

ПОЯСНЕНИЯ К КАТАЛОГУ

Каталог состоит из двух частей – собственно научного, аннотированного каталога и кратких биографий художников – участников выставки. Аннотированный каталог составлен по разделам: живопись, рисунок, гравюра, книжная графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство. Внутри разделов произведения располагаются в алфавитном порядке или по характеру материалов (в разделе декоративно-прикладного искусства). Принятые сокращения прилагаются.

Сведения о произведениях даны в следующем порядке:

- Фамилия, имя, отчество
- Годы жизни художника. При отсутствии точной даты в скобках ставится вопрос
- Порядковый номер произведения в каталоге
- Наименование произведения
- Дата произведения. Вопросительный знак после даты указывает на ее предположительность
- Материал и техника произведения, его размер и форма. Первая цифра означает высоту, вторая – ширину, третья (в скульптуре) – глубину (в сантиметрах)
- Подписи и надписи с сохранением авторской орфографии
- Источник и время поступления в музей
- Инвентарный номер
- Комментарий о связи произведения с другими работами – этюд, эскиз, авторское повторение, с указанием местонахождения последнего, принадлежность к серии или циклу работ
- Аннотация к произведению или группе их

– Рубрика „выставки“, содержащая сведения об участии произведения на выставках до 1925 года, обозначившего хронологические рамки данной темы. В процессе бытования многие произведения изменили или утратили первоначальные, авторские названия, войдя в инвентарь музея под новым наименованием. Выражение „возможно“ указано авторами каталога в случаях, когда по их предположениям произведение могло экспонироваться на той или иной выставке под другим своим, ранним названием

– Рубрика „литература“, содержащая основную библиографию произведения до 1925 года

Биографии художников включают следующие сведения:

- Фамилия, имя, отчество
- Годы жизни, место рождения и смерти. Их отсутствие означает, что этими сведениями авторы не располагают. Вопросительный знак указывает на предположительность данных
- Занятия в области художественного творчества, жанровые предпочтения художника
- Годы и места учебы. Время получения академических званий
- Сведения о членстве в художественных обществах и участии на выставках (указываются самые главные)
- Данные о работе художника в других (для него) видах изобразительного творчества, например, в книжной графике, в театре, о преподавательской деятельности
- Краткие сведения об участии художника в символистском движении

ЖИВОПИСЬ

АНДРЕЕВ Николай Андреевич

1 Грехопадение Евы. Около 1910 (ил. 305)

Холст, масло. 88,2 x 47,3
Пост. в 1990 через МК РСФСР из собр.
А. А. Гневнышева, Москва Ж-11787
Картина не окончена

В станковой скульптуре и живописи Андреев отдал щедрую дань идее Вечной Женственности, популярной в отечественной культуре начала нашего века и особенно волнованной символистов. В их искусстве она часто смыкалась с мотивами грехопадения, греховности, искушения. В отличие от Ф. Штука, автора известной мрачно-аллегорической картины „Грех“, московский художник дает лирическую интерпретацию библейской темы. К ней редко обращались его русские коллеги. Выдержанное в светлой гамме изысканных тонов полотно волнует недосказанностью и в то же время – „многосмысленностью“ образа. Возможно, непосредственным инспиратором появления картины были впечатления Андреева от танцев с живой змеей, с которыми в 1910 в ресторане „Яр“ выступала Мадиа Сурит.

В. К.

АНИСФЕЛЬД

Борис (Бер) Израилевич

2 Дама и фрукты. Конец 1900-х (ил. 183)

Холст, масло. 58,5 x 100
Пост. в 1994, дар Е. П. Антиповой и
В. К. Тетерина, Петербург Ж-11860

Характерная для символизма, не поддающаяся однозначному истолкованию сцена. Она строится на сопоставлении не связанных сюжетом изображений погруженной в грезы или самосозерцание женщины, вазы и фруктов, уподобленных драгоценностям. Свойственные картине таинственная мно-

гозначительность и „магизм“ усиливаются суггестивным колоритом, объединившим то ярко вспыхивающие, то матово мерцающие в полутьме, то как бы „густеющие“ тона. Он подчеркивает болезненную бледность лица героини, прозревающей судьбу.

В. К.

3 Волшебное озеро. 1914 (ил. 325)

Бумага на картоне, масло. 69,5 x 80
Слева внизу: Б. Анисфельд 1914;
на обороте: „Волшебное озеро“
Пост. в 1917 из собр. Я. И. Савича,
Петроград ЖБ-1278

выставки: Мир искусства. Пг, 1915. № 8
(„Волшебное озеро (эскиз, исполненный для
А. П. Павловой)“)

4 Дворец Султана. 1916 (ил. 324)

Картон, темпера. 69 x 76
Справа внизу: Б. Анисфельд 1916
Пост. в 1917 из собр. Я. И. Савича,
Петроград Ж-5547
Эскиз декорации для постановки балета
„Исламей“ (музыка М. А. Балакирева)
на сцене Мариинского театра в Петербурге в 1916

выставки: произведений искусства в пользу инвалидов-поляков. Пг, 7 февраля – 31 марта 1916. № 4 („Эскиз декорации к балету „Исламей““)

Анисфельд – из тех мастеров „Мира искусства“, чье творчество способствовало расцвету русского музыкального театра. Его деятельность декоратора началась еще в студенческие годы в театре В. Ф. Комиссаржевской. С тех пор художника волновала проблема синестезии – создания средствами живописи образов, адекватных музыкальным и сценическим. „Мое видение идет от чувств, пробужденных во мне драмой и музыкой“, – говорил он. Таковы композиция „Волшебное озеро“ и эскиз декорации к балету „Исламей“, навеянные музы-

кой, с пряным романтизмом, с таинственными героями в фантастических одеждах, с прихотливыми очертаниями одухотворенных форм, с глубокими и сочными переживаниями тонов, рождающими ощущение музыки. Как большинство созданий символизма, картина несет заметный отпечаток эстетизма.

В. К.

БАКСТ (РОЗЕНБЕРГ) Лев Самойлович

5 Осень. (Ваза). 1906 (ил. 306)

Бумага на холсте, акварель,
гуашь, белила. 116 x 73
Левее середины внизу: Л. Бакст.
Пост. в 1985 по завещанию Б. Н. и
К. Б. Окуневых, Ленинград Ж-11121
В литературе порой бытует под
названием „Ваза. (Автопортрет)“

выставки: СРХ. М., 1906. № 41 („Осень (Декоративное панно)“); XXXI Сессиион. Вена, 1908. № 167 („Осень“)
ЛИТЕРАТУРА: Золотое руно. 1906. № 4. С. 7, воспр. („Осень“).

Не очень частое в русском символизме произведение на темы из интимной сферы бытия современников. Здесь „осень“ – время года, метафора человеческих отношений и самочувствия людей. Как метафора воспринимается и ваза – полноправный герой картины, „затесняющий“ фигуры персонажей, связывающий и разделяющий их. Она, кажется, одновременно воплощает и высокое искусство, и вечно живую, обновляющуюся и плодоносящую природу. Завораживает магический ритм переплетений листьев, ветвей и гроздьев, которым вторят плавные очертания вазы и пьедестала, рисунок выходящих тропинок, то сходящихся, то разбегающихся в сумеречной дали парка.

В. К.

6 Древний ужас (Terror antiquus). 1908

(ил. 121)

Холст, масло. 250 x 270
Слева внизу: Бакст
Пост. в 1965, дар А. Л. Бакста,
С. С. Клячко, Р. С. Монфрели,
родственников художника, Москва

Ж-8135

Одноименный вариант (1905) –
местонахождение неизвестно

выставки: Осенний салон. Париж, 1908. № 79; „Салон [С. К. Маковского]“. СПб, 1909. № 3; VII СРХ. М., 1909–1910. № 20; Exposition universelle et internationale de Bruxelles. 1910. № 31 (золотая медаль); Esposizione Internazionale di Roma, 1911 / Catalogo della mostra di belli Arti. Padiglione Russo. № 6; Мир искусства. Прага, 1912. № 1; Персональная Л. С. Бакста. Лондон, 1913
ЛИТЕРАТУРА: Бенуа А. Н. Художественные письма. Еще о „Салоне“ // Речь. 1909. 11 февраля; Иванов Вяч. Древний ужас (по поводу картины Л. С. Бакста „Terror Antiquus“) // Золотое руно. 1909. № 4. С. 51 – 65; ЛИ. Леон Бакст // Красная панорама. 1925. № 4. С. 14; Перцов П. На выставке Серова // Голос Москвы. 1916. 16 февраля; Rossica // Аполлон. 1913. № 7. С. 79.

В живописи русского символизма и в многообразном творчестве Бакста полотно „Древний ужас“ имеет важное смысловое значение. Изображающее катаклизм вселенского масштаба, гибель по воле рока некой цивилизации (Атлантиды?) – цветущих городов, храмов и „кумиров“ – оно было инспирировано в равной степени и впечатлениями от совместной с В. А. Серовым поездки в Грецию (1907), и переживаниями от только что прошедшей революции 1905 – 1907. Взятый художником высокий горизонт позволяет охватить взором величественную панораму катастрофы, над которой словно вырастает на глазах фигура – архаическое полихромное изваяние улыбающейся девушки-коры. Прекрасная и зага-

дочная, она воспринимается и как символ немеркнувшей идеи „вечно женственного“, волновавшей „младших“ русских символов, и как выражение мысли о конечности жизни (у древних греков кора была воплощением богини царства мертвых Персефоны), и как символ идеи „жизнь коротка, искусство – вечно“. Это настроение, полное романтической меланхолии, разочарования в современности, ощущения бессилия человека перед всевластием рока, перед слепыми стихиями, краткости мига человеческого бытия на земле, разделяли вместе с Бакстом его коллеги по обществу „Мир искусства“, марку-герб которого украшал девиз „Искусство свободно, скована жизнь“.

В. К.

БЕЛЯЕВ

Василий Васильевич

7 Положение во гроб. Конец 1890-х (?) (ил. 226)

Холст, масло. 98 x 232

Пост. в 1906 из комиссии по сооружению храма Воскресения Христова, Петербург ЖБ-1296
Эскиз картона для мозаики в интерьере церкви Воскресения Христова, Петербург. Одноименный картон (конец 1890-х – начало 1900-х) – в ГРМ

Одна из ранних работ мастера, посвятившего себя религиозному искусству. Написанная широко и общо, выдержанная в гамме блеклых жемчужно-желто-лиловых тонов, она несет печать поисков эпохи рубежа столетий. Изысканный колорит, музыкальный ритм поз, обобщенно взятых фигур, объединенных общим настроением светлой печали, превращают торжественную, полную сокровенного смысла сцену пеленания и оплакивания Христа в своего рода бесплотную грезу-прозрение, мистическое видение, ниспосланное художнику в минуту вдохновения. В законченном „картоне“ мозаичной композиции, как и в работах современных Беляеву реалистических и академических художников, сцена обретет черты будничной реальности.

В. К.

БЕНУА Александр Николаевич

8 Вид на лестницу и террасу в Версале. 1896 (ил. 196)

Картон, темпера. 46,8 x 58,6

Пост. в 1933 из архива А. Н. Бенуа, Ленинград ЖБ-1150
Этюд к картине „Прогулка короля“ (1896) – в ГРМ

Этот окрашенный остро эмоциональным чувством пейзажный этюд является ранним проявлением ретроспективизма в творчестве Бенуа. Выбранный им момент заката, низкий горизонт, темный и обобщенный колорит преобразуют и „остраивают“ реальный мотив версальского парка, наделяют его чертами зыбкости и таинственности, обостряют и драматизируют образ. Строгая, величественная красота пустынного регулярного сада напоминает о его создателе – „короле-Солнце“ и об эпохе Просвещения, вызывает печаль о безвозвратно ушедшем времени больших стилей, о навсегда исчезнувших из жизни людей гармонии духа и ясности.

В. К.

9 Арлекинада. 1906 (ил. 52)

Бумага на картоне, темпера. 99,5 x 70

Пост. в 1933 из архива А. Н. Бенуа, Ленинград Ж-2133
Фантазия на тему итальянской комедии масок

выставки: VI СРХ. М., 1908–1909. № 34

Тема театра, некоего преображающего жизнь чудесного „зеркала“, где реальность и вымысел, подлинность и игра постоянно и прихотливо меняются местами, была необыкновенно популярна в ретроспективном по своей окраске творчестве мирискусников. Она пронизывает живопись и графику Бенуа. У него с итальянской комедией масок связаны воспоминания о блистательной эпохе К. Гольдони, мечты о свободной и талантливой импровизации, о яркой зрелищности, навсегда ушедшей из театра и жизни людей, противопоставляемой серым будням русской реальности 1900-х. В картине „Арлекинада“ на фоне пышных кулис остро рисуются силуэты актеров, разыгрывающих грубо-озорной и одновременно

изящный спектакль. Пластика, энергичные ритмы фигур, подчеркнутые светом рамы, выявляют смысл происходящего. Участники сцены со своими утрированными движениями и пантомимой столь же похожи и не похожи на реальных людей с их земными чувствами, как и нарисованные декорации – на живой город за стенами театра. Мир старой и наивной балаганной комедии дель арте предстал в работе Бенуа во всей силе своего обаяния и изощренного мастерства – отголосок величавых безвозвратно ушедших в прошлое эпох.

В. К.

БЕНУА

Николай (Николай Александр Михайл) Александрович (Юношеский псевдоним ПИЛИКИКИУС)

10 Закат. 1917 (ил. 122)

Картон, темпера. 45 x 60

На обороте: *Nicolas Pilikikius*
Закат 1917 28/V

Пост. в 1933 из архива А. Н. Бенуа, Ленинград ЖБ-385

11 Фантастический пейзаж с пирамидой. Конец 1910-х (ил. 119)

Картон, темпера. 40,5 x 48

Пост. в 1933 из архива А. Н. Бенуа, Ленинград ЖБ-382

12 Фантазия в духе Чюрлениса. Конец 1910-х (ил. 123)

Картон, темпера. 49,5 x 50

Пост. в 1933 из архива А. Н. Бенуа, Ленинград ЖБ-1588

Картины отражают популярность в России творчества литовского композитора и живописца Микалоюса (Николая Константиновича) Чюрлениса. В 1908 – 1912 его отмеченные тонкой музыкальностью, отвлеченные символистские композиции регулярно экспонировались в обеих русских столицах. Ко времени, когда в 1915 юноша Бенуа впервые осмысленно заинтересовался работами Чюрлениса, он уже был увлечен идеями цветомузыки, делал опыты „перевода живописи в музыку и наоборот“,

посещал лекции П. Д. Успенского, вселявшие надежду на то, что художнику доступно постижение „четвертого“ измерения – „высшей“ реальности. В помеченных годами революций и войн картинах Бенуа, выполненных в манере Чюрлениса („чурлянизм“, по выражению А. Н. Бенуа), ощутимы не только свойственные символистам мысли о множественности миров, о все пронизывающей стихии музыки, отражающей высшие идеи, но и грезы обитателя погружившейся в разруху страны о мире, покое, гармонии.

В. К.

БЕРИНГЕР Василий Яковлевич (Вильям Балтазар Яковлевич)

13 Белая ночь. Ворожея. 1903 (?)

Холст, масло, графит. 31,1 x 40,3

Пост. в 1946 из ГЭ, ранее –

собр. автора, Ленинград Ж-11765
Этюд (?) к картине „Белая ночь“ (1903) – местонахождение неизвестно и вариант (?) акварели „Белая ночь“ (1913) – в ГРМ

Работа отражает свойственный символизму интерес как к мотивам гаданий, заклинаний, пророчеств, так и к сомнамбулическим состояниям человеческого сознания. Мотив совы, в которых, по фольклору, превращаются ведьмы, колдуны и злые духи, вносит в образ ноту угрозы, предвещает беду. Эта композиция была повторена в большеформатной акварели „Белая ночь“ (1913). Картина „Белая ночь“ (1903) отличается от других тем, что сцена ворожбы изображена не в лесу, а среди зарослей ирисов, сова сидит не на пне, а на ветке дерева.

В. К.

14 Отчаяние. 1915 (ил. 350)

Картон, темпера, гуашь, лак. 68,7 x 82,1

Справа внизу: *Вас. Берингер 1915*

Пост. в 1946 из ГЭ, ранее –

собр. автора, Ленинград Ж-10374

выставки: XXXV ОРА. Пг, 1916. № 201 („Головка, освещенная огнем. Этюд“)

Типичное для символизма преломление темы войны в творчестве Берингера. Не показывая сцен битвы или бомбежки, художник характеризует событие в своем бессюжетном произведении изображением бегущей в

панническом ужасе женщины, летящих бурных облаков с отсветами пожара, кровавого заката у горизонта. Он развивает мотив, некогда использованный Э. Мунком в холсте „Крик“ и М. В. Якуничевой в офорте „Ужас“. Как и работам других символистов, близких поздней Академии, картине „Отчаяние“ свойственны черты салонной красноты.

В. К

БОГАЕВСКИЙ

Константин Федорович

15 Утро. Розовый гобелен. 1906 (ил. 345)

Холст, масло. 112 x 139
Справа внизу: *К. Богаевский 1906*
Пост. в 1926 из ГМФ, Ленинград, ранее – собр. А. Ф. Гауша, Петербург Ж-2340
Одноименный эскиз, бумага, акварель (1906) – в ГТГ

выставки: IV НОХ. СПб, 1907. № 8 („Утро“)

ЛИТЕРАТУРА: Золотое руно. 1907. № 6. С. 14, воспр.; Волошин. Богаевский. С. 17 („Розовый гобелен“), 22 („Утро. Розовый гобелен“).

16 Классический пейзаж. (Сумерки в долине). 1910 (ил. 111)

Холст, масло. 120,8 x 142,8
Внизу слева: *К. Богаевский 1910*
Пост. в 1920 из собр. А. А. Коровина, Петроград Ж-2338

выставки: возм., Мир искусства. СПб, 1912. № 58 („Киммерийские сумерки“); возм., Мир искусства. М., 1911. № 66 („Киммерийские сумерки“); Бюро П. Е. Добычиной. СПб, 1913. № 23 („Сумерки в долине“)
ЛИТЕРАТУРА: Волошин. Богаевский. Ил. – между с. 16–17 („Сумерки“), 23 („Сумерки в долине“); Воинов. С. 20, 25 („Классический пейзаж“).

17 Корабли. Вечернее солнце. 1912 (ил. 107)

Холст, масло. 133,5 x 155,8
Справа внизу: *К. Богаевский 12 г.*
Пост. в 1920 из собр. А. А. Коровина, Петроград Ж-2339

выставки: Мир искусства. М., 1912. № 41 („Вечернее солнце“); Мир искусства. СПб, 1913. № 47 („Вечернее солнце“)

Все три работы являются классическими для творчества Богаевского. Его полотна представляют странный, остро индивидуальный „симбиоз“ реальности, прозрений картин глубокого прошлого и сладостно-грустного поэтического вымысла. После окончания ЛХ в Петербурге он вернулся в Феодосию, где всю жизнь писал родной Крым – то мрачную Киммерию, только что сотворенную, еще голую, несущую печать тяготеющего над ней злого рока, то – сияющую солнцем, любимую богами Тавриду, с высокими, „по-старинному“ кудрявыми деревьями, со спокойной журчащими ручьями и античными руинами на скалах. Полные величавого покоя и гармонии, пронизанные неизъяснимой печалью об ушедшем, холсты Богаевского своими композиционными принципами близки живописи эпохи Н. Пуссена и К. Лоррена, напоминают дорогие гобелены, украшающие стены старых домов. Эффект „гобеленности“ особенно ощутим в полотне „Утро. Розовый гобелен“: в нежности блеклых красок, в том, как тают в свето-воздушном мареве природные формы, в самой структуре тонких штрихов-мазков, напоминающих тканые „стежки“. Меланхоличное, романтическое, устремленное в прошлое, в утраченный „золотой век“, творчество мастера развивалось в русле ретроспективных тенденций символизма. Аналогии ему можно найти в живописи, театре, поэзии тех лет, прежде всего – в стихах М. А. Волошина.

В. К.

БОРИСОВ-МУСАТОВ

Виктор Эльпидифорович

18 Автопортрет с сестрой (Еленой Эльпидифоровной Борисовой-Мусатовой). 1898 (ил. 188)

Холст, масло. 143 x 177
Справа внизу: *В* (с нижней частью в виде круга) *W M* (в круге, разделенные горизонтальной чертой) 1898
Пост. в 1909 от А. Н. Веретенникова, Петербург Ж-2032

выставки: МТХ. СПб, 1899 – 1900. № 88; Осенний салон. Париж, 1906. № 389 („Парный портрет“); Русское искусство. Берлин, 1906. № 316 („Парный портрет“); посмертная Борисова-Мусатова. СПб, 1908. № 28 („Портрет“);

XVIII МОЛХ. М., 1898. № 3 („Друзья“) или вне кат.

ЛИТЕРАТУРА: Станюкович В. В. Э. Борисов-Мусатов. СПб, 1906. С. 15 („Портрет“); Врангель. Борисов-Мусатов. С. 16 („Портрет“, „1899“), 38; Евдокимов. Борисов-Мусатов. С. 32, 34.

Эта картина Борисова-Мусатова, исполненная по приезде из Парижа в Зубриловке, старинном имении Голицыных-Прозоровских под Саратовом, отражает стремление автора преодолеть импрессионизм ранних работ ради достижения синтеза цвета и формы. Вдали от столиц, на самом рубеже XIX и XX веков художник выступил как открыватель новых путей русской живописи и новых ее тем. Исповедальное по тональности полотно, интригующее своей ретроспективной окраской, является „программным“ для его творчества. Живописец-лирик доверительно вводит зрителя в свой творческий процесс. Он изображает себя как бы сразу в двух пространствах – в реальном, современном ему, и в то же время – в иллюзорной среде будущей картины, лишенной событийности, где краски предзакатного часа уже обрели смягченное „гобеленовое“, „вневременное звучание“, а кусты и деревья запущенного парка – черты „старинности“, где задумавшаяся сестра Лена в платье старинного покроя воспринимается то ли пригрезившейся дамой ушедших времен, то ли музой автора. Реальность и мир мечты сосуществуют в полотне в сложном сочетании гармонии и противостояния, вызывая ностальгические чувства, наводя на размышления о „вечных“ проблемах – искусство и реальность, художник и модель, прошлое и современность.

В. К.

19 Весна. 1901 (ил. 191)

Холст, масло. 71 x 98
Слева внизу: 1898. В. Мусатовъ 1901 г.
Пост. в 1939 через ЛЗК из собр. В. К. Станюковича, Ленинград Ж-2041

выставки: МТХ. М., 1902. № 5; МТХ. СПб, 1902. № 1; МТХ. Саратов, 1903. № 36; картин Борисова-Мусатова. М., 1907. № 49; посмертная Борисова-Мусатова. СПб, 1908. № 48; IV журнала „В мире искусства“. 1908 – 1909. Киев – Одесса – Харьков. № 62; „Художники

Москвы – жертвам войны“. М., 1914–1915. № 36; Вторая общества друзей Румянцевского музея. М., 1917. № 97
ЛИТЕРАТУРА: Врангель. Борисов-Мусатов. С. 39, ил. – между с. 16 – 17; Евдокимов. Борисов-Мусатов. С. 36, 39, 60.

20 У водоема. 1902 (ил. 189)

Холст, темпера, масло. 65, x 90,5
Пост. в 1930 из ГТГ, ранее – собр. семьи художника, Москва Ж-2038
Эскиз к одноименной картине – в ГТГ

выставки: картин Борисова-Мусатова. М., 1907. № 60 („Этюд к картине „У водоема (соб. №№)“); посмертная Борисова-Мусатова. СПб, 1908. № 63 („Этюд к картине „У водоема“ (соб. №№)“); IV журнала „В мире искусства“. 1908–1909. Киев – Одесса – Харьков. № 69; Вторая общества друзей Румянцевского музея. М., 1917. № 114
ЛИТЕРАТУРА: Врангель. Борисов-Мусатов. С. 2, воспр., 40; Евдокимов. Борисов-Мусатов. С. 39.

21 Прогулка при закате. 1903 (ил. 190)

Холст, масло. 53,5 x 104
Справа внизу: *В. Мусатов*
Пост. в 1908 из семьи художника, Москва Ж-2031

выставки: XII МТХ. М., 1905. № 6; картин московских и иногородних художников. Курск, 1905. № 166; картин Борисова-Мусатова. М., 1907. № 63; посмертная Борисова-Мусатова. СПб, 1908. № 57 („1902 год“)
ЛИТЕРАТУРА: Врангель. Борисов-Мусатов. С. 40.

Большие и малые холсты художника отличаются индивидуальное, „мусатовское“ понимание формы: обобщенной, всегда декоративной и одновременно – трепетно одухотворенной. Полные тонкой музыкальности, метафоричные по своей сути, они близки поэзии молодых московских символистов тех лет. Одновременно с А. П. Чеховым и И. А. Буниным, Борисов-Мусатов обратился к мотиву дворянских усадеб. В России начала XX века этот рушащийся патриархальный мир, воспетый отечественными поэтами от А. С. Пушкина до А. Белого, воспринимался как навсегда утраченный „золотой век“ гармонии и красоты. Художник избегает показа гибели дворянских гнезд и дворянского уклада жизни. Полные светлой меланхолии, его картины и рисунки

изображают дам и девушек тургеневского времени. Героини этих произведений, лишенных развернутого сюжета, погружены в самосозерцание – „воспоминание души“ или заняты тихой беседой. Их состоянию аккомпанирует настроение пейзажа, чаще всего – старого усадебного парка на закате. Пропизывающий видимые формы тонкий линейный и цветовой ритм рождает ощущение музыки.

Полотно „Весна“ – жемчужина в искусстве мастера. Выдержанное в изысканной серебристо-лиловой гамме, оно – образец уникального колористического и композиционного дара Борисова-Мусатова, его окрашенной ретроспективной тональностью живописи, полной художественной ассоциативности. Изображение юной женщины в весеннем саду воспринимается как ожившая романтическая мечта, как готовый исчезнуть „дух“ прошлого, такой же бесплотный, как цветы вишен и одуванчиков, как нагретый за день весенний воздух – видение художника, влюбленного в красоту мира и сознающего невозможность гармонии и счастья в нем, грустящего о быстротечности времени.

В. К.

22 Портрет Надежды Юрьевны Станюкович, рожденной Рыжковой (1876 – 1905). 1903
(ил. 184)

Холст, масло. 195 x 105
Слева внизу: В. Мусатов. 1903
Пост. в 1920, дар В. К. и Н. В. Станюковичей, Петроград Ж-2034
Этюд картины – в ГТГ

выставки: Мир искусства. СПб, 1906. № 194; Осенний салон. Париж, 1906. № 388 („Женский портрет“); СРХ. М., 1905. № 201 („Портрет“); посмертная Борисова-Мусатова. СПб, 1908. № 91 („Неоконченный портрет“); возм., Русское искусство. Берлин, 1906 (вне кат.)

ЛИТЕРАТУРА: Врангель. Борисов-Мусатов. С. 41; Евдокимов. Борисов-Мусатов. С. 44.

Изображена любимая модель и друг художника, которой он посвятил свои загадочные и музыкальные по „зарифмованности“ пластических ритмов композиции „Изумрудное ожерелье“ (1903) и „Реквием“ (1905). „Выключенность“ сцены из повседневного течения жизни, плавная замедленность движений героини, свойственное ей состоя-

ние грустного созерцания, своеобразного „сна наяву“, разбеленный и как бы „выцветший“ колорит полотна, решенного общо и эскизно, создают полный таинственного очарования эффект „гобеленности“. Этот прием в портрете современницы, усложняя образ, переводит его восприятие в план метафор и ретроспекции.

В. К.

23 Облака. 1904
(ил. 164)

Холст на картоне, масло. 61,5 x 48
Пост. в 1928 от Е. Э. Борисовой-Мусатовой, сестры художника, Москва ЖБ-1210

выставки: посмертная Борисова-Мусатова. СПб, 1908. № 77

ЛИТЕРАТУРА: Врангель. Борисов-Мусатов. С. 41.

Этот холст, созданный одновременно и параллельно аналогичным опытам А. И. Куинджи, задолго до работ М. К. Чюрлениса и В. В. Кандинского, отражает влечение Борисова-Мусатова в область символистской космогонии, к видениям непостижимого. Узкая полоска земли подчеркивает величественность картины космоса. На фоне синевы неба многочисленные слои облаков – ближних и дальних, плотных и прозрачных – образуют особый одухотворенный и подвижный, подчиненный своим таинственным, иррациональным законам, находящийся в состоянии постоянной метаморфозы мир. Кажется, на глазах бесплотные вихри превращаются в фонтан, в крест, в чудовище.

В. К.

БОТКИН Михаил Петрович

24 Скорбящая Богоматерь. 1880–1890-е (?)
(ил. 229)

Холст, масло. 120,5 x 80,2
Пост. в 1964 по завещанию Е. М. Боткиной, дочери художника, Ленинград ЖБ-2117

Евангельский сюжет, неоднократно воплощавший творческое воображение Боткина. В отличие от ранних вариантов, в которых делался упор на „жизнелюбие“, в рассматриваемой картине важную роль играет передача эмоционального состояния Девы Марии. Мотив интерпретируется в остро

романтическом ключе. Наряду с характеристикой скорбного и постаревшего лица, глаз Богоматери, с изображением тернового венца и окровавленного платя в руках, в передаче ее состояния большую роль играет выразительный и одухотворенный силуэт фигуры на фоне предгрозового пейзажа с вспыхивающими зарницами, воспринимающегося как отражение переживаний героини. Вместе с тем, багровая полоса заката, мчащиеся над Голгофой бурные сине-фиолетовые облака с красными отсветами вызывают ощущение вселенского характера произошедшего события.

В. К.

БРОДСКИЙ Исаак Израилевич

25 Новолуние. 1906
(ил. 117)

Холст на картоне, масло. 52 x 64,5
Слева внизу: И. Бродский 1906 г.
Пост. в 1985 по завещанию Б. Н. и К. Б. Окуневых, Ленинград Ж-11130

выставки: Весенняя ИАХ. СПб, 1907. № 33

26 Тихий уголок. Фонтан в Риме. 1910
(ил. 194)

Холст, масло. 77 x 98
Справа внизу: И. Бродский 1910.
Пост. в 1918 из собр. Е. М. Тершенко, Петроград Ж-2240

выставки: Мир искусства. СПб, 1911. № 56 („Тихий уголок“)

Обе работы – редкие образцы символизма в творчестве Бродского, развивавшегося под влиянием декоративной системы модерна. В раннем холсте „Новолуние“ традиционный „пейзаж настроения“ преобразен модернистской стилизацией форм в хрупкий и рафинированный мир грез с призрачными и бесплотными деревьями, выделяющимися на фоне неба и почти растворившимися в нем, с деревенскими постройками, кажется, готовыми слиться с рельефом погруженной в сон земли. Как своего рода интеллектуальная игра воспринимается картина „Тихий уголок“, прихотливо сочетающая узорчатость модерна с импрессионистической фиксацией обильной игры света и тени. Они дробят, дематериализуют, делают зыбкими ажур растений и формы заурядных римских построек, неожиданно

одухотворяют и наполняют жизнью старинную мраморную фигуру фонтана.

В. К.

БРОМИРСКИЙ Петр Игнатьевич

27 Ангел. 1918

Холст, уголь. 145 x 60,5
Пост. из Архива художественных произведений МК СССР, Москва Ж-8745

Возможно, эскиз принадлежит серии работ, связанных с проектированием памятника В. И. Сурикову. Сильно пострадавший от времени, он еще очень выразителен. Удлиненные пропорции фигуры усиливают ощущение бесплотности образа. Штрихи-линии углем, то плавные и мягкие, то – резковатые, то определенные, то едва намеченные, воспринимаются как метафоры ангельской сущности, возвышенной духовности. В начале 1920-х поиски мастера были подхвачены группой художников, объединенных программой общества „Маковец“.

В. К.

БРУНИ Лев Александрович

28 Харчевня веселых мертвецов. 1917
(ил. 335)

Бумага, клеевые краски. 52 x 60
Пост. в 1926 из МХК, Ленинград ЖБ-1431

Эскиз декорации к пьесе В. Хлебникова „Ошибка смерти“ (1915)

Редкое в живописи авангарда произведение с литературной основой. Создававшийся в 1910-х авангардистский театр был программно „антисимволистским“ („Ошибка смерти“ противопоставлялась сологубовской трагедии „Победа смерти“). Вместе с тем он усвоил многое из завоеваний символистов, и прежде всего право на художественную условность, метафоричность языка, различные приемы лирического гротеска, буффонады, „острашения“ реальности. Это отвечало и творческой программе живописцев раннего авангарда. Бруни изобразил появление Барышни Смерти в харчевне веселых мертвецов. Их одежда – военная форма – должна была напоминать зрителям об идущей мировой войне, актуали-

зирать идею победы жизни над смертью. Самодовлеющей музыкальной живописности, „вязкому“, замедленному ритму символистских постановок здесь противопоставлены драматическая экспрессивность лапидарных форм и цветовой аскетизм. Но пока это были две стороны одной медали.

В. К.

ВАРЫПАЕВА

Нина Александровна

29 Моцарт. Реквием. До 1923 (ил. 124)

Холст, масло. 133 x 49

На обороте: *Моцарт „Реквием“*
Чурлякис и „гаснущая“ подпись:
Н. Варыпаева

Пост. в 1979 через УКГБ из собр.
И. С. Осипова, Ленинград Ж-10042

выставки: петроградских художников всех направлений. Пг, 1923. № 1012 или 1016 („Моцарт. (Реквием)“)

Надпись на обороте холста заставляет предположить, что произведение, навеянное „Реквиемом“ В. А. Моцарта, является посвящением памяти М. К. Чюрлениса. Прихотливо сочетая абстрактные формы и мотивы реальности – от традиционных роз и светильников до изображений электроаппаратов с пробегающими искрами, удерживаясь от подражания „образцу“, Варыпаева создает „свое“: некий идеальный и торжественно-печальный мир, где черное в сочетании с оттенками красного, синего и оранжевого вызывает почти иллюзию органного звучания, а беспредметные формы напоминают таинственные кабалистические знаки.

В. К.

ВАСНЕЦОВ

Аполлинарий Михайлович

30 Горное озеро на Урале. 1895 (ил. 103)

Холст, масло. 137,5 x 174

Слева внизу: *Ап. Васнецовъ. 1895 г.*

Пост. в 1954 из МК СССР,
Москва Ж-6064

Вариант „Горное озеро. Урал“ (1892) –
в Национальном художественном музее
Республики Беларусь, Минск

Вместе с коллегами по Абрамцевскому кружку Васнецов стоял у истоков нацио-

нально-романтических поисков в русском искусстве рубежа XIX–XX веков. В холсте „Горное озеро на Урале“ природа Горной Башкирии воспринята как бы сквозь призму старинных сказов и баллад. Реальный мотив претворен здесь в образ, полный мощи и романтической недосказанности, таинственности, предчувствия грядущих бурь. Высокий горизонт позволяет охватить необозримое пространство, увидеть не только озеро, затанцованное среди поросших тайгой расщелин, но и гряды уходящих к горизонту безжизненно голых гор. Контрасты света, закат солнца над горной пустыней, „тревожное“ мерцание его лучей на темной глади воды, сгущающиеся грозные тучи, как бы предвещающие катаклизмы, окрашивают образ драматизмом. Лакопизм и обобщенность форм подчеркивают величавую красоту и зловещую силу дикой природы.

В. К.

ВАСНЕЦОВ Виктор Михайлович

31 Положение во гроб. 1896 (ил. 227)

Холст, масло. 171 x 213

Посередине внизу: *В. Васнецовъ 96 гив 9;*
на обороте надпись: *Исп. В. Васнецовъ*
1896 г. Гев. 9. Оригиналъ плащаницы
Владимирского Собора въ Кіеве.

Пост. в 1897, дар вел. кн. Георгия
Михайловича, Петербург Ж-2385
Картон плащаницы главного престола
Владимирского собора в Киеве, вышитой
Е. А. Праховой

ЛИТЕРАТУРА: Кульженко С. В. Собор св. князя Владимира в Киеве. Киев, 1898. С. 127, 136; Врангель. Русский музей. С. 97-98, 98, воспр.; Картинная галерея Русского музея императора Александра III. СПб, 1904. С. 4; Бенца. Русский музей. С. 51, 62, воспр.

В большей степени, чем все другие работы Васнецова во Владимирском соборе, композиция несет печать стиля модерн. Художник учел „прикладную“ специфику произведения как эскиза („картона“) вышитой плащаницы. Ей отведено важное смысловое („идеологическое“) значение в убранстве храма. Она рассчитана на рассматривание вблизи. Полная мистицизма сцена пронизана единым ритмом одухотворенных, сильно стилизованных декоративных форм. Минорная гармония темных локальных пятен

подчеркивает мертвенную бледность спокойного, просветленного лица и прекрасного тела Иисуса, белизну пелен – его последней одежды. Как метафоры полных сокровенности эмоций, переживаний участников великой мистерии воспринимаются их выразительные, порой чуть манерные позы – скорбно умиротворенной и кроткой Божией Матери, погруженной в экстатическое состояние Марии Магдалины, тихо страдающего старца Иосифа Аримафейского, экзальтированного юного Иоанна, беззвучно рыдающей жены-мироносицы, охваченного теснящей душу тоской стоящего апостола. Исполненными высокой символики видятся не только пронизанный религиозным чувством пейзаж с огненным закатом, на фоне которого рисуется Голгофский крест, колкие очертания тернового венца на белом плато, ковер цветов на дне гроба, но в целом и сама сцена оплакивания Христа, занимающая важное место в мировоззрении всего христианского мира.

В. К.

ВОИНОВ

Святослав Владимирович

32 Сон. 1915 (ил. 82)

Холст, масло. 142 x 173, 5

Пост. в 1969 через Е. Б. Слепушкину,
Ленинград, дар К. А. Воиновой, вдовы
художника, Ленинград Ж-8849

выставки: левых течений. Пг, 1915. № 20

Один из самых сильных образов, навеянных эпохой первой мировой войны. Его лапидарные, геометризованные формы, рациональная композиция свидетельствуют об индивидуальном претворении воинственным неоклассических и экспрессионистических тенденций в отечественном искусстве. Любимый символистами всех поколений мотив сна служит художнику поводом к размышлению о варваризации человеческого общества, занятого войной. Картина воспринимается как видение далекого „пещерного“ прошлого и как „прогноз“, прозрение будущего. Видение забывшихся в томительном сне людей, каждый в своей ячейке „общей“ пещеры, напоминает образы поздней прозы А. П. Платонова.

В. К.

33 Благовещенье. 1916

(ил. 214)

Холст, темпера. 143 x 201,5

Пост. в 1972 через Е. Б. Слепушкину,
Ленинград, дар К. А. Воиновой, вдовы
художника, Ленинград Ж-8847

выставки: Мир искусства. Пг, 1917. № 51

34 Голова Спасителя. 1919

Холст, масло. 97,5 x 97,5

На обороте холста подмалевок начатой композиции „Христос-Вседержитель“
Пост. в 1972 через Е. Б. Слепушкину,
дар К. А. Воиновой, вдовы художника,
Ленинград Ж-8844

Картины выдают в Воинове крупного художника-монументалиста и мыслителя. Его полотна воспринимаются как части единого, значительного по замыслу и размаху комплекса. Ясные, строго логичные, своеобразно сочетающиеся черты неоклассики и формирующегося конструктивизма, они одухотворены лирическим чувством, прозрением сокровенных тайн христианства. Исполненную высокой поэзии сцену Благовещения живописец увидел среди соснового леса Карельского перешейка. Магический ритм очертаний стволов и корней деревьев усиливает настроение величавого покоя и таинственности происходящего для судеб человечества. Образ Спасителя – величественного и строгого, человеческого – трактуется автором как изображение Героя – божественного демиурга.

В. К.

ВРУБЕЛЬ Михаил Александрович

35 Утро. 1897

(ил. 76)

Холст, масло. 261 x 447

Слева внизу: *Врубель 98*

Пост. в 1918 из собр. В. Г. Винтерфельда, Петроград, ранее – собр.

М. К. Тенишевой, Смоленск Ж-1834

Картина принадлежит серии панно „Времена дня“, заказанной в 1897 С. Т. Морозовым для своего дома, выстроенного Ф. О. Шехтелем в Москве на Спиридоньевке. Написанная летом 1897, она понравилась Морозову, но в декабре того же года последовал заказ на новый вариант панно. Созданное летом 1897 принадлежавшее ГРМ полотну было подписано и датировано автором в январе 1898, перед отправкой на

выставку русских и финляндских художников.

ВЫСТАВКИ: русских и финляндских художников. СПб, 1898. № 93 („Утро. Декоративное панно“); возм., Сецесслон. Мюнхен, 1898 (вклекат.)

ЛИТЕРАТУРА: Ге. С. 316, 319, 320, 324, 327, 328. № 10. С. 415; Яремич. С. 97, 124, 158, 184 („Декоративное панно“); ЭРЕС. С. 53; Евдокимов. Врубель. С. 45; Стасов В. Выставки // Новости и биржевая газета. 1898. 27 января; Стасов В. Подворье прокаженных // Новости и биржевая газета. 1899. 8 февраля; Курбатов В. Группа художников „Мир искусства“ // Искусство. 1912. № 3 – 4. С. 102 („Рассвет“); Стасов В. В. Искусство XIX века // Собр. соч. В. В. Стасова. СПб, 1906. Т. IV. С. 235.

Выдержанное в гамме „болотной зелени“, любимой мастерами стиля модерн, полное таинственности и неясных намеков, уподоблений, это полотно в равной мере является характерным примером и декоративной системы „нового стиля“, и символизма как философии жизни и искусства. Художник, видимо, учел будущее положение своей картины в среде дома с пронизанными витальностью пространством и многочисленными элементами декоративно-прикладного искусства. Она должна была аккумулировать в себе все эти многие и разрозненные проявления жизненных сил и „материализовать“ их в виде четырех стихий – в девственной чаще Врубелем изображены фигуры, символизирующие пробуждающуюся землю, прячущуюся среди зарослей воду, луч солнца и рассеивающийся ночной туман. Наравне с формами одухотворена графика их прихотливых очертаний, „складывающихся“ в магический орнамент. Панно вызвало скандал как „декадентское“ на устроенной С. П. Дягилевым выставке русских и финляндских художников 1898 в Петербурге, где в первый же день его приобрела меценатка М. К. Тенишева. Оно было первым в созданной мастером череде произведений живописи, скульптуры и керамики конца 1890-х на фольклорные мотивы, отмеченных пагнетистским чувством.

В. К.

36 Богатырь. 1898 – 1899

(ил. 244)

Холст, масло.

321,5 x 222 (верх треугольный)

Пост. в 1918 из собр. Е. М. Терешенко, Петроград, ранее – собр. А. П. Смирновой, Петербург; собр. Малича, Москва Ж-1837

ВЫСТАВКИ: VI МТХ. М., 1899. № 87 („Богатырь. Панно“); VII НОХ. СПб, 1910. № 29
ЛИТЕРАТУРА: В. Г(рингмут). VI выставка Московского товарищества художников // Московские ведомости. 1899. 7 апреля; А. С-ъ. VI-я выставка картин Московского общества художников // Московский листок. 1899. 28 марта; В. Си(зо)в. Выставка картин Московского общества художников // Русские ведомости. 1899. 9 марта; Ростиславов А. Выставки // Театр и искусство. 1910. № 48. С. 959; Б(оцяновский Вл.). Выставка Нового общества художников // Против течения. 1910. 19 ноября. № 6; Б(оцяновский Вл. Живописцы „Нового общества художников“ // Против течения. 1910. 26 ноября. № 7; Брешко-Брешковский Н. Выставка Нового общества художников // Солнце России. 1910–1911. № 5 (45). С. 4, воспр., 5; Маковский С. Выставка Нового общества // Аполлон, 1911, № 1. С. 47, ил. – между с. 38 и 39; Бенуа А. Н. Выставка „Нового общества“ // Речь. 1910. 26 ноября; Ясинский И. Новая выставка (Новое общество художников) // Биржевые ведомости. 1912. 28 декабря; Левинсон А. Творчество Врубеля (Выставка „Нового общества художников“) // За 7 дней. 1913. № 4 (98). С. 86, воспр.; Маковский. Страницы. С. 95; Ге. С. 335, 336; Яремич. С. 119, воспр., 160, 161; Николаева. Врубель. С. 45; ЭРЕС. С. 55; Евдокимов. Врубель. С. 48–52, 70, 87.

Инспиратором написания картины было появившееся в 1898 полотно В. М. Васнецова „Богатыри“ (ГТГ), которое Врубель считал недостаточно „былинным“. Созданный им образ является собирательным, хотя вначале холст получил конкретное название „Илья Муромец“. В нем автор хотел передать мощь и силу русской природы, величавое спокойствие и глубокую мудрость во взоре всадника. Как и многих мастеров отечественного модерна, художника влекла своей загадочностью, первозданной чистотой и духовным здоровьем родная былинная старина. Его холст представляет собой прозрение картин далекого прошлого. Облик древнего героя в затканной магическими орнаментами одежде на столь же древнем, чутко прислушивающемся коне, который в минуты опасности может молвить человеческим голосом, неотделим от

среды – густого и мрачного леса, кажется, обильно населенного всякой, доброй и злой, живностью, ценко хранящего свои тайны. Это ощущение, по-видимому, было еще сильнее, когда картина имела квадратный формат. К сожалению, по прихоти своего первого владельца, Малича, холст был обрезан с трех сторон и вставлен в „готическую“ раму с угольным завершением. В январе 1899 художник писал сестре: „Вещь почти окончена и радует меня настолько, что я хочу рискнуть с ней на академическую выставку, если примут. Ведь я аттестован декадентом. Но это недоразумение, и теперешняя моя вещь, мне кажется, достаточно его опровергает“. В феврале того же года она вызвала скандал на выставке МТХ. Единственное, что утешало художника – к этому моменту панно было высоко оценено Н. А. Римским-Корсаковым, мнением которого он дорожил.

В. К.

37 Летящий Демон. 1899

(ил. 321)

Холст, масло. 138,5 x 430,5

Пост. в 1930 из ГТГ, ранее – собр.

М. П. Рябушинского, Москва Ж-1846

ВЫСТАВКИ: V НОХ. СПб, 1908. № 23 („Демон“)
ЛИТЕРАТУРА: Золотое руно. 1906. № 1. С. 17, воспр.; Яремич. С. 163 („начало 1900“); Евдокимов. Врубель. С. 57.

Картина воспринимается как своеобразный „подступ“ к полотну „Демон поверженный“. Впервые после почти десятилетнего перерыва со времени работы над иллюстрациями к юбилейному изданию сочинений М. Ю. Лермонтова Врубель вновь прикоснулся к стихии Демона. Это произошло в период расцвета его сил, самой интенсивной работы над фольклорными и пантеистскими темами в живописи и керамике, работы над театральными постановками. Вместе с тем, именно в это время художник ощутил душевный дискомфорт, поскольку год за годом на выставках „проваливались“ его лучшие полотна, потоки злобы и хулы, кличку „декадент“ вызвали панно „Микула Селянинович“ и „Принцесса Греза“, „Утро“, к тому же отвергнутое заказчиком, „Богатырь“, наконец, „Пап“. Возможно, именно это заставило художника вернуться к некогда волновавшей его теме. Как и все, что

делал мастер, „Летящий Демон“ – глубоко искренняя и исповедальная картина. Она поражает мощью трагедийного замысла и трагической неразрешимостью противоречий: молодой, сильный герой-„нищанец“ не в силах творить зло и не в силах разомкнуть созданное им самим кольцо одиночества, выйти из „внутренней“ темницы. Гордый, тоскующий, презирающий себя и всех, реет он в безжизненной и холодной выси. Автобиографичность (если она была) „накладывалась“ на носившиеся в воздухе настроения „конца века“, делая картину актуальной, выражающей мироощущение многих русских людей в те дни. Даже сама незаконченность полотна подчеркивает символистскую природу произведения.

В. К.

38 Царевна-Лебедь. 1900

(ил. 250)

Дерево, масло. 23 x 18,9

Пост. в 1918 из собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова, Петроград Ж-1836
Эскиз-вариант к одноименной картине (1900) – в ГТГ, другой эскиз-вариант – в ГРМ

ВЫСТАВКИ: СРХ. СПб, 1906–1907, один из №№ 78 или 79; возм., XIII НОХ. СПб, 1912–1913. № 155

Характерный пример натуралистической пермутации в живописи конца 1890-х, картина запечатлела краткий и чрезвычайно привлекательный для символистов момент чародейной метаморфозы – сказочного превращения лебедя в прекрасную и тоскующую о любви девушку. Врубель запечатлел момент, когда его загадочно-таинственная и встревоженная, как бы захваченная врасплох героиня сочетает в себе черты обоих чудесных состояний. В основу работы легли сказка А. С. Пушкина и музыкальные впечатления от оперы Н. А. Римского-Корсакова „Сказка о царе Салтане“, в которой пела жена художника Н. И. Забела-Врубель.

В. К.

39 Шестикрылый серафим. 1904

(ил. 243)

Холст, масло. 131 x 155

Пост. в 1918 из собр. Е. М. Терешенко, Петроград, ранее – собр. Н. И. Забелы-Врубель, жены художника, Петербург Ж-1838

В литературе полотно известно под несколькими названиями: „Ангел с мечом и кадиллом“, „Азраил“ и „Херувим“

выставки: Мир искусства. СПб, 1906. № 70 („Ангел“); Осенний салон. Париж, 1906. № 687 („Ангел смерти“); Русское искусство. Берлин, 1906. № 533 („Ангел смерти“); XIII НОХ, СПб, 1912–1913. № 6 („Азраил“)

ЛИТЕРАТУРА: Левинсон А. Творчество Врубеля (Выставка „Нового общества художников“) // За 7 дней. 1913. № 4 (98). С. 94; Яремич. Врубель. С. 168 („Херувим“), 186 („Ангел с книжалою“); Николаева. Врубель. С. 23 („Ангел“), 46; ЭРЕС. С. 60; Евдокимов. Врубель. С. 61 („Херувим с горящей кадильницей и мечом“).

Созданное в 1904 в стенах университетской клиники В. П. Сербского, это произведение принадлежит к высшим проявлениям творческого духа Врубеля. „Огненодобный“ посланник Бога, ангел с пламенным взором, покровитель художника-пророка и его требовательный судья, словно напоминает о высшей миссии избранника, призывает к служению – „глаголом жечь сердца людей“, будить их души „от мелочей будничного величавыми образами“. В возвышенном строе картины, в свойственной ей „истовости“ чувства ощутим отблеск переживаний Врубеля времени работы над холстом „Демон поверженный“. Изумительный по красоте колорит воспринимается как воспоминание о блеске византийских мозаик Венеции и Равенны, которыми художник любовался в дни своей юности. Работа написана поверх композиции 1901 „Пасхальные голоса“.

В. К.

40 Сирень. 1900 (ил. 145)

Дерево, масло. 18,7 x 23
Пост. в 1913 от В. Н. Аргутинского-Долгорукова, Петербург Ж-1830
Эскиз к одноименной картине (1900) – в ГТГ

выставки: СРХ. СПб, 1906–1907. № 77

Один из нескольких подготовительных эскизов и этюдов, созданных художником летом 1900 на хуторе родственников в Черниговской губ., в которых кристаллизовалась концепция прославленной картины. По воспоминаниям знавших Врубеля, образу таинственной девушки – феи цветов в ряде

эскизов предшествовали изображения нимф, выходящих из кустов сирени, и Татьяны Лариной в белом – героини пушкинской поэмы „Евгений Онегин“. В рассматриваемом эскизе ГРМ, отличающемся тонкостью музыкальной разработки цвета, художник уже нашел нужный формат будущего произведения, соотношение масс цветов и фигуры. Последняя, как это часто бывает у символистов, одновременно реальна и дематериальна, как видение – кажется, что она рождается из соцветий сирени с тем, чтобы тотчас раствориться в них.

В. К.

ГОЛОВИН Александр Яковлевич

41 Пруд в чаще. 1908 (ил. 155)

Холст, темпера. 124 x 106
Пост. в 1945 из Управления по делам искусств при СНК РСФСР, Москва Ж-1956

выставки: VI СРХ. М., 1908 – 1909. № 80 („Прудик“); VI СРХ. СПб, 1909. № 82 („Прудик“)

ЛИТЕРАТУРА: Кочетов Н. VI выставка Союза русских художников // Московский листок. 1909. 9 января.

Признанный мастер декоративного пейзажа, Головин находил таинственное и загадочное в самой натуре: в узорах кроны и ветвей, в мерцании света, в неожиданных уподоблениях и метаморфозах форм. Меркнущие краски дня, сгущающаяся темь преобразуют лесную чащу, то гася, то подчеркивая очертания растений, магическим ритмом объединяя ажур их веток, одухотворяя трепетание листы берез и осин. Ее волнообразное и невесомое струение, как силовые линии, связывает розовый рог полумесяца в прорыве кроны в вышине с темной бездонностью пруда, полускрытого кружевом ветвей и листьев хранящего тайны леса.

В. К.

42 Лес ночью. 1910-е (ил. 199)

Бумага на картоне, темпера. 64 x 100
Пост. в 1930-х Ж-1946

Мерцание звезд сквозь темную завесу листы, лунный свет, дробящийся на стволах вековых деревьев, изменяют реальность – делают ее „похожей-непохожей“. Среда теряет свою материальность, становится ро-

мантически таинственной и зыбкой, обретает качество космической безбрежности, неудержимо влекущей вдаль, но и вызывающей чувство одиночества.

В. К.

ГРИГОРЬЕВ Борис Дмитриевич

43 Ночь. Карнавал. 1913 (?) (ил. 137)

Холст, масло. 53,4 x 53
Пост. в 1989 из МК РСФСР, Москва Ж-11739

выставки: возм., III Товарищества независимых. СПб, 1913. № 103 („Ряженые“ (собр. А. Е. Бурцева))

В отличие от К. А. Сомова и С. Ю. Судейкина, романтизовавших карнавал – галантное празднество, Григорьев дает его „сниженную“ трактовку. На фоне усадебного парка с неприменной ротондой, под гирляндами цветных фонариков, не вносящих веселья, но усиливающих атмосферу фантазмагоричности, изображены странные персонажи в нелепо-гротескных позах. Часть из них истово танцует, другие – застыли, замороженные неким внутренним состоянием. Художнику были близки экспрессионистские тенденции в символизме. Как и других мастеров этого направления, его волновали мотивы отчуждения человека в современном обществе, театрализации реальности, трагического „карнавала“ жизни.

В. К.

ДЕНИСОВ Василий Иванович

44 Скорбь. (Джотто). 1904 (ил. 112)

Холст, масло. 143 x 107
Пост. в 1920 из собр. А. А. Коровина, Петроград ЖБ-1225

выставки: Общества им. Леонардо да Винчи. М., 1906. № 3 („Джотто“); Бюро Н. Е. Добычиной (Денисов). Пг, 1915. № 23 („Джотто. Скорбь“. 1904)

ЛИТЕРАТУРА: Ив. Л(азаревский). Художественный отдел. Заметки // Слово, 1906. 28 декабря; Шемшурин. С. 12 („Джотто“); Воннов. С. 18, 19, 25, ил. – между с. 18 – 19.

Профессиональный музыкант, поздно занявшийся живописью, Денисов с первых лет нового века был увлечен решением проблем цветомузыки. Ему по вкусу пришлись

поиски в плане примитивизма, которые вели в училище живописи его бывшие (конца 1890-х) коллеги по частной мастерской К. А. Коровина – П. В. Кузнецов и П. С. Уткин. Оправдание своим взглядам художник находил в наследии Джотто и в итальянских „примитивах“, отмеченных высокой духовностью формы. Ранняя работа Денисова, типичная для его творчества 1900-х – „Скорбь. (Джотто)“ с ее суггестивным колоритом и сложно-прихотливым ритмом хрупких линий, пропитана мистическим настроением. Крайнее упрощение формы и все пронизывающая музыкальность цветосочетаний формируют сложный метафорический образ. Философские и моральные проблемы человеческого бытия художником решались в те годы и в работах „Грех“, „Борьба добра и зла“.

В. К.

45 Морское дно. 1905 – 1907

Холст, масло. 194 x 267
Слева внизу: Денисовъ
На обороте: № 1 „Море“ 190... (четвертая цифра стерта) 1907 г.
Пост. в 1934 из ГТГ ЖБ-970

выставки: возм., Общества им. Леонардо да Винчи. М., 1906. № 4 („Море“); возм., Бюро ДН. Е. Добычиной (Денисов). Пг, 1915. № 28 („Сказка моря“, 1905)
ЛИТЕРАТУРА: Шемшурин. С. 12, 47, 51, 58 („Море“).

Друг С. Т. Коненкова, внешне похожий на доброго колдуна, Денисов был пантенстом по мироощущению. В его работах постоянно одухотворяется живая и неживая природа, а в холсте „Морское дно“ фантастически оживает стихия моря. Волны и пена здесь превращаются то в задумавшегося царственного всадника, то в плюмаж его головного убора, в русалок, змей, гигантских гусениц, рыб с огромными, пристально смотрящими грустными глазами. Каждый завиток формы, орнаментов, заткавших магическими узорами пестро-линейную картину, таит в себе неисчислимые жизни и невообразимого вида существа, пригрезившиеся мастеру. Словно погруженные в некий таинственный меланхолический транс, они утверждают близкую символистам идею множественности миров.

В. К.

46 „Райки“. Осенние сумерки. 1911
(ил. 348)

Холст, масло. 79,3 x 98,3

На подрамнике слева вверху:

„Райки. Осення сумерки“

(дата зачеркнута) 1911 № 80 925/Д

Пост. в 1975 из собр. Т. В. Воиновой,

Ленинград, ранее – собр. В. В. Воинова,
Ленинград Ж-9182

ВЫСТАВКИ: Галерея Лемерсье. Каталог XII выставки картин русских художников. М., ноябрь – декабрь 1911. № 86 или № 87 („Райки, осень“); Денисова и Русс. М., 1912. Один из №№ 3, 69, 77, 211 („Осень“); Бюро Н. Е. Добычинной (Денисов). Пг., 1915. № 80 („Осенние сумерки. Райки“ 1911); возм., „Художники Москвы – жертвам войны“, М., 1914–1915. № 114 („Осень“)

ЛИТЕРАТУРА: Варашев Д. Выставка картин русских художников // Студия. 1911. № 8. С. 14; Выставки картин // ИОПГИ. 1911. № 10. С. 483; Зеркало. 1911. № 49. С. 5, воспр.

Характерный для этого мастера пример символистского преобразования натурального мотива. Меланхолическое настроение осеннего пейзажа и сумеречное освещение, декоративность являются основой образа с одухотворенными и в то же время таинственно застывшими удлиненными, как на черноватых старинных картинах, формами. Уходящая в глубь густого темнеющего леса река кажется мающим путем в неизведанное. Как метафоры воспринимаются в картине и цвет – густой, магически фосфоресцирующий из темноты, и мазок, намечающий то плотные, то круглящиеся, то „клубящиеся“ кружевом бесплотные формы, изменяющие, „остраивающие“ видимую реальность – мотив парка усадьбы „Райки“ Московской губ., превращая ее в некую „новую реальность“, мир грез.

В. К.

47 Гармония. 1915
(ил. 86)

Холст, масло. 233 x 134

На подрамнике: „Гармония“ 1915 г.

Пост. в 1940-е Ж-10357

ВЫСТАВКИ: Каталог выставки картин художника В. И. Денисова. М., 1916. № 75 („Гармония“, 1915. „Посвящая доброму гению“)

Картина порождена напряженными духовными поисками эпохи первой мировой войны. Сам ее замысел свидетельствует об

увлечении Денисова в разгар войны идеями „всеединства“ – грядущего единения народов, их всемирной соборности, об интересе к буддийской философии и культуре. Намеренная „неправильность“ рисунка обостряет и одухотворяет идеальный образ. Он рассматривается автором как явление вселенского порядка, как божественное воплощение космических сил – фигура юной женщины помещена в безбрежное пространство космоса с множеством лучащихся звезд и созвездием Большой Медведицы над головой. Погруженная в самозерцание героиня стоит в традиционной для буддийского искусства позе „тройного изгиба“ (трибханга), держа правую руку в положении „чин-мурда“ (жест поучения и разъяснения). По-видимому, художник рассматривал созданный им сложный символистский образ как призыв-обращение к сердцам и душам современников в защиту мира и гармонии. Об этом свидетельствует посвящение „доброму гению“. Думается, холст был воспринят немногими из-за своей эзотеричности, из-за непонятности буддийской символики.

В. К.

ДОБУЖИНСКИЙ
Мстислав Валерианович

48 Алеша Попович и Тугарин на крылатом коне. 1897 – 1899.
(ил. 252)

Эскиз

Картон, масло. 45,7 x 37,5 (в свету)

На обороте:

„По тому ли по Алешину молению

По небесному да повелению

Набежала туча грозная,

Туча грозная со градом, с дождичком,

Подмочила крылья у коня крылатого.

Пал Тугарин на сыру землю“.

Пост. в 1924 из архива М. В. Добужинского, Ленинград ЖБ-1102

Раннее произведение, отражающее неожиданный для этого мастера интерес к былинной старине. Появление эскиза понятно в атмосфере 1890-х, отмеченных всеевропейской популярностью А. Беклиша и интенсивным формированием русского национального варианта стиля модерн с его апелляцией к фольклорным образам. В отличие от работ М. А. Врубеля и В. М. Васнецова

на подобные темы, в которых люди всегда доминируют над пространством, молодой художник погружает фигуры своих героев в эмоционально активную среду. Лушный свет и тень, густой колорит (как у „кунджистов“), „бессюжетность“, эскизность исполнения делают сцену похожей то ли на воспоминание, то ли на сон или полную таинственности и недосказанности грезу при луне.

В. К.

49 Автопортрет. 1900 – 1901
(ил. 195)

Холст, масло. 55 x 42

Пост. в 1924 из архива М. В. Добужинского, Ленинград Ж-1730

Один из ряда портретных этюдов, выполненных Добужинским в мюнхенской школе Ш. Холлоши. По-видимому, его живописная задача была навеяна символистскими картинами Э. Карьера, любившего погружать свои персонажи в густую, эмоционально активную среду. Окружающая модель таинственная дымка, вибрирующий „цветной“ свет на лице и фигуре, кажется, усиливают остро энергичное и загадочное выражение затененных глаз. Это придает образу внутренне независимого и холодноватого молодого человека черты некоего демонизма.

В. К.

50 Лес. Пятна солнца. 1901 (?)

Холст, масло. 70 x 59,5

Пост. в 1924 из архива М. В. Добужинского, Ленинград ЖБ-1108

Любимый „северными“ символистами (например, принцем Евгением Шведским) мотив лесной чащи. Лучи заката, быющие в просветы стволов из глубины, „остраивают“ и преображают среду, они делают непривычно графичными, „непохожими“ одни формы и растворяют в потоке света – другие, усиливая острое чувство одиночества, навеваемое мотивом.

В. К.

51 Омнибус в Вильно. 1907
(ил. 133)

Бумага, пастель, графит,
акварель, гуашь. 53,5 x 37, 4

Слева внизу: М. Добужинский. 1906 – 7

Пост. в 1919 от автора, Петроград

Ж-2144

выставки: СРХ. М., 1907 – 1908. № 67 („Вильно. Омнибус“); СРХ. СПб, 1908. № 77 („Вильно. Омнибус“); XXXI Сецессион. Вена, 1908. № 83 („Омнибус“); Салон [В. А. Издебского]. Одесса, 1910. № 144 („Омнибус“); Галерея Лемерсье. Каталог выставки картин русских и польских художников, устроенной в пользу пострадавших от войны поляков. М., 1916. № 119 („Вильно. Омнибус“)

ЛИТЕРАТУРА: Врангель Добужинский. ил. – между с. 32 – 33 („Омнибус“, 1906). С. 33; Голлербах. Рисунки Добужинского. С. 84.

Как и мотивы Петербурга, тема провинции была ведущей в творчестве мастера. С горечью пишет он ветшающие постройки, полусонный ритм жизни провинциальной Вильны, некогда цветущей столицы Великих князей Литовских. Печальной прозой окрашена пастель „Омнибус в Вильно“ с нескончаемым, циклопическим размером забором. За ним высятся глухие, устрашающего вида стены домов, обезображенных перестройками, служащие естественным фоном для назойливых вывесок „разных и детских гробов“, погребальных принадлежностей. Обыденность мотива подчеркнута фигурой примостившейся под забором торговки, похожей на смерть, омнибусом № 21, кажется, с глухим стуком катящимся по мостовой. Сам он, с подслеповатыми окошками у крыши, одновременно ассоциируется и с катафалком, и с тюремной каретой. Как глоток чистого воздуха в этом застойном, вневременном мире воспринимается видимый слева вверху клочок неба с прекрасным силуэтом старинной башни. Рисующая манера исполнения заостряет, гиперболизирует образ, отражая душу Добужинского – печального лирика.

В. К.

52 Мост в Лондоне. 1908
(ил. 134)

Картон, пастель, темпера. 80 x 57

Справа внизу: М. Добужинский 08;

на обороте: М. Добужинский Мость

(1908) Тоуэрский мост. Лондон Tower

Bridge В Русский музей

Пост. в 1924 из архива М. В. Добужинского, Ленинград Ж-2141

Вариант „Лондон. Мост Тауэр“ (1906) – местонахождение неизвестно

ВЫСТАВКИ: СРХ. СПб, 1908. № 67 („Мост (Лондон)“); XXXI Сецессион. Вена, 1908. № 78 („Мост (Tower) “); VII СРХ. М.,

1909–1910. № 64 („Мост в Лондоне“); Exposition universelle et Internationale de Bruxelles. 1910 / Catalogue generale. Section Internationale. („Мост (Лондон)“); Esposizione Internazionale di Roma, 1911. № 3526; Мир искусства. Прага, 1912. № 26 или № 27 („Тауэрский мост в Лондоне“); 1-я Государственная свободная произведений искусства. Пг, 1919. № 536 („Тауэрский мост“); Каталог выставки рисунков и эскизов М. В. Добужинского. Дом искусств. Пг, 1920. № 78 („Лондон. Мост“)

ЛИТЕРАТУРА: Врангель. Добужинский. С. 33; Голлербах. Рисунки Добужинского. С. 85 („1907. Лондонский мост“).

Романтическое, остро эмоциональное претворение реального мотива. Ночью, в бурную погоду, среди пенящейся Темзы башня знаменитого Тауэрского моста с двумя горящими окнами и угрожающе поднятыми конструкциями разводной части воспринимается как зловещий оживший монстр, враждебный людям дух старого города.

В. К.

ЖУКОВСКИЙ Павел Васильевич

53 Богоматерь над телом Спасителя. (Pieta). 1876 (ил. 228)

Холст, масло. 214 x 173

Слева внизу: П. Жуковский. 1876

Пост. в 1899, дар императора

Николая II, Петербург

Ж-2392

Одноименный уменьшенный вариант (1910) – в Музее истории религии, Петербург

ЛИТЕРАТУРА: Врангель. Русский музей. С. 165.

Нетрадиционная для отечественной культуры композиция „Богоматерь над телом Спасителя“, написанная под впечатлением картин старых мастеров, несет черты зарождавшегося символизма. Она красива по своей свободе и размаху. Всепронизывающей музыке высокого трагедийного звучания здесь подчинены темный колорит и ритм бесплотных форм, эмоционально трактованный пейзаж, отражающий переживания Девы Марии.

В. К.

54 Святая Цецилия. 1902 (ил. 83)

Холст, масло. 225 x 81

Слева внизу: П. Жуковский 1902

Пост. в 1930 из ГЭ, Ленинград ЖБ-806

Писавшаяся по церковному заказу картина „Святая Цецилия“ представляет собой образец европейского модерна, сформировавшегося под влиянием стилистики английских „прерафаэлитов“ и к началу 1900-х ставшего „общим местом“. Все в этом произведении, изображающем католическую святую, покровительницу религиозной музыки, – не только обращенное к небесам лицо, но и общо, декоративно трактованные одежда, померанцы и пейзаж, орудия казни у ног, фигуры музицирующих на облаках ангелов, объединенные одним ритмом, – подчинено передаче всепоглощающего молитвенного состояния святой.

В. К.

ЗАМИРАЙЛО

Виктор Дмитриевич

55 Осень. Размышление. 1906 (ил. 113)

Картон, темпера, графит. 24 x 23,5

Пост. в 1939 из собр. автора,

Новый Петергоф

Ж-958

Эскиз картины „Запуталось“ (1906) – в ГРМ

Картина Замирайло отражает интерес к экспериментам молодых московских живописцев в русле примитивизма. Диспропорции фигуры, намеренно „пан্থный“, угловатый рисунок делают образ погруженной в размышление женщины странным и загадочным. „Неуютная“ неопределенность ее состояния, кажущаяся случайность позы вносят ноты многозначительности и тайны.

В. К.

56 Ночью. Леда и Лебедь. 1908 (ил. 114)

Картон, темпера, белила. 18 x 22, 5

Пост. в 1939 из собр. автора,

Новый Петергоф

ЖБ-957

выставки: В. Д. Замирайло. Пг, 1920. № 83 („Ночь“)

ЛИТЕРАТУРА: Эрнст. Замирайло. С. 38 („Ночь“).

Любимый мотив творчества символистов в картине Замирайло обрел романтическую окраску и целомудренную недосказанность. Любовь Леды и верховного бога Зевса, явившегося ей в облике лебедя, трактуется художником в этой маленькой картине как явление важного, космического порядка.

В. К.

57 Беглец. 1910

Картон, масло. 35,7 x 41,3

Слева внизу: ВЗ

Пост. в 1938 через ЛЗК от автора,

Новый Петергоф

Ж-2446

выставки: В. Д. Замирайло. Пг, 1920. № 205
ЛИТЕРАТУРА: Кривое зеркало. 1910. № 8. С. 8; Голлербах Э. Творчество В. Замирайло // Петроград. 1923. № 12. С. 14 („Бегство“).

В графике и живописи Замирайло-романтика, пламенного поклонника Ф. Гойи и Г. Доре, значительное место занимает изображенные битвы, погонь, бегств, страшных, как навязчивые сны, видений с элементом чертовщины. Они появились не только в связи с иллюстрированием „Неистового Роланда“ Л. Ариосто и сказок, но и как самостоятельные композиции, как отражение интереса символистов к глубинам подсознания, где, по их мысли, прячется „истинное“, „темное“ людей, деструктивно действующее на человеческое сообщество – хаос, страх, паника, истерия. В лишенной сюжета картине „Беглец“ самой композицией и колоритом художник передал ощущение безотчетного страха и чувство опасности.

В. К.

КАЛМАКОВ

Николай Константинович

58 Женщина со змеями. 1909

Холст, восковые краски. 213,8 x 106,7

Справа сверху: К 1909

Пост. в 1944 из ГИОП, Ленинград

Ж-10380

Картина отражает характерное для ряда мастеров символизма увлечение восточной экзотикой. Как правило, в основу подобных произведений Калмакова положены мало известные европейцам мотивы буддийской мифологии. Это усиливает ноты таинственности, экзотичности, и без того свойственные его лишенным повествовательности полотнам и акварелям с их суггестивным колоритом, вся поверхность которых буквально „заткана“ магической орнаментикой и декоративными мотивами. В холсте „Женщина со змеями“, изображающем, по видимому, чернокожую жрицу, важную эмоциональную роль играет фактура живописи – то гладкая, то пастозная, почти рельефная. В волнах густого цвета, окружающих фигуру, виднеется множество шаро-

видных форм, одновременно похожих на крупные жемчужины и на глаза, что усиливает зловещий демонизм изображенной сцены.

В. К.

59 Артемида и спящий Эндимион. 1917

(ил. 300)

Холст, масло, серебро, бронза.

90 x 90 (тондо)

Слева по центру: К 1917

Пост. в 1985 по завещанию Б. Н. и

К. Б. Окуневых, Ленинград Ж-11150

Вариант картины „Эндимион“ (около

1913) – местонахождение неизвестно

Прямая красочность, броская эффектность свойственны и многочисленным работам мастера на темы античной мифологии. В полотне „Артемида и Эндимион“ приотливо сочетаются черты неоклассицизма и модерна с его тягой к „избыточному“ декоративизму. Мистика любви, кажется, пронизывает сложную композицию, мастерски „зарифмованный“ ритм форм, линий, орнаментов. Как драгоценность, часть рафинированного, полного чар мира, воспринимается здесь нагое тело юноши. Изображен момент, когда девственная богиня охоты Артемида пленяется спящим пастухом Эндимионом. Верховный бог Зевс погрузил его в вечный сон за любовь к Гере, жене Зевса. Картина характерна для символизма с его мечтой об ушедшем „золотом веке“ человечества, тягой к античной мифологии, к поэтическим мотивам видений, грез, сна, эротики как проявлений некоего прекрасного и „истинного“ инобытия, противоположного „трезвым“ будням земной жизни.

В. К.

КАНДИНСКИЙ

Василий Васильевич

60 Георгий. 1911 (ил. 230)

Холст, масло. 107 x 95

Слева внизу: Kandinsky 1911; на обороте: Kandinsky Георгий 1911

Пост. в 1926 из МХК, Ленинград Ж-1698

В литературе бытует под названием

„Святой Георгий II“. В рукописном списке

художника значится, что картина исполнена

осенью 1910. Ее варианты:

„Георгий“ (1910) – частное собр., Цюрих;

„Георгий III“ (1911) – Ленбах-хауз,

Мюнхен

выставки: 27 „Салон независимых“. Париж, 1911. № 6709; Kandinsky Kollektiv-Ausstellung. Berlin, Der Sturm, 1912. № 51 (1-е изд., № 47 – 2-е изд.); Бубновский вальс, М., 1912. № 66 (ошибочно: „Георгий (вариация 1-ая)“); Kreis für Kunst, Köln, 1914. № 11; Kandinsky. Stockholm, 1916. № 12; Kandinsky – Gabriele Muntzer. Oslo, 1916. № 14

Как и работы того же 1911 „Концерт“, „Арабы“, „Лирическое“, холст „Георгий“ является „переходным“ в эволюции Кандинского. Он принадлежит самому началу абстрактного периода в творчестве мастера, когда одновременно создавались „импровизации“, „импрессионизм“ и „композиции“, отличающиеся друг от друга степенью и характером обобщения материала. В таком же соотношении друг к другу находятся и варианты картины „Георгий“. Толчком к их появлению могли быть русские лубки, которые собирал Кандинский. Формы видимого мира в полотне сильно деформированы и абстрагированы, поскольку автор, только что закончивший книгу „О духовном в искусстве“ (1910), в избранном мотиве волновали не натуралистические коллизии сражения, а сама его эмоциональная атмосфера, напряжение поединка, пафос и радость победы сил света. Этого он достигает самой композицией, разработкой ее музыкальной „драматургии“ – сочетанием и контрастом цветовых пятен и линий, их конфигураций, фактур. В хаосе заполняющих холст экспрессивных цветовых пятен различимы очертания скал, фигур принцессы и всадника, поражающего дракона. Рождая ассоциации, эти узнаваемые детали обогащают образ, усиливают его многосмысленность. Как звуки музыки, освобожденные от оков предметности формы и суггестивный колорит в работах Кандинского несут духовные импульсы – настроения и озарения автора.

В. К.

61 Сумеречное. 1917

Холст, масло. 91,5 x 69,5
Слева внизу: К (в круге) и 17
Пост. в 1926 из МХК, Ленинград

ЖБ-1485

62 Синий гребень. 1917

(ил. 301)

Холст, масло. 133 x 104
Слева внизу: К (в круге) и 17
Пост. в 1920 из отдела ИЗО
Наркомпроса, Москва

ЖБ-1609

выставки: V Государственная картин Отдела изобразительных искусств Наркомпроса. М., 1918 – 1919. № 60

Свойственные беспредметной живописи Кандинского космичность, влечение к мистической тайне рождения и гибели миров в значительной мере инспирированы здесь самими русскими реалиями 1917. Жажда перемен, предчувствие ожидающих страну катастроф, тревога за судьбы цивилизации, разочарование в человеке, вызванное событиями мировой войны – целый клубок настроений, владевших интеллигенцией и многообразно отразившихся в русском искусстве тех дней. Оба холста отмечены вселенской концентрацией эмоций. В картине „Сумеречное“ одухотворенный колорит, острые, „агрессивные“ формы, как бы изменяющиеся в некие зооморфные и антропоморфные лики, различимые мотивы церкви на холме и радуги на фоне космической бездны делают ее сродни тем „знаменьям“, которые люди с ужасом наблюдали в периоды „глады и мора“. В основу композиции „Синий гребень“ лег частый у автора мотив „взрыва“ форм. Усиленный музыкальным, насыщенным колоритом, он сообщает образу заряд бурной энергии. Узнаваемые детали – очертания города на горе и солнца над ним, вызывая апокалиптические ассоциации, усиливают многосмысленность картины.

Оба произведения отличает цельность художественных образов, отмеченных единством сознательного и стихийного, интуитивного и рационального начал.

В. К.

КОРОВИН

Константин Алексеевич

63 Северная идиллия. 1892 (?)

(ил. 276)

Холст, масло. 89 x 71
Справа внизу: Коровин
Пост. в 1930 из ГТГ, ранее – собр. С. А. Бахрушина, Москва Ж-4333
Этюд к одноименной картине 1892 – в ГТГ

выставки: ГТГ. Каталог выставки произведений К. А. Коровина. М., 1922. № 4 („Северная идиллия“. Этюд к картине)

Этот этюд, как и знаменитая картина ГТГ, является ранним проявлением символизма

в живописи Москвы 1890-х. В равной степени они навеяны постановкой „Снегурочки“ Н. А. Римского-Корсакова на сцене Русской частной оперы С. И. Мамоштова и царившей в Абрамцевском кружке атмосферой увлечения фольклором. „Северная идиллия“, по-видимому, задумывалась Коровиным как своеобразный символ России для Всемирной чикагской выставки 1893. Этюд пронизан песенным, музыкальным началом. Это ощутимо в переливах цвета, в „слитности“ персонажей и природной среды, в отрешенности, сомнамбулическом состоянии горделивых девушек-„берендек“, поглощенных простыми, трогающими душу звуками. Гармония и контрасты цвета, гладкости и эскизности обостряют образ, окрашивают его нотами таинственной недосказанности. Работа положила начало череде коровинских „поктюрнов“ и „гитаристок“, оказала влияние на творчество учеников Коровина – „голуборозовцев“.

В. К.

КРЫМОВ Николай Петрович

64 Под солнцем. 1906

(ил. 143)

Холст на картоне, масло. 35 x 27,5
Справа внизу: Ник. Крымов
Пост. в 1945 из Управления по делам искусств при СНК РСФСР, Москва

Ж-2227

выставки: XIII МТХ. М., 1906; IV НОХ. СПб. 1907. № 124; XXXI Сецессион. Вена, 1909. № 173

ЛИТЕРАТУРА: Золотое руно. 1906. № 5. С. 19, воспр.; Золотое руно. 1907. № 6. Ил. – между с. 10 – 11.

Представлявшая Крымова на выставках в стране и за рубежом, эта картина принадлежит краткой фазе „гобеленов“ в раннем творчестве художника, в то время еще ученика МУЖВЗ. В холсте, выполненном мелкими мазками разбеленных красок, как в работах французских пуантилистов, мир предстает загадочно преображенным, плоскостным, застывшим в вечном „мгновении“. Выключенная из повседневного течения жизни, увиденная как бы сквозь призму мечты, „очищенная“ от случайного и сиюминутного, обывденная сцена обретает таинственную значимость, черты вневременности, как на старинных гобеленах. Это один из путей преодоления „натурности“ в

поиске „выхода“ за грань видимой реальности в символизм.

В. К.

65 После весеннего дождя. 1908

(ил. 154)

Холст на картоне, масло. 53,3 x 71
Слева внизу: НКрымов
Пост. в 1939 из Комитета по делам искусств при СНК СССР, Москва

Ж-2226

выставки: II журнала „В мире искусств“. Одесса, 1908. № 66; XXXI Сецессион. Вена, 1908. № 158; IV журнала „В мире искусства“. 1908 – 1909. Киев – Одесса – Харьков. № 141

Вместе с соучениками по училищу живописи Крымов вел интенсивные поиски в плане примитивизма, видя в детских рисунках, лубках и произведениях народных промыслов, в наивном искусстве неевропейских цивилизаций то, к чему стремились все символисты – чистоту мировосприятия, истинную боговдохновенность, якобы утраченные „профессиональными“ художниками. В работе „После весеннего дождя“ он остроумно соединил черты импрессионизма и детского рисунка, отчего образ обрел особую чистоту и выразительность. Запово „сконструированный“ автором мир, реальный и по-детски наивный – омытый дождем сад, радуга в небе, родной дом с фигурой матери в окне – предстает как зыбкая и нежная, пробуждающая воспоминания, чуть грустная греза об ушедшем детстве, об утраченной незамутненности души, об иных, полных красоты и гармонии пределах.

В. К.

66 На заре. 1910

(ил. 165)

Холст, масло. 40 x 65,5
Пост. в 1973 от Е. Е. Фокиной,
Ленинград, ранее – собр.
Е. И. Лосевой, Москва Ж-8889
Вариант „Рассвет“ (без даты) – в ГМИИ
Республики Татарстан, Казань

выставки: VIII СРХ. СПб., 1911. № 163; VIII СРХ. М., 1910–1911. № 137

В этом позднем своем символистском холсте в поисках выразительности художник обратился к музейной классике XVII – XIX веков. То, что искал П. В. Кузнецов в бытии обитателей „киргизских“ степей – величавый покой как отражение всеобщей гар-

монии, единения человеческих душ и Космоса, – Крымов видел в искусстве ушедших эпох. Это сближало его с отечественными ретроспективистами. Выдержанная в темном, „музейном“ колорите очаровательная буколическая сценка с дремлющим пастушком в равной степени реальна и идеальна, вневременна. Это сообщает образу идилличность, многомерность, наделяет его метафоричностью.

В. К.

КУЗНЕЦОВ

Павел Варфоломеевич

67 Гадание. 1912

(ил. 329)

Холст, масло. 72 x 75,5

Слева внизу позная авторская подпись и ошибочная дата: *Павел Кузнецов 1908*
Пост. в 1957 от автора, Москва Ж-6661
Вариант „Гадающая. Вечер“ (1916) – частное собр., Петербург

выставки: Мир искусства. М., 1912. № 100; Мир искусства. СПб, 1913. № 141

Этот характерный образец зрелого творчества Кузнецова выбрал сразу несколько мотивов, волновавших символистов. Для них Восток – своего рода „зазеркалье“ обыденной, европейской реальности, пряная романтика, „иной“ путь жизни и в то же время сохранившаяся „естественность“ человеческого бытия. Привлекали их и мотивы карточных гаданий, прозрения судеб, вдохновенного общения с высшими сферами. Утонченный и терпкий колорит передает таинственную экзотику среды. Цвет и линии, утверждая ее двумерность, вместе с тем дают иллюзию пространства, расширяя его беспредельно. Светлые стены, кажется, излучают дивный свет, превращая растительные рисунки в неведомые солярные знаки. Пронизывающий холст магический ритм круглящихся и угловатых форм драматизирует образ и как бы материализует свойственное героине состояние сдержанного волнения и растерянности от увиденного в роковом пасьянсе.

В. К.

68 Гарем. 1912

(ил. 328)

Холст, масло. 80 x 97, 5

Пост. в 1920 из собр. А. А. Коровина, Петроград ЖБ-1195

выставки: Мир искусства. М., 1912. № 103 („Ханский гарем“); Мир искусства. СПб, 1913. № 143 („Ханский гарем“)

ЛИТЕРАТУРА: Левинсон А. Выставка „Мир искусства“ // За 7 дней. 1913. № 5. С. 121; Воинов. С. 21, 26, ил. – между с. 24 – 25.

69 Восточный мотив. 1912 – 1913

(ил. 330)

Холст, масло. 78 x 87,5

Пост. в 1985 по завещанию Б. Н. и К. Б. Окуневых, Ленинград; ранее – собр. П. И. Кутузова, Ленинград; О. И. Рыбаковой, Ленинград Ж-11158

выставки: возм., Мир искусства. СПб, 1913. № 168 („Жизнь Востока“); возм., картины и скульптуры русских художников в пользу пострадавших от войны бельгийцев / Каталог. М., 1915. № 173 или № 174 („Жизнь нашего Востока“)

Обе картины навеяны поездкой Кузнецова в заволжские („киргизские“) степи и Бухару. Подобно П. Гогену в Полинезии или М. С. Сарьяну в Египте, он нашел в простых и элементарных, „от века“ повторяющихся событиях жизни людей Востока мудрый смысл человеческого бытия, гармоническое слияние с природой, утраченные европейской цивилизацией. В мечтательных, нежно музыкальных по краскам холста художник мифологизирует реальность, изображая некий „золотой век“ – первозданный мир гармонии, неги и покоя, мир Хафиза и Омара Хайяма. Его пейзажи пронизаны чистым спокойным светом, плавными ритмами линий и форм, а персонажи кажутся причастными тайнам земного бытия. Красота композиционного и колористического решения служит в картинах идее целостного мира, построенного на естественных, „изначальных“ законах. Легкие круглящиеся и прямоугольные архитектурные формы создают слегка пряный метафорический образ Востока.

В. К.

70 Вечер в степи. 1915

(ил. 331)

Холст, темпера, пастель. 76 x 80

Пост. в 1938 из Комитета по делам искусств при СНК СССР, Москва; ранее – собр. Н. П. Ламановой, Москва Ж-1177
Вариант „Отдых в степи“ (1916) – частное собр., Москва

выставки: возм., Мир искусства. М., 1915. № 140
ЛИТЕРАТУРА: Московские мастера // Журнал искусств. 1916. С. 16.

В 1910-х Кузнецов часто писал картины темной. Ее матовая, мерцающая поверхность гармонирует с изысканными сочетаниями дополнительных голубовато-зеленых и желто-розовых тонов, с медлительной плавностью ритмов очертаний холмов и юрт, движущих животных и людей.

В холсте „Вечер в степи“ отсутствует событие и господствует вечная статика. Изображена беспредельная оранжево-зеленая гладь степи и единственное растение – „дерево пустыни“, чьи гибкие линии вторят очертаниям фигур двух женщин в окружении барашков. Как некогда Борисов-Мусатов, Кузнецов синтезирует свои жизненные наблюдения в идеальный и отвлеченный мир мечты, автономный от будничного течения жизни и ее противоречий. Вневременной, он подчинен законам высшей гармонии, отразившимся в совершенстве пронизанной мягким ритмом композиции, вписанной в почти квадратный формат полотна, в выразительном колористическом решении. Полон достоинства, величав и спокоен облик погруженных в медитацию женщин. Наполняющие картину голубые, лиловые, розовые, желтые тона неба и земли вызывают почти музыкальные ощущения тихой меланхолии, сожаления о несбыточном.

В. К.

КУИНДЖИ Архип Иванович

71 Сумерки. 1890 – 1895

(ил. 105)

Бумага на холсте, масло. 38,7 x 55,5

Пост. в 1930 из Общества

им. А. И. Куинджи, Ленинград Ж-1521

выставки: посмертная Куинджи. М., 1914. № 107 („Сумерки“)

ЛИТЕРАТУРА: Неведомский, Репин. С. 189 („Сумерки. Крым“), ил. – между с. 132 – 133.

Одно из самых тонких по колориту и настроению произведений Куинджи зрелого периода. Иллюзия сумеречного света достигнута смелым обобщением реальных форм, точностью отношений цветовых пятен. Сумерки фантастически преобразили реальность. Прихотливые очертания холма

с одиноким огоньком и ведущие к нему извилистые дороги в темноте кажутся живыми существами. Сложный рисунок облаков на оливковом небе с яркими звездами и месяцем вызывает ощущение множественности миров.

В. К.

72 Закат. 1890 – 1895

(ил. 106)

Бумага на холсте, масло. 39 x 56

Пост. в 1930 из Общества

им. А. И. Куинджи, Ленинград ЖБ-455

выставки: посмертная Куинджи. М., 1914. № 115 или № 116

ЛИТЕРАТУРА: Неведомский, Репин. С. 189.

Произведение периода „затворничества“ художника, когда после 1882 он перестал участвовать в выставках, не показывал свои новые работы даже близким друзьям, погружившись в экспериментирование красками, в поиски новых средств выразительности. Впервые „героем“ Куинджи становится небо, открытый космос. Упрощенные формы, обострение контрастов цвета привело к „острапению“, к фантастическому преобразению природы. Земля потеряла привычные формы и материальность, превратившись в узкую черную полоску. Между тем, небо в прорыве черных облаков предстало в виде отвлеченной игры ярких зеленых и оранжево-красных плоскостей, утверждая мысль о множественности миров, о реальности высшей идеи.

В. К.

73 Лунный свет на фигурах.

1898 – 1908 (?)

Холст на картоне, масло. 26,8 x 42

Пост. в 1930 из Общества

им. А. И. Куинджи, Ленинград Ж-1525

выставки: посмертная Куинджи. М., 1914. № 266 („Произведения, время исполнения которых не установлено“)

Неожиданное для творчества мастера старшего поколения „герметичное“ полотно, смысл которого не поддается однозначному истолкованию. Трудно сказать, что означает видимая на фоне залитого лунным светом русского города сцена с лежащими на первом плане двумя фигурами и хохочущей маской. Изображена ли развязка настоящей кровавой драмы или реальное

действие в романтическом вкусе. Полная неясности, лишенная развернутого повествования картина волнует своей странностью и таинственностью.

В. К.

КУЛЬБИН Николай Иванович

74 Художник. 1916 (ил. 333)

Никель, масло. 25 x 17,8

Справа внизу процарапано: *Н. Кульбинъ*;
внизу по центру процарапано: 1916

Пост. в 1926 из МХК, Ленинград

ЖБ-1169

Одноименный вариант (1915,
живопись по металлу) – место-
нахождение неизвестно

выставки: Бюро Н. Е. Добычиной (Кульбин). Пг, 1918. № 161; Бюро Н. Е. Добычиной. Пг, 1916. № 253 („Художник. Живопись на металле“)

Пример трудно расшифровываемого мифо-творчества символистов. Любимая ими тема художника – вдохновенного творца, демурга, легла в основу отвлеченной, условно орнаментальной красочной композиции. Плоскостные изображения фигуры и головы, похожей на череп-смерть, „спрятаны“, „зашифрованы“ множеством беспредметных форм в виде стрел, лучей, зигзагов, похожих на астрологические знаки.

В. К.

75 Морской вид. 1916 – 1917 (ил. 264)

Холст, масло. 97 x 62

Пост. в 1934 из собр. Е. П. Кульбиной,
вдовы художника, Ленинград ЖБ-1362

выставки: Бюро Н. Е. Добычиной (Кульбин). Пг, 1918. № 155 („Закат“)

Характерный пример живописи Кульбина, тяготеющей к лирическому примитивизму. Фрагмент открытого моря с полоской берега, освещенного лучами заката, послужил ему поводом к созданию образа, полного ощущения безбрежности пространства, космической значимости момента „предстояния“ земной природы своему светилу. Магический ритм штрихов и вибрирующих цветовых масс, свечение контрастных лимонно-желтых и фиолетовых тонов усиливают чувство сокровенной значимости

увиденного, приобщения к тайнам бытия, передают таинственную силу и одухотворенность стихии моря, живущего по законам космоса. И. К. Айвазовский и маринисты писали море, как правило, используя горизонтальный формат. Взяв вертикальный холст, Кульбин строит пространство параллельными планами, преодолевает „натурность“ мотива, превращая этюд в беспредметное произведение, подчиненное все пронизывающей музыкальности.

В. К.

ЛАРИОНОВ Михаил Федорович

76 Сад. Середина 1900-х (ил. 153)

Холст, масло. 72,5 x 66

Пост. не позднее 1940

Ж-8241

выставки: возм., „Венок“. СПб, 1908. № 74 („Сад утром“)

Характерный пример „выхода“ Ларионова в символизм. Еще в студенческие годы, работая над первыми импрессионистическими сериями пейзажей, он, не без влияния идей символизма, аранжировал этюды в определенной музыкально-цветовой гамме. Так, одна из работ серии „Угол сарая (часы вечера)“ была выдержана на „сочетании аметистов и изумрудов“, другая – „топаза и агата“. В картине „Сад“ импрессионистическая фиксация мгновенных изменений красок природы – уголка сада, еще окутанного утренней тенью, первых лучей солнца, осветивших яркую зелень листьев, – приводит к ее дематериализации. Художник воссоздал некий идеальный мир, похожий и не похожий на реальный, подчиненный музыке отвлеченного серебристо-лилового мерцания света и цвета.

В. К.

ЛЕВИТАН Исаак Ильич

77 Сумерки. Луна. 1899 (ил. 94)

Холст, масло. 49,5 x 61,3

Пост. в 1901 из собр.

А. И. Левитана, Москва Ж-4265

Одноименный этюд (1899) – в ГРМ

выставки: Каталог посмертной выставки академика И. И. Левитана. СПб, 1901. № 123; М., 1901. № 4 („Сумерки“)

ЛИТЕРАТУРА: Глаголь С., Грабарь И. И. И. Ле-

витан. Жизнь и творчество. М., 1912. С. 114; Левинсон А. Левитан. СПб. б/г. С. 3, б/с, воспр.; Врангель. Русский музей. Т. 1. С. 244; Ростиславов А. А. Левитан. СПб, 1911. С. 73, 75.

Образец зрелого творчества этого самого крупного мастера „пейзажа настроений“. В меланхолических, пронизанных тонкой музыкальностью образах Левитана современники видели отражение одинокой и страдающей души. Призрачный лунный свет, зеркало озера, „удвоившее“ мир, преобразили пейзаж, сделав его одновременно „похожим – непохожим“. Одухотворенный и замкнутый в своих тайнах, отчужденный и холодный для человека, он замер в еженощном ритуале „предстояния“ своему печальному светилу.

В. К.

ЛЕДАНТЮ Михаил Васильевич

78 Женщина и мужчина. Начало 1910-х

Картон, гуашь, графит. 18,2 x 23,8

Пост. в 1971 из Архива художественных произведений МК СССР,

Москва

Ж-8651

Работа несет печать влияния принципов неоклассицизма в творчестве Ледантю, рано вступившего на путь экспериментов в русле авангарда. Благодаря неразработанности сюжета и неоклассическому формальному языку, обыденная жанровая сцена воспринимается как нечто таинственное, „многомысленное“, обретая глобальный смысл. Прием процарапывания, сближающий картину с современными созданиями швейцарского монументалиста Г. Эрн и литовского графика С. Красаускаса, по-видимому, был навеян древнегреческой вазописью.

В. К.

ЛЕРМОНТОВА

Надежда Владимировна

79 На диване. Автопортрет. 1910-е (ил. 200)

Холст, масло. 106,8 x 124,5

Пост. в 1988 из собр. М. В. Фока,

Москва; ранее – собр. А. В. Лермонтовой-Фок, сестры художницы,

Ленинград

Ж-11720

Психологичное искусство символизма было необыкновенно чувствительно к эмоцио-

нальной сфере жизни человека, к переживаниям одиночества, тоски, к мотивам медитации. В холсте „На диване. Автопортрет“ мучительная поза модели и „щемяще“ звучащая гамма активных и в то же время изысканных тонов воспринимаются как метафоры внутреннего состояния геронии, погруженной в безысходную меланхолию. Экспрессивная форма, свойственная картине, напоминает о том, что символизм был одним из истоков экспрессионизма как течения.

В. К.

80 Берег моря с драконом. 1915 (ил. 201)

Эскиз декорации к балету

С. Соловьева „Золотое руно“

Холст, масло. 63 x 78,8

Пост. в 1988 из собр. М. В. Фока,

Москва; ранее – собр. А. В. Лермонтовой-Фок, сестры художницы,

Ленинград

Ж-1172

выставки: живописи „1915 год“. М., 1915. № 84 или № 85 (Декоративные эскизы для балета „Золотое руно“, музыка С. Соловьева)

Наряду с М. З. Шагалом Лермонтова считалась самой талантливой колористкой среди учеников Л. С. Бакста. Писавшая стихи и прозу, серьезно интересовавшаяся философией, она, как ее учитель, испытывала серьезное влечение к музыке, музыкальному театру, к декоративной живописи. Повышенно яркая, экспрессивная красочность эскиза „Берег моря с драконом“ отражает, по-видимому, особенности модернистской музыки студента консерватории Соловьева и либретто, написанного самой художницей, передает „густую“, пряную экзотику и зловещую красоту побережья Колхиды, где властвует дракон, стерегущий руно.

В. К.

МАЛЕВИЧ Казимир Северинович

81 Молитва. Эскиз фресковой живописи. 1907 (ил. 118)

Картон, темпера, графит. 70 x 74,8

Слева внизу: *K. Malewicz. 1907*

Пост. в 1977 из МК СССР, Москва

Ж-9407

выставки: XVI МТХ. М., 1908. № 177 („Молитва“); Московский салон. М., 1911. Один из №№ 332–334, 336 („Серия желтых. Святые“)

82 Священная роща. Эскиз фресковой живописи. 1907 (ил. 239)

Картон, темпера. 69,3 x 71,5
Слева внизу: *Казим. Малевич*
Пост. в 1977 из МК СССР, Москва Ж-9457

выставки: возм., XVI МТХ. М., 1908. № 175 (без названия); Московский салон. М., 1911. Один из №№ 332–336 („Серия желтых. Святые“)

83 Автопортрет. Эскиз фресковой живописи. 1907 (ил. 238)

Картон, темпера, графит. 69,3 x 70
В центре по вертикали внизу: *К. Малев*
Пост. в 1977 из МК СССР, Москва Ж-9413

выставки: Московский салон. М., 1911. № 349 („Серия красных. Портрет М. К. С.“).

В этих ранних картинах, окрашенных чертами символизма, Малевич неожиданно предстает лириком, умеющим подчинить нежную цветовую гамму и сильно стилизованные формы линейно-музыкальному ритму целого. Эскизы отразили чуткость автора к современным поискам в искусстве. В выборе мотивов и их трактовке сказались не только интерес к мечтательному творчеству символистов „Голубой розы“ (1907), но и впечатления ретроспективы М. В. Нестерова (1907), где было показано много религиозных композиций (среди них – „Хоры ангелов“ и „Литургия ангелов“). Хорошо знал молодой художник и картины „набидов“. На эту мысль наводят как стилистика эскизов, так и близость композиций автопортретов Малевича и М. Дени. Произведение москвича, где он изображен с властным, пронизывающим взглядом художника-пророка – характерный для символизма, но редкий в русской живописи тех лет пример откровенного самоутверждения автора.

В. К.

МАЛЮТИН Сергей Васильевич

84 Кащей. 1904 (ил. 247)

Дерево, масло, резьба. 38,6 x 41,4
Справа внизу: *СМ 1904*
Пост. в 1921 из собр.
Я. Е. Жуковского, Петроград Ж-2437
Вариант „Кашей бессмертный“ (акварель, 1898) – в ГТГ

выставки: картин и художественной индустрии. М., 1906. № 7

Характерное для эпохи модерна органичное сочетание в одной работе приемов живописи и декоративно-прикладного искусства. В подобных произведениях Малютина, связанных с конкретным интерьером, а также в его многочисленных театральными эскизах, иллюстрациях, в орнаментике интерпретация сказочных тем получает экспрессивно-символистскую окраску. Художнику был близок интерес символистов не только к сказочному и таинственному, но и к страшному, зловещему – в его живописи встречаются не только светлые образы былины о Садко, но и изображения Бабы Яги (1905), Лешего (1901). Работа „Кашей“, возможно, связана с оформлением Малютиным оперы Н. А. Римского-Корсакова „Кашей“ (1902).

В. К.

МИЛИОТИ

Николай Дмитриевич

85 Хоровод. 1906 (?) (ил. 138)

Картон, масло. 71 x 75,5
Слева внизу: *ММ* (в круге, М написана под М)
Пост. в 1927 с аукциона ОПХ, Ленинград ЖБ-1229

выставки: возм., СРХ, М., 1906. № 204 или № 215 („Fete galante“); возм., Мир искусств“. СПб, 1906. № 179 или № 192 („Fete galante“); возм., Осенний салон. Париж, 1906. № 374 („Fete galante“); возм., XXXI Сецессион. Вена, 1908. № 160 („Fete galante“)

86 Вечерний праздник. 1911 (?) (ил. 53)

Холст, масло. 117 x 120
Слева внизу: *М* (в круге)
Пост. в 1920 из собр.
А. А. Коровина, Петроград ЖБ-1230

выставки: возм., Мир искусства. СПб, 1911. № 181 („Ночь. Из серии „Nacht onies en rose“)

Оба холста – характерные образцы ретроспективного по своей окраске творчества Милиоти, навеянные, по-видимому, поэтическим циклом П. Верлена „Галантные празднества“. Пронизанные ностальгией, окрашенные чертами мягкой эротики, они воспринимаются сквозь „цветные дожди“ (С. К. Маковский) как зыбкие видения –

сны или грезы. Эти картины были ранними примерами разрешения проблем цвето-музыки в отечественной живописи.

В. К.

87 Рождение Венеры. 1912 (ил. 54)

Холст, масло. 200 x 400,5
Справа сверху: *Milioti 912*
Пост. в 1988 от К. И. Чезловой, Ленинград; ранее – собр. Р. И. Фридмана и К. И. Чезловой, Ленинград;
А. Н. и А. Ф. Гаушей, Петербург-Ленинград Ж-11718
Одноименный вариант (1908) – местонахождение неизвестно

выставки: Мир искусства. М., 1912. № 176; Мир искусства. СПб, 1913. № 234
ЛИТЕРАТУРА: Essem (С. К. Маковский). Москва. Выставка „Мир искусства“ // Русская художественная летопись. 1912. № 18–19. С. 250; Кравченко Н. Выставка „Мир искусства“ // Новое время. 1913. 9 января.

Картина принадлежит к числу самых значительных в наследии мастера. С ранних лет творчества, испытав увлечение живописью В. Э. Борисова-Мусатова и поэзией символистов, Милиоти постоянно тяготел к мотивам античной мифологии. В полотне „Рождение Венеры“ художник остро индивидуально интерпретирует древнюю легенду. Богиня-девочка изображена среди первозданной природы, окруженная вихрями воды и воздуха, в сиянии света, когда все живое – птицы, рыбы, люди – славит ее появление. Идея „вечной весны и жизни“ подчинен изысканный, музыкально звучащий перламутрово-розовый колорит полотна. В работе своеобразно отразились созвучные символизму неоклассические тенденции, мечта о „золотом веке“ человечества, сожаление о навсегда исчезнувших из реальной жизни людей красоте и чудесах.

В. К.

НАУМОВ Павел Семенович

88 Сцена у источника. 1909 (ил. 187)

Холст, масло. 85 x 140
Слева внизу: *П. Наумов 909*
Пост. в 1986 из собр.
Д. А. Кривоносова, Ленинград Ж-11603

выставки: VII НОХ. СПб, 1910. № 191 („Встреча“); „Союз молодежи“. Рига, 1910. № 149 („Встреча“)

ЛИТЕРАТУРА: Бурцев А. Е. Мой журнал. Вып. 1. СПб, 1912. Б/с, воспр. („Встреча“); Бурцев А. Е. Мой журнал. СПб, 1913. № 10. Ил. – между с. 278–279 („Встреча“).

89 Встреча. 1913 (ил. 275)

Картон, масло. 82 x 97
Справа внизу: *П. Наумов 1913*
Пост. в 1885 из магазина-салона № 1 „Росизопрораганды“ МК РСФСР, Ленинград; ранее – собр. А. Е. Бурцева, Петербург Ж-11275

выставки: картин и рисунков современных художников в залах А. Е. Бурцева / Каталог. Пг, 1915. № 518

ЛИТЕРАТУРА: Бурцев А. Е. Мой журнал для немногих. Вып. 3. СПб, 1914. Б/с, воспр. („Встреча“); Ростиславов А. Выставка коллекции А. Е. Бурцева // Речь. 1915. 13 апреля.

Еще в годы ученичества в ЛХ, видимо, через прозу М. Метерлинка Наумов увлечается мотивами западноевропейского средневековья. Его пронизанные религиозностью, полные таинственности работы являются характерным примером эзотерического и индивидуального мифотворчества эпохи символизма. Они напоминают светлые, порой чуть тревожные сны, воспоминания о каких-то городах-крепостях то ли в Бургундии, то ли в Святой земле, о каких-то „святых женах“, о каких-то „встречах“, исполненных глубокого смысла, а то и роковых последствий для человечества. Чистые и звучные краски, лаконичные формы этих картин-видений навеяны чуть наивными многокрасочными средневековыми западноевропейскими коврами и миниатюрами, „Часословом“ герцога Беррийского.

В. К.

90 Девушки с фазанами. 1914 (ил. 346)

Картон, темпера. 85 x 100
Слева внизу: *П. Наумов. 914.*
Пост. в 1920 из собр. А. А. Коровина, Петроград ЖБ-1232

ЛИТЕРАТУРА: Воинов. С. 26

Как П. В. Кузнецов в холстах „киргизского“ цикла или Н. Н. Сапунов и С. Ю. Судейкин в своих „балетах“ и „маскарадах“, Наумов был создателем своего ясного и „безвременного“, гармоничного и „автономного“ мира. Изображенные им сцены выключены из по-

вседневного течения жизни. Чуть застывшие позы и замедленные движения женщин, мягкие, плавные линии вызывают ощущение торжественного ритуала, исполненного какого-то важного и таинственного, может быть, даже религиозного смысла. Такова картина „Девушки с фазанами“, воспринимаемая как греза о естественной и гармоничной жизни. И пестрые птицы-фазаны, и дерево с плодами, и даже босые ноги девушек воспринимаются как символы этого идеального мира, „пного“ по отношению к реальности. Терпкое цветовосприятие вносит ноты нервности в образ.

В. К.

НЕСТЕРОВ Михаил Васильевич

91 Под благовест. 1895

(ил. 204)

Холст, масло. 159 x 124

Слева внизу: М. Нестеров. Уфа 1895

Пост. в 1920 из собр. А. Л. Коровина, Петроград; ранее – собр.

М. К. Тенишевой, Смоленск Ж-1851

выставки: XXIV ТПХВ, СПб–М., 1896. № 157; Иллюстрированный каталог XVIII-го (художественного) отдела Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде. СПб, 1896. № 360; Сецессион. Мюнхен, 1898 (вне кат.); L'Exposition Universelle de 1900 / Catalogue de la Section Russe. Beaux-Art. Groupe II. Paris, 1900. P. 16 („Монахи“ – серебряная медаль)

ЛИТЕРАТУРА: Р. Ч. На выставке „передвижников“ // Петербургская газета. 1896. 17 февраля; Чуйко В. Выставка передвижников // Всемирная иллюстрация. 1896. № 1412. С. 201; W. XXIV-e Exposition Ambulante // Journal de St.-Petersburg. 1896. 21 fevrier; Буква (Васильевский И. Ф.) Две выставки (академическая и XXIV передвижная) // Русские ведомости. 1896. 25 февраля; Стасов В. В. Заметки с 24-й выставки передвижников // Новости и биржевая газета. 1896. 1 марта; Л-д И. XXIV передвижная выставка // Московский листок. 1896. 27 марта; На передвижной выставке // Новости дня. 1896. 28 марта; XXIV передвижная выставка // Русские ведомости. 1896. 31 марта; XXIV передвижная выставка и III выставка картин русских художников // Северный вестник. 1896. Март. С. 59; Грабарь И. Э. XXIV передвижная выставка // Нива. 1896. № 15. С. 350; Ан. (Ремизов М. Н.) XXIV передвижная выставка картин // Русская мысль. М., 1896. Кн. V. С. 180; Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. СПб, 1902. С. 241–242, воспр.; Иллюстрированный каталог XVIII-го

(художественного) отдела Всероссийской выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде. СПб, 1896. Ил. 55; Врангель. Русский музей. С. 328 (упом.); Васильев. С. 50; Малахнева-Мирович. С. 57–58; Грабарь И. Э. Введение в историю русского искусства // Грабарь И. Э. История русского искусства. М., 1910. Т. I. С. 96; Николаева. Нестеров. С. 23; Глаголь. С. 52–54, 72, 114, 117; ил. – между с. 14–25; Евреннов. С. 5, 19; Воинов. С. 14–26; Гнедич П. П. История искусств. СПб, 1897. Т. 3. С. 614, ил. 814.

Нестеров был единственным из сверстников (Врубель, Коровин, Левитан, Серов), кто в поисках возвышенного нравственного идеала всецело обратился к христианству и жизни русских монастырей. Герои его картин, пронизанных лирическим мистицизмом, – нестрадавшие, ушедшие от житейских бурь люди, взыскующая Господа православная Русь.

Погруженные в самозерцание или чтение священных текстов, они растворены в своей любви к Богу и божьему миру. Их бесплотные фигуры – гармоничная часть тихой, наполненной благостью среды. Она представляет собой сильно стилизованный, преобразенный религиозным чувством пейзаж Предуралья – своего рода земной рай – воспринимающийся как мир души персонажей.

В. К.

92 Дмитрий-царевич убиенный.

1899

(ил. 205)

Холст, масло. 197 x 175

Слева внизу: Михаил Нестеров. 1899

Пост. в 1910 от автора, Москва Ж-1849
Уменьшенный вариант „Царевич Дмитрий“ (1924) – в Калужском художественном музее

выставки: XXVII ТПХВ, СПб – М., 1899. № 139; XXVII ТПХВ. Прага, 1900; М. В. Нестерова. СПб – М., 1907. № 28

ЛИТЕРАТУРА: Муратов П. Выставка М. В. Нестерова // Русское слово. 1907. 18 февраля; Розанов В. В. М. В. Нестеров // Золотое руно. 1907. № 2. С. 5; Средин А. М. В. Нестеров // Золотое руно. 1907. № 2. С. 8; Васильев. С. 50, ил. – между с. 48–49; Малахнева-Мирович. С. 58; Николаева. Нестеров. С. 24–26, 41, воспр.; Глаголь. С. 72, 50, 7, 58–60, 114, 118, ил. – между с. 64–65; Розанов В. В. Среди художников. СПб, 1914. С. 180–181; Евреннов. С. 5, 19, 24, 33, 34, 63, 67, ил. – между с. 72–73; Мишеев. С. 55, воспр.; Курбатов В. Я. Группа художни-

ков. „Мир искусства“ // Искусство. 1912. № 1–2. С. 56; Буква (Васильевский И. Ф.) XXVII-я „передвижная“ и академическая выставка картин // Русские ведомости. 1899. 14 марта; Дягилев С. П. По поводу выставок // Мир искусства. 1899. № 9. С. 99; М. З. XXVII передвижная выставка картин // Русское слово. 1899. 21 апреля; Moskauer Lokalnachrichten // Moskauer Deutsche Zeitung. 1899. 21 April; Си(зо)в В. XXVII передвижная выставка картин // Русские ведомости. 1899. 27 апреля; Старовер. XXVII выставка картин Товарищества художественных выставок // Искусство и художественная промышленность. 1899. Апрель. № 7. С. 60; С-ъ А. Весенние художественные выставки. Передвижная выставка картин // Московский листок. 1899. 9 мая; В. Г. XXVII передвижная выставка // Московские ведомости. 1899. 9 мая; С. М(аковский). Наши весенние выставки // Мир божий. 1899. № 5. С. 14; Ан. (Ремизов М. Н.) XXVII выставка картин Товарищества передвижных художественных выставок // Русская мысль. 1899. Май. Кн. V. С. 19; Jiranek Miloš. Vystava spolku ruských umělců výtvarných v Novoměstských sálech. U Štaigru // Volné smery (Praha), ročn. 4. 1900. S. 15 („Явление св. Дмитрия“); Маковский. Страницы. Кн. II. С. 83; Никольский В. История русского искусства. Берлин, 1923. С. 201; Дмитровский. С. 130.

В полотне отразилось своеобразие сформировавшегося творческого облика Нестерова. Традиции старого и завоевания нового искусства, достижения прерафаэлитов и П. Пюви де Шаванна претворены им в нечто свое, глубоко органичное – в индивидуальную „нестеровскую“ манеру. Идеально прекрасен и зыбок как мечта воссозданный в его картинах мир русских роц и лесов с хрупкими березками и елочками, с виднеющимися вдали маковками церквей. Он населен бесплотными фигурами персонажей с аскетическими и одухотворенными лицами. Работа навеяна драмой А. С. Пушкина „Борис Годунов“, той сценой, где патриарх повествует о чуде царевича Дмитрия. Младший сын царя Ивана Грозного погиб в 1591 в Угличе в возрасте девяти лет при неясных обстоятельствах. Впоследствии Дмитрий был канонизирован как православный святой. Нестеров изобразил мистическое видение – чудо явления царевича – в соответствии с поверьем, что души усопших еще девять дней пребывают на земле, не покидая своих близких. Влекомый неведомой силой, неслышно и незримо Дмит-

рий – царственный подросток со следами страдания на лице – посещает места, где еще недавно протекала его земная жизнь.

В. К.

93 Думы. 1900

(ил. 347)

Дерево, масло. 66 x 54

Справа внизу: Михаил Нестеров 1900

Пост. в 1954 из МК СССР, Москва;

ранее – в собр. М. В. Сабашникова,

Москва Ж-6122

выставки: XXVIII ТПХВ. СПб–М., 1900. № 110

ЛИТЕРАТУРА: Старовер. XXVIII выставка картин Товарищества передвижных выставок // С.-Петербургские ведомости. 1900. 2 марта; М. С. Наши художественные выставки. VI. // Новое время. 1900. 11 марта; Глаголь С. По картинным выставкам // Курьер. 1900. 19 апреля; Си(зо)в В. XXVIII-я выставка передвижников // Русские ведомости. 1900. 28 апреля; К-к Г. Передвижная выставка // Живописное обозрение. 1900. № 18. С. 302; Далькевич М. Весенние выставки: Академическая, Общества С.-Петербургских художников и Передвижная // Искусство и художественная промышленность. 1900. Апрель. № 19. С. 409; А. Б(огданович А. И.). Критические заметки. Весенние выставки... Передвижники // Мир божий. 1900. Апрель. № 4. С. 2; Врангель. Русский музей. Т. I. С. 328; Средин А. М. В. Нестеров. Жизнь и творчество. М., 1914. С. 57, воспр., 72 (с датой „1899“), 118; Мишеев. С. 59, воспр.; Дмитровский. С. 130.

Любимый этим художником мотив духовно страдающих женщин-мирянок, озабоченных проблемами веры. Как и другие символы, он часто изображал своих героинь в состояниях, близких истерии или трансу. С бледными матовыми лицами и закрытыми глазами, они отрешены от окружающего, пребывая в молитвенном экстазе или будучи погружены в мистические глубины подсознания. Меланхолический русский пейзаж с его плавными, музыкальными линиями и мотивом отражения воспринимается как проявление божественного начала в лике земли.

В. К.

94 Овражек. 1906 (?)

(ил. 150)

Холст на картоне, масло. 35,9 x 26,6

Слева внизу: Мих. Нестеров

Пост. в 1950 через ЛЗК из собр.

В. М. Титовой, Москва Ж-1854

Характерный образец символистского преобразования реального мотива. Свет и цвет, стилизованная форма являются здесь основой бесплотного и одухотворенного метафорического образа идеальной красоты божьего мира. Судя по стилистике, картина, по-видимому, появилась около 1906, во время работы Нестерова над композицией „Свирель“.

В. К.

95 Несение креста. 1912

(ил. 235)

Холст, масло. 143 x 143

Справа внизу: *Михаиль Нестеровъ. 1912*

Пост. в 1985 по завещанию Б. Н. и К. Б. Окуневых, Ленинград; ранее – собр. А. Н. Оболенской, Петербург Ж-11172

ЛИТЕРАТУРА: Глаголь. С. 109, воспр. („Крестный ход“), 112, 120.

Утонченное и рафинированное произведение, выдержанное в стилистике модерна, создано художником в год окончания им комплекса работ в Марфо-Мариинской обители в Москве. Не только характеристики лиц, поз персонажей, но и сам колорит, строящийся на сочетании нежных, печально звучащих оттенков холодных тонов, преобразование в духе стилистики проторенессанса удлиненных пропорций фигуры, по воле автора ставшие хрупкими природные формы в картине Нестерова „Несение креста“ передают смысл, поэзию и мистицизм настроения одной из самых значительных и трагических сцен земной жизни Спасителя.

В. К.

ПЕРВУХИН

Константин Константинович

96 Рассвет. 1912–1914

(ил. 166)

Холст на картоне, масло. 36 x 49

Слева внизу: *К. Первухинъ*

Пост. в 1939 через ЛЗК из собр.

С. А. Первухиной, вдовы художника, Москва Ж-1898

97 Рассвет. 1912–1914

(ил. 167)

Холст, масло. 38 x 51,5

Справа внизу: *К. Первухинъ*

Пост. в 1947 из комитета по делам искусств при Совете Министров РСФСР, Москва Ж-1899

выставки: возм., XII СРХ. Пг, 1915. № 193 („Перед рассветом (Al alba)“)

Из-за болезни вынужденный подолгу жить в Италии, Первухин воспел Венецию в своих многочисленных „поктиорнах“, построенных на музыкальном звучании цвета. В его работах 1910-х город изображается в эффектах утреннего или вечернего освещения, когда свето-воздушная дымка, дематериализующая формы, преобразует до неузнаваемости привычные места, творит новую, зыбкую, как мечта, волнуяще-загадочную реальность.

В. К.

ПЕТРОВ-ВОДКИН

Кузьма Сергеевич

98 Портрет Марии Федоровны Петровой-Водкиной, рожденной Йованович (1885–1960), жены художника. 1907

(ил. 81)

Холст, масло. 80 x 65

Слева внизу: *Paris 1907*

Пост. в 1961 от Н. Е. Яковлевой, Ленинград

Ж-7483

Характерный для символизма образец портрета. Раннее из многочисленных изображений жены художника, которая, как писал он своему другу, принесла ему деятельную любовь и тигрицей встала на защиту его сердца. Но именно этих экспрессивных, активных черт характера портрет лишен. Модель погружена в самосозерцание, окрашенное светлой меланхолией, в „воспоминание“ души. Легкая улыбка, тронувшая губы, подчеркивает отрешенность молодой женщины от окружающего. Она кажется только что сошедшей с гобелена, на фоне которого ее увидел автор, то ли, наоборот, мысленно ушедшей в его картинную среду. Изображено состояние грез, своего рода „сна наяву“, природу которого Петров-Водкин не пытается объяснить, чтобы не исчезло очаровательное состояние тайны, недосказанности. Ритмом плавных линий, самым своим состоянием портретируемая связана с персонажами висящей на стене мастерской символистской картины в духе „набидов“. Интересно, что Петров-Водкин в этом холсте и живший на другом конце Европы Малевич в „Автопортрете“ того же

года, независимо друг от друга, отразили живой интерес к живописи этой группы французских мастеров.

В. К.

99 Берг. 1908

(ил. 93)

Холст, масло. 128 x 159

Слева внизу: *Petroff-Vodkine 1908*

Пост. в 1934 из собр. Э. Л. Базилевич, Ленинград ЖБ-1249

выставки: Осенний салон. Париж, 1908. („La plage animee“); Золотое руно. М., 1909. № 104; Список работ К. С. Петрова-Водкина. СПб, 1909. № 5; Выставка произведений К. С. Петрова-Водкина. Пг, 1920 (без кат.)
ЛИТЕРАТУРА: Бенуа А. Н. Художественные письма. Выставка Петрова-Водкина // Речь. 1909. 19 ноября; Маковский С. К. Выставка К. С. Петрова-Водкина в редакции „Аполлона“ // Аполлон. 1909. № 3. С. 11–12; Ростиславов. Петров-Водкин. Выставка картин. С. 5, 6; Ростиславов А. Живопись Петрова-Водкина // Аполлон. 1915. № 3. С. 2, воспр., 5, 6; К. С. Петров-Водкин. Пг, 1916. С. 3, воспр., 22.

Полная гармонии и покоя сцена с множеством женских фигур – нагих и в античных драпировках – в пространстве пляжа с одухотворенными, скульптурными объемами камней и „магическим“ рисунком гальки, не связанных с сюжетом, но ритмически объединенных друг с другом и с пейзажем, вызывает ощущение таинственного, грустно-просветленного ритуала, священнодействия. Оно создается строгим ритмическим построением композиции, четким рисунком, монументальным обобщением формы. В картине отразился интерес художника, ищущего свой идеальный путь в искусстве, и к проблемам стиля модерна, и к наследию мудреца с душой наивного ребенка – П. Пюви де Шаванна. Торжественность и вневременность изображенного в картине, похожей на грезу-видение, воспринимается как тихий романтический бунт автора против окружающей его мещанской обыденности и самодовольства буржуа.

В. К.

100 Сон. 1910

(ил. 96)

Холст, масло. 161 x 187

Справа внизу: *К. Петров-Водкин 1910*

Пост. в 1921, дар ОГИХ, Петроград ЖБ-1242

выставки: VII СРХ. СПб, 1910. № 310; „Союз молодежи“. Рига, 1910. № 154; Выставка картин. Устроитель – А. Филиппов. Одесса-Киев-Харьков, 1910–1911/ Каталог. Киев, 1910. № 10; Вторая постимпрессионистов. Лондон, 1912. № 243; Мир искусства. М., 1913. № 302

ЛИТЕРАТУРА: Открытие выставки „Союз“ // Речь. 1910. 21 февраля; Репин И. Е. Критикам искусства. Письмо в редакцию // Биржевые ведомости. 1910. 2 марта; Петров-Водкин К. С. По поводу письма проф. Репина // Речь. 1910. 5 марта; Бенуа А. Н. Художественные письма. Выставка „Союза“ // Речь. 1910. 5 марта; Бакст Л. Открытое письмо И. Е. Репину // Биржевые ведомости (вечерний вып.). 1910. 6 марта; Ст-н А. Заметки // Новое время. 1910. 7 марта; Гидони Ал. Гнев Юпитера // Новые люди. 1910. 8 марта; Авсеенко В. Повреждение искусства // Петербургская газета. 1910. 9 марта; К инциденту между И. Е. Репиным и группой молодых художников // Петербургская газета. 1910. 9 марта; Борей. Мальяр и художник (басня) // Новое время. 1910. 9 марта; Волконский М. Об искусстве // Земщина. 1910. 28 марта; Огонек. 1910. № 12. С. 9, воспр.; Маковский С. К. Ответ на письмо проф. И. Е. Репина „Критикам искусства“ // Аполлон. 1910. № 6. С. 52; Ростиславов А. Плачевный выпад (ответ на письмо проф. И. Е. Репина „Критикам искусства“) // Аполлон. 1910. № 6. С. 51; Ростиславов А. Репинская полемика // Театр и искусство. 1910. № 11. С. 239; Чуковский К. Репин и Бенуа // Речь. 1910. 2 апреля; Малышев М. И. Е. Репин и „молодые“ // Солнце России. 1910. № 8. С. 5; Ростиславов. Петров-Водкин. Выставка картин. С. 3, 6; К-ов. Выставка в Одессе // Аполлон (Русская художественная летопись). 1910. № 3. С. 49; Дмитриев Вс. Купание красного коня // Аполлон. 1915. № 3. С. 6, ил. – между с. 4–5, 6–7 (деталь); Essem (Маковский С. К.). Живопись и графика (на выставках „Мир искусства“ и „Союза“) // Аполлон. 1916. № 3. С. 50–51.

По образному строю и эмоциональной тональности картина „Сон“ близка отвлеченной философской литературе – прозе и пьесам Петрова-Водкина. Сам он так объяснял сюжет: „На обновленной земле спит человеческий гений. Пробуждение его стерегут две богини, вечно сопутствующие творчеству. Розовая робкая, болезненная Красота и крепкое, смуглое Уродство. В их общении гений найдет полноту понимания жизни, смысл жизни“. В 1930-е художник

дал еще одну расшифровку сюжета, имея в виду тяжелый сон-паралич, которым была объята Россия после революции 1905. В этой картине, отличающейся монументальным обобщением холодных лапидарных форм, ощутимо увлечение автора искусством раннего Возрождения. Исследователи творчества мастера считают, что полотно появилось под впечатлением картины Рафаэля „Сон рыцаря“. Свойственные ему отвлеченность и многозначительная неопределенность сюжета, повизна пластического решения вызвали бурную полемику в отечественной печати тех лет, в частности, уничтожающую критику И. Е. Репина и статьи в защиту, написанные А. Н. Бенуа, Л. С. Бакстом и др.

В. К.

101 Мальчики. 1911

(ил. 192)

Холст, масло. 123 x 157

Справа внизу: *КПВ 1911*

Пост. в 1920 из собр.

А. А. Коровина, Петроград ЖБ-1244

В литературе бытует еще одно название картины – „Играющие мальчики“

ВЫСТАВКИ: Мир искусства. СПб, 1912. № 217; Вторая постимпрессионистов. Лондон, 1912. № 47

ЛИТЕРАТУРА: Essem (С. К. Маковский). Выставка „Мир искусства“ // Аполлон (Русская художественная летопись). 1912. № 18–19. С. 248–250; Ростиславов. Петров-Водкин. С. 9, ил. – между с. 12–13; К. С. Петров-Водкин. Пг, 1916. С. 9, 16, воспр., 23.

Холст занимает принципиально важное место в творческой эволюции художника. Отвлеченный, не поддающийся однозначному истолкованию сюжет послужил поводом для решения волновавшей в те годы автора проблемы передачи ритма и движения. Толчком к живописным поискам были увиденные на пляже игры мальчиков. Полотно отличает подлинно монументальное начало, концентрированная сила эмоционального воздействия. В нем свойственное отечественному неоклассицизму 1910-х стремление к идеальной гармонии сочетается с интересом мастера к наследию русской живописи XVII века, в которой остро стали проблемы изображения объема на плоскости. Художник здесь впервые четко сформулировал новый для его живописи принцип „трехцветки“ – контрастного соче-

тания трех основных цветов земли: желтого, красного, зеленого и синего. Упылым будням современности он противопоставил романтический, вневременной и вечно юный мир ирреальной мечты. Наблюденная сцена обрела в полотне черты своеобразной ритуальной пантомимы. Различие характеров, темпераментов героев выявлено через живописную пластику тел, ритм линий – то упрямых и энергичных, то круглящихся, мягких, спадающих, усилено яркими контрастами цвета.

В. К.

102 Богоматерь Умиление злых сердец. 1914–1915

(ил. 231)

Холст на дереве, масло. 100,2 x 100

Справа внизу: *КПВ*

Пост. в 1985 по завещанию Б. Н. и

К. Б. Окуневых, Ленинград Ж-11200

выставки: Мир искусства. Пг, 1915. № 202; Мир искусства. М., 1915. № 227; картин художников – членов Дома искусства. Пг–М.–Киев–Саратов–Курск–Рига–Ереван, 1920; возм., произведений К. С. Петрова-Водкина. Пг, 1920 (без кат.)

ЛИТЕРАТУРА: Н. Р(адлов). Выставки и художественные дела // Аполлон. 1915. № 3. С. 57; Дмитриев В. Купание красного коня // Аполлон. 1915. № 3. С. 20; Ростиславов. Петров-Водкин. С. 24; Туркин В. „Мир искусства“ и Московское товарищество художников // Пегас. 1916. № 2. С. 81.

Созданную в годы первой мировой войны картину отличает возвышенный строй образа, пронизанного незамутненным религиозным чувством. В совершенной форме здесь использованы свойственные философско-художественной концепции Петрова-Водкина „сферическая перспектива“ и принцип „трехцветки“, подчеркивающие чудесный характер мистического прозрения художника в минуту духовного просветления, красоту строгого и благостного, идеального облика Небесной Заступницы России. Смысл образа обогащен нетрадиционными для данной композиции изображениями Богоматери с Младенцем и Распятия в фоне.

В. К.

103 Голова юноши. 1915

(ил. 311)

Холст, масло. 65,2 x 50,2

Слева внизу: *КПВ 1915*

Пост. в 1989 из собр. семьи Г. С. Гора, Ленинград; ранее – собр. И. И. Рыбакова Ж-11777

В литературе бытует еще одно название картины – „Красная голова. Этюд к росписи“

Одно из ряда идеализированных изображений юношей и ангелов, появившихся в творчестве художника в первой половине 1910-х. Часть из них составляли „монументальные головы“, „взятые“ крупно, написанные монохромно, представлявшие собой самостоятельные станковые произведения. С благородным обликом, лишенным черт случайного, „поднятый“ над повседневностью персонаж воспринимается как совершенный герой, посланец высших сфер, а сама картина – как фрагмент гигантского живописного комплекса на темы мироздания. Это ощущение усиливает смелое и отвлеченное, гармоничное колористическое решение холста.

В. К.

104 Утро. 1917

(ил. 340)

Холст, масло. 161 x 129

Справа внизу: *КПВ 1917*

Пост. в 1919 от автора,

Петроград ЖБ-1261

выставки: Мир искусства. Пг, 1918. № 204 Увлечение Петрова-Водкина живописью Древней Руси и итальянского раннего Возрождения, ощутимое в композиционном построении, в уплощенной трактовке объемов и пространства, претворено здесь в убедительной и гармоничной форме. Нежные краски, в основе которых лежит „трехцветие“ синие-зеленых, желтых и красных тонов, передавая свежесть земного утра и хрустальную чистоту его воздуха, вводят восприятие сцены в духовный план. Группа русских женщин на берегу реки, выключенная художником из повседневного течения жизни, кажется участницей вневременного и торжественного обряда, полного глубокого философского смысла, возможно, мистического обряда крещения. Изображение матери с сыном, с их позами, близкими „предстоянию“, строгими и значительными лицами, кажется новым „изводом“ темы Богоматери и Младенца, перенесенных в русскую среду. Нежная и задумчивая женщина, держащая за руку малыша, это – и крестьянка с берегов Волги, и одно-

временно, – как бы Богоматерь, отдающая миру своего сына, а женщины подле – и купальщицы, и – „библейские жены“, традиционно сопровождающие Деву Марию. В сложном по образности произведении, несомненно, отразились настроения эпохи продолжающейся мировой войны и начала революций.

В. К.

РЕПИН Илья Ефимович

105 Взятие Христа стражею. 1886

(ил. 241)

Холст, масло. 36,5 x 55,5

Справа внизу: *И. Репин 1886*

Пост. в 1921 из собр. Ручко,

Петроград

Ж-2771

выставки: юбилейная Репина. Л., 1925. № 43 ЛИТЕРАТУРА: Иванов А. П. Творчество Репина. Л., 1925. № 43.

Одно из редких проявлений символизма в живописи 1880-х. Эскиз создан в самый разгар триумфа Репина – мастера реалистической живописи. Это был „случайный“, бессознательный „выход“ в символизм в стремлении передать высокий драматизм сцены. Пронзительные вспышки факелов выхватывают из тьмы и как бы вновь растворяют в ней, деформируя, безобразные беснующиеся фигуры гонителей, окруживших величаво-спокойного Христа. Сам темный горячечный колорит, энергичный свет воспринимаются как метафоры общечеловеческого смысла этой сцены земного бытия Спасителя.

В. К.

106 „Иди за мною, сатано“. 1895 (?)

(ил. 218)

Холст, масло. 45 x 61

Справа внизу: *Ил. Репин*

Пост. в 1918 из собр.

Н. Д. Ермакова, Петроград Ж-2779

Эскиз к одноименной картине

(1901–1903), находившейся в

Харьковском художественном музее

и погибшей во время Великой

Отечественной войны 1941–1945.

Одноименный эскиз (1891 (?)) – в ГРМ

выставки: возм., Первая этюдов, рисунков, эскизов ТИХВ. СПб, 1903. № 420; юбилейная Репина. Л., 1925. № 68

Самое значительное из ряда произведений 1890-х – начала 1900-х, которые Репин посвятил этой теме. По-видимому, его реше-

ние пригрезилось художнику в счастливую минуту духовного просветления. Есть высокая атмосфера мистики и сокровенность в созданной им мучительной сцене искушения Христа. Мрачно-таинственна фигура дьявола, как бы каждое мгновение претерпевающая неожиданные метаморфозы, превращаясь то в птицу, то в дракона, то в женщину, то в архангела с огненным мечом. Это вызывает ощущение иезуитской изощренности сил зла, бесконечной повторяемости ситуации выбора, необходимости постоянного подтверждения духовной стойкости.

В. К.

РЕРИХ Николай Константинович

107 Зловещие. 1901

(ил. 170)

Холст, масло. 103 x 230

Слева внизу: *Н. Рерихъ 1901*

Пост. в 1902 от автора, Петербург

Ж-1958

Картина из цикла „Начало Руси. Славяне“

Одноименный вариант (1901) –

в ГМИ Республики Казахстан, Алма-Ата

ВЫСТАВКИ: весенняя ИАХ. СПб, 1902. № 227
ЛИТЕРАТУРА: Мир искусства. 1902. № 5–6. С. 313, воспр.; Врангель. Русский музей. Т. II. С. 368, воспр.; Бенуа. Русский музей. С. 45, воспр., 52; Маковский. Рерих. С. 5, 6; Ростиславов. Индивидуализм Рериха. С. 9; Беляшевский. С. 28; Лазаревский И. Н. К. Рерих // В мире искусства. 1908. № 11–13. С. 7, 8; Маковский. Страницы. Кн. II. С. 98, 110; Ростиславов. Рерих. С. 6, 17, 25; Рерих. Сб. С. 33, воспр., 206; Эрнст. Рерих. С. 48, 52, 112.

Остро символистский образ, „овеществляющий“ идею зловещей птицы – ворона, „накаркивающего“ беды – войны, „глад и мор“. Недобро нахохлившись, прислушиваясь к наклепыванию вожака, вematриваются птицы – мрачные владетели пустынного места – вдаль, в остров с первым человеческим поселением. Изображая голые берега студеного моря под низким небом, художник как бы воссоздает атмосферу, в которой формировались древние символы и народные поверия. Густой темный колорит, несущие печать первозданного хаоса безжизненные холмы и валуны, одинокие острова вызывают ощущение глубокой, доисторической древности. Словно изображена та

холодная и необжитая земля, нелюбимая Богом, на которую были сосланы первые люди, над которой и солнце как бы еще не научилось всходить.

В. К.

108 Змиевна. 1906

(ил. 274)

Картон, темпера. 50 x 39

Пост. в 1910, дар М. К. Тенишевой,

Петербург

Ж-1962

ВЫСТАВКИ: возм., современного русского искусства. Париж, 1907; возм., персональная Рериха. Лондон, 1908; „Салон [С. К. Маковского]“. СПб, 1909. № 313 („Змиевна“, собр. М. К. Тенишевой)

ЛИТЕРАТУРА: Маковский. Рерих. С. 6 („Дочь змея“); Ростиславов. Индивидуализм Рериха. С. 9 („Борьба со змеем“), 19, воспр.; Маковский. Страницы. Кн. II. С. 94 („Царевна-змиевна“), 111 („Дочь змея“); Н. В(рангель). Художественная жизнь Петербурга // Аполлон. 1910. № 4. С. 59; Ростиславов. Рерих. С. 68; Рерих. Сб. С. 66, воспр., 212; Эрнст. Рерих. С. 64–116 („Змиевна“).

Один из демонических мотивов, увлекших художника в середине 1900-х. Он навеян мало известным и, видимо, очень древним, похожим на мучительный сон сюжетом о полулюдях-полузмеях, о непреодолимой силе любви. Фосфоресцирующие краски, мчащиеся по небу облака и развевающийся плащ героя, контрастные застылой, дубочной „примитивности“ фигур, передают смысл сцены, полной „жутких чар, шелестинного тихого ужаса“ (С. Р. Эрнст). Ассоциирующаяся с музыкой Н. А. Римского-Корсакова на волшебные темы, картина органично смотрелась бы в суггестивном интерьере неорусского стиля.

В. К.

109 Заклятие земное. 1907

(ил. 256)

Картон, темпера. 49 x 63

Справа внизу: *907 N Roerich*

Пост. в 1919 из собр. М. В. Слепцовой,

Петроград

Ж-1966

ВЫСТАВКИ: современного русского искусства. Париж, 1907; возм., персональная Рериха. Лондон, 1908; VII СРХ. М., 1909–1910. № 271. СПб, 1910. № 333

ЛИТЕРАТУРА: Золотое руно. 1907. № 4. С. 12, воспр.; Беляшевский. С. 29; Эрнст. Рерих. С. 118.

Рериха, ученого-археолога и художника, неудержимо влек Север – Север архан-

ческой эпохи европейской цивилизации – с первыми святилищами и таинственными знаками на камнях. Его картины не были данью моде или иллюстрациями истории древних культов. Он верил в то, что любил: в былое единение людей и Космоса, в мистическую силу древних „дивных камней“ с фосфоресцирующими ликами-пикторалиями на их круглящихся поверхностях. В призрачном свете белой ночи антропоморфные маски с таинственными и гневными, широко открытыми глазами и ртами кажутся не менее живыми, чем крадущиеся под луной фигуры колдунов-саами в оленьих шкурах. Лики духов-покровителей стихий кажутся подвижными, как бы появляющимися изпод земли, зловеще срастающимися и увеличивающимися на глазах. В притче „Священные знаки“ Рерих писал: „Мы не знаем. Но они знают. Камни знают. Даже знают деревья. И помнят. Помнят, кто назвал горы и реки. Кто сложил бывшие города. Кто имя дал незапамятным странам. Неведомые нам слова. Все они полны смысла“.

В. К.

110 Небесный бой. 1912

(ил. 126)

Картон, темпера. 66 x 95

Пост. в 1920 из собр.

А. А. Коровина, Петроград

Ж-1978

Одноименный вариант (1909) – частное собр., Англия

ЛИТЕРАТУРА: Никольский В. Русская национальная живопись. Пг, 1916. С. 19, 20, воспр.; Эрнст. Рерих. Ил. – между с. 80–81. С. 97, 103, 122.

Склонный к мистицизму Рерих был страстным поклонником идей „всеединства“ и „руссокосмизма“. Любимым его мотивом был древний Север – суровый, с могучими холмами и холодными, прозрачными озерами, еще слабо заселенный людьми. Картины мастера воспринимаются как прозрения в архаическую эпоху индоевропейской цивилизации. Одна из лучших среди них, плод поразительной интуиции Рериха-художника и ученого – „Небесный бой“, где в фосфоресцирующих, клубящихся, пронизанных дивным светом кучевых облаках как бы запечатлена „программа“ будущей истории земли с фигурами демонов и добрых вестников, рыцарей-всадников и варягов-мореплавателей, мудрецов и силуэты „вещих камней“. Изображена еще одна эпо-

стась „золотого века“ человечества, когда оно еще жило в гармонии, единстве с собой и Космосом.

В. К.

111 Рондские скалы. 1912

(ил. 261)

Картон, темпера. 66 x 87

Пост. в 1919 из собр.

М. В. Слепцовой, Петроград

Ж-5501

Эскиз декорации второго действия для постановки драмы Г. Ибсена „Пер Гюнт“ на сцене МХТ в 1912

ВЫСТАВКИ: Мир искусства. М., 1912. № 217; Мир искусства. СПб, 1913. № 296 (собр. Б. В. Слепцова)

ЛИТЕРАТУРА: Рерих. Сб. Ил. – между с. 76–77, 220 („1911“); Ростиславов. Рерих. С. 64; Эрнст. Рерих. С. 221.

От учителя, А. И. Кунджи, Рерих перенял секреты владения цветом – всегда у него неожиданно свежим, выражающим духовное начало. Особенности художественной конституции мастера были им реализованы в театре. Полный колдовской силы эскиз „Рондские скалы“ с его одухотворенными формами природы, с тенями гор, складывающимися в силуэты всадников, со зловещей природой переносит зрителя в сказочное царство Доврского деда. В цветовом строе картины, в самой ее острой и мощной пластике оцутимы реминисценции и литературной основы Г. Ибсена, и музыкальной темы Э. Грига.

В. К.

112 Вестник. 1914

(ил. 253)

Картон, пастель, уголь. 75 x 89

Пост. в 1920 из собр. Ж. А. Румановой,

Петроград; ранее – собр. Б. Г. Власьева,

Петроград

Ж-1976

ЛИТЕРАТУРА: Ростиславов. Рерих. Б/№ воспр.; Стрелков А. Мир искусства. М. – Л., 1923. С. 19; Эрнст. Рерих. С. 125. Б/№ и с., воспр.

Одна из картин „пророческой“ серии, появившихся за год-два до начала первой мировой войны, она с ее зооморфными и антропоморфными формами в небе, с облаком-голубем, вестником несчастья, смерти над мертвыми морем и кораблем, воспринимается как предчувствие роковых судеб

человечества. В ней отразились теософские идеи взаимозависимости всего сущего в земном и космическом масштабах, о множественности миров. И потому так завораживают „знаки“, подаваемые землянам Вселенной.

В. К.

113 Тени. 1916

(ил. 269)

Картон, темпера. 49 x 65

Слева внизу: 19 Рих 16

Пост. в 1985 по завещанию

Б. Н. и К. Б. Окуневых, Ленинград;
ранее – собр. О. Д. Кейзер, Петроград;
собр. Т. А. Покровской, Ленинград

Ж-11244

выставки: Мир искусства. Пг, 1917. № 306
ЛИТЕРАТУРА: Эрст. Рерих. С. 105, 127.

Типично символистское произведение, в котором обычно о том или ином предмете (в данном случае – о настроениях и переживаниях времени шедшей третий год мировой войны) сообщается не прямо, а дается представление намеком-образом, системой „соответствий“ – мощная круглящая стена спящей романской крепости и скользящие по ней тени крадущихся лучников в зловещих отсветах пожара. „Вчувствование“ образа переводит размышления о войне из ретроспективного в план философских обобщений.

В. К.

114 Святой остров. 1917

(ил. 108)

Холст, масло. 49 x 77

Пост. в 1926 из МХК, Ленинград Ж-5503

выставки: 1-я Государственная свободная произведений искусства. Пг, 1919. № 1171

Полный духовной мощи образ, навеянный натурными впечатлениями от Карелии. Лучи заката выявляют, кажется, живые, находящиеся друг с другом в сложных, драматических взаимоотношениях антропоморфные и зооморфные формы, слагающиеся в очертания одинокого, изъеденного временем и ветрами острова, к которому приближается лодка святых монахов. Фосфоресцирующий, как бы излучаемый древними камнями дивный свет усиливает магизм зрелища.

В. К.

РЯБУШИНСКИЙ

Николай Павлович

115 Дерево на фоне неба. 1910-е

(ил. 128)

Картон, масло. 60 x 49

Справа внизу процарапано: NR
(переплетены)

Пост. в 1925

ЖБ-1370

выставки: возм., Мир искусства. М., 1912. № 250 („Осень“); возм., Мир искусства. СПб, 1913. № 329 („Осень“)

Характерное для этого художника произведение, окрашенное чертами экзотики. Яркий и условный, суггестивный цвет, орнаментализация растительных, природных форм „остраивают“ изображенную реальность, выключают ее из повседневного течения жизни, делают волнующе таинственной, похожей на мечту, наделяют не поддающимся однозначной расшифровке смыслом.

В. К.

САПУНОВ Николай Николаевич

116 Карусель. 1908

(ил. 140)

Холст, темпера. 146 x 193,5

Справа внизу: Н. Сапунов 908

Пост. в 1920 из собр. А. А. Коровина,
Петроград

Ж-2177

Одноименный уменьшенный вариант – в ГТГ

выставки: VI СРХ. М., 1908–1909. № 245; VI СРХ. СПб, 1909. № 332; современного русского искусства. Казань, 1909. № 89; СРХ. Киев, 1910. № 206

ЛИТЕРАТУРА: Сапунов. С. 10 (без назв.), ил. – между с. 16–17, 18–21.

Характерное произведение художника, в равной мере тяготевшее и к утонченной символике „высокого“ театра, и к „низовым“, гротескным „балаганным“ формам. Остроту последних Сапунов открыл вместе со своими сверстниками – живописцами и новаторами театра – ради обогащения искусства. Здесь карусель – и простое средство развлечения, и – традиционный символ призрачного „праздника жизни“, катания по кругу на застывших в вечном галоне белозубо улыбающихся лошадак из папье-маше. Воссоздан яркий, блистательный и, одновременно, страшноватый мир,

где рядом с простодушной радостью соседствуют злоба и туманный умысел, внезапная опасность, и где, незримый, ходит истинный распорядитель, „режиссер“ этого пелепого и горячечного театра жизни.

В. К.

117 Портрет художника Николая

Дмитриевича Милиоти

(1874–1962). 1908

(ил. 71)

Холст, темпера. 55,5 x 48,5

Пост. в 1920 из собр.

Ж. А. Румановой, Петроград

Ж-2178

Увеличенный вариант – в ГТГ

выставки: возм., Мир искусства. СПб, 1912. № 246; Мир искусства. М., 1912. № 262; Мир искусства. СПб, 1913. № 339; Бюро Н. Е. Добычиной. СПб, 1913. № 232; посмертная Сапунова. М., 1914. № 33 („Эскиз к портрету Н. Д. Милиоти“)

Колоритная внешность Милиоти неоднократно привлекала внимание художников. В портрете Сапунова он, с его магнетическим взглядом карих глаз – и реален, и в то же время – видение, плод мечты художника; современный московский аристократ духа и, одновременно, загадочный восточный маг. Таинственно вибрирующая, находящаяся в подвижности фиолетово-зеленая с нежными розовыми цветами среда, это – среда живописи самого Милиоти тех лет. Энергичный взгляд художника-демиурга направлен мимо зрителя – в мир своих художественных прозрений.

В. К.

118 Ночь. 1909

(ил. 116)

Холст, темпера. 49 x 84,5

Пост. в 1920 из ОПХ, Петроград;

ранее – собр. М. И. Рабиновича,
Петербург

Ж-2189

выставки: VII СРХ. СПб, 1910. № 386 („Ночь“); СРХ. Киев. 1910. № 207 („Ночь“); Мир искусства. СПб, 1913. № 320 („Москва ночью“ (собр. М. И. Рабиновича)); посмертная Сапунова. М., 1914. № 3 („Ночь. (собр. М. И. Рабиновича)“)

Редкое в творчестве символистов „живописного“ направления изображение современного города. Вид ночной Москвы с лунной, с тысячами человеческих жизней, теплящихся в освещенных окнах домов, послужил Сапунову поводом для разыгры-

вания полной театрального блеска и изысканности, бесплотной, как мечты, феерии света и цвета.

В. К.

119 В парке

(ил. 193)

Холст, масло. 70 x 55,5

Слева внизу: Сапунов

Пост. в 1985 по завещанию Б. Н. и

К. Б. Окуневых, Ленинград Ж-11205

Как у К. А. Сомова и Н. Д. Милиоти, как часто у поэтов-символистов, мотив любви реализуется художником в ретроспективном плане. Настроение погружающегося в сумерки усадебного парка с ротондой на фоне взволнованного неба драматизирует образ, наводя на меланхолические размышления о всеразрушающем времени, о хрупкости человеческих чувств.

В. К.

120 Натюрморт с вазами и сипим

кувшином. 1912

(ил. 182)

Холст, темпера. 145 x 97

Пост. в 1985 по завещанию Б. Н. и

К. Б. Окуневых, Ленинград Ж-11206

выставки: возм., посмертная Сапунова. М., 1914. Один из №№ 27–29

Любимый мотив художника – натюрморт со старинными вазами – выдает в нем природный талант театрального декоратора. Сумеречное освещение, романтизируя, преобразует мир. Оно „гасит“ материальность вещей, заставляет таинственно, как драгоценности, мерцать позолоченные фарфоровые вазы, делает загадочными и душистыми искусственные цветы, уплощает плоды, оживляет фигурки росинсей и цветы на старинной скатерти. Случайные осколки ушедшей жизни, предметы старины, кажется, оживают, готовые поведать тайны прошлого.

В. К.

121 Весна. 1912

(ил. 139)

Картон, темпера. 69 x 101

Справа внизу: Н. Сапунов, 12 г.

Пост. в 1920 из собр. Ж. А. Румановой,
Петроград Ж-2179

Композиция по мотивам мимической арлекинады из комедии-балета

Ж. Б. Мольера „Мешанин-дворянин“

в постановке театра К. Н. Незлобина

на ул. Офицерской в Петербурге, 1912

выставки: возм., Мир искусства. СПб, 1913. № 337 (Эскиз занавеса к „Меццину-дворянину“); посмертная Сапунова. М., 1914. Один из № 157 („Весна“)
ЛИТЕРАТУРА: Сапунов. С. 14–16, 22.

Веселый и ироничный, то классически строгий, то простонародно балаганный Мольер с его персонажами-масками, мотивами Востока, переодеваниями был воплощением стихии театральности для русских символистов, связанных с этим видом искусства. Для них уход в театр был бегством от бездуховности жизни, и в то же время – возможностью ее критики и перевоссоздания (на сцене) средствами искусства. Художник запечатлел сцену из собственной постановки – „анофеоз“ арлекинады, которая проходила с пеннем и балетом после окончания самой пьесы. Она была едкой насмешкой над любовью и ревностью с участием героев-масок – Арлекина, Коломбины, великана-негра, слуги Арлекина, двугорбого Полишинеля, бледного Пьеро в китайской шляпе и белом балахоне. Художник с увлечением работал над пьесой. Видимо, ему нравилась мысль режиссера Ф. Ф. Комиссаржевского: постановка должна вызывать впечатление, будто ожил старый ковер. В картине ГРМ автор-символист вновь замершее действие уподобил загадочному и пестрому, вызывающему сладко-ностальгические чувства старинному гобелену.

В. К.

САРЬЯН Мартирос Сергеевич

122 Гиены. 1909

(ил. 332)

Картон, темпера. 67,5 x 99

Слева внизу: *М. Сарьян*

Пост. в 1918 из собр.

Е. М. Терешенко, Петроград Ж-1995

выставки: Золотое руно. М., 1910. № 100; VII НОХ. СПб, 1910. № 235

ЛИТЕРАТУРА: Волошин М. А. М. С. Сарьян // Аполлон. 1913. № 9. С. 20.

В 1900-х – 1910-х Сарьян внес новые ноты в русскую живопись символизма, „изнутри“ зная и чувствуя Восток, который был увлекательной темой для представителей этого направления. Остросовременные по стилистике картины художника, навеянные Кавказом, Турцией, Египтом, Персией были

множеством генетических нитей связаны с бытом и древними верованиями обитателей тех мест с их культом животных, почитанием духов предков, с верой в оборотней. Потому-то так выразительны, мудры, порой загадочны и зловещи гиены, собаки, буйволы и ослики в картинах, написанных эскизно, но до виртуозности живо и метко широкими плоскостями музыкально согласованных цветов. В работе „Гиены“ воссоздан пронизанный ярким светом и кажущийся ирреальным мир с одухотворенными и полными таинственности формами, где голубая тень воющей гиены кажется ее оживающим двойником.

В. К.

123 Цветы Азии. 1915

(ил. 55)

Холст, темпера. 75 x 57,3

Слева внизу: *М. Сарьян 1915 г.*

Пост. в 1930 из Государственной

картинной галереи Армении, Ереван

Ж-1997

выставки: Мир искусства. М., 1915. № 241 („Азиатские цветы“).

ЛИТЕРАТУРА: Я. Т(угендхоль)д. Письмо из Москвы. По поводу московских выставок // Аполлон. 1916. № 1. С. 50.

Используя стилистику народного армянского искусства и уподобляя цветы букета нанвным розеткам традиционной расписной керамики, художник заново создает реальность на новых принципах, „конструирует“ некий идеальный, двумерный мир, где господствует музыка красок. Элегантная маэстрия письма подчеркивает изысканность и пряность мотива, передает аромат Востока, который так будоражил символистов всех европейских наций.

В. К.

СЕРОВ Валентин Александрович

124 Одиссей и Навзикая. 1910

(ил. 299)

Бумага на картоне, пастель, гуашь, темпера. 34 x 166

Пост. в 1912, дар императора Николая II, Петербург; ранее – собр.

О. Ф. Серовой, Москва

Ж-4288

Эскиз-вариант картины „Одиссей и Навзикая“ (1910), написанной на сюжет „Одиссеи“ Гомера (песнь VI), другие эскизы-варианты – в ГРМ и ГТГ

ЛИТЕРАТУРА: Нерадовский П. И. Список работ В. А. Серова // Аполлон. 1912. № 10. С. 34; Отчет Русского музея императора Александра III за 1912 год. СПб, 1914. С. 13; Грабарь. Серов. С. 228, 294; Эрнст. Серов. С. 67–69.

125 Похищение Европы. 1910

Картон, темпера, гуашь, уголь, карандаш. 40 x 52

Справа внизу: печатка *ВС* (в овале)

Пост. в 1918 из собр. Е. М. Терешенко, Петроград Ж-4310

Эскиз-вариант картины „Похищение Европы“ (1910) – собр. семьи Серовых, Москва, другие эскизы-варианты – в ГТГ

ЛИТЕРАТУРА: Грабарь. Серов. С. 294; Дмитриев В. Валентин Серов. Пг, 1917. С. 29; Эрнст. Серов. С. 67–68.

Написанные на темы греческой мифологии, оба эскиза отвечали направленности поисков как символистов, так и неоклассиков конца 1900-х. И те, и другие грезили „золотым веком“ человечества. Между тем острота и метафизичность форм, выдающие увлечение мастера античной архаикой, вносящие в идеальные образы ноты „двойственности“, настроение тревоги, зыбкости, покоя, усложняющие и драматизирующие их, были ближе символизму.

В. К.

СОМОВ Константин Андреевич

126 Портрет Анны Карловны Бенуа, рожденной Кинд (1869–1952), жены художника Александра Николаевича Бенуа. 1896

(ил. 203)

Картон, пастель. 100 x 72

Слева внизу: *Сомовъ 96*

Пост. в 1932 из собр. А. Н. Бенуа,

Ленинград

Ж-2115

выставки: опытов художественного творчества (эскизов) русских и иностранных художников и учеников // ИОПХ, СПб, 1896–1897. № 129 („В прошловековом саду“); Каталог выставки картин, эскизов и рисунков Константина Сомова. „Современное искусство“. СПб, 1903. № 11 („Портрет г-жи А. Б.“)
ЛИТЕРАТУРА: Чуйко В. Выставка эскизов // Всемирная иллюстрация. 1897. № 1459. С. 60.

В этом раннем произведении Сомова уже сказались свойственные его творчеству ретроспективизм, романтизация прошлого. Как впоследствии в знаменитом полотне „Дама в голубом“ (1900), он преобразует

реальность, сплавливая ее с художественным вымыслом. Современница, веселая экспансивная жена его друга изображена в костюме начала XIX века, погруженная в мечты, на фоне старинного парка. Оживленный фигурами гуляющих людей, уже объятый сумеречной темью, он воспринимается как идиллический мир-греза о безвозвратно ушедшем „золотом веке“. Особенности композиции – ее асимметрия, отъединенность фигуры от среды – подчеркивают одиночество героини, меланхолический характер ее размышлений. Это окрашивает образ печалью о безвозвратно уходящем времени, о несовершенстве человеческой жизни, о несбыточности надежд на счастье и гармонию. „Портрет А. К. Бенуа“ и подобные „ретроспективные“ картины Сомова оказали заметное влияние на поэзию „младших символистов“, прежде всего на А. Белого и его цикл стихов „Золото в лазури“.

В. К.

СТЕЛЛЕЦКИЙ

Дмитрий Семенович

127 Пролог. 1910

(ил. 130)

Картон, темпера. 53,3 x 75,3

Пост. в 1918 из собр.

Е. М. Терешенко, Петроград Ж-2197

Эскиз декорации для постановки оперы Н. А. Римского-Корсакова „Снегурочка“ на сцене Мариинского театра в Петербурге в 1910

выставки: произведений Стеллецкого. СПб, 1911. № 109

ЛИТЕРАТУРА: Бенуа. Искусство Стеллецкого. С. 2, 3, 7.

128 Заповедный лес. 1910

(ил. 129)

Картон, темпера. 53 x 75

Справа внизу: *Д. Стеллецкий*

Пост. в 1918 из собр. Е. М. Терешенко, Петроград Ж-2198

Эскиз декорации третьего действия для постановки оперы Н. А. Римского-Корсакова „Снегурочка“ на сцене Мариинского театра в Петербурге в 1910

выставки: произведений Стеллецкого. СПб, 1911. № 112

ЛИТЕРАТУРА: Бенуа. Искусство Стеллецкого. С. 2, 3, 7.

Эскизы декораций к опере „Снегурочка“ Стеллецкого – значительное явление и рус-

ского театра, и живописи символизма. Несмотря на то, что эта опера неоднократно оформлялась такими яркими индивидуальностями, как В. М. Васнецов, К. А. Коровин и Н. К. Рерих, молодой мастер дал свое представление о русской идиллии. В „Прологе“ это лубочно-идеальный и таинственный мир заснеженной, но теплой Руси. Ее горки, сугробы, облака, ели и березы пронизаны единым музыкальным ритмом, объединены перламутрово-лиловым колоритом. Тихая идилличность исчезает в эскизе „Заповедный лес“ и, при музыкальности целого, начинают звучать зловещие ноты: лес кажется оцепенелым, подвластным колдовским чарам, а первый план с оврагом и кочками воспринимается как пророческий пейзаж Апокалипсиса.

В. К.

СУДЕЙКИН Сергей Юрьевич

129 Романтический пейзаж. (Romanesque). 1907 (ил. 77)

Картон, темпера. 58,5 x 54,5

Слева внизу: *Судейкин*

Пост. в 1920 из собр.

Е. И. Лосевой, Москва

Ж-2172

ВЫСТАВКИ: V СРХ. М., 1907–1908. № 205
(Romanesque)

130 В парке. 1907 (ил. 49)

Холст, масло. 53,8 x 66,8

Справа внизу: *С. Судейкин*

Пост. в 1988 через МК СССР из собр.

Х. А. Кагана, Москва

Ж-11713

ВЫСТАВКИ: возм., XXXI Сецессион. Вена, 1908. № 42 („Похищение“); возм., VI СРХ. М., 1908–1909. № 286 („Вечер на острове“) или 290 („Приглашение к отплытию“); возм., VI СРХ. СПб, 1909. № 363 („Вечер на острове“) или 367 („Приглашение к отплытию“)

Ироничные стилизации с ретроспективным оттенком характерны для Судейкина. В отличие от К. А. Сомова, влюбленного в XVIII век, молодой москвич поэтизирует эпоху ампира, мотивы которого, с нарастающим неоклассическим уклоном в отечественной культуре, становятся популярными в поэзии и искусстве 1900-х. Сценки похожи на романтический спектакль, пронизанный нежной эротикой. Лунный свет, одухотворяя вихри воздуха, массы крон и

струи воды, делает мир зыбким и призрачным, формы – ажурными и прихотливыми, человеческие фигуры можно спутать со странно ожившими в лучах луны скульптурами фонтана. Пленительные вымыслы-грезы художника пронизаны поэзией недосказанности, неясностью, невинной двусмысленностью.

В. К.

131 Фарфоровые фигурки и розы. 1908 (ил. 50)

Холст на картоне, масло. 44 x 53,5

Пост. в 1920 из собр. А. А. Коровина,

Петроград; ранее – собр.

П. П. Барышникова, Петербург Ж-5517

ВЫСТАВКИ: возм., VI СРХ. М., 1908–1909. № 280 („Фарфор и цветы“)

ЛИТЕРАТУРА: За 7 дней. 1913. № 7. С. 162, воспр. („Nature morte“); Маковский. Страницы. Кн. III. С. 126.

Почти одновременно с мотивами галантных празднеств Судейкин открыл для себя и фарфор. Хрупкий и изысканный, он был для художника (и для множества его современников) живым отзвуком ушедших эпох, воплощением идеи хрупкости красоты. Как и в своих ретроспективных жанрах, мастер создает насыщенную романтизмом атмосферу, заставляя оживать нежно переливающиеся крошечные фигурки рокайльных дам и кавалеров, сопоставляя их с изысканными, кажется, тонко пахнущими букетами в вазах и флаконах на фоне загадочно мерцающего зеркала, отражающего бесконечность.

В. К.

132 Балет. 1910 (ил. 56)

Картон, масло. 87 x 99

Справа внизу: *С. Судейкин*

Пост. в 1920 из собр.

А. А. Коровина, Петроград Ж-2173

ВЫСТАВКИ: Мир искусства. СПб, 1911. № 247
ЛИТЕРАТУРА: Маковский. Страницы. Кн. III. С. 126; Воинов. С. 20, 27.

Мотивы балета – балетного апофеоза или балетной пасторали – были любимы этим художником, одновременно легкомысленным и мудрым, жизнелюбом и ретроспективным мечтателем-романтиком. Балетный театр, пронизанный музыкой и танцем, цветом, построенный на началах художест-

венности, был для Судейкина „зазеркальем“ будней обыденной жизни. Идеальный, ослепительный призрачным лунным светом мир гармоничных звуков и нежного любовного томления, похожий на сон, увиден сквозь пелену мечты, полный неясных грез, неги и безобидных обманов.

В. К.

133 Самум. 1915 (ил. 237)

Картон, темпера, гуашь. 42,6 x 95,5

На обороте:

„Самум“ С. Судейкин 1915 г.

Пост. в 1985 по завещанию Б. Н. и

К. Б. Окуневых, Ленинград Ж-11210

Редкое, но логичное для этого мечтательного художника обращение к „ориентальной“ теме – театрализованно эффектное, отличающееся от созданного на Востоке П. В. Кузнецовым и М. С. Сарьяном. Название сухого и горячего ветра, веющего в пустынях Аравии, – самум – соотнесено с экзотической сценой охоты на оленя. Этот пестрый и загадочный мир похож на ковер, где убегающий олень и лучники, цветущие травы и диковинные растения воспринимаются как элементы некоей вечной ситуации, превратившейся в своего рода традиционную геральдическую композицию. Здесь каждый арабеск готов „ожить“ фигурой, цветком, камнем, чтобы через мгновение вновь превратиться в отвлеченный узор, таящий в себе символы жизни и бытия.

В. К.

УЛЬЯНОВ Николай Павлович

134 Качели. 1909 (?) (ил. 127)

Холст, масло. 66,5 x 90,7

Справа внизу: *Уль*

Пост. в 1970 из собр.

В. Е. Ульяновой, Москва Ж-8583

ВЫСТАВКИ: возм., Золотое руно. М., 1910. № 132; возм., XVIII МТХ. М., 1911. № 385; возм., Esposizione Internazionale di Roma. 1911. Catalogo della Mostra di Belle Arti. Padiglione Russo, № 241; The Russian Art Exhibition. New-York, 1924. № 783 или № 797

ЛИТЕРАТУРА: Муратов, Гривцов. С. 31, 32, 93, ил. – между с. 66 и 67; Лукомский Г. Художественная жизнь Москвы // Аполлон. 1910. № 5. С. 67.

135 На берегу. 1910-е (ил. 151)

Холст, масло. 49 x 71

Справа внизу: *Н. Ульянов...*

Пост. в 1985 по завещанию Б. Н. и

К. Б. Окуневых, Ленинград Ж-11216

ЛИТЕРАТУРА: возм., Муратов, Гривцов. С. 29 („1914, „Поляна“, собр. П. П. Муратова“).

В отличие от „голуборозовцев“, увлеченно фиксировавших „миражи“ сознания, друживший с ними Ульянов (как и близкий ему писатель и критик, „гофманианец“ П. П. Муратов в своих новеллах) находил фантастическое, ирреальное в случайных, неожиданных сопоставлениях привычных деталей и явлений действительности. Его „Парижская витрина“ (1909), „Кафе“ (1917), „У парикмахера. Автопортрет“ (1919) похожи на интеллектуальную игру. В холсте „Качели“, написанном под влиянием деревенской ярмарки в подмосковном Щелкове, могущественная и таинственная сила, заставляющая взметаться доску вверх, творит „новую“ реальность. Скорость движения, высота, страх любителей катания преобразуют сцену, превращая участника в марионетку, в пестро разряженных кукол, оцепеневших в своих гротескных позах на фоне очеловеченного лирическим чувством пейзажа с пестрыми кубиками домов. Такие, нечастые в живописи художника картины подобны мгновенному взгляду в „зазеркалье“ реальности, чтобы убедиться в ее „многомерности“.

В картине „На берегу“ теплый предзакатный свет преобразует пейзажный мотив. Выключенный из бега времени, он уподоблен гобелену, в котором органично существуют персонажи – две женщины, погруженные в состояние спокойного созерцания.

В. К.

136 Портрет поэта Вячеслава Иванова. 1920 (ил. 336)

Холст, масло. 80,5 x 74

Справа внизу: *Н. Ульянов 1920*

Пост. в 1947 из ГТГ

Ж-5622

Варианты портрета того же года – в ГТГ и частном собр., Москва

ЛИТЕРАТУРА: Муратов, Гривцов. С. 64, 99, ил. – между с. 86 и 87.

Одно из поздних произведений в иконографии русского символизма. Существование

нескольких вариантов свидетельствует о серьезных поисках автором правды характера.

Изображен опаленный жизнью, но еще крепкий пятидесятичетырехлетний Иванов – поэт, переводчик, теоретик символизма – зоркий в своей близорукости, живой умом, вдохновенный и немного чудаковатый, переживший многих своих близких, известность вечеров на „башне“ Иванова в Петербурге, свою личную славу и символизм как литературное течение. Поэт запечатлен в полной порыва позе, как бы отражающей интенсивность его духовной жизни, в состоянии творческого акта – в момент неожиданно прерванной беседы, чтения стихов или размышления. Его глаза, полные горения мысли и отрешенности от окружающего, задумчиво скользят мимо зрителя, губы тронула вежливая улыбка, он почти машинально, нервно и экстаично сжимает свои огромные, чуть клешнеобразные руки. Полный динамики черный силуэт крылатки скрадывает формы его тела и в то же время подчеркивает сильную сутулость поэта. И руки, и крылатка, кажется, живут своей самостоятельной жизнью, наделяя образ таинственностью. Если бы не маска Пушкина, украшающая стену, Иванова-поэта можно было бы принять за ученого-чародея, героя фантастических новелл Э. Т. А. Гофмана. Это ощущение поддерживает томительное „тление“ красноватых тонов в фоне.

В. К.

УТКИН Петр Саввич

137 Сон. 1905

(ил. 79)

Холст, темпера. 68 x 69

Слева внизу: П. Уткин 905

Пост. в 1927 из ГМФ, Ленинград

ЖБ-1051

ВЫСТАВКИ: Осенний салон. Париж, 1906. № 435; Русское искусство. Берлин, 1906. № 509 с; „Голубая роза“. М., 1907. № 90; „Венок“. СПб, 1908. № 134

ЛИТЕРАТУРА: Золотое руно. 1907. № 5. С. 14.

Образная система Уткина сформировалась очень рано, уже ко времени выставки „Алая роза“ 1904. Созданные его кистью „миражи“ принадлежат к числу самого пленительного в живописи русского символизма, а холст

„Сон“ – к классике этого течения. Взятый в основу картины мотив – это и сон, и мечта, где все не похоже на обыденную жизнь, пронизано лирической фантазией, ирреально, неопределенно, двойственно зыбко. Кажущееся материальным готово раствориться, превратиться в сияние света и воздуха, в бесплотные музыкальные ощущения. Струющийся мазок лилово-перламутровых оттенков здесь – и лунный свет, и листья неведомых растений, тени на земле и фигура грезящей героини.

В. К.

138 Торжество в небе. 1906

(ил. 57)

Холст, масло. 49 x 57,5

Слева внизу: П. Уткин 6

Пост. в 1985 по завещанию Б. Н. и

К. Б. Окуневых, Ленинград Ж-11217

ВЫСТАВКИ: возм., Осенний салон. Париж, 1906. № 436 („Ночь“); возм., Русское искусство. Берлин, 1906. № 509 с („Ночь“); „Голубая роза“. М., 1907. № 91

ЛИТЕРАТУРА: Золотое руно. 1907. № 5. Ил. – между с. 14–15.

Как многие „кунджисты“, чуть позже – К. Ф. Юон (в серии „Сотворение мира“) и М. К. Чюрленис, этот художник был пантеистом по мироощущению. Постоянно волнующий природой, ее тонкими и „неясными“ состояниями, он отразил в холстах, матово мерцающих лилово-перламутровыми тонами, интимный мир своих грез, „полусонных“ видений, поток рождающихся и ускользающих образов. Такова ранняя картина „Торжество в небе“ с ее бесплотными, ветвящимися, „неведомыми“ растениями, возносящимися ввысь, к таинственно сияющему звездами космосу. Туда, в объятые цветомузыкой сферы, устремлен тонкий луч, посылаемый с земли неким фантастическим прибором на треножнике.

В. К.

139 Дороги на море. 1910

(ил. 152)

Холст, масло. 38 x 40

Слева внизу: П. Уткин 1910

Пост. в 1928 из собр. Я. Е. Жуковского,

Ленинград ЖБ-1054

Вид из усадьбы Я. Е. Жуковского „Новый Кучук-Кой“ в Крыму

выставки: возм., VII НОХ. СПб, 1910. № 279 („Этюд в Крыму в усадьбе Я. Е. Жуковского“)

140 Крымский этюд. „Лунный“. 1913 (ил. 202)

Холст, масло. 41 x 46

Слева внизу: П. Уткин 913 г.

Пост. не позднее 1928 из собр.

Я. Е. Жуковского, Ленинград ЖБ-105

Вид из усадьбы Я. Е. Жуковского

„Новый Кучук-Кой“ в Крыму

со скульптурами А. Т. Матвеева

ВЫСТАВКИ: возм., Мир искусства. СПб, 1913. № 433 („Крымский этюд (В усадьбе Я. Е. Жуковского)“). Собр. Я. Е. Жуковского); возм., Мир искусства. М., 1913. Один из №№ 481–482 („Вид усадьбы „Новый Кучук-Кой“ на южном берегу Крыма“)

Оба произведения навеяны мотивами усадьбы „Новый Кучук-Кой“, внутренний и внешний облик которой сформирован творческой мыслью П. В. Кузнецова, А. Т. Матвеева и П. С. Уткина. В прошлом остались окрашенные лирическим мистицизмом „миражные“ видения художника. Но и обращаясь к конкретной реальности, он, романтик по мироощущению, фиксирует свое внимание прежде всего на моментах, связывающих земной мир с иным: на одухотворенных, кажется, антропоморфных формах облаков, дающих таинственные, „знаковые“ отражения на безбрежной глади воды, на живом, пульсирующем ритме выступов парапета лестницы, где в призрачном лунном свете, мнится, пробуждаются матвеевские беломраморные статуи.

В. К.

ФЕОФИЛАКТОВ

Николай Петрович

141 Пейзаж со скульптурой. 1915

(ил. 338)

Холст, масло. 122 x 20,5

Слева внизу: НФ 1915

Пост. в 1986 из собр.

В. В. Молчановой, Ленинград Ж-11440

ВЫСТАВКИ: возм., Мир искусства. М., 1915. № 327 („В окрестностях Рима“ (собр. С. А. Полякова))

Созданная по итальянским впечатлениям картина существует на „стыке“ символизма и неоклассицизма. Поиски неоклассиками „большой“ формы, ясной, успокоенной

композиции были близки и ряду символистов, особенно если „успокоенность“ помогала выявить некий скрытый, „второй“ план реальности. Как бы оцененные (и в то же время внутренне одухотворенные) формы здания на первом плане, гор и неба вдали, женской фигуры на лужайке подчеркивают трудно расшифровываемую, „магическую“ многозначительность изображенной сцены, загадочную живость однорукой беломраморной скульптуры на пьедестале, прихотливость рисунка деревьев вдали. В их кружевных очертаниях видятся как бы все время претерпевающие метаморфозы силуэты человеческих фигур и разных предметных форм. И приемом „острашения“, и самим мотивом холст близок работам итальянских неоклассицистов, в нем угадывается отклик на поиски будущих мастеров „метафизической живописи“.

В. К.

ФИЛОНОВ Павел Николаевич

142 Восток и Запад. 1912–1913

(ил. 302)

Бумага, масло, темпера, гуашь. 38,5 x 42

Пост. в 1977, дар Е. Н. Глебовой,

сестры художника, Ленинград Ж-9582

Отмеченное повышенной духовностью и пластической экспрессией, искусство Филонова с самого начала было последовательно антиурбанистичным. Отрицая современную цивилизацию больших городов, художник обращался к неким древним временам, писал свою мечту о жизни, исполненной чистоты и цельности. Работа „Восток и Запад“ принадлежит к числу его самых загадочных картин, почти аллегорий, смысл которых не поддается однозначной расшифровке. Сама сцена лова (или выпускания рыбы в воду?) и ее архангелский антураж воспринимаются как своего рода символ христианских идей, прозрение в прошлое, лишенное, однако, идиллии. Сдвиги цветовых плоскостей, повторы очертаний, обычно усиливающие динамику образа в картинах футуристов, у Филонова служат передаче органического единства человека и природы, биологического и духовного становления персонажей, выявлению эмоционального строя их душ.

В. К.

143 Перерождение человека.

1914–1915

(ил. 210)

Холст, масло. 116,5 x 154

Пост. в 1973 из собр. Е. Н. Глебовой,
сестры художника, Ленинград Ж-8911

Поэт-футурист В. Хлебников назвал Филонова „певцом городского страдания“. Тема агрессивной и противоестественной для земли каменной цивилизации городов, изгоняющей все „зеленое“, живое, калечащей души и тела людей, волновавшая символистов, постоянно влекла художника. Трагическое противопоставление человека городу – повторяющийся мотив его ранних работ: „Перерождение интеллигента“, „Кому нечего терять“, „Формула городского“, „Мужчина и женщина“, где город предстает хаотическим скопищем примитивных многоэтажных построек, своего рода „гиблым местом“ для людей. В картине „Перерождение человека“ с особой силой зазвучала тема „дна“, персонифицированная образами опустившегося интеллигента, татарина, женщины. Лишенная сюжетных связей, эзотеричная, она производит не менее злоеющее и демоническое впечатление, чем инсказание И. Босха. Яркие контрасты света и тени, не подчиненные физическим законам реальности, металлический блеск освещенных частей разрушают формы. Задумчивый и странный, пронизывающий взгляд главного героя усиливает загадочную многозначительность образа.

В. К.

144 Трое за столом. 1914–1915

(ил. 212)

Холст, масло. 98 x 101

Пост. в 1973 из собр. Е. Н. Глебовой,
сестры художника, Ленинград Ж-8910

Пронизанная глубоким религиозным чувством, трудно истолковываемая сцена, где переплелись современность и традиции древней, истовой веры. Размещение фигур на первом плане, тщательно „пересчитанные“ и немногочисленные предметы натюрморта, замедленная торжественность и акцентированная многозначительность момента передачи чаши женщиной старику, молитвенное состояние третьего

персонажа вызывают ощущение некоего символического действия, исполненного высокой духовности. Разноцветные мазки-плоскости, внушая мысль о биологическом единстве мира, дробят фон и формы, окрашивая образ чертами призрачности, зыбкого видения.

В. К.

ФОКИН

Николай Михайлович

145 Деревня у озера. 1900-е

(ил. 169)

Холст на картоне, масло. 28 x 36,5

Справа внизу: *Н. Фокин*

Пост. в 1979 из собр. И. Т. Акопяна,
Ольгино под Ленинградом Ж-9927

Обобщенно написанный этюд представляет собой характерный образец стиля модерн, сочетающий черты левитановского пейзажа настроения и декоративизм цвета школы А. И. Куинджи. Состояние пейзажа в серый зимний день – унылые, как бы замкнутые в себе постройки, затянувшие небо тяжелые тучи, сквозь толщу которых пробивается одинокий луч, чтобы подчеркнуть безжизненность гор на дальнем берегу – воспринимается как отражение одиночества души художника. Подобное решение в равной степени свойственно и русскому, и „северному“, скандинавскому символизму.

В. К.

ФОНВИЗИН

Артур Владимирович

146 Девушка

(ил. 68)

Холст на картоне, масло. 40 x 30

Пост. в 1926 из МХК, Ленинград ЖБ-1556

выставки: возм., Мир искусства. СПб, 1913. № 126 („Портрет Зины С“)

Как некогда романтики, как Ф. М. Достоевский, символисты проявляли живой интерес к аномальным проявлениям психики людей, живущих как бы на грани „двоемирия“. Им приписывали пророческий дар, знание истинной жизни – „зазеркалья“ реальности. Девочка с ассиметричным, не-

сущим печать страдания лицом и прекрасными, „магнетическими“ глазами напоминает Неточку Пезванову, трогательную героиню Достоевского.

147 Невеста. 1902

(ил. 342)

Холст, масло. 52,5 x 32

Справа внизу: *Визень*

Пост. в 1986 через МК РСФСР из собр.
Н. О. Фонвизиной, Москва Ж-11331

148 Леда. 1904

(ил. 344)

Холст, масло. 49 x 39,5

Справа внизу: *Визень*

Пост. в 1986 через МК РСФСР из собр.
Н. О. Фонвизиной, Москва Ж-11330

выставки: Салон [В. А. Издебского]. Одесса, 1910. № 75

149 Композиция с фигурой Христа.

1904

(ил. 343)

Холст, масло. 39,5 x 45

Справа внизу: *А. Ф. Визень*; на обороте:
Эскиз. А. В. Фонь-Визень Композиция на литературную тему (1)

Пост. в 1986 через МК РСФСР из собр.
Н. О. Фонвизиной, Москва Ж-11332

выставки: Каталог выставки акварели, пастели, темпера, рисунков. М., 1906. № 239 („Иллюстрация“); возм., „Стефанос“. М., 1907–1908. № 63 („Иллюстрации к роману Гонкуров“)

Холсты, принадлежащие самому раннему периоду творчества Фонвизина, выдержаны в стилистике „лирического примитива“. Через эту стадию в те годы прошли многие его соученики по МУЖВЗ, в том числе и П. В. Кузнецов. Картины написаны на тему любви, новую для живописи тех лет. Мечтательные, они бессюжетны и выдержаны в изысканной гамме серебристых тонов, музыке которых подчинены линейно-пластические ритмы. Музыкальный колорит раскрывает красоту чувства Леды и лебедя, счастье трогательной невесты, светящейся от переполняемых чувств, тайну матерей, несущих своих детей к изваянно страдающего Христа. Драматичная, не поддающаяся однозначной трактовке и вызы-

вающая смутные догадки „Композиция с фигурой Христа“, по-видимому, навеяна каким-то литературным текстом, возможно, прозой братьев Гонкуров.

В. К.

ЦАРЕВСКАЯ-НАУМОВА

Вера Кирилловна

150 Ярилин день. 1910-е

(ил. 273)

Дерево, темпера, масло. 44 x 37

На обороте доски:

В. К. Царевская. „Ярилин день“

Пост. в 1928 из ГЭ (ГМФ) ЖБ-409

Эта похожая на икону картина создана в русле ретроспективного направления в русском символизме. Наряду с увлечением античностью и XVIII веком, в нем были сильны и неорусские тенденции. Как С. М. Городецкий и А. М. Ремизов в литературе, принадлежащие этой ветви ретроспективизма Д. С. Стеллецкий, Н. К. Рерих, Н. С. Гончарова, А. В. Щекатихина-Потоцкая ориентировались на идеалы и традиции допетровского искусства. Художница воссоздала некий идеальный мир красоты и гармонии – выключенный из повседневного течения жизни, очищенный от „случайных“ черт лик земли, какой она запечатлена издревле в святых иконах.

В. К.

ЧЕКРЫГИН

Василий Николаевич

151 Судьба. 1922

(ил. 334)

Холст, масло. 143 x 107,5

Пост. в 1928 от В. В. Чекрыгиной,
вдовы художника, Москва ЖБ-1327

Одноименный эскиз (1918) –
местонахождение неизвестно

выставки: Каталог произведений В. Н. Чекрыгина (1897–1922) М., 1923. № 80.

Одна из 1400 работ, созданных Чекрыгиным за его короткую жизнь. Отмеченные „двойничеством“ мировидения, они разнообразны по своей проблематике. Наряду с традиционными для символистских поисков произведениями „Сон комедiantа“, „Видение“, „Девочка над бездной“, им созданы картины, в основу которых по-

ложены космически масштабные состояния стихий, находящие отклик в сфере подсознательного психики человека – „Смятение“, „Буря“ и „Огонь“, а также общие категории – „Война“, „Восстание“, „Судьба“. Построенные на контрасте эмоций, отмеченные обостренностью и силой духовного напряжения, они сочетают личное, общечеловеческое, вселенское. Скупая и лаконичная форма в холсте „Судьба“ сближает это произведение с фресковой живописью. Картина исполнена в последний день жизни художника.

В. К.

ЧЕРНОВ-КРАУЗЕ

Николай Николаевич

152 Мост. (Рай). 1915

(ил. 327)

Картон, темпера, белила, уголь, серебро. 56,9 x 66

Внизу в центре: *Чернов-Краузе 1915*

Пост. в 1988 из собр.

П. И. Кутузова, Ленинград Ж-11846

Образец мечтательного, построенного на плавных линейно-цветовых ритмах искусства Чернова. В картине прихотливо сочетаются образы античной и христианской мифологии, идиллии и мистицизм, внешняя красота и истовая вера. Работа опосредованно отразила настроения эпохи первой мировой войны.

В. К.

ЧЮРЛЕНИС (ЧУРЛЯНИС)

Микалоюс Константинас

(Николай Константинович)

CIURLIONIS Mikalojus

Konstantinas

153 Жертва. 1909

(ил. 120)

Картон, темпера. 47,5 x 50,5

На обороте: „Жертва“ Н. К. Чурлянис

Пост. в 1920 из собр. А. Л. Коровина,

Петроград, ранее – собр. П. П. Барышникова, Петербург Ж-5659

В литературе картина известна также под названиями „Ноев ковчег“ и „Сказка. Ковчег“

ВЫСТАВКИ: возм., Русские художники. Париж, 1910. Один из № 132–137 („Фантастические сказки“); Мир искусства, М., 1911.

Один из №№ 346–348 („Сказка“); Мир искусства. СПб, 1912. Один из №№ 375, 382, 418 („Сказка“)

ЛИТЕРАТУРА: Аполлон. 1911. № 5. Ил. – между с. 22–23 („Сказка-ковчег“); Н. К. Чурлянис. СПб, 1914. С. 11, ил. – между с. 28–29 („Сказка (Ковчег)“, 1910, собр. П. П. Барышникова, Петербург); Воинов. С. 27.

В. И. Иванов назвал Чюрлениса ясновидцем невидимого мира. Имя художника впервые прозвучало в России в самом начале 1909 – как раз в „пик“, переживаемый отечественным символизмом – в залах петербургского Салона С. К. Маковского, где работы мастера соседствовали с „Древним ужасом“ Л. С. Бакста и серией К. Ф. Юона „Сотворение мира“, а также с работами В. Э. Борисова-Мусатова, К. Ф. Богаевского, М. А. Врубеля, В. И. Денисова, Н. К. Рериха, Н. Н. Сапунова и др. Создания Чюрлениса воплощали в себе чаемый символистами синтез живописи и музыки. Темпера „Жертва“ принадлежит серии „Сказка“ („Черное солнце“, „Демон“, „Замок“, „Закат“, „Ковчег“), появившейся в последние два года жизни мастера, и связана с космогоническим мифом о древнем потопе. К нему художник обращался уже в цикле „Зодиак“ и в „Морской сонате“. Греза-память Чюрлениса вызвала к жизни лапидарную по форме, как наскальный рисунок, и величественную по звучанию картину-видение земли после потопа – наивную подкову радуги над бескрайней гладью и ковчег Ноя на острове-престоле. Типично не нарушает торжественно возносящееся в небеса облако дыма от жертвенного костра и благодарения Господу спасенных праведников.

В. К.

ШАГАЛ

Марк Захарович

154 Зеркало. 1915

(ил. 339)

Картон, масло. 100 x 81

Справа внизу: *Шагал*

Пост. в 1926 из МХК, Ленинград

ЖБ-1707

ВЫСТАВКИ: Бюро Н. Е. Добычинной. Пг, 1916. № 15; Бубновский валет. М., 1916. № 343; 1-я Государственная свободная произведений искусства. СПб, 1919. № 1536

Одна из работ, созданных Шагалом в 1914–1915 в Витебске по возвращении из Парижа. Осознание хрупкости человеческой жизни, ожидающих страну катастроф, которые несла война, обострило лирическое чувство живописца. В его композициях реальный быт прихотливо (часто алогично) переплетается с видением снов, воспоминаниями детства, образами фольклора, формируя особый, сложный, не поддающийся однозначной расшифровке „Мир Шагала“, основа которого – ассоциативность и метафоричность образного мышления. Картина „Зеркало“ выполнена в приемах экспрессивного примитива. Условный колорит (контраст глубоких фиолетовых тонов и „болезненно“ звучащих желто-зеленых), гиперболизация пространства и предметного мира (выросшие до гигантских размеров, как бы „ожившие“ зеркало и чудовищная керосиновая лампа в „античном“ вкусе в сопоставлении с крошечной фигуркой дремлющей Беллы, жены художника) формируют полный мистики, фантастический образ. В нем чудится отзвук диссонансов большого мира.

В. К.

ШМАРОВ

Павел Дмитриевич

155 Август. 1914

Холст, масло. 213 x 282

Слева внизу: *П Шмаров*

Пост. в 1930 из Общества им.

А. И. Куинджи, Ленинград

Ж-5657

ВЫСТАВКИ: Весенняя ИАХ. СПб, 1914 (вне кат.)

ЛИТЕРАТУРА: Солнце России. 1914. № 9. С. 7; Весенняя выставка картин в Академии художеств в С.-Петербурге // Огонек. 1914. № 10. С. 9; Ясинский Иер. Живопись на весенней выставке // Биржевые ведомости. 1914. 18 февраля; Кравченко Н. Весенняя выставка в Академии художеств // Вечернее время. 1914. 8 марта; П. Д. Шмаров. (К избранному академиком живописи) // Новое время. 1916. 25 октября.

Подобные произведения Шмаров время от времени писал наряду с пленэрными портретами и пейзажами, полотнами исторического жанра. Характерный образец репинской школы, оно, вместе с тем, бессюжетно. Не поддающаяся однозначному истолко-

ванию картина волнует таинственностью, „намекami деталей“: в ее элегантно написанном осязаемом реминисценции старого классического искусства, рисунок драпировок героини вызывает в памяти полотна С. Боттичелли, а яблоки в руке одной из девушек – античный миф о гесперидах. Но художник, кажется, не стремится утвердить зрителя в его предположениях – созданный им солнечный мир полнокровно гармоничен, самодостаточен и эзотеричен.

В. К.

ЯКОВЛЕВ

Александр Евгеньевич

156 Череп. 1905

(ил. 337)

Бумага, пастель, графит. 68 x 50

Справа выше центра: *АЯ 1905*

Пост. в 1922 от Б. Г. Яковлевой,

жены художника, Петроград ЖБ-1284

Работа характерна для символизма в стремлении приподнять „покровы“ видимости борющегося с предубежденностью, со стандартами человеческого мышления. Мотив черепа, символа смерти, инобытия, мало характерен для традиций отечественного искусства. Появление произведения в 1905 актуализировано реальностью первой революции. Эту череп как бы удивленным и скорбным выражением творческой волею юного Яковлева (экспрессивные контрасты цвета, острая форма „подачи“) преображен в „многомерный“ метафорический образ, в равной степени символ – и смерти, и русской современности, и „иной“ реальности.

В. К.

157 Видение рыцаря. 1915

(ил. 260)

Бумага, темпера. 67,5 x 63,8 (в свету)

Пост. в 1922 от Б. Г. Яковлевой,

жены художника, Петроград ЖБ-1673

Вариант „Аллегория. (Искушение отшельника)“ (1915) – в ГРМ

Эскиз создан Яковлевым во время пенсионерской командировки в Италию под впечатлением живописи проторенессанса. Это одна из фаз его многочисленных разработок на тему искушения, ее главный герой – то рыцарь, то пустынный, рядом с ним изображены являющиеся в христианстве зло-

вещими символами – дева на „звере“ и смерть на „коне бледном“. Фигуры помещены в среду, кажется, ежесекундно претерпевающую таинственные метаморфозы. В очертаниях ярко освещенных скал читаются антропоморфные изображения, хохочущая и трагическая маска, а глыбы и камни на первом плане „складываются“ в форму головы и пасти Вельзевула. Эскизная манера письма и одухотворенные формы

усиливают мистический эффект „видения“ – любимого символистами мотива.

В. К.

ЯКОВЛЕВ Михаил Николаевич

158 Священная роща. (Женские фигуры в саду. Моление).

1904–1907

(ил. 326)

Дерево, масло. 25,5 x 33,9

РИСУНОК, АКВАРЕЛЬ

АНИСФЕЛЬД

Борис Израилевич

159 1905 год

(ил. 268)

Эскиз обложки журнала „Жупел“. 1905, № 1

Бумага, акварель, белила, тушь, угольный карандаш, лак. 30,2 x 34,8

Справа внизу: *Борис Анисфельд*

Пост. в 1954 из Дирекции художественных выставок и панорам Р-49175

Вместе с рисунком хранится современная ему наклейка с надписью: *Анисфельд рис. для „Жупела“.*

Рисунок был воспроизведен на обложке журнала, включающего такие значительные произведения графики, как „Октябрьская идиллия“ М. В. Добужинского и „Солдатушки, бравы ребятушки!..“ В. А. Серова.

Обилие красного цвета усиливает значение композиции Анисфельда как образительного символа кровавых событий уходящего года (журнал вышел в конце года).

Следует отметить, что чудовища и тела растерзанных и повешенных людей помещены художником в урбанистическую среду; в искусстве символизма эсхатологические кошмары, как правило, разворачиваются в городе. Образ города в символизме имеет двойное и, казалось бы, взаимоисключающее значение (уместно вспомнить о двойственности образа ночи в романтизме): город порождает и аккумулирует зло, и город же является средото-

чем цивилизации. К рисунку Анисфельда в полной мере относится утверждение современного критика, что художественный отдел „Жупела“ мыслит „не портретами и аллегориями, а образами и символами, которые останутся в сокровищнице мирового искусства“.

А. М.

160 Плакальщицы. 1905

Эскиз-вариант иллюстрации к стихотворению С. И. Гусева-Оренбургского „Requiem“ для журнала „Жупел“. 1905. № 2

Картон, тушь, перо, белила, кисть. 11,4 x 26,6

Пост. в 1954 из Дирекции художественных выставок и панорам Р-49174

Эскиз соответствует начальным строкам стихотворения С. И. Гусева-Оренбургского:

Под небом, багровым от дыма пожаров,
В зловещей, кровавой предутренней мгле,
Растут – вырастают как вежи немые
Могилы на русской земле.

Первоначальное решение вызывает воспоминание о простых формах древних культур кочевых народов, вытянутый горизонтальный формат дает представление о бескрайних просторах пустынной земли, на которой вершатся события некоего культурного мифа. В окончательном варианте композиции, помещенном в журнале, возобладала забота о красоте и изяществе графики.

Лаконизм и сдержанность трактовки сюжета в эскизе представляется более удач-

Справа внизу:

V 907 – IV 1904 М. Яковлев

Пост. в 1985 по завещанию Б. Н. и

К. Б. Окуневых, Ленинград Ж-11223

Картина, судя по датировке автора, писавшая в два приема, была закончена в дни первой русской революции. Любимый символистами мотив священной рощи с фигурами молящихся дев, традиционно являвшийся основой образов, полных светлой

темой, соответствующим суровости темы. В то же время, сочетание заливок и кружевного плетения штрихов туши, тревожный диссонанс уравновешенности композиции и текучести составляющих ее форм придают особую выразительность графическому языку эскиза.

А. М.

161 Символическая композиция.

1905–1906

(ил. 320)

Бумага серая, наклеенная на бумагу, тушь, акварель, белила, графитный карандаш. 45,7 x 35,2

Справа внизу: *Б. Анисфельд*

Пост. в 1978 от О. К. Владимировой

Р-56975

Общая композиция листа весьма сходна с рисунком Анисфельда „Новый Год“, помещенным в журнале „Жупел“ (1906. № 3. С. 8; этот последний номер, после появления которого журнал был запрещен, вышел около 15 января 1906). Тема чудовищной злой силы, вздымающейся над круглящимся краем Земли и удушающей беспомощное человечество или неотвратимо угрожающей ему, ясно прослеживается в обеих композициях, что позволяет отнести лист, принадлежащий ГРМ, к 1905 – началу 1906. Тема рока в искусстве символизма лишена всякой величественности; угроза всегда предстает в омерзительных, напоминающих ночной кошмар образах, а человек оказывается перед нею слаб и мелок. Начало

меланхолии, здесь обретает характерную для тех лет экспрессивную интерпретацию, поддержанную музыкальным ритмом цветных пятен и линий.

В. К.

XX века уже в первых событиях неслышно предвещает качественно новых для истории конфликтов и катастроф, и художники – дети предшествующего столетия – откликнулись на это образами ужаса и безысходности.

А. М.

БАКСТ Лев Самойлович

162 Античное видение. 1906

(ил. 1)

Фронтиспис к произведению

А. А. Кондратьева „Сатиресса. Отрывок из мифологического романа“ для журнала „Золотое руно“. 1906. № 4

Бумага, тушь, перо. 16,1 x 17,9

Справа внизу: *Бакст 1906*

Пост. в 1917 от А. П. Боткиной,

собр. С. С. Боткина

Р-2057

Рисунок Бакста не иллюстрирует какой-либо конкретный эпизод изящного литературного повествования, но идеально воплощает его суть – пряный аромат страны античных божеств, воздух которой пронизан изощренным эротизмом, ленивой созерцательностью и чувственным поклонением красоте. Бакст создал графический образ мира персонажей А. А. Кондратьева – замкнутого, гармоничного и самодостаточного. В „Античном видении“ очевидно влияние известного рисунка О. Бердслея „Аполлон, преследующий Дафну“, однако сравнение оказывается в пользу произведения Бакста, более сложного по композиции, технике и образно-ассоциативному ряду.

Уместно вспомнить, что парафразы античной литературы и истории в момент создания рисунка Бакста были буквально „на острие пера“: в 1906 опубликованы „Александрийские песни“ М. А. Кузмина, в 1907 – „Песни Билитис“ П. Лунса в переводе А. А. Кондратьева, одно за другим появляются навеянные античностью стихотворения В. Я. Брюсова; символисты свободно черпали вдохновение в культурах ушедших эпох, следуя исключительно своим эстетическим предпочтениям.

А. М.

БЕРИНГЕР

Василий Яковлевич (Вильям Балтазар Яковлевич)

163 Белая ночь. 1913 (ил. 349)

Бумага, акварель, графит, лак. 67,5 x 94,5

Слева внизу: *Вас. Берингер 1913*

Пост. в 1946 из ГЭ, ранее –

собр. автора, Ленинград

Одноименный вариант (1903) –

местонахождение неизвестно,

этуд (?) (около 1913) – в ГРМ

выставки: ОРА. СПб, 1914. № 271

ЛИТЕРАТУРА: Выставка русских акварелистов в С.-Петербурге // Огонек. 1914. № 3. С. 12, воспр.

Характерное для академических мастеров символизма обращение к мотивам гадания, прорицания судьбы. Изображение совы, чей облик в сказках часто принимают ведьмы и колдуны, вносит элемент зловещего в сцену, полную таинственности и неясной тревоги, пробуждающую воспоминания об образах фольклора и классической литературы.

В. К.

164 Битва. 1915

(ил. 125)

Бумага, акварель, графит, лак. 67 x 102

Справа внизу: *Вас. Берингер 1915 г.*

Пост. в 1946 из ГЭ, ранее – собр.

автора, Ленинград

выставки: XXXV ОРА. Пг, 1916. № 200 („Головка в племе. Битва“)

ЛИТЕРАТУРА: Нива. 1916. № 12. С. 197, воспр.; Столица и усадьба. 1916. № 54. С. 18, воспр.

Берингер-символист активно отозвался на первую мировую войну. Часть его работ тех

лет насыщена религиозной символикой, как акварель „Русь поднялась“ (1916) с фигурами православных святых, ведущих в бой русскую армию. В других произведениях, среди них – „Битва“, обогащенных элементами аллегории, тема войны раскрывается в общечеловеческом плане. Символисты всегда проявляли интерес к сфере подсознательного, где, как им казалось, таится „истинное“ людей. В годы войны они воочию увидели хаос, поднявшийся со дна человеческого сознания, разгул низменных страстей. Женские образы Берингера многомерны, трудно расшифровываемы. Это – и сама война, и защитница всего живого, и символ бедствий, дегуманизации общества. Некогда введенный в живопись Ф. Штуком мотив сражающейся амазонки в картине Берингера воспринимался на редкость актуально и естественно.

В. К.

БОГАЕВСКИЙ

Константин Федорович

165 Киммерийские сумерки. 1911

(ил. 242)

Бумага, акварель. 39,9 x 100,8

Пост. в 1920 из Отдела охраны и учета

памятников искусства и старины,

собр. Ж. А и А. В. Румановых P-5833

Эскиз одноименной картины (1911) –

местонахождение неизвестно

Сквозь пейзажи восточного Крыма Богаевский пытался разглядеть и почувствовать архаическую историю древней киммерийской земли, создать ее „исторический портрет“. „Киммерии печальная область“ предстает перед нами в эпической композиции, исполненной драматизма. Холодные лилово-синие тона придают монументальному ландшафту черты иррационального, выражая „преследующее художника чувство планетного одиночества Земли“ (М. А. Волошин).

И. З.

166 Фантастический пейзаж с

солнцем. 1911

(ил. 110)

Бумага, темпера, гуашь. 78 x 67,5

Слева внизу: *К. Богаевский 11 г.*

Пост. в 1984, дар Н. Н. и К. Б. Оку-

невых, из собр. Б. Н. Окунева,

Ленинград

P-57562

В исполненном патетики фантастическом пейзаже, в котором угадывается восточный Крым, художник воссоздает тот рай, который, по его представлению, существовал на земле до появления человека.

Романтическая полнота жизни воплощена в этом произведении настолько мощно, что оно кажется созданным действительно „под знаком золотого века“ (М. А. Волошин). Прописанный концентрическими лучами солнца величественный и изобилующий богатствами растительного мира ландшафт восходит к „космическим пейзажам“ Возрождения.

И. З.

БОРИСОВ-МУСАТОВ

Виктор Эльпидифорович

167 Встреча у колонны. 1901–1903

(ил. 40)

Бумага, акварель, тушь, перо. 17,8 x 12,2

Справа внизу: *В. Мусатовъ*; слева внизу:

Встреча у колонны; на обороте: *рисунок*.

Мусатовъ 25 руб 46 Мих. Степанович

просил оригинал оставить за ним

Пост. в 1920 из ОПХ

P-279

Авторское повторение одноименной картины-акварели – собр. Б. Н. Маньковского, Киев

ЛИТЕРАТУРА: Евдокимов. С. 8, воспр.; Открытые письма и другие художественные издания Общины св. Евгении. СПб, 1911. № 2399, С. 82.

Мусатовская „импровизация на темы фантазии“ навеяна образами Зубриловского парка. Этот вариант станковой акварели (находящейся в частном собр.) отмечен особой отточенностью пластического решения.

Подвижное равновесие форм асимметричной композиции строится упругой динамикой перовых штрихов, параллельно-укороченных или гибко выходящих и превращающихся в пунктир. Тонкая акварельная подцветка усиливает впечатление декоративности зыбко мерцающей поверхности листа.

В этом пульсирующем пространстве движение девушек по кругам садовых дорожек ассоциируется с ритмическим рисунком болеро из музыкальных сочинений Г. Берлиоза и М. Равеля.

Идея циклично повторяющейся мелодической фразы таит в себе скрытый дра-

матизм: в безмятежности прогулки мнится неясная тревога. Развивает ее и легкий намек на сюжетность, рождаемый сопоставлением двух девичьих лиц. Не случайно на тему картины композитором С. Н. Василенко была написана пьеса для скрипки и фортепиано.

И. З.

168 Пруд. Начало 1900-х

(ил. 78)

По мотивам повести Лонга

„Дафнис и Хлоя“

Бумага на картоне, акварель, тушь,

графитный карандаш. 23,1 x 22,5

Слева внизу: *Борисов-Мусатовъ*

Пост. в 1920 из Отдела охраны и учета

памятников искусства и старины, собр.

Ж. А. и А. В. Румановых

P-2155

Акварель, созданная в счастливый период жизни художника, обращена к эллинистической классике. Античный образ любви „как высшей свободы и познания мира в красоте“ (Д. С. Мережковский) привлекал многих символистов, рассматривавших античное наследие как некое открытое для свободных интерпретаций единство тем-символов, очищенных от профанирующего влияния современности. После картины „Дафнис и Хлоя“ (1901) художник обращается к акварели. Чувственный „дионисийский“ порыв, занечатленный в картине, где Дафнис и Хлоя приветствуют животворящие силы природы, в графическом листе сменяется „аполлонийской“ гармонией. Сцена преследования Хлои пастухом изображена на дальнем берегу озера, и главной в композиции оказывается фигура сияющего у воды Дафниса. Тема волшебного сна юноши меняет смысл литературной фабулы, выражая важную символистскую идею о земной любви, которая есть „основание истинной жизни“ (В. С. Соловьев) и ответ событий иных, горних миров. Акварель как бы воплощает прекрасную грезу. Тонкой гармонии призрачного пейзажа и растворенным в нем фигурам героев отвечают мягко размытые краски, бестелесность цвета и форм. Приглушенное звучание акварели и нанесенная на ее поверхность штриховка подчеркивают иллюзорность пространства. Орнаментальным мотивом ложится справа гирлянда листьев.

Вся система образных средств выражает поэзию недосказанности, „искусство намека и внушений“.

Н. З.

ВАСНЕЦОВ

Виктор Михайлович

169 Преддверие рая.
(„Свете тихий“). 1888
(ил. 206–209)

Эскиз-вариант росписи пояса главного купола собора Св. князя Владимира в Киеве
Бумага на холсте, гуашь, акварель, тушь, белила, бронза. 44 x 316,5
Слева внизу: *В. Васнецовъ*; ниже на рамке: *ВИКТОРЪ ВАСНЕЦОВЪ 1888 г. 3 го ОКТЯБРЯ * СВѢТЕ ТИХІЙ*

Пост. в 1898, дар М. К. Тенишевой
Р-39894
Эскизы-варианты („Радость праведных о Господе“. Преддверие рая) – в ГТГ

В надписи приведены начальные слова творения святителя Софрония, патриарха Иерусалимского (VII в) – молитвы „Свете тихий“, входящей в чин всеобщего бдения. Росписи Владимирского собора (1885–1894) принесли Васнецову европейскую славу новатора, основателя национальной школы живописи и создателя собственного стиля. В монографии барона О. де Байя (1895) отмечена „блестящая и оригинальная индивидуальность мастера, мощь его воображения и гениальность вдохновения“.

Ведомые ангелами сонмы праведников – святые, пророки и мученики – вереницами устремляются к „седьмому небу“ и возносятся в преддверие Рая. На страже врат, раскинув могучие крылья, стоят грозные архангелы – Гавриил, Михаил и Рафаил. За ними – в блеске и пламени, в радужном сиянии – трепещут крылья херувимов и серафимов. В двух потоках почти бесплотных фигур, устремленных к райским вратам, можно видеть мученицу Софию с дочерьми, Марию Магдалину и Марию Египетскую, праотцев Адама и Еву, „благо-разумного разбойника“ и псалмопевца Давида. Ангелы несут на крыльях великомучениц Варвару и Александру, призрачными тенями возникают мудрые девы со светильниками и российские страстотерпцы Борис и Глеб.

Композиция насыщена трепетом ожидания, напряженной тишиной и порывом. Бледные, строгие лики, тонкие черты, страдальчески распахнутые глаза. И белоснежные крылья, пронзающие перламутровую дымку...

Е. Г.

170 Ангел со светильником.
Между 1885–1894
(ил. 234)

Картон, акварель, гуашь, графитный карандаш. 51,2 x 33
Слева внизу: *В. Васнецовъ*
Пост. в 1974, дар И. М. Воронова
Р-56657

Акварель, возможно, связана с вариантами росписи алтарной абсиды Владимирского собора в Киеве, работу в котором художник воспринял как „путь к свету“. В живописном убранстве собора, в сплаве византийских и возрожденческих традиций воплотилось васнецовское видение русского национального стиля.

Тонкая поэзия васнецовского образа строится на контрасте хрупких полудетских черт и запредельной пристальности взгляда. Белоснежные крылья ангела, его хитон, светлый лик и золото кудрей сияют в сумраке леса. Слетевший с горных высот, он хранит принесенный в мир огонь светильника: „Свет Христов просвещает всех!“

Е. Г.

171 Плач Кольмы. 1912
(ил. 297)

Деталь композиции „Песнь о Сальгаре“ на сюжет поэмы Оссиана, записанной Д. Макферсоном
Бумага, акварель, графитный карандаш. 25,5 x 25,4
Справа внизу: *1912 г./ В. Васнецовъ*; на паспарту справа: *Дорогому Александру Васильевичу / Кривошеину – В. Васнецовъ / Москва / 1913 / 6 апреля*; посередине: *Изъ Оссіана „Песнь о Сальгаре“ / Кольма – / О, брат мой, мой брат / Зачем ты Сальгара убил? / О, Сальгарь, о, Сальгарь, / зачем ты брата убил! "*
Пост. в 1971 от Е. Б. Серафимова
Р-56200

Картина „Песнь о Сальгаре“ (1912) – в Электротехническом институте, Петербург, эскиз – в частном собр.

В надписи на паспарту дословно приведена цитата из каталога выставки в Историчес-

ком музее (1912), А. В. Кривошеин – министр земледелия, коллекционер и друг В. М. Васнецова. В каталоге Посмертной выставки сюжет картины комментируется так: „Брат Кольмы и Сальгар, ее возлюбленный, убили друг друга в поединке. Кольма находит их и в неутешной скорби и отчаянии обращается к обоим, ей милым бойцам“.

Художник повторил в акварели фрагмент картины (возможно, по просьбе коллекционера). В плоскостно трактованной композиции, решенной в холодных синих тонах, монументальный образ Кольмы возник над морскими просторами как символ извечной женской печали. И прядь волос ее взметнулась, как крыло пролетевшей мимо одинокой чайки.

Е. Г.

172 „Один в поле воин“. 1914

Эскиз театральной программы
Бумага, уголь, коричневая акварель, графитный карандаш. 49,4 x 63,5
Справа внизу: *В. Васнецов 1914 г.*; слева внизу: *Рисунок для Театральной программы 11 окт. 1914. / въ Губернскій Ком. Всероссийскаго Земскаго Союза помощи / больным и раненым воинамъ*
Пост. в 1955 от А. А. Богачева Р-49221
Повторение одноименной картины.
Эскиз (1914) в ЦГАЛИ, картина – в Доме-музее В. М. Васнецова, Москва

Русский витязь с копьём в руке мчится на коне по степным просторам навстречу летящим стрелам. Символика черно-белого плакатного рисунка подчеркнута красно-коричневым фризом – геральдическим декоративным мотивом, олицетворяющим схватку двух царств. В годы русско-германской войны художник создал ряд произведений на патриотическую тему, в соответствии с высказанным им убеждением: „Если войны не избежать, то защищать свое племя и народ следует до последнего“.

Один из друзей художника, В. А. Гиляровский, посвятил картине стихи:

Один в поле воин – один богатырь,
Его не пугает бескрайняя ширь,
Пусть стрелы летят в него грозною тучей.
Не страшно ему, удалой и могучий
Летит исполни,
В поле воин один!

Е. Г.

ВОИНОВ

Всеволод Владимирович

173 Орнаментальная композиция.
1909
(ил. 30)

Бумага на голубой бумаге, акварель, графитный карандаш. 18,7 x 20,3
Справа внизу: *7–VI–09/ ВВ.*
Пост. в 1982 от Е. А. Зоммер, внучки художника
Р-57295

174 Орнаментальная композиция.
1913
(ил. 287)

Бумага, акварель. 34,8 x 37,6
Справа внизу: *3. III. 13/ ВВ*
Пост. в 1982 от Е. А. Зоммер, внучки художника
Р-57294

Воинов сам считал себя прежде всего рисовальщиком. Его орнаментальные композиции носят самостоятельный характер, демонстрируя свободное владение выразительными возможностями как линии, так и цветового пятна. В декоративных мотивах ощущается близость к работам мастеров „Мира искусства“ и к западноевропейской орнаментальной графике. А из ассиметричных, перетекающих друг в друга пятен черно-серых, размыто-зеленых и мутно-синих тонов внезапно возникают фантастические смутные видения, порожденные снами или народными сказками.

Н. З.

175 Автопортрет. 1913

Картон, графитный карандаш. 35,7 x 35,7
Справа внизу: *10 / III КИ 1913 ВВ...в*
Пост. в 1982 от Е. А. Зоммер, внучки художника
Р-57298

В эпоху символизма художники стремились раскрыть в портретах „вторую“, скрытую жизнь изображаемого. В характерном для времени карандашном автопортрете Воинов использует для этого пластический контраст между сильным, коротким, энергичным штрихом, с помощью которого „выстроено“ лицо, и мягкими, гибкими линиями в изображении ветки мимозы. Под внешней суровостью, решительностью, твердостью скрываются душевная ранность, хрупкость и мягкая лиричность.

Н. З.

176 Пейзаж с обрывом и деревьями. 1915
(ил. 215)
Бумага серая, уголь, белила. 31,4 x 23
Слева внизу: 15. IX / 1915г. ВВ;
на обороте вверху: *Воштов Композиция (деревья, обрывы) № 39*
Пост. в 1982 от Е. А. Зоммер, внучки художника P-57290

Эта работа создана в период первой мировой войны. Используя напряженные ритмы обобщенных форм, драматический контраст черного и белого, художник вносит в характерную для символистов поэзию построения новые оттенки. На смену идиллии, меланхолии приходит чувство тревожного ожидания больших перемен.

Н. З.

ВРУБЕЛЬ Михаил Александрович

177 Принцесса Греза. 1896
(ил. 74)
Эскиз декоративного панно для Всероссийской промышленной и художественной выставки в Нижнем Новгороде в 1896
Картон, акварель, гуашь, графитный карандаш. 27,1 x 68,4
Слева внизу: *Врубелъ*
Пост. в 1917 от А. П. Боткиной, собр. С. С. Боткина P-14992
Декоративное панно (холст, масло) – ГТГ. Мозаичное повторение – фасад гостиницы „Метрополь“ в Москве
выставки: Осенний салон. Париж, 1906. № 705; Русское искусство. Берлин, 1906. № 547
ЛИТЕРАТУРА: Яремич. С. 142.

Одно из двух панно для выставки должно было по замыслу художника олицетворять „дифференцированный и бледный Запад“. И он избрал сюжет из драмы Э. Ростана „Далекая принцесса“ (в 1896 опубликованной в русском переводе). Позднее А. В. Бакушинский назовет врубелевское панно „уточенным изыском трубадурской мистической любви“.

Принц Жоффруа, поэт и рыцарь, спешит на корабле к принцессе Мелиссанде („И близкий свой предчувствуя конец, решил пуститься в путь за сине море, к неведомой своей Принцессе Грезе“). Перебирая струны арфы, поэт восневает далекую возлюбленную. И в сверкающих лучах розовой зари принцесса является ему белоснежным

видением („вся в жемчугах и лилиях она“). Подчеркнутая стилизация фигур, острая напряженность ритмов и контуров вполне отвечали декоративной задаче и эстетической концепции. Но академическое жюри отвергло панно. С. И. Мамонтов выставил его в отдельном павильоне. Современники восприняли панно как олицетворение мечты художника: „Разве не он сам с золотой лирой в руках лежит на помосте фантастического корабля, разве не его заветная греза <...> склонилась над ним?“

Е. Г.

178 Гретхен среди цветов. 1897
(ил. 146)
Эскиз панно
Бумага, акварель, угольный карандаш. 96,4 x 50,9
Пост. в 1937 от Е. И. Геть, ранее – собр. Е. И. Ге P-14991
выставки: первая выставка „Салон“. СПб, 1909. № 39 („Этюд Primavera“)
ЛИТЕРАТУРА: Ге. С. 320 („Женское лицо посреди синих цветов“).

Еще в университетские годы Врубелъ сделал рисунок пером „Маргарита“ (Киев), а в 1883 написал сестре о И. В. Гете: „Я проникнут к нему самым глубоким восторгом“. В 1896 он создал цикл панно на темы „Фауста“. Возможно, выбор был связан с тем, что опера Ш. Гуно была в постоянном репертуаре его жены-певицы. Но и завершив работу над панно, он оставался во власти гетевских образов.

Монументальность форм акварели, декоративность художественных приемов ассоциируется с образно-пластической системой работ цикла. Образ Гретхен воплощает романтический идеал „вечно-женственного“.

Бледная девушка в черном платье, с тонким, прекрасным лицом и белокурыми косами срывает цветы для статуи Мадонны („Ах, горькое страданье в слезах я излила, когда я утром ранним тебе цветы рвала...“). И цветы эти – синие дельфиниумы, тающие в себе яд, – преувеличенные, антропоморфные, – заполняют композицию, и прикосновение их колющее, язвительное...

Острая напряженность диагонального построения акварели, траурная цветовая гамма, мучительный изгиб руки усиливают сгущенность эмоций „на фоне ужасной меланхолии“ (А. Белый).

Е. Г.

179 Морская царевна. 1898
(ил. 251)
(Н. И. Забела-Врубелъ в опере-былине Н. А. Римского-Корсакова „Садко“)
Бумага, акварель. 160 x 61,5
Справа внизу: *Врубелъ 98*
Пост. в 1903, дар М. К. Тенишевой P-14997
Эскиз – в Театральном музее им. А. А. Бахрушина, Москва
выставки: Мир искусства. СПб. 1900. № 46 (Морская царевна)
ЛИТЕРАТУРА: Ге. С. 328 („Морская царевна“); Яремич. С. 114.

Премьера состоялась на сцене Русской частной оперы С. И. Мамонтова в Москве, 26 декабря 1897. Н. И. Забела-Врубелъ пела (со второго спектакля) в костюмах по эскизам Врубелъ.

Работы, связанные с темами из опер Римского-Корсакова, отчетливо окрашены той „штимной национальной поткой“, которую художник по его собственным словам так жаждал поймать. Трактованная в монументальных формах большого стиля, композиция возникла из сложного комплекса сценически-музыкальных и сказочно-былинных впечатлений. В пей – сплав фантастики и бытия. В снянии месяца блещет жемчуг убора, струятся золотистые ткани и красная медь волос. От ее печали клонятся высокие травы. Колдовская тайпа панно кроется не в портрете певицы (он слишком конкретен), но в одухотворенности пейзажа, в лунном томлении природы. И все это слагается в образ нежной печали-прощания с Садко: „Уедешь в дальние края, увидишь синие моря...“

Е. Г.

180 Садко у Ильмень-озера. 1899
(ил. 258)
Эскиз майоликового блюда
Картон, акварель, бронза, алюминий, графитный карандаш. 51,8 x 65,9 (овал)
Пост. в 1938 от Е. П. Васильевой; ранее – собр. Ф. О. Шехтеля P-5413
Эскиз-вариант – в ГТГ
выставки: Мир искусства. СПб, 1903. № 103; Осенний салон. Париж, 1906. № 679; Русское искусство. Берлин, 1906. № 527
ЛИТЕРАТУРА: Бенца А. М. А. Врубелъ // Мир искусства. 1903. № 10–11. С. 169, воспр.

181 Садко у Ильмень-озера. 1899
(ил. 259)
Эскиз майоликового блюда
Картон, акварель, гуашь, уголь. 47,7 x 61,9 (в свету овал)
Пост. в 1920 из Отдела охраны памятников искусства и старины; ранее – собр. А. А. Коровина P-5414
Эскиз-вариант – в ГТГ
Майоликовые блюда, выполненные по эскизам Врубелъ (для М. С. Кузнецова) имеются в ГРМ, Музеях-усадебках „Абрамцево“ и „Кусково“, а также в частных собр.

ЛИТЕРАТУРА: Пунин Н. Н. К рисункам Врубелъ // Анолон. 1913. № 5. С. 10–11.

С темой „Садко“ художник впервые соприкоснулся в 1884, когда для литературно-музыкального вечера в Академии он сочинил композицию „Садко играет на гусях на дне морском“, сопровождавшую симфоническое произведение Н. А. Римского-Корсакова. В 1899 цикл работ, навеянных постановкой новой оперы, пополнился эскизами декоративной майолики.

В орнаментальном узорочье композиции блюда гармонично сплелись реальные и сказочные мотивы, объединенные изумрудно-синей, жемчужно-серой и коричневой гаммой. Лиричность и спокойствие стилизованных образов, текущих по борту блюда (гусяр и череда царевен на волнах), противопоставлены динамизму трактовки средника, где в бурной пене клубящихся волн является яростный лик Морского царя, поднявшегося из темных озерных глубин.

Е. Г.

182 Портрет Н. И. Забелы-Врубелъ на фоне березок. 1904
(ил. 185)
Бумага, акварель, пастель, гуашь, итальянский и графитный карандаш. 67,6 x 32,3
Пост. в 1918 от А. А. Врубелъ, ранее – собр. Н. И. Забелы-Врубелъ P-14996
выставки: Мир искусства. СПб, 1906. № 72; VIII НОХ. СПб, 1912–1913. № 3; Осенний салон. Париж, 1906. № 686; Русское искусство. Берлин, 1906. № 532
ЛИТЕРАТУРА: Яремич. С. 169, 186.

О работе над портретом художник писал жене из Москвы: „... я решил остаться <...> чтобы кончить фон в твоём портрете,

платье я кончил вчера <...> Все 32 березки нарисованы и остается оживить их красками. И еще осталась кофточка и розы на поясе <...> В. А. (Усолицева) принесла 2 черные розы, и я устроился у них в столовой <...> и написал обе. Теперь мне осталась одна сгеме <...> Но краски лица побледнели рядом с сильно написанными аксессуарами. Vous apporterez des couleurs de vos promenades, и портрет будет, еще пройденной с натуры, восхитителен“.

Художник воплотил в портрете не столько реальный облик жены, сколько свою мечту. Тридцатипятилетняя Забела предстает в нем хрупкой, с тенью беспомощной улыбки на устах и затуманенным слезами синим взором. Нежность образа и прозрачность сиренево-лиловых тканей возникают из паутиных штрихов карандаша и невесомых касаний пастели. Но тайна очарования портрета скрыта, кажется, в трепетном фоне из тонких березок, заполнивших большую часть листы. Отрешенный, неземной облик Забелы воспринимается как один из вариантов „Пророка“ и „Серафима“.

Е. Г.

183 Видение пророка Иезекииля. 1906

Картон, уголь, акварель, гуашь, цветной карандаш. 102,3 x 55,1
Пост. в 1913 с VIII выставки НОХ, собр. Н. И. Забелы-Врубель Р-5857
ВЫСТАВКИ: Осенний салон. Париж, 1906 (вне кат.); Русское искусство. Берлин, 1906 (вне кат.); VIII НОХ. СПб, 1912–1913. № 11
ЛИТЕРАТУРА: Яремич. С. 172; Евдокимов. С. 64.

Последнее произведение художника, выполненное в клинике доктора Ф. А. Усолицева. Из письма Врубеля жене (12 февраля 1906): „...ездили в Москву и купили <...> несколько красок, чтобы окончить видение пророка Иезекииля“. В конце февраля художник ослеп.

Темы „Пророка“, „Серафима“ и „Демона“ питали творчество художника начиная с 1885 до конца дней. В последние, скорбные годы эти видения как бы сплывались в душе мастера и раскрылись в единстве. Неустанно, на протяжении двух десятилетий, погружаясь в пучину библейских откровений, овладев обширным репертуаром образов-символов, Врубель приоткрыл свои виде-

ния взорам непосвященных, бросив в жертву весь гений и самую жизнь.

В „Видении“, открывшемся пророку, отражен почти непостижимый образ. Мастер работал над композицией до последнего дня.

В шуме и трепете крыльев предстает дуэликий Серафим, взметнувший руки, сжимающие меч и голову змия. Волосы Серафима стянуты лентами-„слухами“. Его главный лик, отчеканенный золотыми бликами, схож и с киевским „Ангелом“ и даже с „Царевной-Лебедью“. Над бармами хитона, в отблесках пламени виден второй его лик, с тяжелыми, заземленными чертами. Ниже – огненное колесо. („15 <...> по одному колесу у сих существ“). Под ним – Пророк. В его образе – отзвуки ранних автопортретов. Он самозабвенно созерцает величайшую тайну: живое подножие Престола – „явление славы Господней“ – в зыбком мареве теней и „исполненных очами“ крыльев. В тающих очертаниях ослепленного видением Пророка-Врубеля, обреченно ускользающего за пределы, – потрясающий трагизм концепции художника.

Е. Г.

ГОЛОВИН Александр Яковлевич

184 Ангел смерти над городами. 1900-е (ил. 286)

Эскиз обложки журнала „Мир музыки“ (?)
Бумага, синяя акварель, графитный карандаш. 28,2 x 19,5
Внизу в изображение включен текст: *МИРЬ М(?)...КИ.*; под изображением: *раб А. Я. Головина* и неразборчивая подпись
Пост. в 1985, дар М. Е. Мильштейн, собр. Г. М. Левитина, Ленинград Р-57834

В русском искусстве начала XX века, пронизанном символическим подтекстом, даже в текущих политических событиях видели прямые предсказания конца света. Действительность, наполненная ожиданием грядущих катастроф, сделала актуальным апокалиптический образ ангела с мечом, занесенным над обреченной землей.

Издание с названием „Мир музыки“, отчетливо читаемым в авторском тексте, включенном в изображение, найти не удалось. Возможно, этот лист художник готовил для обложки петербургского журнала,

издававшегося в первом полугодии 1905 под названием „Музыкальный мир“. В подготовительный период организации нового журнала его название могло меняться.

Н. У.

ГОНЧАРОВА Наталия Сергеевна

185 Братская могила. 1914 (ил. 222)

Эскиз
Бумага, графитный карандаш. 31,8 x 24,5
Пост. в 1985, дар М. Е. Мильштейн, собр. Г. М. Левитина, Ленинград Р-57804

Над Братской могилой „часто вороне грают <...> лежат труны христианские аки сенные стоги“, а над землей, оцепеневшейся телами убитых, встает Ангел, распростерший крылья и руки над русскими поверженным воинством. Лишенный канонического нимба, ангел-демон „будто творит из тьмы – всполохов лиц, ладоней...“ Таким предстает воплощение авторского замысла в одноименной автолитографии альбома „Мистические образы войны“ и в эскизе-варианте из частного собрания. Известны три эскиза-варианта этого сюжета, исполненные в технике графитного карандаша как подготовительные к эстампу альбома. Рисунок, экспонируемый на выставке, – второй в этом ряду композиций-поисков Гончаровой. В нем ощущается безмерная скорбь и молчание отчаяния. Это послесловие к Апокалипсису и его умозрачительное продолжение. Вместе с огромной фигурой Ангела, вырастающей из земли, в жесте невыразимой боли рук, скрещенных на груди, в лике, исполненном мучительного прозрения, начинает свое воплощение сам Символ „Предстояния перед Вечностью“. Символ, возникший из „буквальности и перенасыщенности аллегорий“ фризовой композиции цикла и обретший силу и экспрессию звучания в одноименной автолитографии Гончаровой.

Н. Ш.

186 Видение. Эскиз. 1914 (ил. 224)

Бумага, графитный карандаш. 37,8 x 34,5
Пост. в 1985, дар М. Е. Мильштейн, собр. Г. М. Левитина, Ленинград Р-57806

Подготовительный эскиз одноименной автолитографии, вошедшей в альбом „Мисти-

ческие образы войны“. Композиционно он идентичен эстампу. Смысловый контраст в рисунке создает большая объемность изображения и повествовательная, гротесковая выразительность деталей. Здесь присутствует элемент лубочной театрализации. Застывает „конелюд“ перед святым благословением видения. Возникает ощущение парадоксальности и фантазмагоричности вторжения „войска“ в непостижимый мир таинственных означенных и сокровенных существ – мир изображенных видений.

Н. Ш.

ДЕНИСОВ Василий Иванович

187 Демон поверженный. (На смерть М. А. Врубеля). 1910 (ил. 109)

Бумага, акварель, тушь, графитный карандаш. 48 x 56,6
На обороте слева: № 25 подь стекло
Пост. в 1974 от Т. В. Воиновой, собр. В. В. Воинова, Ленинград Р-56595
ВЫСТАВКИ: Мир искусства. М., 1911. С. 7; Денисова и Рюсс. М., 1912. № 149

Мрачный горный пейзаж, гулкое каменное пространство, странная близость сумрачных тонов, сияние нездешнего света рождает чувство безысходного одиночества человеческой души перед неразгаданной тайной смерти. Мистически-религиозное чувство скорби и величия духа пронизывает весь строй произведения.

Н. З.

188 Охота на льва. 1910 (ил. 312)

Бумага, акварель, графитный карандаш (снизу очерчен). 55,8 x 77,3
Пост. в 1920 из Отдела охраны и учета памятников искусства и старины, собр. А. А. Коровина, Петроград Р-24421
ВЫСТАВКИ: Денисова и Рюсс. М., 1912. № 107; Бюро Н. Е. Добычиной (Денисов). Пг, 1915. № 67 (датирован 1910)

Экзотика Востока питала не одно поколение художников, алкавших нездешней красоты, и философов, искавших вечные истины в древних мирах. „Охота на львов“ является одним из лучших ориенталистских произведений Денисова. Лишенное исторической точности изображение включает фигуру умирающего льва, как бы сошедшего с ассирийских рельефов, и мечу-

щихся на каменистом плато всадников в стрельчатых шлемах. Динамику композиции сообщает оригинальный прием отделения уплощенного переднего плана от остального пространства сеткой скрещенных коний, стрел и лука. Колорит отличает особая сухость сочетаний строго коричневого-серого с голубым.

Н. З.

189 Фантастический пейзаж. 1917

(ил. 163)

Бумага, акварель, графитный карандаш (очерчен). 69,2 x 52,2

Слева внизу: *В. Денисов 1917*

Пост. в 1920 из Отдела охраны и учета памятников искусства и старины, собр. А. А. Коровина, Петроград Р-24417

190 Фантастический пейзаж. 1917

(ил. 161)

Бумага, акварель. 68,8 x 52

Справа внизу: *В. Денисов 1917*

Пост. в 1920 из Отдела охраны и учета памятников искусства и старины, собр. А. А. Коровина, Петроград Р-24418

191 Фантастический пейзаж с колодцем. 1917

(ил. 160)

Бумага, акварель, графитный карандаш. 68,2 x 51,8

Слева внизу: *В. Денисов 1917*

Пост. в 1920 из Отдела охраны и учета памятников искусства и старины, собр. А. А. Коровина, Петроград Р-24419

192 На берегу озера. 1917

(ил. 162)

Бумага, акварель. 56,6 x 77,8

Слева внизу: *В. Денисов*

Пост. в 1920 из Отдела охраны и учета памятников искусства и старины, собр. А. А. Коровина, Петроград Р-24420

Серия „фантастических“ или „классических“ пейзажей Денисова в полной мере раскрывает лиричность и самобытность его творчества.

Мечта художника витает в неконкретном времени „золотого века человечества“, включающем то античные, то среднеазиатские, то древнеславянские реалии, иногда, впрочем, сосуществующие, как в одном из листов, где изображена встреча героини греческой архаики в цветном неплосе с девушкой в восточном одеянии.

Серию объединяют несколько постоянных доминант композиций: мотивы дороги, реки или озера, русской крепости или античной виллы. Особенно интересны деревья: их гигантские кроны – прихотливые миры, весь объем которых пронизан разноцветными жгутами декоративных полос. Их стволы, часто опирающиеся на львиные лапы, „татуированы“ выющимся орнаментом. Но главное в них – их огромность, принадлежность незапамятным временам.

Иногда Денисов использует в пейзажах прием пластической незавершенности и своеобразный пуантилизм, что особенно очевидно в листе „На берегу озера“, где живописная ткань постепенно тает в белом цвете бумаги.

Н. З.

193 Отдых на пути в Египет. Эскиз церковной росписи. 1910-е

(ил. 217)

Бумага серая, акварель, гуашь, бронзовая краска. 47,4 x 60,5

Слева внизу: *В. Денисов*

Пост. в 1920 из Отдела охраны и учета памятников искусства и старины, собр. А. А. Коровина, Петроград Р-35168

Эскиз построен на контрасте темного арочного обрамления и сияющего светлого изображения внутри. Манера наложения цветных пятен напоминает мозаику. В нежных пастельных тонах цветущего пейзажа как бы растворены фигуры Марии с Младенцем и святого Иосифа. Не случайно обращение художника к церковным росписям. Его личность, по словам В. В. Вонникова, сочетала в себе „исключительную умиротворенность, уединенность духа, способность уходить в тишину своей собственной души“.

М. Т.

ДОБУЖИНСКИЙ

Мстислав Валерианович

194 Петербург. Обводный канал. 1902

(ил. 135)

Бумага, акварель, графитный карандаш. 22,2 x 32

Справа внизу: *1902 М. Добужинский*

Пост. в 1919 от автора, Петроград Р-13523

ЛИТЕРАТУРА: Голлербах. Рисунки Добужинского. С. 81.

195 Город. 1914

(ил. 36)

Бумага, графитный и угольный карандаш. 60,4 x 43,3

Слева внизу: *МД 1914*;

на обороте справа внизу:

М Добужинский/ 18. 10 1914

Пост. в 1929 из МХК

Р-5515

Петербург – лейтмотив многих произведений Добужинского. Художник наделяет своей мифологией город белых ночей. В графических произведениях „Петербург. Обводный канал“ (1902) и „Город“ (1914) представлены „физиономия“ города, „лица домов“, каменные громады, застилающие небо. Автору важно было передать холодность, непричастность города как одушевленного организма к судьбам человека, частного, и человечества вообще. В этом заключен подход художника к реализации одной из задач русского символизма – создания реальности, воспринятой не визуально, но эмоционально, эстетически преобразующей действительность.

М. Т.

196 Эскиз оформления завода. Из серии „Городские сны“. 1909

(ил. 31)

Бумага, тушь, перо, кисть, графитный карандаш, белила. 82,5 x 67,6

Слева на изображении: *М. Добужинский*;

внизу: *апрель-май 1909*

Пост. в 1931 из архива М. В. Добужинского, Ленинград РБ-10639

197 Поцелуй. Из серии „Городские сны“. 1916

(ил. 142)

Фанера грунтованная, соус, сангина, процарапка. 109 x 77,7

Слева внизу: *19 МД 16 XII*

Пост. в 1984, дар Н. Н. и К. Б. Окуневых, собр. Б. Н. Окунева, Ленинград

Р-57575

выставки: Мир искусства. Пг, 1917. № 89

Над серией графических произведений „Городские сны“ Добужинский начал работать в 1906, возвратившись из Лондона. В 1907–1909 создает первые два листа, в 1914, после второго посещения Лондона, художник вновь обращается к работе над циклом, расширяя его тематику и углубляя свою худо-

жественную идею. В 1914–1921 созданы: „Безмолвие“, „Недра города“, „Темница“, „Мертвые башни“, „Поцелуй“, „Труд“.

В произведениях „Эскиз оформления завода“ (1909) и „Поцелуй“ (1916), как и в серии в целом, отражены характернейшие идеи русского символизма начала XX века: разрушения как символа начала, рождения из старого „худшего“ нового „лучшего“, где гибель, смерть трактуются как позитивные символы будущего преобразования, воскрешения; отождествления красоты и „эстетического“ с преобразующими реальность мечтой и сном человека; эстетизация противоречия как главного смыслового элемента построения произведения русского символизма. Так, в „Поцелуе“ на фоне разрушающегося фантастического каменного города изображены обнаженные мужчина и женщина, провозвестники светлого „правильного“ будущего.

М. Т.

ЖУКОВСКИЙ

Павел Васильевич

198 Женщина со скрипкой. Памяти

Беклина. Начало 1900-х

(ил. 95)

Картон, гуашь, акварель, тушь, бронзовая и серебряная краска. 33,8 x 19,7

Справа внизу: *П. Жуковский*;

под изображением: *Памяти Беклина*;

внизу по краю: *Композиция для эмали на золоте и серебре*

Пост. в 1926 из Библиотеки АХ РБ-7809

С выдающимся немецким символистом А. Беклиным, творчеством которого он восхищался, Жуковский подружился в начале 1870-х в Мюнхене. В композиции „Памяти Беклина“, созданной Жуковским в России, использованы излюбленные мотивы и аллегории самого немецкого художника.

Н. З.

ЗАМИРАЙЛО

Виктор Дмитриевич

199 Женщины среди пейзажа.

Эскиз панно. 1910-е

(ил. 177)

Бумага, акварель, графитный карандаш. 37,3 x 43,2

Пост. в 1952 из ГЗК

РБ-14884

Распространенная в символизме тема „locus amoenus“ („Прелестное место“) – изображение людей на фоне идиллической природы – в композиции Замирайло модернизирована. Возлежащие у моря аристократки, окруженные служанками, их затейливые прически и туалеты лишены черт архаики и в равной мере соотносятся как с римской, так и с современной художнику эпохой. В утонченной пластике рисунка, сдержанных композиционных ритмах, в работе большими уплощенными цветовыми пятнами читается стилистика модерна. Она сказывается в холодной имперсональности образов, изысканной гамме сближенных цветов, а также в линии берега, в колоннах, увитых плющом, легком узоре облаков.

Н. З.

200 Ведьма. 1910

(ил. 291)

Бумага на картоне, акварель, графитный карандаш. 31,4 x 31
Слева внизу: *В. Замирайло 1910 г. сентябрь*; справа внизу: *Ведьма*
Пост. в 1964 из ГЭ, собр.
Ф. Ф. Нотгафта, Ленинград Р-54726

ЛИТЕРАТУРА: Эрст. Замирайло. С.9, воспр..38.

Влечение к сказочно-таинственным, веющим жутью инобытия фольклорным образам в русском символизме связано с традицией национального романтизма. Поэтическая стихия мира славянской мифологии с повышенной полнотой чувственного переживания выражена Замирайло в листе „Ведьма“. Его лирико-мистическая окраска передана чистыми красками акварели, то звучно поющей, то глухо мерцающей в изображении загадочной ночной природы, золотистых звезд, слетающих с аквамаринных небес, „жестокой и юной“ (А. А. Ахматова) тоски всадницы, окруженной зловецей свитой.

Н. З.

201 Враги. (Поединок на развалинах). Фантазия. Из серии „Carricci“. 1912 (ил. 136)

Бумага на картоне, черная акварель (очерчен). 39,4 x 49,7
Слева внизу: *В. Замирайло 1912*
Пост. в 1970 из ГЭ, собр.
Ф. Ф. Нотгафта, Ленинград Р-56020

ЛИТЕРАТУРА: Эрст. Замирайло. С. 36.

Интерес к сверхчувственному связан у Замирайло с пристрастием к чувственному – выражению ярких и сильных романтических страстей. Это характерно для всех листов его цикла „Carricci“, куда вошли работы художника 1908–1921. В композиции „Враги. (Поединок на развалинах)“ – фантазии на тему эгейского искусства – художник стремится воскресить юность человечества, „времена борьбы между богам и титанами“ (А. Белый). Вымышленный сюжет он решает реалистически-осязаемой пластикой звучного акварельного письма. Активная эмоциональность образа отвечает понятиям „огневеющего вечной жизнелюбием“ индивидуалистического эмпиризма А. Белого.

Н. З.

КАЛМАКОВ

Николай Константинович

202 Китайка. 1913

(ил. 303)

Картон, акварель, гуашь, серебряная краска, тушь, перо, графитный карандаш. 56,2 x 38,6
Слева внизу: *К 1913*
Пост. в 1920 из Отдела охраны и учета памятников искусства и старины, собр.
А. А. Коровина, Петроград Р-35262

выставки: Мир искусства. СПб, 1913. № 160

Эротические мотивы, постоянно звучащие в искусстве символизма, не часто подаются с такой прямой остротой, как в ориентально-экзотическом листе Калмакова. Изощренный декоративизм композиции, где каждый участок связан с другим напряженно пульсирующей жизнью, то странно отвлеченной, то чувственно насыщенной, свидетельствует о глубоком проникновении художника в стилистические принципы восточного искусства.

Н. З.

203 Девочка на фоне красной стены. 1908

Эскиз костюма к спектаклю „Черные маски“ по пьесе Л. Н. Андреева
Бумага, гуашь, акварель, бронзовая и серебряная краска. 32,1 x 21,1
Справа внизу: *К 1908*
Пост. в 1978 от В. Афанасьевой Р-57052

выставки: картин Н. Калмакова. СПб, 1913. С. 4 („Калѣка“)

Пьеса „Черные маски“ написана Л. Н. Андреевым в трудный период жизни, омраченный смертью жены. „Сплошь пронизанные потусторонним“ (К. А. Марджанов) образы этого спектакля произвели большое впечатление на современников. Костюмы и декорации к постановке были созданы Калмаковым в короткий срок – всего за один месяц. Профессионально и вдохновенно решенные, они принадлежат к числу лучших театральных работ художника. В них воплощено любование странным, болезненно-извращенным, выражающим романтическую тягу эпохи к „ужасному“. Эскиз изображает одного из фантазмагорийных персонажей пьесы – „маленького уродца, полчеловека, полуживотное“ (Л. Н. Андреев).

Н. З.

204 Фантастические деревья на фоне красного заката. 1913

(ил. 233)

Бумага, акварель, аппликация. 39 x 44
Слева внизу: *К 1913*
Пост. в 1970 из ГЭ, собр.
Ф. Ф. Нотгафта, Ленинград Р-56007

Экстатически-экспрессивный фантастический коллаж Калмакова относится, видимо, к числу театрально-декорационных замыслов художника. Антропоморфные формы вытянутых стволов деревьев, извивающихся под напором стихий, превращаются в живые, мыслящие и страдающие существа. В этой работе художника сказалось характерное для символизма одухотворение природных форм.

Н. З.

КУЗНЕЦОВ

Павел Варфоломеевич

205 Иллюстрации к драматической поэме Н. С. Гумилева „Дитя Аллаха“. Арабская сказка // Аполлон. 1917. № 6–7.

206 Пери и единорог. I картина. 1916–1917 (ил. 307)

Бумага, тушь, кисть, графитный карандаш (очерчен). 30,3 x 24

На обороте: *I акт к Гумилевской пьесе № 7 Рисунок Павла Кузнецова*
Пост. в 1966 от автора, Москва Р-54926

ЛИТЕРАТУРА: Аполлон. 1917. № 6–7. С. 24, воспр.

207 Пери и дервиш. II картина „Улица Багдада“. 1916–1917 (ил. 308)

Бумага, тушь, кисть, графитный карандаш (очерчен). 29,3 x 23,5
Пост. в 1966 от автора, Москва Р-54925

ЛИТЕРАТУРА: Аполлон. 1917. № 6–7. Ил. – между с. 32–33.

208 Пери и дервиш в саду перед Гафизом. III картина „Сад Гафиза“. 1916–1917 (ил. 309)

Бумага, графитный карандаш, тушь, кисть (очерчен). 30,3 x 24
На обороте: *Эскиз к пьесе Гумилева*
Пост. в 1966 от автора, Москва Р-54924

ЛИТЕРАТУРА: Аполлон. 1917. № 6–7. Ил. – между с. 48–49.

Одно из редких обращений художника к искусству книги. Предложение проиллюстрировать „арабскую сказку“, а также принять участие в оформлении инсценировки поэмы (предполагалось создание эскизов марионеток и самих кукол) позволило художнику, покоренному в те годы „созерцательной тайной Востока“ (Кузнецов), создать в своем творчестве новую интерпретацию этой темы.

Интерес к этой работе нельзя объяснить одними только ориенталистскими увлечениями художника. Всегда очень серьезно относящийся к графике, рассматривающий ее как самостоятельную область творчества, а не как дополнение к своей живописи, Кузнецов в этих композициях, как и в созданном несколько ранее оформлении книги М. А. Кузмина „Подвиги великого Александра“, развивая каноны средневековой миниатюры и фрески, открывает новые выразительные средства, монументальностью и повышенной экспрессией в чем-то совпадающие с исканиями Н. С. Гончаровой.

Н. З.

КУЗЬМИНА-КАРАВАЕВА

Елизавета Юрьевна

209 Встреча Марии с Елизаветой.

Не позднее 1917

(ил. 236)

Бумага, акварель, воск. 21,5 x 17,4

Пост. в 1983 от М. А. Омельченко-

Владимирской

P-57349

К середине 1910-х религиозная тема становится основной в изобразительном и литературном („Руфь“, 1916) творчестве Кузьминой-Караваевой. Встреча Марии и Елизаветы трактуется прежде всего как встреча духовная. В поисках формирования художественного языка она обращается к древнему искусству и искусству примитива. Цвет становится условным и приобретает символический характер. Так, земля уподобляется морю и дается синим. Позднее, уже в эмиграции, Кузьмина-Караваева напишет: „Есть два способа жить: совершенно почтенно и законно ходить по суше – мерить, взвешивать, предвидеть. Но можно ходить по водам. Но тогда нельзя мерить и предвидеть, а надо все время верить. Мгновение безверия – и начинаешь тонуть“.

Н. С.

ЛАНСЕРЕ Евгений Евгеньевич

210 Фронтиспис к циклу

стихов Черубины де Габриак //

Аполлон. 1910. № 10. С. 3.

Повторение. 1914

(ил. 29)

Картон, тушь, перо, кисть, акварель,

гуашь, серебряная краска. 37,1 x 28,2

Справа внизу: *Е Лансере / 1914.*

Пост. в 1917 от автора

P-6052

Рисунок – авторское повторение – намного богаче воспроизведения в журнале „Аполлон“ в колористическом и смысловом отношении, благодаря изысканной черно-бело-красно-серебряной гамме и такому значительному акценту, как пламенеющее сердце. Неизменный мотив искусства символизма – соседство любви и смерти – усилен содержанием стихов, для размещения которых на постаменте надгробия создана вся композиция („С моею царственной мечтой одна брожу по всей вселенной...“).

А. М.

МИЛИОТИ Василий Дмитриевич

211 Утро. 1905

(ил. 72)

Фанера, акварель, гуашь,

тушь, перо. 21,8 x 22,2

Справа внизу: *В. Milioti 1905 VIII;*

на обороте: *Утро*

Пост. в 1946 из ГЗК

P-34024

„Я не знаю мудрости, годной для других, только мимолетности я влагаю в стих. В каждой мимолетности вижу я миры, полные изменчивой радужной игры“ (К. Д. Бальмонт).

Причудливая мозаика разноцветных соцветий составляет живописную ткань „Утра“ Милиоти. Красочные цветовые дорожки прихотливо выются по поверхности, сплетая динамичный абстрактный узор, в котором среди цветника, окрашенного рдеющими отсветами утренней зари, неожиданно вычленяется хрупкая фигурка дамы с павлином. Принцип однородности живописного пространства неразрывно связан здесь с символической отвлеченностью образа.

Н. З.

НАРБУТ Георгий Иванович

212 Пейзаж с кометой. 1910

(ил. 69)

Картон, акварель, тушь, перо,

белила (очерчен). 33,6 x 42,5

Слева внизу: *GEORG / V. NARBUT /*

ANNO D. M. / M. D. CCCCX

Пост. в 1933 из собр.

А. Н. Бенуа, Ленинград

P-6186

выставки: Мир искусства. СПб, 1911. № 188; М., 1911. № 217; персональная Нарбута. Пг, 1922. № 9

Неоднократно возникавшая в творчестве Нарбута тема кометы – отражение реального события – появление 19 мая 1910 кометы Галлея. Для художника оно послужило импульсом к созданию эмоционально напряженного и пронзительного произведения, вызывающего сложные ассоциации и переживания. Порождение фантазии мастера – воплощение трагического предчувствия надвигающихся исторических катастроф. Мрачное, безлюдное пространство, лишённое конкретных узнаваемых деталей, озарено холодным светом кометы

и спустя несколько мгновений вновь должно погрузиться во мрак. Произведение приобретает вневременное звучание, символизируя конец цивилизации. Насколько созвучной работа Нарбута оказалась настроениям эпохи свидетельствует то обстоятельство, что издательство Общины св. Евгении тотчас же выпустило открытое письмо с ее воспроизведением.

Н. С.

213 Кузнечик перед карточным

домиком. 1913

(ил. 37)

Иллюстрация к сказке

Г. Х. Андерсена „Прыгун“

Бумага, акварель, тушь, кисть,

графитный карандаш. 32,4 x 25,2

Справа внизу: *Г. Н. 13;*

слева сверху: *Андерсен Прыгун*

Пост. в 1969 от М. А. Ильиной P-55688

Детские книги в оформлении Нарбута обращены не только и не столько к ребенку, сколько к взрослому человеку, способному в полной мере оценить изысканный и несколько холодный причудливый мир, созданный фантазией художника. Смысловой стержень в иллюстрации к сказке Андерсена „Прыгун“ составляет мотив карт, часто встречающийся в произведениях искусства рубежа веков. Королевский дворец, „возведенный“ Нарбутом из карточной колоды – символ хрупкости и прозрачности надежд и ожиданий. Эта своего рода обреченность сказочного мира проецируется в реальность.

Н. С.

214 Аллегория „1916 год. (Хронос)“.

1915

(ил. 28)

Эскиз обложки журнала „Лукоморье“.

1916. № 1

Бумага, гуашь, акварель, тушь, перо

(очерчен). 38,7 x 34,5

Слева внизу: *Егорь Нарбутъ. 15*

Пост. в 1916 с выставки „Мир искусства“, Петроград

P-46005

выставки: Мир искусства. Пг, 1916. № 173; персональная Нарбута. Пг, 1922. № 55. Ил. – между с. 20–21.

События первой мировой войны нашли отражение в журнальной графике Нарбута в иносказательной форме. Первый номер

журнала „Лукоморье“ за 1916 открывался мрачной аллегорией, где новогодние детали можно заметить лишь в часах центральной башни, стрелки которых показывают полночь, и в картуше со знаком Водолея и датой „1916“. Могучий Хронос с косою и песочными часами в руке на фоне ночного пейзажа с руннами башен и колоннады отмеряет последний срок этому уходящему, умирающему миру, где все повергнуто в хаос и даже потерял счет времени (все башенные часы не согласованы между собой). Композиция художника, как отмечали исследователи, созвучна поэтическому творчеству А. А. Блока:

Туда, туда

На снеговую грудь

Последней ночи...

Вздохнуть – и очи

Сомкнуть, навсегда

Сомкнуть в объятиях ночи.

Н. С.

НЕСТЕРОВ Михаил Васильевич

215 Адам и Ева. 1898

(ил. 92)

Бумага на картоне, гуашь, акварель,

бронзовая краска, графитный

карандаш. 30,5 x 33

Слева внизу: *М. Нестеров*

Пост. в 1920 из Отдела охраны и учета

памятников искусства и старины; собр.

А. А. Коровина, Петроград P-6187

выставки: Мир искусства. СПб, 1899. № 166; М. В. Нестерова. СПб – М., 1907. № 8
ЛИТЕРАТУРА: Золотое руно. 1907. № 2. С. 21, воспр.; Нива. 1907. № 20. Май. С. 324, воспр.; Глаголь. С. 55, воспр.

В этой работе Нестеров удачно использовал свои обычные приемы: стилизацию фигур и „одушевление“ пейзажного фона. Веселый трогательный пейзаж задает цветовой и эмоциональный строй композиции, определяет ее ритмическое построение. Стилизованные уплощенные фигуры перволодей, включенные в ряд тонких деревьев, иллюстрируют прозрачную символику перекликающихся смыслов: утро природы, юность человечества, свежесть чувства. В образе Евы легко угадывается Е. А. Прахова, чертами которой художник наделял многих героинь своих произведений. Композиция была актуальна по образным средствам, воспроизво-

дилась самыми популярными журналами, возможно, оказала влияние на В. Э. Борисова-Мусатова в его работе „Дафнис и Хлоя“.

Н. У.

ПЕТРОВ-ВОДКИН Кузьма Сергеевич

216 Гибель. (Ураган). Эскиз композиции. 1914
(ил. 141)

Бумага, акварель, графитный карандаш. 26,8 x 35,3
Справа внизу: *КПВ 1914*

Пост. в 1920 от автора, Петроград

P-1794

Созданная в год начала первой мировой войны, небольшая по размеру акварель заключает в себе мощный заряд предчувствий и символического прочтения событий. Не изображая собственно гибели, разрушения, сохранив нетронутыми абрисы фигур бегущих мальчиков, не исказив порывом урагана кроны деревьев, художник создал атмосферу глобальной катастрофы цветовыми контрастами, огненными штрихами земных откосов, летящими плоскостями зеленовато-синих полей. Хрупкие фигурки на зыблущейся Земле обреченно скользят вниз, безнадежно стремятся обрести опору.

Н. У.

ПОЛЕНОВА Елена Дмитриевна

217 Крокусы. Эскиз декоративного панно для столовой дома М. В. Якунчиковой в Нарве. 1897–1898
(ил. 298)

Бумага, акварель, графитный карандаш, белила. 33,5 x 43,7
Справа внизу: *ЕП*

Пост. в 1928 из собр. С. С. Боткина

P-1880

Изучение народного искусства изнутри, с практической стороны, когда накапливаемый материал осмыслялся и претворялся в формы оригинальных изделий, дало Поленовой необычную творческую свободу в создании собственных орнаментальных мотивов. В ее фантазии они приобрели выра-

зительность, доступную, казалось бы, только музыке. Нежные созвучия приглушенных, блекло-изысканных тонов и плавные, ритмично расположенные линии контуров прихотливо изогнутых растений с понурыми головками навевают чисто музыкальные ассоциации, уводящие в область мечты, поэзии, сна.

По воспоминаниям художницы Е. Ф. Юнге, Поленова „обладала цветным слухом <...>, много ее орнаментов восставали в красках перед ее глазами во время исполнения музыкальных пьес“.

И. В.

218 Ночной пейзаж со сказочными деревьями. Эскиз декоративного панно. 1896–1898
(ил. 295)

Бумага, акварель, графитный карандаш, белила. 30,8 x 42,4

Пост. в 1928 из собр. С. С. Боткина

P-1881

Вариант – в Государственном историко-художественном и литературном музее-заповеднике „Абрамцево“

В композиции эскиза просматривается связь с декоративным панно „Жар-птица“, где дерево, к которому подлетает, распластав крылья, огромная птица, так же пересечено темной полосой тучи. С излюбленным Поленовой фольклорным образом Жар-птицы связана таинственная атмосфера звездной ночи. В этой декоративной композиции орнаментальность органично соединена с сюжетностью. Черный фон прозрачен и воздушен, а блеклые светила подчеркивают его бесконечную глубину. Особенно сильную эмоциональную окраску вносят тревожные полосы туч. Диковинные растения стилизованы во вкусе модерна, преодолевающего тектонику реального мира: массивные купы держатся на тонких, переплетающихся, нежизнеспособных стеблях.

У символизма и модерна есть одна общая черта: стремление преодолеть реальность. В символизме оно выражается как желание проникнуть за грань реального, а в модерне – подчинить реальность прихоти художника. С некоторой долей условности оба эти проявления можно объединить понятием „мистификации“. Благодаря способности к мистификации в произведении сю-

жетном модерне оборачивается иной своей гранью – символизмом. Символистский подтекст читается в этой декоративно-сюжетной композиции.

И. В.

219 Иван-Царевич и Жар-птица. Эскиз адреса к 25-летию творческой деятельности М. М. Антокольского. Декабрь 1896
(ил. 292)

Бумага, акварель, восковые мелки, белила. 23,1 x 14,1
Справа внизу: *ЕП*

Пост. в 1928 из собр. С. С. Боткина

P-1883

Рисунок исполнен по просьбе В. В. Стасова, который хотел, чтобы к юбилею М. М. Антокольского Поленова нарисовала „Ивана-Царевича и Жар-птицу около волшебного дерева. Она улетает, а он стоит счастливый и торжествующий, вырвав перо из ее хвоста“. Поясняя свой выбор, Стасов писал Поленовой: „Я потому решил предложить Вам сюжет „Ивана-Царевича и Жар-птицы“, что в своей превосходной „Автобиографии“ Антокольский рассказывает очень поэтично, что девятнадцати лет он ехал из Вильно в Петербург с изловленным пером Жар-птицы в руках. Угодно Вам воспроизвести Вашим чудесным талантом эту чудесную задачу?“

И область интересов художницы, объединяющая изучение народного творчества с иллюстрированием сказок, и найденный ею стилизационный метод претворения первого во втором – идеально соответствовали поставленной задаче. Точно следуя заказу, Поленова одновременно стремилась к декоративному обобщению форм, к той мере отвлеченности, которая придает символический смысл образам и всей композиции в целом.

Направление поиска художницы еще отчетливее раскрывается при сравнении эскиза с законченным листом, где стилизованные формы растений, а вместе с ними и все элементы композиции освободились от живописной размытости и приобрели суховатую, но причудливую орнаментальность.

И. В.

220 Зверь. (Змий). Эскиз. 1895–1898
(ил. 290)

Бумага, акварель, гуашь, графитный карандаш. 44,5 x 35
Справа и слева внизу: *ЕП*;
на обороте: *Helleisen Natur*.

Пост. в 1928 из собр. С. С. Боткина

P-1886

ЛИТЕРАТУРА: Борок Н. Е. Д. Поленова // Мир искусства. 1899. Т. II. С. 116, 119; Елена Дмитриевна Поленова. 1850–1898. (М., 1902). С. 59.

221 Зверь. (Змий). Эскиз. 1895–1898
(ил. 293)

Картон, акварель, белила, графитный карандаш. 156 x 104 (в свету).

Пост. в 1924 от А. С. Боткиной

P-30999

ВЫСТАВКИ: посмертная Поленовой 1902. С. 7; Мир искусства. СПб, 1899. С. 17

Известны, по меньшей мере, пять картин к незаконченной картине (1895–1898) – в ГТГ, по степени разработки следующие в таком порядке: ГТГ (№ 11438), ГРМ (P-1886), Музей-заповедник „Абрамцево“, ГРМ (P-30999) и ГТГ (№ 11287)

На первый взгляд, сюжетная основа произведения восходит к сказке С. Т. Аксакова „Аленький цветочек“, однако художница дала ему другое название – „Змий“, вложив иное содержание. Так же, как и в своих известных иллюстрациях к народным сказкам, Поленова, обратившись к сказочному сюжету в станковом произведении, опирается на народное искусство, но от эскиза к эскизу усиливает стилизацию, приближающую декоративное решение к формам модерна.

Богатое узорчье растительных форм отражает буйную роскошь сказочного сада, странно недружелюбного девушке. В более ранней акварели мы видим нацеленные ей в спину пики диковинных листьев, а в следующем эскизе, где фигура повернута к ним лицом, ощущение ее незащитности еще острее. Связь между змеем и девушкой невятна: он остается не замеченным ею, как пекая призрачная сила, беспумно перемещающаяся всей своей мощью по цветам и травам. Во втором эскизе в левом верхнем углу появилось „клеймо“ с изображением дракона, летящего над селениями, держа в лапах свою бездыханную добычу (анало-

гичные „клейма“ и в двух других поздних эскизах). Эту эмблематическую вставку можно истолковать как „подсказку“ к символическому прочтению композиции.

По свидетельству одного из первых биографов, Поленовой „хотелось в сказочной, отвлеченной форме изобразить молодую жизнь, беззаветно отдающуюся радости, живущую в природе, не знающую слез. Житейская проза в виде отвратительного зверя незаметно подкрадывается к ней и еще мгновение – унесет ее из мира грез и чистых восторгов“.

И. В.

222 Цветок папоротника. Эскиз декоративного панно для столовой дома М. В. Якунчиковой в Нарве. 1897–1898
(ил. 296)

Бумага, акварель, графитный карандаш. 16,7 x 15,4
Пост. в 1928 из собр. С. С. Боткина

P-1888

выставки: Мир искусства. СПб, 1899. С. 17; посмертная Поленовой № 205

ЛИТЕРАТУРА: Пикок Н. Дань памяти Елены Поленовой // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 20. С. 411.

По народным поверьям мифический огненный цветок папоротника цветет всего лишь один миг в ночь на Ивана Купалу. Сорвавший его человек обретает дар предвидеть будущее, без труда находить глубоко зарытые клады, понимать язык животных и растений и многое другое. Проникая в древние пласты яркой народной фантазии, художница наделяет этот фольклорный образ магической энергией. Красный стебель цветка закручен какой-то неведомой силой в напряженную спираль с шипами, в которой узнается мотив, почерпнутый из арсенала художественных приемов модерна. Узорные листья живут собственной жизнью, их нижние побеги кажутся колючими и хищными щупальцами.

Соединяя жизнеутверждающую красоту сказочного цветка с образом злых сил, препятствующих добыванию этого чуда, Поленова стремится метафорически передать всю глубину мифа, естественно выходя из границ реалистического искусства и вступающая в область символизма.

И. В.

РЕРИХ

Николай Константинович

223 Вороны. 1901

(ил. 171)

Этюд к картине „Зловещие“ (1901)
Бумага серая, пастель. 55,7 x 22
Справа внизу монограмма: *Н. Р.*
Пост. в 1931 из ГЭ

P-1942

Пастель „Вороны“ – наряду с эскизом „Вещие“ (ГРМ) – наиболее известная подготовительная работа к картине „Зловещие“, входящей в ранний протославянский цикл Рериха „Начало Руси. Славяне“. Еще задолго до сближения Рериха с русскими писателями-символистами картина, эскиз и этюд к ней получили символическое звучание. Черные силуэты огромных птиц заполняют собою все пространство листа, словно царствуя в мрачном безлюдном мире. Этюд приобретает широкий философский смысл. Вороны – „зловещие“ – предвестники надвигающихся событий. Чувство тревоги и настороженности, выраженное в пастели, было свойственно и самой картине, воспринятой современниками как своеобразное предсказание неизбежных потрясений.

Т. С.

224 Дерево жизни. 1913

(ил. 289)

Эскиз мозаики для памятника
А. И. Куинджи
Картон, гуашь, тушь, бронзовая краска,
графитный карандаш. 64,6 x 42,6
Пост. в 1930 из Общества им.
А. И. Куинджи, Ленинград

P-35604

Художник изобразил символическое „дерево жизни“, расцветшее золотыми ветвями с затейливыми листьями и цветами, увенчанное диковинным цветком, в чаше которого, как в уютном гнезде, мирно соседствуют символы мудрости – змея и орел. Эскиз исполнен в свойственном учителю Рериха смелом сопоставлении трех цветов: коричневого, охристо-желтого с золотом на глубоком черном. Изысканная гамма старинной живописи словно заставляет эскиз светиться изнутри удивительным светом, что придает работе особую красоту и усиливает ее полуфантастический, сказочный характер.

Н. З.

СОМОВ

Константин Андреевич

225 Волшебство. 1898–1902

(ил. 51)

Бумага на холсте, гуашь, акварель,
бронзовая краска, графитный
карандаш. 49,5 x 34,1
Справа ниже середины: *К. Сомовъ /
Парижъ 1898 С. Пбргъ 1902*
Пост. в 1918 от А. П. Боткиной,
собр. С. С. Боткина

P-3253

выставки: картин, эскизов рисунков
Константина Сомова. СПб, 1903. № 30.
(„Колдовство“); Осенний салон. Париж, 1906.
№ 548; Русское искусство. Берлин, 1906. № 447

„Волшебство“ стоит в ряду таких фантастических ретроспекций Сомова, как „Вечер“ (1902), „Эхо прошедшего времени“ (1903), „Спящая молодая женщина“ (1909). Особое, трудно поддающееся вербализации очарование произведений Сомова отмечал М. В. Добужинский: „Он <...> мне показывал только начатые и незаконченные вещи, и я часто настолько поражаюсь их томительной поэзией, этим особенным, не определяемым словами „ароматом“, что ничего не мог высказать. Я видел „на корню“ его очаровательный „Echo du temps passe“, его „Фейерверки“, его „Радуги“, странное „Волшебство“ и многое другое“.

Однако среди родственных работ Сомова „Волшебство“ отличается нарочитой усложненностью, перенасыщенностью знакоподобными формами, вовсе не требующими ясного и однозначного прочтения. Важно общее впечатление таинственности, надлома, болезненности, порожденных экзальтированным любовным томлением. Волшебное зеркало в руках некрасивой, похожей на выросшее без света растения героини, отражает объятые пламенем сплетенные тела, но отстраненность и декоративная красота произведения не допускают мысли о трагедии или конфликте – это мир условной игры и изящества.

А. М.

СУДЕЙКИН Сергей Юрьевич

226 Влюбленные при луне. 1910

(ил. 73)

Эскиз декорации к постановке пьесы
О. И. Дымова „Весеннее безумие“

для Нового драматического театра
в Петербурге

Бумага на картоне, акварель,
мел, тушь, перо. 19,4 x 26,4
Справа внизу: *С. Судейкинъ*

Пост. в 1941

P-46328

В эскизе Судейкина есть ироническое противопоставление „земного“ и „небесного“, булыжной земли с банальными телеграфными проводами и игрушечными фигурками влюбленных – с огромным небом в разноцветных сполохах. Обыденное художник читает на фоне вечного, его проню подчеркивают обильные „символические“ штампы: ночь, горизонт, луна, облака.

Н. У.

УТКИН Петр Саввич

227 Пальмовый лес. („Здесь он живет и любит, здесь он умирает“).

Набросок. 1903

(ил. 80)

Бумага серая, акварель,
серебряная краска. 19,9 x 44,5
Слева внизу: *П. Уткин 903 г.*;

слева внизу на паспарту: *здесь он
живет и любит, здесь он умирает*

Пост. в 1926 из Отдела охраны и учета
памятников искусства и старины; собр.
А. А. Коровина, Петроград

P-46367

„Для художника, – писал Уткин, – все содержательно, таинственно и глубоко“. В образной структуре его раннего замысла картины „Пальмовый лес“, как и в других эскизах тех лет, литературная многозначительность и избыточная повествовательность направлены на создание подвижного поэтического образа мистического томления души.

Пронизанная музыкальными гармониями сложная живописная структура объединяет все трехчастное пространство листа, в котором звучит характерная для раннего символизма жажда духовных прозрений в трагическом осознании призрачности бытия.

Н. З.

228 Павлины в саду. 1905

(ил. 32)

Бумага коричневая, тушь, перо. 28,1 x 23
Слева внизу: *П. Уткинъ. 905 г.*;

справа внизу: *П. У (...)*; на обороте
надпись рукой Г. М. Левитина: *П. Уткин*
Пост. в 1985, дар М. Е. Мильштейн; собр.
Г. М. Левитина, Ленинград

P-57983

выставки: „Голубая роза“. М., 1907
ЛИТЕРАТУРА: Золотое руно. 1907. № 5.

Умение изъясняться на языке линий – этом универсальном инструменте стиля модерн – блистательно демонстрирует Уткин в своем рисунке „Павлины в саду“, созданном как титульный лист к обзору выставки „Голубая роза“ в журнале „Золотое руно“. Гибкое и динамичное движение пера, свободно передавая грациозные движения царственных птиц, сплетая кружево спускающихся из-под арки гирлянд листьев, рисуя ботанически точный „букет“ из лопуха и колокольчиков в правом углу листа, обладает у Уткина живой непосредственностью. Искренность поэтического переживания мотива всегда превалирует в его листах над формальными изысками.

Н. З.

229 У моря. 1910.

(ил. 101)

Бумага, акварель, гуашь. 48,5 x 42,7

Справа внизу: П. Уткин 910 г.

Пост. в 1926 из собр. Я. Е. Жуковского
P-3418

Поездки в Новый Кучук-Кой сыграли заметную роль в творчестве Уткина. Южная природа, теплое море вызвали у художника чувство сопричастности героям античной мифологии.

Акварель „У моря“ наделена чертами двойственности. На фоне морского пейзажа изображена античная богиня. Но ее образ наделен вполне конкретными индивидуальными чертами – перед нами реальная земная женщина в расцвете зрелой красоты.

Н. З.

230 Спящие и шествующие. 1905

(ил. 70)

Бумага серая, акварель, гуашь,

цветной карандаш. 18,3 x 35,5

Слева внизу: П. Уткин 905 г.;

на обороте слева сверху: № 17 акварель

с гуашью Спящие и Шествующие /

На фоне окон галереи – 1905 г.

Пост. в 1973 от А. П. Ивановской,

дочери художника
P-56513

Полупрозрачное пространство, в котором на фоне увенчанной кружевом листы аркады происходят странные церемонии, таит

в себе „невывыказанное и невысказываемое“. В томительно-замедленных ритмах движутся вереницы людей в причудливых костюмах, не способные разрушить призрачные чары спящих.

Мягкая гамма нежных тонов, в которой доминируют характерные для Уткина студено-синие, подчеркивает ирреальность происходящего.

Н. З.

ФАРМАКОВСКИЙ

Мстислав Владимирович

231 Обожаемая женщина.

(Femina adorata). 1907

(ил. 319)

Из графической серии „Жизнь“. 1907

Картон, тушь, перо, акварель,

бронзовая краска. 35 x 28,8

Слева внизу: Mst. Farmakovsky 1907;

на обороте:

В неясных путях золотого света

Розы поют величальную песню,

Пальмы склоняют роскошные ветви,

Ирисы шепчут любовные грезы.

Мира царице.

Черных пантер кровожадная пара,

Кольца удава, египетской утки

Странно-красивые золотые пятна,

Кролик, задохшийся в пасти зубатой –

Жизни символы.

Ты побеждаешь весь мир, золотая:

Смело ногой попираешь удава,

Смирно лежат перед тобой пантеры,

Грудью вдыхаешь цветов ароматы,

С ними вливаешь и грезы и сказки,

Жизнь и весна расцветают с тобой,

Сила бессилья, невинности знанье,

Мира владычица, Жизни начало

Dea adorata!

Пост. в 1962 от В. Е. Фармаковской

P-54214

Работа Фармаковского представляет собой своеобразную графическую вариацию на тему „Прекрасной Дамы“. Вот как описывает этот лист Н. С. Гумилев: «„Femina adorata“ стоит на золотом удаве, с кокетливым восхищением сложив руки и подняв глаза; она прошла стадию, когда женщина является подружкой мужчины, она уже божественная игрушка, цель, достичь которую нет средств, кроме чуда. Может быть, будущая Ева – мечта Стриндберга». Необходимо отметить сходство этого листа Фармаковско-

го с образным строем стихотворения Гумилева „Сады души“ (1907). Характер образности и стилистика Фармаковского близки мистическому декадентству розенкрейцеров. Решение листа отвечает призывам основателя „Ордена розенкрейцеров“ Ж. Сар Пеладана: „увести зрителя в чуждую страну, унести его на волшебном плаще Мефистофеля как можно дальше от его города“.

Н. З.

ЧЕХОНИН

Сергей Васильевич

232 Волчонок. 1913

(ил. 277)

Иллюстрация к одноименной

сказке В. А. Верхоустинского

Коричневый картон, тушь, перо,

белила, угольный карандаш. 23,1 x 26,4

Слева внизу: Сергей Чехонин 1913 г.; на

обороте: илл. к сказке

Верхоустинского

Пост. в 1916 от С. В. Чехонина
P-6917

Художник обращается к языческим символам национального фольклора. Пронизанный радостным чувством первозданного пантеизма, пейзаж подробно детализирован. Реальные и мифологизированные герои и силы природы под яркими лучами Ярилы-солнца пробуждаются навстречу весне в светлом пафосе первооткрытия мира. „Сухая гибкость“ (Н. Н. Пунин) кисти Чехонина в этой работе демонстрирует разнообразные приемы, отчего пространство листа то уплощается, то, напротив, приобретает глубину и объем. Это противоречие не мешает зрительскому любованию виртуозной отточенностью авторской манеры.

Н. З.

ЮОН

Константин Федорович

233 Рождение ночных светил. Из

цикла „Сотворение мира“.

1908–1909

(ил. 58)

Бумага, тушь, перо, кисть,

графитный карандаш. 51 x 66,9

Справа внизу: К. Юон

Пост. в 1984, дар Н. Н. и К. Б. Оку-

невых; ранее собр. Е. И. Лосевой,

Ленинград

P-57527

„Рождение ночных светил“ и по теме, и по ее воплощению является наиболее радикальным вариантом использования идеальной абстрактности символических образов. Концентрические окружности композиции беспредметны, они связаны с астрономией только названием. Цветовой аскетизм подчеркивает нереальность изображения.

Н. У.

ЯКУНЧИКОВА

Мария Васильевна

234 Лебедь. 1988

(ил. 294)

Эскиз-вариант обложки журнала

„Мир искусства“. 1899. № 13–19, 23–24

Бумага серая, акварель. 35,5 x 28,8

Слева внизу: МЯ

Пост. в 1970 из ГЭ; собр.

Ф. Ф. Нотгафта, Ленинград

P-56005

Работая по заказу С. П. Дягилева над обложкой для журнала „Мир искусства“, Якунчикова обратилась к одному из наиболее распространенных мотивов искусства символизма – белому лебедю. Этот мотив и ранее встречался в творчестве художницы (панно „Булонский лес“, 1895), но в данном случае она придает произведению национальный колорит, выраженный через особенности пейзажа – березка на первом плане, могучие ели вдали. Лебедь – олицетворение мечты, взлетающий над гладью озера, увлекает взгляд зрителя за собой в неизведанное, к мерцающей далекой звезде. Якунчикова отступает от традиционной для искусства модерна трактовки изображения лебедя, когда оно „ассоциируется с меланхолией и тягой к потустороннему“ (Д. В. Сарабьянов). В отличие от окончательного варианта, первоначальный эскиз лишен яркой декоративности, и его цветовая гамма, построенная на сочетании голубоватых тонов, рождает настроение поэтических грез.

Н. С.

ГРАВЮРА

БАКСТ

Лев Самойлович

235 Портрет Зинаиды Гиппиус. 1900

Из альбома „15 литографий русских художников“. Приложение к журналу „Мир искусства“. 1900. № 17–18.

Литография в тоне сепии на цветной бумаге. 29 x 22
Внизу справа : Л. Бакст. 1900
Пост. в 1918 из собр.

Е. Е. Рейтерна, Петроград Гр-28723

Зинаида Николаевна Гиппиус, в замужестве Мережковская (1869–1945) – поэтесса, прозаик, литературный критик. Принадлежала к числу ведущих представителей старшего поколения русских символистов.

Портрет выполнен для журнала „Мир искусства“, с которым в 1900 Гиппиус активно сотрудничала. Это было время, когда ее звезда ярко разгоралась на небосклоне символистской литературы. „Весь Петербург ее знал“, – пишет П. П. Перцов, один из первых издателей русских символистов. Необычайную популярность Гиппиус приобрела не только благодаря своей литературной деятельности, но во многом благодаря эффектной, запоминающейся внешности и нарочитой маске „декадентской мадонны“, которую она для себя избрала.

Вот эту энергичную, яркую женщину и представил в литографическом портрете Бакст. Литография выполнена в манере свободного рисунка сангиной или цветным мелком. Напечатанная настолько легко, что рисунок едва различим на бумаге коричневого тона, она производит впечатление не то проступающего, не то растворяющегося образа. В 1906 Бакст выполнил новый портрет Гиппиус в рост, на этот раз сангиной и акварелью. В его основе, несомненно, лежит прочтение образа поэтессы, найденное в литографии 1900.

Е. П.

БОБРОВ Виктор Алексеевич

236 Рай. 1894

(ил. 64)

Офорт. 11,7 x 19,3

Пост. в 1918 из собр.

Е. Е. Рейтерна, Петроград Гр-17729

По свидетельству Е. Е. Рейтерна этот лист выполнен Бобровым по заказу некоего Юдина на сюжет стихотворения Ф. Коппе „Взгляд женщины“. Франсуа Коппе (1842–1908) – поэт-романтик, член Французской Академии, автор сборников стихов „Le Reliquaire“, „Les Intimites“, „Recits epiques“. Его творчество пользовалось в России большой популярностью, его пьесы и рассказы в стихах и прозе неоднократно издавались в 1890–1910-е. Ф. Коппе был автором предисловия к каталогу выставки М. К. Башкирцевой в Париже. Не принадлежа к символистскому кругу, Ф. Коппе тем не менее дружил со многими французскими символистами.

Работу Боброва можно отнести к предсимволизму академического толка, где явная иллюстративность сочетается с пристальным вниманием к экзотическому антуражу: пышной оранжерейной растительности, змее, обвинившей ствол дерева, зарослям ландышей в качестве ложа для Евы. В собрании ГРМ хранится несколько вариантов этого офорта. Настоящий оттиск представляет собой вторую пробу. В сравнении с другими вариантами, этот лист отличается большая обобщенность и условность художественного языка, определенный пафос.

Ю. Д.

БЫСТРЕНИН

Валентин Иванович

237 Женщина-аллегория. 1907

(ил. 316)

Офорт. 10,3 x 6,5

Пост. в 1918 из собр.

Е. Е. Рейтерна, Петроград Гр-21170

Офорт Быстренина по композиции и характеру изображения напоминает вишнетку, книжное украшение. Этому способствует декоративность самой композиции, стилизованный орнаментальный характер изображения, проявившийся в трактовке фигуры женщины, ее волос, уподобленных

рисунку фона, использование разнообразных приемов офортной техники. Характерен мотив жемчужных нитей. Длинные жемчужные ожерелья в 1900-е были очень распространены в женском костюме. Костюмная мода быстро стала модой художественной и жемчуга стали упоминаться поэтами. Нити жемчуга сделались одним из самых распространенных орнаментальных мотивов тех лет. Они встречаются в работах мирискусников – А. Н. Бенуа, К. А. Сомова, М. В. Добужинского; в графике журналов „Весы“ и „Золотое руно“.

Ю. Д.

238 Медуза. 1902

Литография. 23,7 x 18,3

Слева под изображением:

В. Быстренинъ 902

Пост. в 1918 из собр.

Е. Е. Рейтерна, Петроград Гр-21178

В собрании ГРМ это единственная литографическая работа Быстренина, чье творчество представлено в основном офортами. Лист представляет собой пробный оттиск.

Образ мифологической Медузы чрезвычайно привлекал символистов. Об этом свидетельствуют орнаментальные мотивы в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве начала XX века, одноименная картина Ф. Штука и др. Лист Быстренина получил свое название, очевидно, из-за холодного взгляда светлых глаз и вьющихся волнами волос изображенной женщины. Таким образом, благодаря названию, значимая для символизма тема Женщины получила в литографии „Медуза“ дополнительный смысл.

Ю. Д.

239 Стоящая натурщица. 1906

(ил. 88)

Монотипия. 24,4 x 17,4

Пост. в 1918 из собр.

Е. Е. Рейтерна, Петроград Гр-21181

Стремление русских литературных символистов к Вечной Женственности сделало чрезвычайно актуальными традиционные изображения женщины. Безусловно, образ праматери человечества – Евы – как нельзя

лучше подходил для воплощения этой идеи. Яблоко в протянутой руке обнаженной натурщицы в монотипии Быстренина позволяет предположить в этом образе именно первую женщину, стоящую у истоков грехопадения. Орнаментально-условная трактовка тела, придающая листу декоративный характер, составляет один из формальных признаков художественного языка символизма.

Ю. Д.

240 Сидящая натурщица. 1906

(ил. 87)

Монотипия. 21,7 x 18,9

Пост. в 1918 из собр. Е. Е. Рейтерна,

Петроград Гр-21180

Работа Быстренина – один из типичных листов, демонстрирующих формальные приемы символизма, распространившиеся в искусстве начала XX века. В изображении натурщицы подчеркнуты те особые женские признаки, которые для искусства рубежа веков были особенно значимы – круглящиеся формы, волна волос, закрывающая лицо. Художник работает исключительно светом. Тень, взятая как основа эстампа, придает изображению значительность и заставляет искать скрытые смыслы.

Обнаженное женское тело выступает из глубины листа, как узор из волнистых линий.

Ю. Д.

ВЛАДИМИРОВ

Василий Васильевич

241 Дама. 1906–1907

(ил. 267)

Цветная акватинта. 14 x 13,7

Пост. в 1969 от семьи художника

Гр-41193

Трудно сказать, что послужило литературной основой для этой акватинты Владимиров. Название листа, загадочный взгляд героини, ее шляпа с перьями, холодные синие тона гравюры – позволяют рассматривать эту работу как своеобразную графическую интерпретацию поэзии А. А. Блока, с которой Владимиров был хорошо знаком.

«„Незнакомка“ это не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это – дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового», – эти слова Блока вполне применимы к представленному листу. Тот же женский типаж встречается и в других произведениях художника.

Ю. Д.

242 Маски. 1908–1911

Цветная акватинта. 18,4 x 15,2
Пост. в 1969 от семьи художника

Гр-41194

выставки: XIX МТХ. М., 1912. № 415

В каталоге выставки 1912 лист ошибочно отнесен к серии „Средневековье“. В действительности он принадлежит к циклу „Маскарад“. Тема маскарада, маски получила настолько большое распространение в литературе и искусстве символизма, как русского, так и европейского, что нет необходимости подтверждать это примерами. Достаточно указать на творчество А. Белого и А. А. Блока, с которыми Владимиров был непосредственно связан. К циклу „Маскарад“ Владимиров также относились листы „Печальный принц“ и „Амур“. Это позволяет связать всю серию с поэтическим циклом Блока „Маски“, где присутствуют и три персонажа в масках:

Тихо шепчет маска маске,
Злая маска – маске скромной...
Третья смущена...

Ю. Д.

243 Распятые. (Монашки). 1908–1911 (ил. 220)

Офорт, акватинта. 16,5 x 13,7
Пост. в 1969 от семьи художника

Гр-41195

Средневековье, наряду с Востоком – излюбленная тема европейских символистов. Но если для французских или английских поэтов и художников средневековья связаны, как правило, с национальной историей, то в России так называемый „национальный романтизм“ имел другие источники, и европейское средневековье не часто служило отправной точкой для фантазии русских художников начала XX века.

Владимирову принадлежит целая серия под названием „Средние века“. Вероятно, именно листы из нее отмечала критика на

выставке МТХ в 1909–1910 как работы, „построенные на исторических переживаниях“.

К этой серии, которую художник исполнил в 1908–1911, принадлежит и представленный лист. В нее также входили гравюры „Ведьма“, „Рыцари“ и др. В „Распятые“ пяти монахиням соответствуют пять горящих свечей на первом плане. Не только обращение к религиозной теме, к средним векам, несложная символика роднят этот лист с произведениями символизма, но и ясно различимая тема музыки.

Монахини поют, одна из них играет на скрипке, музыкальному мотиву вторит ритм складок монашеских одеяний. Композиция с музицирующими монахинями вокруг распятия не имеет аналогий в традиционном религиозном искусстве и относится, видимо, к самостоятельным фантазиям художника на эту тему.

Ю. Д.

244 Женский портрет

(ил. 99)

Цветная акватинта, мягкий лак,
подкраска. 15,5 x 12,8

Пост. в 1969 от семьи художника

Гр-41202

Обращение к образу женщины, всегда привлекавшему художников, в культуре символизма получило новое основание, прекрасно переданное в стихах В. Я. Брюсова:

О женщина, ты – ведьмовский напиток <...>
Ты – женщина. И этим ты права.
От века убрана короной звездной,
Ты в наших безднах образ Божества...

Именно поэтому вновь и вновь к изображению женщины в начале XX века обращались разные мастера. Владимиров показывает героиню в интерьере, где художника в равной степени интересует и передача предметов обстановки – ширм, обоев, столика и вазы в „новом стиле“, и изображение затянутой в черное платье дамы, которая напоминает причудливый цветок. То обстоятельство, что перед нами, скорее, типичный портрет, в котором дана квинтэссенция женского образа эпохи модерн, позволяет говорить о специфическом символистском взгляде на предмет изображения. Это подчеркивает и осязаемый элемент иронии, свойственной культуре рубежа веков.

Ю. Д.

245 Вакханалия. (Восточный танец). 1908–1911

(ил. 65)

Черная манера, акватинта. 13,8 x 13,8

Пост. в 1969 от семьи художника

Гр-41203

Представленный лист по сюжету может быть связан с гравюрами, показанными на XIX выставке картин МТХ в 1912 – „Восточные танцовщицы“ (№ 408) или „Танец“ (№ 418). Любое из этих названий находится в кругу тем и явлений, чрезвычайно значимых для символизма. Биологическое, стихийное начало, заявляющее о себе в традиционном сюжете „вакханалий“, проявляется и в танце, ставшем с конца XIX века предметом пристального внимания со стороны представителей символизма. Декоративные орнаменты юбок танцовщиц напоминают павлинье оперение. Условный колорит Востока добавляет сюжету тот особый рафинированный эстетизм, который делается едва ли не главной приметой символизма в искусстве.

Важно и то, что Владимиров, художник, более других связанный с идеологией направления, столь большое внимание уделял цветной печати.

Ю. Д.

246 Положение во гроб. (Оплакивание). 1908–1911 (ил. 221)

Офорт, акватинта. 9,3 x 14,4

Пост. в 1971 от семьи художника

Гр-41517

выставки: XIX МТХ. М., 1912. № 410

Религиозное искусство по природе своей искусство символическое. Именно этим объясняется интерес к религиозным темам и сюжетам, отличавший русскую культуру конца XIX – начала XX века. Владимиров выполнил несколько офортов на евангельские сюжеты. „Положение во гроб“ – один из них. Другие листы – „Призвание апостолов“ и „Человек с кувшином“, представленный на выставке. Они отличаются размерами и стилистикой и, судя по всему, не составляют единого цикла. По художественной манере „Положение во гроб“ во многом близко экспрессивному символизму Э. Мунка.

Ю. Д.

247 Человек с кувшином. 1908–1911 (ил. 266)

Офорт, акватинта. 14,1 x 14,5

Пост. в 1971 от семьи художника

Гр-41518

выставки: XIX МТХ. М., 1912. № 409

В символизме интерес к мистическому и иррациональному нередко приводил к традиционным религиозным темам. Сюжет офорта восходит к Евангелию от Марка: „И посылает двух из учеников своих и говорит им: пойдите в город; и встретится вам человек, несущий кувшин воды...“ (Мк. 14, 13). Характерен выбор незначительного, на первый взгляд, эпизода, не встречающегося в других евангельских текстах. Фон для евангельской сцены образуют кристаллические формы, отчасти напоминающие произведения М. А. Врубеля. Эти формы должны изображать город, однако они вызывают и другие аллюзии, заставляя вспомнить притчу о краеугольном камне.

Ю. Д.

ВОЙТИНСКАЯ-ЛЕВИДОВА Надежда Савельевна

248 Композиция. (Четыре женские фигуры). 1908–1909 (ил. 174)

Литография. 20,8 x 14,4

Пост. в 1971 от А. Л. Войтинской-

Левидовой, дочери художницы Гр-41532

По настроению, образному строю, наконец, по манере исполнения композиция, безусловно, принадлежит к символистскому направлению. Она создана вскоре после возвращения Войтинской из Западной Европы и созвучна творчеству как западных, так и русских художников. Мотив ритмически скомпонованных женских фигур, бесплотных, как тени или материализовавшиеся мечты, встречается у П. В. Кузнецова, С. Ю. Судейкина, П. С. Уткина, других художников. Особенно характерны подобные композиции для творчества В. Э. Борисова-Мусатова. Свообразие работы Войтинской в том, что, выполненная в технике литографии, она имитирует рисунок. Эта легкая, живописная манера исполнения также характерна для работ символистской направленности.

Е. П.

249 Композиция. (Две женщины, смотрящие на цветок). 1908–1909 (ил. 173)
Литография. 24,4 x 15,2
Пост. в 1971 от А. А. Войтинской-Левидовой, дочери художницы Гр-41531

Композиция носит откровенно мистический характер и допускает несколько вариантов толкования. Легкий, подобный столпу света девичий силуэт, отмеченный сияющим нимбом, представляет собой отнюдь не живого человека во плоти, а явление души. На это указывают и парящие над ней птицы, и обращенные в ее сторону чашечки цветов. Другая, более плотная и темная фигура принадлежит реальной земной женщине. Фактура литографского оттиска более всего напоминает акварель или соус по-мокрому, что достигается специальной обработкой камня и способом нанесения краски, а также проскребыванием красочной поверхности. Благодаря этому композиция приобретает особую лиричность, а каждый оттиск производит впечатление уникальной работы.

Е. П.

Серия портретов для журнала „Аполлон“. 1909

Литография (все листы обрезаны по границе изображения)
Пост. в 1933 из собр. А. Н. Бенуа, Ленинград
выставки: рисунков и эстампов ИАХ. СПб. 1909; Русская литография за последние 25 лет. Пг, 1923

250 Портрет С. А. Ауслендера
21,8 x 20,4 (на желтоватой бумаге)
Слева внизу на изображении: *НВ*
Гр-25368

Сергей Абрамович Ауслендер (1886–1943) – прозаик, драматург, критик, автор театральных рецензий.

251 Портрет М. А. Волошина
19,4 x 22,5 (на тонкой серой бумаге)
Слева внизу на изображении: *НВ*
Гр-25375

Максимлиан Александрович Волошин (Кириенко) (1877–1939) – поэт, художник, переводчик, критик.

252 Портрет А. Л. Волынского (Флексера)
20,3 x 22,3 (на желтоватой бумаге)
Слева внизу на изображении: *НВ*
Гр-25369

Аким Львович Волынский (Ханм Лейбович Флексер) (1861–1926) – историк и теоретик искусства, литературный и балетный критик.

253 Портрет М. А. Кузмина
22,5 x 20 (на желтоватой бумаге)
Слева внизу на изображении: *НВ*
Гр-25376

Михаил Алексеевич Кузмин (1872–1936) – поэт, прозаик, драматург, переводчик, художественный критик, композитор, исполнитель-импровизатор.

Портреты входят в серию изображений деятелей литературы и искусства, заказанную С. К. Маковским, издателем журнала „Аполлон“ в 1909. Предполагалось воспроизвести их на страницах журнала. Однако из-за ссоры между Маковским и Войтинской в „Аполлоне“ был помещен единственный портрет. Всего же их было налитографировано семь. Листы имеют монограмму Войтинской „НВ“ и карандашные подписи, выполненные рукой А. Н. Бенуа, удостоверяющие авторство Войтинской, а в отдельных случаях называющие имя изображенного.

Кроме иконографического, работы имеют, несомненно, художественный интерес. С ними связано начало возрождения литографии в России на рубеже XIX–XX веков после длительного упадка.

Портреты обнаруживают высокое профессиональное мастерство. Художница действительно глубоко понимает специфику литографии, использует ее богатые выразительные возможности: имитацию энергичного карандашного наброска (портрет С. А. Ауслендера), заливку фона с последующим процарапыванием шабером-скребком (портреты М. А. Кузмина и А. Л. Волынского-Флексера). Особенность серии в том, что художнице удалось через внешний облик человека передать сокровенные свойства его личности. В самой изобразительной ткани, в фактуре портретов

присутствует родство с символистской стилистикой.

Е. П.

ГЕРАРДОВ Николай Николаевич

254 Бегущие фавны. С картины О. Грейнера. 1896–1897
Офорт. 8,8 x 24,8
Справа под изображением – шестиконечная звезда; внизу: *Н. Герардов.*
Пост. в 1918 из собр. Е. Е. Рейтерна, Петроград Гр-25578

Немецкий живописец и гравер О. Грейнер, близкий друг М. Клингера, в своих работах охотно обращался к античной теме, особенно его привлекали образы, связанные с дionисийским началом: сатиры, фавны. В офорте Герардова буйство, стихия, воплощенные в фавнах и усиленные мотивом движения, бега, переданы изменением динамики интрига от правого края листа к левому. Густая тень, обволакивающая фигуры бегущих, пейзаж с высоким горизонтом, создают ощущение, близкое так называемому „паническому ужасу“, и отсылают тем самым не только к античному пантеизму, но и глубинам человеческого подсознания.

Ю. Д.

255 Женщина с красными цветами на шляпе. 1899
Офорт. 37,1 x 18,6
Внизу под изображением ремарка – три розы и змея
Пост. в 1918 из собр. Е. Е. Рейтерна, Петроград Гр-25584

Офорт „Женщина с красными цветами на шляпе“ входил в число гравюр, представленных Герардовым в качестве конкурсных работ на звание художника-гравера. Выполненный целиком в стилистике модерна с его интересом к изображению движения, уподоблением женской фигуры цветку, этот лист показывает виртуозное владение Герардовым офортной техникой. Модерн в России был одним из вариантов художественного языка символизма. Наряду с очевидными признаками стиля модерн, эту работу Герардова позволяет связать с символизмом авторская ремарка на нижнем поле. Змея и розы прочитываются и как общепринятые символы, и как коммен-

тарий художника к изображению женщины. Горизонтальная развертка ритмизованного изображения придает ремарке орнаментальный характер, выводит ее тем самым из категории случайного наблюдения, подчеркивает ее особое значение.

Ю. Д.

256 Обнаженная женщина. (К золоту). 1899
Офорт. 21,2 x 43,5
Пост. в 1918 из собр. Е. Е. Рейтерна, Петроград Гр-29309

Офорт имеет несомненный символический подтекст. Точное название его неизвестно, неясен до конца и сюжет. Легко прочитываемая аллегория алчности может в данном случае толковаться и шире, если иметь в виду золото как символ солнца или света, а именно такое значение встречается в произведениях литературного символизма. Такая трактовка находит подтверждение в пространственной и светотеневой композиции офорта, четко разделенного по диагонали на световую и теневую зоны. „К золоту“ или „к солнцу“ (традиционно связанному с мужским началом) тянется обнаженная женская фигура, расположенная в глубокой тени. Смещение понятий верха и низа (свет внизу, тень наверху) придает офорту дополнительную остроту.

Ю. Д.

257 Пригласительный билет на Бал-сказку. 1897
Офорт. 12,4 x 6,5
Пост. в 1920-е из Общества им. А. И. Куинджи, Петроград Гр-21546

Бал-Сказка, организованный учащимися ВХУ при ИАХ, состоялся 10 февраля 1901 в залах Таврического дворца. В определенной теме бала сказался романтический интерес ко всему сказочному и фантастическому, отличавший эпоху.

Билет работы Герардова представляет собой интересный пример использования в прикладной графике образов и приемов искусства символизма, их тиражирования в тех областях жизни и творчества, которые непосредственно с символизмом не связаны. Изображения звезд, орла, женской головы в короне, с длинными распущенными волосами не связаны ни с каким определен-

ным сказочным сюжетом, но, скорее, должны передавать саму атмосферу таинственного и чудесного, которую так остро чувствовал символизм. Орнаментальный мотив, включающий фигуру орла, звезды и волнистые линии, был повторен художником при создании афиши для того же бала.
Ю. Д.

258 Пригласительный билет на бал художников. 1899
Офорт. 18,7 x 14
Пост. в 1918 из собр.
Е. Е. Рейтерна, Петроград Гр-21541

Гравированный Герардовым билет предназначался для почетных гостей, приглашенных на бал студентов АХ 22 февраля 1899 в залах Дворянского собрания. Узкое поле изображения в левой половине билета заполнено декоративными мотивами, типичными для стиля модерн: звезды, женщина с распущенными густыми волосами, заросли мака, из раскрытых цветов которых исходит дурманящий аромат. Передающие аромат цветов волнистые линии выходят за рамки изображения и затрагивают все поле билета. Вместе с тем эти мотивы обладали собственным символическим смыслом и широко использовались в литературе и изобразительном искусстве тех лет. Насыщенность композиции билета этими символами, их концентрация в одном изображении демонстрируют большое распространение идей символизма.

Ю. Д.

ГОНЧАРОВА Наталия Сергеевна

Листы из альбома „Мистические образы войны“. Издание В. Н. Кашина. М., 1914.

Литографии

259 Архистратиг Михаил
(ил. 232)
Раскрашенный оттиск. 39 x 24,5
Слева внизу – 7, справа внизу – 11
Пост. в 1936 году из собр. А. Н. Бенуа,
Ленинград Гр-20334

Литография была раскрашена самой Гончаровой в экземпляре альбома, подаренном ею А. Н. Бенуа

260 Видение
30,6 x 23,3
Справа внизу: 11; слева под изображением: 8
Пост. в 1986 от И. В. Платоновой-Лозинской Гр-43165

261 Ангелы и аэропланы
(ил. 225)
30,4 x 22,5
Слева внизу: 11; справа под изображением: 10
Пост. в 1986 от И. В. Платоновой-Лозинской Гр-43167

262 Град обреченный
30,3 x 23,1
Справа внизу: 11; слева под изображением: 11
Пост. в 1986 от И. В. Платоновой-Лозинской Гр-43168

263 Конь блед
(ил. 223)
32 x 24,3
Слева внизу: 11
Пост. в 1986 от И. В. Платоновой-Лозинской Гр-43169

Альбом состоит из обложки и 14 литографий, исполненных Гончаровой по собственным рисункам. Встречаются экземпляры с отдельными оттисками, раскрашенными от руки. „Мистические образы войны“ были изданы в Москве в 1914, став глубоко провидческим откликом на „трагедию мировой войны“. В образной форме в них воплотилось предчувствие гибели существующего мира. В монументальных автолитографиях альбома Гончарова символически осмысляет первую мировую войну как „вселенскую проблему Бытия“. Время для Гончаровой – не аллегория, но самостоятельный символ, связующий воедино ожившую геральдику России, древние символы Британии и Франции, апокалиптические и исторические образы героев. Их сосуществование с деталями уже „претворенного в вечность сиюминутного настоящего“ рождает столкновение в композиции цикла эффектов последовательности и одновременности. Война приобретает глубокую символику „пути к очищению“. Восприятие войны как „умозрительного мистического символа“, далекого от бытовой и исторической конкретности, связано и с природой дарования Гончаровой, тяготеющего к „эносу, христи-

анскому мифу, синтезу и монументальности канонического искусства“.

Большие черные и белые плоскости изображения создают предельно напряженное пространство листов альбома. В этих литографиях сам цвет стал символом противостояния двух Миров, двух Стихий, двух Сущностей. Остро, ярко, контрастно взаимодействуя друг друга, строят изображение два апокалиптических перевертыша воплощений „черного да“ и „белого нет“. Эстампы Гончаровой не знают полутонов. Они говорят на предельно обобщенном языке контрастов, рождающих экспрессию, монументальность и выраженную значимость цвета и образов. Листы альбома не служат непосредственным продолжением друг друга. В то же время, расположение литографий согласно их месту в оглавлении издания воссоздает фризовую, фресковую в своей монументальности композицию цикла. Именно она в полной мере реконструирует целостную масштабность и символику замысла художницы, „наделенную собственной реальностью“.

Н. Ш.

Иллюстрации к книге С. П. Боброва „Вертоградари над лозами“. Рисунки Наталии Гончаровой“. М.: Книгоиздательство „Лирика“, 1913.

Цветные литографии в два камня
Пост. в 1969 от Б. Д. Суриса, Ленинград

264 Иллюстрация к стихотворению „Жизнь“. 1913
(ил. 131)
16,5 x 22 Гр-41210

265 Иллюстрация к стихотворению „Опал“. 1913
(ил. 132)
16,5 x 22,2 Гр-41209

К технике литографии Гончарова, названная Б. К. Лившицем „передовой заставой русской живописи“, обратилась в 1912. В этот период она участвует в создании нового типа книги. К 1913 относятся автолитографии художницы к лирическому сборнику С. П. Боброва – поэта и теоретика футуризма, чьи стихи публиковались с 1911. В 1913–1914 вместе с Н. Н. Асеевым и

Б. Л. Пастернаком он играл ведущую роль в группе поэтов-неосимволистов „Лирика“. Сборник „Вертоградари над лозами“ явился первым изданием группы. Автолитографии Гончаровой для книги стихов Боброва обладают чеканной формой и тонким пространственным двуцветием. „Поэтическое слово чувственно“ для художницы. Подобно другим мастерам как символизма, так и футуризма, она слышит и ощущает слово как живой организм. Благодаря этому поэзия Боброва космически цельна, многомерна и живописна в станковых по своему характеру эстампах. Изображения, ставшие графическими образами стихотворений, помещаются в книге на отдельных листах. Их большей самостоятельности, в равной степени как и особой отстраненности звучания, способствует введение типографского шрифта, столь необычное для футуристических изданий. Поэту-неосимволисту Боброву принадлежит и своеобразная оценка и программа иллюстративных циклов Гончаровой: «Хороший „дурной символизм“, как ни странно звучит это выражение, – вот тропы, идя по которой иллюстрация перестанет быть второстепенным в книге или импрессионистической болтовней на темы писателя».

Н. Ш.

ДОБУЖИНСКИЙ Мстислав Валерианович

266 Заглавный лист для сатирического журнала „Жупел“. 1905
(ил. 16)
Цинкография. 14,8 x 19,2
Пост. в 1918 от автора, Петроград Гр-25769

Сатирический журнал „Жупел“ был задуман летом 1905 по инициативе возвратившегося из Германии художника З. И. Гржебина. У его истоков стояли, с одной стороны, мастера, входившие в объединение „Мир искусства“, с другой, писатели, связанные с М. Горьким и издательством „Знание“. Первый номер журнала появился в конце 1905. По художественным качествам (сотрудничали В. А. Серов, М. В. Добужинский, З. И. Гржебин, Б. М. Кустодиев, Е. Е. Лансерне и др.) и полиграфическому

уровню (печатался в лучшей тогдашней типографии Р. Р. Голике и А. И. Вильборга) журнал выгодно отличался от других подобных изданий. Однако выходил он недолго: третий номер за 1906 оказался последним. Журнал был запрещен за острую политическую сатиру И. Я. Билибина. Именно этот третий номер и открывался рисунком Добужинского под условным названием „Новый год“, который вполне мог бы служить иллюстрацией к мистико-романтической повелле в духе Э. По или Э. Т. А. Гофмана. Безупречный по мастерству исполнения, решенный в линейной манере рисунок носит обобщенно-философский характер и ставит под сомнение высказывание А. Н. Бенуа о том, что Добужинскому „не дается символизм“. Дело в том, что именно символисты отчетливее других ощутили катастрофичность своей эпохи. Отсюда – ощущение постоянного присутствия смерти, которая может скрываться под любой личиной и маской, бесконечная роковая игра с ней. В 1900-е „Россия была загниотизирована образами смерти“. К такого рода символично-аллегорическим композициям относится и работа Добужинского.

Е. П.

ЗАМИРАЙЛО

Виктор Дмитриевич

267 Битва. 1914

(ил. 263)

Гравюра на грунтованном картоне. 19,9 x 14,5

Внизу на изображении: VZ 1914.1.1

Пост. в 1986 г. из собр. Б. Д. Суриса, Ленинград; ранее – собр.

Е. Г. Михайловой

Гр-43173

Тема сражения, битвы не раз встречается в творчестве Замирайло: в произвольных интерпретациях гравюр Г. Доре и в самостоятельных композициях. Всякий раз речь идет о передаче самой идеи битвы, а не конкретного исторического или мифологического сражения. В данном листе, как и во многих других, использован образ рыцаря, сражающегося с темными, злыми силами в виде рогатого чудовища. Чрезвычайно важен в понимании замысла художника его метод работы, который В. В. Воннов назвал „негативным“: Замирайло работает не ли-

ниями, а светотенью. Все пространство изображения у него, как правило, тонет во мраке, так что запечатленные сцены приобретают характер сновидения, ночного кошмара, создают ощущение иллюзорности. „Его мир – мир фантомов, мир, населяющий подлунные области“, – писал о Замирайло С. П. Яремич.

Ю. Д.

268 Купальщица. 1913

(ил. 89)

Гравюра на дереве. 12,2 x 9

Слева внизу на изображении:

Franz Stuck. 1913. 12.14.BS.

Пост. в 1951 через ЛЗК из архива

художника

Гр-21791

Основанием для включения этого листа Замирайло в каталог выставки послужило то, что он выполнен художником по оригиналу признанного мастера символизма – Ф. Штука, с работами которого русские художники были хорошо знакомы. Для Замирайло обращение к творчеству Штука необычно, он, как правило, тяготел к более острому и романтическому художнику – Г. Доре, Ф. Гойе. Манера гравирования Замирайло позволяет видеть в этой работе не столько копию, сколько результат рефлексии на тему произведения Ф. Штука.

Ю. Д.

269 Наступление грозы. (Девочка с обручем). 1910-е

(ил. 90)

Линогравюра. 20,5 x 16,8

Слева ниже середины листа: В. З.

Оттиск 1966 (выполнен

О. А. Почтенным)

Гр-40845

Главный акцент в этом листе сделан на изображении неба, оно занимает почти все пространство. Интерес к изображению неба, к тем миражам, которые возникают в атмосфере и издревле служат материалом для предсказаний и пророчеств, встречается и в произведениях других художников. Достаточно указать на работы Н. К. Рериха. В гравюре Замирайло также можно увидеть пророческий смысл, она как бы предвещает надвигающиеся мировые катаклизмы. Сама возможность такого, как и любого другого, прочтения заложена в графическом языке Замирайло, изначально предполагающем многозначность. Огромные пустые пространства вообще занимали большое место

в графике художника, по мнению Э. Ф. Голлербаха, он использовал их, „чтобы напомнить нам об иных планах бытия“. Фигура девочки кажется совсем крошечной и словно напоминает о тщете всех человеческих усилий перед лицом больших и грозных сил, играющих нами, подобно тому, как девочка играет с обручем.

Ю. Д.

270 Сказка. 1913

(ил. 262)

Гравюра на грунтованном

картоне. 18,4 x 14,5

Справа внизу: VZ 1913

Пост. в 1986 из собр.

Б. Д. Суриса, Ленинград

Гр-43174

Замирайло был известен своими романтическими чудачествами в жизни и не менее причудливыми фантазиями в искусстве. Сам тип его творчества был близок символизму, тяготевшему к миру субъективных переживаний, видений и миражей. Серия фантастических рисунков „Sargicci“, выполненная художником в 1908–1910-е, нашла продолжение в гравюрах. „Внезапно, рожденные из недр подсознательной жизни, встают перед ним образы неизъяснимо пленительные“, – так характеризовал работы Замирайло Э. Ф. Голлербах. Связать ее с каким-либо определенным сказочным сюжетом трудно, так как наряду с явной литературностью, подробным перечислением персонажей и ситуаций, ее отличает и особая недоговоренность, свойственная произведениям Замирайло. Здесь, скорее, нужно говорить о создании художником собственной мифологии, что также типично для символизма.

Ю. Д.

ЗЕДДЕЛЕР Николай Николаевич

271 На кладбище. 1908

(ил. 180)

Цветная ксилография. 33,2 x 24,2

Справа внизу: 19S08

Пост. в 1920

Гр-29575

выставки: VI СРХ. М., 1908–1909. № 116; Салон [В. А. Издебского]. Одесса, 1910. № 186

Лист Зедделера близок искусству символизма и тематически, и по своему образному строю. Дама в старинном платье напоминает образы В. Э. Борисова-Мусатова. Застылость ее фигуры, изысканные сочетания

сербристых и розоватых тонов придают изображению характер видения, акцентируют в нем настроение. Кладбищенский крест и розовый куст, виднеющиеся на заднем плане, прочитываются не просто как банальные символы. Название группы французских художников-розенкрейцеров, или, например, драмы А. А. Блока, свидетельствуют о том, что роза и крест сделались в начале XX века формальным признаком целого направления.

Ю. Д.

272 Заколдованный лес. Не позже 1908

(ил. 67)

Цветная ксилография. 20,6 x 38,7

Справа внизу на изображении: S.

Пост. в 1920 из ОПХ

Гр-29578

выставки: VI СРХ. М., 1908–1909. № 117; Салон [В. А. Издебского]. Одесса, 1910. № 187

Постоянная жизнь во Франции способствовала усвоению Зедделером опыта европейского (особенно французского и бельгийского) символизма.

Лист Зедделера обнаруживает близость к западноевропейскому символизму, прежде всего, по сюжету. Европейское средневековое, рыцарские времена – излюбленная эпоха, в первую очередь, литературного символизма, ясно указывающая на его романтические корни. Путники, заблудившиеся в лесу, – широко распространенная метафора тех лет, встречающаяся во многих произведениях, и в частности, у М. Метерлинка. Таинственным мистицизмом ранних пьес Метерлинка, кажется, проникнута вся гравюра русского художника. Этому ощущению способствует и цветовая гамма листа. А последовательное перечисление в нем основных, наиболее значимых символистских мотивов: ночь, луна, гора, лес, звезда (комета) – придают композиции загадочность, „многозначительность“ и роднят ее с пониманием символизма „розенкрейцерами“.

Ю. Д.

273 Дама в парке. Не позже 1908 (?)

(ил. 66)

Цветная ксилография. 21,7 x 17,8

Пост. в 1920 из ОПХ

Гр-29587

выставки: VI СРХ. М., 1908–1909. № 115; Салон [В. А. Издебского]. Одесса, 1910. № 185

В каталогах СРХ и Салона Издебского с листом „Дама в парке“ связываются гравюры под названием „В парке Sent-Cloud“. Типичные для начала XX века ретроспективные сюжеты, которые так удавались К. А. Сомову, в творчестве разных художников получали различную трактовку. Композиция Зедделера, лишенная сомовской иронии, оказалась близка символистскому мироощущению. Специфическая неподвижность отличает этот лист гравера, придает изображению особую значительность, набрасывает на него флер таинственности, заставляя пристально всматриваться в густые синие тени старинного парка, угадывать иные смыслы и иные значения. Явная двуплановость гравюры подчеркивается и сочетанием типичного европейского сюжета с характерным для Зедделера способом печати, где растяжки тона напоминают японскую гравюру.

Ю. Д.

КОВАЛЬСКИЙ Лев Марьянович

274 Фантастический сюжет (ил. 181)

Офорт. 24,1 x 14

Пост. в 1959 от М. И. Кмита, дочери И. М. Степанова (с названием „Сказка“) Гр-40052

Офорт был подарен автором И. М. Степанову, возглавлявшему издательство Общины св. Евгении. Изображена, судя по всему, девица Горгония – персонаж славянских средневековых легенд и сказаний, восходящий к образу мифологической Медузы Горгоны. Изображенные здесь же болотные цветы и грибы напоминают о том, что, по преданию, Горгония несет с собой болезни, а также позволяют связать этот образ и с лесной нечистью славянского фольклора. Выполненный офортисом-любителем, этот лист демонстрирует широкое распространение неомифологических построений в искусстве начала XX века.

Ю. Д.

КРУГЛИКОВА

Елизавета Сергеевна

275 Часовня в Ляччио. 1903 (ил. 144)

Цветная акватинта. 19 x 15,1

Внизу под изображением:
Chapelle de Ajaccio aquatinto en couleurs EKrouglicoff 1903 Paris
Пост. в 1939

Гр-29857

Один из ранних листов, выполненных акватинтой. Начиная с 1903 художница интенсивно работает над цветными пейзажными гравюрами, используя опыт акварельной и масляной живописи. Не случайно она избирает акватинту – технику, которая при цветной печати очень близко передает особенности акварели. Принцип наложения цвета весьма характерен для художницы. Она не работает плоскостями сравнительно чистого цвета, а избирает другой подход – соседство и взаимопроникновение насыщенных плотных тонов. Здесь в полную меру сказалось влияние французской живописи постимпрессионизма с ее установкой на декоративность. Сумрачный пейзаж, где предметы постепенно теряют очертания, погружаясь в фантастическую атмосферу желтого заката, рождает тревожное ожидание чего-то неотвратимого и ирреального. Кажется, еще немного и природа, скрывающая свою тайну, обнаружит ее. Эмоционально-образный строй листа свидетельствует, что Кругликова, опирающаяся в своем творчестве в основном на натуру, оказалась не чуждой символистским построениям. Они проявились в живописном решении ее работы как дань времени, возможно, неосознанно для самой художницы.

Е. П.

КУРИЛКО

Михаил Иванович

276 Легенда Червонной Руси. 1915 (ил. 271)

Офорт цветной. 50,2 x 113,5

Внизу на полях ремарка – декоративный картуш с короной и надписью *МК 1915*; слева внизу: *МК 1915 С2 N 2*;

справа под изображением:
19 1 XII 15. М. Курилко

Пост. в 1933(?) из Отдела рисунка

Гр-32336

выставки: рисунков и эстампов в залах ИАХ. Пг, 1915. № 102

На выставке 1915 лист экспонировался в двух вариантах. Сюжет офорта не связан с легендами и преданиями русского или

малороссийского фольклора. Он является типичным для того времени художественным откликом на события первой мировой войны. Свойственная работам Курилко эпическая монументальность, насыщенность пространства изображения эпизодами и аллегорическими группами демонстрируют сам процесс создания автором своей легенды, своей мифологии. Офорт интересен и как один из вариантов символистской трактовки национальной темы.

Ю. Д.

277 Победитель и жизнь. 1913 (ил. 265)

Офорт. 95,5 x 81,2

Внизу – декоративный картуш с надписью *N 1 С-2*;

под изображением: *МК 1913*

Пост. в 1923 из АХ, Петербург

Гр-36462

выставки: Отчетная ВХУ при ИАХ. СПб, 1913. № 100; XI Esposizione internazionale d'Arte della citta di Venezia. 1914 / Catalogo illustrato. Venezia, 1914. P. 209 (№ 108); Галерея Лемерсье. Каталог выставки офортгов и гравюр русских и иностранных художников. М., 1915. № 90

ЛИТЕРАТУРА: Нива. 1914. № 10. С. 185, воспр.

За этот офорт Курилко в 1913 получил звание художника гравера и заграничную командировку. На Отчетной выставке ВХУ 1913 лист был представлен в трех вариантах, один из них – цветной. На выставке 1915 офорт экспонировался под названием „Победитель. (Малорусская легенда)“.

Композиция Курилко стала классическим примером декадентско-символистской гравюры в России. Ее отличают подчеркнутая аллегоричность сюжета и образов, очевидное обращение к средневековым традициям, использование традиционных символов (череп и огромный куст одуванчиков на первом плане). Эпический характер офорта подчеркнут точкой зрения снизу, взятой художником, и размерами листа. Само стремление к гигантским размерам гравюры (к моменту создания произведение Курилко было самым большим офортгом в мире, напечатанным на одном листе) показательны для символизма, тяготеющего ко всему сверхобычному.

Ю. Д.

ЛАНСЕРЕ Евгений Евгеньевич

278 Обложка к пьесе-драме Л. Н. Андреева „Царь Голод“. СПб, 1908.

Цинкография в 2 краски. 24,5 x 35,3

Пост. в 1916 от Е. Е. Лансере,

Петроград

Гр-26732

Написанная в 1907 драма „Царь Голод“ принадлежит к произведениям Андреева, в которых наиболее ярко выражены экспрессионистские и символистские тенденции его творчества. Идея пьесы обозначена в прологе, где на сцену выведены зловещие персонажи-символы: Время Звонарь, Царь Голод и Смерть, сговаривающиеся о начале на Земле кровавой драмы революции. Именно об опасности перерождения революции в русский бунт, „бессмысленный и беспощадный“, предупреждает Андреев. В результате разгула социальной стихии гибнет не только то, что дала людям цивилизация (машины, дома, библиотеки, музеи), но и сами люди, раздувшие этот губительный пожар.

Драма „Царь Голод“ была опубликована в 1908 в оформлении Лансере. На обложке, под рисованным шрифтовым заголовком, изображены гигантские столбы фиолетового пламени, поглощающего город, в глубине которого отчетливо прорисован купол, по очертаниям напоминающий купол Казанского или Исаакиевского соборов. А в черных складках занавеса, открывающего эту апокалиптическую сцену, застыли в немом ужасе маленькие фигурки некогда сильных мира сего.

После публикации пьесы „Царь Голод“ в печати ее постановка на сцене была запрещена. По иронии судьбы пьесе впервые поставили на профессиональной сцене лишь в 1921, когда содержащиеся в ней мрачные предостережения стали реальностью.

Е. П.

МАСЮТИН Василий Николаевич

279 Боль. 1913 (ил. 97)

Офорт, акватинта. 22,3 x 28,2

Слева внизу: *W. Masjutin*

Пост. в 1941 из ГМИИ, Москва

Гр-27089

ВЫСТАВКИ: Международная. Лейпциг, 1914. № 73; СРХ. СПб, 1914; офортов Масютина. М., 1920. № 91

Офорт „Боль“ Масютина считал своим любимым произведением. „Близкая художнику вещь“, – отметил он в каталоге выставки 1920. Лист знаменует собой новый этап в творчестве гравера. Как и в более ранних листах, он стремится здесь к символическому изображению человеческого состояния, однако фантастические чудовища предшествующего периода уступили место обобщенному образу человеческого страдания. Одновременно Масютин ограничивает себя и более скупыми изобразительными средствами, отказываясь от разнообразной манеры гравирования в пользу широкой штриховки и работы сплошным пятном. „Боль“ Масютина во многом напоминает некоторые работы Ф. Ходлера.

Ю. Д.

280 Смех. 1910

(ил. 317)

Офорт. 14,8 x 13,2

Внизу: В Масютин

Пост. в 1941 из ГМИИ, Москва

Гр-27090

ВЫСТАВКИ: XVIII СРХ. СПб, 1911; офортов Масютина. М., 1920. № 35

ЛИТЕРАТУРА: Отчет Императорского Московского и Румянцевского музея за 1913 год. М., 1914. С. 115.

Лист относится к серии из 12 офортов, гравированных Масютиным в 1909–1911. Всего было отпечатано десять экземпляров листов этой серии, после чего цинковые доски были уничтожены автором. „Смех“ – единственный лист этого цикла, представленный в собрании ГРМ.

Тема смеха довольно распространена в искусстве начала XX века. В отличие от традиционного подхода к смеху как к проявлению стихийного жизненного начала, Масютин дает необычную трактовку этой теме. „В зале, смутно освещенной свечами, расположились люди, они присутствуют при каком-то представлении. Невидимое им чудовище, состоящее из головы с лапами, плавает в воздухе и щекочет сидящих прикосновением длинных паучьих лап“, – так описал свою композицию художник. Смех у Масютина – чудовищная сила, стоящая над человеком и управляющая им.

Вероятно, в изображении наукообразного чудовища сказалось определенное влияние М. В. Добужинского, чей лист „Дьявол“, помещенный в „Золотом руне“, произвел большое впечатление на современников.

Ю. Д.

281 Совесть. 1911

(ил. 318)

Офорт, сухая игла. 16,8 x 25,4

Слева под изображением:

В. Масютин 911

Пост. в 1988 из собр.

К. А. Кордобовского

Гр-43781

ВЫСТАВКИ: Международная. Лейпциг, 1914. № 72; офортов Масютина. М., 1920. № 44

„Совесть“, как и другие работы Масютина, привлекала внимание современников прежде всего необычностью и оригинальностью замысла и композиции. Самым художником составлено следующее описание листа: «На прочной тележке расположилось существо, похожее на осьминога, оно захватило арканом старающегося вырваться человека и жалит его стрелами, которые оно достает из себя, как из колчана. В небольшую дверь в ограде монастыря пытается скрыться другой человек. Дома, изображенные на офорте, напоминают постройки „старой Риги“...». По словам Масютина, в этой работе сказалось впечатление от произведений П. Брейгеля. Интерес к аллегорической передаче такого понятия, как совесть, к созданию фантастических образов роднит лист Масютина с работами немецких символистов. Однако стремление к сюжетности, к детализации изображения, к подробностям, важным в замысле работы, но не всегда очевидным для неподготовленного зрителя, приближает произведение к традициям русского символизма.

Ю. Д.

НИВИНСКИЙ

Игнатий Игнатьевич

282 Рыцарь, женщина и поэт. 1912

Офорт, акватинта. 27 x 19,2

Слева внизу на изображении:

НИВИНСКИЙ 1912; посередине внизу:

РЫЦАРЬ, ЖЕНЩИНА и ПОЭТЪ

Оттиск 1966 (выполнен О. А. Почтенным)

Гр-40768

ВЫСТАВКИ: Офорты И. И. Нивинского / Каталог выставки. М., 1925

Одна из самых ранних работ, выполненных Нивинским в офорте. По композиционному решению, ритмическому строю, обобщенной трактовке форм напоминает станковую роспись и выдает руку художника-монументалиста. Вместе с тем в работе чувствуется влияние Ф. Бренгвина, с романтическим творчеством которого Нивинский познакомился во время итальянских путешествий (1903–1904; 1908, 1910 и 1912). Позднее он писал, что „прием этого мастера, его живописная манера печатать и смелость травления <...> особенно нравились и вызвали на подражания“. Композиция созвучна романтическому направлению русского символизма, воскрешающему рыцарскую тематику европейского средневековья, характерную для произведений В. Я. Брюсова, А. А. Блока и др. Однако вместо хорошо знакомого по символистской литературе образа Прекрасной Дамы обнаженная женская фигура в композиции Нивинского скорее носит характер внутреннего символа, демонстрируя тот самый „отвлеченный элемент“ его творчества, о котором критик сказал, что он „проявляется обычно во внутренней символике его образов в <...> идейных тонких связях, которыми они объединяются друг с другом и с психикой автора“. Благодаря неоднозначности центрального образа содержание работы допускает многие толкования, что и составляет одну из характерных особенностей символизма.

Е. П.

РЕРИХ

Николай Константинович

283 Великанша Кримгерд. 1915

(ил. 255)

Литография раскрашенная. 20,5 x 26,2

Слева внизу: Р-х Н; справа

внизу: Н Рерих

Пост. в 1928–1933 (?)

Гр-27528

Одна из трех автолитографий Рериха была напечатана в 12 экземплярах. Литография „Великанша Кримгерд“, как и написанное в том же году живописное полотно с тем же названием, выполнена по мотивам сканди-

навского эпоса „Эдда“. Эскиз к литографии хранится в Отделе рисунка ГРМ.

Обращение Рериха к древности, к фольклору соответствовало неоромантическим настроениям эпохи и перекликалось с творчеством близких ему скандинавских художников. Литературность и ретроспективизм, созерцательность и декоративное начало, свойственные этому листу, как и другим работам Рериха, определяют его близость к символизму. Название одного из литературных произведений художника – „Камни знают“ – хорошо передает метафорический смысл этой работы. Примечательна окраска литографии синей краской, так как известно особое значение, которое придавалось синему цвету в практике русского символизма.

Ю. Д.

ЧЕРНЫШЕВ

Николай Михайлович

284 Ночь. 1912

(ил. 98)

Литография с двух досок. 21,7 x 14,5

В левом верхнем углу: НОЧЬ; в нижнем левом углу монограмма художника

Пост. 1982 от А. А. Чернышевой,

вдовы художника

Гр-42636

Работа характерна для творчества Чернышева 1910-х – периода, о котором сам он впоследствии скажет: «В то время моя ориентировка всецело была на Москву, на внеакадемических друзей, в большинстве поэтов, группировавшихся вокруг маленького журнала „Млечный путь“». В этом журнале с 1915 Чернышев заведовал художественным отделом – помещал свои рисунки, а также критические статьи и повеллы под псевдонимом „Омутов“. Композиция „Ночь“, безусловно, литературна по содержанию. Ее сюжет органично перелagается в форму стихотворной элегии, короткой повеллы или музыкальной пьесы в духе символизма. По общей тональности и пластическому решению эта небольшая работа соответствует эстетике модерна. Особенность же ее составляет та самая „ориентировка на Москву“, о которой говорил художник. Чернышеву близки идеи членов Абрамцевского кружка, их обращение к национальным корням. Не случайно в

1921 он вошел в объединение художников и поэтов „Маковец“, которому, по мысли его основателей, надлежало стать „средоточной возвышенностью русской культуры“ (П. А. Флоренский). В работе „Ночь“ сказался интерес Чернышева к творчеству В. М. Васнецова и, особенно, к графике Е. Д. Поленовой. Этому небольшому по размерам, легкому, утонченному листу присущее, казалось бы, неожиданное качество – монументальность. Дело в том, что в начале 1910-х Чернышев изучал технику монументальной живописи в мастерской у Д. И. Киплика в ИАХ. В дальнейшем такой слав лиричности, интимности звучания и общего монументального строя станет узнаваемой особенностью работ Чернышева.

Е. П.

ЯКУНЧИКОВА Мария Васильевна

285 Запах. 1894–1895
(ил. 172)

Цветная акватинта. 12,9 x 17,1
Справа под изображением печатный штамп с изображением цветка ландыша и монограммой М/

Пост. в 1940-е через ЛЗК Гр-28643

выставки: XVIII МОЛХ. М., 1898–1899. № 132; посмертная Якунчиковой. М., 1905. № 91
ЛИТЕРАТУРА: Uzanne Octav. P. 152.

Другие названия листа: „Parfum“, „Профиль“. Известен и другой вариант оттиска – с изображением на зеленом фоне.

Запах, аромат, дурман, дым, туман – любимые мотивы символизма литературного и изобразительного. Смысл композиции подчеркивает включенный в нее цветок нарцисса. История Нарцисса, рассказанная Овидием, вызвала к жизни немало символистских произведений: „Нарцисс говорит“ П. Луиса, „Трактат о Нарциссе“ А. Жида и др. „Parfum“ Якунчиковой напоминает, скорее всего, о греческом происхождении названия цветка – от глагола „parkeo“ – „одурманивать“. Как и другие гравюры Якунчиковой, этот лист, несколько напоминающий работы О. Редона, обнаруживает характерные особенности художественного языка символизма: уплощение изображения, подчеркивание контура и силуэта, условность цвета. Эти черты обуславливают декоративность композиции.

Ю. Д.

286 Страх. 1893–1894
(ил. 175)

Цветная акватинта. 29,3 x 19,9
Пост. в 1941 из ГМИИ, Москва

Гр-28646

выставки: Societe nationale des beaux-arts. Exposition de 1894. Catalogue illustre. Paris. 1894. P. XLVIII (№ 189); посмертная Якунчиковой. М., 1905. № 91
ЛИТЕРАТУРА: Uzanne Octav. P. 149, 152; Мир искусства. 1904. Вып. 3. С. 95, воспр.; Волошин М. Творчество М. Якунчиковой // Весы. 1905. № 1. С. 33; Чеботаревская А. Художник-друг. (Посмертная выставка произведений М. В. Якунчиковой) // Русская мысль. 1905. № 4. С. 171.

Лист также известен под названиями „Ужас“, „L'Effroi“. Для символизма такие названия не случайны, скорее, характерны. „Страх“ – тема, волновавшая многих художников того времени. Она стала центральной для творчества Э. Мунка. Связь произведения Якунчиковой с работами норвежского художника прослеживается и в композиции листа, напоминающей решение известной картины „Крик“ (1893) и литографии на ту же тему, выполненной позднее. Акватинту Якунчиковой отличает больший интерес к сюжету, к подробностям – литературность,

свойственная русскому символизму. Небольшая деталь – звезда на небе – вырастает у Якунчиковой до значения мирового символа: „Апокалипсическая звезда Полюнь, комета на Дюреровской Меланхолии, звезда, которую Манфред видит в конце коридора, язык пламени в темной галлерее на рисунке Дудлэя...“ (М. А. Волошин). Акцентированное изображение звезды – прием, который Якунчикова повторила впоследствии в знаменитой обложке для журнала „Мир искусства“. Характерна и цветовая гамма листа, построенная на сочетании холодных – зеленых, лиловых, синих – тонов, ставших устойчивым признаком произведений многих символистов.

Ю. Д.

КНИЖНАЯ ГРАФИКА

АРАПОВ Анатолий Афанасьевич

287 Золотое руно. 1907. № 1. Январь.
(ил. 25)

Обложка
Цинкография. 34,4 x 31,5; 10,3 x 21
Пост. в 1959, Ленинград АФ-34800

Журнал „Золотое руно“ начал выходить в Москве в начале 1906. Вскоре был объявлен конкурс на тему: „Дьявол – художественная, поэтическая и религиозно-философская концепция“. Предполагалось сделать специальный выпуск по заданной теме. Итогам конкурса был посвящен первый номер журнала за 1907, обложка которого художником выполнена в соот-

ветствии с ведущим тезисом журнала: „Искусство символично, ибо носит в себе символ – отражение вечного во временном“. Символический образ владыки неба, созвучный строкам стихотворения А. А. Кондратьева (1876–1967), удостоенного 2-й премии: „Я Вельзевул, я неба князь великий...“, предстает в этом загадочном существе. Сложная серебряная вязь в названии журнала дополняет впечатление роскоши и богатства, отличающих данное издание.

А. К.

288 Золотое руно. 1907. № 1. Январь.
(ил. 5)

Виньетка
Цинкография. 23,8 x 17; 6,6 x 9,6

Пост. в 1918 от М. В. Добужинского,
Петроград АФ-41168

Декоративная виньетка воплощает два противоположных начала – свет и тьму, день и ночь. Свет дарит жизнь, многоцветье мира (сложный растительный орнамент рисунка, пышные черно-белые цветы). Но опускается на землю крылатое существо в экзотическом оперении, гасит свечи, поглощает свет, и мир погружается во тьму. Ночь властвует над миром. Искусство графики с его многообразными вариациями сочетания черных и белых штрихов и пятен дает максимальные возможности для символического воплощения этих земных начал.

А. К.

289 В. Г. Карагыгин. Маскарад // Золотое руно. 1907. № 7–9.

Заставка
Цинкография. 11,9 x 31; 8,3 x 16
Пост. в 1916 от Г. И. Нарбута,
Петроград АФ-40935

Статья содержит теоретические критические рассуждения о творчестве двух выдающихся композиторов – М. П. Мусоргского и Р. Вагнера. Музыка, как никакое другое искусство, способна возвышать человека, примирять и умиротворять его душу. Дух умиротворенности ощущается в графическом рисунке художника. Спокойный лирический пейзаж с его плавным, пластичным ритмом создает общее впечатление

музыкальности, в котором гаснут яростные споры. Чувство ритма роднит, объединяет искусство музыки и графики, сближает их.

А. К.

БАКСТ

Лев Самойлович

290 Проспект подписки на 1903 // Мир искусства. 1903. № 1. (ил. 12)

Обложка

Цинкография. 24,4 x 16,6; 7,6 x 12,1

Пост. в 1930-е от М. А. Остроградского, Ленинград АФ-40939

Треугольная виньетка, помещенная на обложке проспекта анонсируемого издания, стала эмблемой-символом журнала на 1903. Она появлялась дважды: на титульном листе первого номера года и на отдельном листе последнего. Виньетка насыщена глубоким символическим содержанием. Художник находит простой и точный прием, привлекающий зрительское внимание. Белая (безмолвная) плоскость листа разворачивается, как пропасть, черным „провалом“ треугольника, максимально сосредотачивая внимание. В нем концентрируется изобразительное действие, смысл и значение которого как бы предстоит осмыслить подписчикам и читателям журнала. Треугольник сам по себе выступает символом трех сущностных сторон бытия. С одной стороны, вечное, неизбежное, присущее данному миру. С другой – жизнь как таковая и все сущее на земле. И, с третьей, – краткость, мгновенность этой жизни, ее изменчивый, преходящий характер. С ними сопряжена и тема рока. Как неизбежен восход солнца, так неизбежен уход людей в вечность. Каждый исчезает за горизонтом бытия, достигнув возможной своей вершины. Мрачна и печальна тянущаяся цепочка людей, исчезающих в расщелинах гор.

А. К.

291 А. А. Кондратьев. Унеси меня светлый и радостный сон... // Сатирикон. 1908. № 2.

(ил. 42)

Заставка

Цинкография. 16,8 x 25,2; 12,8 x 10,3

Пост. в 1916 от И. Н. Кнебель, Петроград

АФ-40944

Символизм как художественно-философское мировоззрение не принимал окружающую действительность с ее пороками и изъянами, противопоставляя ей мир идеальный, гармоничный, мир мечты, сна, видений, грез. Эта идея, в несколько ироничной форме, отражена в стихотворении, к которому Бакст сделал графическую иллюстрацию. Следуя автору, художник воспроизводит идеальный мир античной красоты. Изображены и белоснежные колонны, и виноградная лоза, и охваченная волнением толпа, упоминаемые в стихотворении. Однако художник следует не только внешней канве поэтических строк, но и создает атмосферу насыщенной до краев, „звучной“ благодати, словно лира, прислоненная к колонне, продолжает неть в унисон жизнерадостным песнопениям. Структура рисунка, компоновка планов позволяют преодолеть зрительно двухмерность прямоугольного листа. Возникает впечатление пространства, в котором свободно и вольно взмахивает легкими и сильными крыльями Птица-Сон.

292 К. Д. Бальмонт. Я – изысканность русской медлительной речи... // Мир искусства. 1901. № 5.

(ил. 2)

Заставка

Цинкография. 28,9 x 21,6; 15 x 14,3

Пост. в 1934 из собр.

А. Н. Бенуа, Ленинград АФ-16110

В журнале опубликованы три стихотворения Константина Дмитриевича Бальмонта (1867–1942) – одного из наиболее интересных представителей литературного символизма. Заставки к ним были выполнены Бакстом. Журнальная страница разделялась на две почти равные части. Верхняя часть отдавалась декоративным заставкам, в нижней размещался поэтический текст. Как правило, художник не ставил содержание своих рисунков в прямую зависимость от текста. Навешанные эмоциональным впечатлением, они дополняли, развивали идейный замысел стихотворения, обуславливали собственную зрительскую символику. Так, „вечно юный, как сон“, крылатый ангел олицетворяет поэтическое вдохновение и словно напутствует русского поэта.

А. К.

293 К. Д. Бальмонт. Слияние // Мир искусства. 1901. № 5.

(ил. 44)

Заставка

Цинкография. 31 x 22; 18,7 x 21,7

Пост. в 1934 из собр.

А. Н. Бенуа, Ленинград АФ-16152/1

Графическое искусство заставки столь же пленительно, как пленительны поэтические строки. Пример выразительности контрастного сочетания белого и черного пятен, отторжение и взаимодействие которых создают ощущение и объемности, и динамичности рисунка. На черном густом фоне силуэт обнаженной женской фигуры в сложном развороте. Так символически зрительно воплощается мысль поэта о „новом бытии различности в слиянии едином...“

А. К.

294 К. Д. Бальмонт. Предопределение // Мир искусства. 1901. № 5.

(ил. 46)

Заставка

Цинкография. 31 x 22; 10,9 x 7,2

Пост. в 1934 из собр.

А. Н. Бенуа, Ленинград АФ-16152

Античная ваза – излюбленный мотив художника в книжной графике. Черная змея двойным кольцом обвивает основание вазы. Роспись ее составляет хоровод людей, следующих за танцующими женщинами в античных туниках. Над их головами гирлянда цветов. Бесконечное движение по кругу в незатейливом танце судьбы. „Мы все вращаемся во мгле по замкнутым кругам...“ – замечает поэт. Мгла человеческой судьбы нависает над людьми, олицетворяемая женскими фигурами в темных одеяниях, предопределяя ее заданность и неизбежность. И все-таки здесь не только иллюстрация. Символика рисунка более значительна, замысел более глубок. Античная культура, античная мифология как основа классического образования предопределяют духовное развитие человека, интеллектуальное развитие личности, ту мудрость знания и свободу духа, которые настойчиво провозглашались поэтами-символистами. Черная змея как древний символ мудрости, помещенная в основании вазы, – подтверждение этой мысли.

А. К.

БЕНУА

Александр Николаевич

295 В. Я. Брюсов. Отзвуки античного // Золотое руно. 1906. № 10. (ил. 4)

Заставка

Цинкография. 13,5 x 18,5; 9,6 x 10,1

Пост. в 1940 из собр.

А. Н. Бенуа, Ленинград АФ-34441 б

Поэтический цикл включает три стихотворения Валерия Яковлевича Брюсова (1873–1924) – ведущего идеолога русского символизма. Увидеть в настоящем – прошлое, и в прошлом – настоящее, показать их взаимосвязь – одна из глубинных идей символизма. Заставка, выполненная художником, образно воплощает эту общую идею. Античный мир – мир прошлого. Идеи, мысли прошлого – это бережно хранимый клад, запечатанный в богато убранную шкатулку-гробницу, водруженную на высокий постамент. У постамента почтительно и благоговейно склонилась безликая группа. Мастерски исполненная заставка, при всей глобальности воплощаемой идеи, несет в себе определенную долю язвительной иронии, насмешки. Клад знаний доступен далеко не всем.

А. К.

БИЛИБИН

Иван Яковлевич

296 Печатное искусство. 1902. Март. (ил. 23)

Обложка

Цинкография. 30,2 x 22,5; 20,5 x 18,2

Пост. в 1934 из собр.

И. Ф. Тюменева, Ленинград АФ-28085

Иллюстрированный ежемесячный журнал освещал сугубо профессиональные задачи, связанные с издательским делом, знакомил с новыми техническими средствами печатного производства, с новинками воспроизведения художественных иллюстраций типографским способом. Изображение на обложке вещей птиц, напряженно всматривающихся в морские дали и готовых взлететь в сей же миг, чтобы разнести вести с других берегов, в полной мере соответствует символическому воплощению целей и задач журнала.

А. К.

297 К. Д. Бальмонт. Птицы в воздухе. Строки напевные. СПб: Шиповник, 1908.
(ил. 18)
Обложка. 1907
Цинкография. 25,5 x 18,8; 23,5 x 15,1
Пост. в 1969 из собр.
Ф. Ф. Нотгафта, Ленинград АФ-1087

Над цветником, увитым розами и тернием, далеко ввысь взлетели диковинные и вольные птицы – это устремлена ввысь душа человека. Поющие птицы – символ жизни другой, неземной – жизни высокой, одухотворенной и радостной.

А. К.

ДЕНИСОВ Василий Иванович

298 1914 год / Сборник. М.: Русское товарищество печатного и издательского дела, 1914.
(ил. 24)
Обложка
Цветная литография.
33,3 x 35,2; 25,7 x 19,8
Пост. в 1938 АФ-30647

Сборник, запечатлевший в своем названии страшный год первой мировой войны, создавался по инициативе Комитета вел. кн. Елизаветы Федоровны с целью привлечения средств для оказания помощи обездоленным семьям. В него вошли стихотворения, беллетристика, статьи, драма-сказка и другие материалы разных авторов. Объединить столь разнородный по жанру литературный текст можно было только с помощью некоего символа, единого замысла. На обложке мы видим война-богатыря. Отбиваясь от налетевших черных птиц, он на быстром и верном коне настигает хищную пантеру. Так на языке символов, включая цветовое решение, представляется неизбежная битва с врагом и вера в ее положительный исход.

А. К.

299 1914 год / Сборник. М.: Русское товарищество печатного и издательского дела, 1914.
(ил. 310)
Иллюстрация
Цветная литография.
13,7 x 21; 13,1 x 20,2
Пост. в 1938 АФ-30747/1

Художник обращается к образу Георгия Победоносца – покровителя и защитника русского воинства. Стремительно приближается на летящем коне с кошем наготове воин-победитель к чудлице львинообразному, когтистому, крылатому, полыхающему разрушительным огнем.

А. К.

300 1914 год / Сборник. М.: Русское товарищество печатного и издательского дела, 1914.
(ил. 311)
Иллюстрация
Цветная литография.
20,9 x 15,2; 17,2 x 14,4
Пост. в 1938 АФ-30647/2

На рисунке изображен герой стихотворения С. Н. Головачевского „Неведомый Гений“. Точно следуя тексту, художник создает выразительный зрительный образ. Сюжет рисунка довольно сложен. Он строится на вовлечении в действие разных противостоящих сил. Человек с факелом надежды в руке вынужден выйти из борьбы. Он слишком слаб против патиска демонических сил. Но силы, затмевающие крыльями солнце, едва ли смогут противостоять „непреклонно-суровому“ Неведомому Гению, чья легкая победная колесница пролетит „по трунам кровавым, по грудам развалин...“

А. К.

ДОБУЖИНСКИЙ
Мстислав Валерианович

301 Дьявол // Золотое руно. 1907.
№ 1.
(ил. 39)
Автотипия. 23,8 x 17; 22,3 x 15,3
Пост. в 1969 из собр.
Ф. Ф. Нотгафта, Ленинград АФ-2502

Рисунок сделан вне конкурса, объявленного журналом, но в полной мере соответствует заданной теме. Дьявол, как зло, многолик. Зло опутывает человека, как сети паука. Рок довлеет над его судьбой. Неотвратимость зла превращает человека в узника. Мир его ограничен, как тюремная камера. Космический мир свободы, звездно мерцающий за окнами тюрьмы-судьбы недостижим для человека. Дьявол претендует на верховную власть Всевышнего.

Огненный ореол вокруг его головы, всепроникающий, пронизывающий взгляд не оставляют сомнений. Эмоциональное воздействие созданного художником образа оттеняется, с одной стороны, контрастом изысканного серебристо-серого тона, не использованного в изображении дьявольской судьбы, а с другой стороны, дополняется неким ощущением мистификации, нарочитой загадочности, таинственности. Перевернем лист снизу вверх, и мы увидим черную маску, за которой прячутся то ли ироничные, то ли лукавые, то ли вызывающие глаза. Да и глаза Дьявола на самом деле не глаза вовсе, а утрированный символ материнского природного начала. Может быть сама коронованная Мать-Природа насмешничает над человеческой судьбой?

А. К.

302 А. М. Ремизов. Чертов лог. Рассказы. Полунощное солнце. Поэмы. СПб: ЭОС, 1908.
(ил. 19)
Обложка. 1907
Цинкография. 25,2 x 19,7; 18 x 13,2
Пост. в 1916 от И. Н. Кнебель, Петроград АФ-41174

Обложка объединяет разные по жанру произведения Алексея Михайловича Ремизова (1877–1957). Выразительные средства графического искусства сами по себе несут символическую нагрузку. Названия отдельных рассказов превращаются в элементы декоративного решения книжной обложки: белое поле и черный цвет декора (рассказ „Белая ночь“), вертикальными черными линиями условно обозначается „Белая банша“, в которой устраивает свое логово „Чертик“. Создается особый декоративный мир, увиденный художником сквозь призму профессиональных особенностей искусства книжной графики.

А. К.

303 В. И. Иванов. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб: Изд. Д. Е. Жуковского, 1908.
(ил. 10)
Обложка. 1907
Цинкография. 22,8 x 14,6; 15,8 x 10,3
Пост. в 1969 из собр.
Ф. Ф. Нотгафта, Ленинград АФ-2492

Книга представляет сборник художественно-философских трактатов одного из литературных мэтров русского символизма Вячеслава Ивановича Иванова (1866–1949). Художник использует традиционную символику. Голубой фон обложки – символ необъятного простора голубого неба. На фоне „ночной синевы“ отчетливо просматривается Млечный путь – звездный путь человеческих судеб. Высокая банша – обитель звездочетов, астрологов, астрономов и прочих толкователей судьбы, пытающихся проникнуть в тайны космоса, в тайны человеческого бытия.

А. К.

304 А. Н. Бенуа. Смерть // Шиповник. Кн. 2. СПб, 1907.
(ил. 15)
Фронтиспис. 1906
Цинкография. 21,3 x 15,7; 16,5 x 11,7
Пост. в 1969 из собр.
Ф. Ф. Нотгафта, Ленинград АФ-2485

Серия графических рисунков А. Н. Бенуа, помещенных в альманахе, открылась специальным заглавным листом, который образительно вводил в содержание обозначенной темы. Жизнь и смерть – глубокие понятия. Смысл одного невозможно полностью раскрыть без понимания другого, в отдельности друг от друга. Одно является продолжением другого. Одно переходит в другое. Гибель одних явлений освобождает жизненный простор для рождения других. Видимо, так следует понимать это странное произрастание деревьев (древо жизни) из страшных глазниц черепов.

А. К.

305 Ф. К. Сологуб. Мелкий бес. СПб: Шиповник, 1907.
(ил. 11)
Обложка
Цинкография. 20,2 x 16,1; 17,2 x 12,5
Пост. в 1969 из собр.
Ф. Ф. Нотгафта, Ленинград АФ-2486

Герой драмы Федора Кузьмича Сологуба (1863–1927) – одного из ведущих деятелей литературного символизма, становится на путь преступления, не в силах противостоять низменным мелким страстям. В огне ничтожных страстей сгорает жизнь маленького человека. Бес – гадкий червь – петлей

удушает все доброе и светлое в человеке, данное ему от рождения.

А. К.

306 В. В. Бородаевский. Калиостро // Аполлон. 1910. №7.

Заставка
Цинкография. 4,7 x 6; 4,4 x 5,6
Пост. в 1969 из собр.
Ф. Ф. Нотгафта, Ленинград АФ-2394

307 В. В. Бородаевский. Бальзак // Аполлон. 1910. № 7.

Заставка
Цинкография. 4,5 x 5,8; 4,3 x 5,3
Пост. в 1969 из собр.
Ф. Ф. Нотгафта, Ленинград АФ-2397

Каждый из сонетов цикла В. В. Бородаевского посвящен конкретной исторической личности. Сонет – это литературный символический портрет, данный через образные характерные сравнения. Художник включает символические портреты в овалы продолговатой формы, напоминающие медалионы. Поэт сравнивает Калиостро с Сатаной, меняющим имена, „как кожу гибкий змей“. В медальон заключен извивающийся змей. Могучий творческий дар французского писателя О. де Бальзака поэт сравнивает с силой исполина, покорно принявшего „как дар от муз, седых камней неизреченный груз.“ Художник в овал помещает каменные сооружения как образное прочтение поэтического сравнения.

А. К.

308 Золотое руно. 1906. №1.
(ил. 41)

Виньетка. 1903
Цинкография. 14,8 x 17,1; 12,5 x 14,4
Пост. в 1940 из архива А. Н. Бенуа,
Ленинград АФ-34385

Мир красоты, гармонии и покоя таится там, за закрытыми воротами миражного архитектурного пейзажа. Проникнуть в райский оазис можно только мыслью, воображением, душевным устремлением.

А. К.

309 Праздник. Из серии „Город“ // Шиповник. Кн. 1. СПб, 1907.
(ил. 38)

Иллюстрация. 1906
Цинкография. 17,3 x 14,1; 15,4 x 14
Пост. в 1918 от М. В. Добужинского,
Петроград АФ-41179

Урбанизированный город стал синонимом современного ада. Ни небоскребы, ни сверхтехника не могут дать человеку истинную свободу, радость и счастье. Грохот музыкальных инструментов не в состоянии заглушить безысходность и отчаяние пляшущей людской массы. Свобода истинная и мнимая – краеугольная проблема символизма.

А. К.

ЗАМИРАЙЛО

Виктор Дмитриевич

310 М. Ю. Лермонтов. Демон. Пг: Грядущий день, 1914 (?).
(ил. 313)

Заставка
Цинкография. 16,8 x 25,2; 4,4 x 16,3
Пост. в 1916 от И. Н. Кнебель,
Петроград АФ-41198

К 100-летию юбилею поэта издательство решило выпустить масштабное иллюстрированное издание полного собрания сочинений М. Ю. Лермонтова с привлечением мастеров книжной графики. Заставка, по всей видимости, относится ко второй главе поэмы, запечатлев такие строки: „в лазурной вышине чернея один <...> летит без цели и следа, бог весть откуда и куда!“ В трактовке художника Демон – отверженный дух безучастного одиночества, неприкаянный изгнанник в бездне Вселенной.

А. К.

КУЗНЕЦОВ

Павел Варфоломеевич

311 Обзор выставок // Золотое руно. 1906. № 5.
(ил. 34)

Заглавный лист
Цинкография. 19,2 x 17,4; 17,7 x 16,1
Пост. в 1916 от Г. И. Нарбута,
Петроград АФ-41205

Представляя сугубо орнаментальное декоративное убранство журнального листа, художник демонстрирует высокое техническое мастерство владения разнообразными приемами графического рисунка. Возникает зримое ощущение красоты как эстетического идеала.

А. К.

ЛАНСЕРЕ Евгений Евгеньевич

312 Л. Н. Андреев. Царь Голод. СПб: Шиповник, 1908.
(ил. 13)

Обложка
Цветная цинкография.
29,7 x 44,6; 24,4 x 39,8
Пост. в 1939 АФ-32872

Драматическое произведение Леонида Николаевича Андреева (1871–1919), пьесы которого в начале века успешно ставились на многих сценических площадках, самим автором обозначено как ПРЕДСТАВЛЕНИЕ. Обложка изобразительно решена так, что с первого взгляда понятен и жанр произведения, и трагизм происходящего. Широко раздвинутый театральный занавес с малиновыми отсветами на темном бархате эмоционально включает зрителя и читателя в характер действия, характер его героев, в смысловую суть последней заключительной картины: „Поражение голодных и ужас победителей“. На сцене, по ту сторону занавеса, бушует пожарнице – символ беспощадного бунта голодной черни, обманутой и обреченной. По эту сторону, на авансцене, в страхе и смятении наблюдают за происходящим господа – победители. Но вырвавшийся огонь не знает ни правых, ни виноватых, ни побежденных, ни победителей, принося только смерть и разрушение.

А. К.

313 Черубина де Габриак. Стихи // Аполлон. 1910. № 10.
(ил. 14)

Заставка заглавной страницы
Цинкография. 22,1 x 19,7; 20,5 x 16,3
Пост. в 1916 от Е. Е. Лансере,
Петроград АФ-41554

Стихотворение Елизаветы Ивановны Васильевой (урожденной Дмитриевой, 1887–1928), скрывшей свое настоящее имя под звучным чужеземным псевдонимом, посвящено теме одиночества, разочарованности и тоски о несбывшихся мечтах, утраченных надеждах, несостоявшейся любви, что было созвучно умонастроениям русской интеллигенции начала века. Печальный эмоциональный строй чарующих поэтических строк отражен в символических образах графической „рамки“. Черный крест судь-

бы. Черный плащ окутывает фигуру. Печален лик. В тоске заломлены руки. Впереди гибель, смерть. Она уже здесь, рядом.

А. К.

314 Гибель богов // Мир искусства. 1903. № 5–6.
(ил. 27)

Шмуцтитул
Цинкография. 22,2 x 17,7; 21,3 x 16,9
Пост. в 1969 из собр.
Ф. Ф. Нотгафта, Ленинград АФ-1020

Заглавный лист журнала с названием оперы Р. Вагнера сделан к серии эскизов декораций и костюмов, созданных А. Н. Бенуа для Мариинского театра. Условность, театральность происходящего обозначена художником тяжелой, провисающей декоративной цепью, обрамляющей лист. Ночь. Стихия волн готова поглотить трех богинь судьбы – норн. В руке одной из них горящий огонь – символ провидения. Однако их вешнему знанию наступает конец. „Внезапно рвется нить судьбы, они исчезают во мраке. Восходит солнце,“ – так развиваются события оперы, согласно либретто, написанному самим композитором.

А. К.

315 К. Д. Бальмонт. Злые чары. М.: Издание журнала „Золотое руно“, 1906.
(ил. 20)

Обложка
Цветная цинкография.
19,4 x 16,5; 18,6 x 13,5
Пост. в 1969 из собр.
Ф. Ф. Нотгафта, Ленинград АФ-1025

Тема дьявольского искушения, стихии пламенных страстей, соблазна обретения драгоценных ожерелий сплелись в единый клубок. Языки пламени и зменные клубы черного дыма застилают все вокруг, услаждая дьявола с его ехидным, ядовитым оскалом змия-искусителя. В нем, скрытом в недрах земли от глаз людских, источник всех бед человеческих. „Книга заклятий“ – подзаголовок поэтического сборника, составленного из трех циклов: „Отцветы раковин“, „Амулеты из агатов“, „Синие молнии“. При создании рисунка обложки литературные символы трансформируются в символы изобразительные.

А. К.

316 З. Н. Гиппиус. Глухота // Мир искусства. 1901. № 5.
(ил. 7)
Заставка
Цинкография. 9,1 x 17,4; 8,8 x 17
Пост. в 1969 из собр. Ф. Ф. Нотгафта,
Ленинград АФ-1032

Стихотворение З. Н. Гиппиус, выразительное, проникнутое минорным, „траурным“ настроением, подсказало художественный символ – прекрасные увядающие цветы, перетянутые черной бархатной лентой, с наброшенной на них цепью – символом обреченности, заданности человеческой судьбы.

А. К.

317 З. Н. Гиппиус. Соблазн // Мир искусства. 1901. № 5.
(ил. 33)
Концовка
Цинкография. 10,4 x 15,5; 10,1 x 15,2
Пост. в 1969 из собр.
Ф. Ф. Нотгафта, Ленинград АФ-1043

Проблема творчества, настроение одиночества, понимание покоя, тишины довольно интересно интерпретировались в искусстве поэтов-символистов. Уединение, одиночество, отрешенность – условия творчества. Стремление к творческому созиданию есть соблазн возвыситься или хотя бы приблизиться к самому Создателю, Творцу мира, либо к Сатане. „Уединение – великий храм <...> Один – ты равен будешь нам“. Космическая вселенная – царство Великой Тишины и Абсолютной Свободы. Художник единой, почти непрерывной линией создает впечатление заоблачной выси, необъятного космического пространства, „высокой тишины“, где обитает Творческий Дух.

А. К.

318 Д. С. Мережковский. Двойная бездна // Мир искусства. 1901. № 5.
(ил. 3)
Заставка
Цинкография. 11 x 9,6; 9,9 x 8,5
Пост. в 1969 из собр.
Ф. Ф. Нотгафта, Ленинград АФ-1049

В стихотворении поэта, философа, писателя, публициста Дмитрия Сергеевича Мережковского (1866–1941) речь идет о противоречивой взаимосвязи двух земных реа-

лий – жизни и смерти. Обе – непостижимые бездны. Обе чужды друг другу и друг другу равны, невозможны одна без другой. Мысль о равнозначности жизни и смерти символически обозначена встречным жестом рук двух фигур в античных одеяниях. Древо жизни ветвями и листвой устремлено вверх, тогда как корни уходят вниз. Но верх и низ, небо и земля, ад и рай в одном космическом пространстве.

А. К.

319 Ш. Гюисманс. Уистлер // Мир искусства. 1899. № 16–17.
Заставка
Цинкография. 15,7 x 21; 10,1 x 16,6
Пост. в 1940 из архива
А. Н. Бенуа, Ленинград АФ-34449а

Опубликованная в журнале статья знакомила читателей с творчеством английского живописца Дж. Уистлера. Отталкиваясь от эпоса, художник с помощью заставки дает более широкое представление о западно-европейской культуре. Дракон у многих народов Европы – символ зла, исчадие ада, дьявольский призрак, несущий людям неисчислимы бед. Горе попавшим к нему в плен. Кольцом свернулось чудовище. Панцирь страшнее зубчатой крепостной стены, из которой нет выхода. Закрыв лицо руками, девушка горько оплакивает свою участь. Тема рока, неумолимой судьбы получает еще одно символическое воплощение.

А. К.

320 К. Д. Бальмонт. Гимн Солнцу // Мир искусства. 1904. № 12.
(ил. 75)
Заставка
Цинкография. 13,4 x 19,5; 11 x 15,4
Пост. в 1940 из архива
А. Н. Бенуа, Ленинград АФ-34452б

Философы символизма, а вслед за ними писатели и поэты затрагивали в своем творчестве самые разные проблемы, в том числе и проблемы мироздания. К таким произведениям относится цикл стихотворений Бальмонта „Поэзия стихий“. Открывается он „Гимном солнцу“. Свой гимн солнцу создает и художник. Лучи огненного животворного светила пронизывают все сущее на земле: горы, облака, моря, одаривая все вокруг своей энергией, преломляясь в энергию созидательную. Сама поэтическая му-

за, присев на камень, перебирает струны. Так графическая заставка оказывается на редкость емкой по глубине и значимости содержания.

А. К.

ЛЕВИТСКИЙ
Владимир Николаевич

321 Карусель // Современная русская графика. СПб, 1916.
(ил. 6)
Цинкография. 33,4 x 24,3; 15,1 x 13,8
Пост. в 1940 из архива А. Н. Бенуа,
Ленинград АФ-34372

Рисунок имеет самостоятельное значение. Впервые появился в первом номере журнала „Аполлон“ за 1911 на специально отведенном листе. С символизмом связан содержательно, но „зашифрованному“ в нем идейному замыслу. Веселое вращение карусели – вихрем пронесшийся „праздник жизни“, распорядителем которого является Дьявол. По его воле приспешниками раскручивается карусель. Он задает ей скорость. Приняв облик злой надменной Смерти, наблюдает за каждым попавшим на праздничную карусель. В ужасе тот, кто осознал коварный замысел. Но большинство продолжает бездумное веселье.

А. К.

МАЛЮТИН
Сергей Васильевич

322 Образец изразца // Мир искусства. 1899. № 1–2.
Приложение.
(ил. 176)
Хромоавтотипия. 33,2 x 26,3; 16,6 x 12,6
Пост. в 1934 из собр. А. Н. Бенуа,
Ленинград АФ-13454

Нежный, хрупкий цветок – традиционный символ жизни. Однако художник сумел в этом сугубо утилитарно-декоративном по назначению рисунке воплотить всю живую трепетность человеческого бытия. Жизнь хрупка, как этот дивный цветок. Она заслуживает бережного и даже нежного отношения к себе. Цветовая гамма – сочетание зеленого с разными оттенками сиренево-фиолетового и „звучным“ желтым, почти оранжевым, объединенное золотис-

тым фоном, – усиливает общий эмоциональный строй рисунка.

А. К.

МАСЮТИН
Василий Николаевич

323 Жизнь и смерть // Искры. 1908.
№ 6. 10 февраля.
(ил. 314)
Цинкография. 45,2 x 33; 28,5 x 25,7
Пост. в 1940 АФ-33478

Каменная твердь разделяет две могучие силы. Жизнь и смерть – вековечные антиподы. Нешуточное противостояние и борьба между ними определяют земное бытие под ночным звездным небом. Отвратительна смерть – ценное многорукое чудовище. Но напористая, жесткая, мускулистая жизнь тоже не слишком привлекательна. Обреченные на вечное борец, они обречены и на вечное единение, наполняя бытие человека как праведным, так и греховным, как прекрасным, так и безобразным.

А. К.

324 Забота // Зеркало. 1911. № 6.
(ил. 315)
Автография. 33,2 x 45,5; 10,4 x 11,6
Пост. в 1940 АФ-33477

„Двухголовое чудовище среди каменной пустыни ищет что-то под камнями. В то время как одна голова разглядывает, что лежит под приподнятым камнем, другая жадно смотрит вдаль“. Так сам художник представлял свой рисунок. Не уподобляется ли человек этому чудовищу в суете бесконечных житейских забот?

А. К.

МИЛИОТИ
Василий Дмитриевич

325 Дьявол // Золотое руно. 1907.
№ 1.
(ил. 8)
Заглавный лист художественного раздела
Цинкография. 34,5 x 31,2; 30,7 x 24,4
Пост. в 1959 АФ-34800/1

Раздел журнала, озаглавленный темой конкурса „Дьявол“, включал разнообразный материал: исторический, иконографический, изобразительный. Многообразие „дья-

волнады“ нашло своеобразное отражение в рисунке. Как будто из пещерной тьмы является на свет божий самая разнообразная живая тварь: и птицы, и рыбы, и цветы, и травы. Здесь можно увидеть и некий светящийся неопознанный объект, и голову водяной девы. Вся разновидность мира выстраивается по воле художника в сложное декоративное убранство, в общих очертаниях напоминающее резной декоративный орнамент некоего парадно украшенного входа в пещерное царство дьявола, увенчанного странным существом с головой орла и змеиным хвостом.

А. К.

НАРБУТ

Георгий Иванович

326 Л. Н. Андреев. Анатэма. СПб:

Шиповник, 1909.

(ил. 21)

Обложка

Цинкография. 24,2 x 16,7; 22,6 x 15

Пост. в 1923 от Ф. Ф. Нотгафта,

Петроград

АФ-41301

Рисунок обложки является иллюстрацией к первой картине трагедии. Художник следует авторскому описанию сцены: склон пустынной каменной горы; в глубине наглухо закрытые огромные кованые ворота. На их фоне облаченная в широкие одежды некая таинственная фигура, опирающаяся на вертикально поставленный острый меч. Полностью соблюдена авторская символика. Неподвижная фигура – посредник двух миров, носитель двух начал: по виду человек, по сути – Дух. Глухие ворота указывают на предел умопостижимого мира, за который невозможно заглянуть. Основная идея трагедии – ограниченность, предел всех возможностей: физических и духовных, человеческих и дьявольских, и – божественных. Графически она обозначена четко очерченной границей рисунка. Видимое пространство сужается специально установленными рамками – верхней и нижней, на которых указаны имя писателя, название произведения, издательство.

А. К.

327 Егор Нарбут. 1915. Силуэт автора с элементами герба рода Нарбутов (ил. 9)

Цинкография. 15,5 x 15,5; 15,2 x 15,2

Пост. в 1923 от Ф. Ф. Нотгафта,

Петроград

АФ-41347

Привнесение элементов родового герба придает автопортрету художника знаковый характер.

А. К.

РЯБУШКИН Андрей Петрович

328 Святогор // Русские былинные богатыри. СПб: Изд-во Г. Гоппе, 1895. Гравировал А. И. Зубчанинов (ил. 272)

Иллюстрация

Фототипия. 41,8 x 31,2; 30,8 x 23

Пост. в 1934 из собр. И. Ф. Тюменева,

Ленинград

АФ-26330/1

Герои русских былин во многом символически, отражая умонастроения и чаяния народа. Определенный символический смысл придает былинному герою и художник. Святогор в трактовке мастера не просто богатырь, наделенный могучей силой, но мученик, заложник собственной бессильной мощи. От всего образа веет тем гнетущим, печально-напряженным эмоциональным состоянием, которое переживает богатырь, впуская растратив огромные усилия. Все вокруг вторит этому состоянию. Мрачна бесплодная горная вершина. Безрадостен полет темных птиц. Невыразимая печаль-тоска в глазах верного коня. Тщетными оказались усилия. Достигнув самой высокой горы, Святогор не пошел то, что искал. Выполненная почти за десятилетие до оформления символизма в относительно самостоятельное художественное течение, работа является своего рода его предтечей.

А. К.

СОМОВ Константин Андреевич

329 В. И. Иванов. Cor ardens. М.: Скорпион, 1911.

(ил. 48)

Фронтиспис. 1907. СПб: Лит. Н. Кадушина Хромофотография.

23,7 x 18,5; 21,6 x 14,7

Пост. в 1916 от К. А. Сомова, Петроград
АФ-41441

Фронтиспис по эмоциональному настроению и внешней атрибутике составлен как эпитафия. Черный фон обрамлен декоративным занавесом с гирляндами цветов. На черном фоне мраморный постамент. На постаменте сердце, источающее огонь – символ духовного горения человеческой души. И постамент, и пламенеющее сердце увиты венками – гирляндами. „Пламенеющее сердце“ – книга, посвященная памяти Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал (1866–1907) – прозаика, драматурга, жены писателя. Фронтиспис символически отражает глубокое чувство непреходящей скорби.

А. К.

330 К. Д. Бальмонт. Жар-птица.

Свирель славянина.

М.: Скорпион, 1907.

(ил. 17)

Обложка. 1907. СПб: Лит. Н. Кадушина Хромофотография. 23,7 x 20,1; 21 x 16,9

Пост. в 1916 от К. А. Сомова,

Петроград

АФ-41448

В образе девушки-птицы, парящей над цветущей землей, скорее можно усмотреть символ поэтического дарования автора книги, нежели иллюстрацию к стихотворению, определившему название книги. В нем можно увидеть цветение и звуки весны, свежий весенний ветер, его певучую силу, жемчужные сны, им навеянные. В таких сравнениях высказывался о поэзии Бальмонта А. Н. Бенца – критик и друг художника. Совпадение мнений выразилось в создании прекрасного образа сказочной Жар-птицы.

А. К.

331 Сапунову // Н. Сапунов.

Изд. Н. Н. Карышева, 1916.

(ил. 43)

Фронтиспис. 1913

Цинкография. 22,3 x 17,5; 18,9 x 13,9

Пост. в 1916 от К. А. Сомова,

Петроград

АФ-41421

Преждевременная смерть молодого одаренного художника Н. Н. Сапунова потрясла современников. Как дань памяти в Петербурге и Москве друзьями художника были подготовлены сборники с воспомина-

ниями, стихами, рассказами, посвященными мастеру театральной живописи. Фронтиспис Сомова при всей условной символике достаточно информативен. Указывается род деятельности Сапунова как художника. Это мир кулис, театра. Мир, в котором время действия и место действия причудливы и неуловимы. И всегда заполнены множеством разноликих персонажей. Затрагиваются трагические обстоятельства гибели – внизу кулис, на сцене, прикрытый белой простыней, лежит утопленный. Смерть сама, как лицедей, склонна к сценическим эффектам. Лишь сбросив маску Арлекина, обнаруживает свой подлинный лик. Но истинное искусство может победить смерть. Следом за ней приходит бессмертие, слава. Сомов оказался прав, предвидя творческое бессмертие художника.

А. К.

СУДЕЙКИН Сергей Юрьевич

332 Золотое руно. 1907. № 10.

(ил. 26)

Обложка

Цинкография. 34 x 30,5; 10 x 19

Пост. в 1959

АФ-34801

Любовь – окрыляющая, пламенная и нежная, уносит двоих в поднебесье. У ног плейфам выстланы благоуханные цветы, искрятся звезды. Ее сердце навек отдано Ему. Сердца обоих огнем пылают в его руках. Но не зря за художником шла слава самого ироничного скептика. Что такое любовь? Может быть, она всего лишь коварная насмешка дьявола? Принимая вверенное сердце, взамен вручает змею – одно из любимых превращений Дьявола.

А. К.

ФЕОФИЛАКТОВ

Николай Петрович

333 Весы. 1907. № 2.

(ил. 22)

Обложка

Цинкография. 23,5 x 18,4; 16,6 x 13

Пост. в 1939

АФ-32538

Журнал „Весы“ – непосредственный выразитель идей литературно-художественного символизма, начал выходить в 1904. Если теоретические и эстетические вопросы

освещались под руководством В. Я. Брюсова, то художественное оформление полностью осуществлялось Теофилактовым, за исключением нескольких первых номеров. Представленная обложка – характерный пример графического искусства художника. Небольшой формат обложки включает декоративную виньетку, напоминающую вуалевую сетку-паутинку. На нее накинута шнуровая петля с тяжелой кистью. Внизу „паруса ночи“ – летучая мышь. Название журнала, его выходные данные – неотъемлемый элемент графического оформления обложки. Вся символика согласуется с идеей раскрыть тайное, неизвестное при прочтении журнала.

А. К.

334 Э. Штейн. Змий // Золотое руно. 1907. № 1.

(ил. 47)

Концовка

Цинкография. 18,5 x 13,5; 8,6 x 5,3

Пост. в 1940 из архива А. Н. Бенуа,

Ленинград

АФ-34432

Стихотворение написано в форме диалога между прародительницей человечества Евой и Змеем-искусителем. В тематическом номере журнала помещено вне конкурса. Это один из вариантов литературного и изобразительного воплощения темы. Пластичный женский торс и ноги черта со взлохмаченной шерстью рожают некий неожиданный симбиоз как воплощение дьявольского искушения, чертовского промысла.

А. К.

ЧЕХОНИН

Сергей Васильевич

335 Новый сатирикон. 1913. № 4.

(ил. 45)

Заставка

Цинкография. 16,9 x 25,3; 7,5 x 16,3

Пост. в 1916 от И. Н. Кнебель,

Петроград

АФ-41496

Заставка к журнальной странице, на которой параллельно напечатаны стихотворение и рассказ, по содержанию не связана ни с тем, ни с другим, однако вполне соответствует общей язвительности тона, свойственной журналу. Затеяна некая бесовская игра-состязание. Кто кого одурачит? Хо-

чочущий черт, указующий на Амура? Амур, обликом скорее напоминающий Демона, пустивший стрелу в Жеманницу? Или Жеманница, прикрывающаяся веером, на котором изображен черт? Возникает динамичный образ Интриги.

А. К.

ЭБЕРЛИНГ

Альфред Рудольфович

336 В жизнь // Солнце России. 1911. № 9.

Оригинальный рисунок

для новогоднего номера

Цинкография. 32,9 x 45,3; 25 x 24,8

Пост. в 1934 из собр.

И. Ф. Тюменева, Ленинград АФ-20931

Новогодние празднества всегда сопряжены с размышлениями о будущем. Будущее тревожит своей неизвестностью и вместе с тем вызывает надежду на лучшее. Рисунок построен на языке символов. Широкое окно, за которым закрытая дверь, – это окно в неведомое, к которому тянется юная человеческая душа. Ребенок – символ будущего. Ему предстоит освоить неведомый путь, постичь внешний мир за окном. Молодая женщина в лавровом венке, бережно подносящая зыбкое пламя свечи, – символ свободы и благоденствия, пожелания успеха и светлого будущего.

А. К.

ЮОН

Константин Федорович

Сотворение мира. Цикл рисунков. 1908–1909. М.: Скорпион, 1910.

Цинкография

Пост. в 1916 от К. Ф. Юона,

Петроград

АФ-40832–40838

Развитие символизма совпало с бурным развитием науки начала XX века, сопровождавшимся блестящими открытиями в области физики, математики, астрономии, биологии, оказавшими существенное влияние на представления о мироустройстве: о возникновении жизни на Земле, источниках энергии, космическом пространстве, о структуре Вселенной. Семь рисунков цикла, соответствующих семи библейским дням сотворения мира, лишь в названии

сохраняют символ божественного созидания мира. Религиозное содержание вытеснено стремлением в художественной форме воплотить современное видение организации миропорядка.

А. К.

337 Хаос

(ил. 62)

23,6 x 32,9; 14,1 x 17,5

АФ-40832

1-й день Сотворения мира. Все смешалось: горные породы, каменные глыбы, густые массы облаков, захлестывающие потоки воды и воздуха. Возникла из небытия вечная субстанция, материальная основа жизни, шумная, клокочущая, хаотично перемещающаяся во мраке.

А. К.

338 Да будет свет

(ил. 59)

23,6 x 32,9; 13,3 x 18,4

АФ-40833

2-й день Сотворения мира. Солнечные лучи мощными энергетическими потоками упорядочивают природную массу. Облака, поднявшись ввысь, освободили рельефную поверхность Земли, окружив земное пространство прозрачным животворящим воздухом.

339 Ночные светила

23,6 x 32,9; 12,9 x 17,5

АФ-40834

3-й день Сотворения мира. Мириады звезд заполнили сферическое пространство. Обладая каждой своей собственной, неповторимой структурой, они вместе составляют некую космическую плазму, в недрах которой образуется, излучается энергия жизни.

А. К.

340 Царство растительности

23,6 x 32,9; 13 x 17

АФ-40835

4-й день Сотворения мира. Под циклическим непреходящим воздействием солнечной энергии оживает все многообразие растительного мира, выстилает Землю живым цветущим ковром.

А. К.

341 Царство водное

(ил. 63)

23,6 x 32,9; 12,6 x 17,8

АФ-40836

5-й день Сотворения мира. Нарастающая энергия жизни преломляется во множестве живых организмов: рыб, кораллов, морских звезд, образуя иную, новую сферу обитания – мир подводного царства.

А. К.

342 Царство животных

(ил. 61)

23,6 x 32,9; 13 x 17,6

АФ-40837

6-й день Сотворения мира. Интенсивность развития солнечной энергии своей животворной силой охватывает все сферы жизни – землю, воду, воздух, создавая единый многообразный природный мир.

А. К.

343 Адам и Ева

(ил. 60)

23,6 x 32,9; 13 x 17,6

АФ-40838

7-й день Сотворения мира. День сотворения человека. Венец природы, центр мироздания – человек – пленительной грацией, пластикой движений, одухотворенностью завершает созидание божественно прекрасного мира.

А. К.

СКУЛЬПТУРА

ВРУБЕЛЬ

Михаил Александрович

344 Демон. 1890 (1894).

(ил. 281)

Голова. Гипс раскрашенный. 50 x 58 x 22
Пост. в 1924, дар А. С. Боткиной,
Ленинград Ск-565

ВЫСТАВКИ: Всероссийская в Нижнем Новгороде, 1896 (вне кат.); русских и финляндских художников, СПб, 1898, № 94

ЛИТЕРАТУРА: Бенуа А. Врубель // Мир искусства. 1903. № 10-11. С. 145 (воспр.), 181; Яремич С. Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество. М., [1911]. С. 70, воспр., 94, 182; Иванов А. П. Врубель. Пг, 1916. С. 2, ил. – между с. 40-41.

Образ „Демона“, как вспоминал Н. А. Прахов, олицетворял для Врубеля „вечную борьбу мятущегося человеческого духа, ищущего примирения обуревающих его страстей, познания жизни и не находящего ответа на свои сомнения ни на земле, ни на небе“. Среди многочисленных работ на эту тему в живописи и графике сохранилась только одна скульптурная вариация, которая особенно близка к врубелевской иллюстрации, выполненной в 1890–1891 для юбилейного издания сочинений М. Ю. Лермонтова. Между тем из переписки художника и его родных, со слов современников известно, что, начиная с 1887 и вплоть до середины 1890-х, Врубель неоднократно пытался лепить „Демона“. Сначала он надеялся тем самым „помочь живописи“, пользуясь скульптурной моделью „как идеальной натурой“. Затем, по-видимому, материал увлек его, открывая новые возможности для импровизации. „Теперь я леплю целую фигурку Демона, – писал Врубель 11 января 1888, – этот эскиз, если удастся, я поставлю на конкурсе памятника Лермонтову“. „Голову Демона“, находившуюся в собрании Боткиных, по свидетельству С. Яремича, художник исполнил в Москве, что соответствует принятой в ряде изданий датировке – „1890“. Более поздняя дата, также встречающаяся в литературе, основывается на упоминаниях в письмах

отца Врубеля из Одессы (май и август 1894), где сообщалось о том, что художник „лепит голову Демона“, а затем об отправке скульптуры в Петербург.

Е. К.

345 Фантазия. (Танцовщица).

(ил. 179)

Полуфигура. Гипс тонированный.
41 x 38 x 29

Пост. в 1930 от А. П. Боткиной,
Ленинград

Ск-934

Повторения: бронза (отлив 1939) – музей в Нанкине (Китай)

ЛИТЕРАТУРА: Врангель Н. Н. История скульптуры. // Грабарь И. Э. История русского искусства. М., [1911]. Т. V. С. 402, воспр., 408.

В монографических публикациях и воспоминаниях современников нет сведений об этом произведении. Тем не менее оно было включено в солидное издание о русской скульптуре, появившееся вскоре после смерти Врубеля.

По-своему выразительный декоративный эскиз – „тонкая женщина с глазами Алкопоста“ (Врангель), словно погруженная в загадочную стихию танца, – воспринимается в полном созвучии с поэтическими настроениями символистов. Вспомним строки В. И. Иванова:

Скорбь нашла и смута на Мэпаду;
Сердце в ней тоской захолонуло...

Е. К.

ГОЛУБКИНА

Анна Семеновна

346 Туман. 1899

(ил. 351)

Отлив 1940*

Декоративная ваза. Бронза. 58 x 34 x 34
Пост. в 1952 из Государственного музея-мастерской А. С. Голубкиной, Москва

Ск-1658

Оригинал: гипс – Государственный музей-мастерская А. С. Голубкиной, Москва; Дом-музей А. С. Голубкиной, Зарайск
Повторения: мрамор (вариант) – ГТГ; гипс – Кировский областной художественный музей им. А. М. Горького; частное собр., Москва

ВЫСТАВКИ: XIX МОЛХ. М., 1899–1900. № 158 (мрамор); Мир искусства. СПб, 1900. М., 1902. № 71 (мрамор), № 103 (мрамор); скульптуры Голубкиной. М., 1914–1915. № 16 а (мрамор), № 16 (гипс)

Ваза „Туман“ – раннее произведение Голубкиной, в котором уже достаточно четко выявлен характерный для искусства символизма мотив олицетворения состояния природы. Подобно неясному и зыбкому по своим очертаниям предрассветному туману, пластическая форма данного произведения воспринимается в пространственном движении. Три мужские головы и женское лицо размещены в разных плоскостях и объединены бурной, текущей массой в общую декоративную форму. Композиция, названная скульптором „Туман“, глубоко символична и сопоставляет тревоги и надежды человеческого бытия с жизнью и изменчивостью самой природы.

О. К.

347 Мужская фигура

для камня „Огонь“. 1900

Отлив 1937*

Бронза. 59 x 52 x 51,5

Пост. в 1952 из Государственного музея-мастерской А. С. Голубкиной, Москва

Ск-1663

Оригинал: гипс – Государственный музей-мастерская А. С. Голубкиной, Москва

ВЫСТАВКИ: XX МОЛХ. М., 1900–1901. № 119 (гипс, „Фигура из композиции к камину“); Мир искусства. М., СПб, 1901. № 45 (гипс, „Камин“); скульптуры А. С. Голубкиной. М., 1914–1915. № 23 (гипс)

348 Женская фигура

для камня „Огонь“. 1900

(ил. 270)

Отлив 1937*

Бронза. 62 x 54 x 40

Пост. в 1952 из Государственного музея-мастерской А. С. Голубкиной, Москва

Ск-1673

Оригинал: гипс – Государственный музей-мастерская А. С. Голубкиной, Москва

ВЫСТАВКИ: XX МОЛХ. М., 1900–1901. № 102 (гипс, „Женская фигура“); Мир

искусства. М., СПб, 1901. № 45 (гипс, „Камин“); скульптуры Голубкиной. СПб, 1914–1915. № 22 (гипс)

Композиция для камня „Огонь“ состоит из двух обнаженных сидящих фигур – мужской и женской, которые должны были располагаться в глубине камня. Голубкиной не пришлось полностью реализовать замысел, но можно представить оригинальность решения, выразительность мощных форм тел, которые бы освещали отсветы горящего в камине пламени. Вылепленный в 1900 камень „Огонь“ увидели посетившие мастерскую Голубкиной В. А. Серов и С. П. Дягилев, на которых произведение произвело яркое впечатление. Н. Я. Симонович-Ефимова отмечала: „Такой смелой деформации лица и такой в то же время прекрасной, в смысле скульптурного куска, как в этих фигурах, нет, пожалуй, в европейской скульптуре...“ Голубкина пыталась разрешить сложнейшую задачу синтеза искусств, по-новому преломляя в своем творчестве ведущие тенденции искусства начала XX века.

О. К.

349 Кочка. 1904

Отлив 1940*

Горельеф. Группа. Бронза. 74 x 67 x 37

Пост. в 1952 из Государственного музея-мастерской А. С. Голубкиной, Москва

Ск-1647

Оригинал: гипс – Государственный музей-мастерская А. С. Голубкиной, Москва

Повторение: гипс – Рязанский областной художественный музей

ВЫСТАВКИ: скульптуры Голубкиной. М., 1914–1915. № 59 (гипс)

Для фигур детей группы „Кочка“ Голубкиной позировали ее племянницы – Вера Николаевна (1901–1976) и Александра Николаевна (1899–1967) Голубкины. В основу

* На выставке экспонируются высококачественные бронзовые отливки произведений скульптора, выполненные по гипсовым оригиналам из музея-мастерской А. С. Голубкиной. В разделе выставки приводятся сведения об экспонировании всех аналогичных экземпляров (в гипсе, мраморе, бронзе).

замысла композиции „Кочка“ была положена одна из рязанских легенд о том, что души умерших некрещенных детей бесприютные бродят в мире. Появление подобного рода работ было определено не только известными Голубкиной сказаниями, но и яркими, образными впечатлениями от природы. Не случайно большую часть времени скульптор провела в Зарайске, черпая в природе запас новых сил, создавая самобытные пародные образы.

О. К.

350 Земля. 1904

Отлив 1940*

Бюст. Бронза. 68 x 98 x 53

Пост. в 1952 из Государственного музея-мастерской А. С. Голубкиной, Москва

Ск-1669

Оригинал: гипс – Государственный музей-мастерская А. С. Голубкиной, Москва

Повторение: гипс – Архив художественных произведений МК РСФСР, Загорск

В творчестве Голубкиной символика ярче всего проявилась в олицетворении природы – такова ее работа „Земля“, созданная в 1904. Образ земли приобрел мощное звучание – огромная масса, на переднем плане композиции большие руки, в глубине – крупная голова. Для создания этой работы определяющим стало поэтическое восприятие зарайского пейзажа. „Голубкина говорила – чтобы увидеть настоящее лицо земли, надо выйти в открытое поле, когда солнце уже закатилось, на горизонте виден только зеленоватый холодный свет, а земля уже вся темная, широкая. У нее и в красках был такой эскиз“, – вспоминала художница Л. А. Губина. Она же писала, что созданная Голубкиной „Земля“ – „огромная, рыхлая, так и чувствуется, что она, черная, спокойно и вдумчиво смотрит куда-то вглубь, точно прислушивается – что там творится“.

О. К.

351 Кустики. 1908

Горельеф. Дерево. 63 x 45 x 50

Пост. в 1952 из Государственного музея-мастерской А. С. Голубкиной, Москва

Ск-1690

Оригинал: гипс – Государственный музей-мастерская А. С. Голубкиной, Москва

выставки: скульптуры Голубкиной. М., 1914–1915. № 72 (гипс)

Вырезанная из дерева в 1908 композиция „Кустики“ – одна из наиболее поэтичных работ Голубкиной. Излюбленные ею мотивы кустов, кочек, тумана, огна, земли, навеянные живописно-эмоциональным восприятием, претворялись в конкретные изображения, имеющие свою реальную плоть. Грустно смотрят на нас удивительные сказочные образы фавна и русалочки – лесные духи группы „Кустики“. Фигура и поза фавна была повторена в мраморном горельефе „Вдали музыка и огни“, в обеих работах Голубкина изобразила одного и того же ребенка. По воспоминаниям художницы Л. А. Губиной, тема для этого произведения была рождена прогулкой по лесу. По ее словам, от „Кустиков“ „так и веет тихой грустью мягкой северной природы“.

О. К.

352 Портрет писателя Андрея Белого. 1907

(ил. 197)

Отлив 1940*

Бюст. Бронза. 42 x 43 x 34

Пост. в 1952 из Государственного музея-мастерской А. С. Голубкиной, Москва

Ск-1660

Оригинал: гипс – Государственный музей-мастерская А. С. Голубкиной, Москва

Повторения: гипс – ГТГ, частное собр., Москва.

выставки: скульптуры Голубкиной. М., 1914–1915. № 71 (гипс)

Первый этюдный портрет А. Белого (Б. Н. Бугаев, 1880–1934) Голубкина лепила в 1907 в своей московской мастерской. Из воспоминаний современников известно, что поэт понравился Анне Семеновне, она попросила его позировать. Позировал он не больше двух раз. „А. Белый во время сеанса разговаривал, что было интересно, но не давало работать“, – писал И. С. Ефимов. Голубкина уехала в Зарайск, где, используя натуральный этюд, вылепила бюст писателя. Показывая этот портрет в Москве И. С. Ефимову и Н. Я. Симонович-Ефимовой, она рассказывала, что „он вышел у нее, по выражению домашних, „вроде борзой собаки“, но что она, хотя согласна с этим, все-таки

как-то особенно довольна достигнутым“. По словам И. С. Ефимова, портрет А. Белого получился „не реалистический, странный, неожиданно смелый, но очень верно передающий характер А. Белого, его порыв“. Голубкина видела в писателе два противоположных начала и в их воплощении заключалась для нее сложность работы. Из всех портретов, созданных Голубкиной, бюст А. Белого самый экспрессивный. В письме А. Белому Голубкина отмечала, что она чтит в нем „высокую человеческую душу и благородного поэта“. Она старалась вложить в портрет свое личное понимание стихов и статей А. Белого и считала, что созданный ею образ основателя символизма в русском искусстве „на человека меньше похож, а на поэта несомненно больше“.

О. К.

353 Вдали музыка и огни. 1910

(ил. 84)

Горельеф. Мрамор. 63 x 58 x 28

Справа на основании: А Г

Пост. в 1952 из Государственного музея-мастерской А. С. Голубкиной, Москва

Ск-1694

выставки: скульптуры Голубкиной. М., 1914–1915. № 103

ЛИТЕРАТУРА: Выставка А. С. Голубкиной // Речь. 1914. 25 февраля. № 340 (автор статьи под псевдонимом „Чужой“).

Поразительной проникновенностью и грустью отличается композиция „Вдали музыка и огни“, высеченная Голубкиной из мрамора в 1910. Объемно выступающие фигуры детей горельефа полны скорбной задумчивости и незащищенности. Пронзительный, испытующий взгляд одного из мальчиков, почти объемно трактованного в блоке мрамора, концентрирует на себе основное внимание. „Все изображенные ею люди рвутся из окружающей их жизни, протестуют и борются или, бессильные вырваться из оков жизни, с тоской за чем-то следят, далеким и светлым“, – писала Л. А. Губина, с которой Голубкина училась в МУЖВЗ. Выражение мятущегося человеческого духа, нашедшее в работе „Вдали музыка и огни“ свое яркое претворение, особенно близко эстетике символизма.

О. К.

354 Портрет писателя Алексея Михайловича Ремизова. 1911

(ил. 240)

Отлив 1940*

Бюст. Бронза. 64,5 x 57,5 x 31,5

Слева: Голубкина 1911 г.

Пост. в 1952 из Государственного музея-мастерской А. С. Голубкиной, Москва

Ск-1666

Оригинал: гипс – Государственный музей-мастерская А. С. Голубкиной, Москва

Повторение: дерево (вариант) – ГТГ.

выставки: XIX МТХ. М., 1912. № 62 (дерево); Мир искусства. СПб, 1913. № 76 (дерево); скульптуры Голубкиной. М., 1914–1915. № 110-а (дерево), № 110 (гипс)

Глубоким постижением тайн человеческой души, индивидуальностью характера интересен портрет писателя А. М. Ремизова. Как отмечали современники Голубкиной, „ее портретные бюсты не просто портреты с формальным сходством, а разгадка модели, открытие тайных уголков человеческого духа“. М. А. Волошин считал, что скульптор выявила в глазах Ремизова „знакомую ей внимательную тоску взгляда“. Леня портрет Ремизова из глины, Голубкина создала мощную живописную массу шубы, из которой вырисовывается небольшая, но необыкновенно выразительная голова с острыми чертами лица. Критик А. А. Каменский писал, что „в самих чертах писателя появилось что-то совершенно особое, какая-то ясновидческая сила, смешанная с колдовским началом, с чертовщинкой“. Голубкина создавала свои портретные образы, обнажая глубоко сокровенное, и превращала их в синтетическое обобщение, символ.

О. К.

КОНЕНКОВ Сергей Тимофеевич

355 Мыслитель. После 1905

(ил. 279)

Вариант головы статуи „Камнебоец“ (1898, бронза)

Мрамор. 56 x 44 x 49

Пост. в 1926 из собр.

А. А. Коровина, Ленинград Ск-912

„Мыслитель“ является своеобразной интерпретацией статуи „Камнебоец“, которую

Коненков вылепил в 1898 и был удостоен за нее большой серебряной медали в МУЖВЗ. Для статуи скульптору позировал рабочий И. М. Куприн. „Меня поражала его мудрость, его гордое достоинство <...> Настоящий Лев Толстой из народа“, – отмечал Коненков. Основываясь на сильном впечатлении от встреч с Куприным, он впоследствии вырубил из мрамора „Мыслителя“. Название скульптуры, несомненно, навеяно одноименным произведением О. Родена. Работа над „Мыслителем“ велась Коненковым после поездок в Италию и Францию и относится к периоду 1905–1910-х. Обработка мрамора отличается высоким техническим совершенством, а манера трактовки обобщенная, динамичная. Образ мужчины, полный мужественности и скорби, как бы вырастает из блока оставленного необработанным мрамора. „Мыслитель“ находится в ряду произведений русского символизма, воспевавших народный эпос.

О. К.

356 Кора. 1912 (ил. 278)

Голова. Мрамор раскрашенный.
30,5 x 24 x 35

Пост. в 1955 от Е. И. Рахмановой,
Ленинград СК-1779

ВЫСТАВКИ: X СРХ. М., СПб, 1912–1913.
№ 182; Первая скульптур С. Т. Коненкова. М.,
1916. № 19

ЛИТЕРАТУРА: Глаголь С. [Голоушев С. С.].
С. Т. Коненков. Пг, 1920. С. 48.

К произведениям, созданным Коненковым в 1912 в Афинах, относится голова „Коры“. Скульптор вырубил ее из пентеликонского мрамора, контрастно сопоставив необработанный камень и гладкую поверхность лица, нежного и юного. Ярким цветовым акцентом являются глаза Коры – зеленые кристаллы кварца. „Если в древности богини рождались из морских волн, то у Коненкова они рождаются из камней, случайных конгломератов и кристаллов“, – писал И. Ф. Рахманов, путешествовавший вместе со скульптором по Греции. В семье Рахмановых произведение „Кора“ находилось до 1955, когда поступило в собрание ГРМ. Навейные окружающим его миром

античности, в Афинах «будто сами собой явились на свет „Эос“ и две „Коры“», – как вспоминал Коненков. Пронизанная нежной грустью „Кора“ – изысканный образ женственности – может быть названа в числе особенно значительных символистических образов в русской пластике.

О. К.

МАТВЕЕВ

Александр Терентьевич

Скульптура из ансамбля парка имени Я. Е. Жуковского в Кучук-Кое (Крым).

357 Задумчивость. 1906

Статуя. Инкерманский камень.
115 x 73 x 75

Пост. в 1959 из пансионата „Криворожский горняк“, Крым СК-1982

ВЫСТАВКИ: IX СРХ. СПб, 1912

ЛИТЕРАТУРА: Левинсон А. А. Т. Матвеев // Аполлон. 1913. № 8. Ил. – между с. 8–9.

Эта фигура изображена в написанной в 1913 картине П. С. Уткина «Крымский этюд. „Лунный“» (ГРМ). Во время Великой Отечественной войны скульптура была разбита, в 1959 – собрана из фрагментов А. Н. Черницким (без восполнения утрат). В 1967 в парке пансионата „Криворожский горняк“ (бывшее имение Я. Е. Жуковского) была установлена мраморная копия статуи, исполненная А. М. Игнатьевым.

Е. К.

358 Спящие мальчики. 1907 (ил. 100)

Горельеф. Гипс тонированный.
126 x 190 x 44

Справа на основании: 1907. М.
Пост. в 1926 из МХК СК-931

ВЫСТАВКИ: Золотое руно. М., 1909

ЛИТЕРАТУРА: Выставка картин „Золотое руно“ // Золотое руно. 1909. № 2–3. С. 3; Грабарь И. Э. Московские выставки // Весы. 1909. № 1. С. 112. № 2. С. 107; Левинсон. С. 14–15.

Вариант горельефа в цементе был установлен в нише скалы в парке в Кучук-Кое, погиб в результате оползня берега. Мраморная копия была исполнена в 1967 А. Н. Черницким.

Е. К.

359 Сидящий мальчик. 1909 (ил. 85)

Статуя. Гипс тонированный.
116 x 46 x 65

Слева на пне: 1909 А. М.

Пост. в 1926 из МХК

Отливы: ГТГ (1959), Новодевичье кладбище в Москве – надгробие А. Т. Матвеева (1961), пансионат „Криворожский горняк“, Крым

СК-916

ВЫСТАВКИ: VII СРХ. СПб, 1910

ЛИТЕРАТУРА: Левинсон А. Ил. – между с. 8–9.

Вариант этой скульптуры в цементе был подарен Матвеевым В. С. Сергееву и стоял в его усадьбе (Кучук-Кой, Крым) в середине круглого водоема.

Е. К.

360 Нимфея. 1911

Статуя. Мрамор. 165 x 56 x 80

Пост. в 1960 из пансионата

„Криворожский горняк“, Крым СК-1981

ВЫСТАВКИ: IX СРХ. М., 1911 (гипс)

ЛИТЕРАТУРА: Левинсон. Ил. – между с. 3–4, 6, 10–11 („Женская фигура“).

Эта скульптура изображена на акварели П. С. Уткина (ГРМ). Во время Великой Отечественной войны скульптура была разбита, в 1959 – собрана из фрагментов А. Н. Черницким (без восполнения утрат). Мраморная копия А. П. Тимченко исполнена в 1967, установлена в пансионате „Криворожский горняк“.

Создавая этот поразительный по своей цельности и силе синтетического звучания ансамбль, Матвеев работал рядом со своими друзьями по „саратовской школе“ П. В. Кузнецовым и П. С. Уткиным, выполнявшими декоративные росписи и эскизы для майолики. В общем художественном замысле скульптуре принадлежала очень важная роль. Статуи (14) и рельефы (5), украшая спуск к морю, как бы „замедляли“ движение, заставляя любоваться открывающимися видами и усиливая неизбежно рождающееся настроение покоя и умиротворенности. Всенеподобное единство человека и природы было своего рода „творящей идеей“ матвеевской пластики. Именно поэтому так органично влились в крымскую сюиту работы предшествующих лет. Инкерманский камень, мрамор, цемент, в которых

воспроизводились фигуры, еще более выявляли лаконизм и выразительность большого стиля скульптора.

Е. К.

361 Заснувший мальчик. 1910 (ил. 102)

Этюд фигуры для надгробного памятника В. Э. Борисову-Мусатову в Гарусе

Гипс тонированный. 33 x 143 x 50

Справа на ребре основания: 1910 М

Пост. в 1926 из МХК СК-930

ЛИТЕРАТУРА: Левинсон. С. 12, ил. – между 12–13.

Памятник был выполнен в граните (1910–1912) и установлен на берегу Оки. Это одно из наиболее проникновенных творений скульптора, справедливо утверждавшего, что „мотив надгробия созвучен творчеству Мусатова“. Поэтический мир живописца был близок и понятен Матвееву. В необычайно трогательной фигурке „заснувшего мальчика“ ему удалось чисто пластическими средствами выразить хрупкую грань бытия и небытия, которая и становится символом.

Е. К.

МЕЩАНИНОВ

Оскар Самойлович

362 Голова девы. 1912

Гипс тонированный. 18,5 x 20 x 17,5

Слева на основании:

О. Miestchaninoff 1912

Пост. в 1926 из МХК СК-919

ВЫСТАВКИ: Осенний салон. Париж, 1912.
(бронза)

ЛИТЕРАТУРА: Тугендхольд Я. Скульптура Мещанинова // Аполлон. 1915. № 6–7, ил. – между с. 36–37, 38–39 (бронза).

Все, кто писал о Мещанинове, справедливо подчеркивали, что его творчество преследовало одну цель – осмысление истинного языка скульптуры. „Голова девы“ явилась бесспорной удачей мастера, не случайно она оказалась запечатленной в живописном портрете Мещанинова, написанном Д. Риверой. Опираясь на эту работу, скульптор выполнил в 1913 в граните полуфигуру „Богоматерь“ (Музей Санта-Барбары, США).

Е. К.

ОБЕР

Артемий Лаврентьевич

363 Бедствие

(ил. 219)

Отлив начала 1890-х по оригиналу 1886
Группа. Бронза. 130 x 100 x 70
На основании: *Ар. Оберъ*
Пост. в 1920-е из Мраморного
дворца, Петроград Ск-1790

выставки: Иллюстрированный каталог
скульптурной выставки Е. А. Лансере и
А. Л. Обера. СПб, 1886. № 65 (гипс).

Об этом произведении Обер рассказывает в
своей „Автобиографии“: „после смерти
брата, я так впечатлен был ею, что во мне
зародилась мысль воплотить в „Бедствии“,
изображающем задрапированную смерть,
несущуюся на крыльях двух апокалипсиче-
ских зверей, дракона-истребителя и зверя
в совокупности волка, гиены и с когтями
льва. Вел[ико] князю так понравилась
вещь, что он велел вылить ее из бронзы и
выставить у себя с полным художествен-
ным умением; он поставил (вещь около
двух аршин) на камине, так что кроме фаса
еще устроил три зеркала: одно сзади и двое
с боков, так что вся группа видна целиком“.

Е. К.

СУДЬБИННИН

Серафим Николаевич

364 Гнев. 1906

(ил. 178)

Голова. Бронза, мрамор (основание).
39 x 40 x 34
Справа: *S. Soudbinine Paris 1906*
Пост. в 1909, Петербург Ск-569

ЛИТЕРАТУРА: Литвинов И. Судьбинин, Ко-
ненко, Рерих // Рампа и жизнь. 1910. № 4.
С. 55.

„Гнев“ принадлежит к произведениям из
цикла „Монстры“ (1906–1909), в котором
представлялись человеческие страсти:
„Вожделение“, „Ненасытимость“, „Ярость“,
„Довольство“, „Победитель“, „Побежден-

ный“ и т. д. Эти работы получили опреде-
ленный резонанс как во Франции, так и в
России. В „Зеленой бронзовой голове“
(„Гнев“) критик увидел „творческий трепет
стихийной художественной силы Судь-
биннина“: „исстрадавшееся, издерганное
первое лицо и как бы спокойное в то же
время, – какое-то непередаваемое мучи-
тельное нравственное состояние души...“

Е. К.

ШЕРВУД

Леонид Владимирович

365 Михаил Александрович Врубель. 1910–1917

(ил. 211)

Проект надгробного памятника
Гипс тонированный. 80,5 x 31 x 26
Пост. в 1956 от И. А. Шервуд,
дочери скульптора, Ленинград Ск-1996

выставки: X НОХ. Пг, 1917

ЛИТЕРАТУРА: (А. Р-в.) Художественная
летопись. Выставки и художественные дела //
Аноллон. 1916. № 1. С. 37.

366 Портрет Михаила Александровича Врубеля. 1910–1917

(ил.)

Голова для проекта надгробного
памятника
Гипс тонированный. 70 x 45 x 55
Пост. в 1957 из ЦЗК Ск-1995

выставки: X НОХ. Пг, 1917

ЛИТЕРАТУРА: Нива. 1917. № 7. С. 100, воспр.,
(под названием „Художник М. А. Врубель“).

После смерти М. А. Врубеля, вдова худож-
ника – Н. И. Забела-Врубель заказала Шер-
вуду проект надгробного памятника. В 1916
в журнале „Аноллон“ сообщалось, что „Л. В.
Шервуд деятельно работает над осущест-
влением проекта памятника на могиле Вру-
беля“. В 1917 „Эскиз надгробия М. А. Вру-
беля“ и „Голова М. А. Врубеля“ экспони-
ровались на X выставке НОХ. Проект не
был реализован, он оставался в мастерской
скульптора до 1956, когда поступил в ГРМ.

Эскиз надгробия задуман в виде высо-
кого постамента, на котором возвышается
портрет М. А. Врубеля. Постамент решен
как основа, на которой рельефно изображе-
ны сюжеты и фигуры известных произ-
ведений живописца. Шервуд не смог найти
пропорционального соотношения массы
постамента и венчающей его головы.

Портретный образ („Голова М. А. Врубеля“) решен в мощных объемах, в нем Шер-
вуд „стремился связать пластический ха-
рактер скульптурной формы с внутренней
сущностью деятельности и психологии
портретируемого человека“ (слова скульп-
тора). Желание мастера проникнуть в
пластическую сущность форм и „найти им
материальную аналогию в стихийных явле-
ниях природы – в камне, воде, огне и т. д.“
(как формулировал свою задачу Шервуд),
сближает его поиски с символистским кру-
гом художников.

О. К.

ЭРЬЗЯ (Нефедов)

Степан Дмитриевич

367 Автопортрет („Тоска“). 1908

Бюст. Бронза. 48,5 x 32,5 x 32
На тыльной стороне: *S Ersiei. Эрзя;*
ниже: *Natu magho;* справа штамп
литейщика: *cire C. Valsiani perdue*
Пост. в 1958, дар автора Ск-1889

выставки: Esposizione internazionale d'arte.
Milano, 1909; Esposizione internazionale d'arte
(XXII). Nice, 1910

ЛИТЕРАТУРА: А. Амфитеатров. Эрзя //
Речь. 1909. 22 марта. № 79. С. 3; М-ъ. В студии
Эрзи // Русско-французский вестник. 1910. 2
января; Марк. Эрзя // Искорки. 1910. Июнь;
Степан Дмитриевич Эрзя. К его возвра-
щению в Россию // Солнце России. 1914.
Май. С. 1–3.

„Тоска“ принадлежит к наиболее значи-
тельным произведениям первого загранич-
ного периода (1906–1914), принесшим
практически неизвестному у себя на родине
скульптору славу „русского Родена“. Этот

автопортрет, очень близкий многочислен-
ным карандашным вариациям 1909, был
использован Эрзеей в статуе „Последняя
ночь осужденного перед казнью“, которая
имела огромный успех на международных
выставках в Венеции (1909) и Ницце
(1910). Трагизм и безысходность, выражен-
ные в этих образах, безусловно, превос-
ходят тяжесть материальной нужды и
одиночества Эрзи на чужбине, которые
нередко соотносят с работой, названной
„Тоска“. Публицист и литературный кри-
тик А. В. Амфитеатров, познакомившийся с
Эрзеей в Италии и посвятивший его
творчеству несколько статей, верно по-
чувствовал „общечеловеческое“ в самом
замысле автопортрета. „Каждый, кто видит
„Тоску“ эту, – писал он, – узнает в ней свою
собственную и отходит, глубоко потрясен-
ный. Искусство достигло своей желанной и
высшей точки: оно сроднило человечество в
одном впечатлении, заставило разнородные
души звучать в унисон на одной и той же
страдальческой ноте“.

Е. К.

368 Норвежская женщина. 1914

Голова. Гипс тонированный,
дерево (основание). 42 x 26 x 28
На тыльной стороне: *1914 Ersis*
Пост. в 1958, дар автора Ск-1816

В секторе рукописей ГРМ хранится альбом
фотографий, одна из которых датирована
скульптором 1910 и представляет первоначаль-
ный вариант работы, известной под
названием „Норвежская женщина“. Боль-
шая, смело вылепленная голова восприни-
мается как этюд с натуры, где со свой-
ственной Эрзее эмоциональной силой
выражено образное начало: самоуглублен-
ная отрешенность, взгляд „в себя“, в свой
недоступный для других внутренний мир.
„Магия творчества“, о которой так любили
говорить поэты-символисты, безусловно,
ощущается в этом произведении.

Е. К.

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

На рубеже XIX и XX столетий почти все виды декоративно-прикладного искусства в той или иной степени испытали на себе воздействие символизма.

Символизм определил иконографию и содержание декоративных росписей, орнаментацию вышивок и декор изделий из фарфора и стекла.

Мифологические персонажи и аллегории становятся пластическим символом и метафорой, которые широко используются в прикладном искусстве этого времени.

Несомненно, что эстетика символизма с ее культом уникальности явлений заставляла художников активно реагировать на новые изобретения в области технологий. Врубель как бы заново открывает красоту керамического материала, используя не только выразительные возможности его пластики. Новые цветные глазури, сверкающие металлическим блеском, которые составлял для него П. К. Ваулин в абрамцевской мастерской, придали майоликам Врубеля характер волшебного творения.

Аналогичные процессы происходили и на предприятиях художественной промышленности – фарфоровом и стекольном заводах.

Новые „кристаллические“ глазури и прежде неизвестная техника так называемого „восстановительного обжига“ принципиально изменили представления современников о красоте предмета, заставили ценить его неповторимость.

Проводниками эстетики символизма были и отдельные художественно-ремесленные мастерские в помещичьих усадьбах. Абрамцево С. И. Мамонтова и Талашкино княгини М. К. Тенишевой с их керамическими, столярными и вышивальными мастерскими привлекали к занятиям прикладным творчеством крупнейших художников. Врубель, Поленов, Репин, Борисов-Мусатов и многие другие открывали для себя новые возможности выражения художественных впечатлений.

Елена Иванова

МЕБЕЛЬ

Неизвестный художник

369 Гарнитур мебели для кабинета.

Начало XX века
(ил. 246, 248, 249)

Петербург (?)

Береза крашенная, полировка; латунь патинированная, рельеф.

Диван: 103 x 202 x 74 Меб-984

Стол: 79 x 67 x 67 Меб-983

Кресла (2): 103 x 58 x 62 Меб-985, 986

Пост. в 1959 из АОСХа, ранее – в ОПХ

ОПХ, в здании которого когда-то находилась эта мебель, имело в своем составе отделение декоративно-прикладных искусств. В стенах Общества на Большой Морской в Петербурге устраивались всевозможные выставки. Можно предположить, что на одной из них и был приобретен данный гарнитур. Не исключено, что проект этой мебели создавался в стенах самой школы.

Массивные предметы представляют образцы чистого стиля модерн. Металлические рельефы, такие же темные, как дерево, воспринимаются декоративными „остров-

ками“, вплавленными в древесную текстуру. Различаются: олени, морские чудовища, рыбы, грифоны и фантастические растения.

Гарнитур поступил в ГРМ без первоначальной обивки. В 1996 спинки и сидения всех предметов были затянуты саржей „болотного“ цвета.

Е. И.

Неизвестный художник

370 Навесной шкафчик с изображением Сиринов.

Начало XX века
(ил. 280)

Береза, окраска, выемчатая и рельефная резьба. 56 x 42 x 17

Пост. в 1995 через ЭЗК ГРМ Меб-1113

Талашкинская столярная мастерская

371 Настенный шкафчик с павлинами. Начало XX века (ил. 291)

Талашкино Смоленской губ.

Береза, рельефная резьба, окраска. 29 x 67 x 17,5

Пост. в 1993 через ЭЗК ГРМ Меб-1105

Относится к наиболее типичным и узнаваемым изделиям Талашкинской мастерской, где на рубеже XIX и XX столетий возродились крестьянские промыслы. Крестьяне-резчики, оперируя традиционными техническими приемами, воплощали идеи художников-профессионалов, по эскизам которых работала мастерская. Павлин – один из популярных мотивов в искусстве символистов. Роскошная птица олицетворяет одновременно красоту и гордыню.

Е. И.

ТКАНИ

КУЗНЕЦОВ

Павел Варфоломеевич

372 Вышивка „Смерть Тентажиля“. 1904 (?)

(ил. 35)

Шелк, стебельчатый и петельчатый швы. 38 x 48

Пост. в 1925, дар В. К. Станюковича, Ленинград

Б-617

Вышитое самим художником небольшое шелковое панно навеяно символистской

пьесой М. Метерлинка „Смерть Тентажиля“. Эту работу Кузнецова передал в музей его друг и единомышленник, известный литературовед и искусствовед В. К. Станюкович. Серо-зеленый фон, серебристые мерцающие стежки, лица двух женщин на переднем плане, водоем и фантастические, с „клубящимися“ кронами, деревья перекликаются с образами и стилистикой картин, объединенных названием „Гобелены“.

Е. И.

Талашкинская вышивальная мастерская

373 Занавес (фрагмент). Начало XX века (ил. 282)

Талашкино Смоленской губ.

Холст крашенный, шитье шелковыми нитями: гладь, стебельчатый и петельчатый швы. 178 x 90,5

Пост. в 1920-е

Занавес шит из горизонтальных полос – коричневых (нескольких оттенков) и синих. В раппортном узоре использованы растения стоячих вод: стрелолисты и кувшин-

ки, чередующиеся с плывущими птицами. Для символистов болотные цветы – это своеобразная метафора тревоги и таинственности. В орнаментальном контексте растения трактованы по законам стилистики модерна: вяло изгибаются длинные стебли, склоняются белые бутоны кувшинок. Каждый элемент узора очерчен темными стежками. Доминируют неяркие, порой блеклые, тона.

Е. И.

КЕРАМИКА

БОРИСОВ-МУСАТОВ

Виктор Эльпидифорович

374 Декоративное панно „Девушки, застигнутые грозой“. 1904
(ил. 186)

Керамический завод П. К. Ваулина, с. Кикерино Петербургской губ. Майолика, цветные глазури. 120 x 106
Пост. в 1939 через ЛЗК ФС-1039

В 1904 Московское управление трамваев объявило конкурс на декоративное оформление своего Главного зала. По условиям конкурса композиции должны были представлять историю открытия электричества. Борисов-Мусатов предложил четыре сюжета: „Ломоносов показывает Екатерине II электрическую машину“, „Девушки, застигнутые грозой“ (оба панно – в ГРМ), „Ломоносов читает сопет Екатерине II“ и „Ветви плакучей березы“. Предполагалось, что панно займут место над окнами с тройным полуциркульным завершением. Отсюда необычная конфигурация майоликовых картин. Изготавливали их под Петербургом на керамическом заводе Ваулина в Кикерино. Однако жюри конкурса, посчитав, что художник не раскрыл заданную тему, отклонило все четыре композиции.

Работая над заказом для общественного здания, Борисов-Мусатов остался верен себе. Фигуры трех девушек на фоне грозового неба словно сонли с одной из его живописных картин. Вьющаяся по краю зеленая гирлянда из дубовых листьев – штрих, знакомый по картине „Изумрудное ожерелье“.

Е. И.

ВРУБЕЛЬ

Михаил Александрович

375 Маска львицы. 1891
(ил. 283)

с. Абрамцево
Майолика, цветная глазурь.
45,5 x 47,5 x 28
Пост. в 1926, дар А. П. Боткиной,
Ленинград ФС-1488

Один из отливов керамической композиции, украшавшей вход и печь-лежанку в доме С. И. Мамонтова на Садово-Спасской улице в Москве. По своей пластике зелено-вато-коричневая голова львицы под стать каменному изваянию.

Е. И.

376 Морская царевна. (Волхова).
1899–1900
(ил. 115)

с. Абрамцево
Майолика, цветная глазурь с металлическим отблеском, восстановительный обжиг. 60 x 30 x 24
Пост. в 1973 через ЭЗК ГРМ ФС-1478

Относится к серии майоликовых скульптур на тему былин о Садко. Принято считать, что скульптура этого цикла создавалась Врубелем зимой 1899–1900. Составлением цветных глазурей и разработкой „восстановительного“ обжига занимался Ваулин, специально приглашенный Мамонтовым для работы в Абрамцевской мастерской. Позже майоликовое производство было переведено в Москву в район Бутырки. В 1918 завод Мамонтова прекратил свое существование. В 1930-е на территории заброшенного предприятия было найдено несколько полуразбитых врубелевских форм. По этим, иногда неточно восстановленным моделям были отлиты экземпляры, которые охотно раскупили частные коллекционеры, ценители искусства Врубеля. Из частных коллекций позднее отливы попали в некоторые государственные музеи.

Е. И.

377 Декоративное блюдо „Садко“.
Начало XX века
(ил. 257)

с. Абрамцево
Майолика, цветные глазури. 66 x 53
Пост. в 1927 из МФ, Ленинград ФС-477

Зелено-голубое рельефное блюдо с маской морского царя и фигурой играющего на гуслях Садко входит в цикл произведений на тему былин о Садко. Известны цветные варианты, а также экземпляры, созданные на керамическом заводе П. К. Ваулина в с. Кикерино под Петербургом. Эскиз хранится в ГРМ. Композиция овального блюда, особенно ее часть с плывущими царевнами, перекликается с пастелью 1904 „Жемчужина“ из коллекции ГТГ. В собрании ГРМ имеются еще два экземпляра этого блюда, отличающиеся цветовой гаммой и размером.

Е. И.

378 Морской царь. Начало XX века
(ил. 245)

с. Абрамцево
Горельеф. Майолика,
цветная глазурь. 57 x 44,6
Пост. в 1920-е ФС-475

Композиция создана по мотивам былинны о Садко. Известно несколько отливов, в том числе вариантов, отличающихся цветом и решением пластических деталей.

Е. И.

379 Весна. Начало XX века
(ил. 147)

с. Абрамцево
Майолика, цветная глазурь с
металлическим отблеском. 34,8 x 47 x
23,5
Пост. в 1938 ФС-478

Представляет цикл майолик, посвященных сказке А. Н. Островского „Снегурочка“.

Е. И.

380 Египтянка. (Девушка в венке).
Начало XX века
(ил. 216)

с. Абрамцево
Майолика, цветные глазури с металлическим отблеском. 33,3 x 24,2 x 21,2
В тесте вензель: М. В.
Пост. в 1957 через ЭЗК ГРМ ФС-1268

381 Пророк. (Ассириец). Начало XX века
(ил. 198)

с. Абрамцево
Майолика, цветная глазурь с металлическим отблеском. Без марки.
19,8 x 11,5 x 13,4
Пост. в 1965 через ЭЗК ГРМ ФС-1469

382 Ваза „Сирены“. Начало XX века
с. Абрамцево
Майолика, лилово-коричневая глазурь с
золотым отблеском, восстановительный
обжиг. 17,3 x 43 x 27,1
Пост. в 1937 из МФ, Ленинград ФС-483

Самая известная среди врубелевских ваз. Название получила по рельефному мотиву ручек, трактованных в виде женских масок.

Е. И.

МАТВЕЕВ

Александр Терентьевич

383 Сон. 1907
(ил. 323)

Керамический завод П. К. Ваулина,
с. Кикерино Петербургской губ.
Майолика, свинцовая глазурь, роспись.
21 x 22 x 13,2
Пост. в 1957 от Б. Е. Каплянского,
Ленинград ФС-1289

Матвеев и владелец керамического завода Ваулин были связаны дружескими отношениями. На территории завода у скульптора была собственная мастерская, где он учился работать с керамикой. „Сон“ (или „Спящая“) – одна из его ранних керамических работ. Моделью была молоденькая работница завода по имени Анна (Нюрка). Тема сна, особого состояния человека, занимала многих художников рубежа столетий. К этой теме Матвеев обращался не раз. Достаточно вспомнить „Спящего мальчика“ на могиле В. Э. Борисова-Мусатова. Керамический „Сон“ решен в виде маски, своеобразной настенной скульптуры.

Е. И.

Неизвестный художник

384 Пепельница. Начало XX века
(ил. 254)

с. Абрамцево
Майолика, глазурь цвета охры с сине-нево-перламутровым отблеском.
8 x 21 x 16
Пост. в 1986 через ЭЗК ГРМ ФС-1504

Неправильной овальной формы с массивным бортом и двумя повернутыми в разные стороны женскими головками. Типаж лиц и обобщенная лепка роднит их с женскими головками с фасадов архитектуры модерна.

Только здесь, на небольшой пепельнице, они производят еще более неожиданное впечатление.

Е. И.

Неизвестный художник

385 Декоративная ваза.

Начало XX века

(ил. 148)

с. Абрамцево

Майолика, цветные глазури, рельеф. 50,5 x 32

Марка (в трех местах) тисненая по дуге печатными буквами: АБРАМЦЕВО

Пост. в 1974 через комиссионный магазин ФС-1486

Снаружи и внутри ваза ярко-синяя. Как бы изнутри выступающие пластические детали – гребни волн, рыбы, морские чудовища создают впечатление подвижной формы.

Е. И.

Неизвестный художник

386 Нептун. Начало XX века

(ил. 288)

Керамический завод П. К. Ваулина, с. Кикерино Петербургской губ.

Майолика, цветная глазурь с металлическим отблеском, восстановительный обжиг. 37,2 x 34,5 x 22,8

Пост. в 1935 из музея Революции, Ленинград ФС-481

Нептун – хозяин морей, восседая на грузном коне, царственно „вырастает“ из морской пучины. Скульптура покрыта красно-коричневой с металлическим блеском глазурью. Художник Кикеринского завода явно подражает майоликам Врубеля.

Е. И.

ФАРФОР

Императорский фарфоровый завод

387 Ваза с ручками в виде львиных голов, пожирающих рыбу. 1890

ИФЗ

Фарфор, потечная глазурь цвета „бычья кровь“. 17 x 15,5 x 19

Марка зеленая подглазурная по трафарету: буква А с римской цифрой III.90

Пост. в 1932 из МФ, Ленинград Ф-4752

388 Ваза с ручками в виде львиных масок. 1892

(ил. 213)

ИФЗ

Фарфор, потечная глазурь цвета „бычья кровь“, с голубыми потеками.

24,8 x 26,3 x 18,8

Марка зеленая по трафарету: буква А с римской цифрой III под короной .92

Пост. в 1932 из МФ, Ленинград Ф-4756

В конце 1880-х на ИФЗ была получена красная глазурь, получившая название „бычья кровь“. Тогда же разработали и особый температурный режим обжига („большой огонь“). Введенные в состав красной глазури окислы цветных металлов давали фантастический результат: на красной поверхности появлялись пятна другого цвета. Повторить однажды полученный декор не представлялось возможным.

Эстетика символизма с выраженной тенденцией непредсказуемости и неповторимой оригинальности нашла убедительное воплощение в вазах „большого огня“ с красной глазурью.

Е. И.

389 Ваза с изображением дракона.

1892

(ил. 304)

ИФЗ

Фарфор, рельеф, роспись надглазурная. 68 x 27,5

Марка зеленая по трафарету: буква А с римской цифрой III под короной .92

Пост. в 1954 из Дома ученых, Ленинград Ф-9324

Рельефная композиция с драконом, как и форма вазы соотносятся с китайским сосудом из коллекции Эрмитажа. Образ дракона – загадочного мифологического существа – входит в круг символистской иконографии. Обращает внимание орнаментальная трактовка синих волн внизу вазы. Характерно закрученные „гребешки“ – мотив, который встречается в различных видах искусства модерна.

Е. И.

390 Ваза с изображением летящих птиц. 1894

(ил. 159)

ИФЗ

Фарфор, роспись подглазурная кобальтом. 41 x 16

Марка зеленая по трафарету: буква А с римской цифрой III 744 – 894 под короной; кобальтом от руки: СТ

Пост. в 1937 из МФ, Ленинград Ф-4781

Роспись построена на градации синего цвета. Тревожную интонацию морскому пейзажу придают темные силуэты парящих в воздухе буревестников. Работа кобальтовой краской в технике подглазурной росписи – одна из труднейших технических задач. Ваза представляет пример высочайшего мастерства живописца, скрывшегося за инициалами СТ.

Е. И.

391 Вазочка шаровидная. 1906–1907

ИФЗ

Фарфор, голубая кристаллическая глазурь. 10,2 x 10,9

Марка зеленая подглазурная по трафарету: буква II с римской цифрой II под короной

Пост. в 1932 из МФ, Ленинград Ф-4739

392 Вазочка шаровидная. 1907

ИФЗ

Фарфор, зеленая кристаллическая глазурь. 13,3 x 11,4

Марка зеленая подглазурная по трафарету: буква Р с римской цифрой II под короной. 907

Пост. в 1937 из МФ, Ленинград Ф-4737

393 Вазочка шаровидная. 1906

ИФЗ

Фарфор, серо-зеленая кристаллическая глазурь. 9,8 x 9,7

Марка зеленая подглазурная по трафарету: буква II с римской цифрой II под короной. 906

Пост. в 1937 из МФ, Ленинград Ф-4743

Используя технологию тугоплавких соединений в цветных глазурах, мастера ИФЗ создали так называемое „кристаллическое“ покрытие (с эффектом сверкающих кристаллов). Подобной росписью обычно декорировались небольшие округлой формы сосуды.

Е. И.

394 Ваза. 1912

(ил. 149)

ИФЗ

Фарфор, красная глазурь „бычья кровь“ с голубыми потеками. 39,1 x 28

Марка зеленая подглазурная по трафарету: буква II с римской цифрой II под короной. 1912

Пост. в 1932 из Александровского двора (Царское село), ныне г. Пушкин Ф-4733

395 Ваза „Птицы на снегу“. 1912

(ил. 168)

ИФЗ

Фарфор, роспись подглазурная. 46,5 x 36,5

Марка зеленая по трафарету: буква II с римской цифрой II под короной 1912

Пост. в 1937 из МФ, ранее – в Аничковом дворе, Петербург Ф-4679

396 Ваза с пейзажем. 1913

(ил. 104)

ИФЗ

Фарфор, роспись подглазурная. 46 x 41,9

Марка зеленая от руки: буква II с римской цифрой II под короной 1913

Пост. в 1937 из МФ, ранее – в Аничковом дворе, Петербург Ф-4674

Пейзажная живопись на ИФЗ начала XX века исполнялась в традиционной реалистической манере. На большой вазе вокруг формы тянется густой еловый лес, изображенный на фоне красного заката.

Е. И.

397 Декоративный сосуд „Лебедь“.

1870-е

(ил. 284)

ИФЗ

Фарфор, роспись надглазурная. 15,4 x 28 x 13,7

Марка зеленая по трафарету: буква А с цифрой II под короной; тисненые инициалы форматора: АС

Пост. в 1939 через ЛЗК Ф-4989

Глазурованный фарфор как нельзя лучше подошел для изображения прекрасной белой птицы. Позже, на рубеже XIX и XX столетий, образ загадочной птицы-женщины – белокрылого лебедя станет одним из распространенных в искусстве модерна, особенно в его символистском варианте.

Е. И.

Фабрика М. С. Кузнецова

398 Фигурный сосуд „Пеликан“.

Начало XX века

(ил. 285)

Товарищество М. С. Кузнецова. Фабрика в с. Кузнецово Тверской губ.

Фаянс, цветная розово-красная глазурь. 21 x 37 x 25

Марка тисненая штампом:
М. С. Кузнецов
Пост. в 1995 через ЭЗК ГРМ ФС-1532

Ассортимент кузнецовской продукции был чрезвычайно широк и рассчитан на самые разные вкусы. Наряду с качественным массовым фарфором выпускалась „роскошная“ посуда в формах рококо и псевдорусском стиле. Кузнецовские художники пытались работать и в духе новой эстетики XX столетия. Красно-розового пеликана с его броско стилизованными формами можно рассматривать как дань модерну.

Е. И.

СТЕКЛО

Императорский стеклянный завод

399 Ваза с изображением ирисов.
1904
(ил. 157)

Императорский стеклянный завод
Двуслойное стекло (бесцветное и темно-фиолетовое), обработка колесом.
15,3 x 22,7 x 11,7

Марка резная: буква *И* с римской цифрой *II* под царской короной 1904
Пост. в 1932 из МФ, Ленинград Ст-1925

Императорский стеклянный завод, управляемый к этому времени объединенной с фарфоровым производством Дирекцией, добился значительных успехов в выпуске многослойного стекла в стиле модерн. Мягкие, порой предельно простые формы украшались цветочными мотивами. Внедряясь в толщу стекла, обнажая в определенных местах нижележащие слои, мастер получал заданный рисунок. Эта чрезвычайно трудоемкая техника требовала больших навыков. В зависимости от направленности и интенсивности источника света, обычно темное снаружи многослойное стекло приобретало фантастически красивую окраску. К примеру, как в нашем случае, почти черное стекло на просвете имеет густой фиолетовый оттенок. Подобные метаморфозы imponировали образным исканиям символистов. Ваза-ладья украшена ветками поникших ирисов.

Е. И.

400 Ваза с ветками березы. 1905
(ил. 322)

Императорский стеклянный завод
Двуслойное стекло (бесцветное и темно-коричневое), обработка колесом.
21,8 x 21,5

Марка резная: буква *И* с римской цифрой *II* под царской короной 1905
Пост. в 1932 из МФ, Ленинград Ст-1941

Темное расплывчатое пятно, охватившее форму снизу и неподвижно нависшая над ним ветка березы приносят символистскую нотку в декор этой вазы.

Е. И.

401 Ваза „Аквилегия“. 1910
(ил. 156)

Императорский стеклянный завод
Двуслойное стекло (бесцветное и сиреневое), травление кислотой.
17,7 x 13,3

Марка резная: буква *И* с римской цифрой *II* под царской короной. 1910
Пост. в 1937 из МФ, Ленинград Ст-1928

Цветки и листья аквилегии оплетают округлую форму, образуя легкий и подвижный рельеф. Эффект полной слитности узора со стеклянной поверхностью достигается техникой травления цветных слоев стекла плавиковой кислотой. Этот прием, которым пользовались русские и европейские стеклоделы на рубеже XIX и XX столетий, обычно связывают с именем французского художника Э. Галле, добившегося в области многослойного стекла

наиболее высоких художественных результатов.

Е. И.

Неизвестный русский завод

402 Ваза с синими тюльпанами.
Начало XX века
(ил. 158)

Двуслойное (бесцветное и синее) стекло, обработка колесом. Без марки. 25,5 x 10
Пост. в 1990 через комиссионный магазин Ст-3571

Конусная форма украшена тонким рельефом в виде свободно тянущихся вверх цветов и трав. Насыщенное внизу синее стекло постепенно „тает“ и местами сходит на нет, обнажая внутренний бесцветный слой. На его фоне одинокие силуэты синих растений вызывают ощущение таинственной настороженности.

Е. И.



СИМВОЛИЗМ В РОССИИ

СИМВОЛИЗМ В РОССИИ

PALACE
EDITION

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ

СИМВОЛИЗМ В РОССИИ