Бывшие сотрудники перешли в главные российские музеи (Третьяковскую галерею, Русский музей, Исторический музей и другие). Общесоюзное дело охраны памятников прекратилось почти на целое десятилетие.

Великая Отечественная война внесла свои коррективы. Необходимо было срочно спасать эвакуированные фонды многих десятков музеев, и в первую очередь те, что оказались в зоне оккупации. Для этого требовались прежде всего опытные кадры. Стало ясно, что без реставрационных мастерских невозможно справиться с последствиями разрушений, нанесенных войной.

1 сентября 1944 года после подписания В.М. Молотовым распоряжения Совнаркома СССР создается Государственная центральная художественно-реставрационная мастерская (ГЦХРМ). Грабарь, которому в то время исполнилось 72 года, не мог возглавить мастерскую, но ввел в ее штат должность научно-художественного руководителя, чьи обязанности исполнял на протяжении последующих 15 лет. В 1944 году он фактически возродил ЦГРМ.

Первому директору ГЦХРМ В.Н. Крыловой удалось собрать основной состав Грабаревских мастерских. По всей стране она разыскивала опытных реставраторов, многие были отозваны с фронта. На долгие годы мастерские обосновались в Марфо-Мариинской обители в Замоскворечье. Первое, что сделали реставраторы, – расчистили фрески и росписи М.В. Нестерова и П.Д. Корина, восстановили нестеровский иконостас Покровского собора, долгие годы использовавшегося как клуб завода. Подвиги начинаются с малого!

Главное направление деятельности мастерских в 1940–1950-х годах диктовалось условиями военной и послевоенной жизни: музеям, возвращавшимся

← Андрей РУБЛЕВ
Троица
1411 или 1425–1427
Дерево, левкас, темпера. 142 × 114
© ГТГ

Богоматерь Владимирская
Первая треть XII века
Константинополь
Дерево, темпера
104 × 69
© ГТГ

Франц Алексеевич РУБО
Оборона Севастополя 1854–1855 годов
Панорама. 1901–1904
Холст, масло
14 × 114 м
© Музей-панорама «Оборона Севастополя 1854–1855 годов», Севастополь

↓ Франц Алексеевич РУБО
Оборона Севастополя 1854–1855 годов
Панорама. 1901–1904
Фрагмент
© Музей-панорама «Оборона Севастополя 1854–1855 годов», Севастополь

из эвакуации, требовалась помощь. Сотрудники ГЦХРМ начали планомерную консервацию и реставрацию экспонатов, создали послевоенные экспозиции в музеях Курска, Смоленска, Новгорода, Пскова, Калинина (ныне Твери), Харькова и других городов. Среди значительных достижений этого периода – реставрация панорам Ф.А. Рубо «Бородинская битва» и «Севастопольская оборона», для восстановления которых потребовалась разработка новых методик.

Масштабы деятельности мастерской тех лет поражают. В отчетах значатся тысячи произведений из музеев Советского Союза и сотни ввезенных в Россию из Германии (из Дрезденской галереи, музеев Берлина).

В 1958 году возобновилась экспедиционная работа. Организованные Н.Н. Померанцевым экспедиции обследовали и описали тысячи архитектурных памятников, икон, деревянных скульптур, предметов декоративной резьбы, металлического литья, ткачества.

Для восстановления структуры музейной реставрации в 1955 году ГЦХРМ организовала двухгодичные курсы подготовки реставраторов станковой

↓
Франц Алексеевич РУБО
Оборона Севастополя 1854–1855 годов
Панорама. 1901–1904
Фрагмент
© Музей-панорама «Оборона Севастополя 1854–1855 годов», Севастополь

живописи, графики, скульптуры и предметов прикладного искусства, предоставлявшие единственную в то время возможность получить официальное реставрационное образование. Квалификационные удостоверения курсов получили основатели реставрационных мастерских Вильнюса, Киева, Баку, Минска, Таллинна. Богатый опыт реставраторов, а также знания старшего поколения и научное обеспечение реставрационных процессов позволили обобщить и опубликовать принципы реставрации послевоенного периода. Так, в 1960-е начали выходить в свет первые сборники «Вопросы реставрации», которые служили для многих музейных реставраторов в те годы единственными методическими пособиями.

После окончания восстановительного послевоенного периода в музеях стало развиваться новое направление деятельности мастерских. От отдельных памятников реставраторы постепенно перешли к циклам и сериям, связанным с различными местными школами и определенными историческими периодами. Такая методология оказалась естественной для реставрации иконописи. Единая технология создания памятников требовала единой технологии

Петергоф
Фонтан «Самсон, разрывающий пасть льву»
Современная фотография

↓ Петергоф
Фонтан «Самсон, разрывающий пасть льву»
Культурные ценности – жертвы войны
Фотография

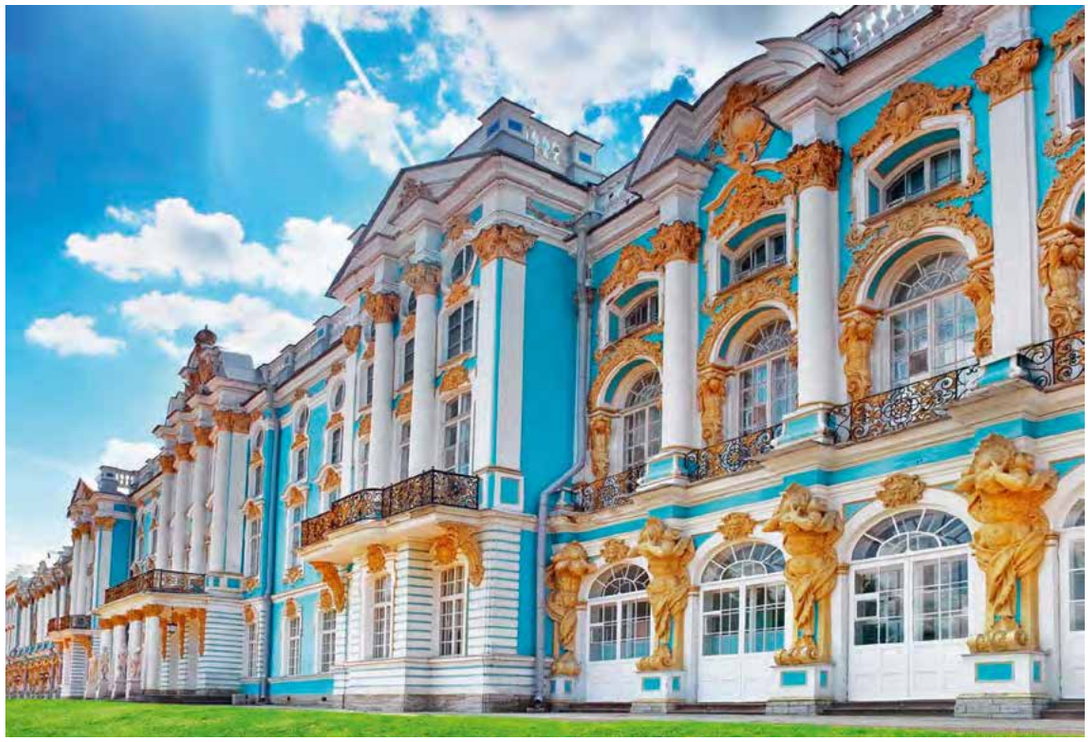
реставрации. В программе деятельности мастерских появились темы: ростово-суздальская иконопись, псковская иконопись, живопись древней Карелии, иконопись вологодских земель. Обычно после окончания работ по раскрытию очередной серии икон устраивались выставки в Москве и Ленинграде (ныне Санкт-Петербурге).

В 1974 году мастерские были преобразованы во Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря (ВХНРЦ). Новый статус организации расширил рамки ее деятельности: она стала научно-методическим и координационным центром, занимающимся практической реставрацией, фундаментальными научными исследованиями, подготовкой специалистов для музеев (в отделах Центра регулярно проходят стажировку российские и зарубежные реставраторы), а также активным участником реставрационных советов музеев.

Одно из основных направлений деятельности ВХНРЦ – организация выставок, представляющих развитие реставрационного дела в стране и за рубежом. Только перечисление выставок, за которыми стоят годы кропотливого труда реставраторов, займет несколько страниц, поэтому назовем лишь некоторые наиболее интересные экспозиции: «Солигаличские находки. Художник XVIII века Григорий Островский» (1975); «Ефим Честняков — художник сказочных чудес» (1977); «Русский акварельный портрет первой половины XIX века» (1978); «Ярославский портрет XVIII–XIX веков» (1982); «Русский пастельный портрет» (1985); «Иконы строгановских вотчин» (1990–1991); «Гравюры Жан-Жака де Буассье из собрания Воронежского областного художественного музея имени И.Н. Крамского» (2009); «Небеса ручной работы. Расписные потолки и иконы из храмов Кенозерского национального парка» (2010); серия выставок с общим названием «Сохраняя культурное наследие»: «Гравюры старых мастеров из собраний российских музеев после реставрации в ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря» (2011), «Акварели и рисунки А.П. Боголюбова из собрания Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева после реставрации в ВХНРЦ имени И.Э. Грабаря (2012), «Живопись и графика старых мастеров из собраний российских музеев после

Екатерининский дворец
Царское Село
Современная
фотография

↓ Екатерининский дворец
Царское Село
Культурные ценности –
жертвы войны
Фотография



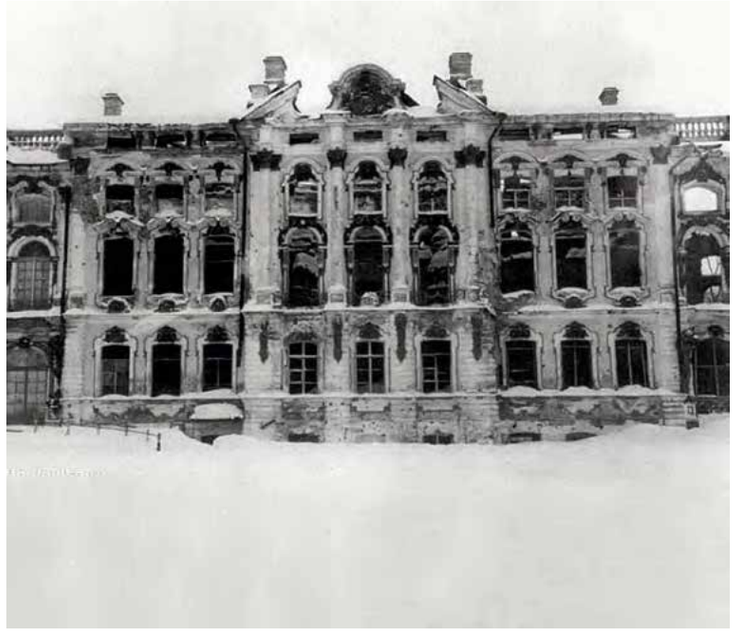
реставрации в ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря» (2014), «Николай Фешин: Живопись и графика русского периода после реставрации в Центре имени И.Э. Грабаря (2017)»; «Николай Померанцев. К 125-летию со дня рождения» (2016–2017); «Древнерусское лицевое шитье после реставрации в Центре имени И.Э. Грабаря» (2018); «Открытие “Иконотеки А.Н. Овчинникова”» (2018); «Акварели М.А. Волошина после реставрации в Центре Грабаря»» (2019); «Восток – дело тонкое» (2021); «Сказ об Иване Билибине» (2021); «Адольф Овчинников. Страницы жизни» (2022). К 150-летию со дня рождения И.Э. Грабаря в 2021 году был представлен выставочный проект «Разговор с Мастером», посвященный обширному наследию основателя реставрационных мастерских, художника, реставратора, искусствоведа, теоретика искусства, просветителя и педагога.

ВХНРЦ также проводит научные конференции и чтения, круглые столы, где обсуждаются достижения российской и мировой науки в области реставрации.

В настоящее время ВХНРЦ – сложная, разветвленная структура, которая включает в себя отделы реставрации масляной и темперной живописи, мебели, тканей, керамики, графики, кости, металла, рукописей, каменной скульптуры, а также отделы физико-химических исследований, научной экспертизы, архив, фототеку. При Центре созданы Архангельский, Вологодский и Костромской филиалы.

Много лет Грабаревские мастерские размещались в московских храмах: в Покровском соборе Марфо-Мариинской обители, различные отделы располагались в церкви Святой Екатерины на Всполье, Владимирском соборе Сретенского монастыря, церкви Воскресения Христова в Кадашах. Надо отдать должное, реставраторы мастерских собственными силами поддерживали и восстанавливали занимаемые организацией храмы. В 2006 году все отделы ВХНРЦ переехали в реконструированное здание на улице Радио. Мастерские были оснащены современным оборудованием.

Новые и новые поколения реставраторов пополняют ряды наследников Игоря Эммануиловича Грабаря, сохраняя высокий уровень профессионализма. Они проходят вновь и вновь по оставленному Грабарем живому следу, кропотливо восстанавливая памятники российской и мировой культуры.



Редакция журнала «Третьяковская галерея» поздравляет Российскую академию художеств со славным юбилеем – 265-летием со времени основания.

По велению великого реформатора императора Петра I в 1724 году на заседании Сената был рассмотрен документ об учреждении Академии наук и художеств.

4 ноября 1764 года императрица Екатерина II «даровала Академии Устав и Привилегию», содержавшие наставления об организации учебного процесса, о воспитании художника, этике поведения и правилах общежития учащихся.

Императорская Академия художеств стала преемницей первых европейских академий – Флорентийской, Болонской и Святого Луки в Риме. Более чем за два с половиной столетия отечественная Академия сохранила и приумножила традиции, заложенные в уставах и правилах их основателей, в ряду которых гении мировой художественной культуры Микеланджело и Палладио, Вазари и Брунеллески.

Россия обогатила уникальными талантами мировое искусство в лице Александра Иванова, Карла Брюллова, Матвея Казакова, Василия Баженова, Федота Шубина и Михаила Микешина, Веры Мухиной, Сергея Коненкова, Александра Дейнеки, Аркадия Пластова, Владимира Фаворского, Михаила Аникушина, Евгения Вучетича...

Российская академия художеств бережно сохраняет и возрождает истоки национальной духовности, живые традиции древнерусской иконописи.

В стенах Академии и под ее патронатом воспитаны несколько поколений профессионалов высочайшего класса и патриотов, талантами которых укреплялось творческое единство многонационального искусства России.

В наше время РАХ является форпостом классического, реалистического искусства, поборником подлинного новаторства. Неотъемлемой частью ее многогранной деятельности является воспитание художественного вкуса, духовного и эстетического просвещения гражданского общества.

РАХ своей духовно-преобразующей деятельностью обеспечивает эволюцию искусства и его жизнеспособность.

VIVAT ACADEMIA

Уставъ
ИМПЕРАТОРСКОЙ
Академіи
трехъ знатнѣйшихъ художествъ
Живописи, Скульптуры и Архитектуры
съ
Воспитательнымъ при оной Академіи училищемъ.

въ Санктъ-Петербургѣ
1764. Года.

МЕЖРАЙОННАЯ ЦЕНТРАЛИЗОВАННАЯ
БИБЛИОТЕЧНАЯ СИСТЕМА
ИМЕНИ М.Ю.ЛЕРМОНТОВА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

GRANY
ART-CRYSTAL-BRUT

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
Республики Татарстан

МОСКВА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

выставочный
проект

1814

THE LERMONTOV TIME

15.09 – 31.10.2022

Музей Павла и Сергея Третьяковых

Новое музейное пространство

12+ | www.tretyakov.ru

Реклама

Купить билет

Музей
Павла и Сергея
Третьяковых
Третьяковская галерея

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Москва,
1-й Голутвинский переулок, 16, стр. 1
+7 (495) 957 07 27

Дягилев. Генеральная репетиция

Крымский Вал, 10 | Залы 39–42 | 12+ | www.tretyakov.ru

Реклама

Новая Третьяковка
Крымский Вал

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

04.10.2022 — 05.02.2023

Генеральный спонсор

ВТБ

Информационные партнеры

ТАСС · РИА НОВОСТИ · ИСКУССТВО · РУССКОЕ ИСКУССТВО

Стратегический медиапартнер

THE ART NEWSPAPER RUSSIA