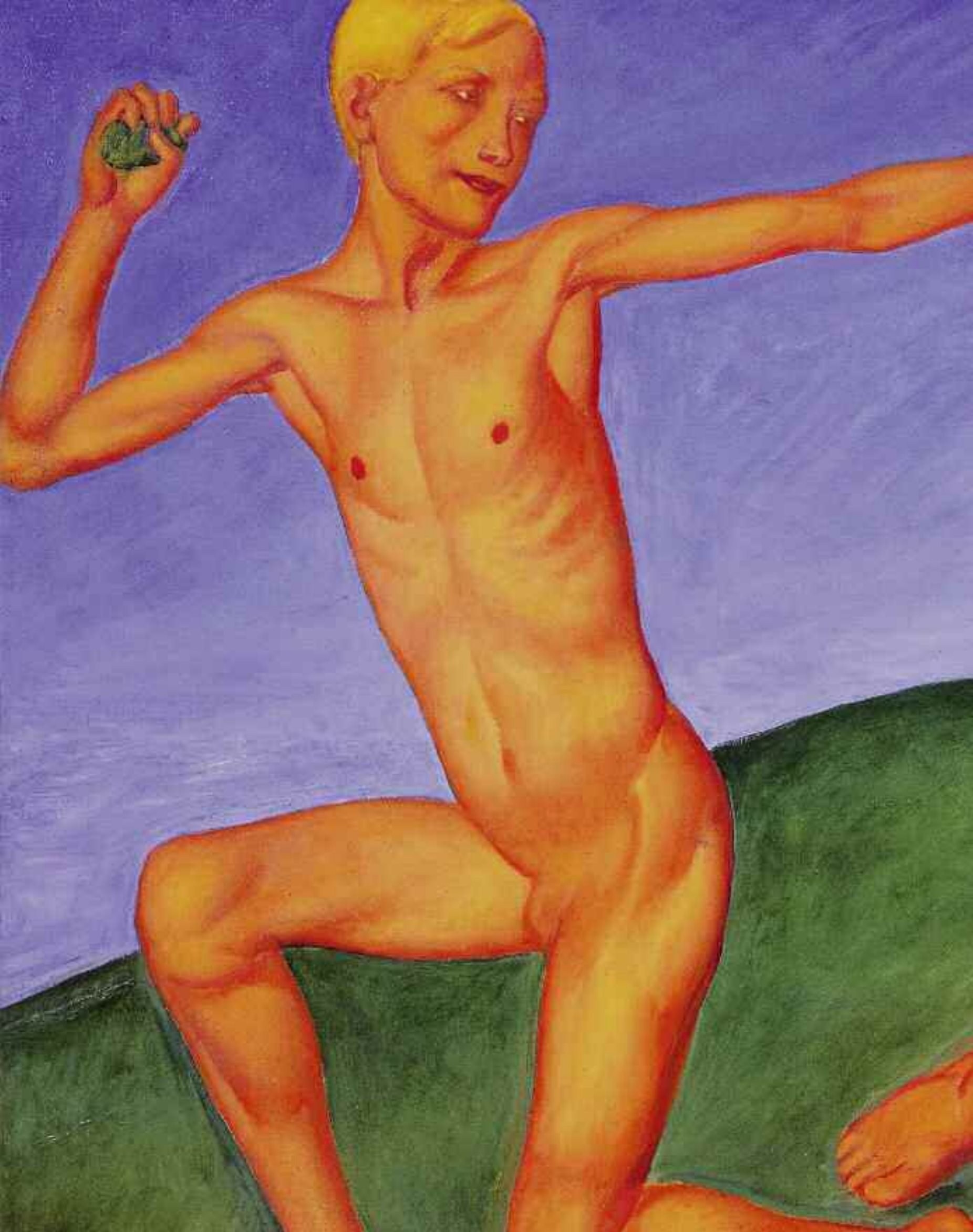


РУССКИЙ МУЗЕЙ

КРУГ ПЕТРОВА-ВОДКИНА







Директор Русского музея
Владимир Гусев

Научный руководитель
Евгения Петрова

Координатор проекта
Алла Есипович-Рогинская

Авторы статей:
Александр Боровский,
Ольга Мусакова
Евгения Петрова

Авторы-составители
биографий:
Людмила Вострецова,
Наталья Звенигородская,
Алиса Любимова,
Ольга Мусакова,
Тамара Чудиновская

Художественное оформление
и компьютерная подготовка макета
Кирилл Шантгай
при участии
Александры Витютиной

Редактор
Ирина Афанасьева

Корректор
Татьяна Румянцева

Фотограф
Марк Скоморох

Художественный
руководитель издательства
Йозеф Киблицкий

Идея обложки и суперобложки
Алла Есипович-Рогинская

Благодарим за сотрудничество:

Государственный музей истории Санкт-Петербурга
(директор Александр Колякин, старший научный сотрудник-хранитель Вера Ловягина)

Московский музей современного искусства
(исполнительный директор Василий Церетели)

Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств
(директор Людмила Кондратенко)

Научный архив Российской Академии художеств
(заведующий Николай Саутин, научный сотрудник Людмила Максимова)

Нижнетагильский музей изобразительных искусств
(директор Марина Агеева, заместитель директора по научной работе Елена Ильина)

Российский государственный архив кинофотофонодокументов
(директор Оксана Морозан)

Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
(директор Наталья Метелица, старшие научные сотрудники Елена Грушвицкая,
Елена Федосова)

и лично:
Наталию Адаскину
Ирину Карасик
Светлану Каргалицкую
Семена Михайловского

Коллекционеров:
Петра Авена
Романа Бабичева
Наталью и Игоря Денисовых
Аллу Есипович-Рогинскую
Александра Кузнецова и Павла Мелякова
Владимира Левшенкова
Евгения Малова
Семью Палеевых (Собрание семьи Палеевых)
Тимура Хайрутдинова
и других, пожелавших остаться неизвестными

Русский музей представляет:
Круг Петрова-Водкина / Альманах Вып. 466
СПб: Palace Editions, 2015

© ФГБУК „Государственный Русский музей“
© Palace Editions

ISBN 978-5-93332-529-1 (Россия)
ISBN 978-3-86384-960-3 (International)
Printed in Italy

Евгения Петрова
Вступительное слово
7

Александр Боровский
Круг Петрова-Водкина
9

Ольга Мусакова
Школа Петрова-Водкина
45

Живопись
57

Графика
207

Биографии художников
246

Указатель имен художников
268

Указатель лиц, изображенных
на портретах
270

Принятые сокращения
271

Кто бы мог сейчас представить себе, что выставка Кузьмы Петрова-Водкина, подготовленная Русским музеем в середине 1960-х годов, открылась тогда с большим трудом, после месячных согласований на высоких уровнях? Однако это было именно так! К тому времени Русский музей обладал прекрасной коллекцией работ художника, поступивших от самого автора (1930-е), его друзей и коллекционеров, из семьи. Но большинство из них не было известно публике до выставки в Русском музее. Середина 1960-х оказалась временем открытия Петрова-Водкина, как, впрочем, и других художников, считавшихся до того формалистами или уехавших из страны и потому не достойных остаться в истории русского искусства (Зинаида Серебрякова, Александр Бенуа и другие).

Но в середине 1960-х и чуть позднее музеям удалось, преодолевая все препоны, представить публике единицы ранее запрещенных художников, работавших в фигуративных формах. Прежде всего именно их произведения стали собирать коллекционеры, о них писались книги. Их работы начали включать в разные выставки.

В очередной раз случилось так, что в тени мастеров, ставших уже известными, остались многие их современники, нередко мощные художники, обладающие своим лицом, стилем и идеями. Казалось бы, в 1970–1990-е годы, когда в семьях, у друзей и знакомых еще хранились их произведения, можно и нужно было пополнять ими крупные коллекции, организовывать выставки, публиковать работы, как и информацию об авторах. Но в 1970–1990-е акцент историков и ценителей искусства сместился в сторону радикального авангарда. Лишь теперь, когда беспредметность в творчестве Казимира Малевича, Василия Кандинского, Александра Родченко и других перестала быть закрытой, неизвестной частью культурного наследия России, собиратели и исследователи вновь обратили внимание на художников фигуративной линии.

Книга, посвященная Петрову-Водкину и его окружению, – прекрасный пример огромной работы, проделанной в последнее десятилетие, в частности Петром Авеном, Романом Бабичевым, Аллой Есипович-Рогинской. Ими найдены и собраны произведения учеников, последователей и единомышленников Петрова-Водкина. Сотрудниками Русского музея – Александром Боровским, Ольгой Мусаковой и другими – систематизированы сведения о художниках: как уже опубликованные, так и недавно обнаруженные. В статьях, предваряющих издание, быть может впервые, проанализированы соотношения в творчестве многих мастеров авторского, индивидуального и заимствованного из педагогической системы Петрова-Водкина.

Для истории русского искусства это очень важный этап, когда не только выявляются особенности школы, но, по сути, открываются новые имена со своими творческими лицами, стилями и манерами.

Евгения Петрова,
заместитель директора Русского музея по научной работе



Круг Петрова-Водкина

Прежде всего, хотелось бы сформулировать понимание самого термина «Круг Петрова-Водкина». В российском искусстве первой половины XX века есть минимум три фигуры не только особого масштаба, но и особого объединяющего статуса: Казимир Малевич, Павел Филонов и Кузьма Петров-Водкин. Они воспринимаются не только в уникальности своего творческого бытия, но и в плане некой коллективности действий: они обрастали учениками, соратниками, единомышленниками, судьба которых в течение какого-то времени (а нередко — всей творческой жизни) маркировалась именами этих выдающихся мастеров. При том — в исторической перспективе — все отчетливее видятся различия в моделях формирования подобных общностей — «сообществ своих», говоря языком современной культурной антропологии. Так, Школа Филонова (МАИ¹) предстает как своего рода коллективное тело: творчески-мировоззренчески-педагогическая система Мастера носила матричный характер, по ней «отпечатывались» индивидуальные художнические судьбы. Разрыв с матрицей воспринимался драматически — как измена общему делу: история коллектива полна подобных сюжетов.

Ситуация «вокруг Малевича» складывалась другая. Автор концепта супрематизма видел в нем универсальность, интеграционность, питал амбиции персонификатора «абсолютного творчества». Жаждал видеть в своих учениках, по крайней мере в Витебский период, адептов супрематической веры, цель которых — выведение супрематической теории «в утилитарность» (с коннотациями всемирности). Соответственно, сообщество строилось по принципу «утопии ордена» (по точному наблюдению Татьяны Горячевой²): группы избранных, внутри которых существовала своя иерархия (творческий комитет, «люди огня», — как ядро). Они готовили «кадры». Однако «нормальная», стадиальная, последовательная учебная программа не поспевала за миростроительными замыслами. Глобализм вынуждал к экстенсивности: Малевич с его харизматическим горением смог привлечь на территорию своего проекта не только молодую преданную аудиторию УНОВИС³ (а затем и ГИНХУК⁴) и мастеров, творчество которых супрематизм затронул лишь по касательной, а то и знакомившихся с этой проблематикой опосредованно — «через учеников», а также и крупных художников, не связанных с супрематизмом, но внесших большой вклад в авангардное движение. Идеальной консолидации вокруг «объективного неизменного формирующего элемента» — супрематизма — достичь не удавалось: слишком разнороден был состав насельников застолбленной Малевичем территории. Но в оптике Малевича мелочи творческих и человеческих отношений не были существенными: «В супрематизме лежит одна определенная основа, нерушимая ось. Индивидуальность, желающая работать в супрематизме, должна подчиниться этой основе, развивая свое лишь в радиусе основы». То есть он очерчивал круг. Все имена, захваченные окружностью, находящиеся внутри круга, — в радиусе действия супрематизма. Стало быть — свои (пусть в дальнейшем — с «уходами», конфронтацией и прочим). В свое время устроители известной выставки в Русском музее учитывали эту форму консолидации, репрезентируя Малевича как катализатора большого массива сцепленных друг с другом арт-практик, — это позволило дать ей название «В круге Малевича»⁵. Предлог «в» здесь не случаен: за ним — семантика малевичевского волевого выбора «своих» (пусть и различной степени близости).

Перейдем к Кузьме Петрову-Водкину, к тому видению общности, близости, взаимопонимания, которое, как нам представляется, было свойственно художнику. Здесь присутствует своя специфика. Если первые два великих художника претендовали на радикальное изменение окружающей реальности, то Петров-Водкин не выказывал столь явно жизнестроительных амбиций. Это был художник, по преимуществу, интровертного склада, его, скорее, занимала углубленность персоналистской картины мира. Он был педагогом в более традиционно-профессиональном смысле: не столько заряжал энергией визуальной перекодировки мира, сколько делился опытом последовательного проникновения в его сущность, — «наукой видеть». Умозрительное в программе художника сочеталось с оптически-материальным, — «организацией глубокой ремесленности предмета». Педагогическая

установка (теория трехцветного спектра, теория сферической перспективы, «проблема движения») объективизировала личный опыт художника в его развитии, эта взаимокорректировка теории и практики придавала методу Петрова-Водкина особую суггестию. И так, в adeptax, миссионерах, агентах доктрины Петров-Водкин не нуждался, похоже, профетическое ему было чуждо. Но из кого же формировалось петрово-водкинское «общество своих»? Собственно, здесь вроде бы нет проблем: большей частью — из учеников. Петров-Водкин плотно занимался преподаванием с 1910 года (школа Елизаветы Званцевой). С 1918 по 1932 профессорствовал в Академии художеств (при всех ее реорганизациях и переименованиях — ВХУТЕМАС, ВХУТЕИН, ИНПИИ⁶),— это десятки студентов. Однако его система в какой-то период была единственной учебной методологией, в полной мере отрефлексированной и цельной, так что, пусть и опосредованно, за это время с Петровым-Водкиным соприкасались более сотни студентов первого года обучения. Надо принять во внимание, что и на следующих курсах «прикрепление» студентов к профессорам было достаточно условным, они могли свободно посещать другие мастерские и пользоваться советами любых профессоров. (Такова была практика СВОМАС–ПГСХМ, то есть до 1922 года. Потом не было и мастерских с руководителями. Был общий курс для всех факультетов, на 1–2–3-м курсах преподавало сразу несколько профессоров по живописи и рисунку, каждый из которых, бывало, вносил свои правки в учебные работы студентов.) Так что, случалось, молодые художники отмечали роль Петрова-Водкина в своем становлении и даже оставляли воспоминания о процессе обучения, не значась в списках его учеников. А многочисленные «списочные» ученики растворялись бесследно.

Есть еще один аспект: определенные различия между влиянием Петрова-Водкина на молодого художника и взаимоотношения этого художника с его школой в методологическом плане, с обучением «по объективному методу». Здесь есть своя история вопроса. Владимир Костин писал еще в 1966 году: «За долгие годы педагогической работы через школу Петрова-Водкина прошло много учеников, однако из них только несколько человек выросли в крупных мастеров. Это, прежде всего, Александр Самохвалов, Алексей Пахомов, Владимир Дмитриев, Уга Скулме, скульптор Борис Каплянский. Были у Петрова-Водкина и другие, более любимые ученики — Чупятов, братья Прошкины, Голубятников, Приселков, Лаппо-Данилевский, Черкесов, Петр Соколов, Владимир Малагис и другие, но их искусство не подкрепило школу и педагогическую систему своего учителя»⁷. За прошедшие десятилетия в научный оборот вошли многие другие имена, среди них: Вячеслав Пакулин, Татьяна Купервассер, Виктория Белаковская, Герасим Эфрос, Алиса Порет, Евгения Эвенбах, Мария Ломакина, Израиль Лизак, Александра Якобсон и другие. Приращение материала — естественный результат расширения искусствоведческого поиска. Оставим в стороне вопрос о любимых учениках — их состав менялся, на взаимоотношения их с учителем не могли не влиять внешние причины: высшая художественная школа как институция за время профессорства Петрова-Водкина претерпевала драматические изменения, ломки конкретных судеб были неизбежны. Существеннее сама постановка вопроса о «подкреплении» и «не подкреплении школы». Собственно, функционирование школы, как таковой, ложилось в разное время на плечи трех учеников: Чупятова, Приселкова и Голубятникова. Делу петрово-водкинской педагогической системы они были в целом верны. Выявлены, особенно за последнее время⁸, в том числе и в ходе подготовки к настоящей выставке, и работы, наглядно подкрепляющие представления об учебном процессе: это вещи подчас незаурядные и яркие, при этом — учебно-постановочного плана. Впрочем, именно у учеников Петрова-Водкина постановки — прежде всего обнаженной натуры (это работы Благовещенской, Ломакиной и Белаковской) — выказывают определенные сверхзадачи, требующие специального разговора.

Под «подтверждением школы» Костин, видимо, имел в виду и более общую проблему: сохранение петрово-водкинского начала в личном творчестве его учеников, выросших во вполне самостоятельных художников. Но что означает петрово-водкинское вещество? — этот вопрос ставили перед собой и современники художника. Уже им было понятно, что «водкинское» принципиально не равно «водкинизму» (этот термин, не без критически-насмешливого звучания, был расхожим в 1920-е годы): «чисто стилизационной, внешней имитации некоторых приемов, которые, как казалось, вполне воспроизводят метод Кузьмы Сергеевича»,— вспоминает тогдашний студент⁹. Вместе с тем было очевидным: «объективный метод» как совокупность установок теоретического толка последовательно укоренен в материальном плане. Быть его учеником — значило пройти определенный профессиональный ценз: «я не плодил дилетантов»,— свидетельствовал художник.

Таким образом, историко-культурное значение сохранившихся и выявленных учебных работ Школы Петрова-Водкина высоко. Не только как свидетельство оригинальнейшего художественно-воспитательного метода. Но и, в не меньшей степени,— в контексте эволюции представлений о каноне, репрезентированном в российском академическом образовании начиная с XVIII века. Гораздо важнее следующий этап. А именно — наличие целого ряда молодых художников, которым довелось превзойти курс петрово-водкинской «науки видеть» и вырасти во вполне самостоятельных мастеров, сохранивших, однако, состояние прямого диалога с учителем: это относится прежде всего к Чупятову, Голубятникову, Соколову, но не к ним одним. Произведения нескольких мастеров (Шихмановой, Котович-Борисяк, Зернова) будут рассматриваться впервые (или в первый раз — в описанном выше контексте). Есть и следующая ступень петрово-водкинского влияния: творчество художников, достаточно далеко отошедших от конкретной проблематики, волновавшей учителя, но сохранивших в своем творчестве петрово-водкинский аппетит к структурированию: как в плане живописно-пространственной реализации образа, так и в плане организации смотрения, то есть навигации зрителя «в картине».

Так, некоторые структурные особенности петрово-водкинской изобразительности легко считаются у тех же Самохвалова и Пахомова, Лизака и Малагиса. Что же, речь идет об авторизованной, претворенной каждым самостоятельным художником трансляции во времени и пространстве постулатов системы — тех же сферической перспективы, «трехцветки», проблемы движения? Нет, петрово-водкинское этим не исчерпывается. Наталия Адаскина, пожалуй, один из наиболее авторитетных сегодня исследователей наследия художника, справедливо пишет: «Важно понять, что Петров-Водкин действительно был человеком и художником архетипического мышления, именно таким образом он переживал и осмысливал действительность»¹⁰. Под архетипичностью автор понимает совокупность «сюжетно-смысловых и ситуационных мотивов». Так, в архетипе «Материнство» могут сосуществовать традиционно-религиозные и дохристианские мифологические мотивы, конкретно-исторические аллюзии, элементы бытового жанра и идиллии. В архетипе «Смерть» — эсхатологические тревоги и батальные реалии, природные катаклизмы и провидения социального порядка. И конечно, на всех этапах их эволюции в качестве основы лежит символическое, мифопоэтическое мышление. Устойчивость петрово-водкинских архетипов, укорененных в отечественной традиции искусствоведения, делает их постоянными слагаемыми российской художественной жизни в течение многих десятилетий. В том числе — в конце 1920-х — 1930-е годы. В какой-то степени художники, дистанцировавшиеся в силу динамики индивидуального развития от Петрова-Водкина в плане стилистики, сохраняют с ним связь на архетипическом уровне. И в том переосмыслении искусства данного периода, которое происходит сегодня, выявление подобных связей может иметь значительную историко-культурную перспективу. А именно, изменить представления о конфигурации символизма в послеавангардный период. Не говоря уже о вынесении этой проблематики на уровень полемики о реализмах в европейском искусстве между двумя войнами.

Так что понятие «круг Петрова-Водкина» предстает подвижным и многосоставным, в нем нет семантики волевого отсечения, ограничения, обреза. Напротив — с ним связаны представления о расширяющихся концентрических кругах приращения новых материалов и интерпретаций.

В трудовой книжке Петрова-Водкина записано: «1910–1917. Руководство школой живописи Званцевой»¹¹. Видимо, для него и через много лет это было важно — он единолично возглавил художественно-педагогический процесс, взял на себя ответственность за него. Школа переживала трудные времена — Бакст, «под которого», собственно, и было все обустроено, уехал, успев благословить Петрова-Водкина на руководство (он, вообще-то, и до этого постоянно отлучался). Аудитория бурлила, ученики то переходили в другие школы, то возвращались, многие так и не примирились со сменой руководства. Школа изначально существовала, так сказать, в антиканоническом режиме: авторитеты подвергались сомнению, ученики, в духе времени, ощущали себя не только объектом, но и субъектом образовательного процесса.

Елизавета Званцева, переехав в 1906 году в Петербург из Москвы, анонсировала открытие Школы рисования и живописи под руководством Бакста и Добужинского. Были и другие педагоги. Сам адрес — Таврическая ул., д. 25 — в исторической перспективе имел символический характер: этажом ниже «Башни поэта Вячеслава Иванова»¹², цитадели Серебряного века. Но, хотя имена ведущих педагогов также ассоциировались с петербургской мирискуснической культурой, ученическая молодежь сразу же отказалась видеть в школе «филиал

„Мира искусства“». «<...> Под руководством Бакста молодежь воспитывалась на принципах, совершенно противоположных основам „Мира искусства“, противопоставляя его ретроспективизму — наивный глаз дикаря; его стилизации — непосредственность детского рисунка; его графичности — буйную, яркую „кашу“ живописи; и, наконец, его индивидуализму — сознательный коллективизм»¹³. Этот пассаж принадлежит художнику и литератору Юлии Оболенской, на живейшие мемуары которой мы будем неоднократно ссылаться. И, хотя в них явственно читается лексика манифестов и других нормативных текстов из «авангардного будущего», приходится признать: школа Званцевой оказалась уникальной по представленности учеников в истории авангардного русского и европейского искусства (кстати сказать, уникальной и по потенциалу выявления новых имен, по разным причинам выпавших из этой истории и требующих возвращения).

Состав учеников был смешанным: несколько неимущих гениев из провинции, большинство — молодежь из приличных петербургских семей, за счет которой впадшим в нужду можно было скостить плату за обучение. Разумеется, бывали, по выражению Оболенской, и «случайные барышни».

Словом, наиболее передовые ученики школы были вовлечены не только в педагогический процесс, но и одновременно — в процесс художественный.

Наиболее многообещающим автором, судя по свидетельствам современников, была Надежда Лермонтова, по мере выявления ее наследия предстающая все более крупным художником. Рожденная в именитой и просвещенной семье (отец — физик, приват-доцент Петербургского университета, дальний родственник великого поэта), получившая отличное домашнее образование и окончившая Бестужевские курсы, человек разносторонних интересов, в частности, по воспоминаниям сестры, — в области женского равноправия, Лермонтова бескомпромиссно, без намека на дилетантизм выбрала редкую для девушек ее круга стезю художника-профессионала. Она привлекла внимание произведениями еще добакстовского периода. При всей своей внутренней свободе Лермонтова, разумеется, формировалась под определенным влиянием педагогики Бакста. Как педагог Бакст был радикальнее, нежели как художник. Если суммировать воспоминания о его преподавании, почерпнутые из различных мемуарных источников, задания сводились к следующему. Видимо — будучи художником высокой маэстрии, даже некоторого щегольства живописной реализации, — Бакст-педагог не допускал в работах своих учеников «бойкости, хлесткости, манерности»¹⁴: упрощенный силуэт («не рисуночный, а живописный»), форма, не развивающаяся в трехмерность, а данная легким, «сглаженным» рельефом, цвет, «высмотренный в натуре», — не допускалась даже пастель за то, что она дает готовые цвета, и мастихин, вводящий случайные примеси (никакой рецептистости, староакадемическим языком говоря). Мемуарист вспоминает задание — постановку натурщика на синем фоне. «Можно было представить себе <...>, что Шагал и Тырса не выйдут из прирожденных им тонов: Шагал — из однообразно синеватого и глухого; Тырса — из очень нежного, зеленовато-голубого, словно смотришь на вещь сквозь воду <...> Но о Лермонтовой ничего нельзя было сказать заранее. Ее этюд то поражал при всей контрастности необычной светлой гаммой зеленовато-лимонных и темных желтых оттенков, то развивался в каких-то бурных красно-коричневых. Невозможно передать словами совершенно особое качество ее цвета: количество и разнообразие оттенков, которые она умело умела извлекать из него — беспримерно»¹⁵.

Лермонтова была лидером среди бакстовских учеников. Ей подражали. В 1910-м, на четвертом году существования школы, Бакст организывает Отчетную выставку в помещении редакции «Аполлона». Оболенская вспоминает «огромного натурщика Лермонтовой, размещенного от бровей по щиколотку. Тело на зеленом фоне, левая рука опирается на ящик, покрытый синей материей. Тело написано в неожиданно золотистых очень светлых тонах»¹⁶. Вещь — спустя семнадцать лет после вернисажа — описана настолько точно, что позволяет идентифицировать полотно «Обнаженный натурщик» (ил. на с. 61) как произведение, показанное на выставке в «Аполлоне». (Любопытно определение — «от бровей до щиколотки». Для художника важен композиционный обрез холста как выразительное средство. Не все это осознали. Младшая сестра Лермонтовой в своих бесхитростных мемуарных записках как бы оправдывала этот прием: «Во многих ее картинах осталась такая теснота, как в детстве, часто композиция выпирает за пределы холста, независимо от его размеров (однако это не уменьшает, а наоборот, увеличивает выразительность картины)»¹⁷). Отъезд Бакста Лермонтова и часть ее сотоварищей восприняли болезненно. Петров-Водкин, пусть и приглашенный по настоянию Бакста,



Надежда Лермонтова

Автопортрет. Конец 1910-х

Холст, масло. 56 x 49

Частное собрание

оставался для нее фигурой новой. Сама она была уже сформировавшимся мастером, начинавшим широко выставляться (после «Аполлона», в 1911-м — выставка «Мир искусства», зимой 1912–1913-го — «Союз молодежи»). Вправе ли мы помещать Лермонтову в петрово-водкинский контекст? (Даже если учитывать их совместную работу в 1910 году над росписью интерьера восстановленной Алексеем Щусевым Васильевской церкви в Овруче). Думается, вправе. Только этот контекст — не столько педагогический, сколько творческий. Их отношения строились не по линии учитель – ученик, а диалогично, когда, согласно метафоре Михаила Бахтина, голоса «отражаются друг в друге... слышат друг друга... и отвечают друг другу». Простое экспозиционное сопоставление этих мастеров открывает новые аспекты в творчестве обоих.

Разумеется, авторитет Петрова-Водкина к моменту, когда он возглавил школу Званцевой, был несравнимо весомее. За его плечами — участие (работами, выполненными в Северной Африке) в престижном парижском Салоне (1908), первая персональная выставка при редакции «Аполлона» (1909), «всероссийский скандал» (собственное выражение художника) с картиной «Сон» (1910, ГРМ), безжалостно раскритикованной Ильей Репиным как «возмутительное безобразие неуча»¹⁸, провидение его будущей объединяющей миссии, прозвучавшее из уст самого Александра Бенуа. Лермонтова только завоевывала признание в достаточно узкой среде. Но на протяжении 1910-х годов поиски художников парадоксальным образом пересекаются. Прежде всего — в пространстве символизма. Ее «Обнаженный мальчик» (ил. на с. 60) в рафинированном лимонно-желтом колорите просится в компанию «Играющих мальчиков» (ил. на с. 59) Петрова-Водкина: их сближает диалектика условного и телесного. Но есть и более сложные связи, они лежат в пространстве понимания и переживания архаики.

Серию произведений Петрова-Водкина 1910-х («Сон», 1910; «Юность. Поцелуй», 1913; «Играющие мальчики», 1911 — все ГРМ; «Изгнание из рая» (ил. на с. 58; и ряд других) Наталия Адаскина удачно обозначила как «символистский формализм». В этом определении фиксируется отличие Петрова-Водкина «от русского национального варианта символизма, воплощавшегося преимущественно в мягкой туманной зыбкой живописи позднего Борисова-Мусатова, раннего Кузнецова, Уткина, Милиотти и других»¹⁹. Владимир Круглов точно характеризует это «состояние души» большой группы русских художников как «нирванное»²⁰. Григорий Стернин недаром употребил по отношению к подобной типологии символистской картины термины «двойная реальность», «удвоенный мир»²¹. Описывая в качестве примера картину Борисова-Мусатова «Призраки» (1903, ГТГ), он подчеркивает: сновидение на картине не нуждается в каком-то аллегорическом истолковании, «оно само по себе явь», элегический мираж — это призрачность самой жизни. Неоклассические символистские композиции Петрова-Водкина изначально репрезентируют некое инобытие — условный, девственный, первоначальный мир глубокой библейской или античной архаики. Собственно, «формализм» — средство реализации этой задачи: формообразующая роль линии, чеканность пластики, акцентированная условность, искусственность гаммы, ясность планов... Фердинанд Ходлер, Ханс фон Маре, Франц фон Штук, Пьер Пюви де Шаванн, возможно, прививка краткосрочного пребывания в школе Ашбэ,— задействованы все художественные силы, с которыми соприкасался молодой художник во время своего достаточно долгого становления... Причем отбор этих сил, помимо прочего, шел по линии отказа от физиологичной, непосредственной оптической импрессионистического толка... Идеальность этого мира, его «софийность» (Владимир Соловьев), инобытие изображенного подчеркнута и общим состоянием героев — сомнамбулическим, самопогруженным... Возможно, это и есть символизм в его откристаллизовавшемся виде. Как пишет Александр Эткинд, «новая поэзия (символистская.— А. Б.) прямо сравнивается Вячеславом Ивановым с сомнамбулой»²².

Лермонтова посредством своего архаического «текста» («Эос», «Прометей и Икар», «Моисей, разводящий море», все — 1910-е, частное собрание; «Леда и яйцо» (ил. на с. 65); «Медея», «Язон, заклиняющий дракона», эскиз декорации, 1913, частное собрание) также соприкасалась с главными масштабными культурными текстами эпохи символизма как «жизненно-творческого метода» (Вячеслав Ходасевич). Любопытно, что для выражения каких-то сущностных представлений о мире в лексиконе гуманитарных мыслителей первой половины столетия, от Вячеслава Иванова до Михаила Бахтина, определения типа «организация народной души», «подлинный референдум воли народной», «соборность» — соседствовали с терминами «аполлоническое» и «дионисийское». Речь шла в конечном счете об образе мира — как изначального, так и воображаемого — прогно-

стического. Лермонтова, несомненно, была включена в этот дискурс. Конечно, не без влияния своего любимого Бакста, которому удалось вырваться за офлажкованное культурными ориентирами поле и прорваться к стихийно-чувственному, архетипичному, изначальному — «живому» («Клеопатра», 1909; «Шахеразада», 1910; «Нарцисс», 1911; «Послеполуденный отдых фавна» — постановки, осуществленные за три года в ходе знаменитой парижской антрепризы Сергея Дягилева). Сквозь все постановки Бакста проходит тема архаики — будь это античность или Восток. А значит — тема корневой, мифологической чувственности детства цивилизации, забитой, подавленной последующими культурными напластованиями. Все это не могло не повлиять на Лермонтова. Но главным оставалось ее собственное мироощущение. Уже в ранней вещи «На диване. Автопортрет» (ил. на с. 63) есть некий излом. Он дан как положением тела — неестественным, угловатым, так и колючим орнаментом диванной подушки: создается впечатление, что в тело модели впиваются заостренные колышки. В «Прыжке» (1910-е, ГРМ) так же утрированно изломана поза циркачки: тело в буквальном смысле «завязано узлом». В журналистском обиходе того времени сложился определенный стереотип образа женщины модерна, женщины символизма и женщины декаданса. Они не дифференцировались. В суммарном виде они воплощали те страхи перед женской эмансипацией, которые испытывал обыватель и которые транслировала пресса охранительского плана. Характерен пассаж обозревателя «Санкт-Петербургских новостей», посвященный аполлоновской «Выставке женских портретов»: «К счастью, все эти „извивные“ типы „роковых“ женщин, проще же говоря, изнервничавшихся, ни к чему не пригодных истеричек,— имеют, действительно, какую-то общую черту схожести, но они отнюдь не дают „типа“ настоящей русской женщины — женщины-матери, которая героически строит и чинит разваливающийся наш современный очаг <...>»²³. Сам Серов опасался за судьбу своего портрета Иды Рубинштейн, отчасти в шутку, отчасти всерьез размышляя, кто приютит «<...> Иду мою Рубинштейн, если ее, бедную, голую, выгонят из музея Александра III на улицу»²⁴. В работах Лермонтовой явно присутствовали эти «декадентские» ноты, причем — осознанно шокирующие. (Она, кстати, вполне владела шаржирующими приемами, об этом свидетельствуют ее поздние вещи — «Частушка», «Белая ночь»; обе — 1910-е, частное собрание). Григорий Стернин приводит характерные воспоминания Андрея Белого о том, как Бакст писал его портрет в «декадентском духе». Ему требовалось, чтобы модель была «оживлена до экстаза», «<...> от этого я начинал страдать до раскрытия зубного нерва, хватаясь за щеку, лицо оживлялось гримасами боли <...> после каждого сеанса я выносил ощущение: Бакст сломал челюсть; так я и вышел: со сломанной челюстью. Портрет кричал о том, что я декадент»²⁵. Разумеется, писатель утрировал, выдавая желаемое за действительное: художник-декадент обязан был в представлении более осторожных литераторов-символистов нарушать норму (ломать челюсть) не только в метафорическом, а и в буквальном смысле. На самом деле Бакст был далеко не так радикален. А вот Лермонтова, по крайней мере работая над античной темой, не боялась именно «кричать». Но о чем вопиет художник, какими средствами добивается ощущения крика? Представляется, на этом этапе речь идет не о гротеске. Естественно, Лермонтова ставила перед собой другие задачи. Ее образ архаики являет собой некий синтез символизма и примитивизирующей установки. Причем и символизм, и примитивизм здесь замешаны на сугубо авторском. «Такого нескладного Прометея мы еще не видели,— пишет рецензент „Выставки картин в пользу лазарета деятелей искусства“ (1914) о работе Лермонтовой.— Синтез мифов лучше бы тоже предоставить древним грекам» (У Лермонтовой «Икар» и «Прометей» соединены на одном полотне). Тут же отмечается «робкий рисунок». А от драматической — собственно, носящей характер самоэпитафии картины «Памяти поэта» (1914, частное собрание) у критика остались в сознании «рожи с содранной эпидермой»²⁶. «Неуклюжи» не только «Прометей и Икар». Но и «Моисей, разводящий море». И конечно, «Леда с яйцом» — произведение, инспирированное стихотворением Сафо: акцентированные «греческие глаза» (выражение Лермонтовой²⁷), неестественная поза и аффектированная жестикация,— все здесь выдает осознанную примитивизацию. Неопримитивизирующая тенденция у Лермонтовой — в логике развития авангарда, прежде всего Михаила Ларионова и Наталии Гончаровой, пришедших к ней намного раньше. Но — не в логике их поэтики. Здесь нет ни «гогеновской прививки», ни отсылки к провинциальному фольклору — лубку, вывеске, живописным задникам фотографов, заборной «фольклорной криптограмме» (Дмитрий Сарабьянов). Это важно: неопримитивизм Лермонтовой как поэтика укоренен в символизме, в каких-то его мироощущенческих установках. И — в определенном диалоге с поэтикой символистских работ Петрова-Водкина.

«Символизм делал материалом творчества глубокие уровни и измененные состояния сознания, ранее оставшиеся как бы вне культуры: сновидные, медитативные, наркотические, гипнотические, патологические» (Александр Эткинд²⁸). Если у Петрова-Водкина символическое облечено в безупречную неоклассическую форму и акцентированно условный колорит (инобытие символического мира, на другом языке описания — идеальные сущности), то Лермонтова намеренно снижает интонацию. Если говорить об уровнях сознания, то они явно не медитативные и не визионерские (вспомним излюбленную большим кругом символистов тему озарений и трансов). Коренастый Моисей, разводящий море, уподоблен крестьянину-сеятелю, о настроениях приземленности и неканонической естественности «Фантазии на греческие темы» (второе название картины «Икар и Прометей») свидетельствуют воспоминания сестры художника: «Правую половину картины занимала голая скала с прикованным к ней в полусидячем положении Прометеем. Он мрачно смотрит на Икара, падающего вниз на фоне нежно-голубого неба и спокойного моря»²⁹. Никакого пафоса. Миф (ветхозаветный или античный) еще не вознесся над реальностью и не опосредован повествовательным и иконографическим канонами. Наряду с архаизацией, Лермонтова использует и такой прием снижения, как игра с некими типологическими массовыми представлениями и вкусами. Обыватель ожидает от «декадентства» «загадочности» и болезненности. «Сфинкс» (конец 1910-х, частное собрание) вполне отвечает ожиданиям. Согласно древнегреческой мифологии, сфинкс — чудовище с головой женщины, лапами и телом льва... Художник феминизирует образ: перо в прическе, платье, клетчатая шаль, даже высокие женские сапоги. Притом — типично декадентское крученное-верченое тело неясной морфологии. Первый, очевидный, план — своего рода насмешка над обывателем: хотите загадочности — «Нате!». Второй, более глубокий, заставляет различать за колючестью, мистификацией, насмешкой какие-то действительно серьезные, болезненные проблемы, как сегодня бы сказали, гендерного характера.

Архаика Лермонтовой носит более земной, непосредственный, намеренно «нескладный» характер (в данном контексте — не идеальный, не прошедший, если воспользоваться языком тогдашнего философического дискурса, стадию окончательной эйдотической оформленности). Символизм Лермонтовой и символизм Петрова-Водкина контрастны. А значит, взаимодополняют друг друга. «Как аттический солдат, / в своего врага влюбленный», — метафорически описывал подобный эффект молодой Осип Мандельштам, в ту пору — тоже символист.

В последние годы жизни Лермонтова, оставаясь, в сущности, развивающимся художником, отошла от проблематики, описанной выше. В 1914–1915 годах здоровье Лермонтовой ухудшается, врачи рекомендуют сухой климат — отсюда ее поездка в крымский Бахчисарай, а затем — более длительная остановка в Самарканде. Несмотря на прозаическую, к тому же обремененную непривычно тяжелыми бытовыми условиями необходимость пребывания в Крыму и в Средней Азии, Лермонтова вдохновляется ориентальной темой. Естественный этнографизм был для нее неприемлем: как художник она уже переросла интерес к жанрово-экзотической специфике. Ее ориентализм отвечает каким-то личным мифопоэтическим состояниям, в живописном плане претворенным языком, тяготеющим к поэтике набидов («Поющий сарт», 1916, ГРМ).

Вторая линия — портретная. Ее эволюция показывает, какой мощный ресурс портретизма был заложен в творческой натуре Лермонтовой. В «Пабло Казальсе» (1913, ГРМ) портретная характеристика «ухвачена» с гротесковой остротой, доведенной до самоотрицания: виолончелист как бы прячет лицо — над ним нависает лоб, переходящий в какой-то массивный, блестящий, оптически пробивающий плоскость лысый череп. И это — все, касательно персонального. Углублять его, нюансировать — значит, мешать главной задаче. Художник предлагает персонифицированный образ совершенного звукоизвлечения, показывает своего рода антропологию рождения звука. Конкретика психологического здесь не так уж нужна — по сути дела, она даже мешает. Ведь художник ставит перед собой наджанровую задачу.

В других вещах («Женщина в сиреновом платье», ил. на с. 62; «Поздние цветы», ил. на с. 67) Лермонтова возвращается к идее портретности более традиционного толка. Портретность — прежде всего контактность, обеспечение коммуникации. И Лермонтова к этому готова: художник и модель создают внешнюю ситуацию коммуникативности. Но Лермонтова и здесь переформатирует задачу. Она как раз блокирует контактность: изображение имеет самодовлеющий характер. Никаких попыток раскрыть себя психологически, ничего реф-

лексирующего — это прежде всего характер, волевой тип. В «Поздних цветах» он монументализирован и даже архаизирован. Да, это несгибаемый тип самодовлеющего современного художника, воплощенная воля к живописи. Разумеется, Лермонтова в портрете выходит на какую-то собственную, весьма многообещающую проблематику. Она вообще — художник, реагирующий на вызовы жизни. Так, в некоторых вещах послереволюционных лет она приходит к социальным гротескам. Работает для театров. Лермонтова, с ее волевым поведенческим рисунком, преодолевшим стереотипы своего круга, с ее эмансипированным типом сознания, с абсолютно самостоятельным чувством нового по праву должна была войти в отряд «амазонок русского авангарда». К сожалению, смерть рано выбила ее из седла. Художник умирает в 1921 году.

Корпус произведений Лермонтовой может быть дополнен работой Веры Жуковой «Портрет Евгении Максимоны Каплан»³⁰ (ил. на с. 77). Среди учеников школы Жукова была самым близким Лермонтовой человеком: у них были общие интересы — философия и особенно жгуче волновавшие обеих вопросы женского равноправия³¹. Как это случилось с немалым числом многообещающих учеников школы Званцевой, след Жуковой затерялся в драматических обстоятельствах нашей истории.

Петров-Водкин возглавил художественно-преподавательский процесс в школе Званцевой в 1910 году. Он завершил несколько затянувшийся период становления и внутренне был готов к преподаванию. Однако нельзя не помнить, его педагогическая система как некая целостность откристаллизовалась много позже. Доклад «Наука видеть» был прочитан только в январе 1918-го. Разумеется, на всем протяжении 1910-х Петров-Водкин выступал с докладами, писал статьи и фиксировал собственный опыт в многочисленных текстах «для себя». И все же первое поколение петрово-водкинских учеников получало в ходе обучения не столь «отчеканенные» установки, более того, в преподавании существовала определенная ситуационность — зависимость от тех конкретных задач, над которыми раздумывал сам учитель.

В этот период он ощущал себя постимпрессионистом, причем в буквальном смысле — художником, полемичным по отношению к этому направлению: то есть преодолевшим «главную патологическую сущность импрессионизма — рефлекс»³². В конце 1900-х — начале 1910-х он создает ряд произведений, затененных главной вещью этого периода — «Купанием красного коня» (1912, ГТГ), однако обладающих особой важностью в педагогическом контексте: «Окрестности Хвалынска» (около 1909, ГРМ), «Пейзаж на Дону» (1912, ГТГ), «Мельница» (1912, частное собрание), «Портрет мальчика» (1913, Пермская ГХГ), возможно, «Портрет М. Ф. Петровой-Водкиной» (1913, ГТГ). В этот период художник дает замечательные образцы, так сказать, архетипического понимания колорита — когда за гладко окрашенными, оконтуренными плоскостями сгармонированных открытых локальных цветов стоят некие символические и психологические сущности. Холодные синие, изумрудные, целая гамма красных, оттенки розового — за ними «закреплены» перекликающиеся универсалии телесного, духовного, оптического, нарративного... Нечто подобное наблюдается в иконных горках и складках (как раз в эти годы художник изучает иконопись), где есть и натурное (гора), и умозрительно «геологическое» (горная порода, пещера), и символическое (лестница, восхождение) составляющее, причем последнее преобладает. Так и в «Рабочем» (1912, Художественный музей Мальмё, Швеция) изумрудные — цвет зарослей островов, глубокий холодный синий — моря, разбеленный синий — повязки вокруг бедер, краснокирпичный — тела и песка — несут символическую нагрузку: это иерархия цветов, за которой — определенный миропорядок. И только действия героя нарушают этот миропорядок: он внутри него, но своим упорным волевым напряжением вносит в ситуацию элемент преодоления. В упомянутых выше работах, хронологически параллельных чуть запоздавшему, но тем более весомому, основательному символизму мастера, этот «договор» между цветом и его символическими универсалиями нарушен. Здесь сильнее непосредственное наблюдение, натурные переживания. Вроде бы это состояние противоречит магистральной символистской линии развития Петрова-Водкина. Но символизм в его понимании — дело личного духовного развития, «учить символизму» не входит в его намерения. Его дело — «наука видеть». Здесь есть определенное противоречие. Символистское понимание колорита учит отвлечению локального цвета от средовых влияний: чем форма «более одноцветна, тем ее действие реальнее по отношению к другой»³³. Но опыт непосредственных соприкосновений с натурой, явленный в упомянутых выше работах 1900-х — начала 1910-х годов, ведет «от основных спектральных сущностей к „сложноцветению“ природных явлений». Кажется, этот опыт и лежит в основе его

практических занятий с учениками школы. В самом деле, в этих пейзажах торжествует средовой подход: сам темп вживания в природу противоречит чеканной обобщенности символистского формообразования. Художник стремится сохранить остроту и температуру захватившего его состояния пейзажа. «Пейзаж на Дону» «погорячей» — Петров-Водкин использует почти фовистские средства: красно-коричневые откосы берега буквально гасятся холодным синим воды, но сполохи раскаленного цвета перекидываются на сравнительно спокойную левую сторону, «поджигая», как лава, траву и подбираясь к деревьям... «Окрестности Хвалынска» спокойнее и эпичнее: широкое дыхание пейзажа дано за счет широкой волны нюансированного зеленого, проходящей от переднего плана в глубину картины. В этих вещах нет еще и намека на сферичность перспективы. Но какая-то подспудная работа с пространством идет. В «Пейзаже на Дону» — средствами как бы естественной, идущей от природы композиционности: боковые стороны пейзажа стягиваются над центральной — водяной гладью. Это — часть Дона, но художнику нужнее некая натуральная земная впадина, проем, наполненный водой. Тем острее пространственная ситуация: вынужденное скругление перспективных осей.

Как определить стилистическую принадлежность этих работ? В них есть постсезаннистские и фовистские импульсы. Но совершенно по-особому претворенные. Петров-Водкин, в отличие от классических бубноволетовцев, никогда не стремился дразнить или шокировать аудиторию — ни сюжетно-тематическими, ни собственно живописно-пластическими средствами. Но главное в апроприации этих импульсов по-петрово-водкински — в самом характере цветопонимания. Петров-Водкин всегда избегал телесности, мясистой цвета, характерных для русских постсезаннистов. Определенности цвета — нет: в его главных символистских вещах цвет и форма неразделимы в контексте идеальной, как бы безупречно отформованной, а значит, опосредованной изобразительности... Но вот этой экстравертной, фактурно-физиологичной, вульгарно-жизнерадостной, дразнящей цветовой плоти у него не встретишь. Петров-Водкин осознанно проводит прием, который называет «разбелом». «Колорит картины зависит не от количества красок, а от понимания жизни каждой отдельной краски, от понимания, в каком ее разбеле — ее действие будет то или иное по отношению к другой соседней, как бесконечны разбелы каждой из них, настолько же бесконечны эти взаимоотношения»³⁴. Добавим — разбел, по Петрову-Водкину, имеет не только, так сказать, цветоведческое, точнее, цветоприменительное значение. Но и значение содержательное — прием дематериализации, введения спиритуальных коннотаций. Если говорить о более широком ряде произведений 1910-х годов, необходимо отметить еще один момент: появление, как следствие «сложноцветения природных явлений», новых сложных сближенных тональностей (изумрудная, лиловая, сиреневая) вокруг дополнительных к основным (красный, синий, желтый) цветам спектра, прежде всего — фиолетового.

Итак, рассматривать многие произведения учеников Петрова-Водкина первой волны приходится не только в связи с теоретическими установками мастера, но и в отношениях с его художественной практикой. Прежде всего это имеет отношение к Фавсте Шихмановой (1880 — после 1930-х), к творчеству которой, представляется, настоящая выставка привлечет особый интерес.

Если Надежда Лермонтова была достаточно сложившимся художником, чтобы вступать с Петровым-Водкиным в некие диалогические отношения, хотя бы по линии понимания символизма, с Шихмановой дело обстояло проще. Она была его действительной ученицей. Так и писала в анкете: «Художественную подготовку получила в Школе Петрова-Водкина»³⁵.

На ее творчестве самым непосредственным образом отразились те проблемы, над которыми работал сам художник. В частности, претворение опыта современной европейской живописи, осмысленное отношение к построению пространства, даже колористические пристрастия.

Пейзаж Шихмановой «В Царском Селе. Осенью» (ил. на с. 72) близок к «Окрестностям Хвалынска» Петрова-Водкина ощущением единого широкого дыхания — нюансированной, основанной на сближенных тонах (фиолетовый, синий, красный, желтый, кирпичный) цветовой волны. Как и в работах учителя, о которых шла речь, здесь есть фовистский импульс, внешне даже более развитый. Но и более охлажденный. Редкий эффект: благодаря работе художника с отношениями теплохолодности, фовистский образ погашен некой оптической холодноватой дымкой. «Портрет балерины» (ил. на с. 71) Шихмановой — произведение вполне зрелое, существенно пополняющее наши представления о развитии жанра. Все в этом портрете построено на противоре-

чиях. Постановочность и парадность. Постановочность — самого прямого, учебного порядка: застеленный зеленой скатертью стол, посадский платок в качестве драпировки (он не раз встречается в работах «званцевцев»). Парадность — в образе модели, красавицы с обнаженными плечами, в легком шелковом платье светло-сиреневого тона, в изящных туфельках с ремешками... Телесность (обнаженные плечи и руки и особенно смело по тем временам — ноги) и бесплотность (разбелы дереализуют тело и платье, его материальность), достоверность (Петров-Водкин называл это «внешней обработанностью предмета») и метафоричность: платье уподоблено перламутровой раковине, платок расцветает розами, которые свободно скользят по его желтому полю... Изображая модель, Шихманова, в духе петрово-водкинских портретов тех лет, избегает острой психологической характерности. Это образ идеализированный и не лишенный загадочности: каким ветром занесло эту Венеру Серебряного века в обстановку учебной мастерской, каким волшебством эта среда преобразуется в роскошную театрализованную декорацию... «Дама в саду» (ил. на с. 70) развивает тип обстоятельного «усадебного» портрета: ракурс сверху дает возможность ощутить протяженность и обустроенность пространства — это не дача, но имение, с уходящей вдаль аллеей, ухоженным шпалерным кустарником. Статика, упорядоченность, сама ретроспективная поэтика вещи, отделяющая образ от житейского мира, отсылают к неоклассицизму. Отработка «живой формы» — женщина, собака — тактильно и оптически выверена и впрямую подводит к петрово-водкинской огранке. И вдруг идея упорядоченности и обустроенности взрывается парадоксальным развитием цвета. Этот неестественный, сложносочиненный фиолетовый проходит по картине диагональной волной — «по фигуре» полулежащей на скамье модели и вглубь картины — по извилям дорожки. Оптический «вход» в глубину картины по диагонально положенному изображенному предмету — давний прием академической композиции. Здесь он использован по-новому: взгляд цепляется за иллюзорное изображение башмачка, а далее он уже втянут в драматургию — не сюжетную, а цветовую. Фиолетовая волна подхватывает глаз, доводит его до верхнего правого угла изображения и откатывается назад. Здесь она сталкивается с дополнительным цветом — глубоким лимонно-желтым скамейки и растекается фоном (песок, гравий?), выявляя — и тонально, и тактильно — изображение собаки. Молодой художник добивается удивительно интенсивной внутренней жизни картины — внесюжетной, то есть, по Петрову-Водкину, осуществившей «перенос внимания на материалы».

Картина Шихмановой «Вид на Обводный канал» (ил. на с. 73) — одно из волнующих открытий отечественной живописи первой четверти XX века. Она является, без сомнения, центральным звеном в пока еще небольшом корпусе выявленных произведений этого художника.

Шихманова поступила в ПГСХУМ в Свободную мастерскую, то есть — без руководителя. Но связи с учителем не теряла. В «Виде на Обводный канал» использована композиционная схема, апробированная Петровым-Водкиным: укрупненная фигура с откровенно условным взаимодействием с пейзажным фоном (масштабная соразмерность не просто нарушена: игра с масштабами процессуальна, это — момент оптический и одновременно содержательный: взгляд постоянно переходит — по соответствующим оптическим направляющим (столбы, мачты, трубы, обводы набережной и моста) — от изображения женщины к урбанистике заднего плана. Примерно так же — но с более развитым эксцентрично-гротескным началом — построена картина другой ученицы Петрова-Водкина, Евгении Эвенбах, — «Студенты» (ил. на с. 182). Шихманова использует «свою» гамму — сиреневые, фиолетовые, лимонно-желтые, — отработанную на совсем других, как мы помним, далеких от злободневности мотивах. Действительно, образ Обводного контрастен всему тому, что делала Шихманова. Это пролетарский, даже люмпенский район. Чуть позднее Николай Заболоцкий создаст апокалиптическую картину Обводного: «В моем окне на весь квартал / Обводный царствует канал».

Правда, Шихманова, похоже, ставит акцент на пролетарском как положительном, едва ли не футуристичном: отсюда — динамизация пейзажа. Трамвай и состав с паровозом несутся на всех парах, трубы дымят, словом, как называлась одна АХРРовская картина, — «Транспорт налаживается»³⁶. При этом женский образ на первом плане неожидан: это — не пролетарка, это — деревенская жительница — с посохом и бидоном — в городской среде. Молочница — новая версия пушкинской охтинки? Или просто крестьянка, согнанная, как и тысячи ее современниц, с привычных мест, ищущая пропитание в городе? Интересный и неожиданный поворот темы. Эта картина — не только музейного качества, но и неожиданного драматизма — уникальна. Ее динамичная простран-

ственная структура несет следы петрово-водкинского формообразования. И — совсем не петрово-водкинскую образность: не вполне разгаданную социальность и символический сигнал, который еще предстоит прочесть.

Третья представительница первой, «званцевской», волны учеников Петрова-Водкина — Раиса Котович-Борисяк, во втором браке Померанцева (1890–1923)³⁷. Бестужевка³⁸, человек разносторонних интересов, в период обучения в школе Званцевой — жена многообещающего музыканта, — она принадлежала к тому же социальному и интеллектуальному кругу, что и Лермонтова и Шихманова. Уже в первой самостоятельной работе — «Автопортрете с вазой» (ил. на с. 78) — она демонстрирует смелый и уверенный декоративизм: зеленый тон волос и сведенный к глубокому желтому телесный, «дышащий» кирпично-розовый, с проглядывающим теплым подмалевком, кофты, — здесь есть очень естественная и живая фресковость. Однако в последующем «Автопортрете на фоне грозы» (1918, частное собрание), а также в «Портрете Веры Исаевой» (ил. на с. 81), пианистки, сестры художника, читаются глубокие ретроспективные интересы. Петров-Водкин, далеко не чуждый классицизирующих тенденций, видимо, поддерживал подобный синтез стилизации и современной трактовки формы с элементами «подкубливания» («Все мы на кубизме ограмотились», — заявлял он неоднократно). Ретроспективизм Котович-Борисяк многослоен: от ранневозрожденческих и собственно классицистических аллюзий до примитива. Так, в «Портрете подполковника К.»³⁹ (не позднее 1915, частное собрание) художник, сохраняя легкую огранку формы и фирменные петрово-водкинские сиренево-синие разбеленные тональности, создает образ, явно отсылающий к примитиву, типологичному «Казаку Мамаю» украинских народных картинок. Примитивизирующая линия, на этот раз окрашенная символистским колоритом, представлена картиной «Игрушки» (ил. на с. 79).

«Портрет А. А. Шибинского»⁴⁰ (ил. на с. 83) показывает, какого уровня зрелости достигает художник в свои двадцать восемь лет. Пожалуй, это один из интереснейших русских портретов этого периода. Изображен Андрей Андреевич Шибинский, отчим художника, впоследствии — видный геолог и деятель нефтяной промышленности, репрессированный, но выживший, тогда — штабс-капитан, занимавшийся геологоразведкой в Турецкой Армении (термин того времени) и в Персии, по сути дела, — разведчик. Образ непарадный и психологически глубокий — русский офицер, интеллигентный и в то же время бывалый, привыкший к экстремальным ситуациям, на фоне заснеженной горной вершины. В портрете парадоксальным образом сочетаются реалистическая основательность и остросовременные приемы визуализации. Легкая огранка ложится на форму, не отвлекая от психологического плана. Разбеленные сине-серые с белесым оттенком естественные тона шинели и папахи находят продолжение в сиреневато-серебристой гамме горных кряжей. Они изображаются как бы в двойной оптике: одна отсылает к иконной горке, другая — к типичному петрово-водкинскому «подкубливанию». И наконец, совершенно неожиданный сюжет — мастерски вписанный в пространство навьюченный верблюд, напоминание о служебных путешествиях офицера. «Портрет Н. П.»⁴¹ (ил. на с. 80) — видимо, последнее произведение Котович-Борисяк. Модель — Николай Николаевич Померанцев, второй муж Котович, в будущем — выдающийся музейный деятель, хранитель Оружейной палаты, заведующий памятниками Кремля, проживший долгую подвижническую жизнь, много лет проведенный в ссылке. А в ту пору — сотрудник Игоря Грабаря, потомственный архитектор и историк искусства, нацеленный на сохранение культурного наследия. В частности, он устраивал — в целях сохранения памятников — местные музеи на базе монастырей — Донского, Новодевичьего, в Звенигороде, Волоколамске, Новом Иерусалиме. На фоне Воскресенского мужского монастыря в Новом Иерусалиме он и изображен: молодой, элегантно, безукоризненно, даже щеголевато одетый. Художник как будто специально форсирует эту тему элегантности в колорите: желтый, зеленый, сиреневый (пиджак, жилет, галстук), откликающийся рефлексом в теплом, топленого молока, тоне монастырской стены. Образ принципиально светский, даже европеизированный, — при том что за спиной модели — монастырская стена и башня. Можно было бы искать в этом некий синтез старого и нового, но это было бы явной натяжкой в современном духе. Скорее, живописец просто любит этим красивым, энергичным, деловым человеком, по счастливому обстоятельству — занятым близким ему культурным делом: спасать, сохранять, организовывать. Взгляд любящий и вместе с тем обобщающий: похоже, именно таким видится автору передовой, правильный человек своего времени. У исторической реальности были иные предпочтения. Художнику не суждено было в этом убедиться: она умерла в 1923-м, тридцатитрехлетней...

Александр Лаппо-Данилевский прожил также до обидного мало (1898–1920). Он происходил из старого просвещенного дворянского рода, давшего в XX веке несколько крупных ученых. Выдающимся историком и методологом науки был отец художника, Александр Александрович. Сегодня семью Лаппо-Данилевских исследуют как «уникальное культурное микросообщество»⁴². Лаппо-Данилевский получил отличное домашнее образование, подростком путешествовал с родителями по Европе. Пятнадцатилетним гимназистом поступил в мастерскую Михаила Бернштейна, летом самостоятельно работал на натуре. В Академию художеств поступил в мастерскую Петрова-Водкина. Лаппо-Данилевский был единственным учеником, которому художник посвятил «скромную памятку» — на самом деле небольшой, но очень весомый текст, помещенный в качестве предисловия в скромный каталог посмертной выставки, организованной «Общиной художников»⁴³. Здесь же был напечатан очень квалифицированный разбор творчества Лаппо-Данилевского, сделанный П. Лошкаревым. Среди художественной молодежи авторитет Лаппо-Данилевского поддерживался долго. Василий Власов в своих мемуарах вспоминал мастерскую Бениты Эссен (вдовы Лаппо-Данилевского), в которой занимались рисунком многие петрово-водкинцы, как штатные, так и сочувствующие: «В мастерской царил дух умершего любимого ученика Петрова-Водкина, мужа Бениты Эссен, огромный автопортрет которого занимал центр большой стены»⁴⁴. Почему такое значение придавалось наследию, в сущности, юного художника, к тому же прочувшегося у Петрова-Водкина совсем недолго? Думается, молодой ученик лучше других уловил базисные моменты искусствоведения Петрова-Водкина, которые к 1918 году, времени начала его преподавательской деятельности в Академии художеств, художник сформулировал окончательно. Речь шла не о цвете. В первую очередь — о пространствообразовании и динамике.

«Основной же чертой его творчества было органическое понимание пространственности, и в этом понимании — вся острота рисунков Лаппо,— писал Петров-Водкин.— Лаппо-Данилевский один из немногих последователей нового отношения к пространству, с чисто юношеским задором разрешает проблемы новых зрительных восприятий, не переходя ни в схематичность, ни в экспрессионизм»⁴⁵. Петрово-водкинское определение дополнено острыми наблюдениями Лошкарева касательно динамики. Он находит язык описания, в какой-то степени дополняющий постулаты Петрова-Водкина: «расщепление пространственной формы в сдвиге», «временное начало побеждает пространственное, приближаясь к элементарно упрощенному двигательному восприятию мира», «основная сущность движения человеческой фигуры, распадение ее по осевым разломам, конструкция и логика тела», «стиль несколько схематичного, геометрического, конструктивного подхода со стремлением динамически организовать материал».

Путь Лаппо-Данилевского чрезвычайно сконцентрирован по времени и по результатам. Он успел изучить и отвергнуть специфический петербургский стилизованный графизм, однако оценил его возможности: посредством штриховых масс «держат плоскость» и строить пространственные планы («На плотях», 1918, ГРМ). У Петрова-Водкина он поначалу почерпнул сочетание фресковости и почти жанровой наблюденности (учитель называл это «проблемой обострения бытовой характеристики и типажа») — «Девочки» (ил. на с. 209); в акварели «Устюг Великий. На мосту» (ил. на с. 211) остро схвачены и ритмизованы силуэты, однако основной ритм — цветовой и рисуночный — плавный, эпический. (Фреска вообще привлекает художника, он — среди студентов: Владимира Дмитриева, Леонида Чупятова, Марии Саско, Льва Британишского, Бениты Эссен и других, «желающих изучить фресковую живопись и ходатайствующих перед Петроградским Комитетом по делам изобразительных искусств об учреждении по данной специальности живописной мастерской под руководством проф. К. С. Петрова-Водкина»⁴⁶). Однако он все более увлечен передачей динамики, по выражению Лошкарева — «любовью к движущемуся человеку». Он и сам провел последние годы своей жизни в движении: летом 1917-го побывал, с опасными приключениями, в Крыму, на следующий год, в промежутке между занятиями в Академии, гонимый голодом, поехал на юг, в Харьков и в Одессу, пребывавшими то под белыми, то под красными, затем опять — на север, в Устюг, на какое-то время осел в деревне Уразово, где преподавал в школе, снова вырвался в Петроград. Сыпной тиф догнал его. В январе 1920 художник умер.

Лаппо-Данилевский обладал огромным, почти жанристским интересом к событийной стороне окружающего мира: к сценкам из городской и деревенской жизни, к новому типуажу, к алогизму расколотого реалиями Гражданской войны быта. Социальным критиком он не был, П. Лошкарев недаром назвал его дарование «бодрым».

Хотя собственно народные сцены («Пристань», «Уразово», «Вокзал», все — 1919, ГРМ) грешили несколько пугающим физиологизмом. Впрочем, тогдашние критики умели увидеть и в подобной гротесково обрисованной реальности «способность передать энергию народного задора, веселья и неподкрашенного быта»⁴⁷.

Как и в увлечении фресковостью, которому не дано было развиваться, в погруженности Лаппо-Данилевского в стихию движения не обошлось без Петрова-Водкина. Конечно, он внимательно присматривался к рисованию учителя, который как раз в эти годы активно и «неслужебно», то есть не ставя задач подготовительного к будущим живописным произведениям плана, занимался станковым рисунком. Петров-Водкин в качестве своего достижения видел выделение собственного движения художника из движения внешнего, изображаемого. В результате возникает ощущение единого «планетарного» динамического контекста. Все это Лаппо-Данилевский схватывал на лету. В рисунке «Купанье» (ил. на с. 210) мотив застывших в парении, безвесии мальчиков прямо перекликается с «Играющими мальчиками» (ил. на с. 59) и «Ураганом» (1914, ГРМ) Петрова-Водкина. Но главным была не иконографическая перекличка и даже не сходство в реализации материального плана: рисовании короткими штрихами карандаша, пера или — тонкой кисточкой — туши, своего рода дыхания разреженных или сгущенных штриховых масс. Именно так — с дополнением типично петрово-водкинскому интереса к преломлению лучей света в стекле — выполнен «Натюрморт с кофейником» (1919, ГРМ). Давал о себе знать «планетарный контекст» — наклон пространственных осей. И более частный случай — изменение «ситуаций смотрения»: смена углов зрения, а то и положений тела художника. Так, практически во всех, условно говоря, «жанровых» рисунках Лаппо-Данилевского изображение смещено по отношению к основным осям: это еще не «эффект падения», который Юрий Русаков справедливо увидел в некоторых рисунках Петрова-Водкина, но ощущение неустойчивости, соскальзывания, сползания — визуальная метафора того состояния мира, которое успел пережить художник («Девочки», «Покупка коня», обе — 1919, ГРМ). Более того. Молодому художнику удалось понять найденный учителем принцип реальной мотивировки измененных состояний смотрения. Имеется в виду обоснованность динамических сдвигов — об этом будет специально говориться ниже в связи с некоторыми живописными работами Петрова-Водкина, Самохвалова, Чупятова и других. Здесь же обратим внимание только на один рисунок — «Точка топора» (ил. на с. 209). Точильщица ногой жмет на педаль своей допотопной точильной машины, одновременно ведя лезвием по точильному кругу. Два разнонаправленных движения придают зрителю состояние оптической неуверенности: он не успевает следить глазами за динамикой процесса. Человек внутри комнаты, прислонившийся к стене и, видимо, ожидающий завершения работы, индифферентен к происходящему, он даже смотрит в другую сторону. Но он так же вовлечен в эту динамику: создается впечатление, что он с усилием сохраняет устойчивость. Банальный бытовой процесс обретает какую-то внеположенную ему силу, метафорическую или психо-физиологическую. Нечто подобное можно видеть в работе очень близкой художнику по устремлениям Бениты Эссен «Колка дров» (ил. на с. 215). Неумелый круговой замах женщины с топором заставляет глаз ожидать мощного сферического движения, сметающего все на своем пути — предметного вихря, как называл это Петров-Водкин. Зритель готов не только проследить это движение зрительно, но пережить его телесно.

Лаппо-Данилевскому, как уже говорилось, удалось глубоко проникнуть в поэтику учителя. Разумеется, интересен — в том числе и самому Петрову-Водкину — он был не только этим. Ему удалось найти собственное продолжение поискам художника в области передачи движения. В некоторых работах («В ванной», ил. на с. 214; «Вокруг рояля», ил. на с. 210; «Игра в теннис», ил. на с. 208; «Пейзаж с домами», 1918, ГРМ) наблюдается сходный прием — нарушение пропорций: ноги или руки как бы продлены, причем — в каком-то динамическом выбросе. Динамика тела преодолевает его анатомию. Гротеск? Повторяемость приема заставляет подумать о другом. Петров-Водкин всесторонне рассматривал проблему бинокулярности. «Мне важно двухглазье, которое уширяет пространство. У меня нет механического фронтального смотрения». В медицине смотрение то одним, то другим глазом называется монокулярное альтернирующее. Подход художника подразумевает не столько физиологическое, сколько образное содержание. Как представляется, «двухглазье» Лаппо-Данилевский понимает как активизацию видения: попеременность смотрения дает своего рода оптический разбег, динамическое продление формы, ее энергетический выброс. Есть еще один момент развития петрово-водкинское видения, который подхватил молодой художник. Лаппо-Данилевский был идеальным учеником Петрова-Водкина:

он не копировал, а претворял и самостоятельно развивал некоторые аспекты опыта учителя. (Таким развитием были его опыты передачи движения, по другим направлениям, в том числе колористическому, он продвигался наравне с другими. Так, Лошкарев вспоминает «написанный красным портрет Бениты Эссен, в одном цвете разных тональностей»). За эту самостоятельность он и был так ценим Петровым-Водкиным. Поэтому и в настоящем издании Лаппо-Данилевский, впервые после 1928 года, показан в таком объеме.

Приглашение Петрова-Водкина в Академию художеств было выдержано в традиционной лексике: «Милостивый государь Кузьма Сергеевич, Собрание Академии на обсуждении вопроса о пополнении состава профессоров Высшего художественного училища 20 января 1918 избрало Вас на должность профессора Высшего художественного училища по живописному отделению <...>. Примите уверения в совершеннейшем почтении...»⁴⁸ С тех пор стремительно менялись лексика, названия институций, сама жизнь профессорского состава. (Через год с небольшим художник вынужден был обращаться за удостоверением такого рода: «Дано от Петроградского Совета Государственных Художественно-Учебных мастерских профессору оных Петрову-Водкину в том, что при его художественных занятиях и писании этюдов с натуры ему необходимо как пособие бинокль»⁴⁹).

При всех этих переменах Петров-Водкин-педагог оставался верен себе. Об его педагогической системе написано настолько много, что здесь нет необходимости на ней останавливаться⁵⁰. Какие-то теоретические установки мы будем приводить, рассматривая конкретные произведения учебного (и не только учебного) плана. Хотелось бы только заметить: «Объективный метод» Петрова-Водкина представляется нам своего рода пропедевтикой: введением в современное искусство, каким он его понимал. Василий Власов, как, впрочем, многие другие, отмечал интерес Петрова-Водкина как раз к тем явлениям, которые были связаны с развитием, а то и преодолением системы: «<...> когда я попал в Академию и столкнулся с Петровым-Водкиным в качестве своего учителя, я почти сразу же обнаружил его полное „непонимание“ того, что я являюсь его верным последователем. Наоборот, он отрицательно отнесся к моему „водкинизму“ <...>»⁵¹. Иными словами, студент, превзошедший «науку видеть», должен был развиваться самостоятельно. Под «верными учениками» Петров-Водкин подразумевал скорее тех, кто участвовал в педагогическом процессе и добросовестно транслировал его методу. (В сущности, таковыми в разное время были Чупятов, Соколов, Приселков и Голубятников). Вот тут он боялся искажений и снижения заданной планки. Держал их в поле зрения. По отношению к остальным, не охваченным преподаванием, это понятие («верный ученик») в его глазах, похоже, теряло смысл: для прошедшего петрово-водкинский образовательный ценз самостоятельность была необходимостью.

Преподавательская карьера Петрова-Водкина не была безоблачной. Конечно, он был лидер — его программа сразу же взята на вооружение: старая художественная педагогика рушилась, новая создавалась, Петров-Водкин предлагал нечто системное. В ходе длительного и нелегкого объединения двух высших учебных заведений — Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских, наследующих Академии художеств, и петроградских Высших государственных художественно-технических мастерских, наследующих Высшим художественно-прикладным курсам им. Штиглица, — его система легла в основу педагогической работы уже объединенной институции — петроградских ВХУТЕМАС (Высших художественно-технических мастерских; 1923–1925). Решение принимали, «признавая, что в основу программы школы должны быть положены весомые объективные данные художественного опыта»⁵². В то же время система подвергается неоднократным атакам — как со стороны преподавателей, так и студентов: «Мы, нижеподписавшиеся студенты Академии художеств, протестуем против существующей сейчас однобокости учебной программы по искусству. Преподаваемая в настоящее время „трехцветка“ есть не что иное, как лабораторный опыт, может быть, дающий некоторое познание в технологии материала, но введенная как система и трактуемая как живописная самоцель — убивает объективность метода преподавания, а вместе с тем и Академию как учебное заведение. Мы пришли учиться в области не одной школы и субъективной теории — время не ждет! Профессура, руководящая и не руководящая занятиями и подчиненная этой узкой системе, как приходится убеждаться на опыте, ничего не может дать, а потому мы требуем: немедленного пересмотра и переработки программы по искусству, введения в Академию новой профессуры, построения новой учебной программы совместно с левой профессурой на основе действительной объективности, с историей искусства, введя этот



Владимир Малагис

Композиция с зеленой бутылкой. 1927

На обороте: Мальчик с яблоком

Холст, масло. 106 x 71

ГРМ

предмет в программу общего курса»⁵³. Подобные требования, их направленность и сама лексика показательны для времени. Здесь смешалось все — активизм, лозунговость «передовой», советизированной молодежи (игравшей в социальной жизни Института большую роль: старосты, уполномоченные члены коллективов факультетов и мастерских «заверяли» любые справки и документы). И свойственная времени стихийность: жизнь бурлила, а петрово-водкинская система требовала дисциплинированности и систематичности! Наконец, здесь присутствовало и естественное желание будущих художников расширить свой профессиональный кругозор: рядом работали другие выдающиеся мастера, создающие собственные институты — школы. У каждого была своя система, у художественной молодежи существовала объяснимая боязнь: как бы непоправимо не упустить что-либо действительно важное. Эта проблема, впрочем, разрешалась сама собой: студентам не возбранялось внештатно посещать любые мастерские, в том числе и вне стен своего учебного заведения. Гораздо больше осложняло преподавательскую деятельность Петрова-Водкина вмешательство «сверху». Оно носило идеологический характер и было действительно опасно. Так, ректор ВХУТЕИН (Петроград–Ленинград, 1923–1930; ранее — ВХУТЕМАС, Петроград) Федор Маслов в своем плане реконструкции института постулировал: «Идеологическая задача должна быть выдвинута решительно вперед... Общественное, идеологическое и производственно-педагогическое лицо некоторой части научных кадров ВУЗа представляет из себя замкнутую научную среду. Проработать вопрос по организации марксистско-материалистического крыла профессорско-преподавательского актива „От идеалистических воззрений в ряды борцов за диалектический материализм“. И даже: „Проработать вопрос о привлечении преподавательских сил учебных заведений Западной Европы“»⁵⁴. При всех этих омрачавших настроение Петрова-Водкина попытках вмешательства в педагогический процесс, он на всем протяжении своей профессорской карьеры оставался, пожалуй, самым авторитетным учителем. Прогрессирующая болезнь мешала продолжать преподавание. К чести руководства института, оно неоднократно обращалось к Правительству с просьбой организовать лечение Петрова-Водкина за границей. Разрешение так и не было получено. 5 октября 1932 года он направляет в ректорат просьбу об освобождении от преподавательских обязанностей — «абсолютно не в силах продолжать педагогическую работу»⁵⁵. Связи с институтом, однако, он не прерывал. Сохранилось трогательное обращение студентов (к кому?) «Вернем Петрова-Водкина». В нем — просьба отправить его на лечение на юг Франции или Италии. «П.-В. надо вернуть в институт. Это мыслимо лишь при условии особо внимательного отношения. Заслуженный деятель искусств заслуживает этого вполне. Ведь мы сохранили Горького, мы дали существовать Гиганту Творческой Силы. Последуем примеру в той заботе, которую проявил Ленин к Алексею Максимовичу»⁵⁶.

Система Петрова-Водкина была сильна последовательностью разрешаемых задач. Ради этой последовательности он от многого отказывался, — например, от того уровня диалога, который он вел с несколькими «званцевскими». По крайней мере, некоторые из них уже обладали высоким, а то и изощренным пониманием живописности. Соответственно, на индивидуальных началах строился и процесс обучения. В Академии дело обстояло иначе. Системность требовала начинать *ab ovo*. В этом плане чрезвычайно интересны натюрмортные постановки — «первые ступени школы зрения». При том, что мемуаристы отмечали: они «наводнили академию», их осталось очень немного⁵⁷. На настоящей выставке «учебный натюрморт» впервые показывается в таком объеме, причем работами нескольких потоков петрово-водкинских студентов. Эта миниэкспозиция показывает то внимание, которое уделял художник постановкам, сразу же, уже на общем курсе живописного факультета, отвергая рутину академического механического воспроизведения простейших предметных форм. Для Петрова-Водкина в этих заданиях присутствуют минимум два аспекта, причем один скорее естествоиспытательно-оптический, второй носит уже мироощущенческий характер. Первый связан с «изучением материалов». Таковыми являются «спектральные монохромы»: «Синий основной. Красный основной. Желтый основной. Их поведение на плоскости и на геометрической форме. Их сочетания — спектральные двуххромие и треххромие. Треххромие в натуре — трехцветный натюрморт. Три окрашенных тела»⁵⁸. Второй аспект постановок более сложен: Петров-Водкин сразу же, без предварительной подготовки, погружает учеников в свои отношения с окружающим миром. «Первое впечатление, получаемое глазом от предмета, — есть форма, то есть кубическое или поверхностное пространство, вытесняемое в данной среде предметом». Предмет «воздвигается из окружающего», среда сопротивляется извне, «как бы прессует предмет», придает ему индиви-

дуальность «внешней обработанности». Есть и третья сила — тяготение, дающая «осевые показатели предмета». Наконец, самый главный момент, работающий на всех уровнях освоения предметного мира,— от учебных постановок вплоть до собственных философских по содержанию натюрмортов Петрова-Водкина. Это — «оголение предмета», выключение его декоративных и прикладных («приспособленных для человека») функций. Для начинающих это достигается простым «переносом внимания» на материалы: никаких ассоциативных и функциональных значений, чистый «бессознательный подход». Для более продвинутых предметная сущность разъясняется в терминах «земных условий и законов» (видимо, аналог планетарному): «тогда уясняются и цвет в его количествах, и форма, обуславливающая цвет, и рефлексивная переключка между предметами, их плотность, прозрачность и вес»⁵⁹. На современном философском языке описания мы вполне вправе говорить об «оголении предмета» как о жесте феноменологической остановки восприятия. Но об этом чуть ниже.

Робкие постановки Ревекки Головчинер — буквальные иллюстрации заданного. Но и в них просыпаются какие-то малые токи предметных взаимодействий, разбуженные осмысленным подходом учителя. Мария Ломакина проходит обучение у Петрова-Водкина, будучи уже художником с определенной историей⁶⁰. Вскоре она вырастет в замечательного мастера. Представленные натюрморты захватывают ее в момент переосмысления пройденного. И предметный состав, и трехцветка — все согласно петрово-водкинским заданиям. Однако никакой робости не чувствуется: в «Натюрморте с пирамидой и кубами» (ил. на с. 96) предметы очень энергично развернуты в пространстве, зрительно создавая некую замкнутую сферу. На обороте холста — натюрморт с совсем другим заданием: геометризмом предметов скрадывается, как и ощущение трехцветки, — автор стремится «вытянуть» из нее сложные тональности, оперируя светосилой цвета. Надо признать, учебно-аналитическая установка Петрова-Водкина, художника рефлексивного типа, всегда готового поделиться своим искусствоведением, буквально подталкивала учеников к самостоятельности. Одним из самых интересных моментов, фиксирующих сам процесс этого ускорения, являются натюрморты Алексея Зернова, художника, также впервые представленного в объеме, позволяющем оценить его масштаб. К моменту перехода на живописный факультет он прошел большой путь. Зернов, наверное, единственный из студентов мог написать в анкете: «занимался хлебопашеством». Совершенно по-горьковски испробовав массу профессий, он поступил в 1913 году в Школу Общества поощрения художеств, воевал на Румынском фронте, четыре года был чертежником в Кузнецке (оттуда, наверное, склонность к «аккуратным» заливкам цветом в его графике), в 1922 вернулся в Петроград и поступил в Академию художеств, сначала — на полиграфическое отделение. Так вот, в середине 1920-х он пишет натюрморт «Синее на синем» (ил. на с. 99). Три листка бумаги на поверхности — типичное учебное задание на тему монохромов: «синий основной на плоскости». Но и тут, при всей служебности этой вещи, возникает ощущение некой сверхзадачи. Тема толкает к «обманке», но никакой иллюзорности нет: благодаря переходам теплохолодности, разбелам, «высвечивающим» одни части холста, и сгущениям, «гасящим» другие, возникает образ какой-то скрытой динамики: поверхность благодаря силе гравитации «держит» бумажные листы, но они (колебание воздуха, неосторожное движение руки) готовы оторваться от нее, вспорхнуть, соскользнуть. В «Натюрморте с двумя кружками» (ил. на с. 98) считается целый ряд заданий: поведение основного цвета на объеме, его влияние на другие цвета — не рефлексиями, а самим своим присутствием, зависимость предметно-пространственных отношений от веса предмета и прочие. Зернов выполняет все, но одновременно разрешает еще одну задачу. Две кружки срослись телами, как сиамские близнецы, получившаяся цветоформа интересна сама по себе. Но и этого мало. Она должна быть наиболее весомой в композиции — по пространственному положению, по количеству и качеству (плотность, не нюансированность) цвета. И художник пишет внутреннюю, видимую в силу взятого ракурса поверхность кружек — сплошным светлым теплым тоном. Создается ощущение не только пустотности, но полного безвесия (термин, любимый авангардистами). А бруски, расположенные по обеим сторонам, наоборот, весомы, более того, они так ориентированы в пространстве, что готовы соскользнуть с плоскости стола, этим как бы выталкивая эту странную предметность — сросшиеся кружки — вверх. В любом случае, это уже образ. Зернов показывает себя в натюрморте во всей широте своих возможностей. В работе «Бутылка на красном» (ил. на с. 100) типично петрово-водкинские учебные задачи — на прозрачность, вес, регулировку светосилы (от активного красного к постепенному угасанию остальных цветов) — разрешаются, но как бы под сурдинку: глав-

ная задача — своего рода дематериализация, происходящая за счет перетекания тональностей, размывающего границы предметов. В «Натюрморте с синей пепельницей» (ил. на с. 101) также много стекла — бутылка, пепельница, граненый стакан — масса возможностей для игры с формой, ее преломлениями и сдвигами. Но Зернов, напротив, создает образ основательности, гиперматериальности и даже парадной торжественности предметного мира.

Впервые показаны два «Натюрморта» Михаила Вербова (ил. на с. 110, 111), художника, памятного многим мемуаристам и почти не оставившего материального следа. Они интересны тем, что откликаются на проблематику разных периодов творчества учителя: от 1910-х идут характернейшие для петрова-водкинской живописи тех лет, как бы «выведенные» им на основе дополнительных цветов тональности — голубые, темно-зеленые. От следующего десятилетия — взгляд сверху с элементами панорамности, ощущение легкого сдвига, почти неразличимой подвижки ракурса. Ольга Богданова пишет «Яблоки на красном» (ил. на с. 107) с тем же ощущением легкого панорамного поворота: пока взгляд переходит от одного яблока к другому, расположенному достаточно далеко (отсюда — аскетизм композиции: ничего не должно отвлекать), почти неуловимо меняется их взаиморасположение: заднее, если учесть плоскую поверхность, — взято в минимальном, но повороте, к тому же оно успевает чуть погрузиться в складки ткани. У Марии Саско, художника, к сожалению малоизвестного в силу немногочисленности найденных произведений, в «Натюрморте с раковиной и вазой» (ил. на с. 107) тот же панорамный сдвиг, но направленный в противоположную сторону — своего рода реверс зрительского восприятия.

Есть ли за натюрмортным пластом проекция планетарного видения, столь занимавшего Петрова-Водкина? Не думаю, что его ученики, все как один, вышли на эту философскую позицию, разработке которой художник отдал столько лет. Скорее, здесь закреплена сама принцип осмысленного отношения к пространствообразованию, понимание некоей тотальной взаимокоординации в пространстве, касающейся художника, зрителя и предметного мира. И ученики воспринимали объективный метод именно как начала ориентации в мире. И были благодарны художнику за это.

«Белый натюрморт с кружкой» (ил. на с. 102) Зернова — не что иное, как омажный жест. Причем — сделанный с той степенью свободы, которая свидетельствует: ученик вырос в большого художника. Ведь «сюжет» этого омажа в том, что он сделан «методом от противного». Внешне он как бы выказывает некую рутину, усталость от пространственно-аналитических заданий мастера. Разноплоскостное положение тарелки и столешницы намекает на то, что ученик помнит задание и вот-вот начнет пространствообразующее действие, раскачивающее вполне традиционный, как говаривал учитель, «общежитный» натюрморт по пространственным осям. Но никаких особых сдвигов не происходит — все «на своих местах». Омаж «от противного» — в артикуляции глубинного эстетизма Петрова-Водкина, который он не манифестировал, акцентируя оптико-физиологические и вообще натурфилософские задачи. Но он всегда присутствовал — в заботе о благородном цветовом аскетизме, на котором (спектральные монохромные) учитель оттачивал цветовидение своих учеников. И Зернов вытаскивает этот аскетизм на поверхность, создавая в его честь изысканную оркестровку белого — за счет теплохолодности, светосилы и тактильных ощущений. И разумеется, с помощью дирижерской палочки — черной ручки эмалированной чашки как ахроматической точки отсчета.

Нельзя не отметить, что Петров-Водкин вполне лояльно относился к попыткам своих учеников выйти за рамки метода. Так, в «Натюрморте с зеленой бутылкой» (ил. на с. 109) Михаила Носкова петрово-водкинское начало (игра со стеклом — преломлениями света) явно соседствует с идущим от Давида Штеренберга аппликационным подходом к пространству. Как это ни странно, и преданнейший ученик Павел Голубяников в «Натюрморте с бутылкой» (ил. на с. 106) ближе к Штеренбергу — он почти что материализует фактуры. Вячеслав Пакулин, ставший впоследствии самостоятельным крупным мастером, в «Натюрморте со шляпой» (ил. на с. 117) демонстрирует преобладание живописно-экспрессивного начала над предметно-пространственным.

Натюрмортный сюжет предполагал, как уже говорилось, некое ускорение: Петров-Водкин как бы спешил ввести (на то и пропедевтика) своих учеников во взрослый мир самостоятельного творчества. И действительно, к вещам, в которых артикулируется петрово-водкинская методология, вплотную прилегают натюрморты иного типа. В них пространственно-аналитическая культура, воспитанная учителем, служит средством вопло-

щения каких-то глубоко авторских задач. Татьяна Купервассер, художник трудной судьбы⁶¹, привлекающая в последнее время после нескольких выставок (в частности, «Круг художников», Русский музей, 2007) все больший интерес, ведет свою пространственную игру. Ее «Натюрморт с зеркалом и часами» (ил. на с. 115) «переполнен» предметами и их отражениями в зеркале. Причем это не «голые» (выражение Петрова-Водкина) предметы: за ними — обустройство быта, дома. Но конечно, эта репрезентативность — дополнительный фактор. Главный — движение глаза по находящимся в разных плоскостях окружностям разной степени «правильности»: отверстие кувшина и черный обод тарелки чуть сжаты, циферблат настольных часов изображен константно, то есть круглым, хотя сами часы даны в ракурсе. Глаз, раскрученный, с ускорением, по этим окружностям, «не верит» уютной предметной обустроенности натюрморта. Отраженный зеркалом, он возвращается к пересчету предметов. Видимо, запуск подобного оптического «опознавательного» цикла и является одной из задач художника.

Леонид Чупятов — наиболее последовательный из учеников, глубоко постигший и аналитику, и поэтику Петрова-Водкина. Именно в натюрморте он, в целом далеко ушедший по самостоятельному пути в искусстве, в течение многих лет поддерживал диалог с учителем: «Яблоки и лимон» (ил. на с. 105) написаны в 1923 году, «Белый натюрморт» (ил. на с. 104) — в 1936-м.

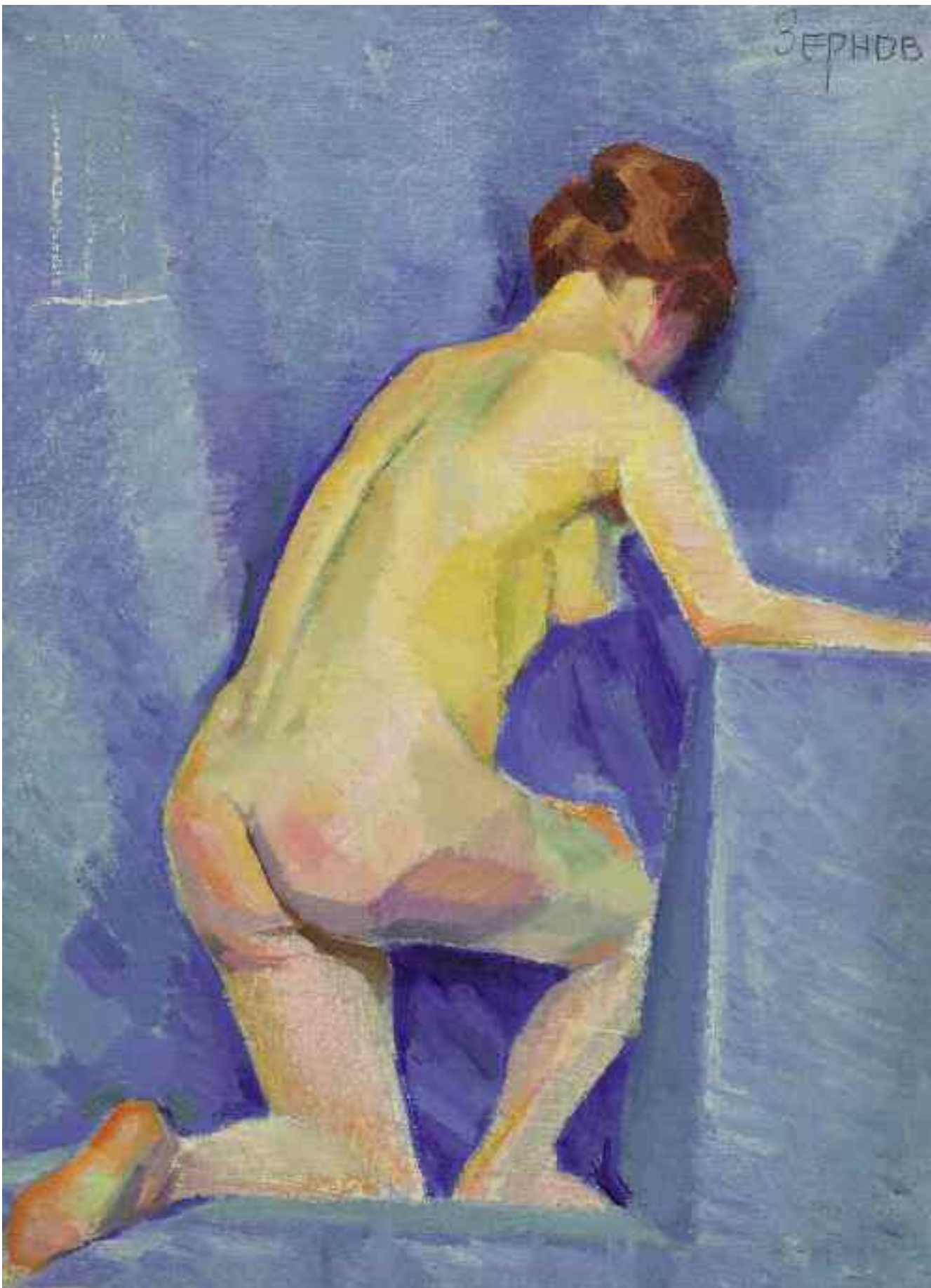
Предметные наборы даны сверху, причем точка зрения (собственно, плоскость зрения) удалена от «несущей» плоскости натюрморта на большее расстояние, чем обычно это практиковал Петров-Водкин. Чупятов, сам занимавшийся теорией, в своем докладе в Академии художеств «Путь подлинного реализма в живописи» предостерегал от «осязательности»⁶². В натюрмортах Чупятова фокусировка — не на отдельном предмете, а на цветопространственной ситуации в целом. В «Яблоках и лимоне» (ил. на с. 105) фрукты лежат на белой скатерти, та, в свою очередь, — на столешнице, причем у каждой плоскости — своя пространственная ниша. Скатерть — в разнонаправленных рельефных складках, предполагающих некий двигательный импульс: изменение положения картинной плоскости и зрителя по отношению друг к другу. Фрукты — заложники этого движения; они находятся в состоянии неустойчивого равновесия: сила тяжести тянет их соскользнуть вниз, складки аккумулируют энергии противодействия. Этот эквilibр задает здесь тон, сами же предметности — служебны. В «Табуретках» (ил. на с. 108) предметы обихода даны вверх ножками. Причем — опять же в состоянии эквilibра: они не стоят твердо на полу, согласно силе тяготения, они существуют в каком-то повороте, пространственном сдвиге. Активность в пространственных потоках, а не самостоятельная обиходная, символическая или оптически-завлекательная ценность (по типу архаического жанра обманки, востребованного во все времена) — вот сюжет, который транслируют предметности у Чупятова. Так, опрокинутые табуретки интересны не своей собственной историей (а она могла бы рассматриваться — художник недаром так старательно выписывает какие-то номера и знаки на днищах). Они — с их растопыренными во все стороны ножками-сенсорами, с засасывающими дырками-жерлами в днищах — являют собой какой-то специальный аппарат — уловитель и медиатор пространственных отношений. (Может быть, ту «рамку», о которой писал Петров-Водкин: «передача условными рамками ощущений пространства»).

Чупятов обострял до крайности «диалог с натурой», подключая к нему и диалог с учителем. Последний писал, что «наши чувства натасканы приспособлением к покою». Чупятов со своими предметными эквilibрами раскачивал эту «натасканность» до предела. Некоторые ученики также дерзали, оставаясь в русле петрово-водкинского пространствопонимания, внести в свои натюрморты некие новые идеи.

Петров-Водкин свой подход к натюрморту обозначал как «беспредпосылочный». Как мы уже отмечали, на другом языке описания это есть не что иное, как феноменологическая остановка сознания: предметы до-названы, до-предназначены к использованию, до-функциональны⁶³. Владимир Малагис и Татьяна Купервассер, напротив, хотят «догрузить» натюрморт внешними смыслами. Малагис в «Траурном натюрморте» (ил. на с. 113) намеренно вводит момент тематизации: как колористической, так и текстуальной (в буквальном смысле — газетой с правительственным заявлением о смерти Ленина, нотами песни «Вы жертвою пали»). У Купервассер в работе «Религия — опиум для народа» (ил. на с. 166; натюрморт, включающий портретное изображение), построенной по принципу музейной экспозиции, все предметы являют собой часть некоего музейно-агитационного нарратива, разоблачающего, в духе времени, религиозные культы.

Живописные студии обнаженной натуры, достаточно широко представленные в издании,— важный показатель учебного аспекта петрово-водкинской школы. Здесь нужно сделать две оговорки. В первые годы преподавания Петрова-Водкина сама необходимость натуральных постановок оспаривалась как проявление рутинного академизма. Вторая заключается в том, что в тогдашней культуре существовала своего рода мифология постановки, связанная с Павлом Чистяковым, его последователем Василием Савинским и именами другого плана — Дмитрием Кардовским, Василием Шухаевым. Везде шла речь о божественной линии, но и о «большой форме, „ограниении“, выявлении краев плоскостей и объемов»⁶⁴. Для Петрова-Водкина все это имело значение, соотносилось с собственными идеями формообразования. Таким образом, его ученики, помимо прочего, имели представление и о существующем в постановке каноне. Тем более что работали они с теми же классическими гипсами, с которых рисовали и писали их предшественники двести лет подряд. (Кстати сказать, большинство было уничтожено в бытность ректором уже упоминавшегося Маслова).

Постановка Вячеслава Пакулина «Обнаженная» (ил. на с. 125) в колористическом плане типично петрово-водкинская: женское тело дано градациями охристо-телесного. Синий фон — разбелами, драпировки благодаря переходам теплостудности предстают как сближенные, но различимые версии серо-синего. Типичная работа монохромами, или — как говорил петрово-водкинский ученик и продолжатель его педагогического дела Сергей Приселков — «цветовыми сущностями». Но форма радикально-условна, она ближе футуристическим трактовкам, нежели деликатно осторожная условность формообразования у Петрова-Водкина. Подобное — и в «Стоящей обнаженной на красном фоне» (ил. на с. 127) Татьяны Купервассер: в колорите разыгрывается вариант трехцветки, но фигура решена с таким уровнем редукции, что напряжение между двумя установками придает учебной работе неожиданную образность. Это вообще характерная особенность постановок, написанных под руководством Петрова-Водкина (или по следам таковых): возникает, осознанно или нет, некая сверхзадача. Так, в «Натурщике с желтым листом» (ил. на с. 123) Виктории Белаковской задание понятно: желтый лист, оттеняя тело, дает интересное развитие охряной гаммы. Гипсовый торс дан холодным синим в растяжках (как говорили в художественном обиходе в то время); это — искомый дополнительный монохром. Но в результате возникает новая тема: теплота телесности, подчеркнутая холодом старой гипсовой отливки, преодолевающая служебный, учебный статус произведения. Какой-то внепостановочный сюжет человеческих отношений возникает и в работе Евгении Благовещенской «Двойной портрет» (ил. на с. 120), и это при том, что картина изобилует задачами формального плана — на основные и дополнительные цвета, на рельефность, на выявление пространственных планов. В многочисленных постановках Ломакиной («Два натурщика», ил. на с. 121; «Натурщица с куросом», ил. на с. 119; и других) явно прослеживаются классицизирующие ноты. Петрово-водкинская система (собственно, за некими систематизирующими установками, позволяющими преодолеть свою, как ей казалось, разбросанность, она и приехала к мастеру, будучи уже вполне профессиональным художником) явно включала неоклассическую составляющую. Ломакина «выжимала» из каждой постановки не только цветотональные возможности, но и эту тему взаимоотношений с канонем. В «Двух натурщиках» на основании вполне традиционного визуального материала (натурщики, гипс, узкий оконный проем в массивной стене академического здания) она разворачивает экспрессивно-патетическую сцену. Татьяна Купервассер, оставаясь в русле трехцветки (точнее, воспоминаний о трехцветке), разрабатывает на ее основе очень самостоятельные нежные цветовые гаммы, связанные с ощущением телесности («Сидящая обнаженная натурщица», ил. на с. 129). Ей претит формальное применение метода: чтобы стереть ощущение механистичности, она прибегает к портретности характеристик и даже к элементам жанровости... Этот быстрый прорыв от ученически-постановочного к каким-то содержательным горизонтам характерен и для этюдов головы натурщика. Учитель требовал реализации задачи в одной цветовой гамме. «Помню, на втором курсе студент написал голову одной черной краской с белилами. Пришел Кузьма Сергеевич и очень одобрил работу. Помню, он сказал, что студент все это сумел превратить в живопись»,— вспоминал Владимир Малагис⁶⁵. Сильное впечатление оставляют две постановки в синих тонах — «Голова мальчика» Евгении Эвенбах (ил. на с. 130) и «Этюд обнаженной синим» Герасима Эфроса (ил. на с. 131). Образно говоря, они напоминают экспонирование позитивного материала в процессе благородных техник монохромной печати: изображение еще полускрыто, разбелы напоминают неудаленные следы металлического серебра...



Алексей Зернов

Натурщица на синем фоне. 1923–1924

Холст, масло. 41 x 31

Частное собрание, Санкт-Петербург

Эффект загадочности, разумеется, не просчитывался авторами, это следствие сегодняшних восприятий. Но сам ресурс образности, не будучи заложенным в задание, объективно присутствует в этих вещах. Евгения Эвенбах принадлежала к первому, 1922 года выпуску ВХУТЕМАСа (в этом году произошло слияние Академии художеств с бывшим Училищем барона А. Л. Штиглица). Прозанимавшись год у Василия Шухаева, твердо ставившего изучение пластической анатомии, она в 1919-м поступила к Петрову-Водкину и скоро стала уверенно работать в монохrome. Она уже в постановочных работах проявляла способность к острым портретным характеристикам и скоро стала мастером лаконичного портрета, построенного, как правило, в двух-трех «цветовых сущностях», в типично петрово-водкинской огранке формы (здесь шухаевское отнюдь не противоречило петрово-водкинскому, напротив давая в синтезе очень уверенную изобразительную хватку). Типологичность приемов органично отвечала задачам создания портрета-типа («Портрет студентки», ил. на с. 133). В выпускном 1922 году она отчитывается дипломной работой «Студенты»: лица персонажей решены в разных тональностях одного цвета: женское — в градациях желтого, мужское — сложного, с проглядывающим подмалевком, светло-сиреневого. При этом лица вполне портретны, мужское — даже утрированно характерно. В дипломе, как и в работе 1921 года «Из окна университета» (ил. на с. 185), помимо решения отмеченных задач, присутствует примечательный момент. Обе работы отвечают более важной, сущностной установке, которую ставил перед учениками Петров-Водкин и которую далеко не все могли выполнить. По сути дела, именно она являлась показателем профессиональной зрелости. Имеется в виду самостоятельная навигация «внутри» картины, включенность в ее пространственность. «Я задумала „Студентов“, — пишет Эвенбах. — Он и она на фоне пейзажа красных домиков, а вдали Исаакиевский собор. В тот год было много воды. Стояли целые озера. И это мне давало возможность уйти в пространство (раздолье для петрово-водкинского студента)»⁶⁶. Эвенбах для «ухода в пространство» нужны были водные поверхности. Другой ученик мастера, Василий Власов, говоря о другом петрово-водкинце, Петре Соколове, употребил термин «стеклянность»: «А эта стеклянность, старание заглянуть внутрь вещи — это ведь от Водкина: изучать структуру, конструкцию, проводить при рисовании оси, которые должны оставаться и в законченном рисунке: надо обнажить процесс смотрения, восприятия и изображения»⁶⁷. Оба художника, по сути дела, имели в виду одно: способ «вхождения в картину» — момент, о котором столько размышлял Петров-Водкин. Самохвалов, Дмитриев, Соколов, Чупятов, как и несколько других мыслящих учеников Петрова-Водкина, подошли к проблеме навигации в пространстве произведения. На современном языке для обозначения этого активного процесса осознанной ориентации в пространстве произведения вполне подходит термин «апперцепция». Чупятов среди учеников Петрова-Водкина был, наверное, наиболее «заточен» на теоретизирование (ретранслирующее месседж учителя, но с внедрением корректировок собственного опыта). Он предостерегал против «отражательности» в общении с картиной, когда зритель не «ощущает себя в холсте». «Художник-изобразитель и изображенное на картине всегда были друг против друга в вертикальном или наклонном, но параллельном положении», художник — с «несгибающейся осью своего тела». Это приводит к тому, что «зритель, ощущающий на улице 4 стороны своего тела, в музее скован», находится вне картины, которая не впускает его в себя, «отражает его»⁶⁸. Чупятов называл свое развитие петрово-водкинских идей «законом относительного смотрения». В работе Малагиса «Ноги в валенках» (ил. на с. 114) этот закон представлен с буквальной наглядностью: изображение обрезаю; живописец, твердо стоящий на ногах и работающий с палитрой в руках, как будто «выходит из себя», чтобы запечатлеть собственные ноги в сложном ракурсе. Художник, говоря на современном языке описания, должен стать «агентом видения», то есть, по Рудольфу Арнхейму, специфического визуального типа мышления. Это культурно-антропологическое, если можно так сказать, отношение к «ситуации смотрения» дает интереснейшие плоды в творчестве самого Чупятова. В «Композиции с красной фигурой» (ил. на с. 191) художник идет на крайнее обострение взаимного позиционирования женской фигуры и урбанистического окружения. Женская фигура (согласно любимому заданию Петрова-Водкина) дана красным разной степени светосилы. Впрочем, фокусировка не на ней. И не на городских реалиях: многоэтажность дома явно преувеличена, равно как и его архитектурная динамика (все эти композиционные сдвиги и контрасты этажности — не от конструктивизма, а от визуализации сложных воображаемых осевых движений и, по точному выражению Петрова-Водкина, протяженностей реальных объемов). Фокусировка внимания здесь — на сцепке видений: женщина видит соседний дом в динамике, сбегая по

лестнице (радужная осевая линия как бы материализует маршрут ее кругового движения вниз), в свою очередь, дом обтекает ее, в виде разнонаправленных вертикалей «овнешнены» взгляды из разных окон, направленные под углом друг к другу. Художник здесь — своего рода оптический медиатор: смотрит со своей, тоже подвижной, точки зрения и на фигуру и на дом, фиксирует трассы реальных и возможных движений и взглядов («кинетических смыслов», по Петрову-Водкину). Динамика «ситуаций смотрений» здесь мотивирована. Это очень важное качество наиболее, современным языком говоря, «продвинутых» петрово-водкинцев. Вспомним «озера» Эвенбах и «стеклянность» Соколова как предпосылки внутрикартинных навигаций. Мотивировка динамических состояний занимает и Александра Самохвалова. В «Головойке» (ил. на с. 183) реальная предметно-пространственная ситуация — винтовая лестница — задает тему спиралевидного движения, «рифмуется» с реальным действием внутри картины: девочке намыливают голову, мама как бы «крутит ее головой», задавая круговую динамику ее видению. В «Цирке» Дмитриева (ил. на с. 184) ситуации смотрения задает тон круговое движение сцены-карусели. Словом, петрово-водкинцы настойчиво занимаются проблематикой позиционирования в пространстве в ее оптических и содержательных коннотациях.

Характерен в этом плане интерес целого ряда молодых художников к мотиву трамвая (классический русский авангард не раз обращался к этой теме, но в другом — часто — эсхатологическом — контексте). Трамвай был идеальным полигоном отработки внутрикартинной динамики в ее жизненной обусловленности (повороты, наклоны вагонов, тряска, «прозрачность» — просматриваемость извне и изнутри, динамика картинок в окнах). Кроме того, никакой «отражательности»: и зритель, и художник — внутри общей пространственной и житейской ситуации. Можно вспомнить и позднюю работу самого Петрова-Водкина «В трамвае» (1936, ГТГ), отличную вещь Соколова «На колбасе»⁶⁹ (1924), «Улицу» Купервассер (ил. на с. 168), «Ночной трамвай» Лизака (ил. на с. 33). Но «Трампарк (Кондукторша)» Чупятова (1929, частное собрание) воспринимается буквально как пособие по внутрикартинной навигации. Здесь все мотивировано реальностью: вагон трясет и качает на стыках. Художник — внутри картины (соответственно, «внутри трамвая»: не это ли прямая реализация того, что Петров-Водкин называл «привнесением собственного моего движения (не было раньше)»⁷⁰). Кондукторша нависает над ним и, по ходу раскачивания вагона, отклоняется вправо. Женщина-пассажира сохраняет вертикальное положение, достаточно крупным планом, «наплывом» дано лицо сидящего мужчины. Внизу в центре изображен трамвай в повороте, это тот же вагон на предыдущей фазе движения. Массив многоквартирного дома выгнут дугой, причем верхняя правая часть фасада загнута по ходу движения вагона. Женские образы проработаны, особенно — кондукторша: это тяжелое, усталое лицо работницы, вчерашней крестьянки. Стоящая пассажирка — крестьянка нынешняя, только приехавшая в город. Мужчина — типаж горожанина. Чупятов явно не ограничивается напряженной пространственной драматургией: в молчаливом общении погруженных в себя персонажей есть свой свернутый (потенциальный) нарратив едва ли не жанрового характера. Нечто подобное — в «Композиции (Камни)» Лизака (ил. на с. 189): фигура, обрушивающаяся вниз, на камни, показана в кругообразном вращении, «штопоре». За этим — отчаяние выброшенной из социума женщины.

В 1925-м Чупятов создает «Красильщика» (ил. на с. 190) — одно из самых сильных своих произведений⁷¹. Задача здесь, как это становится нормой для зрелого Чупятова, многослойна. Оптическая составляющая очевидна: передача движения, замедленного под влиянием веса (или, на языке описания, принятого художником, «преодоление гравитационных сил»). Действует и «Закон относительного смотрения»: картина вроде бы разворачивается фронтально, изображение и художник/зритель позиционированы параллельно друг другу. Однако это не так: окружность чана с краской дана почти без ракурсных сокращений. Этим обусловлена точка зрения — чуть сверху. А композиционный ход — изображение лестничного марша справа от идущего — задает зрителю некий динамический психомоторный импульс: движение вверх, стремление зрительно поддержать единоборство краскотера с тяжестью. Оптически-формальная задача органически переходит в тематическую.

Думается, эти поиски реальных, органичных мотивировок «кинетических смыслов» в формате картины являются наиболее яркими проявлениями индивидуальности каждого из упомянутых петрово-водкинцев. В этих вещах они как никогда связаны с Учителем, с его базисными представлениями о единстве микромира реального и макромира универсального, проявляющегося в контексте взаимоскоординированного движения. Эта связь проявляется в поисках реальной мотивировки вхождения в универсум картины.



Израиль Лизак
Ночной трамвай. 1929
Бумага, темпера, графитный
карандаш. 44 x 45,8
ГРМ

В «Пространстве Эвклида» Петров-Водкин вспоминает реальный «повод», подтолкнувший его к новому качеству миропонимания. Планетарность видения открылась ему в момент падения. Бросившись на землю, он «увидел землю как планету». Планетарно-космическое мироощущение, действительно, мощно окрасило искусство художника. Нам пока важно отметить: Петров-Водкин навсегда запомнил реальную житейскую ситуацию, подвигнувшую его на открытие сферической перспективы. Это в типологическом плане напоминает те реальные мотивировки пространственных построений петрово-водкинцев, которые были приведены выше. Вместе с тем горизонт планетарного в связи со сферической перспективой — это горизонт сугубо петрово-водкинский. Как справедливо пишет Наталия Адаскина, «<...> мир Петрова-Водкина напряженно субъективен: мироздание включает в себя на равных и субъекта восприятия»⁷². Уместен вопрос: в каких отношениях состоят описанные выше конкретные решения петрово-водкинцев с этим горизонтом? Почему Учитель остается недостижимым в этом плане? То есть дело в горизонте образного мышления этого «субъекта восприятия», не доступном другим художникам? Ответ не так уж очевиден. Петров-Водкин — безусловно, художник уникального масштаба и цельности миропонимания. Его всегда интересовал мирозданческий размах: эсхатологические катаклизмы («Гибель (Ураган)», 1914, ГРМ; «Землетрясение в Крыму», ил. на с. 178) и состояние гармонии мироустройства («Полдень», ил. на с. 180). В социальном плане его также интересуют крупные обобщения: «Мне хотелось бы передать тревогу исторического масштаба, масштаба больших переживаний». Хрестоматийные картины («Смерть комиссара», 1928; «1919 год. Тревога», 1934; обе — ГРМ; даже — об этом подробно будет сказано ниже — «Новоселье», 1937, ГТГ) — по сути дела, тоже о, возможно, в представлении художника, благом, но катастрофичном изменении самого хода жизни. Сквозные темы — материнство, национальный крестьянский мир, семья, любовь — также, по выражению Наталии Адаскиной, есть выражение «морально-эстетических абсолютов»⁷³.

Все эти произведения задают особый гуманистический масштаб — вселенский и одновременно авторский, персонифицированный, — на этом построена поэтика Петрова-Водкина. Художник мог делиться с учениками опытом и инструментарием собственной «науки видеть». Но не мог — масштабом и поэтикой. (Кстати, символизация и идеализация, органичные для общения Петрова-Водкина с универсумом, прямо скажем, не давались его ученикам с наскока, с первого же подхода. Вселенский замах молодых Леонида Чупятова («К солнцу», 1918, собрание В. Дудакова и М. Кашуро) и Вячеслава Пакулина («Смена. Героический реализм», 1925, ГРМ) не избавил эти вещи от ходульности. Да, он мог обращаться к «векам, истории и мирозданию». Они — пока что — к собственному, личному пространству. Зато за этим стоял захватывающий процесс самостоятельной, на свой страх и риск, навигации в меняющемся мире. Этим приведенные выше работы были интересны, в том числе и учителю.

Пожалуй, применительно только к одной теме можно сказать, что Петров-Водкин, вольно или невольно, «подтягивал» сознание своих учеников к горизонту архетипичности собственного художественного мышления. Речь идет о религиозной проблематике. Петров-Водкин последовательно работал как непосредственно с евангельскими темами, так и с их опосредованиями — являя (в прямом для данного контекста смысле) в образах и ситуациях современной ему реальности символику и этические смыслы Священного Писания. Именно петрово-водкинские библейские образы — архетипы были настолько органичны для поэтики учителя, что не могли не отразиться в сознании учеников. Привлекала их и стойкость художника, продолжавшего обращаться к религиозным контекстам в самые неблагоприятные для взаимоотношений Русской Православной Церкви и советского государства времена. Словом, именно в ракурсе религиозной темы отношения учеников к Петрову-Водкину носили элемент профетического.

Уже его ученица первого, званцевского, «призыва» Раиса Котович-Борисяк создает картину «Серафим Саровский на фоне Большой Ордынки» (ил. на с. 35). Его иконография невелика: существуют (в основном в репродукциях и живописных копиях мастерских Сергиево-Дивеевского монастыря) четыре основных иконографических типа. Котович-Борисяк избирает — «старческий», привнеся в него новый мотив — урбанистический. В отличие от канона — святой Серафим обычно изображался в лесу — преподобный помещен в городскую среду. В гуаши присутствуют знакомые, «званцевские», разбеленные фиолетовые тона. Интересна пластическая переключка с иконой: крыши уподоблены иконным «горкам». При этом в работе ощущается наивная нота,



Раиса Котович-Борисяк

Серафим Саровский на фоне

Большой Ордынки. Конец 1910-х

Картон, гуашь. 48,3 x 38,2

Частное собрание

в данном случае идущая не столько от авангардного опыта, сколько от религиозного подтекста: преподобный Серафим прежде всего олицетворял крестьянскую, народную, бесхитростную веру.

Таким видел «крестьянского святого» и Чупятов («Св. Серафим», 1920–1930-е, собрание В. Шустера). В обобщении формы лица, особенно в огранке бороды, присутствует осознанный (то есть «пропущенный» через авангардное художественное сознание) момент примитивизации, отсылающий к рядовой продукции монастырских мастерских.

Особое влияние на религиозную живопись учеников оказала работа Петрова-Водкина над образом Богоматери. Еще во время Первой мировой он обратился к образу Богоматери «Умягчение злых сердец». Его картина «Умиление злых сердец» (1914–1915, ГРМ) не была иконой в литургическом плане, но, несомненно, это — иконный образ «в смысле душевности» (собственное выражение художника). Богоматерь изображена с воздетыми руками — за этим стоит и древняя традиция образов Оранты, и Спорительницы хлебов, и более поздняя Непиваемая чаша. В 1920-м к образу Богоматери обращается и очень близкий в ту пору учителю Владимир Дмитриев. Он создает поистине драматическое (реакция на боготорческие инициативы новой власти) произведение «Богоматерь на фоне Москвы» (ил. на с. 93). Фигура Богоматери изображена на переднем плане, за ней — абсолютно пустынный город колоколен, куполов и крыш (неожиданная отсылка к метафизической живописи де Кирико и Карра). Он, традиционно для иконы, дан в меньшем по отношению к фигуре масштабе, позволяющем окинуть его горним взглядом. Осевые, планетарные, линии композиции «закручивают» изображение справа налево. Эта динамика не только поддерживает направление движения Богоматери, покидающей город, она придает ему символический, вселенский смысл: Богородица покидает град обреченный...

В 1924 году Чупятов пишет «Богоматерь — Помощница роженицам» (собрание О. Логинова). Как и Петров-Водкин, он склонялся к некоему иконографическому синтезу. Ощущение канона остается, однако образ мощно трансформирован цветодинамическими средствами.

А в «Богоматери Умиление» (ил. на с. 88) речь об изобразительном каноне уже не идет: динамическая трансформация футуристического типа зашла слишком далеко. Тем удивительнее сохраненные моменты традиционной иконографии «Умиления» (Богоматерь Владимирская): ласкающий жест Богоматери, ступня — «пяточка» Младенца Иисуса.

Павел Голубятников недаром принадлежал к самому близкому кругу общения Петрова-Водкина. Он был исключительно восприимчив к основным интенциям учителя, вместе с тем смог уйти от стилизации и прямого подражания. Даже палитра у него была петрово-водкинская: охры и умбры, фиолетовый и изумрудно-зеленый цвета. При этом ему удалось индивидуализировать свой живописный язык — прежде всего за счет пастозности (охра в густом слое), отсутствия разбелов, общего «потепления» гаммы. Авторизация коснулась и отработки формы: Голубятников отказался от огранки, более того, стремясь к непосредственности выражения, осознанно применял приемы наивного искусства. Среди петрово-водкинцев он последовательнее всех апеллировал к символическому, а значит, и к религиозному ресурсу: в творчестве Учителя символическое и христианское было породнено. Голубятникову важна не конкретика евангельских сюжетов: притчи, состояния религиозной причастности к миру горнему, христианская метафорика, образно говоря, «просвечивали» сквозь фактуру современности. Так, в «Самолете над селом» (ил. на с. 95) художник берется за мотив вполне политически актуальный: современная техника «взрывает» устои традиционного крестьянского миропредставления. Однако живописно-пластическая реализация свидетельствует о другом: в остановленности течения времени (застылость поз персонажей), в молитвенной самопогруженности крестьян явлено скорее ожидание знамения, нежели колхозная злободневность. «Киевлянка» (ил. на с. 92) отсылает к иконографии Богоматери, «Гроза» (ил. на с. 91) — к библейским сюжетам о рыбаках...

Если говорить о религиозной теме в творчестве петрово-водкинцев в целом, остается удивляться, как настойчиво к ней обращались его ученики в самые тяжелые времена. Есть ощутимая связь между ранним петрово-водкинским этюдом к росписи «Голова юноши (Красный ангел)» (ил. на с. 89) и «Гневным ангелом» Чупятова (1941, частное собрание). Композиция последнего имеет ощутимые соприкосновения с петрово-водкинской, взятой в зеркальном отношении, цветовое решение — так же: у Петрова-Водкина, если воспользоваться выражением Василия Кандинского, «киноварь звучит подобно трубе». Чупятов мощно драматизирует образ, до-

бавляя белильную кладку (напоминание об иконных оживках личного письма). Визуализация «перистого огня» нимба — взаимопроникновение красного и белого — находит выразительную цветопластическую рифму в изображении крыл. У Дмитрия Лихачева были все основания так описывать этот образ: «красноликий апокалипсический ангел, полный спокойного гнева <...>». Добавим: образ создан в 1941...

Первые подходы к портрету у петрово-водкинцев, так сказать, второго, академического, призыва осуществлялись еще в раннеученический период работы над постановками: голова натурщика в монохроме. Это были дальние подступы: задачи, которые ставил художник, не имели портретной составляющей. Но, как это ни странно, были ученики, которых как раз имперсональность постановки подвигала на поиски портретной характеристики. Прежде всего — Евгения Эвенбах. Даже в рамках градуированной теплохолодности одного (синего) цвета она добивалась каких-то характерологических результатов: «Голова мальчика» (ил. на с. 130). В дипломной работе «Студенты» (ил. на с. 182) Эвенбах, при крайней ограниченности средств (каждое лицо изображено одним цветом с разбелами, собственно лепка объемов сведена к минимуму) ставила портретные задачи. В дальнейшем, уже выходя за рамки монохрома и сочетая огранку с гротесковым силуэтным рисованием, Эвенбах добивается достаточно острых портретных характеристик («Портрет студентки с красными косами», ил. на с. 134; «Портрет С. М. Тривуш»⁷⁴, ил. на с. 135; «Портрет карлика», ил. на с. 136).

Сам Петров-Водкин в русле жанра создал два полюса портретирования. Первый — «большие головы» (портрет больше натуры) обобщающего типа, с явными элементами идеализации, с поиском обертонов национального. Второй — сложный психологический портрет высокой пробы духовности и историчности. К, условно говоря, «второму полюсу» («Автопортрет», ил. на с. 154) петрово-водкинцы почти не примеривались: было ясно, что все здесь слишком окрашено уникальной личностью автора, что никакое усвоение методики портретирования не приблизит к духовному горизонту учителя. (Исключение составляют, пожалуй, два произведения. Это замечательный «Автопортрет» Соколова (ил. на с. 155), сумевшего подняться до диалогических отношений с некоторыми портретными образами Петрова-Водкина. И — «Автопортрет» Чупятова (ил. на с. 152)⁷⁵: манифест «оптического человека» — наблюдающего, безжалостно анализирующего. Редкий пример психологического подтекста винтообразного движения, в котором портретное изображение как штопор вверчивается в пространство).

Другое дело — работы, тяготеющие к «первому полюсу». Учитель как будто сам давал установку на «соревновательность» — показывал, «как все это делается», указывал сумму необходимых выразительных приемов (активная пространственность, энергия обобщения, заложенная в «высекающих» приемах формообразования). Иными словами, «Большие головы» Петрова-Водкина буквально подводили учеников к поискам в области портрета-типа. Каков содержательный модус этого типа? Тут начинались вопросы. Время требовало утверждения нового социального типажа, позитивность которого как бы санкционировалась «сверху». У Петрова-Водкина был опыт идеализации. Идеализация не внеположена социальности. Казалось бы, чего проще: совмещение «идеализированной» социальной репрезентации с «заточенной» под поиски портрета-типа формой буквально обязывало к нужному результату. Художнику, однако, был совершенно чужд метод головного, проективного подхода к портретному образу. Он извлекал содержание (в том числе социальную репрезентативность) из суммы собственных наблюдений и переживаний, но никак не наделял наблюдаемый тип привнесенным, к тому же конъюнктурным, содержанием. Более того, Петров-Водкин был способен захватить саму процессуальность формирования социального типа («Рабочие», 1926, ГРМ). Второе название произведения — «Дискуссия», оно очень емкое и дано не случайно: именно в процессе дискуссии рождается социальная репрезентация). Этот опыт не прошел мимо петрово-водкинцев. Типология облегченно-санкционированного модуса («портрет рабфаковки», «портрет делегатки», «портрет ткачихи» и прочие), как правило, их не интересовала (исключение, пожалуй, работа Виктории Белаковской «Стальной конь на полях Украины», 1927, ГРМ; правда, здесь, в качестве компенсаторного, «включился» мифологический фактор). В большинстве произведений указание профессиональной принадлежности номинально: то, что модель Евгения Эвенбах — студентка («Портрет студентки (на голубом фоне)», ил. на с. 133), а Марии Ломакиной — художник («Портрет скульптора Алексея Петрова», ил. на с. 139), социально никак не представляет образ. В чем же обобщение? Почему мы вправе говорить о типе? Думается, в центре внимания здесь — тип характера. Речь не только о

психофизиологических реалиях, а и об их окрашенности временем, социальной и эстетической. Портрет-тип у петрово-водкинцев, таким образом, имеет культурно-антропологическое измерение. В самом деле, какие характеры дает, по версии петрово-водкинцев, советская жизнь 1920–1930-х годов? Персонажи Ломатиной (уже упоминавшийся «скульптор Петров»), Зернова («Портрет натурщицы», ил. на с. 159), Лизака (этюд головы к картине «Человек на тумбе», ил. на с. 158) — тип бойцовский, преодолевающий предложенные обстоятельства, по современной терминологии — протестный. Соответственно, формообразование энергично, вполне уместны и патетико-классицизирующие интонации. (В качестве предложенных обстоятельств, которые, в силу своего характера, преодолевает персонаж, может быть и простая ситуация позирования. В работе Евгении Благовещенской («Модель с зеленым графином», ил. на с. 162) модель как бы протестует против своего бытования в служебной (позирование) и интимной (зеркало, графин) обстановке. Отсюда — мощный живописный напор, ощущение скрытой, рвущейся наружу динамики).

Интересный поворот темы самостоятельности, отдельности, какого-то органичного утверждения своего ненарушаемого места в мире — в детских образах петрово-водкинцев. Моделями, как правило, служат простые деревенские дети — что называется, из народа. Те моменты жизненной активности, которые акцентируют художники, противоречат чертам идиллически-поэтического инобытия, свойственным детским типажам Петрова-Водкина (и его ранних учеников, Шихмановой например, — «Портрет мальчика», ил. на с. 69). Но главным образом, это противоречит тенденциям к унификации, массовидности, артикулированной коллективности, сбиваемости в толпу, которые несло с собой время. Мироощущенческая типология детских образов в творчестве учеников Петрова-Водкина — это и типология пластического обобщения.

Это, как правило, крепко сбитые объемы, крупная четкая форма, — как основа. Далее начинается авторизация: у каждого художника — согласно собственным стилевым предпочтениям. У Александра Самохвалова, например («Мальчик», 1925–1926, Тверская ОКГ; «Семья рыбака», 1926, Волгоградский МИИ им. И. И. Машкова), объемность гасится живописными эффектами, Алексей Пахомов («Стрелки из лука», ил. на с. 197; «Мальчик», 1929, ГРМ) предпочитает, независимо от техники исполнения работы, дорисовывать «по объему» характерные детали.

Чупятовский мальчик («Голова с пейзажем», 1919, частное собрание), лобастый, с массивно вылепленными чертами крестьянского лица — эталон формовки объема. Так сказать, в чистом виде — без отвлечений на индивидуально-стилистические задачи. К нему применимы слова Петрова-Водкина о «силе, прессирующей предмет в его гранях впадин и выпуклостей». Но в этой формовке присутствует и сила, противостоящая давлению извне. То есть давлению среды. Отсюда — ощущение самостоятельности, штучности, отдельности этих типологичных образов. Формообразование явно приобретает здесь образно-содержательный контекст.

Другая типология — в «Автопортрете в зеленой шляпе» Виктора Прошкина (ил. на с. 161), «Портрете Славы Кириченко» (ил. на с. 170) и «Портрете композитора Моора в юности» (ил. на с. 171) Бориса Пестинского. Они писались с амбицией на полноценную портретность: неординарные личности, броский антураж. Прошкин показывает себя индивидуалистом романтического склада. Ренессансные аллюзии Пестинского очевидны не только в трактовке образов своих героев, но, кажется, и в живописной технике. Но, парадоксальным образом, романтизация и идеализация нивелируют индивидуальный психологизм, становясь знаками избранничества и эскапизма, в реальной обстановке 1920-х — моментом групповой социальной репрезентации, а значит, типологии. Нечто подобное происходит в более поздних портретах Алисы Порет. Они оставляют впечатление наивной и доверчивой открытости, однако это — на первый взгляд. Они адресуются вовсе не к широкой аудитории: за всем (деталю, антуражем, самой примитивизирующей интонацией) стоят скрытые смыслы, обращенность к «своим»: узкому кругу, домашним культурным сообществам (вроде созданных будущими обэриутами «чинарей»).

К середине 1920-х ряд петрово-водкинцев обратился к новой типологии, на этот раз имеющей стилевую окраску. Как уже бывало в этом «сообществе своих», первую скрипку сыграл Чупятов.

В 1923 году он пишет «Портрет Е. Ф. Ющенко» (ил. на с. 151). В этом образе есть сильный элемент загадочности. Автор улавливает состояние неудовлетворенности своей модели. Но он сдерживает себя — даль-

нейшего психологического развития не происходит. Лицо дано в легкой посткубистической огранке. Она слишком нежна, чтобы опосредовать глубокое чувство. Эмоциональное состояние вообще дано под сурдинку — слишком уж звучна тема нарядности, стильности, модности. Она заявлена прежде всего гаммой. Развитое силуэтное начало подчеркнуто контрастными — по предмету, никакой слитности, атмосферности — цветовыми отношениями. Костюм и аксессуары «шикарны» и одновременно театрализованно артистичны: лайковая перчатка, шляпка-каскаета оригинальной конструкции, сложный «крылатый воротничок». Все здесь — живописный план произведения, трактовка одежды и аксессуаров — близко стилистике Ар Деко, уже завоевывавшей господствующие позиции на Западе и через пару лет ставшей эталонной. И даже отсылка к иконе (локальная цветовая трактовка лица, лента на шляпке с резким изгибом и геометрической ритмикой по типу каймы мафория) работает в этом направлении — как аналог излюбленных стилем ориенталистских вкраплений. Петр Соколов в «Портрете Анны Максимовны Смирновой» (ил. на с. 87) тоже адресуется к иконной форме. Он (этот аналог) действует «поверх канона» в буквальном смысле. Визуальный архетип с его плавным силуэтом читается как основа, поверх которой художник ломкими, нервными линейными движениями кисти наносит портретное изображение женщины: экстравагантной, подчеркнута светской. Думается, помимо решения портретной задачи, Соколов, отрефлексируя или интуитивно, тематизировал само появление нового стиля: не глубинного, оперирующего базисными онтологическими сдвигами искусства, — а подвижного, проникнутого урбанистическими токами, восприимчивого к текущим настроениям времени, гедонистического, жадно апроприирующего любую визуальность — каноническую и авангардную. Часть петрово-водкинцев уловила рождение этого стиля. Разумеется, кое-что в нем трудно было принять. Прежде всего, некоторое противоречие углубленно-психологической традиции русского портретизма. Поэтому несколько неуютно чувствуют себя модели многих портретов художников, поиски которых были направлены на создание новой стилиевой типологии. Так, в чупятковском «Портрете Ксении»⁷⁶ (ил. на с. 150) разворачивающаяся за спиной цветодинамическая феерия, кажется, несколько пугает модель, противоречит ее интимному и даже домашнему облику. Неизвестный художник⁷⁷, близкий этому кругу («Женщина в голубом перед цветком (Портрет Е. Эвенбах ?)», ил. на с. 177), продолжая работать с динамическими сдвигами форм, осевыми силовыми линиями и другими атрибутами авангардного мышления, стремится как-то утилизировать, одомашнить весь этот отвлеченно-зрелищный антураж: динамическая цветовая растяжка приобретает функциональную роль жалюзи. «Портрет Екатерины Иониной»⁷⁸ Николая Ионина (ил. на с. 141) стал иконическим образом стиля Ар Деко по версии петрово-водкинцев как раз потому, что автор добился почти эмблематической цельности и ясности.

В целом декоративно-знаковая унификация авангардных приемов (это наглядно предстает в графике — театральные эскизы Екатерины Петровой-Троцкой, женских портретах Юрия Черкесова и Алексея Зернова) стала явным признаком стилистики Ар Деко, вопреки распространенному ранее мнению, не обошедшей Советскую Россию.

Вместе с тем в основе этой версии советского Ар Деко лежат и мироощущенческие моменты. В частности, путь к нему шел через определенный типаж, в основном женский, артикуляцию артистичности и по-советски понимаемой новой элитарности (этот аспект отчетливо предстает, например, в фарфоровой пластике Натальи Данько, художника, объективно являвшегося главным действующим лицом отечественного Ар Деко в целом).

Итак, часть петрово-водкинцев в период становления обращается (при этом не вербализируя название, более того, чаще всего избегая слова *decoratif*: для русского художника оно имело снижающие коннотации) к Ар Деко. В современном искусствознании, по верному выражению Эдварда Люси-Смита⁷⁹, это название носит характер *lingua franca*: им пользуются очень широко, причем подразумевая подчас различный историко-культурный материал. В частности, применяют этот термин к действительно близким, если иметь в виду изобразительное, а не прикладное искусство, явлениям, как *Neue Sachlichkeit* (Новая вещественность), *Magicalrealism* (Магический реализм) и *Novecento Italiano*⁸⁰, и закрепленный чуть ранее термин «метафизическая живопись». (Люси-Смит в своей книге так, собственно, и делает, объединяя под грифом *Art Deco* живопись, представляющую все эти течения, добавляя даже ряд произведений, у нас традиционно проходящих под грифом социалистического реализма). Есть все основания полагать, что с этим материалом сближено и творчество неогуманистов (Кристиан Берар, Эжен и Леонид Берманы, Павел Челищев, Френсис Грубер), названных так их га-

леристом Вольдемаром Жоржем. Это фигуративная живопись, по выражению Жерара Дюразаи, «окрашенная сонной ностальгией и рассеянной меланхолией»⁸¹.

Сегодня очевидно, что в конфигурации этих новых реализмов свое место — поверх идеологических барьеров — занимает и творчество петрово-водкинцев⁸². (Разумеется, речь идет о периоде относительно однонаправленных устремлений: к середине 1930-х жизнь разведет этих художников далеко). Не хотелось бы размывать стиливую линию петрово-водкинцев, отдавших дань Ар Деко. Их волновал новый урбанизм, новый женский тип, стиль не только как формообразование, но и как стильность, как рисунок жизни. Не говоря уже о таком моменте, важном для каждого из них, как претворение в визуальности стиля некоего национального «иконного следа». Так что принадлежность некоторых петрово-водкинцев к Ар Деко оставим в памяти, не забывая, впрочем, что такие крупные мастера, как Чупятов, не укладываются в рамки стиля.

Но нас в данном случае интересуют новые общности. Они формировались во второй половине 1920-х на основе не только живописно-пластических «заветов учителя», но и каких-то мироощущенческих сближений. Об этом свидетельствуют «Мальчики на мостках» (ил. на с. 198) и «Улица» (ил. на с. 201) Евгении Благовещенской, «Пионерский лагерь» Николая Секирина (ил. на с. 199), «Семья резчика-игрушечника» Марии Ломакиной (ил. на с. 200), два монументальных панно Павла Аба и Ивана Тарнягина (ил. на с. 192, 193) и два особенно масштабных произведения — «Модель в мастерской» Алексея Зернова (ил. на с. 202) и «В лодке» Татьяны Купервассер (ил. на с. 203). Какое место они занимают в том сближенном пространстве реализмов, о котором мы говорили?

В работах царит тот живописный порядок «после авангарда» (*rapell a l'ordre*), к которому призывал Жан Кокто и который лежал в основе всех перечисленных выше направлений. (Имеется в виду именно фигуративный порядок, системность мышления может присутствовать и в абстракции). Форма миметична, фигуративная культура, воспитанная Петровым-Водкиным, обязывает к разработке фактуры, цвета, весомости объемов. Высока организованность этих вещей — никакого выплеска эмоций, никакой внешней маэстрии. Вместе с тем нет заорганизованности, свойственной новой вещественности, где все регламентировано, имеет свой маршрут движения и формулу динамики (реакция на экзальтированность экспрессионизма). Более того, есть качества, прямо противоречащие этому сближению. Прежде всего — отсутствие иллюзорности (последней работой открыто оптического плана, о которой мы говорили, был «Автопортрет» Чупятова). Она характерна для новой вещественности, а магический реализм вообще во многом построен на эффектах «волшебного стекла» (или кривых зеркал). Впрочем, иллюзорность и невозможна при такой системе письма — с фресковыми просветами поверхности, с почти торжественным развитием тональностей. Еще один фактор — антиурбанистический. Изображены сельские люди, даже когда они в городе и занимаются ремеслом, крестьянское начало видится в неторопливости и плавности движений. Гротесковое обострение, к которому прибегали не только Дикс и Гросс, но и гораздо более мягкий Кристиан Шад, выглядело бы неуместным. Так что, петрово-водкинцы, похоже, ближе к итальянцам (хотя «магический реализм» был, собственно, немецко-итальянским явлением)? И пожалуй, к парижским неогуманистам?

Признание соприкосновений между описанными выше явлениями и художественной практикой петрово-водкинцев середины и второй половины 1920-х не избавляет от, возможно, более существенных вопросов. Что объединяет указанных выше художников в некую общность? Что нового в содержательном плане привносит эта общность в наши представления об искусстве конца 1920-х — середины 1930-х годов?

Прежде всего бросается в глаза отдельность, самопогруженность всех персонажей. В какой бы ситуации они ни находились — совместной ловли рыбы, купания, купли-продажи овощей, пребывания в кругу семьи, — они удивительно неконтактны. Собственно, молчание — господствующее состояние этого естественным путем сформировавшегося цикла. Как писал Фуко о Магритте: «во сне люди переходят к молчанию»⁸³. Состояние людей не назовешь сомнамбулическим — скорее, вневременным. Что-то, а временные потоки Петров-Водкин умел регулировать, этому он научил «свой круг». Петров-Водкин вообще обладал удивительным чувством исторического времени. Он показал это даже в картине, которая считается неудачей: «Новоселье» (ГТГ). Сюжетно она посвящена внедрению новых людей, пролетариев — картину художник начал писать в 1922 году и продолжил в следующем десятилетии — в непривычные, означенные не ими культурные пространства. Коррективы 1930-х так разительны, что прежнее содержание выглядит частным. Квартирой-ковчегом движут ка-

кие-то более решительные, мощные исторические силы. Новые хозяева квартиры — не хозяева жизни. Над ними довлеет неуверенность в реальности собственного бытия. (Отсюда — эмоциональная тема негромкости, осторожности, частности,— растерянность). Петров-Водкин едва ли мог отрефлексировать ситуацию — но ход событий он уловил.

Остановка протекания времени в упомянутых работах Благовещенской, Секирина, Ломакиной, Аба и Тарныгина осмысленна. Более того, она имеет опору в национальной традиции. Здесь и фресковая вневременность. И остановка как выражение полного слияния человека с течением своего бытового времени — отзвук обаятельной поэтики частного, присущей венециановской школе (Григорий Сорока. «Рыбаки», вторая половина 1840-х, ГРМ). У петрово-водкинцев — свой резон. Историческое время разворачивается вне чаяний и надежд этих людей. Оно — далеко, как далекий самолет, на который смотрят крестьяне в уже упоминавшейся картине Голубятникова. Смотрят в удивительном молчании. И — раздельно. Не хотелось бы излишне нарративизировать ситуации, в которых показаны персонажи названных картин петрово-водкинцев. В конце концов, это может быть просто рыбалка, просто домашняя сцена.

Но есть вещи, в которых момент случайности отмечается самим характером живописно-пластического решения. Купервассер в картине «В лодке» дает такую емкую, почти эмблематическую в своей завершенности композицию, такое торжественное развитие белого и зеленого цветов, что в означенности всего этого не возникает сомнений. Композиция в работе Зернова «Модель в мастерской» (ил. на с. 202) настолько «нефрагментарна» (вспомним выражение из манифеста итальянцев), пространственные планы выверены, тональности дрожат от сдерживаемой цветосилы,— такие выразительные средства не тратятся на банальную постановку. Более того, Зернов идет дальше, развивая эту тему разъединения и молчания: натурщица позирует с закрытыми глазами, художник за мольбертом расположен так, что просто физически не может ее видеть. На драпировку падает какая-то странная, супрематическая по очертаниям тень. Далекий отзвук метафизической живописи? Скорее, физическое ощущение вневременности, венаходимости (термин «из сегодня» — из социокультурной антропологии), которое ощутили наиболее чуткие к содержанию «исторического момента» петрово-водкинцы. Зернов, помимо безусловного таланта, обладал этим даром. В 1937 году он создает удивительную по смелости картину «Происшествие» (ил. на с. 205): игрушечный грузовик (вполне весомый, предметный) переехал игрушечного мишку, также вполне материального,— отрезал ему голову...

Петрово-водкинцы, представители разных поколений и разных социальных слоев (одни — из «бывших», другие — из восторженно принявших революционные перемены), были людьми трудной судьбы: время «переехало» их. Одним не удалось вести полноценную профессиональную жизнь. Другие сделали карьеру, многим поступившись. В целом, время не обошло ни одного. Однако настоящая выставка — менее всего мемориал несбывшимся надеждам. Напротив, она, основанная во многом на поисках и атрибуциях относительно (а иногда и полностью) незнакомого материала, показывает искусство самой высокой художественной пробы, цельности, содержательности. Хочется думать, что художники круга Петрова-Водкина как самостоятельное яркое явление обогатят общественные представления об искусстве первых десятилетий XX века.

п р и м е ч а н и я

¹ «Мастера аналитического искусства» (МАИ) — объединение учеников П. Н. Филонова. Группа сложилась в 1925 году, официально прекратила свое существование, как и все другие художественные объединения, в 1932-м. Однако занятия в его мастерской продолжались вплоть до смерти художника в блокадном Ленинграде в 1941 году. Состав менялся, всего в разное время в объединение входило около 70 учеников.

² См.: Горячева Т. УНОВИС: «Мы будем огнем и дадим силу нового» // В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920–1950-х. СПб: Palace Editions, 2000. С. 15.

³ УНОВИС (Утвердители нового искусства) — объединение учеников К. С. Малевича. Образовалось в 1919 году при Витебском художественно-практическом институте. С 1922-го продолжило свою деятельность в Петрограде, на базе ГИНХУК (см. ниже), директором которого стал Малевич. Аналогичные группы появились в нескольких провинциальных городах Советской России. Завершило свою деятельность в 1926 году.

⁴ ГИНХУК — Государственный институт художественной культуры. В конце 1922, после трехлетнего пребывания в Витебске, Малевич с группой учеников переехал в Петроград. Именно Малевич и его ученики станут основой ГИНХУК, созданного на базе уже существующего Музея материальной культуры. Были сформированы исследовательские отделы по изучению новейших течений в искусстве. Формально-теоретический и практический (позже переиме-

нованный в живописный) отдел (заведующий К. С. Малевич), Отдел органической культуры (заведующий М. В. Матюшин), Отдел материальной культуры (заведующий В. Е. Татлин, до осени 1925-го, затем Н. М. Суетин), Отдел общей идеологии (заведующий П. Н. Филонов, затем Н. Н. Пунин), Отдел техники живописи, позднее переименованный в экспериментальный (заведующий П. А. Мансуров). Недолгое время работал внештатный фонологический отдел (заведующий И. Г. Терентьев). На 1925–1926 годы в составе ГИНХУК было около тридцати человек. Главной целью деятельности института была выработка «универсальной художественной методологии». Эта сверхзадача решалась в постоянной полемике, выдающиеся художники левого толка не могли преодолеть творческие разногласия. В результате состав преподавателей менялся. В декабре 1926-го ГИНХУК как самостоятельное исследовательское учреждение был закрыт. Экспонаты музея переданы в Русский музей и в Государственный музейный фонд.

⁵ «В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920–1950-х». 30 ноября 2000 — 26 марта 2001. Санкт-Петербург, Русский музей, Мраморный дворец.

⁶ Высшее художественное училище при петербургской Императорской Академии художеств, при нескольких реорганизациях, носило следующие названия:

1918 — преобразовано в Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские (ПГСХУМ);

1921 — переименованы в Петроградские государственные художественно-учебные мастерские (ПГХУМ) при воссозданной Академии художеств;

1921–1923 — Академия художеств (АХ);

1923–1925 — Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС);

1925–1930 — Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИН, ЛВХТИ);

1930 — переименован в Институт пролетарских изобразительных искусств (ИНПИИ);

1932 — преобразован в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры (ЛИЖСА).

⁷ Костин В. И. К. С. Петров-Водкин. М., 1966. С. 90.

⁸ Любимова А. Б. Живопись студентов ВХУТЕМАС в собрании Русского музея. Выявленные памятники // Страницы истории отечественного искусства. Вып. XX. СПб: Palace Editions, 2012. С. 128–147.

⁹ ОР ГРМ, ф. 209, д. 14, л. 26. Власов В. Воспоминания (далее — Власов В. Воспоминания).

¹⁰ Адашкина Н. Л. К. С. Петров-Водкин: жизнь и творчество. М.: БуксМарт, 2014. С. 77 (далее — Адашкина Н. Л. Петров-Водкин: жизнь и творчество).

¹¹ НА РАХ, ф. 7, оп. 3, ед. хр. 298, л. 18.

¹² «Башня Вячеслава Иванова» — под таким названием вошла в историю русского Серебряного века петербургская квартира поэта В. И. Иванова, располагавшаяся в эркере седьмого этажа дома 25 по Таврической улице (ныне — д. 35), неподалеку от Таврического дворца. В круглой комнате с великолепным видом на город начиная с 1905-го проходили знаменитые «среды», собиравшие весь цвет художественной и интеллектуальной России — поэтов, художников, музыкантов, религиозных философов. Здесь бывали З. Н. Гиппиус и Д. С. Мережковский, А. А. Блок, Андрей Белый, Федор Сологуб, Г. И. Чулков, А. В. Луначарский, В. Э. Мейерхольд, М. В. Добужинский, М. А. Волошин, А. А. Ахматова, В. Я. Брюсов, М. А. Кузмин, Н. А. Бердяев. В конце 1909 года собрания на «башне» были перенесены в редакцию журнала «Аполлон».

¹³ Оболенская Ю. В школе Званцевой под руководством Л. Бакста и М. Добужинского. Прочитано в Академии художественных наук. 1927 / Публ., коммент. и послесл. Лины Бернштейн, Лены Неклюдовой // <http://www.utoronto.ca/tsq>. С. 209.

¹⁴ Там же. С. 218.

¹⁵ Там же. С. 221.

¹⁶ Там же. С. 235.

¹⁷ Лермонтова А. В. Биография Н. В. Лермонтовой. Рукопись. Частный архив. С. 2. Автор — Александра Владимировна Лермонтова (1892–1964), физик-спектроскопист, жена известного ученого академика

В. А. Фока, вместе с которым перевела книгу Н. Бора «Атомная физика и человеческое познание» (1961). Вся семья исключительно одарена. Вторая сестра, Екатерина Владимировна (1889–1942) — одна из первых женщин-геологов. Брат, Владимир Владимирович (?–1941) — физик-электронщик, сотрудник изобретателя, отца электронной музыки Л. С. Термена.

¹⁸ Адашкина Н. Л. Петров-Водкин: жизнь и творчество. С. 86.

¹⁹ Там же. С. 45.

²⁰ Круглов В. Символизм в России // Символизм в России. Каталог выставки. ГРМ. СПб: Palace Edition, 1996. С. 36.

²¹ Стернин Г. Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры. М.: ГАЛАРТ, 2007. С. 168.

²² Эткинд А. Эрос невозможного: история психоанализа в России. СПб: Издательский дом «Медуза», 1993. С. 63.

²³ Цит. по: Александр Николаевич Бенуа. Художественные письма 1908–1917. СПб, 2006. Т. 1. С. 344.

²⁴ Цит. по: Мастера искусства об искусстве. М., 1970. Т. 7. С. 218.

²⁵ Стернин Г. Ю. Указ. соч. С. 166.

²⁶ Цит. по: Андрей Крусанов. Русский авангард. Т. 1, кн. 2. М., 2010. С. 561.

²⁷ Лермонтова А. В. Биография Н. В. Лермонтовой. С. 11.

²⁸ Эткинд А. Хлыст. Секты, литература и революция. М.: НЛО, 2013. С. 201.

²⁹ Лермонтова А. В. Биография Н. В. Лермонтовой. С. 11.

³⁰ Каплан Евгения Максимовна (около 1890 — не ранее 1915) — художница, в начале 1910-х соученица Жуковой по школе Званцевой.

³¹ См.: Лермонтова А. В. Биография Н. В. Лермонтовой. С. 16.

³² Адашкина Н. Л. Петров-Водкин: жизнь и творчество. С. 59.

³³ Цит. по: Адашкина Н. Л. Педагогическая система К. С. Петрова-Водкина. Очерки по русскому и советскому искусству. ГТГ. Л., 1974. С. 28 (далее — Адашкина Н. Л. Педагогическая система Петрова-Водкина).

³⁴ Цит. по: Адашкина Н. Л. Педагогическая система Петрова-Водкина. С. 293.

³⁵ НА РАХ, ф. 7, оп. 8, ед. хр. 2997, л. 4.

³⁶ Б. Н. Яковлев. Транспорт налаживается. 1923, ГТГ.

³⁷ Автор благодарит С. Я. Кагарлицкую за собранные ею материалы, посвященные Р. И. Котович-Борисяк.

³⁸ Бестужевка — студентка бестужевских курсов (1878–1918), высших женских курсов в Петербурге, учрежденных историком, писателем, академиком Академии наук К. Н. Бестужевым-Рюминым (1829–1897).

³⁹ Изображен отец художника, В. В. Котович, подполковник, погибший в начале Первой мировой. Портрет был показан в 1915 году на выставке «Мира искусства».

⁴⁰ Был представлен на Первой выставке профессионального союза художников и живописцев. Москва, 1918.

⁴¹ Был представлен на выставке «Жар-цвет», 1924.

⁴² См.: Корзун В. П. Семья Лаппо-Данилевских: семейный контекст в историческом нарративе. История и историки. Исторический вестник. 2011–2012. М.: Наука, 2014.

⁴³ См.: А. А. Лаппо-Данилевский / Текст К. С. Петрова-Водкина, Б. Эссен, Я. Чахрова, П. Лошкарева. Л.: Община художников, 1928.

⁴⁴ Власов В. Воспоминания. Л. 26.

⁴⁵ А. А. Лаппо-Данилевский. Указ. соч. С. 6.

⁴⁶ ОР ГРМ, ф. 240, ед. хр. 36, л. 1.

⁴⁷ А. А. Лаппо-Данилевский. Указ. соч. С. 12.

⁴⁸ НА РАХ, ф. 7, оп. 3, ед. хр. 298, л. 1.

⁴⁹ Там же, л. 8.

⁵⁰ Как нам представляется, наиболее основательное комментирование системы принадлежит Н. Л. Адашкиной, на книгу которой мы уже ссылались выше (см. примеч. 33).

⁵¹ Власов В. Воспоминания. Л. 29.

⁵² НА РАХ, ф. 7, д. 135, оп. 1 (29.09.22 — 09.10.23).

⁵³ Там же, л. 53.

⁵⁴ См.: План реконструкции ленинградского высшего художественно-технического института. Доклад ректора Ф. А. Маслова. Л., 1929. Ротапринт.

⁵⁵ НА РАХ, ф. 7, оп. 3, ед. хр. 298, л. 28.

- ⁵⁶ Там же, л. 30.
- ⁵⁷ Елена Селизарова пишет даже: «Эту версию невозможно проверить, ибо в фонде Академии не сохранилось ни одной подобной работы». См.: Селизарова Е. Н. Петров-Водкин в Петербурге–Петрограде–Ленинграде. СПб, 1993. С. 130.
- ⁵⁸ НА РАХ, ф. 7, оп. 1, д. 151, л. 5. Программа общего курса живописного факультета.
- ⁵⁹ Цит. по: Адашкина Н. Л. Педагогическая система К. С. Петрова-Водкина. С. 296.
- ⁶⁰ Ермакова Т. А. В плену живописных ощущений // Ломакина Мария Владимировна. Живопись. Графика. ГТГ. М., 2009; Соколов М. Н. Искусство и судьба. О живописи Марии Ломакиной // Ломакина Мария Владимировна. Живопись. Графика. ГТГ. М., 2009.
- ⁶¹ «Она сознательно пожертвовала собой как художником, чтобы дать возможность моему отцу, художнику А. Русакову, заниматься живописью и чтобы семья хоть как-нибудь да существовала» (Русаков А. А. Избранные труды. СПб, 2000. С. 28).
- ⁶² См.: Боровский А. Леонид Чупятов // Ракурс Чупятова. Галерея «Наши художники». СПб: Petronivis, 2013. С. 148.
- ⁶³ Разумеется, на практике сам он далеко не всегда придерживался этой установки: многие произведения этого жанра как раз направлены ассоциативно.
- ⁶⁴ Сидоров А. А. Русская графика начала века. М.: Искусство, 1969. С. 110.
- ⁶⁵ См.: Боровский А. В. И. Малагис. Л.: Художник РСФСР, 1987. С. 9.
- ⁶⁶ Цит. по: Любимова А. Указ. соч. С. 130.
- ⁶⁷ Цит. по: Петр Иванович Соколов. Материалы к биографии. С. 63.
- ⁶⁸ Цит. по: Боровский А. Леонид Чупятов. С. 34.
- ⁶⁹ Рисунок воспроизведен в № 1 журнала «Петроград» за 1924 год.
- ⁷⁰ Цит. по: Адашкина Н. Л. Петров-Водкин: жизнь и творчество. С. 119.
- ⁷¹ Первый вариант был удостоен 1-й Премии на конкурсе «Рабочий», организованном Общиной художников.
- ⁷² Адашкина Н. Л. Петров-Водкин: жизнь и творчество. С. 127.
- ⁷³ Там же. С. 74.
- ⁷⁴ Изображена Софья Михайловна Тривуш (урожденная Кусочкова), соученица Эвенбах по Ленинградскому государственному университету (историко-филологический факультет, кафедра материальной культуры). После окончания университета работала во дворцах-музеях Царского (Детского) Села, а после окончания войны — в Музее истории Ленинграда.
- ⁷⁵ Показан на VI выставке Общины художников в 1925 году.
- ⁷⁶ Изображена жена художника Ксения Павловна Чупятова, урожденная Шольп.
- ⁷⁷ Портрет соотносится с картиной «Женщина в голубом перед цветком» из описи произведений, оставшихся после смерти Чупятова и его жены в их квартире и поступивших на временное хранение сначала в Эрмитаж, а затем в Русский музей. Возможно, помимо произведений Чупятова, в квартире находились картины и других художников, поэтому вопрос об авторстве остается открытым (справка А. Б. Любимовой).
- ⁷⁸ Изображена Екатерина Николаевна Ионина, жена автора, сестра художника А. Н. Самохвалова.
- ⁷⁹ См.: Edward Luci-Smith. Art Deco Painting. Phaidon, 2003. P. 23.
- ⁸⁰ Семь живописцев Новеченто объединились в 1923 году на базе ключевых понятий «синтез», «композиция» и «не фрагментарная конструкция», а в 1926-м в Милане реорганизовались в группу Novocento Italiano. В 1929-м оформилась «Римская школа». Группа художников объединилась и вокруг журнала «Valori Plastici» (См.: Art of the Twentieth Century. The Artistic Culture between the Wars. Milano: Skira, 2006. P. 173). Все они не отрицали завоевания авангарда, футуризма, в частности, не призывали и к возврату непосредственности, прямого контакта с натурой. Более того, их визуальность была сложной: они рефлексировали мимесис мимесисом, оптику оптикой, медию — медией. Думается, петрово-водкинцам были ближе всего Феличе Казорати (Felice Casorati), Антонио Донги (Antonio Donghi), Ахилло Фуни (Achille Funi), Артуро Мартини (Arturo Martini), Марио Сирони (Mario Sironi), Марио Тоцци (Mario Tozzi), во всяком случае, определенная перекличка здесь присутствует.
- ⁸¹ Цит. по: V. Bouvet & G. Durozoi. Paris between the Wars. London: Thames and Hudson, 2012. P. 270. Эти имена, правда, в связи с творчеством самого Петрова-Водкина, приводит Е. В. Грибонослова-Гребнева, ставящая интересные проблемы контекстуализации творчества художника в европейском фигуративном искусстве первой половины XX века (См.: Грибонослова-Гребнева Е. В. Творчество К. С. Петрова-Водкина и западноевропейские «реализмы» 1920–1930-х гг. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. МГУ. 2009. С. 22).
- ⁸² Скажем сразу, что европейский материал, особенно немецкий, молодые советские художники знали достаточно полно. См.: Пышновская З. Художественный интернационал // Советское искусствознание-27. М., 1991, и другие. В середине 1920-х проблематикой новых реализмов пристально интересовалась и советская критика. Абрам Эфрос, самый чуткий критик времени, еще в 1922 году писал о «ныне зацветающей классике» как о дуновении свежего ветра. Эта классика — «левая, ибо она только что отделилась от царства „измов“» (цит. по: Литературные манифесты. От символизма до «Октября». М.: Аграф, 2001. С. 306). Через несколько лет как раз итальянцы, в том числе упомянутый Казорати, стали мишенью молодого Алексея Федорова-Давыдова. Он парадоксальным образом критиковал их за «стремление раз навсегда запечатлеть старые достижения сезанновского постимпрессионизма. Недаром страной неоклассицизма стала родина фашизма (итальянского.— А. Б.)» (цит. по: Федоров-Давыдов А. Статьи и очерки. М., 1975. С. 25). Здесь многое странно — уподобление постсезаннизма неоклассицизму, а затем и фашизму. Прямолинейная политизация уже была в духе времени. Но предвидение обмануло критика: неоклассика совсем скоро будет государственно востребована и в СССР. Впрочем, далее он пишет: «Если нам и суждено будет взять кое-что у неоклассицизма, то это „тщательность“ работы его мастеров <...> Произведение искусства — это прежде всего хорошо сделанная вещь». Это перекликается с петрово-водкинским: «организацией глубокой ремесленности предмета».
- ⁸³ Цит. по: Devin Fore. Realism after Modernism. An October Book. London: The MIT Press, 2012. P. 299.



Школа Петрова-Водкина

Искусство Кузьмы Петрова-Водкина принадлежит к ключевым явлениям русской культуры XX века. Его достижения стали одной из составляющих формальной революции, а его творчество, глубоко самобытное, оказалось источником многих влияний, как очевидных, так иногда и трудно постигаемых.

Творчество Петрова-Водкина исследовано всесторонне, и интерес к его наследию не ослабевает поныне. Немало внимания исследователи уделяли и педагогической деятельности художника, в первую очередь Наталия Адаскина, в работах которой тема «Кузьма Петров-Водкин — педагог» рассматривается с наибольшей обстоятельностью и полнотой¹. Вместе с тем итоги этой его деятельности до сих пор не оценены по-настоящему в силу разрозненности и недостаточной изученности наследия учеников мастера. «Круг Петрова-Водкина» — это выставка учителя в окружении учеников, среди которых были как «апостолы», так и имитаторы, а его влияние было как поверхностным, так и всепроникающим, но оно было огромно.

В первые годы революции область педагогики стала полем сражения различных направлений, концепций и теорий. Художники, взгляды которых были слишком оригинальны, чтобы стать основой педагогической практики, с энтузиазмом взялись за строительство новой художественной школы. Среди них — Казимир Малевич и Павел Филонов, Владимир Татлин, Василий Кандинский и Кузьма Петров-Водкин... Учитывая противоположность творческих ориентаций, иногда больше кажущуюся, нежели действительную, и обращаясь к сравнениям, можно утверждать о сходной по масштабу и значимости роли Петрова-Водкина, художника и педагога, в судьбах своей эпохи.

С февраля 1917 года Петров-Водкин активно включается в общественную деятельность. В первую очередь, он видит себя в числе организаторов новой художественной школы. 28 июня 1917 года в газете «Дело народа» публикуется его статья «О науке видеть», где он излагает основы своей педагогической деятельности. 27 июля 1917-го Петрова-Водкина назначают членом комиссии по реформе Академии художеств, Высшего художественного училища и подведомственных Академии провинциальных художественных школ.

К тому времени Петров-Водкин уже накопил немалый педагогический опыт. Преподавать он начал рано, а с 1910 года, по его собственным словам, был буквально «прикован к преподаванию». Сменив Льва Бакста в качестве педагога школы Елизаветы Званцевой², Петров-Водкин вскоре добился видимых успехов и завоевал популярность среди молодежи. Школа Званцевой стала для художника и собственной школой, где оттачивалось мастерство, где рождались теории и где учащиеся в большей или меньшей степени были соучастниками творческой эволюции Петрова-Водкина. Наверное, мы вправе здесь заметить, что начало преподавательской деятельности в преддверии творческого взлета мастера было продиктовано не только материальными причинами³. С юности Петров-Водкин был склонен к самозерцанию и философствованию, стремился во всем дойти до сути и донести свою точку зрения до окружающих.

Учащимися школы Званцевой были преимущественно представители среднего сословия и молодежь из аристократических семей. Далеко не все из них известны и смогли оставить свой след в истории. Списки учащихся не сохранились, и состав на сегодняшний день известен благодаря воспоминаниям и немногим документам.

В числе девушек, а их, видимо, было большинство, уроки мастера по-своему и талантливо усвоили Вера Жукова, Фавста Шихманова, Раиса Котович-Борисяк, Мария Саско, Юлия Оболенская, Надежда Лермонтова. Последняя училась несколько лет у Льва Бакста, а позднее у Петрова-Водкина, но вот о времени ее учебы данные в настоящий момент расходятся⁴. Ей также довелось под руководством художника работать над росписями храма Василия Златоверхого в Овруче⁵.

Накануне революции в школу Елизаветы Званцевой поступают Леонид Чупятов (предположительно в 1916 году, ранее он обучался в школе Общества поощрения художеств, студиях Михаила Бернштейна и Яна Ционглинского), самый одаренный ученик Петрова-Водкина, Владимир Дмитриев и Борис Эрбштейн.

«Закладывая свое будущее в начинающих художников», как Петров-Водкин писал в одном из писем матери, он учил тому, чем овладевал и к чему стремился в то время сам. Период с 1910-го по 1917-й, в течение которого Петров-Водкин преподавал в школе Званцевой, демонстрирует поступательное движение от символизма к новому классицизму, однако, как показало будущее, не исключая при этом контактов с новаторскими исканиями.

Обладая разной степенью одаренности, своими работами ученики демонстрируют тяготение к обобщенной пластике и повышенной интенсивности цветовых отношений. Петров-Водкин всячески предостерегает их от подражания натуре, подчеркивая значение образа, зашифрованного в цвете, в ритмах композиции и деталях изображения. Исчезают валеры, цвет обнажается, очищается от рефлексов, «беседуя полным звоном, полным звуком»⁶. Произведения учеников в большей или меньшей степени оказывались резонансными основным творческим вехам учителя⁷.

Позиционируя свои взгляды, Петров-Водкин выступает с лекциями, пишет теоретические статьи. В 1912 году были изданы тезисы его лекции «Живопись будущего», где художник заявляет, что «импрессионизм — тупик» и едва ли не синоним натурализма, что необходимо избегать изображения видимости, а в новой школе, в отличие от старой, где много внимания уделялось сюжету, необходимо изучать объективные основы художнического ремесла, опирающиеся на научные знания.

Творческие лозунги Петрова-Водкина — веяние времени. Вдохновленное наукой искусство XX века стремится познать законы творчества. Художники соревнуются в формулировках, доказывая объективность собственных инноваций. «Живопись будущего», «Наука видеть», «Искусство как ремесло» Петрова-Водкина одновременно и родственны «О духовном в искусстве» Василия Кандинского, «Канону и закону», «Декларации мирового расцвета» Павла Филонова и «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм» Казимира Малевича⁸. Так, скажем, его выводы относительно зависимости цвета от формы — «синее в круге не то, что синее в треугольнике»⁹ — очевидно родственны рассуждениям Кандинского, а концепция «сферической перспективы», как не раз отмечалось, близка теории «расширенного смотрения» Михаила Матюшина. Параллелей можно выявить гораздо больше, учитывая опыт творческого общения Петрова-Водкина, однако основополагающая ориентация на классику, не столько в формальном, сколько в смысловом значении, подчинила все влияния, сделав их второстепенными.

Много позднее Петров-Водкин вспоминал, что ему в школе достался «очень странный багаж»¹⁰. Для большинства учащихся занятия в школе Званцевой были своего рода развлечением, но благодаря усилиям художника для некоторых из них искусство становится делом жизни. Так, Надежда Лермонтова участвует в выставках «Союза молодежи» (1912–1913), благодаря инициативе Юлии Оболенской несколько учеников школы экспонируют работы на выставке «1915 год», а в 1916-м на выставке «Мира искусства» дебютирует Леонид Чупятов.

Закрытие школы Елизаветы Званцевой в 1917 году не прервало контактов учителя и учеников и в переломный период истории они оказываются рядом с Петровым-Водкиным. Нельзя здесь не вспомнить, что теплые дружеские отношения Званцевой и Петрова-Водкина сохранялись вплоть до ее смерти в 1921 году.

По сообщениям в газетах, ученики «школы Петрова-Водкина», а именно так себя называла и так писала в анкетах при поступлении в вуз группа молодых художников из числа абитуриентов, «штурмовали» Академию художеств¹¹. Одновременно с молодежью, принадлежащей к другим творческим группировкам, они оккупируют ряд помещений. Видимо, таким образом «школа» в лице нескольких учеников заявляла о своей не последней роли в судьбе обновленной Академии художеств.

Петров-Водкин был в числе первых профессоров, приглашенных студентами в качестве педагога новой Академии. Избрание произошло 30 января 1918 года¹². С небольшими перерывами Петров-Водкин преподавал в вузе до декабря 1932 года.

Среди группы студентов, написавших в марте 1919 года, в период реорганизации Академии, заявление в Петроградскую коллегия по делам искусств о своем желании под руководством профессора Петрова-Водкина изучать фресковую живопись, а также станковую живопись в организованной при монументальном отделении живописной мастерской, были, в том числе, ученики школы Званцевой. Сохранившийся документ подписан де-

сятью молодыми художниками: Мария Саско, Леонид Чупятов, Владимир Дмитриев, Борис Эрбштейн, Лев Британишский, Александр Лаппо-Данилевский, Бенита Эссен (далее три подписи в заявлении неразборчивы)¹³.

В октябре 1918-го Академия художеств преобразуется в Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские (ПГСХУМ). Петров-Водкин сохраняет свои позиции, а его мастерская с приходом новых студентов приобретает все большую популярность.

Рассуждая о педагогике, Петров-Водкин часто приводил в пример Валентина Серова, который старался быть крайне деликатным в отношении индивидуальности ученика, не навязывал своего мнения и был объективным. Серов был учителем и другом, человеком всегда принципиальным в своих суждениях. Таковым пытался стать для своих учеников Петров-Водкин.

Взглянув на ситуацию со стороны, с уверенностью можно сказать, что трудно было учиться у художника такого масштаба дарования и не поддаться его влиянию.

Как в творческом плане, так и относительно методов преподавания Петров-Водкин часто ссылался на опыт Леонардо да Винчи, справедливо при этом отмечая, что «...у Леонардо мы не встречаем учеников, перешагнувших учителя и создавших свои школы. Действительно, все так называемые „леонардески“ представляют собой не больше, как пародию на оригинал. В том-то и дело, что великие мастера в своем творчестве достигают такой законченности, что продолжение их линии становится невозможным <...> Учиться у великого мастера технически можно только на отдельных этапах его работ, все же его творчество учит нас лишь процессу его роста и становления,— этого в учебу не включить»¹⁴.

В чем же выход? Открыть тайны мастерства и «научить учиться» — в этом Петров-Водкин видит задачу истинной педагогики.

В действительности отношения мастер – ученик в его мастерской, особенно в послеоктябрьский период, напоминали ренессансные, наиболее дружеские — с Леонидом Чупятовым, Павлом Голубятниковым и Сергеем Приселковым. Это было время наивысшей активности и энтузиазма, возможно, поэтому среди студентов первого выпуска — наибольшее число его последователей. Авторитет Петрова-Водкина был непререкаем, и при всем разнообразии талантов «ученичество» было налицо. В отраженном свете произведений учителя — вспомним лишь полотна «1918 год в Петрограде (Петроградская мадонна)» (1920, ГТГ), «Автопортрет» (1918, ГРМ), «Утренний натюрморт» (1918, ГРМ), «Селетка» (1918, ГРМ), «Фрукты на синей скатерти» (1921, ГРМ), «Мадонна с ребенком. Пробуждающая» (ил. на с. 86), «Купающиеся мальчики» (1926, ГРМ) и самаркандскую серию (1921, ГРМ) — воспринимается многое из того, что оставила в наследие на этом этапе «школа» Петрова-Водкина.

В 1918–1920 годах в мастерскую Петрова-Водкина поступили Леонид Чупятов, Сергей Приселков, Александр Лаппо-Данилевский, Евгения Эвенбах, Владимир Дмитриев, Петр Акишин, Павел Голубятников, Фавста Шихманова, Бенита Эссен, Александр Самохвалов, который перешел к Петрову-Водкину с архитектурного факультета, Николай Ионин, Элеонора Месмахер, Герасим Эфрос, Юрий Черкесов, Мария Саско, Петр Соколов, Лев Британишский и другие.

Студенты, группа из 13 человек, помогают учителю в работе над панно, которые украсили Театральную площадь к первой годовщине Октября. В свою очередь, он способствует участию лучших студентов в серьезных выставках, таких как Первая Государственная свободная выставка произведений искусств (1919), позднее — «Выставка картин петроградских художников всех направлений. 1918–1923» в Академии художеств. В 1920 году учитель едет в творческую командировку в Новгород вместе со своими учениками Леонидом Чупятовым и Павлом Голубятниковым. В 1921 году, вдохновленный Александром Самохваловым, Петров-Водкин отправляется с ним в Туркестан. Все, что создают ученики, вдохновлено образами и пластическими решениями мастера, и близость эта очевидна. При поддержке Петрова-Водкина к педагогической деятельности вскоре приобщаются Сергей Приселков и Леонид Чупятов. С 1921 года последний активно помогал учителю в продвижении его программы обучения. Правда, Петров-Водкин искренне опасался, что на педагогическом поприще Чупятову может помешать его излишняя гениальность, «неврастеничность и декаденство» в духе «Мира искусства»¹⁵.

В 1923 году, вооружившись навыками, полученными в мастерской Петрова-Водкина, собственную мастерскую на 3-й линии Васильевского острова открывают Бенита Эссен и Петр Соколов. Несколькими годами позднее миссионером «школы» Петрова-Водкина в Киеве становится Павел Голубятников.



Николай Ионин
Женщина в красном. 1925
Холст, масло. 141 x 54
ГРМ

В начале 1922-го имела место попытка создать «Общество школы Петрова-Водкина». Малоизвестный факт подтверждает сохранившийся Устав за подписью председателя Марии Саско и членов Сергея Приселкова, Леонида Чупятова, Фавсты Шихмановой и других. Изложенные в нем положения доказательно свидетельствуют, что вокруг Петрова-Водкина сплотился коллектив единомышленников, готовых совместно отстаивать провозглашенные им принципы¹⁶.

Стоит напомнить, что представляла собой Академия художеств-ПГСХУМ в первые годы Советской власти. Свобода выбора преподавателя, отмена экзаменов и целого ряда важных дисциплин, на чем особенно настаивали активисты «левых»,— все это на фоне непрекращающейся борьбы мнений подчеркивало отличие мастерской Петрова-Водкина, которую молодежь воспринимала как форпост профессионализма.

В соответствии с инструкцией от 8 августа 1918 года, утвержденной Коллегией по делам искусств, Государственные свободные художественно-учебные мастерские осуществляли прием всех желающих без предоставления дипломов и все, состоявшие ранее в бывших художественных школах, считались учащимися ПГСХУМ автоматически. Заявления принимались круглый год. Учащиеся пользовались правом выбирать руководителей, работать в мастерской без руководителя и менять руководителя, но не более 1 раза в год¹⁷.

В январе и июне 1920 года были организованы выставки студенческих работ, которые засвидетельствовали проблемы «свободного образования». Вновь встал вопрос об учебных планах и условиях приема в вуз. В 1920 году Петров-Водкин начинает работу над новой программой преподавания. В 1921 году его назначают деканом живописного факультета, а в октябре 1922-го он предлагает свою программу, так называемый объективный метод. По воспоминаниям, этот метод практиковался в Академии чуть более года и был отменен, но принципиальные его положения оставались для Петрова-Водкина неизменными и культивировались позднее, начиная с 1926 года, в его мастерской на монументальном и театральном-декорационном отделениях. Это был формально-аналитический метод¹⁸, предполагающий обучение от простого к сложному, получение базовых знаний параллельно в различных областях творчества, сочетание практических занятий с получением теоретических знаний, введение специальных научных дисциплин, помогающих познать объективные законы творчества, скажем, таких как математика, химия, физика и оптика. Позднее, в 1930-е годы, на вопрос «можно ли учить живописи?» Петров-Водкин отвечал: «...живопись мы можем теперь взять, как научную доктрину, разложить ее на составные части и это научное обоснование провести...»¹⁹

Все это не покажется странным, если иметь в виду, что научный подход к искусству был веянием времени. Вскоре будет организован Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК), и еще в период дискуссий о будущем Академии художеств представители разных направлений высказывались за обретение Академией статуса научно-исследовательского учреждения. Среди учеников культивировался интерес к исследовательской работе, что, в частности, подтверждают сохранившиеся трактаты и упоминания о них в связи с именами Сергея Приселкова, Леонида Чупятова, Александра Самохвалова и других.

Надо сказать, что расширенный список предметов в программе Петрова-Водкина оправдывался еще и житейскими обстоятельствами. В отличие от первого выпуска, где преобладали студенты, получившие хорошее базовое и начальное художественное образование, учащиеся следующих выпусков были в большинстве своем малообразованными.

Наиболее дискуссионной стороной «объективного метода» было введение «трехцветки». На своем творческом вечере в Московском областном Союзе советских художников в мае 1933 года²⁰ Петров-Водкин точно выразил отношение к своему методу: «Когда говорят о Петрове-Водкине и его школе, то возникают слова: трехцветка (очень дурно названо), наклонная перспектива и сферичность». И далее: «Существуют, например, люди, которые говорят — у Петрова-Водкина учился, он пишет одной краской: я знаю, значит, он был в таком-то году и постиг то-то и то-то, ничего главного не воспринял и дальше не развился». «Я прихожу к теории, которую пережил довольно скоро: к монохромному на том основании, что если я опрощаю форму, то я вынужден также опростить и цвет»²¹. Спустя три года, отвечая на вопрос о «трехцветке», Петров-Водкин поясняет: «Это же специальная философия»²².

Петров-Водкин предлагал студенту познать «объективные законы мастерства», получить навыки творческого ремесла, применимые впоследствии в различных областях творчества, что невольно вызывает сравнение

с «универсальной системой» Казимира Малевича. Методика преподавания конечной целью ставила освоение навыков и приемов монументальной живописи, что, как и само понятие «монументальность» в живописи, в скором времени в повестке дня станет темой весьма актуальной. По степени разработанности программы, по удивительной самоотдаче в работе со студентами из современников Петрова-Водкина можно было сравнить лишь с Владимиром Фаворским.

Ученики Петрова-Водкина считали себя реалистами, но реализм передвижнического толка, как и учителю, был им чужд. Студенты писали натюрморты из простых тел, сначала в монохrome, затем с использованием трех основных цветов, обучаясь экономии средств и познавая закономерности перехода количества краски в цвет. Почти сразу приступали к обнаженной натуре, которую писали обычно в рост, меняя окружение в зависимости от поставленной задачи. Писали портреты, точнее головы, как вспоминал Анатолий Прошкин, «... в крупном формате, раза в три более натуральной величины»²³. Это были портреты-типы, в которых молодые художники вслед за учителем стремились запечатлеть «лик» времени.

Натюрморты составлялись из предметов, противоположных по своим фактурным и функциональным качествам, чтобы понять и почувствовать специфику «междупредметных отношений». Важное место в программе преподавания отводилось композиции и рисунку. Петров-Водкин учил воспринимать предмет в пространстве с движущейся точки зрения, передавать «живую видимость», учитывая особенности бинокулярного восприятия предметов (как тут не вспомнить, что доводы футуристов в свое время «сбивали с толку» классика Петрова-Водкина). «Я сам двигаюсь и вращаюсь, и я должен рассматривать картину так, как я ее строю, и эти вопросы являются для меня кардинальными, на них я и стараюсь развить сюжеты»²⁴.

Атмосферу мастерской Петрова-Водкина живо рисуют воспоминания студентов, в разные годы обучавшихся в мастерской художника.

«Для учащихся (независимо от выбранного ими факультета) обязательными были все дисциплины: живопись, рисунок, скульптура и архитектура,— вспоминает пришедшая в Академию художеств в 1922 году художник Дебора Рязанская.— По живописи проводились (по системе Петрова-Водкина) следующие постановки: вешалась изломанная под разными углами белая бумага и предлагалось ее написать (маслом) в синем монохrome. Называлось это „растяжка синего цвета“. Требовалась передача тональных отношений (без разбора теплостуденостей), только ультрамарином и белилами. Затем следовали также задания на растяжение красного, желтого. Во втором и третьем задании белил не вводили. По рисунку ставились проволочка, сквозные геометрические фигуры и в конце учебного года — они же, но объемные...»²⁵

«Преподавал К. С. нестандартно. Он никогда не притрагивался к холсту студента. Ставил он постановки очень трудные и требовал четкого решения их. Я помню несколько его постановок. Они доставили мне немало мучений,— вспоминала художник Мариам Асламазян.— К. С. ставил одноцветные постановки и требовалось их решать так: — писать одной краской с белилом. Надо было найти силу и звучание каждого цвета в данной среде. После этого давалось 2–3 краски для решения многоцветной постановки. Мы работали все время с ограниченной палитрой. Как-то он поставил натюрморт в белой гамме и отнял у нас белила. Вместо них дал лимонно-желтый. Надо было писать так, чтобы она читалась как белая. Однажды он поставил такой натюрморт — таз с водой, наполовину закрытый стеклом, полено, кирпич, полированное дерево, бумага, ткань. Надо было так написать, чтобы всюду чувствовался материал вещей. Ставил много цветных предметов в пространстве. Не ставя задачи передать объемную форму, требовал, чтобы цветное пятно лежало там, где ему положено в пространстве. Ставил камень, глиняный кувшин, вату, пух, тюль и требовал передачи тяжести каждого предмета <...> Говорил, что живопись, в особенности монументальная, это как высшая математика. Все надо очень рассчитать и класть мазок надо точно. Надо беречь поверхность холста и не мусолить»²⁶.

«Петров-Водкин К. С. часто у чьей-либо работы проводил подробные беседы о живописи,— вспоминала художник Анастасия Гарева,— тема возникала по поводу разбора работы студента, а попутно уже развивались большие вопросы живописи»²⁷. Петров-Водкин был убежден, что преподавать может лишь тот, у кого есть «теория», что заставляло его постоянно выступать с лекциями и участвовать в дискуссиях. Будучи художником на редкость цельного мироощущения, он радовался, видя в ученике проблески серьезной внутренней, духовной работы.

«...Петров-Водкин отлично владел словом, считался у нас „Златоустом“. Петров-Водкин — принципиальный и строгий судья, достигший к тому времени философской мудрости, был объективен в своих суждениях, отмечал недостатки и достоинства каждой работы; справедливо и одинаково относился ко всем ученикам, даже к „инакомыслящим“, не любил внешнего подражательства своим работам», — писал Герасим Эфрос. — Многим нравился обобщенный геометризированный метод развития рисунка, основоположником которого считался Петров-Водкин... Вопросами монументального цветоведения, изучением красящих пигментов, анализом основных цветовых контрастов и тональных соединений занимались в мастерской Петрова-Водкина»²⁸.

Очень точные характеристики Петрова-Водкина содержатся в воспоминаниях Людмилы Рончевской: «Будучи разностороннейшим человеком и большим философом, К. С., находясь в мастерской, не столько обсуждал отдельные работы, сколько вел с нами беседы на самые различные темы — об иконе, своих путешествиях, теории землетрясений и т. д. Он сам пережил землетрясение в Крыму, и оно в его памяти необычайно живо запечатлелось. Он много говорил о несвоевременности итальянской перспективы ввиду развития самолетостроения и возможности людям смотреть на мир с совершенно новых точек зрения. Несмотря на этот вольный подход в преподавании целый ряд положений в живописи были для нас в его мастерской незыблемыми законами. В первую очередь скажу об его отношении к рисунку. Будучи сам блистательным рисовальщиком, он требовал не только точного, но и логичного осознания формы (т. е. прошедший через мозг студента). Он говорил — вот это голова. Дело в начале не в носе, глазах, не в так называемом сходстве — прежде всего голова — это яйцевидная форма, посаженная под разными углами на цилиндр шеи. Прежде всего надо было определить наклон голове, как в пространстве, так и в отношении шеи. Рисуя переднюю часть головы, надо думать о затылке. Через весь рисунок шеи этот принцип осевого построения, да он в большинстве случаев лежал и в основе его композиций <...> в живописи он учил экономии средств в цвете и бережному отношению к холсту. К. С. очень ценил охряную гамму. Он заставлял ученика на 1 курсе делать так называемую „растяжку“ краски. Например, охра в густом слое, охра на просвет, на масле и охра с белилами. Он учил, что простая охра или умбра таят в себе больше возможностей в смысле теплостепенности, чем любые другие желтые, и тем более кадмий. Его натюрморты на младших курсах — это постановки из желтых геометрических тел, тканей, бумаги, затем такие же из синих или белых объемов имели цель научить студента из минимального количества красок выжимать максимум их возможностей. Часто по молодости лет мы воспринимали К. С. слишком прямолинейно. Конечно, в этом всем сказывалась преемственность и прямая связь искусства К. С. с русской иконописью, и это иногда вело к раскрашенности у учеников. Надо сказать, что ряд своих секретов К. С. не выдавал. Например, так часто используемый им в своих картинах подмалевок дополнительным цветом — например, зеленый под красным. Это давало просвечивание, великолепное мерцание и смягчение основного цвета. Холст и любовование его фактурой было для Петрова-Водкина первостепенной важности задачей. Всякое забивание холста он считал не культурным <...> любые его рассуждения о разрешении холста сводились к отрицанию статичности построения в пространстве и статичности точки зрения. Все в движении, все в космосе, сказали бы мы сейчас. Совсем не обязательно видение с земной точки. Земля круглая и она вертится. И об этом надо все время помнить, так же как, рисуя нос, надо думать о затылке. Да, во многих теориях К. С. было много опасного для тех, кто воспринимал их не думая, бессознательно. Никто из учеников не стал „водкинистом“. Но учитель старался учить нас думать и быть принципиальными»²⁹.

Педагогическая деятельность Петрова-Водкина, особенно в первые послереволюционные годы, простиралась за рамки Академии художеств. Художник преподавал на Курсах сценических постановок (КУРМАСЦЕП, с 1918), организованных в Петрограде Всеволодом Мейерхольдом. Преподавание велось успешно вопреки заверениям Петрова-Водкина о трудностях, которые он испытывал в работе с театром. На этих курсах, как правило параллельно с основной учебой, занимались ученики бывшего Училища барона Александра Штиглица и Академии художеств, как это было в случае с Владимиром Дмитриевым и Вячеславом Пакулиным. Их собственные опыты в театре со всей определенностью говорят об усвоенных уроках. Вячеслав Пакулин, впоследствии председатель общества «Круг художников» (1926–1932), не являясь непосредственным учеником Петрова-Водкина по Академии художеств, часто говорил о том огромном влиянии, которое оказал Петров-Водкин на него и на всю творческую молодежь его поколения³⁰.

«Выставка картин петроградских художников всех направлений. 1918–1923» в Академии художеств, ставшая последним массивным выступлением «левых», фактически явилась выставкой учителей (Малевича, Филонова, Татлина, Петрова-Водкина и других) и учеников.

Скромно представленный в экспозиции выставки (№ 1196. Девушка; № 1197. Этюд в Самарканде; № 1198. Ретроспектива, перо), Петров-Водкин воспринимался лидером целого движения. Владимир Апостоли, Василий Купцов, Борис Пестинский, Петр Соколов, Александр Самохвалов, Семен Павлов, Владимир Дмитриев, Мария Саско, Бенита Эссен, Евгения Эвенбах, Александр Лаппо-Данилевский, Николай Ионин, Сергей Приселков и Леонид Чупятов стилистически и в своей отчетливой сюжетной направленности составили некое окружение мастера.

Особое место в экспозиции было посвящено творчеству рано ушедшего из жизни талантливого ученика Петрова-Водкина Александра Лаппо-Данилевского³¹. Исключительный повод говорить о «школе» Петрова-Водкина давала экспозиция работ его учеников Леонида Чупятова³² и Сергея Приселкова³³. Они как-то наиболее безбоязненно повторяли мотивы и сюжеты учителя, не теряя уверенности, что важно «не что изображать, а как», вкладывая свое в знакомые мотивы и сюжеты.

Судьба последнего, одного из любимых учеников Петрова-Водкина, Сергея Приселкова, ставшего, по существу, восприемником педагогической системы мастера, весьма показательна. Как живописец он так и не смог себя реализовать до конца, да и судить об этом сегодня трудно из-за отсутствия работ. Однако уже их перечень в каталогах выставок 1920-х годов говорит о полном соответствии взглядам и позициям учителя.

Среди представленных работ есть прямые «цитаты» из произведений учителя — это и близкий концепции Петрова-Водкина набор предметов в натюрмортах, и портреты, поражающие масштабностью изображения и лаконизмом выразительных средств, и, наконец, полотна на религиозные темы.

Петров-Водкин родился в простой семье и в анкете с полным правом мог написать — «пролетарий» или «из крестьян». Распространенную точку зрения, что художник с энтузиазмом принял революцию, можно подвергнуть сомнению. Разве что поверить ядовитому замечанию Бориса Кустодиева, заявившего в 1920 году, что Петров-Водкин — «пролеткульт»³⁴. Петров-Водкин был человеком верующим и оставался им до конца дней. Глеб Савинов, сын художника Александра Савинова, друга Петрова-Водкина, вспоминал разговоры отца, из которых ясно, что Петров-Водкин неоднозначно воспринял перемены. Он принял свершившееся с христианским смирением, глубоко переживая случившееся, что оправдывает его обращение к религиозным сюжетам в 1919–1922 годах как в графике, так и в живописи. В 1919 году в письме к матери он пишет: «Вчера по дороге в Академию зашел в церковь... В храме мороз, служат в шубах, семь-восемь человек молящихся, но от всего этого кажется глубже и вечнее казались слова молитвы»³⁵. Его вера каким-то неведомым образом сопровождалась убеждением в необходимости служить своим искусством новому обществу. В подтексте многих его произведений, созданных позднее, также ощутимы христианские мотивы.

Наметившийся в работах учеников Петрова-Водкина путь к большой форме, к монументализму оказался востребованным. В 1923 году в журнале «Русское искусство» в статье, посвященной творчеству Петрова-Водкина, Мариэтта Шагинян пишет: «...думающее и самосозерцающее себя искусство Петрова-Водкина, помимо собственной его непререкаемой ценности, играет еще и необходимую роль очистительной реакции, возврата к форме»³⁶. В этом же журнале помещена статья Якова Тугендхольда «Бег на месте», в связи с московскими выставками, где автор намечает будущую магистральную линию развития искусства: «Итак, новая живопись должна быть, во-первых, современной и, во-вторых, реалистической, предметной. Эту тягу к своего рода нео-реализму, к здоровой образности, к эмоциональной насыщенности можно было бы понять и оправдать как вполне естественную реакцию против той догматической отвлеченности, которая завела в тупик русскую живопись»³⁷.

Молодежь середины 1920-х годов, провозгласившая целью поиски «стиля эпохи» (большинство из них в 1926 году объединились в «Круге художников»), восприняла практические советы теории учителя как руководство к действию. Это — Лев Британишский, Михаил Вербов, Израиль Лизак, Лев Вольштейн, Татьяна Купервассер, Владимир Малагис, Александр Самохвалов, Михаил Носков, Екатерина Гаскевич, Екатерина Петрова-Троцкая, Анатолий и Виктор Прошкины, Алиса Порет, Виктория Белаковская, Василий Купцов, скульптор

Борис Каплянский. Не избежали влияния Петрова-Водкина Вячеслав Пакулин и Алексей Пахомов. В их произведениях уроки мастера воплотились в несколько более разнообразных и неожиданных преломлениях, однако устремленность их исканий в полной мере соответствовала принципам школы. Они демонстрируют активный процесс слияний и обогащений классики и новаций, сохраняя в качестве основных ориентиров монументальность форм и емкую образность. В 1928 году на обсуждении выставки «Круга» член общества и педагог Владимир Денисов произнес: «К какой картине стремление в Круге? — К монументальной. Эпоха призывает к стене. Надо подготовиться»³⁸.

Все, кто пришел в Академию после 1925 года, фактически также становились учениками Петрова-Водкина.

В творческом самоотчете Петрова-Водкина в Ленинградском отделении Союза художников 28 марта и 5 апреля 1938 года, который он шуточно называет «самоистязанием», есть несколько слов об учениках (к тому времени по состоянию здоровья он уже не мог преподавать): «Я считаю, что у меня люди, среди учеников, которые переживали искания, переварились практически, прошли хорошую школу, стали большими мастерами, но то, что они отрешились, не были согласны с моей школой и проч., это все понятно»³⁹.

Сбивчивость речи мастера, зафиксированная стенограммой, показывает его внутреннее смятение и обиду. Он чувствует себя невостребованным. В своем выступлении художник с сожалением констатирует возврат к натурализму. И вряд ли тогда кто-либо из современников мог в полной мере осознать всю ценность творческого наследия Кузьмы Петрова-Водкина, великого художника и педагога.

Судьбы многих учеников мастера сложились не менее трагически: кто-то погиб в лагерях или умер от голода во время блокады, кто-то сменил область применения творческих способностей, кто-то просто потерялся во времени, и лишь сейчас удалось обнаружить «следы» их оборвавшейся творческой биографии и сохранившиеся работы, как это случилось с работами Алексея Зернова, Петра Акишина, Евгении Благовещенской, Фавсты Шихмановой, Раисы Котович-Борисяк, Михаила Носкова, Ревекки Головчинер, Ольги Богдановой, Елены Аладжаловой и других.

Сегодня совершенно очевидно, что обращение Кузьмы Петрова-Водкина к педагогике было неминуемым, исходя из диалектики его творчества, а итоги прямо или косвенно повлияли на развитие русского искусства всего XX века. В этом смысле выставка «Круг Петрова-Водкина» является продолжением выставок «Мастера аналитического искусства (Школа Павла Филонова)» (Дюссельдорф, 1990), «В круге Малевича» (Русский музей, 2000) и «Михаил Матюшин и его ученики» (Музей Академии художеств, 2008).

п р и м е ч а н и я

¹ Адаскина Н. Л. Педагогическая система К. С. Петрова-Водкина // ГТГ. Очерки по русскому и советскому искусству. Статьи, публикации, хроника. Л., 1974. С. 280–307; Адаскина Н. Л. К. С. Петров-Водкин. Жизнь и творчество. М.: БуксМАрт, 2014.

Эта область деятельности Петрова-Водкина также затрагивалась в публикациях В. И. Костина, Е. Н. Селизаровой, Ю. А. Русакова, С. М. Даниэля, Т. П. Христоробовой и других.

² Школа Елизаветы Званцевой размещалась в доме, где жил Вячеслав Иванов, на углу Тверской улицы за Таврическим садом. С тех пор Кузьма Петров-Водкин стал частым гостем собраний в «Башне», а позднее, в 1920-е годы, естественным образом стал членом ВОЛЬФИЛЫ (Вольной философской ассоциации).

³ «Правда, заработок небольшой,— писал Петров-Водкин матери,— но дело очень меня интересует и к тому же даст положение...» Первоначально занятия проходили 1 раз в неделю. Уже вскоре художник называет школу Званцевой «моей любимой школой». В другом письме матери Петров-Водкин пишет: «...удалось себе за-

воевать прочный успех среди учеников и вообще среди молодежи. Пятница — мой школьный день — для меня если и утомителен, но зато радостный — так хорошо и серьезно закладывать свое будущее в начинающих художников». Второй школой, где в то время преподавал Петров-Водкин, были курсы Общества взаимного вспомоществования художников, где он давал уроки начинающим, и это было, по его словам, менее обременительно (К. С. Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы / Сост., вступ. ст. и коммент. Е. Н. Селизаровой. М.: Советский художник, 1991. С. 135, 138, 146; далее — Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы).

⁴ Именно 1910 год явился периодом наиболее активного общения Надежды Лермонтовой и Кузьмы Петрова-Водкина.

⁵ Петров-Водкин весьма одобрительно отзывался о своих помощниках в письме жене от 13 октября 1910: «...Нас семь человек — пять мужчин и две женщины, последние, пожалуй, орудут своими палитрами энергичнее мужчин...» (Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 135).

⁶ ОР ГРМ, ф. 195, ед. хр. 152, л. 8. 25 мая 1933.

⁷ «...Я сам учился,— вспоминает позже Петров-Водкин,— вот почему и получилась такая история: по каждому периоду у меня суще-

- ствуют ученики — больших голов, красного цвета и т. д. В этом, я думаю, недостаток моего тогдашнего построения школы....» (ОР ГРМ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 93, л. 14. Из стенограммы творческого самоотчета заслуженного деятеля искусств К. С. Петрова-Водкина 29 марта 1938).
- ⁸ К слову сказать, Петрова-Водкина связывали дружеские отношения с Николаем Кульбиным, он присутствовал на 1 Съезде художников и с интересом выслушал зачитанный Кульбиным трактат Василия Кандинского «О духовном в искусстве».
- ⁹ Петров-Водкин К. Живопись будущего. Цит. по: Адашкина Н. Л. Педагогическая система К. С. Петрова-Водкина. С. 287.
- ¹⁰ «...Дело в том, что мне достался очень странный багаж чисто эстетического порядка — чрезвычайно напряженный, острый, но весь основанный на вкусе. Что мне нужно было? Прежде всего мне нужно было снять с людей шелуху. За исключением 4–5 человек, которые вышли в люди, все были обеспечены; работали от нечего делать и для них эстетство ничего не стоило. Мне нужно было их разганашить» (ОР ГРМ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 93, л. 14. Из стенограммы творческого самоотчета заслуженного деятеля искусств К. С. Петрова-Водкина 29 марта 1938).
- ¹¹ Петроградский голос. 1917. № 7. 7 декабря.
- ¹² «...Я избран Советом Академии в профессора Академии художеств (30 января 1918 г.). Как это ни почетно, ни лестно, но с большими колебаниями беру на себя эту большую задачу. И если бы не тяжелое время для Родины и не опасность, что искусство зачахнет среди всеобщего разрушения и я не имею права отказаться от возможности хотя бы попытку благоустроить нашу Высшую школу, если бы не эти соображения, я бы не принял на себя эту роль. К тому же тяготение ко мне художественной молодежи также вызвало мое согласие...» (Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 200).
- ¹³ ОР ГРМ, ф. 240, ед. хр. 38 (от 05.03.1919). Заявление студентов о назначении руководителем К. С. Петрова-Водкина.
- ¹⁴ Петров-Водкин К. С. Пространство Эвклида. Цит. по: Даниэль С. М. Кузьма Петров-Водкин. Жизнь и творчество. Суждения об искусстве. Современники о художнике. СПб: Аврора, 2011. С. 114.
- ¹⁵ К. С. Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы / Сост., вступ. ст. и коммент. Е. Н. Селизаровой. М.: Советский художник, 1991. С. 241.
- ¹⁶ РГАЛИ, ф. 283, оп. 2, д. 574. Ленинградский областной комитет профсоюза работников искусств. Документы о работе художественных обществ и артелей (уставы, планы, переписка и др.) Январь–ноябрь 1922.
- ¹⁷ НА РАХ, ф. 11, оп. 1, д. 107. Беккер И. И. Академия художеств в годы революции.
- ¹⁸ Там же, л. 319–327; НА РАХ, ф. 19, оп. 1, д. 8. Краткая программа по живописи и рисунку для всех факультетов. 1921–1922.
- ¹⁹ НА РАХ, ф. 7, оп. 2, ед. хр. 594, л. 30. Вечер, посвященный встрече с художником Петровым-Водкиным. 9. XII. 1936.
- ²⁰ ОР ГРМ, ф. 195, ед. хр. 152, л. 4 (1933).
- ²¹ Там же, л. 7 (1933).
- ²² НА РАХ, ф. 7, оп. 2, ед. хр. 594, л. 19. Вечер, посвященный встрече с художником Петровым-Водкиным. 9. XII. 1936.
- ²³ РГАЛИ, ф. 502, оп. 1, д. 17, л. 8. Воспоминания художника А. Н. Прошкина.
- ²⁴ Из тезисов доклада «Проблема движения» 7 мая 1922 года. Цит. по.: Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 21.
- ²⁵ НА РАХ, ф. 19, оп. 1, ед. хр. 16. Воспоминания художницы Д. И. Рязанской. 1965.
- ²⁶ НА РАХ, ф. 48, оп. 1, ед. хр. 7. Асламазян М. А. Воспоминания о К. С. Петрове-Водкине.
- ²⁷ НА РАХ, ф. 19, оп. 1, ед. хр. 12. Воспоминания художницы Анастасии Васильевны Гаревой. 28 апреля 1965 г. Новгород. Л. 75.
- ²⁸ НА РАХ, ф. 48, оп. 1, ед. хр. 17. Эфрос Г. Г. Воспоминания бывшего студента, окончившего живописный факультет в 1924.
- ²⁹ НА РАХ, ф. 48, оп. 1, ед. хр. 11. Рончевская Л. А. Воспоминания о Петров-Водкине.
- ³⁰ См.: Мусакова (Шихирева) О. Вячеслав Владимирович Пакулин // Видеть одухотворенно. Семья художников Пакулиных. Выставка произведений. Живопись. Графика. ЦВЗ «Манеж». СПб, 2005. С. 4–9; Мусакова О. К истории художественного объединения «Круг художников» // Объединение «Круг художников». 1926–1932. СПб: Palace Editions, 2007. С. 5–18; Любимова А. Б. Живопись студентов ВХУТЕМАСа в собрании Русского музея. Выявленные памятники // Страницы истории отечественного искусства. Вып. XX. СПб: Palace Edition, 2012. С. 128–147.
- ³¹ Среди его работ внимание приковывают «Игра в течение» и две картины под названием «Голая пристань». В 1928-м Петров-Водкин принял участие в сборнике, посвященном памяти Александра Лаппо-Данилевского, написав статью о талантливом ученике: А. А. Лаппо-Данилевский / Текст К. С. Петрова-Водкина, Б. Эссен, Я. Чахрова, П. Лошкарева. Л.: Община художников, 1928.
- ³² Экспонировались: № 1175. Портрет с архитектурным пейзажем; № 1176. Голова с пейзажем; № 1177. Вогнутая поверхность; № 1178. Грусть; № 1179. Табуретка. Натюрморт; № 1180. Натюрморт с виноградом, собств. Ф. З. Кример; № 1181. Портрет; № 1182. Розовый натюрморт; № 1183. Натюрморт со стружками; № 1184; № Красивые яблоки; № 1185. Белый натюрморт с фруктами; № 1186. Умиление; № 1187. Черный натюрморт с шаром и бумагой; № 1188. Табуретки. Натюрморт; № 1189. Комната; № 1190. Ангел; № 1191. Известие.
- ³³ Экспонировались: № 1092–1097. Рисунок; № 1098. Ступка на бумаге; № 1099. Желтый кувшин; № 1100. Мадонна на сломке; № 1101. Васильки на красном; № 1102. Тарелка на столе; № 1103. Синее стекло; № 1104. Цветы; № 1105. Три предмета; № 1106. Благовещенье; № 1107. Тарелка; № 1108. Цветы на окне.
- ³⁴ ОР ГРМ, ф. 7, ед. хр. 580, л. 200. Дневники В. Воинова. Пролеткульт — культурно-просветительская организация «Пролетарская культура» при Народном комиссариате просвещения (1917–1932).
- ³⁵ Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 205.
- ³⁶ Шагинян М. К. С. Петров-Водкин (Эскизы к монографии) // Русское искусство. [М.; Пг] 1923. № 1. С. 10.
- ³⁷ Тугендхольд Я. Бег на месте // Русское искусство. [М.; Пг] 1923. № 1. С. 90.
- ³⁸ ОР ГРМ, ф. 127, ед. хр. 69, л. 11. Открытое заседание Художественного отдела. ГРМ. 13.05.1928. Доклад Н. Н. Пунина на тему «Выставка художников „Круг“». После доклада обмен мнениями. Стенограмма.
- ³⁹ ОР ГРМ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 93, л. 9. Из стенограммы творческого самоотчета заслуженного деятеля искусств К. С. Петрова-Водкина 5 апреля 1938 года.

приложение:
архивные материалы

РГАЛИ, ф. 283, оп. 2, д. 574. Ленинградский областной комитет профсоюза работников искусств. Документы о работе художественных обществ и артелей (уставы, планы, переписка и др.). Январь–ноябрь 1922. Л. 71–73: Общество художников школы Петрова-Водкина.

Название общества: 1) Общество художников Школы Петрова-Водкина.

Цель общества: 2) Общество имеет целью объединение художников для самоусовершенствования, выявляемого через живопись.

Для осуществления цели общества: 3) Взаимная поддержка в работе; 4) Распространение среди широких слоев населения идей Общества в искусство путем: а) выставок, б) лекций, в) общественных работ (роспись зданий).

Права общества: 5) Обществу предоставляется право юридического лица; 6) Общество имеет пребывание в Петербурге, но может, по постановлению общего собрания, открывать отделения и вне Петербурга; 7) устраивать необходимые Обществу учреждения (с разрешения), как то: а) музей, б) библиотеку, в) красочную лавочку, г) мастерские, д) издательство, е) клуб, и) кассу взаимопомощи. 8) Общество устраивает выставки, лекции, производственную продажу своих произведений различными способами; 9) устанавливает связь со всеми обществами того же направления, находящимися вне Петербурга; 10) устраивает съезды членов Общества, экскурсии, поездки; 11) имеет свою печать, находящуюся у секретаря Общества.

Средства Общества: 12) Единовременные и ежегодные членские взносы; 13) Доходы от выставок, лекций и друг.; 14) Пожертвования; 15) Доходы с капиталов и имущества Общества.

Состав Общества: 16) Общество состоит из людей близких по своим задачам в искусстве, объединенных общим мирозерцанием Школы; 17) Члены Общества разделяются на: учредителей, действительных, почетных и соревнователей: а) учредители Общества — лица, основавшие его и подписавшие Устав. Они считаются первыми действительными членами Общества; б) действительными членами Общества могут быть как художники всех искусств, так и лица, разделяющие цели Общества. Они избираются Правлением и утверждаются Общим собранием. Три действительных члена имеют право рекомендовать кандидата; в) Почетными членами избираются лица, оказавшие значительные услуги Обществу. Они предлагаются одной четвертью действительных членов Общества; г) соревнователи — это лица, экспонирующие на выставках Общества, а также профессионалы всех родов искусства, разделяющие цели Общества.

Права и обязанности действительных членов Общества: 18) избирать и быть избираемым в должности по управлению Обществом; 19) участвовать с правом голоса в общем собрании; 20) пользоваться

бесплатным входом на выставки и лекции; 21) оплата членских взносов; 22) обязательное присутствие на годичном собрании; 23) исполнение должностей, возложенных Собранием; 24) выбывают действительные члены Общества: а) по добровольному желанию, б) по товарищескому суду, после голосования Общего собрания в число 2/3.

Органы Общества: 25) Общее собрание членов. 26) Общее собрание членов Общества созывается Правлением: 1. Обыкновенное, не менее одного раза в год; 2. Чрезвычайное: а) по постановлению Правления, б) по заявлению Ревизионной комиссии, в) по заявлению ½ всех действительных членов Общества. 27) Общее собрание считается действительным при явке 1/3 всех членов Общества. 28) При неявке ½ через неделю созывается 2-е собрание, которое считается действительным при любом количестве членов. 29) Правление: а) Президиум; б) Организационная Комиссия; в) Хозяйственный Комитет; г) Ревизионная Комиссия. 30) Правление Общества находится в Петербурге, состоит из 7 членов. 31) Администрация состоит: из Председателя, Секретаря, членов Правления и Казначей (Казначей выбирается исключительно из членов Правления). 32) Хозяйственный Комитет состоит из 2 членов Правления и 1 действительного члена. 33) Организационная Комиссия состоит из 1 члена Правления [здесь в тексте стоит вопросительный знак.— О. М.]. 34) Ревизионная Комиссия состоит из 1 члена Правления и 1 действительного члена. 35) Правление со всеми функциями избирается Общим собранием действительных членов на 3 года. 36) При Обществе имеется канцелярия.

Ликвидация Общества: 37) вопрос о ликвидации Общества выносится по постановлению 2/3 Правления на Общее собрание при обязательном присутствии всех живых членов-учредителей, хотя бы в момент созыва собрания они и находились вне города. 38) таким же порядком избирается Правление, дополняющее и изменяющее Устав. 39) имущество Общества в случае ликвидации передается в собственность государства.

Председатель: М. Саско.

Секретарь: [подпись неразборчива]

Подписи: С. Приселков, Л. Чупятов, Ф. Шихманова, [неразборчиво]

Резолюция: Комитет живописи Бюро п/о Сорабиса полагает соучаствовать всеми средствами развитию художественных обществ и ходатайствует перед Бюро Пр. Сорабиса содействовать утверждению Общества художников школы Петрова-Водкина.

Председатель Комитета: [подпись неразборчива]

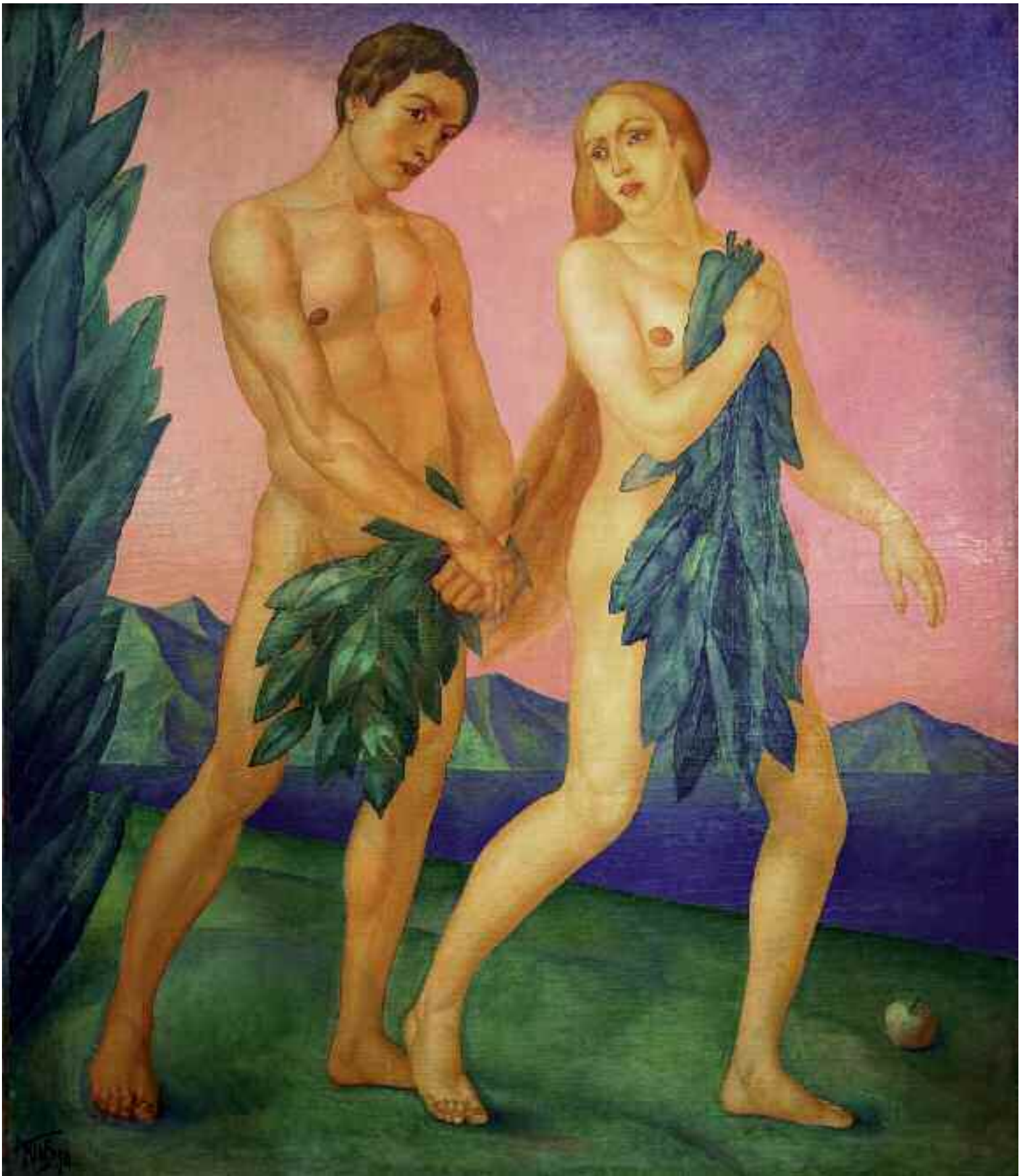
22/II. 22 г.



ЖИВОПИСЬ



Фавста Шихманова
В Царском Селе. Осенью
Около 1917
Фрагмент



Кузьма Петров-Водкин

Изгнание из рая. 1911
Холст, масло. 183 x 160,5
Собрание семьи Палеевых,
Санкт-Петербург

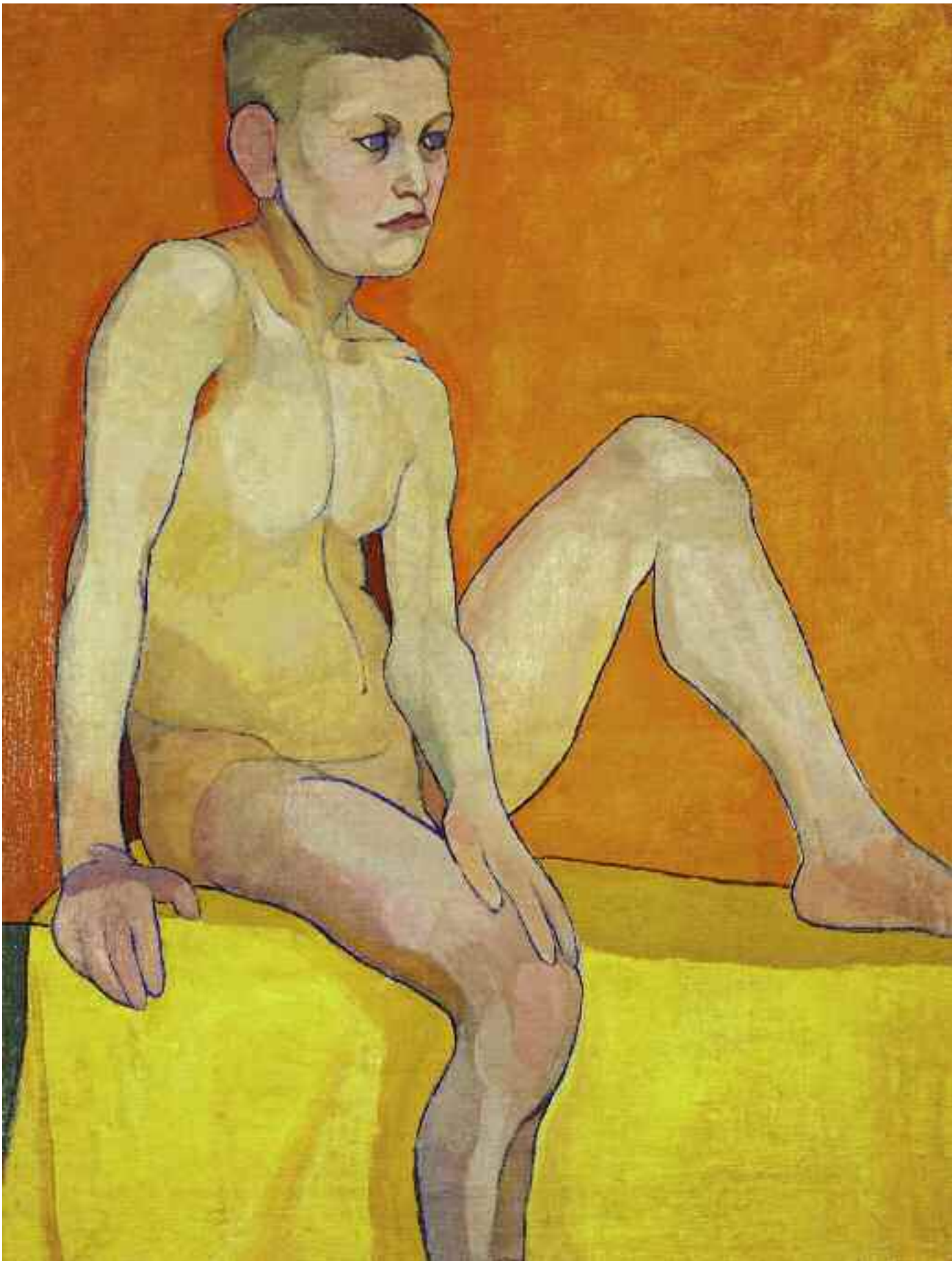


Кузьма Петров-Водкин

Играющие мальчики. 1911

Холст, масло. 123 x 155,2

ГРМ



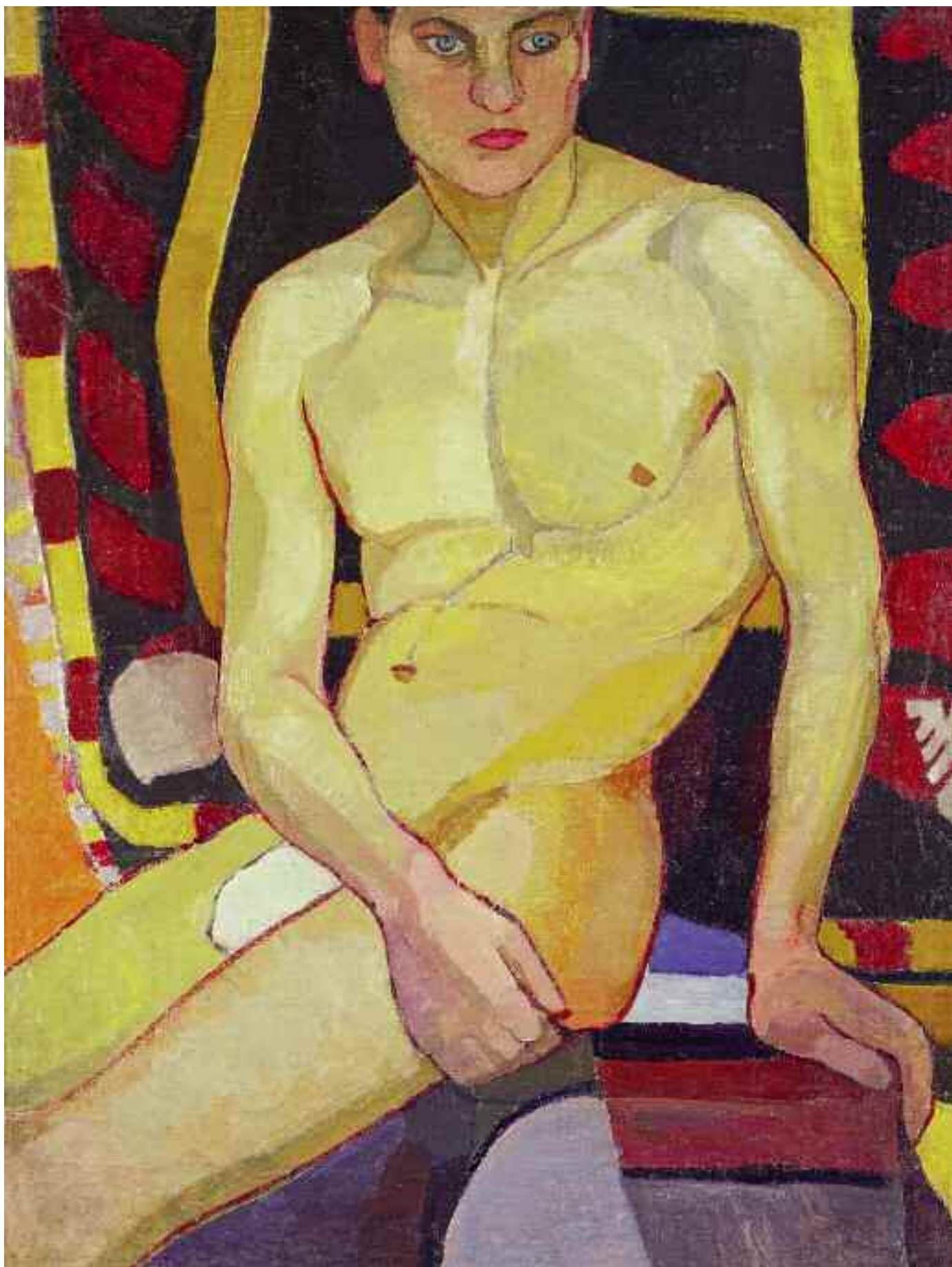
Надежда Лермонтова

Обнаженный мальчик. 1910

Холст, масло. 89,5 x 67,5

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Надежда Лермонтова

Обнаженный натурщик. 1910

Холст, масло. 89 x 67

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Надежда Лермонтова

Женщина в сиреновом платье

Вторая половина 1910-х

Холст, масло. 106 x 78

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Надежда Лермонтова

На диване. Автопортрет. 1910-е

Холст, масло. 106,8 x 124,5

ГРМ



Надежда Лермонтова

Четыре возраста. 1914

Холст, масло. 80,5 x 67,5

Собрание Т. Хайрутдинова, Москва



Надежда Лермонтова

Леда и яйцо. 1916

Холст, масло. 88 x 83

Собрание А. Кузнецова и П. Мелякова,
Санкт-Петербург



Надежда Лермонтова

Декорация с драконом. 1918

Эскиз декорации к балету Сергея Соловьева

«Золотое руно»

Холст, масло. 63 x 78,8

ГРМ



Надежда Лермонтова

Поздние цветы. 1916

Холст, масло. 98 x 67

Собрание А. Кузнецова и П. Мелякова,
Санкт-Петербург

Фавста Шихманова

Портрет мальчика (Николай Троицкий)

Середина 1910-х

Холст, масло. 39,1 x 27,3

Частная коллекция,

Санкт-Петербург





Фавста Шихманова

Дама в саду. Середина 1900-х

Холст, масло. 135 x 178

ГРМ



Фавста Шихманова

Портрет балерины. Середина 1910-х

Холст, масло. 133 x 102

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Фавста Шихманова

В Царском Селе. Осенью. Около 1917

Холст, масло. 49,5 x 73,5

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Фавста Шихманова

Вид на Обводный канал. 1922 (?)

Холст, масло. 138 x 197

Собрание П. Авена, Москва



Фавста Шихманова

Красная дача. Конец 1910-х — начало 1920-х

Холст, масло. 39 x 72,5

Собрание Е. Малова, Санкт-Петербург



Фавста Шихманова

Мальчик в красной рубашке. Середина 1910-х

Холст, масло. 97,5 x 89

Собрание А. Кузнецова и П. Мелякова,
Санкт-Петербург



Юлия Оболенская

Зима. Автопортрет. 1914

Холст, масло. 62,5 x 84

Частное собрание



Вера Жукова
Портрет Евгении Максимовны
Каплан. 1915 (?)
Холст, масло. 67,8 x 73,5
ГРМ



Раиса Котович-Борисяк

Автопортрет с вазой. 1914-1915

Холст, масло. 66,5 x 52,4

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Раиса Котович-Борисяк

Игрушки. Конец 1910-х

Холст, масло. 75 x 46

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Раиса Котович-Борисяк
Портрет Николая Померанцева. 1922
Холст, масло. 80,5 x 67,2
Частное собрание, Москва

Раиса Котович-Борисяк
Портрет Веры Исаевой
Конец 1910-х
Холст, масло. 83,5 x 68,5
Собрание А. Есипович-Рогинской,
Санкт-Петербург



Раиса Котович-Борисяк

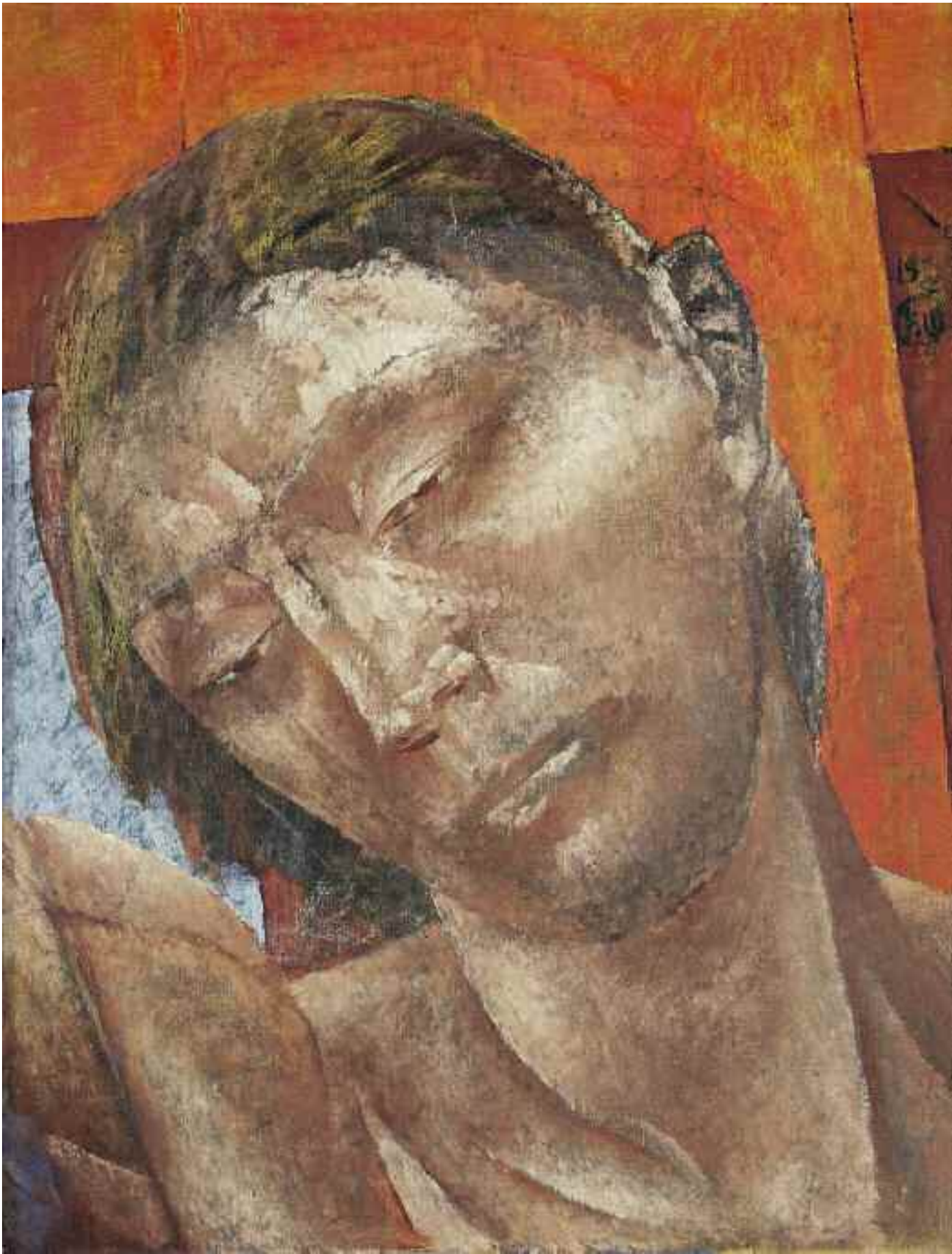
Портрет А. А. Шибинского. 1918

Холст, масло. 74,5 x 73

Частная коллекция,

Санкт-Петербург





Кузьма Петров-Водкин

Голова Христа. 1921

Холст, масло. 47 x 35,5

Собрание семьи Палеевых,
Санкт-Петербург



Кузьма Петров-Водкин

Мадонна с Младенцем. 1923

Холст, масло. 54,5 x 44

Частное собрание, Москва



Кузьма Петров-Водкин

Мадонна с ребенком. Пробуждающая. 1922

Дерево, масло. 17 x 13,4

ГРМ



Петр Соколов
Портрет Анны Максимовны
Смирновой. 1923
Холст, масло. 64 x 51,5
ГРМ



Леонид Чупятов

Богоматерь Умиление. После 1927

Холст, масло. 94,7 x 90,5

Собрание Е. Малова, Санкт-Петербург



Кузьма Петров-Водкин
Голова юноши (Красный ангел). 1915
Холст, масло. 65,5 x 50,5
ГРМ

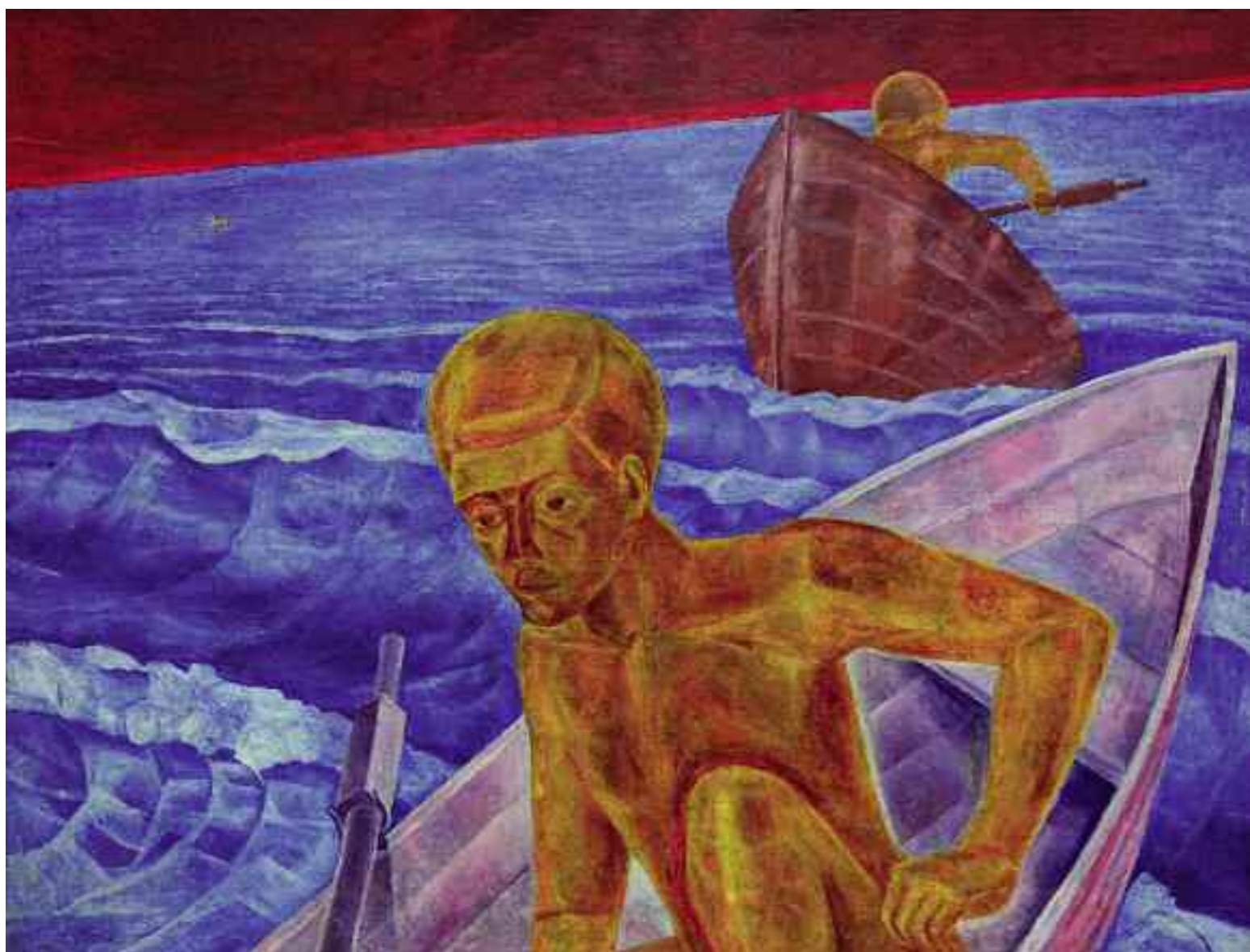


Павел Голубятников

Автопортрет с луной. 1931

Холст, масло. 63 x 47

Нижнетагильский МИИ



Павел Голубятников

Гроза. 1925–1926

Холст, масло. 156 x 210

Нижнетагильский МИИ



Павел Голубятников

Киевлянка. 1925–1926
Холст, масло. 54,5 x 63,5
Нижнетагильский МИИ



Владимир Дмитриев
Богоматерь на фоне Москвы. 1920
Холст, масло. 191,6 x 267,6
ММСИ

Павел Голубятников

Самолет над селом. 1926–1927

Холст, масло. 73 x 88

Нижнетагильский МИИ





Мария
Ломакина

Натюрморт
с пирамидой
и кубами
1923–1924

Оборот:

Натюрморт с кубами
1923–1924

Холст, масло. 53 x 58
Собрание Т. Хайрутдинова,
Москва

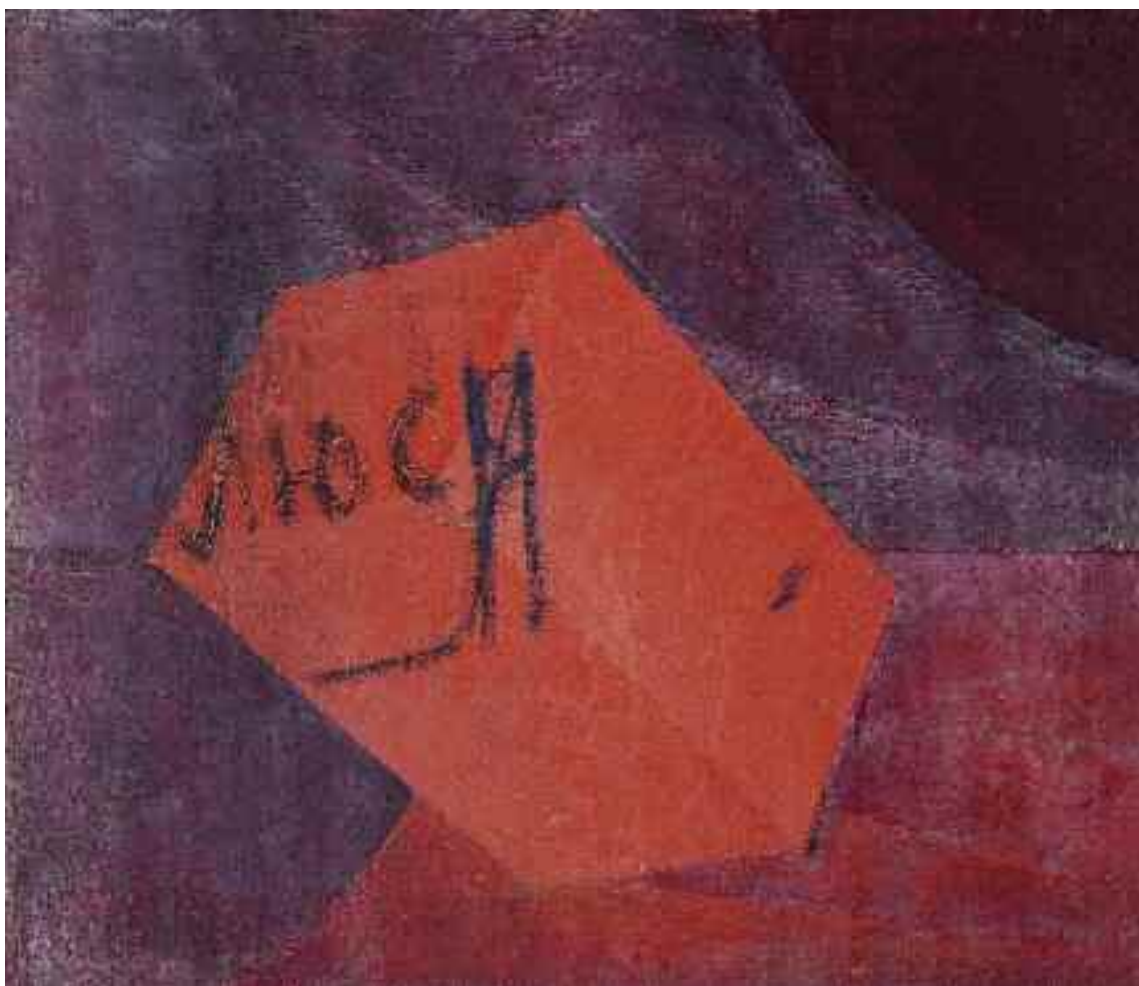
Ревекка
Головчинер

Композиция
с геометрическими
фигурами
1923–1924

Оборот:

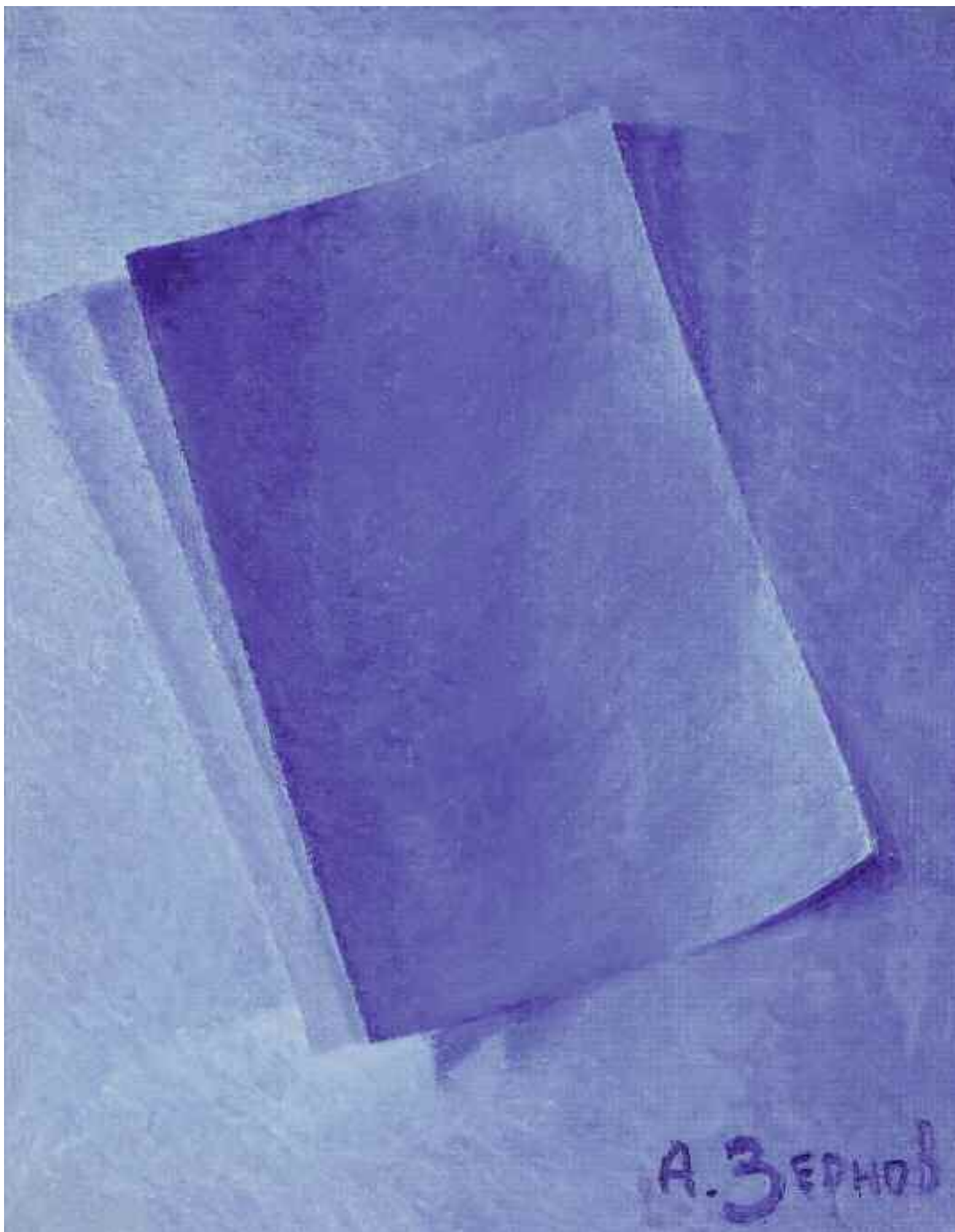
Натюрморт
1923–1924

Холст, масло. 37,5 x 44,5
ГРМ





Алексей Зернов
Натюрморт с двумя кружками
1923–1924
Холст, масло. 30 x 54,5
Частная коллекция,
Санкт-Петербург



Алексей Зернов

Синее на синем. 1923–1924

Холст, масло. 40 x 31

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Алексей Зернов

Бутылка на красном. 1924–1926

Холст, масло. 31 x 41

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Алексей Зернов

Натюрморт с синей пепельницей. 1924 (?)

Холст, масло. 58 x 54

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Алексей Зернов

Белый натюрморт с кружкой. 1924

Холст, масло. 42 x 38

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Леонид Чупятов
Черный натюрморт с шаром
и бумагой. 1922
Холст, масло. 76,5 x 100
ГРМ



Леонид Чупатов
Белый натюрморт. 1936
Холст, масло. 58 x 75
ГРМ



Леонид Чупятов
Натюрморт. Яблоки и лимон. 1923
Холст, масло. 69,5 x 92
ГРМ



Кузьма
Петров-Водкин
Яблоко и вишня. 1917
Холст, масло. 40 x 32,5
Собрание семьи Палеевых,
Санкт-Петербург



Павел
Голубятников
Натюрморт с бутылкой
1920–1921
Холст, масло. 71,5 x 84
Нижнетагильский МИИ



Ольга
Богданова
Яблоки на красном
1923–1924
Холст, масло. 53 x 53
ГРМ

Мария Саско
Натюрморт с раковиной
и вазой. 1921
Холст, масло. 53,5 x 36
Собрание Т. Хайрутдинова, Москва





Леонид Чупятов

Табуретки. 1922

Холст, масло. 137 x 105,7

Частное собрание, Санкт-Петербург



Михаил Носков

Натюрморт с зеленой бутылкой

Начало 1920-х

На обороте: Крымский пейзаж. 1933

Холст, масло. 50 x 70

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Михаил Вербов

Натюрморт. 1923

Холст, масло. 55,5 x 45,5

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Михаил Вербов

Натюрморт. 1923

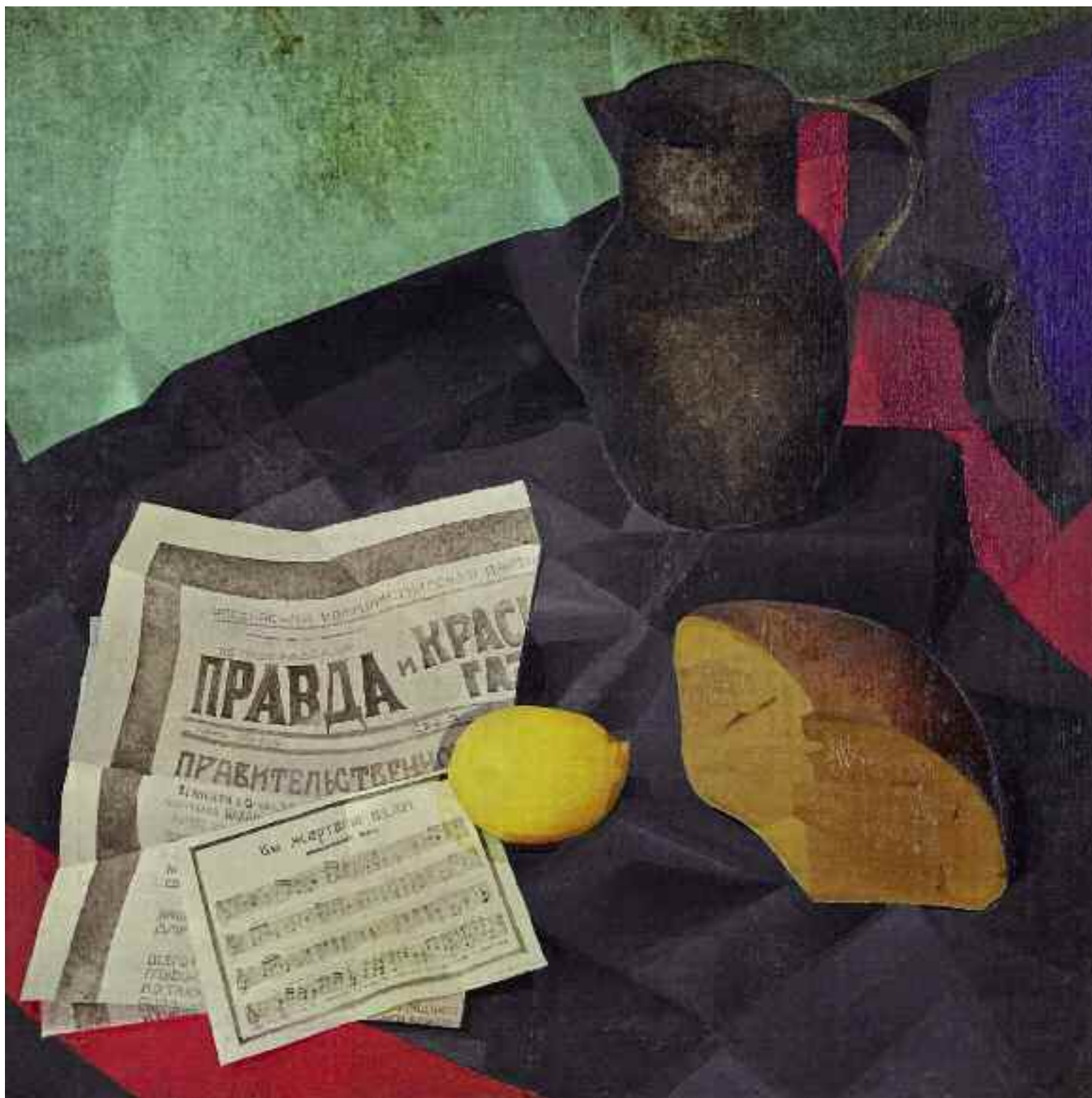
Холст, масло. 47,5 x 58

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Владимир Малагис
Натюрморт с селедкой. 1925
Холст, масло. 65 x 53
ГРМ



Владимир Малагис
Натюрморт «Траурный». 1924
Холст, масло. 74 x 74
ГРМ



Владимир Малагис

Ноги в валенках. 1925

Холст, масло, темпера. 110,5 x 78

Собрание Е. Малова,

Санкт-Петербург



Татьяна Купервассер

Натюрморт с зеркалом и часами. 1927

Холст, масло. 125,5 x 87

Частная коллекция,
Санкт-Петербург



Яков Шур

Натюрморт с цилиндром. 1921

Картон, масло. 31 x 4 5,5

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Вячеслав Пакулин

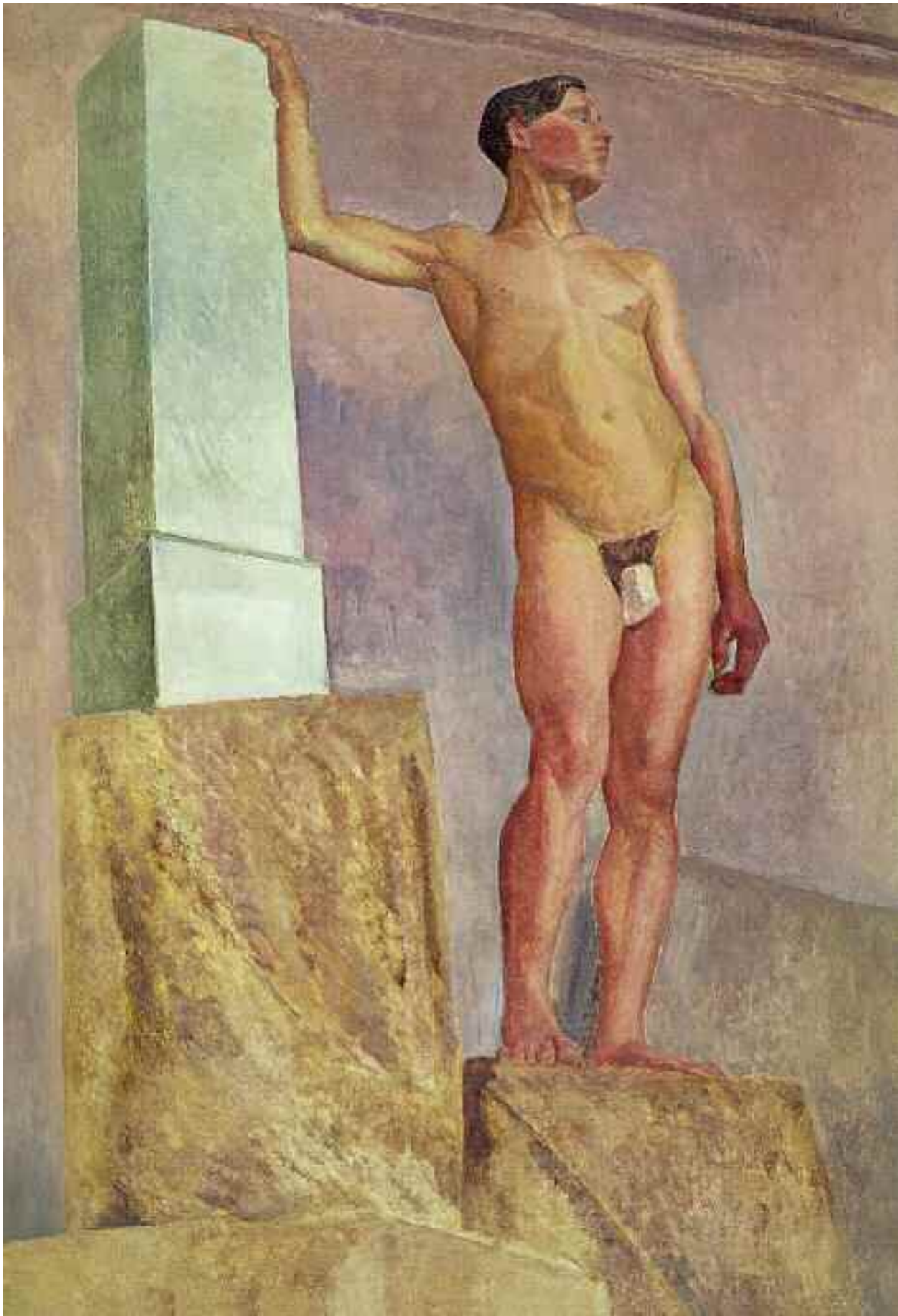
Натюрморт со шляпой. Начало 1920-х

На обороте: Натюрморт

(Объемы и плоскости). Начало 1920-х

Холст, масло. 65 x 46

ГРМ



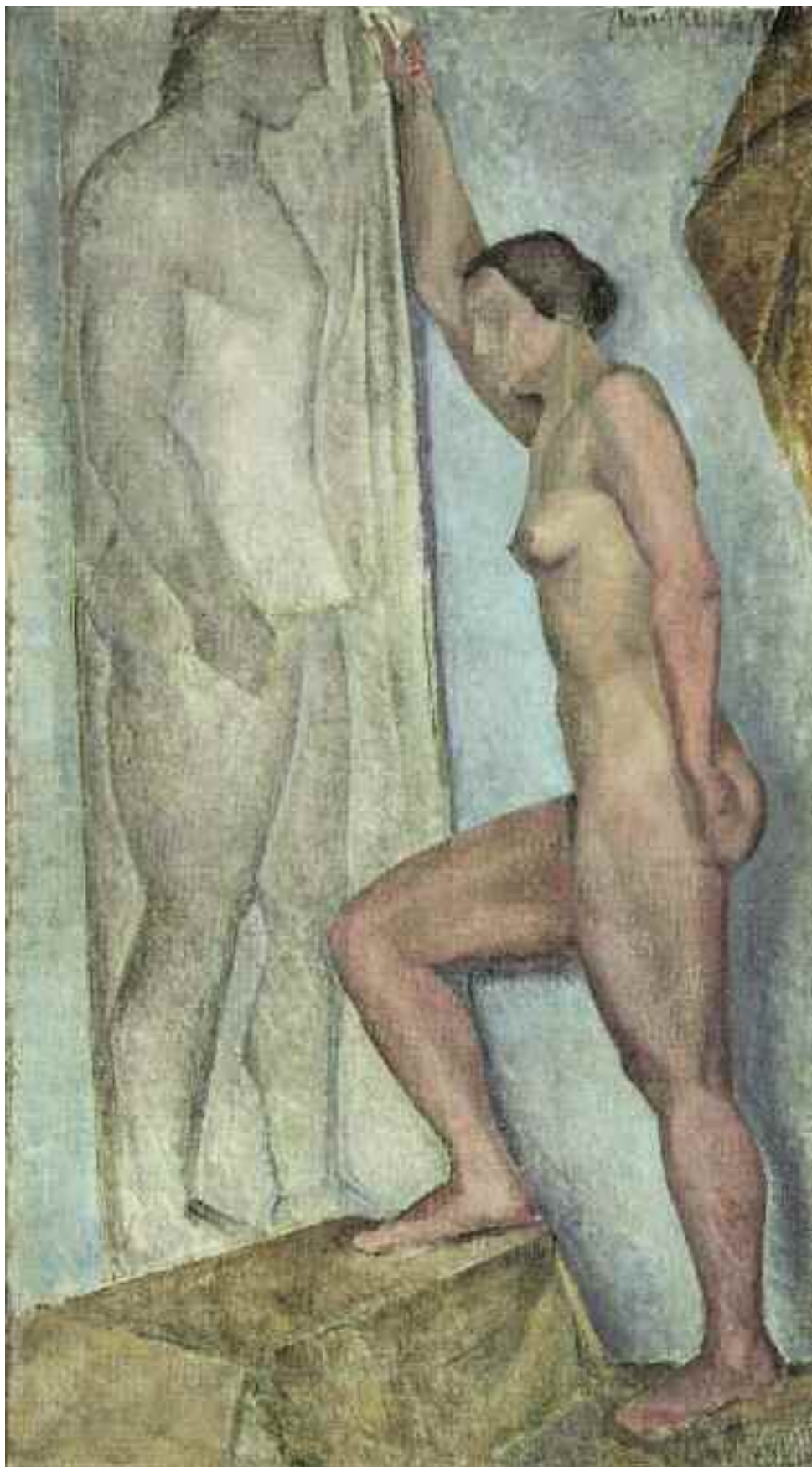
Мария Ломакина

Натурщик с геометрическими фигурами. 1923–1927

Натурная постановка мастерской Петрова-Водкина

Холст, масло. 137 x 94

Частная коллекция,
Санкт-Петербург



Мария Ломакина

Натурщица с курсом. 1923–1927

На обороте: Натурщица с шаром

Натурная постановка мастерской Петрова-Водкина

Холст, масло. 134 x 73

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Евгения Благовещенская

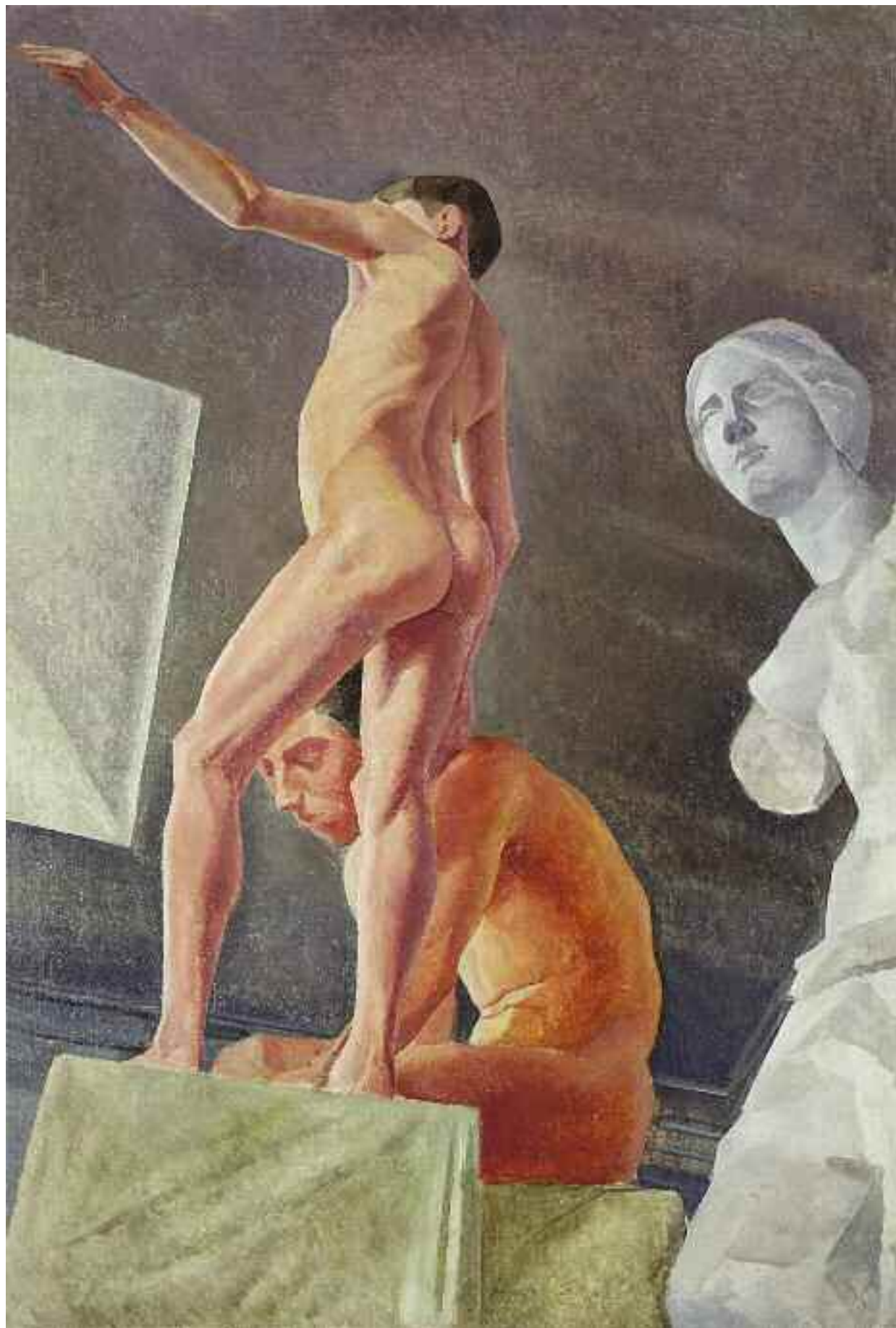
Двойной портрет. Начало 1920-х

Натурная постановка мастерской Петрова-Водкина

Холст, масло. 128 x 90

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Мария Ломакина

Два натурщика. 1923–1927

Натурная постановка мастерской Петрова-Водкина

Холст, масло. 137 x 94

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Владимир Малагис

Лежащая обнаженная. Между 1930 и 1932

Холст, масло. 125 x 65

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Виктория Белаковская

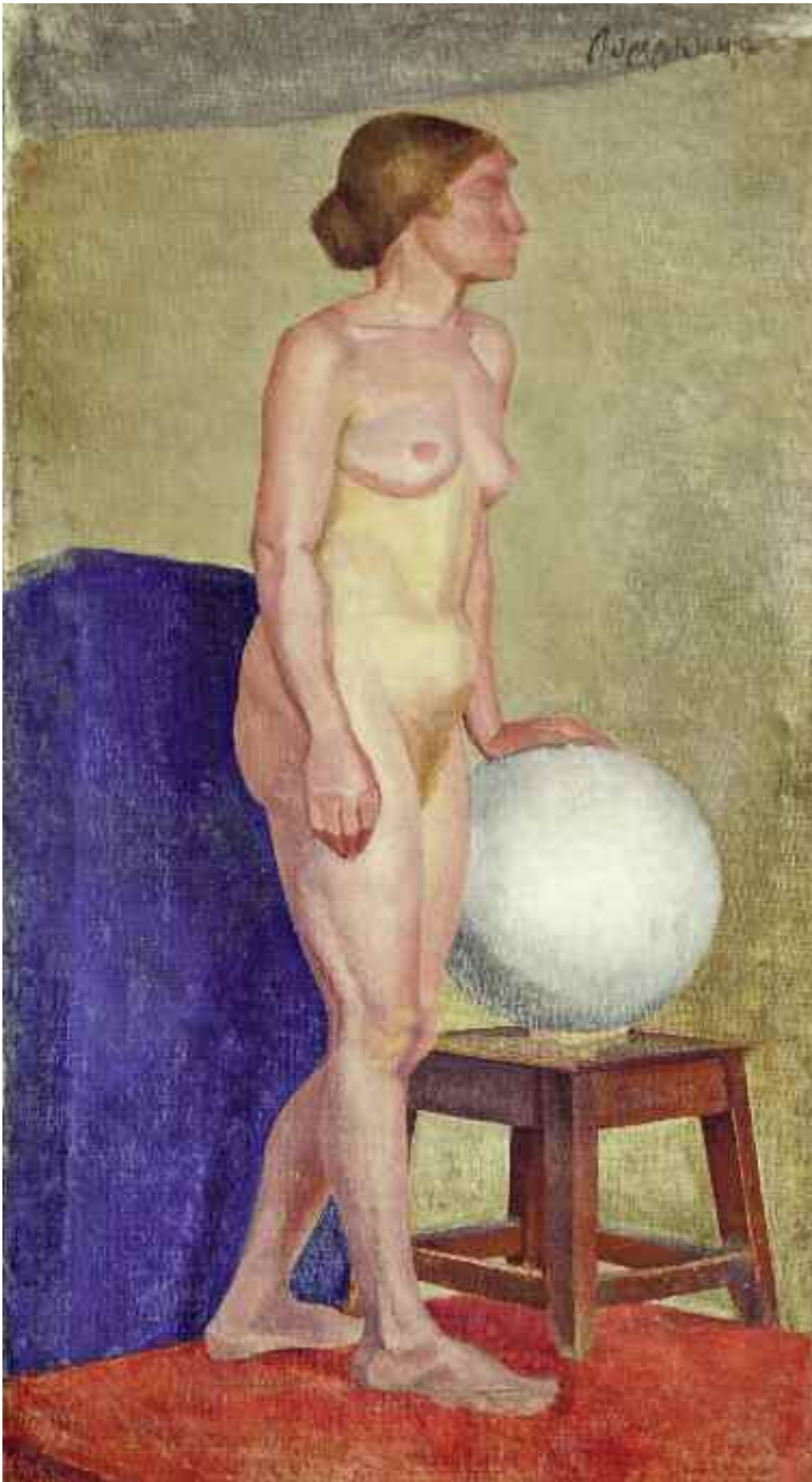
Натурщик с желтым листом. 1926

Натурная постановка мастерской Петрова-Водкина

Холст, масло. 147 x 94

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Мария Ломакина

Натурщица с шаром. 1923–1927

На обороте: Натурщица с курсом

Натурная постановка мастерской Петрова-Водкина

Холст, масло. 134 x 73

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Вячеслав Пакулин

Обнаженная. Между 1922 и 1925

Холст, масло. 187 x 132

ГРМ



Мария Ломакина

Натурщица с драпировкой. 1923–1927

Натурная постановка мастерской Петрова-Водкина

Холст, масло. 113 x 82,5

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



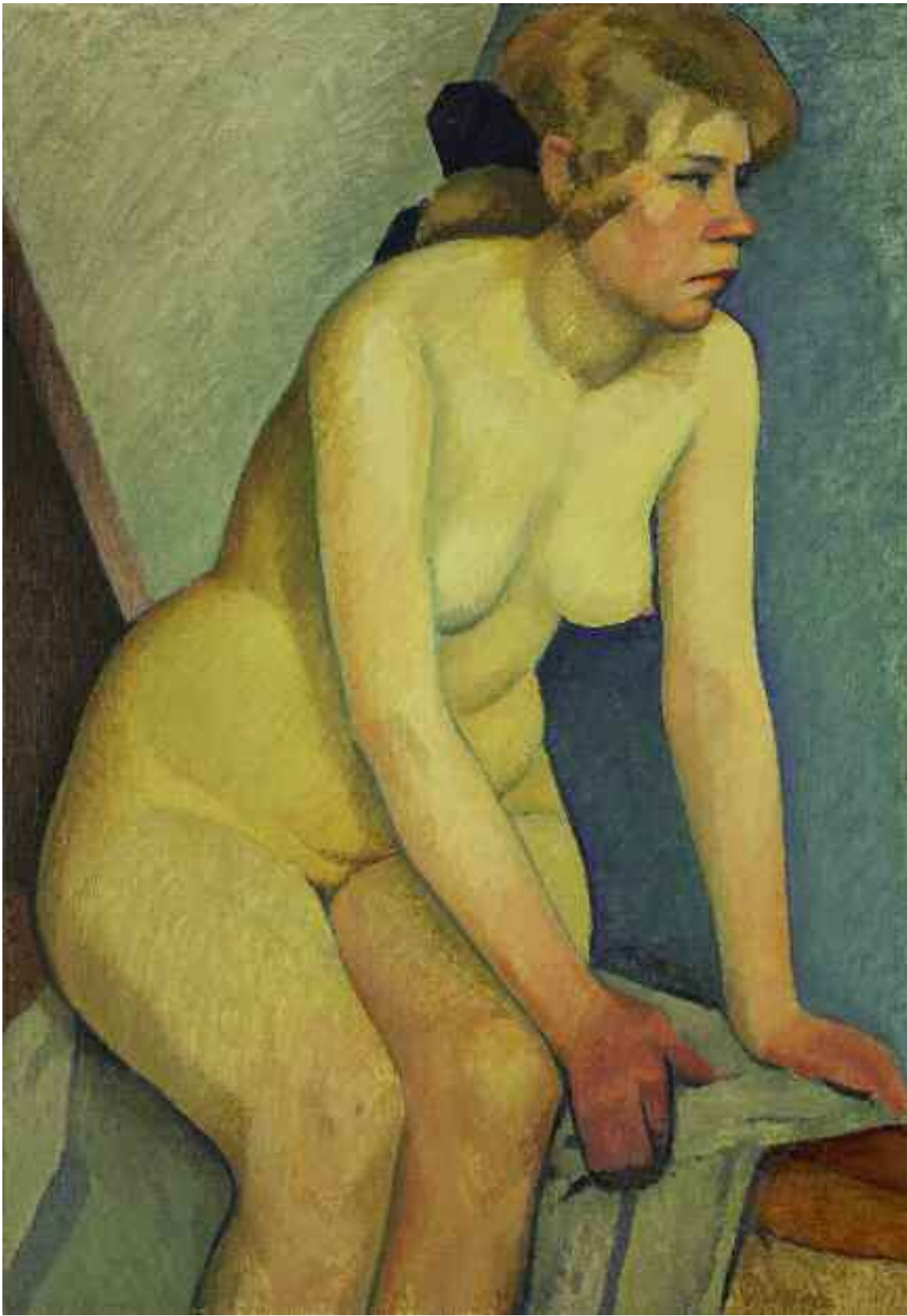
Татьяна Купервассер

Стоящая обнаженная на красном фоне. 1922 (?)

На обороте: Пейзаж

Холст, масло. 51 x 68

Частная коллекция,
Санкт-Петербург



Татьяна Купервассер

Обнаженная с черным бантом

Первая половина 1920-х

Холст, масло. 89 x 63,5

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Татьяна Купервассер

Сидящая обнаженная натурщица

Вторая половина 1920-х

Холст, масло. 102 x 81

Частная коллекция,

Санкт-Петербург

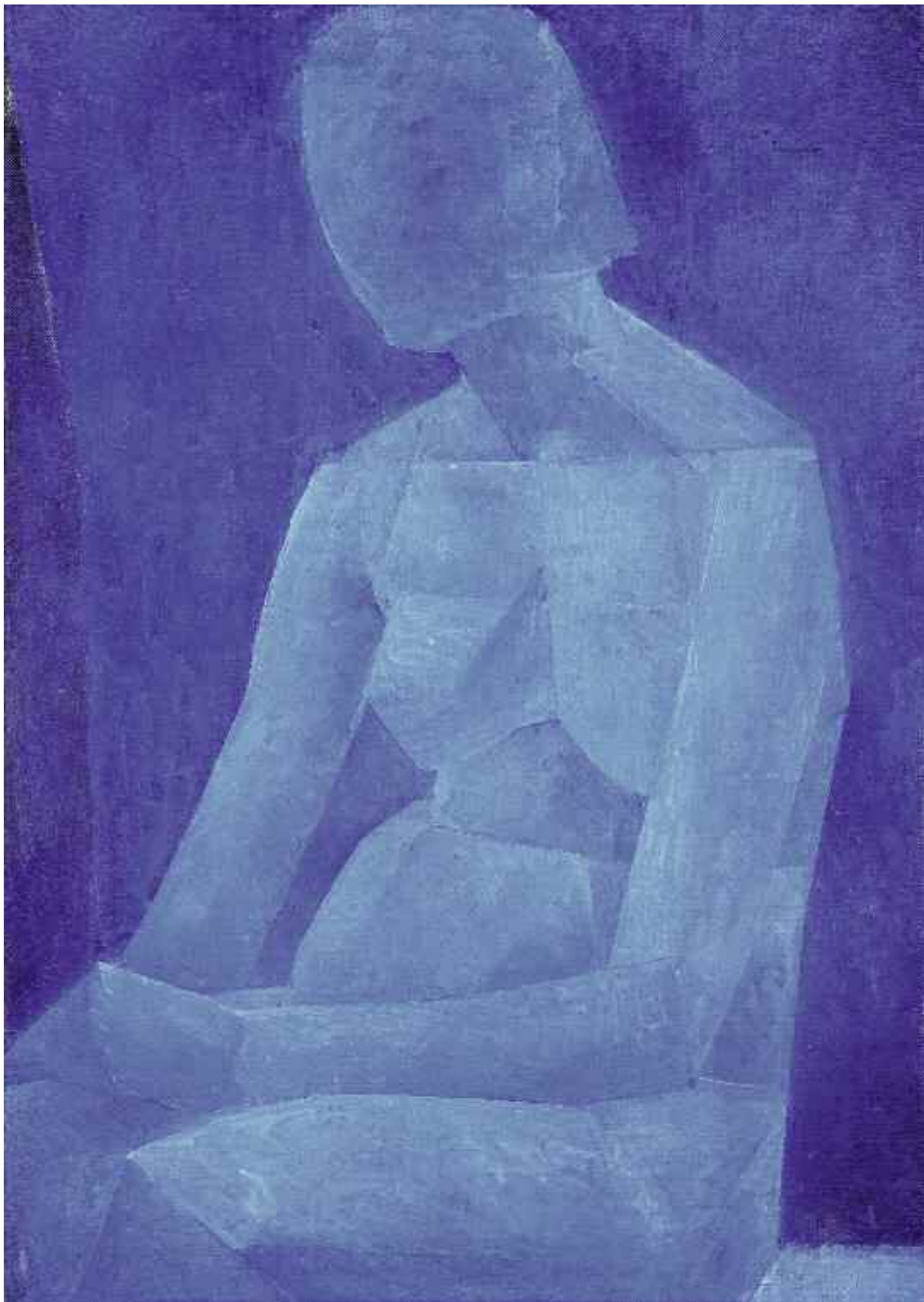


Евгения Эвенбах

Голова мальчика. 1920
Холст, масло. 55 x 43,5
НИМ РАХ

Герасим Эфрос

Этюд обнаженной синим. 1921
Холст, масло. 85 x 54
Частная коллекция,
Санкт-Петербург



Евгения Эвенбах

Портрет студентки (на голубом фоне)

Начало 1920-х

На обороте: Женская голова

Холст, масляно-восковая темпера. 69 x 56

ГРМ





Евгения Эвенбах

Портрет студентки

с красными косами. Начало 1920-х

Холст, масляно-восковая темпера. 98 x 62

ГРМ



Евгения Эвенбах

Портрет С. М. Тривуш. Между 1920 и 1922

Холст, масляно-восковая темпера. 62 x 53,5

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Евгения Эвенбах

Портрет карлика. Начало 1920-х

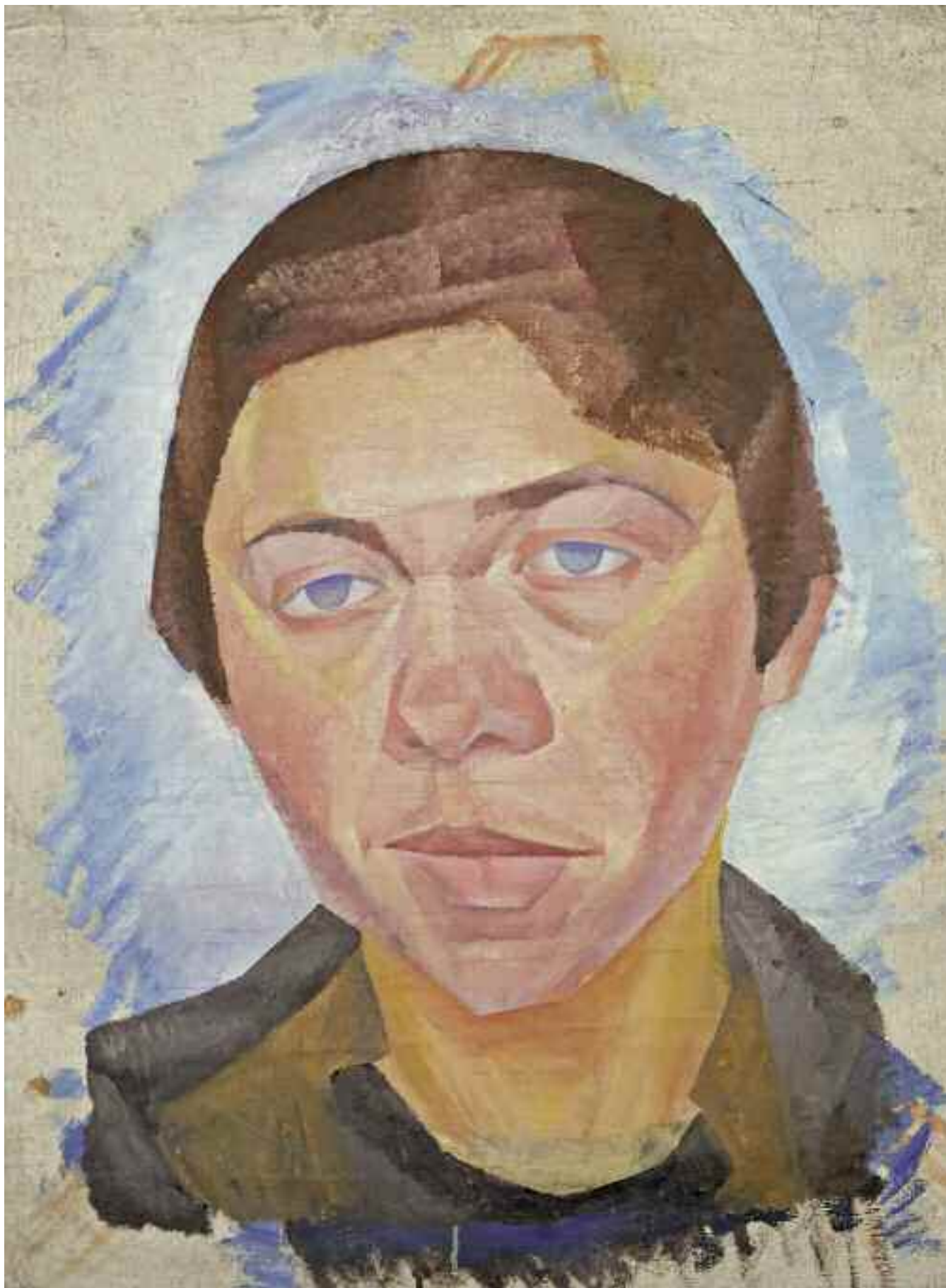
На обороте: Фигура (без головы)

в красном платье с желтыми

крестами. Фрагмент

Холст, масляно-восковая темпера. 79 x 64

ГРМ

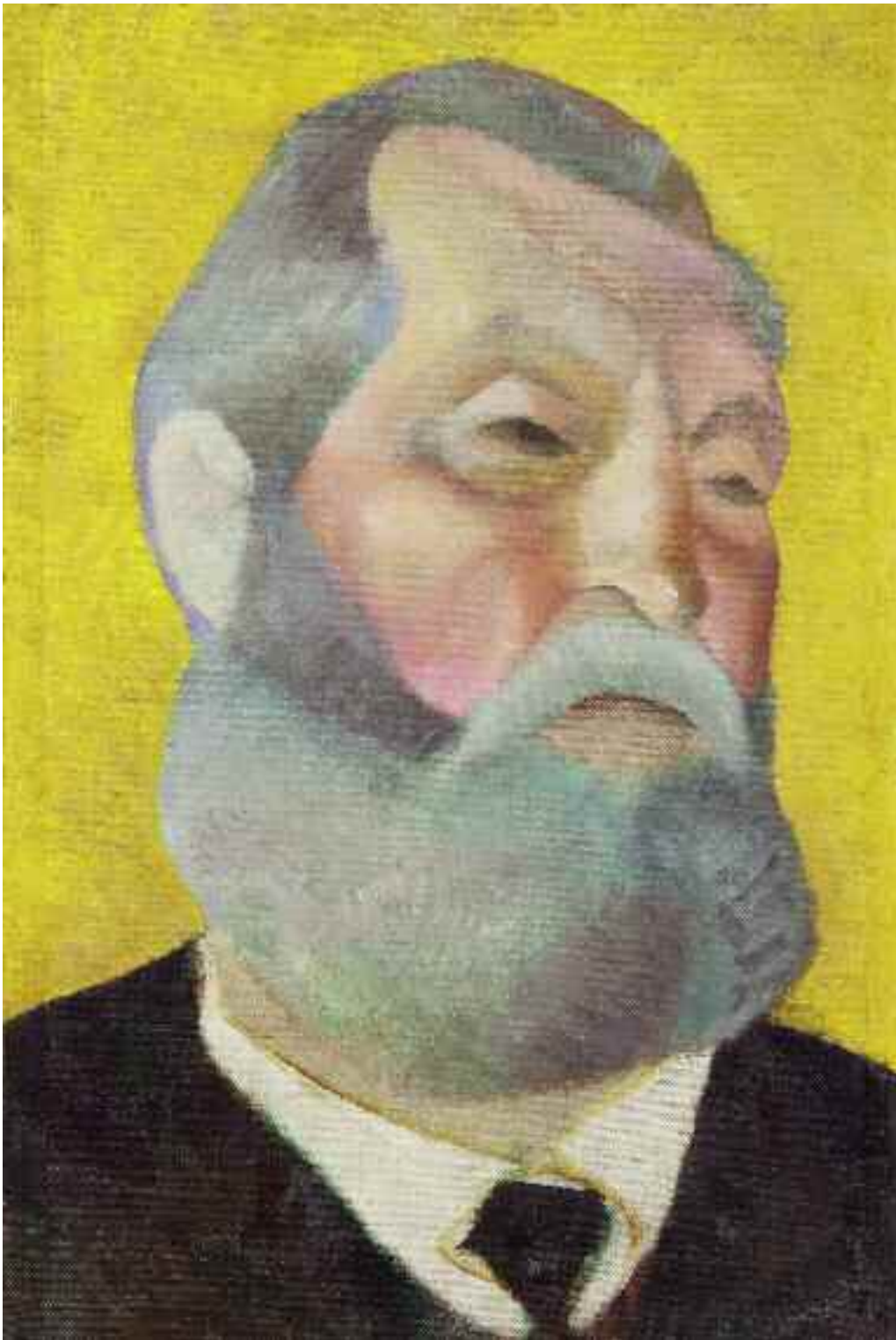


Евгения Эвенбах

Портрет студентки
(с темными волосами). Начало 1920-х

На обороте: Зимний пейзаж
с постройками красного цвета

Холст, масляно-восковая темпера. 75 x 56
ГРМ



Мария Ломакина

Мужской портрет. 1920-е

На обороте: Портрет Ирины Болговской

Между 1923 и 1927

Холст, масло. 62 x 41,5

ГРМ



Мария Ломакина

Портрет скульптора Алексея Петрова

Между 1923 и 1927

Холст, масло. 68 x 61

ГРМ



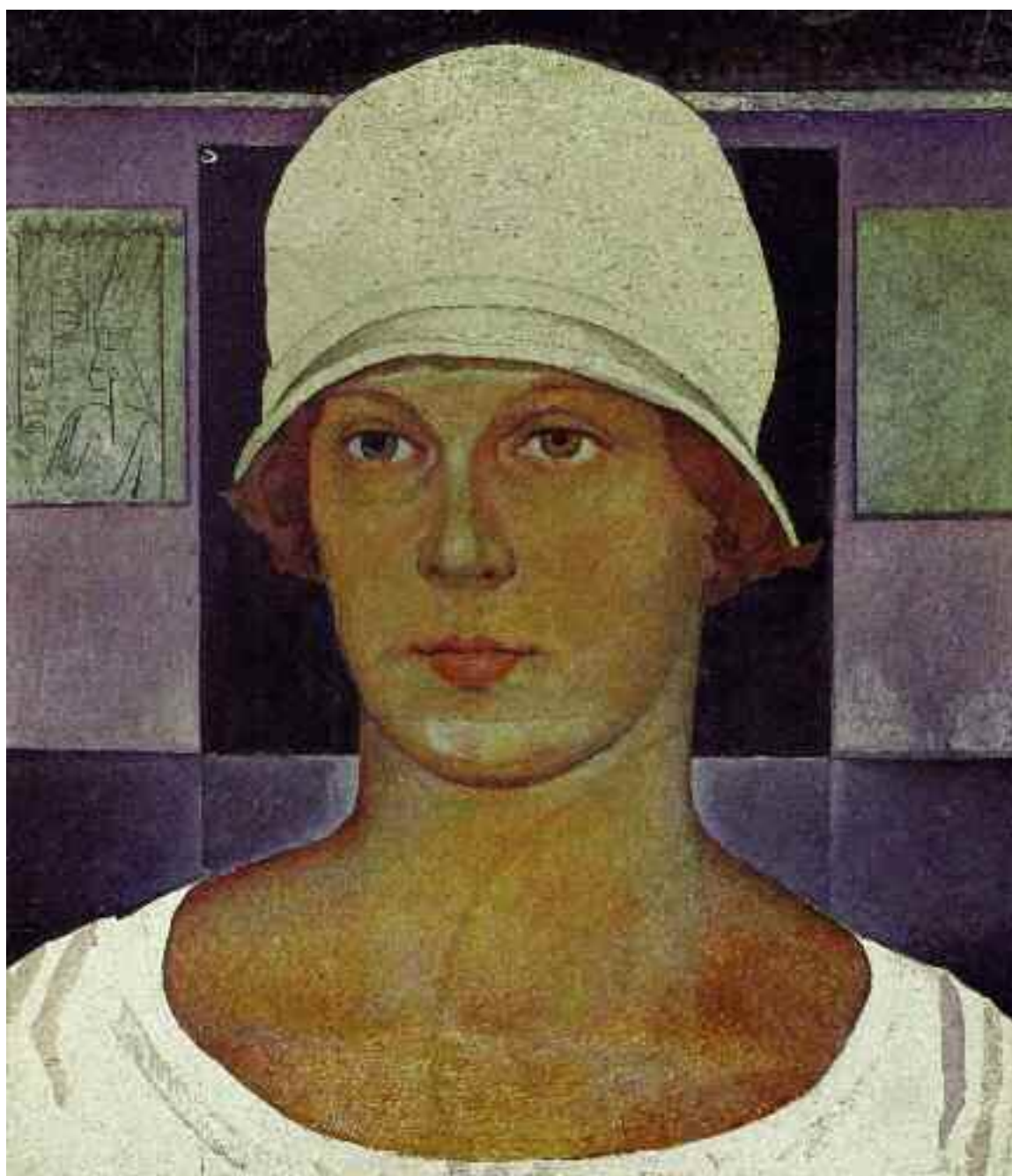
Мария Ломакина

Мальчик в меховой шапке. 1928

Холст, масло. 60,5 x 50

Частная коллекция,

Санкт-Петербург



Николай Ионин
Портрет Екатерины Иониной. 1920-е
Доска, левкас, масло. 36 x 31
ГРМ

Мария Ломакина

Портрет Ирины Болговской

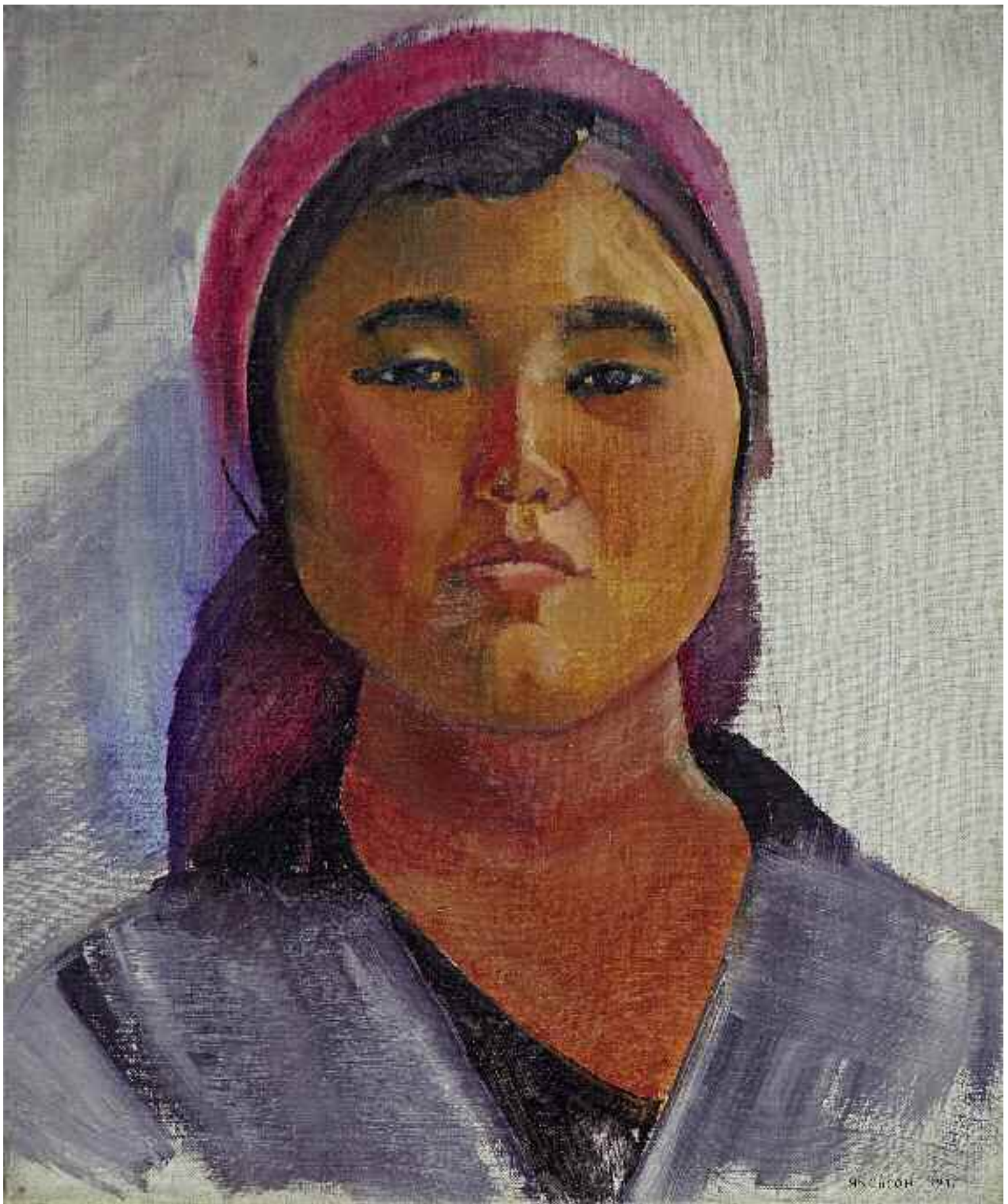
Между 1923 и 1927

На обороте: Мужской портрет. 1920-е

Холст, масло. 62 x 41,5

ГРМ



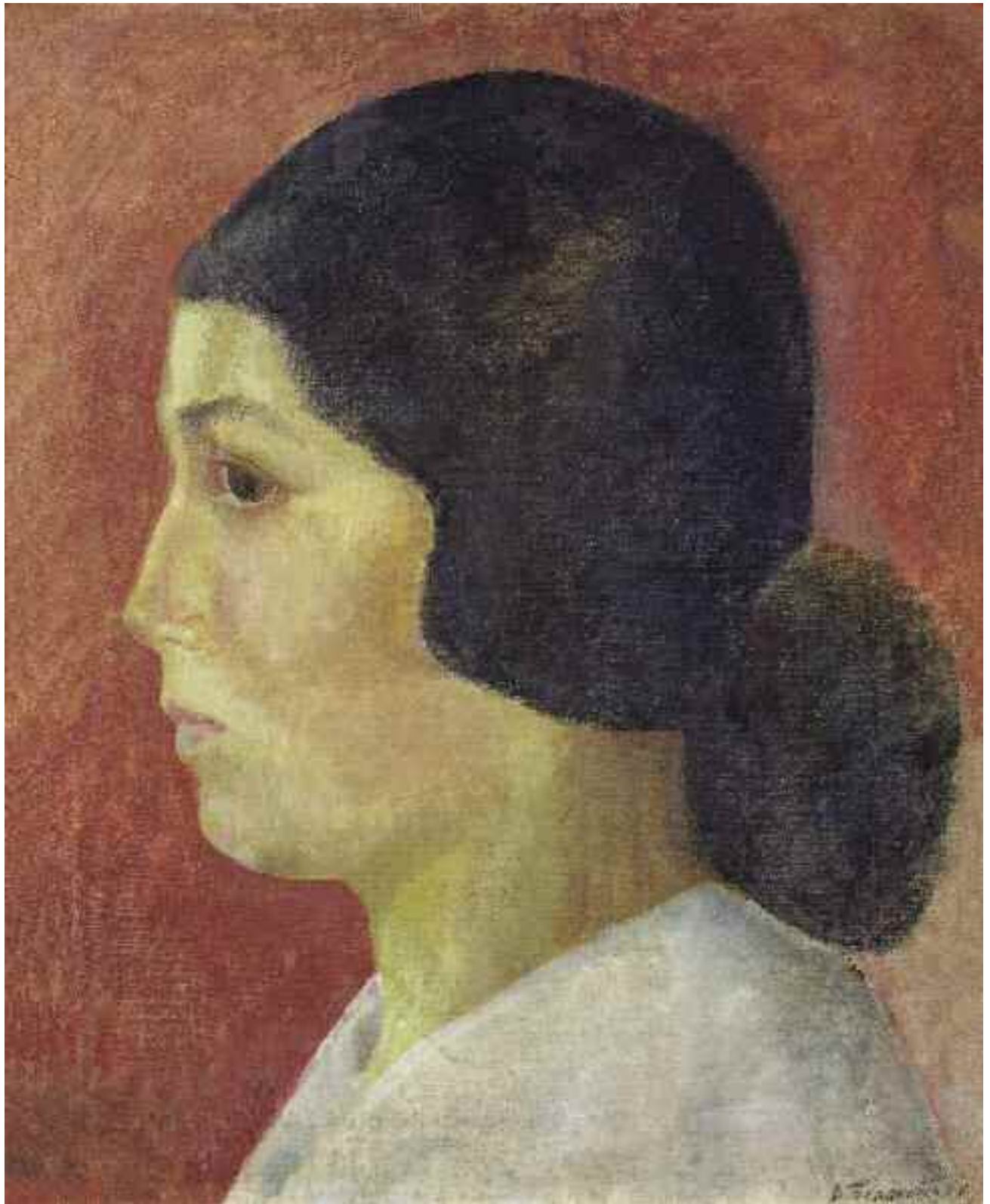


Александра Якобсон

Девушка в платке. 1931

Холст, масло. 41 x 33

Собрание Н. и И. Денисовых,
Москва

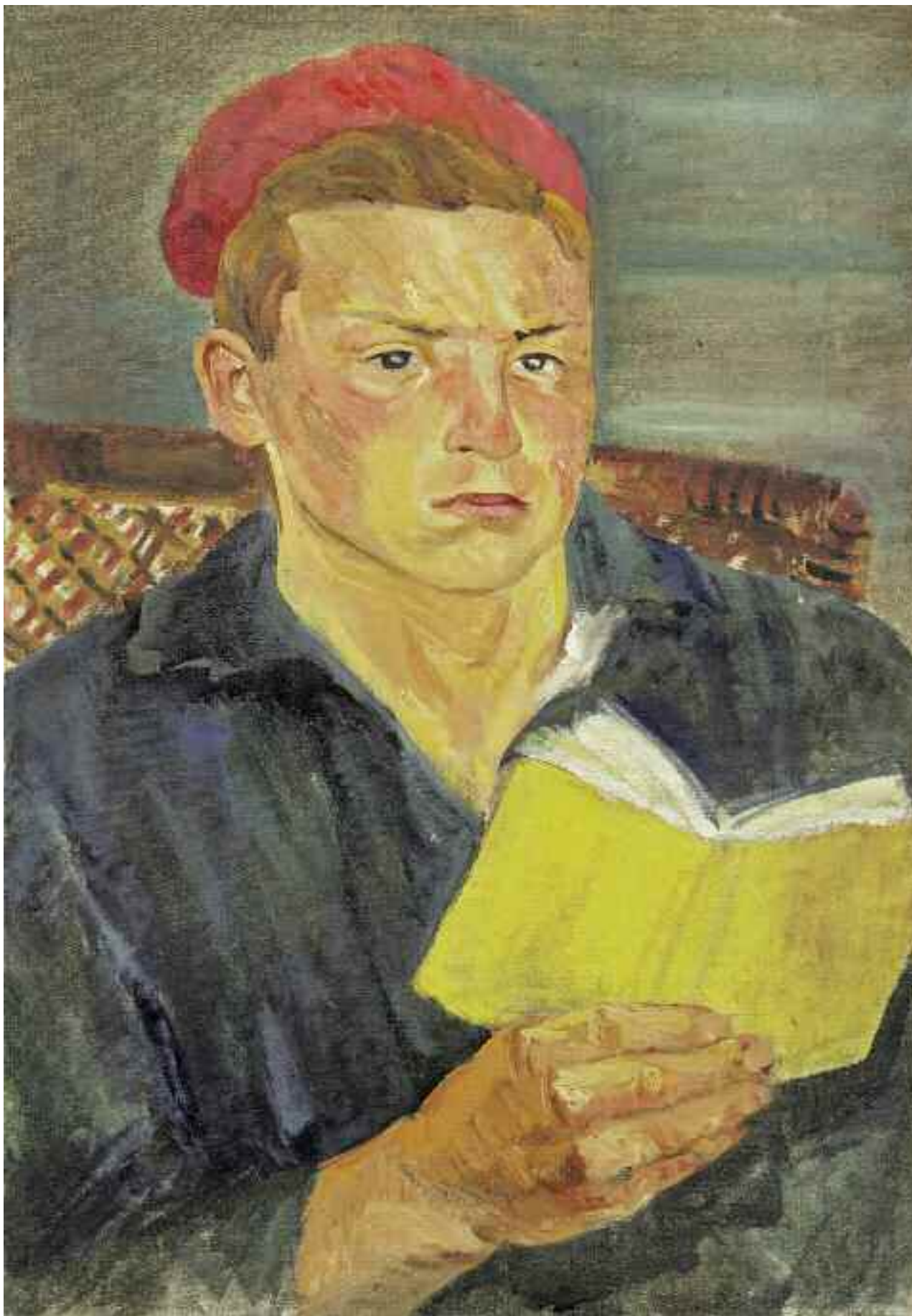


Виктория Белаковская

Автопортрет. 1930

Холст, масло. 66,5 x 54,5

ГРМ

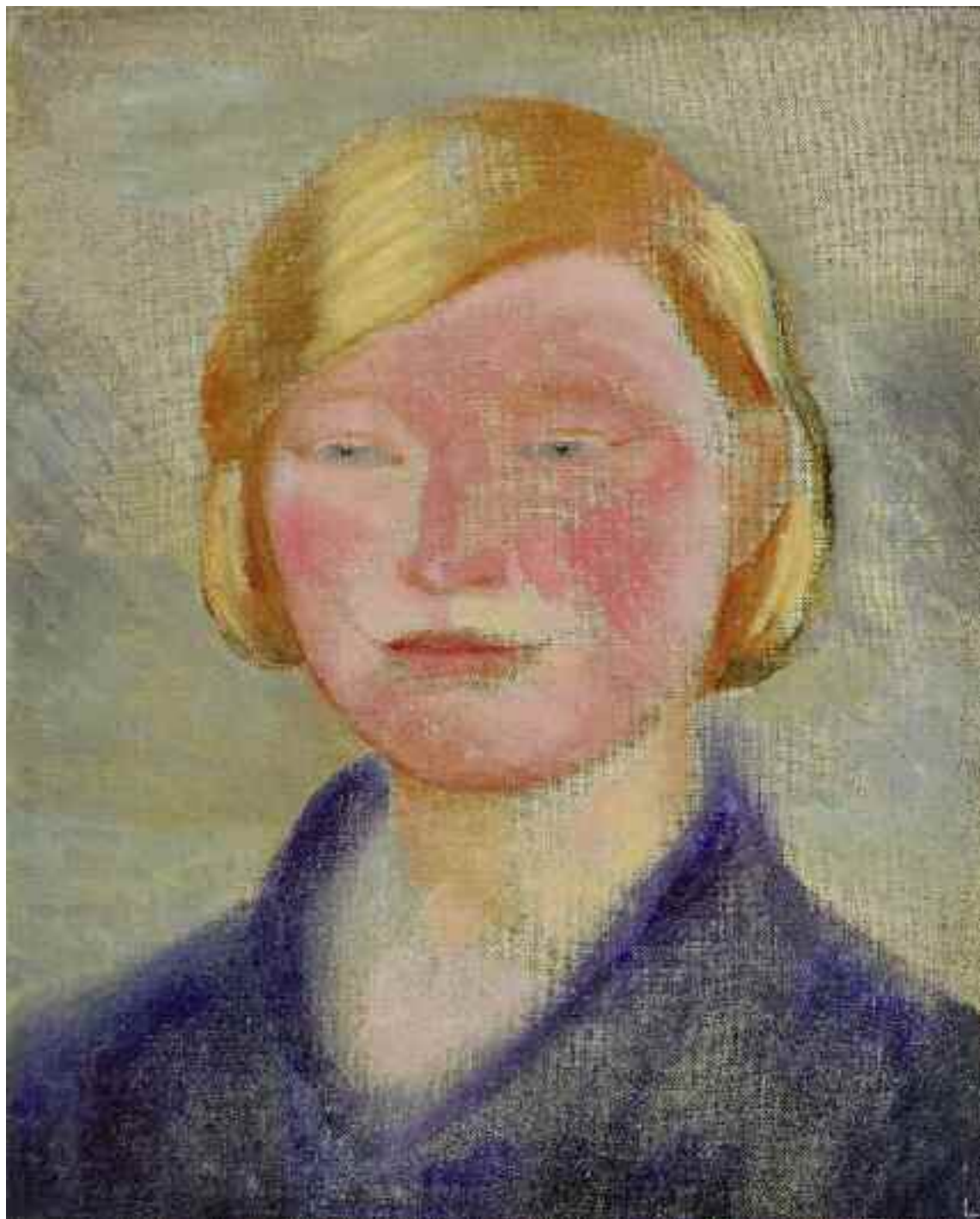


Лев Британишский

Читающий. 1929

Холст, масло. 64 x 44

ГРМ



Александра Якобсон
Девушка в синей рубашке. 1931
Холст, масло. 42 x 32
Собрание Н. и И. Денисовых,
Москва



Алиса Порет

Боба Михайлов (Портрет
Бориса Сергеевича Михайлова). 1939

Холст, масло. 73,1 x 60

ГРМ



Алиса Порет
Автопортрет. 1920-е
Холст, масло. 67,5 x 49,5
Собрание Е. Малова,
Санкт-Петербург



Леонид Чупятов

Портрет Ксении (К. П. Чупятовой)

Вторая половина 1920-х

Холст, масло. 53,5 x 44,7

Собрание В. Левшенкова,

Санкт-Петербург



Леонид Чупятов

Портрет Е. Ф. Ющенко. 1923

Холст, дерево, смешанная техника. 35,7 x 26

Собрание П. Авена, Москва

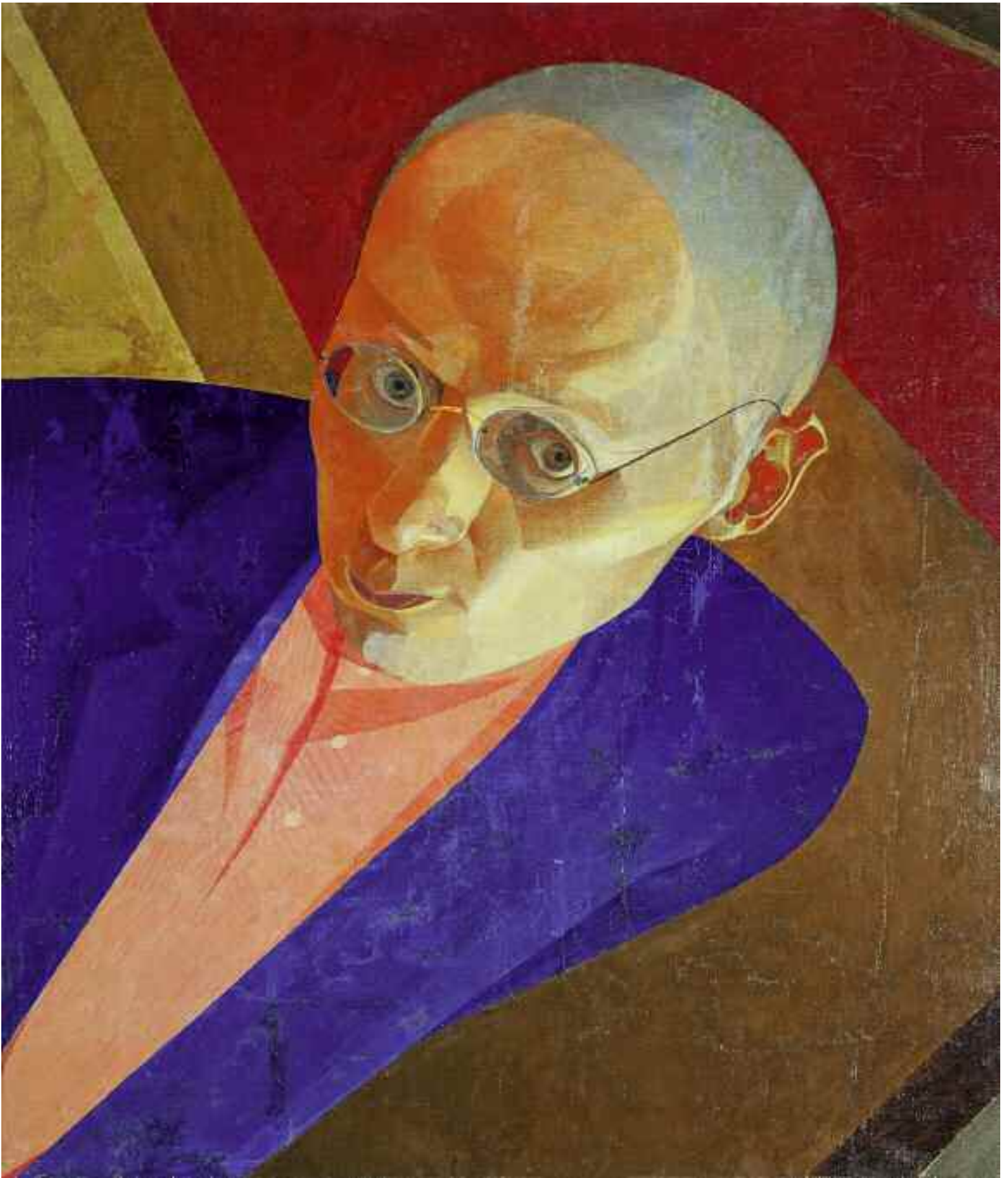
Леонид Чупятов

Автопортрет. 1925 (?)

Холст, масло. 71,7 x 60,5

Собрание семьи Палеевых,

Санкт-Петербург



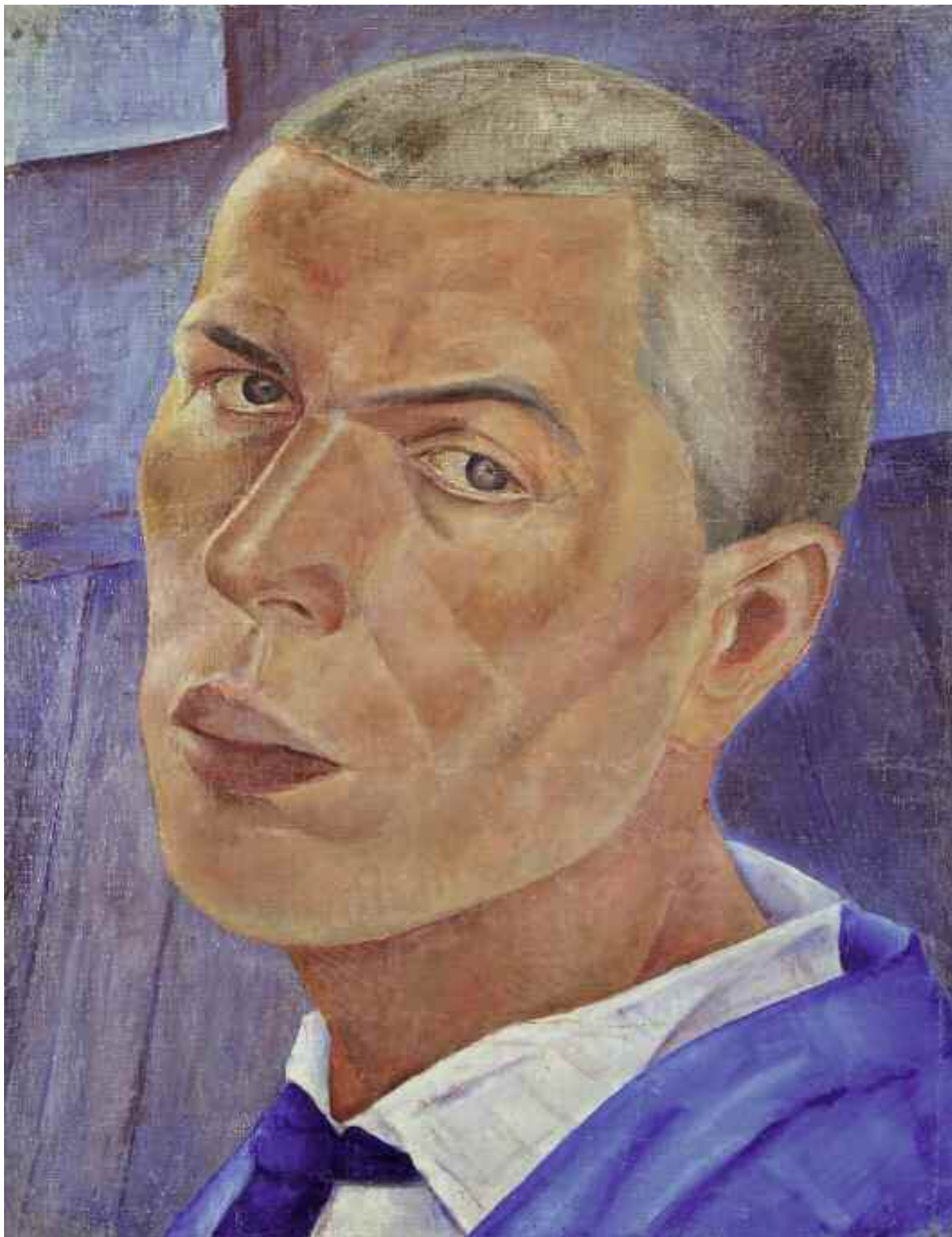


Кузьма Петров-Водкин

Автопортрет. 1926–1927

Холст, масло. 80,5 x 65

ГРМ



Петр Соколов
Автопортрет. 1920-е
Холст, масло. 68 x 56
ГРМ



Неизвестный художник

Голова девушки
в красном платке. 1920-е
Холст, масло. 67,5 x 57,5
ГРМ



Неизвестный художник

Голова девушки
в красном платке. 1920-е

Холст, масло. 75 x 66

ГРМ



Израиль Лизак

Этюд головы к картине
«Человек на тумбе (Инвалид
империалистической войны)». 1924

Холст, масло. 80 x 62

ГРМ



Алексей Зернов

Портрет натурщицы. 1926

Холст, масло. 71 x 52

На обороте: Присшествие. 1937

Частная коллекция,
Санкт-Петербург

Виктор Прошкин

Автопортрет в зеленой шляпе. 1928

Холст, масло. 50 x 45

Частная коллекция,

Санкт-Петербург





Евгения Благовещенская

Модель с зеленым графином. 1923

Холст, масло. 110 x 79

Частная коллекция,
Санкт-Петербург



Евгения Благовещенская

Продавщица мимозы. 1933

Холст, масло. 103,5 x 66

Собрание Т. Хайрутдинова, Москва



Евгения Благовещенская

Портрет сестры. 1929

Холст, масло. 100 x 72

Собрание А. Кузнецова и П. Мелякова,
Санкт-Петербург



Татьяна Купервассер
Портрет рабочего А. Н. Сальникова
Конец 1920-х
Холст, масло. 106 х 73
Частная коллекция,
Санкт-Петербург



Татьяна Купервассер

Религия — опиум для народа

Конец 1920-х

Холст, масло. 124,5 x 84

Собрание Р. Бабичева, Москва



Татьяна Купервассер

Портрет Е. М. Уфлянда. Между 1931 и 1933

Холст, масло. 73 x 62

Частная коллекция,
Санкт-Петербург



Татьяна Купервассер

Улица. 1925–1926

Холст, масло. 90 x 68

Собрание Р. Бабичева, Москва



Татьяна Купервассер

Друзья. Конец 1920-х
Холст, масло. 80,5 x 59,5

Собрание А. Кузнецова и П. Мелякова,
Санкт-Петербург



Борис Пестинский
Портрет Славы Кириченко
Между 1923 и 1925
Фанера, масло. 97,5 x 70,5
ГРМ

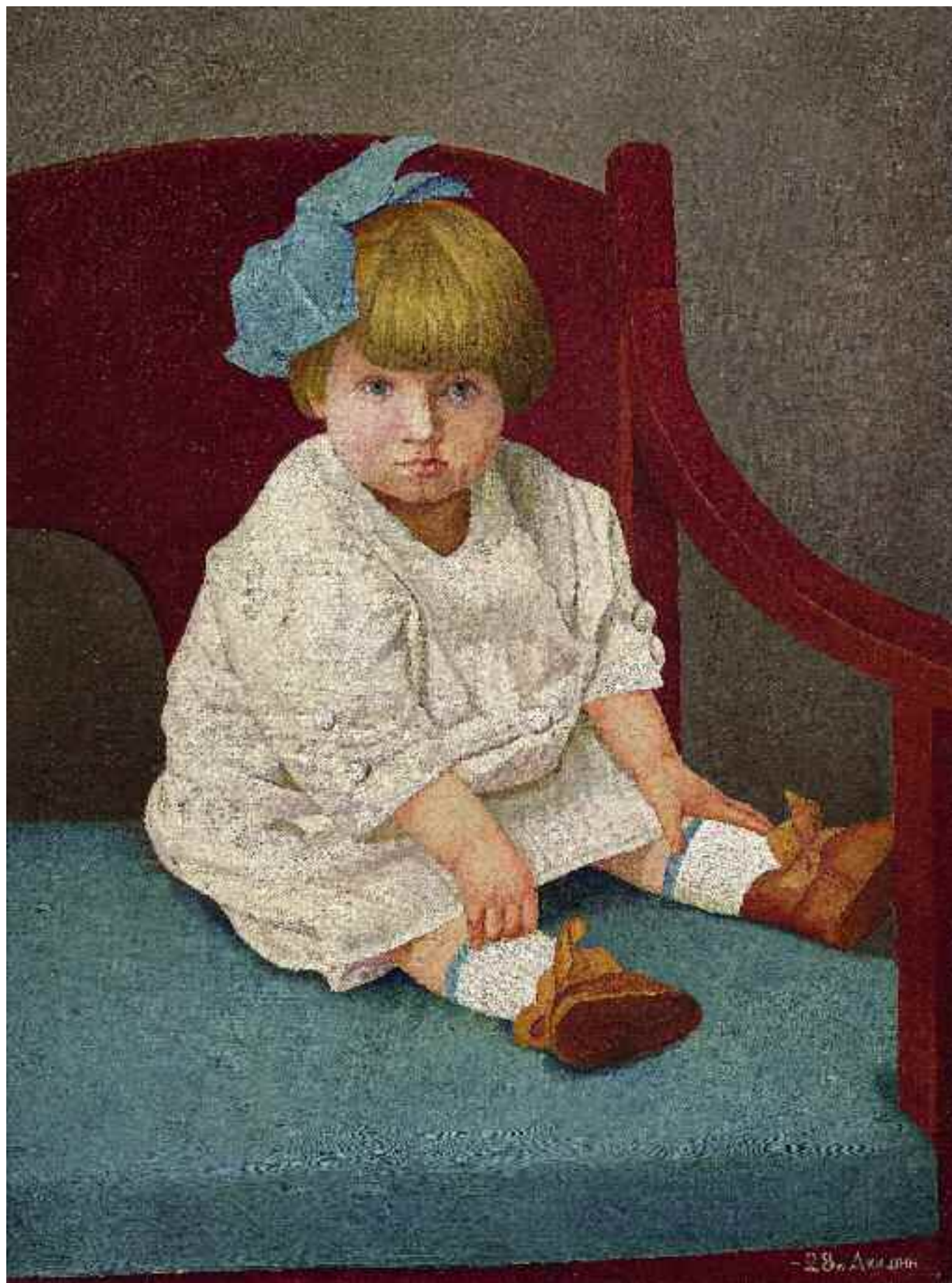


Борис Пестинский

Портрет композитора Моора
в юности. 1924–1925

Дерево, масло. 44 x 35

Собрание А. Кузнецова и П. Мелякова,
Санкт-Петербург



Петр Акишин

Портрет девочки. 1928

Холст, масло. 89,4 x 67

Частное собрание, Санкт-Петербург



Екатерина Петрова-Троцкая

Ребенок с апельсином. 1927–1928 (?)

Холст, масло. 141 x 100

ГРМ

Екатерина Петрова-Троцкая

Эскиз портрета. 1930-е

Холст, масло. 106,8 x 68

Музей истории города





Евгения Эвенбах (?)

Женский портрет. Конец 1910-х

Холст, масло. 90,5 x 69

Частное собрание, Санкт-Петербург



Неизвестный художник

Женщина в голубом перед цветком
(Портрет Е. Эвенбах ?). Первая половина 1920-х

Холст, масло. 112 x 82

Собрание В. Левшенкова, Санкт-Петербург



Кузьма Петров-Водкин
Землетрясение в Крыму. 1927–1928
Холст, масло. 96 x 107
ГРМ

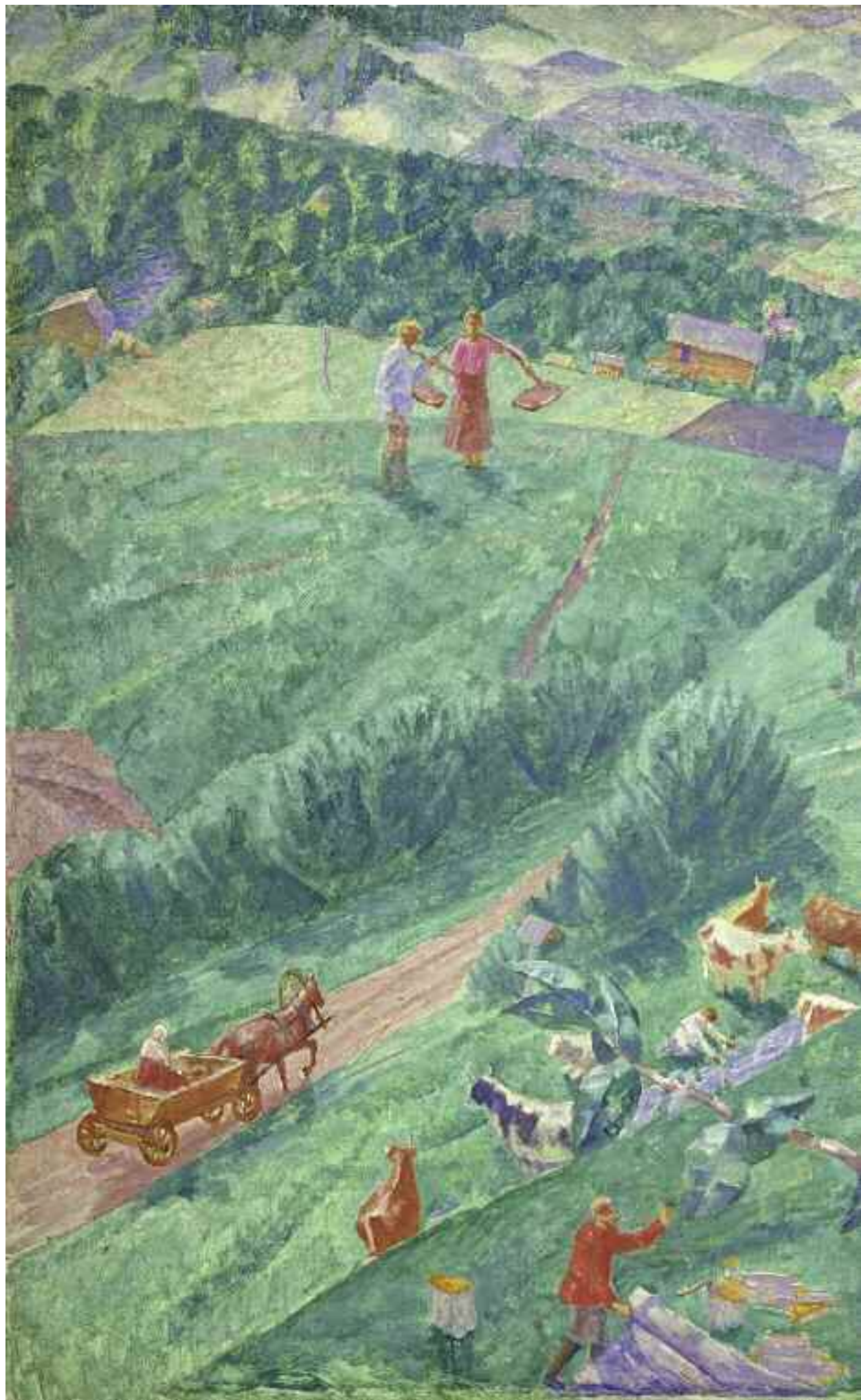


Кузьма Петров-Водкин

Первые шаги. 1925

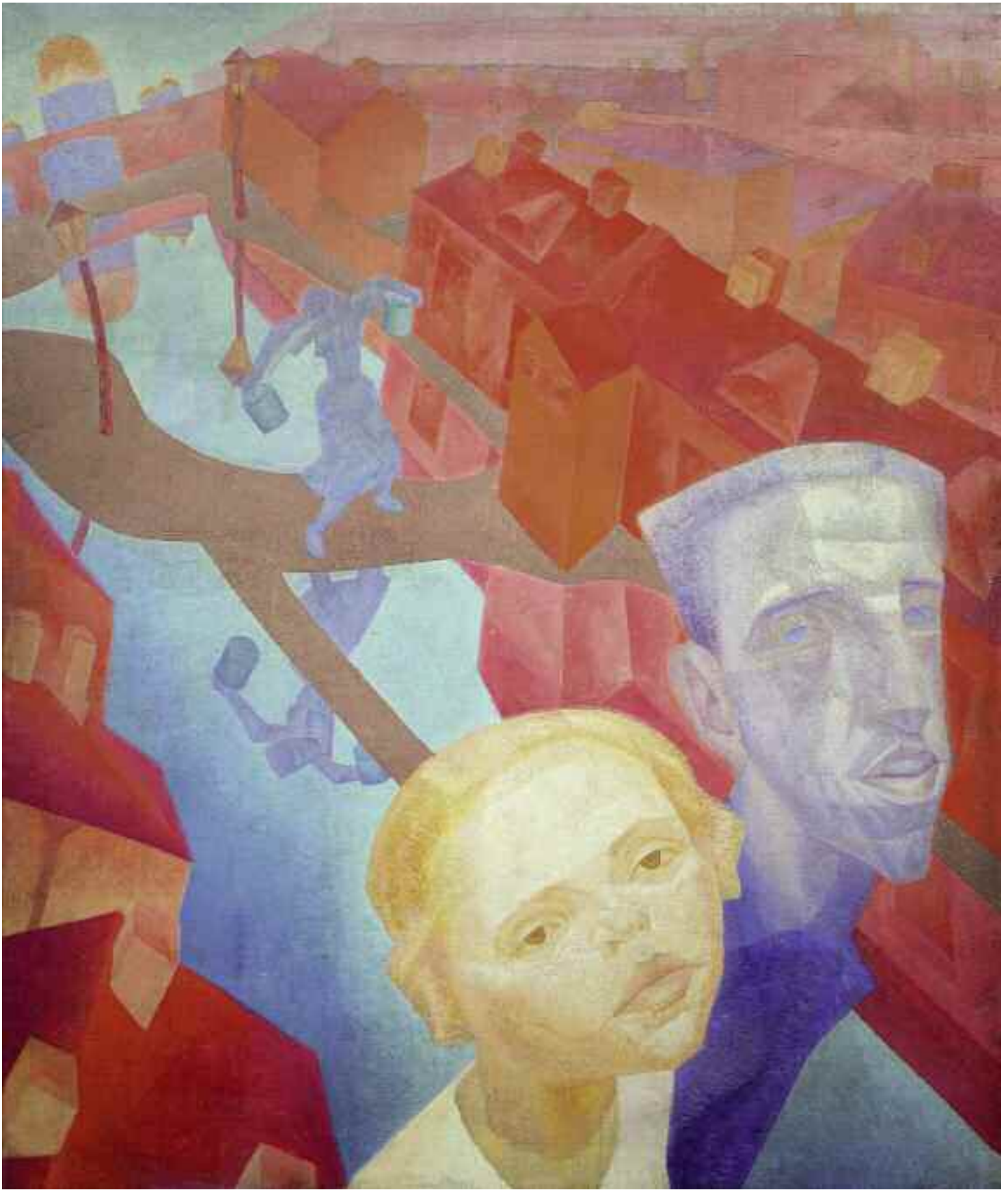
Холст, масло. 82 x 65

ГРМ



Кузьма
Петров-Водкин
Полдень. Лето. 1917
Холст, масло. 89 x 128,5
ГРМ





Евгения Эвенбах

Студенты. 1922

Холст, масло. 160 x 132

ГРМ



Александр Самохвалов

Головойка. 1923

Холст, масло, темпера. 132 x 97

ГРМ



Владимир Дмитриев

Цирк. Начало 1920-х
Холст, масло. 151 x 131
ММСИ



Евгения Эвенбах

Из окна университета. 1921

Картон, темпера. 56 x 46,5

ГРМ



Елена Аладжалова

Праздник 1-е мая. 1920-е

Холст, масло. 252 x 378

НИМ РАХ



Виктор Прошкин

Уборка хлеба. 1929

Холст, масло. 66 x 80

Собрание Р. Бабичева, Москва



Израиль Лизак

Надрыв. Панно. 1925

Из серии «Улица капиталистического города». 1923–1930

Холст, масло. 99 x 212

ГРМ



Израиль Лизак
Композиция (Камни). 1930
Холст, масло. 151 x 138
ГРМ



Леонид Чупатов

Красильщик. 1925

Холст, масло. 152 x 93

Музей истории города



Леонид Чупятов

Композиция с красной фигурой. 1923

Холст, масло. 132,5 x 124,5

Частное собрание, Санкт-Петербург



Павел Аб

Текстиль. Панно. 1929
Холст, клеевая краска. 257 x 380
ГРМ



Иван Тарнягин

Идут на работу. Панно. 1929

Холст, клеевая краска. 253 x 376

ГРМ



Мария Ломакина
Ударный сбор последнего табака
Эскиз. 1931
Холст, масло. 93,5 x 127,5
ГРМ



Михаил Носков

Крымский пейзаж. 1933

На обороте: Натюрморт с зеленой бутылкой. Начало 1920-х

Холст, масло. 50 x 70

Частная коллекция,

Санкт-Петербург

Алексей Пахомов
Стрелки из лука. 1929–1930
Холст, масло. 107 x 62,5
ГРМ





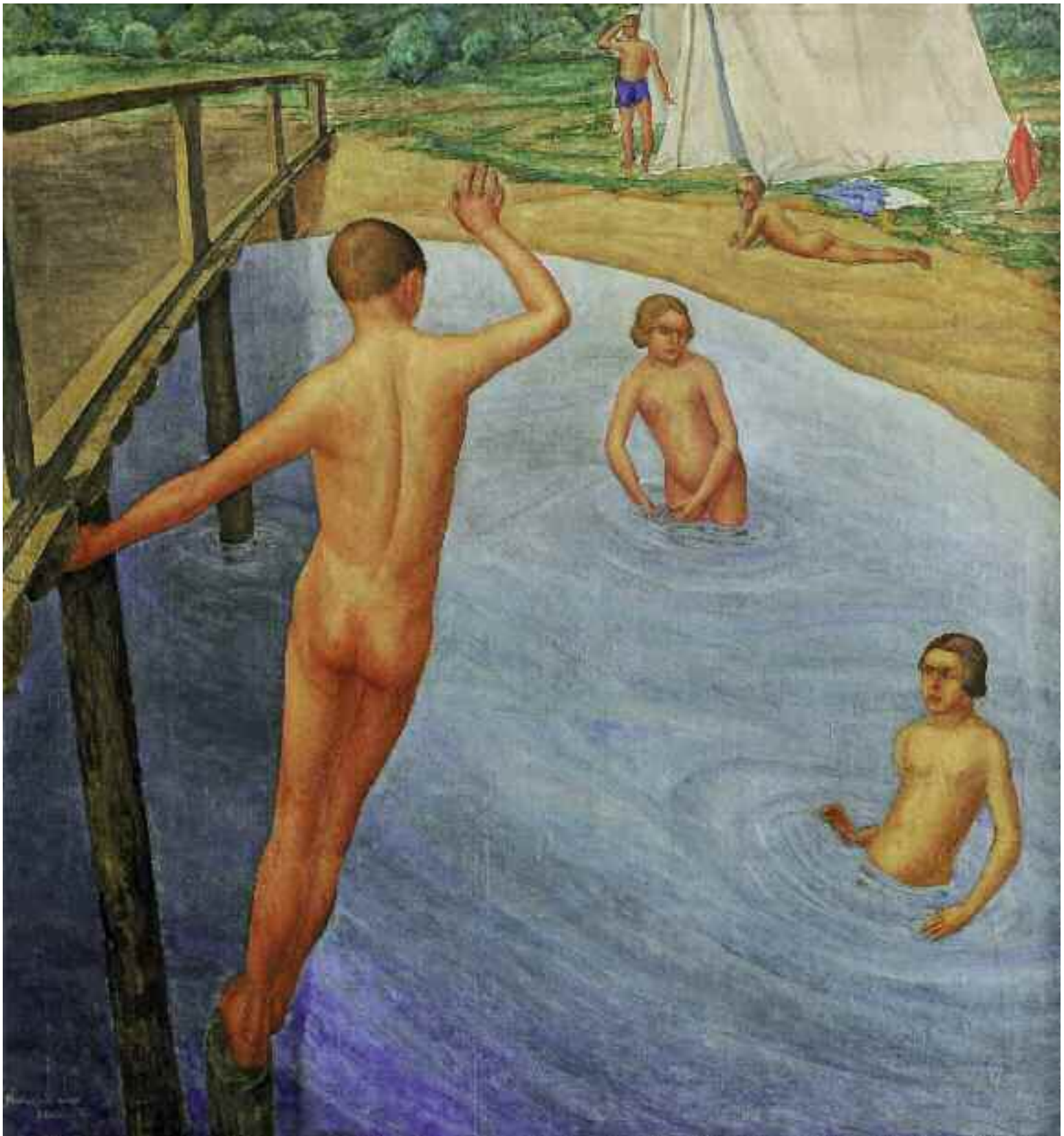
Евгения Благовещенская

Мальчики на мостках. 1931

Холст, масло. 147 x 87

Собрание А. Кузнецова и П. Мелякова,

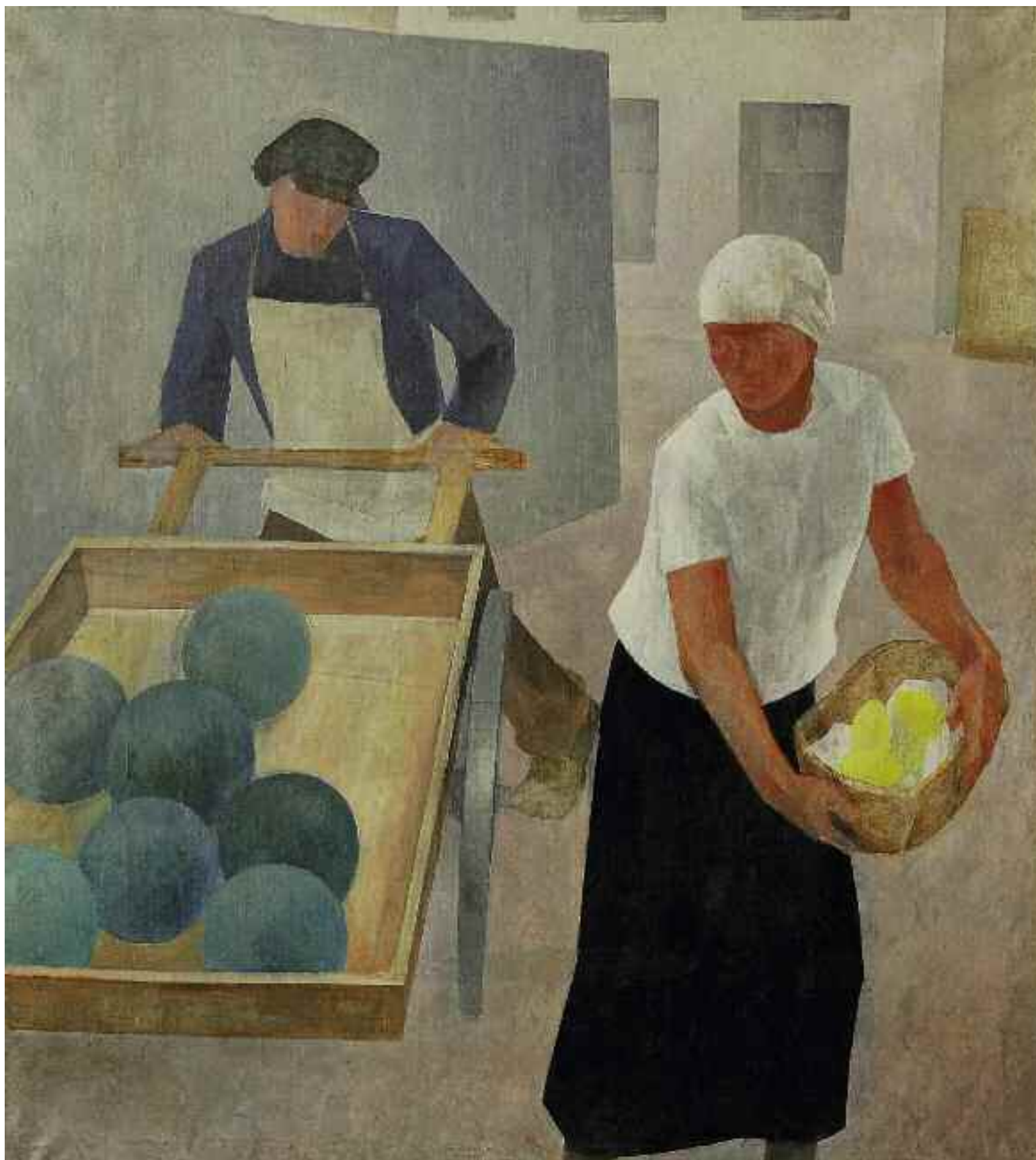
Санкт-Петербург



Николай Секирин
Пионерский лагерь. Купание. 1927
Холст, масло. 104 x 96
НИМ РАХ



Мария Ломакина
Семья резчика-игрушечника
Между 1929 и 1931
Холст, масло. 63,5 x 58
ГРМ



Евгения Благовещенская

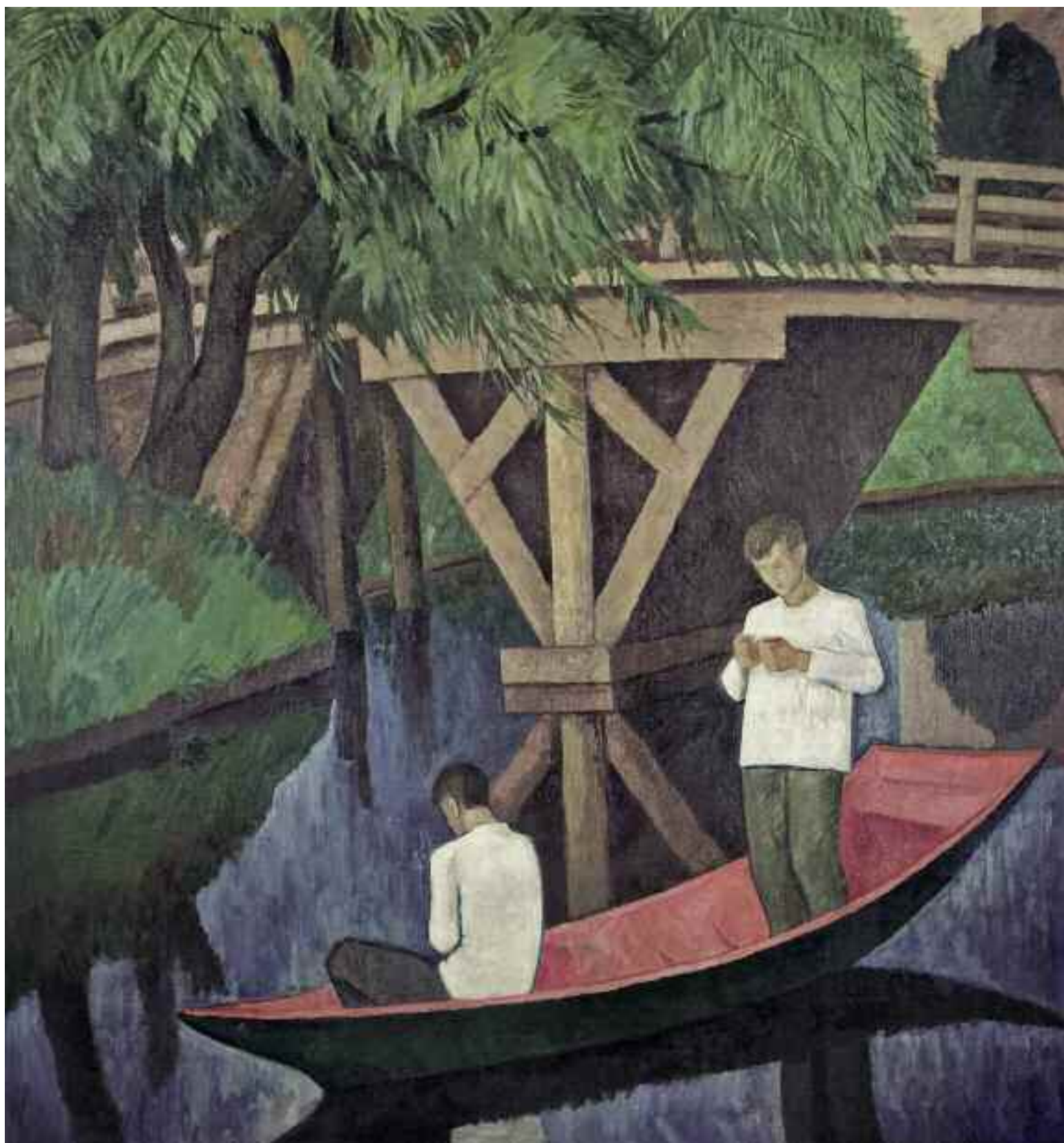
Улица (Дипломная работа). 1925

Холст, масло. 158 x 141

НИМ РАХ



Алексей Зернов
Модель в мастерской. 1926
Холст, масло. 107 x 147
Частная коллекция,
Санкт-Петербург



Татьяна Купервассер

В лодке. 1929

Холст, масло. 156 x 144

ГРМ

Алексей Зернов

Происшествие. 1937

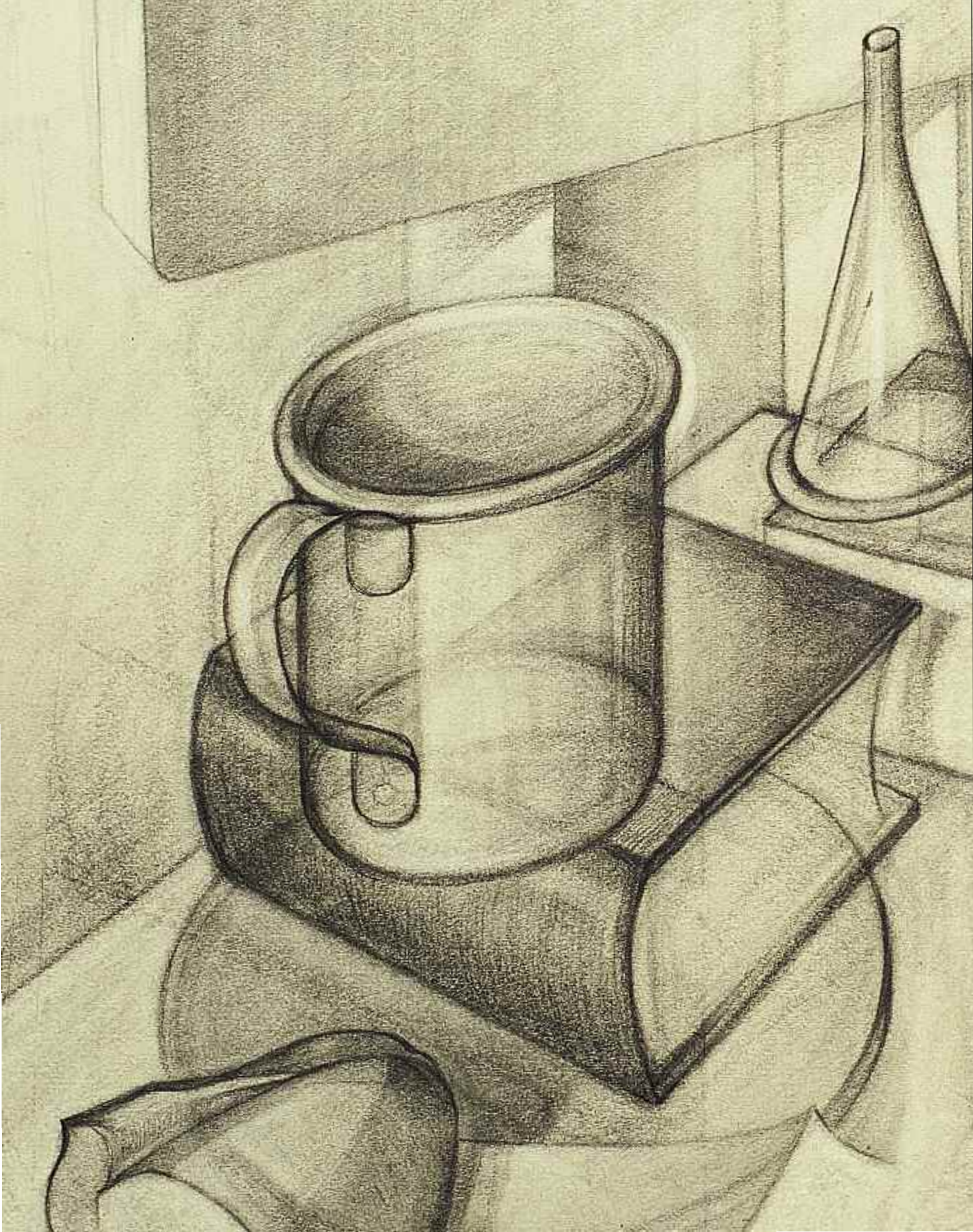
Холст, масло. 71 x 52

На обороте: Портрет натурщицы. 1926

Частная коллекция,

Санкт-Петербург

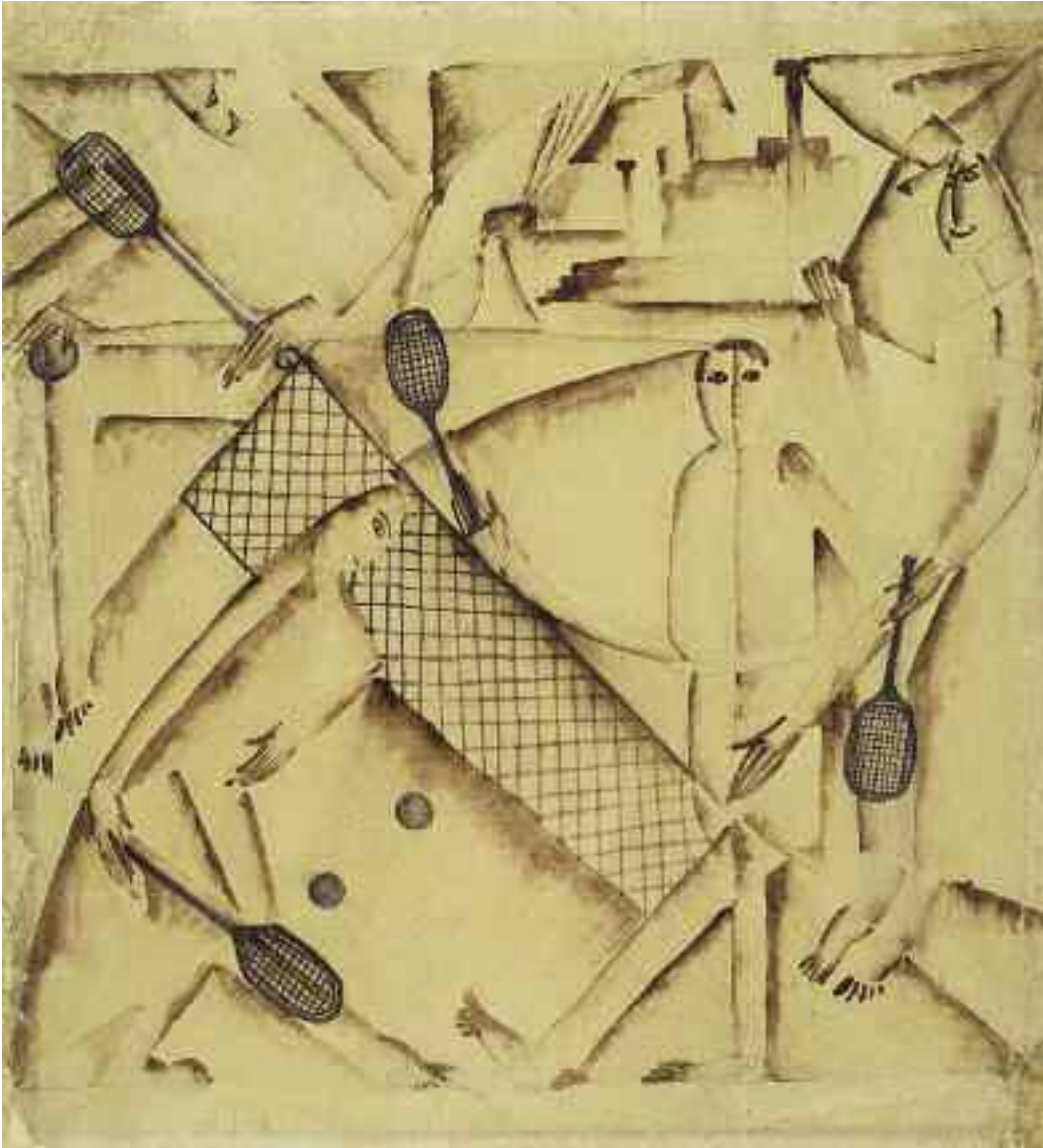




ГРАФИКА



Алексей Зернов
Натюрморт с трубкой. 1923
Фрагмент



Александр Лаппо-Данилевский

Игра в теннис. 1919

Бумага, акварель, тушь. 39,8 x 36,3

Собрание В. Левшенкова, Санкт-Петербург



Александр Лаппо-Данилевский

Девочки. 1919

Бумага, тушь, перо. 30 x 37,1

ГРМ

Александр Лаппо-Данилевский

Точка топора. 1919

Бумага, тушь, перо. 28,4 x 30,5

ГРМ

Александр Лаппо-Данилевский

Уразово (Купец). 1919

Бумага, тушь коричневая. 32,8 x 35,5

ГРМ

Александр Лаппо-Данилевский

Вокруг рояля. 1919

Бумага, акварель, тушь. 36,3 x 41,5

Собрание В. Левшенкова, Санкт-Петербург



Александр Лаппо-Данилевский

Купанье. 1918

Бумага, итальянский карандаш. 37,8 x 45

ГРМ



Александр Лаппо-Данилевский

На плотках. Устюг Великий. 1918

Бумага, тушь. 24,6 x 17,3

ГРМ



Александр Лаппо-Данилевский

Устюг Великий. На мосту. 1918

Бумага, акварель. 31,8 x 33

ГРМ

Александр Лаппо-Данилевский

Одесса. 1919

Бумага, акварель, тушь. 21,3 x 25,8

Собрание В. Левшенкова, Санкт-Петербург

Александр Лаппо-Данилевский

Одесса. Зарисовка с натуры. 1919

Бумага, акварель, тушь. 24 x 23,5

Собрание В. Левшенкова, Санкт-Петербург



Александр Лаппо-Данилевский

Мужской портрет в картузе. 1919

Бумага, акварель, тушь. 27,3 x 20,6

Собрание В. Левшенкова, Санкт-Петербург





Александр Лаппо-Данилевский

Эскизы декораций и занавеса к пьесе
Уильяма Шекспира «Генрих IV». 1919

Эскиз декорации. Бумага, акварель. 29,8 x 34

Эскиз декорации. Бумага, акварель. 24 x 31,5

Эскиз декорации. Бумага, акварель. 29,7 x 33,7

Эскиз декорации. Бумага, акварель. 24 x 32

Собрание В. Левшенкова, Санкт-Петербург



Эскиз занавеса

Бумага, акварель, коричневая тушь,
черная тушь. 30,5 x 41,3

ГРМ

Александр Лаппо-Данилевский

Эскизы декораций к пьесе
Константина Ляндау
«Как огородник на царевне женился
и злых министров наказал». 1919
Декоративный институт. Не осуществлено
Действие 2. Бумага, акварель. 50,9 x 61,4
Действие 1. Бумага, акварель. 49,4 x 61,3
СПбГМТИМИ



Александр Лаппо-Данилевский

В ванной. 1918
Картон, смешанная техника. 36,5 x 41
Частное собрание, Санкт-Петербург



Александр Лаппо-Данилевский

Эскиз декорации к спектаклю
«Баба-яга». 1919
Декоративный институт. Не осуществлено
Бумага, акварель. 30,5 x 41
СПбГМТИМИ





Бенита Эссен

Сказка. 1922

Бумага, акварель, тушь. 32,5 x 32,5

Собрание В. Левшенкова,

Санкт-Петербург

Бенита Эссен

Колка дров. Начало 1920-х

Бумага, акварель, тушь. 29,8 x 27

Собрание В. Левшенкова,

Санкт-Петербург



Борис Эрбштейн

Схемы сцен к постановке трагедии
Александра Пушкина «Борис Годунов». 1918
Курсы мастерства сценических постановок
Постановщик Всеволод Мейерхольд. Не осуществлено
СПбГМТИМИ

Схема № 2. Бумага линованная, тушь, акварель,
цветной карандаш, аппликация

И.: 9,2 x 12,2; л.: 22 x 17,8; подложка: 22,5 x 17,8

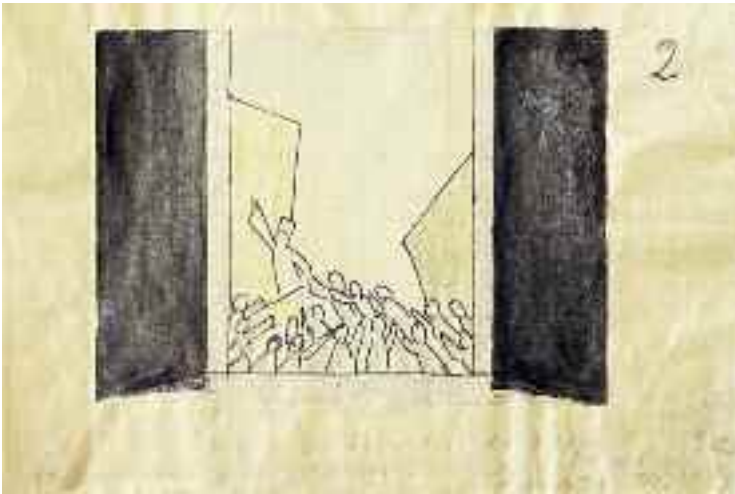


Схема № 15. Сцена «У фонтана». Бумага линованная,
акварель, тушь, цветной карандаш. И.: 9 x 15,3; л.: 22,3 x 17,7

Схема № 16. Бумага линованная, тушь,
акварель, цветной карандаш. И.: 9 x 12,3; л.: 22,3 x 17,7

Схема № 1. Бумага линованная, акварель, тушь,
цветной карандаш. И.: 9 x 12,2; л.: 22 x 17,8; подложка: 22,5 x 17,8



Борис Эрбштейн

Эскиз декорации к пьесе Бориса Загорского
«Когда проснется спящий». 1927

Государственный академический театр драмы, Ленинград

Премьера 22 января 1925. Постановщик Леонид Вивьен

Бумага, карандаш, акварель, черная тушь. 45 x 49,5

СПБГМТИМИ

Леонид Чупятов

Эскизы декораций к балету Владимира Дешевова
«Красный вихрь (Большевики)». 1924

Государственный академический театр оперы и балета, Ленинград
Премьера 29 октября 1924. Постановщик Федор Лопухов
СПбГМТИМИ



Эскиз декорации. Бумага, акварель, тушь, карандаш. 51,4 x 46,8

Эскиз декорации. Бумага, акварель, тушь, карандаш. 50,2 x 67,1



Эскиз декорации. Бумага, акварель, тушь. 44,1 x 49,8

Эскиз декорации. Бумага, акварель, тушь, карандаш. 43,2 x 47,3

Эскиз декорации. Бумага, акварель, тушь. 51 x 44,5



Элеонора Кондиайн

Картошка. 1920

Бумага, тушь, перо. 15,5 x 18,7
ГРМ

Сергей Приселков

Эскиз плаката. 1918–1920

Бумага, тушь, акварель
И.: 23,6 x 16,8; л.: 23,6 x 21,7
ГРМ

Сергей Приселков

Эскиз украшения

Введенской площади
7 ноября 1918 года. 1918

Картон, тушь, акварель
40,3 x 50,9
ГРМ

Элеонора Кондиайн

Двое в лодке. 1919

Бумага, акварель, графитный
карандаш. 16,1 x 15,8
ГРМ



Василий Власов

Две женщины. 1923–1924

Бумага, графитный карандаш,
акварель. 21,8 x 22,6
ГРМ



Юрий Черкесов

Иллюстрация. 1918–1920

Бумага, тушь, графитный карандаш. 21,6 x 21,6
ГРМ

Юрий Черкесов

За разговором. 1919

Бумага, тушь. 21,6 x 28
ГРМ



Петр Соколов

Иллюстрация к книге
Николая Чуковского
«Капитан Джеймс Кук
и три его кругосветных
плавания». 1927

Бумага, тушь, графитный
карандаш. 23 x 36

Собрание В. Левшенкова,
Санкт-Петербург



Петр Соколов

Иллюстрации к роману
Даниэля Дефо «Жизнь
и удивительные приключения
Робинзона Крузо». 1928

Бумага, тушь, графитный карандаш
18,4 x 27,5 (каждая, на одном листе)

Собрание В. Левшенкова,
Санкт-Петербург

Петр Соколов

Сцена с индейцами

Начало 1920-х

Бумага на картоне, тушь, кисть,
перо. 43,5 x 51,9

ГРМ



Юрий Черкесов

Женский портрет. 1918–1920

Бумага, акварель, тушь, перо. 40,6 x 45,5

ГРМ

Юрий Черкесов

Женщина с коромыслом
Сферическая композиция
1918–1920

Бумага, акварель, графитный
карандаш. 48,2 x 62,9

ГРМ

Юрий Черкесов

Шагнувшая женщина
Сферическая композиция
1920

Бумага, акварель. 44,6 x 45

ГРМ





Виктория Белаковская

Эскиз к дипломной работе
«Жнивьё». 1926

Бумага, акварель, графитный
карандаш, белила. 21,7 x 23,5
ГРМ



Ревекка Головчинер

Прачка. 1920-е

Бумага, акварель, графитный
карандаш. 16 x 16,9
ГРМ

Ревекка Головчинер

Восточный мотив. 1920-е
Бумага, акварель, графитный
карандаш. 19,8 x 30,7
ГРМ



Ревекка Головчинер

Женская фигура
в украинском костюме
1920-е
Бумага, акварель
И.: 32,1 x 16,8; л.: 32,1 x 22,8
ГРМ



Александра Якобсон

За водой. 1920-е
Бумага, акварель. 15,5 x 19,7
ГРМ

Екатерина Петрова-Троцкая

Эскизы костюмов и декорации
к опере Вольфганга-Амадея Моцарта
«Бастьен и Бастьена». 1925

Оперная студия Ленинградской государственной
консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова
Премьера 1925. Постановщик Эммануил Каплан
СПбГМТИМИ



Эскиз женского костюма. Бумага на картоне,
графитный карандаш, акварель. 33,3 x 24,1



Эскиз мужского костюма. Бумага на картоне, графитный
карандаш, акварель, бронзовая краска. 33,3 x 24,1

Эскиз декорации. Бумага на картоне, графитный карандаш, акварель. 22 x 33, 5
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Эскиз женских костюмов. Бумага на картоне, акварель. 24,2 x 33,5





Екатерина Петрова-Троцкая

Эскизы декораций к опере

Николая Римского-Корсакова

«Кощей Бессмертный». 1926

Оперная студия Ленинградской государственной
консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Премьера 1926

Частная коллекция, Санкт-Петербург



Эскиз декорации

Бумага, акварель, тушь. 15 x 22,5

«Кощеево войско идет»

Бумага, акварель, тушь. 23 x 33,5

Эскиз декорации

Бумага, акварель, тушь, графитный
карандаш. 14,5 x 21,5

Екатерина Петрова-Троцкая

Эскизы костюмов и мизансцены
к опере Николая Римского-Корсакова
«Кощей Бессмертный». 1926

Оперная студия Ленинградской государственной
консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Премьера 1926
Частная коллекция, Санкт-Петербург



Эскиз костюма Кощея Бессмертного
Бумага, тушь, акварель, графитный карандаш. 25 x 17,5

Эскиз костюма Ивана-царевича
Бумага, акварель, графитный карандаш. 24,5 x 15

«Кощеево войско идет». Эскиз мизансцены
Бумага, акварель, графитный карандаш. 20, 5 x 15

Екатерина
Петрова-Троцкая

Эскизы мизансцен
к драматической поэме
Джорджа Байрона
«Небо и Земля». 1924

Оперная студия Ленинградской
государственной консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова

Премьера 4 апреля 1925

Музыка Максимилиана Штейнберга

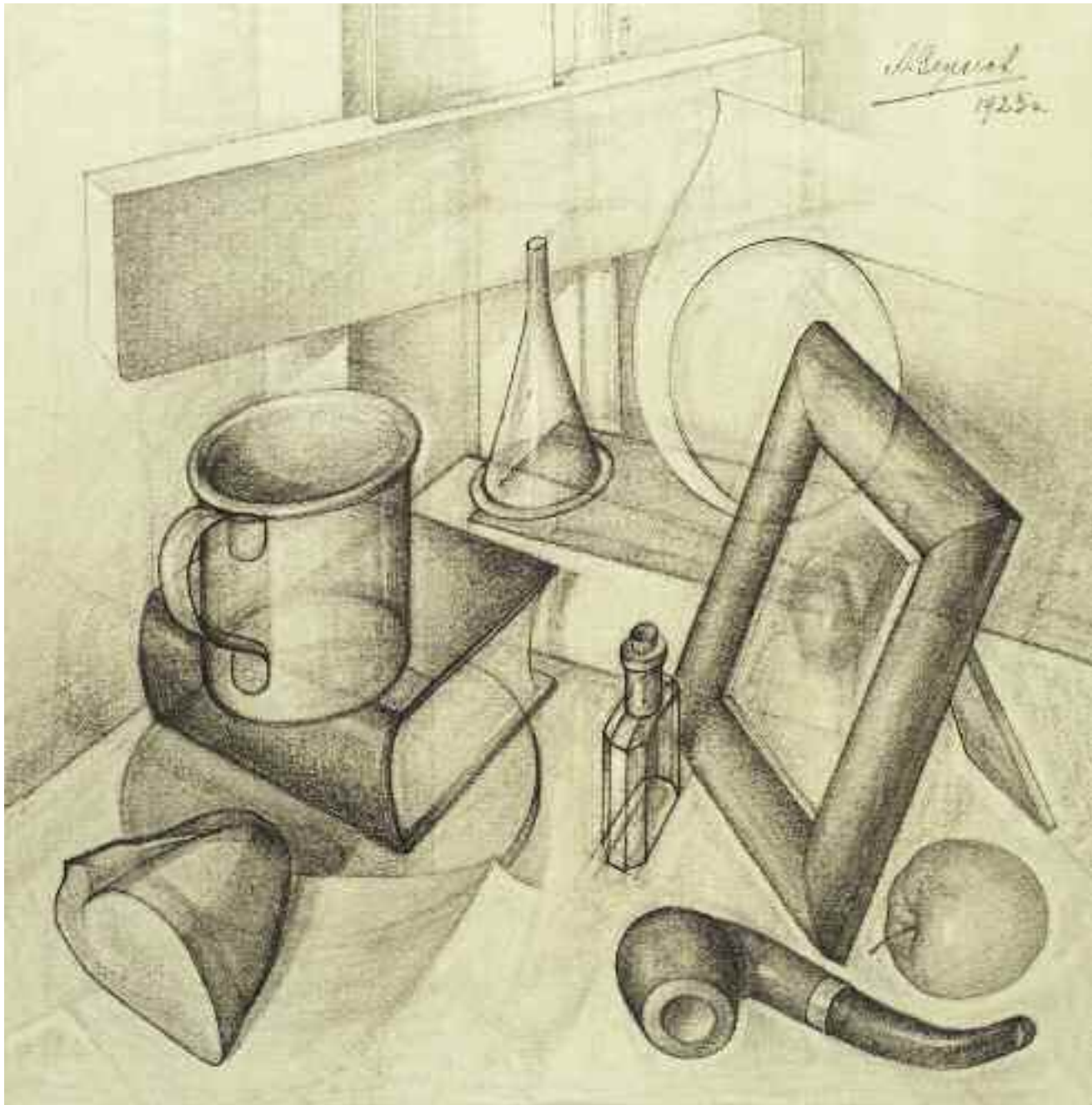
Постановщик Софья Масловская



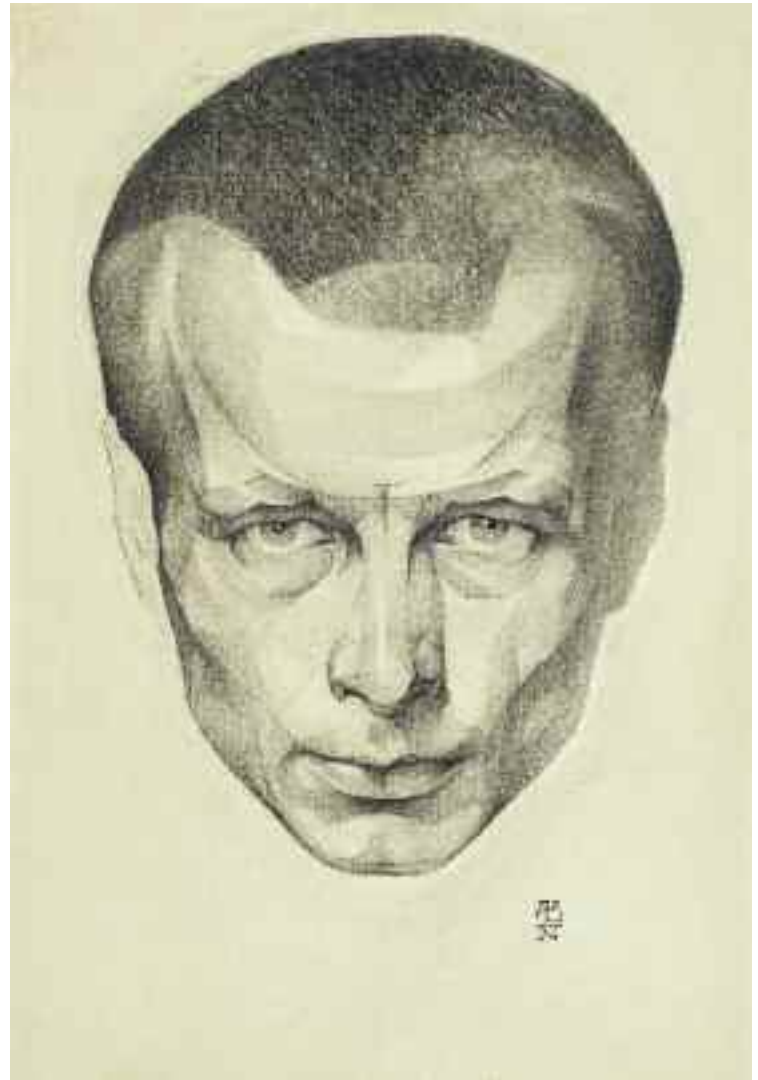
Азраил и Газаил
Бумага на картоне, акварель
Л.: 24,5 x 34; подложка:
25,7 x 34,6
СПБГМТИМИ



Эскиз мизансцены
Бумага на картоне, акварель,
тушь. 24 x 32
Частная коллекция,
Санкт-Петербург



Алексей Зернов
Натюрморт с трубкой. 1923
Бумага, карандаш. 47 x 47
Частное собрание



Алексей Зернов

Женский портрет. 1926 Бумага,
графитный карандаш. 68 x 51
Частная коллекция,
Санкт-Петербург

Алексей Зернов

Автопортрет. 1924
Бумага, карандаш. 38 x 25,5
ГРМ

Алексей Зернов

Одинокая прогулка. 1926

Бумага, тушь, перо, акварель. 14,5 x 23,5

Частное собрание

Алексей Зернов

У пирса. 1926

Бумага, акварель, тушь, перо. 13 x 21,5

Частное собрание



Алексей Зернов

Сидящая в сиреновом платье. 1926

Бумага, карандаш, акварель. 23 x 21,5

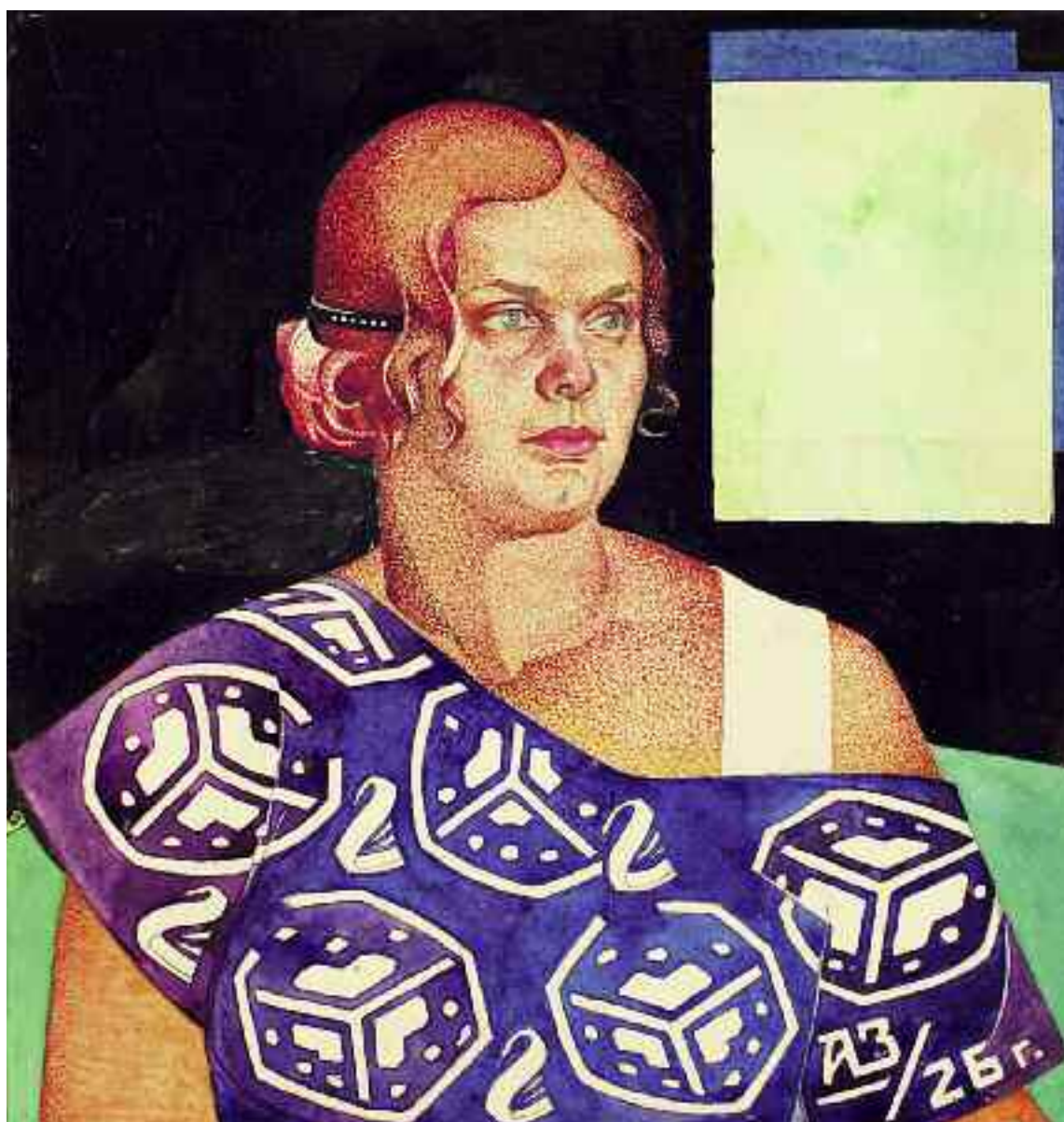
Частное собрание

Алексей Зернов

Портрет художника Николая Ионина. 1926

Бумага, карандаш, акварель. 13 x 20

Частное собрание



Алексей Зернов

Женский портрет. 1926

Бумага, тушь, перо, акварель. 16,5 x 16,5

Частное собрание



Кузьма Петров-Водкин

Ночная фантазия. 1921

Бумага, графитный карандаш, акварель. 38,4 x 31,52
ГРМ



Кузьма Петров-Водкин

«Мать». Рисунок для журнала
«Пламя». 1919

Бумага, тушь. И.: 27,6 x 26,9; л.: 30,8 x 29,9
ГРМ



Кузьма Петров-Водкин

Отречение Петра. 1919

Бумага, тушь, перо. И.: 21,8 x 25,2; л.: 24,3 x 27,7
ГРМ



Кузьма Петров-Водкин

Голова юноши. 1916

Бумага, акварель, карандаш. 32,5 x 21,5

Собрание семьи Палеевых, Санкт-Петербург

Кузьма Петров-Водкин

Женщина и мальчик. Эскиз. 1918

Бумага, черная акварель. 30,7 x 37,82

ГРМ



Кузьма Петров-Водкин

Ташкентский этюд (В чайхане). 1921

Бумага, акварель. 21,5 x 28

Собрание семьи Палеевых, Санкт-Петербург



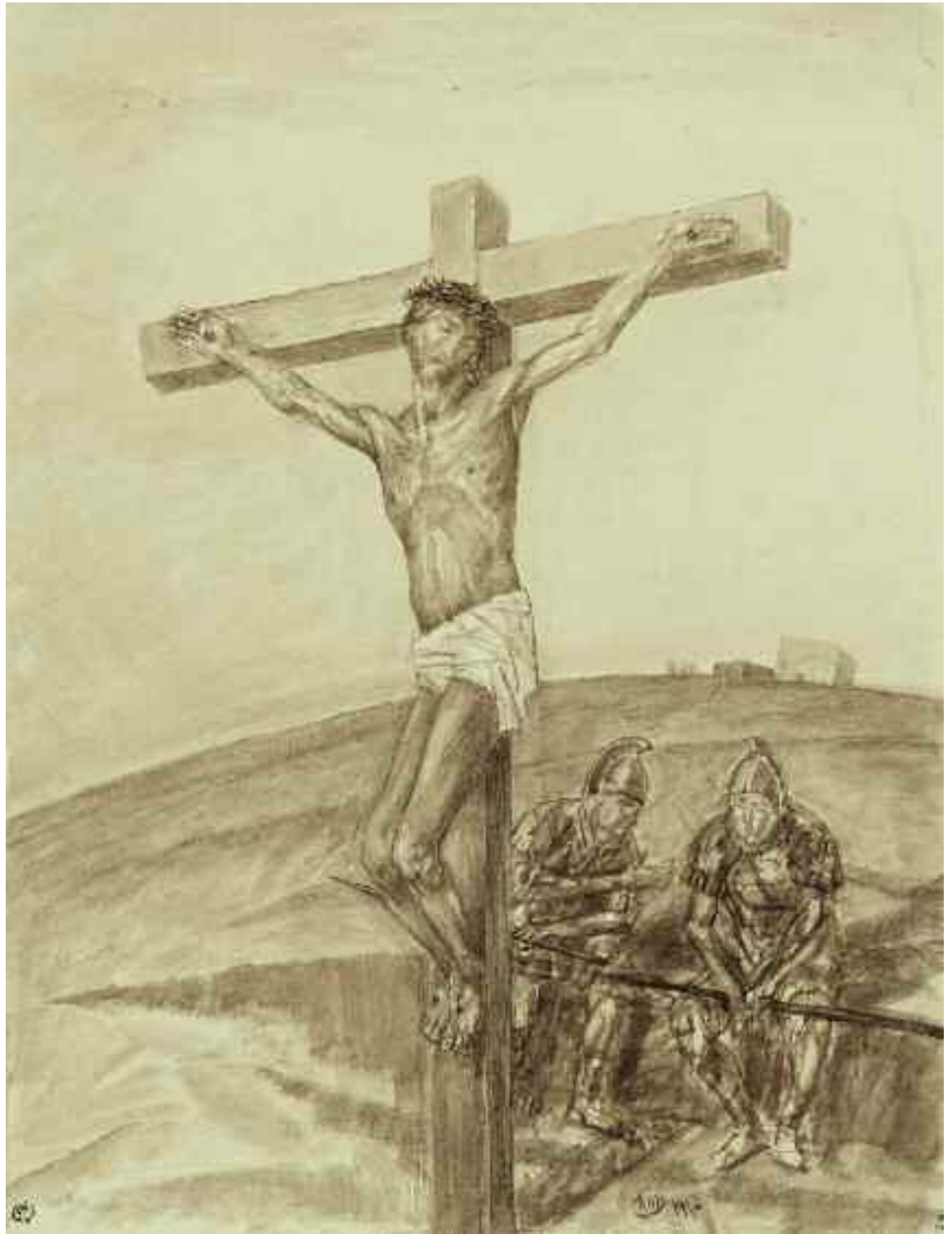
Кузьма Петров-Водкин

Эскиз панно «Степан Разин». 1918

Бумага, акварель

И.: 36 x 62,8; л.: 36,8 x 63,5

ГРМ



Кузьма Петров-Водкин

Распятие. 1918

Бумага, сепия. 41,5 x 31,5

ГРМ



Кузьма Петров-Водкин

Женская голова. 1918

Бумага, акварель, сепия. 38 x 30,8

ГРМ



Кузьма Петров-Водкин

Автопортрет. 1921

Бумага, сепия. 38,2 x 31,4

ГРМ





Кузьма Петров-Водкин

Композиция с фигурами мальчиков. 1918

Бумага, графитный карандаш,
семя, кисть. 33 x 48,8

Частная коллекция,
Санкт-Петербург

БЕСНАЯ И ЛЮБОВЬ ЗЕМНАЯ - КОПИЯ

КОРРЕДЖО - ДАНАЯ, КОПИЯ





Биографии художников



Аб Павел Ефимович

1902, Орел — 1974, Ленинград

Живописец, автор монументальных произведений. Учился в орловской ХШ (1921–1923) у Г. И. Редькина; на монументальном отделении живописного факультета ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН (1923–1929) у К. С. Петрова-Водкина, А. И. Савинова, В. Е. Савинского; дипломная работа — «Текстиль» (1929, ГРМ), роспись для концертного зала Московско-Нарвского ДК; в аспирантуре ИНПИИ–ИЖСА (1931–1933). Участник выставок с 1929. Член объединений: ОМАХР (1929), АХР и ЛАПХ (1930–1932), Горкома художников (1933–1941). Член СХ (с 1932). Участвовал в исполнении диорам «Бородино» и «Перекоп» для ВИМАИВ (1936), в оформлении павильонов ВСХВ (1939); выполнял панно для музея истории Ленинграда (1947). Работал помощником декоратора в театре миниатюр, в оперетте Волобуева (начало 1920-х); в Красноармейской студии (с 1920), преобразованной затем в Производственные художественные мастерские Шестой Орловской стрелковой дивизии (1922–1923); занимался оформлением города к праздникам (1929–1941). Писал портреты, жанровые и исторические картины в духе соцреализма («Слет ударников Выборгского района», 1932; «У юрты слушают радио», 1936; «Ребята-музыканты», 1938; все — местонахождение неизвестно). Участник Великой Отечественной войны. После демобилизации работал в Ленизо, активно участвовал в творческой и выставочной жизни ЛОСХ, продолжая линию тематической картины («Пироги в Военно-медицинском музее», 1948; «Выступление В. И. Ленина на Адмиралтейском заводе», 1949; «Товарищи», 1960; «Часовые Родины», 1961; все — местонахождение неизвестно). Преподавал в студии АХР (1929–1930); на курсах при ВХУТЕИН (1929–1930).

На с. 244–245:

Кузьма Петров-Водкин (в центре) и студенты ВХУТЕИН–ИНПИИ. 1920-е



Акишин Петр Иванович

1889, село Рассказово Тамбовской губернии — ?

Живописец. Известно, что Акишин до революции был политическим заключенным, отбывал наказание в каторжной тюрьме и был освобожден из нее по амнистии. В связи с этим был освобожден от несения воинской повинности (НА РАХ, ф. 7, оп. 8, д. 36, л. 5 — 1889; л. 10 — 1886). Работал (видимо периодически) учителем рисования в рассказовском Народном университете (1918–1920). Учился в ПГСХУМ–ВХУТЕМАС (1918–1922 (1923?), сведений об окончании нет). В 1922 взял длительный отпуск ввиду болезни. В 1922 представил на конкурс картину «Жажда» (не закончил). Участник выставок с 1923: отчетная Академии художеств (1923); VI Общины художников (1925); картин Ленинградского Областного Дома художников (1933).

На выставках Акишин был представлен именно портретами, и это дает основание предполагать, что «Портрет девочки» (1928, частное собрание, Санкт-Петербург) не случаен в его творчестве данного периода. Известно, что изображена Нинель Петровна Долгова (1924–1928). Имя Акишина дважды встречается в связи с Петровым-Водкиным. В обзоре конкурсной выставки в Академии художеств было отмечено: «Есть новые искания, но их немного и они дальше неправильно понятого Петрова-Водкина не идут. Так, например, у Акишина интересно и глубоко прочувствован синий цвет; хочется сказать „хорошо понято“» (Конкурсная выставка в Академии художеств // Город. Искусство. Литература. Сб. 1. Пб, 1923. С. 108. Раздел «Хроника»). О близости учителя и ученика, о степени доверия между ними свидетельствует и тот факт, что, уезжая в 1925 году в творческую командировку в Париж, Петров-Водкин оставил в своей квартире Акишина с женой. Сведения о художнике после 1933 года не обнаружены.



Аладжалова Елена Сергеевна

1904, Бауска Курляндской губернии —
1984, Ленинград

Живописец. Начальные уроки живописи получила у своего отца, Сергея Иоакимовича Аладжалова (1879–1921). Училась на отделении живописи ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН (1922–1927) у К. С. Петрова-Водкина; дипломная работа на звание художника монументальной живописи — «Праздник 1 Мая» (1927, НИМ РАХ). Оставшись без родителей, в годы обучения работала полевой поденщицей, заведовала библиотекой. Член и экспонент АХРР (с конца 1920-х). Работала художником на киностудии «Союзкино»–«Ленфильм» (1930-е); в составе киноэкспедиций совершила творческие поездки по Костромской и Рязанской областям, по Узбекистану (совместно с мужем, востоковедом и историком искусства Р. Б. Канским). Жила в блокадном Ленинграде (1941–1944). После Великой Отечественной войны (1941–1945) участвовала в реставрации дворцово-парковых ансамблей Ленинграда и его пригородов, в том числе в составе бригады живописцев-реставраторов под руководством Н. В. Перцева (1948–1949). Работала в ЛО ХФ (конец 1940-х — 1950-е). Жила в Затулень Лужского района Ленинградской области (после 1959). Член ЛОСХ (с 1950, секция живописи), в стенах которого в конце 1970-х состоялась персональная ретроспективная выставка.



Белаковская Виктория Марковна

1901, Александрия Херсонской губернии —
1965, Ленинград

Живописец, график. Училась на факультете естествознания Одесского университета (1918–1920); одесских СХУМ (1918–1923) под руководством Т. Я. Дворникова и П. Г. Волокидина; ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН (1923–1927) у К. С. Петрова-Водкина. Участник выставок с 1924, в том числе персональных: 1964, ЛОСХ; 1993 (Виктория Белаковская, Анатолий Прошкин, Виктор Прошкин. Живопись. Графика), ЦВЗ «Манеж»; 2004, выставочный зал музея А. С. Пушкина, СПб; 2004, «Петербургская династия. Виктория Белаковская (1901–1965). Анатолий Прошкин (1907–1986). Виктор Прошкин (1906–1983). Владимир Прошкин (1931). Москва. Член и экспонент объединений: «Октябрь» (1930–1931), Горком ИЗО (Ленинград, 1935–1941). Член СХ (с 1945, 1949–1953 исключена). Была замужем за известным художником и педагогом В. Н. Прошкиным (1906–1983). Мать художника В. В. Прошкина (род. 1931).

К 1927 году в учебном процессе ВХУТЕИН произошли очередные изменения: так, помимо дипломной картины необходимо было написать и защитить научно-теоретическую работу. «Стальной конь на полях Украины» (1927, ГРМ) является дипломной работой Белаковской, ее научно-теоретическая работа называлась «Украинский портрет с X века до наших дней».



Благовещенская Евгения Владимировна

1899, Санкт-Петербург — 1973, Ленинград (?)

Живописец. Художественную подготовку получила в частной мастерской (февраль–октябрь 1917–1918); училась в ПГСХУМ (с 1919) у Д. Н. Кардовского, А. Р. Эберлинга (с 1920), в мастерской К. С. Петрова-Водкина (окончила в 1925), дипломная работа «Продавец арбузов (Улица)» (1925, НИМ РАХ). Член СОРАБИС (с 1919). Участник выставок с 1925. Работала в БДТ, потом в Центральных костюмерных мастерских (1919–1920).



Богданова Ольга Алексеевна

1905, Санкт-Петербург (?) — 1941, Ленинград

Живописец. Училась в псковском ХПТ (1920–1923, одновременно работая в игрушечной мастерской); на монументальном отделении живописного факультета ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН (1923–1927). Занималась культурным шефством на ткацкой фабрике Веры Слуцкой (1925). Помимо дипломной картины «Борьба с беспризорностью» (для детского дома, 1927, местонахождение неизвестно) защитила научную работу «Черты монументальной архаики в русской иконе XIV и XV века по Русскому музею».

Творческую биографию Богдановой после окончания института восстановить не удалось. Из мемуаров ее сокурсницы — художницы А. В. Гаревой — можно заключить, что судьба Богдановой сложилась драматически: она была репрессирована. Ее вспоминают с теплотой: «Была очаровательная комсомолка Ольга Богданова, мимо нее не прошел бы Брюллов, это вылитый тип его итальянок, но ее жизнь закончилась трагически. <...> Ее детская чистота, мягкость и благородство сквозили в глазах и улыбке» (НА РАХ, ф. 19, оп. 1, ед. хр. 12. Воспоминания художницы Анастасии Васильевны Гаревой. 28 апреля 1965 г. г. Новгород. Л. 75).



Британишский Лев Романович (Рувимович, Рувелевич)

1897, Кронштадт — 1971, Ленинград

Живописец, график. Занимался в студиях М. Д. Бернштейна (1910-е) и С. М. Зайденберга (1915); брал частные уроки у П. П. Чистякова (1912–1915); учился в ЦУТР барона А. Л. Штиглица (1915–1922) у П. П. Чистякова и И. Я. Библина; ПГСХУМ–ВХУТЕМАС (1918–1923) у К. С. Петрова-Водкина, получил звание художника живописи; на курсах повышения квалификации при ВАХ (1934–1935). Участник выставок с 1924, в том числе: молодых художников (1924); «Художники РСФСР за 15 лет» (Ленинград, 1932; Москва, 1933); «Женщина в социалистическом строительстве» (1934). Член и экспонент объединений: «Молодое искусство» (1917); «Круг художников» (с 1926; один из членов); «Октябрь» (1928–1930); ЛАПХ (1930–1931). Член СХ (с 1932). Брал уроки росписи по фарфору у С. В. Чехонина (1920-е). Работал на ГФЗ; экскурсоводом в ГРМ (1926–1928); консультантом по народному и самодеятельному искусству в Ленинградском областном управлении по делам искусств, руководил ИЗО кружками в Ленинградской области (1936–1941). После начала Великой Отечественной войны участвовал в спасении музейных ценностей ГЭ (1941); в марте 1942 эвакуирован в Свердловск, где преподавал в Уральском ХУ (1943–1944), участвовал в росписи железнодорожных вокзалов и ДК в Нижнем Тагиле. После войны занимался техническими чертежами и оформительскими работами. Иллюстрировал книги для Воениздата. Заслуженный художник РСФСР (1967). В 1970 на Международной выставке в Москве получил золотую медаль Советского фонда мира.



Вербов Михаил Федорович

1900, Екатеринослав — 1980, Ленинград

Живописец, график, работал в области монументальной живописи; автор жанровых композиций, натюрмортов, портретов. Учился в московских ВХУТЕМАС (1921), тогда же был переведен в ПГСХУМ (окончил в 1925). Участник выставок с 1925. Член и секретарь объединения «Круг художников» (1926), участник всех его выставок. Член РАБИС с 1929. Член СХ (с 1944, кандидат с 1932). Работал на кожевенной фабрике штамповщиком (1919–1920); служил в Красной армии (1920–1921). Преподавал в детской колонии (1920-е); в ленинградском ХПТ (1929–1934).

На выставке выпускников Академии художеств 1925 года Вербов, помимо дипломной работы «Композиция» и рисунка «Кровельщик», экспонировал два натюрморта маслом (Каталог выставки заключительных работ студентов Ленинградской Академии художеств. Л.: Академия художеств, 1925. С. 7. № 6 и 7). С большой долей уверенности можно предполагать, что представленные в издании натюрморты, подписанные и датированные 1923 годом, находились на выставке. В 1935 году с «Первой выставки ленинградских художников» ГРМ приобрел «Портрет сенегалки» (впоследствии, в связи с политикой усиления «борьбы с формализмом», был возвращен автору и не сохранился).



Власов Василий Андрианович

1905, Санкт-Петербург — 1979, Ленинград

График, рисовальщик, литограф, иллюстратор. Отец художника Б. В. Власова. Первые уроки получил у И. Е. Репина. Учился в частной студии А. И. Савинова, в ВХУТЕИН (1925–1927) у К. С. Петрова-Водкина, А. И. Савинова, на киноотделении Высших Государственных курсов искусствознания при ГИИИ (1927–1928) у Л. З. Трауберга и Г. М. Козинцева. Как иллюстратор был близок В. В. Лебедеву, входил в его ближний круг. Был репрессирован, находился в ссылке (1932–1934). Работал художником на киностудии «Ленфильм» (главный художник фильма «Выборгская сторона», 1938), сотрудничал в издательствах «Детгиз», «Лениздат». Создавал военные плакаты (1941), был участником издательской группы Ленинградского штаба партизанского движения на Волховском фронте (1942–1944). Рисовал портреты, создавал плакаты и другие агитационные материалы — «Антифашистские карты». Преподавал в ЛИИКС (1934–1940), в изостудии Дома архитекторов (1934–1940), ИЖСА (1944–1946), в студии при Ленинградском Доме кино (1946–1952). Работал как иллюстратор, в 1960–1970-е создал серии замечательных рисунков обнаженной натуры, а также рисунки и литографии на темы спорта, цирка. Автор мемуаров (ОР ГРМ). К 100-летию художника в Выставочном зале Санкт-Петербургского СХ состоялась персональная выставка.

Головчинер (Люся Головчинер) Ревекка Моисеевна

1906, Могилев — 1969, Ленинград

Живописец, график. Училась на театральном декорационном отделении Киевского института пластических искусств (1922–1923) у В. Г. Меллера; на полиграфическом факультете ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН (1924–1927), окончила со званием художник-график, дипломная работа — оформление книги «10 лет Советской власти в ее типичных проявлениях». Участник выставок с 1927 (?).



Голубятников Павел Константинович

1892, Санкт-Петербург — 1942, Ленинград

Живописец; педагог. Учился в РШ ОПХ (1913–1916) у Н. К. Рериха; на физико-математическом факультете Петербургского университета (1916–1918); в ПГСХУМ–ВХУТЕМАС (1918–1924) у К. С. Петрова-Водкина. В 1921 утвержден эскиз дипломной работы «Гроза» (в связи с болезнью защита диплома была отложена до 1924). Жил в Киеве (1925–1930), в Харькове (1930), Ленинграде (с 1932). Член и экспонент объединений: АРМУ (1925–1927); ОСМУ (1927–1932). Участник выставок: «левых» в Нью-Йорке (1926); Венецианской биеннале (1928); в квартире редактора журнала «Звезда» И. А. Груздева (вторая половина 1930-х); работ учащихся художественной студии при Доме учителя под руководством П. К. Голубятникова (1939). Член СХ с 1932. Много работал над методическими программами по искусству, над созданием новой технологии живописи (1938, совместно с физиком Д. Форшем); разрабатывал план создания Института прикладных искусств. Умер в блокаду от голода. Его картины и архив были вывезены на Урал женой, О. П. Голубятниковой (1898–1984). В 1975 и последующие годы переданы ею и дочерью, В. П. Дерябиной (1923–2003), на хранение в Нижнетагильский музей изобразительных искусств.

После смерти К. С. Петрова-Водкина предлагал создать лабораторию его имени для изучения программных теоретических вопросов его творчества: цвет, пространство, движение. Имел все основания писать в воспоминаниях о Петрове-Водкине (1939): «Вне академии мы стали близкими друзьями, товарищами, посещали концерты, театры, мастерские художников, выставки...» (по архивным материалам Нижнетагильского музея изобразительных искусств, опубликованным на сайте музея).



Дмитриев Владимир Владимирович

1900, Москва — 1948, Москва

Театральный художник и живописец. Учился в ХШ Е. Н. Званцевой (1916–1917) у К. С. Петрова-Водкина, одновременно в петроградской экспериментальной театральной Студии на Бородинской и на КУРМАСЦЕП (1918) у В. Э. Мейерхольда; на живописном отделении ПГСХУМ (1918–1921) у К. С. Петрова-Водкина; одновременно на старших курсах преподавал в ХШ моряков при Политотделе Балтфлота. В 1920 командирован Театральным отделом Наркомпроса в Москву для оформления спектакля «Зори» в ГАБТ к 3-й годовщине революции. С 1938 жил в Москве. Работал над оформлением спектаклей В. Э. Мейерхольда и в музыкальных театрах Ленинграда и Москвы (1920); в Театре им. Е. Вахтангова и во МХАТ (Москва, 1930-е), главный художник МХАТ (1941–1948). Сотрудничал с Ленинградским театром оперы и балета им. С. М. Кирова (1945) и Большим театром (Москва, 1931, 1944, 1948). Один из близких друзей М. С. Булгакова. Лауреат Государственных премий СССР (1946, 1948, 1949). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1944). За свою творческую жизнь оформил не менее пятисот спектаклей. Среди его работ — «Егор Булычов и другие» (Москва, 1932; Театр им. Е. Вахтангова); «Анна Каренина» (1937), «Три сестры» (1940), «Последняя жертва» (1944, все — МХАТ); «Пиковая дама» (1931, 1944), «Вражья сила», «Проданная невеста» (1948, все — Москва, ГАБТ); «Орлеанская дева» (1945; Ленинградский театр оперы и балета им. С. М. Кирова).



Жукова Вера Ивановна

Около 1890, Санкт-Петербург (?) —
не ранее 1918, Петроград (?)

Живописец. Училась в ХШ Е. Н. Званцевой (конец 1900-х — начало 1910-х) у Л. С. Бакста, М. В. Добужинского и К. С. Петрова-Водкина. Член общества «Свободная мастерская» (1917). Член СОРАБИС (1918). Сестра ученого-физика Ивана Ивановича Жукова (1880–1949), уже в двадцать восемь лет удостоенного Менделеевской премии Русского физико-химического общества, впоследствии — члена-корреспондента АН СССР.

*«Была еще Вера Ивановна Жукова. Внешне эта Вера Ивановна была довольно странной — ходила в брюках, подстриженная под мальчика (тогда это было не принято), с вечной папиросой в зубах. <...> Она была умна и широко образована. По-видимому, она нравилась Н. Л. тем, что с ней можно было разговаривать на разные философские темы, а также и тем, что она была яростной поклонницей женского равноправия, два достоинства, которые явно отсутствовали у всех остальных товарищей художников» (частный архив. Лермонтова А. В. Биография Н. В. Лермонтовой. С. 16).**

* Предположительно на фотографии В. И. Жукова



Зернов Алексей Иванович

1891, село Тушиново Бежецкого уезда Тверской губернии — январь 1942, Ленинград

Живописец, график, педагог. Родился в крестьянской семье, учился в церковно-приходской школе, подростком работал пастухом. Сбежав в город, брался за любые работы: был мальчиком в мелочной лавке, разносчиком газет, чертежником в Управлении бессарабских железных дорог (1917–1918). Учился в РШ ОПХ (1908–1913); в Художественно-ремесленных мастерских при ОПХ (1921) у А. Ф. Белого; на живописном факультете ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН (1922–1926) у А. И. Савинова и К. С. Петрова-Водкина. Член Союза работников просвещения (с 1917); член Совета ученической ячейки АХРР, староста мастерской (1923–1924). Преподавал в петроградских школах и детском доме (1921–1924), в различных художественных кружках, средних школах и технических вузах Ленинграда. В работах 1930-х годов разрабатывал индивидуальный «пуантилистический» метод: сочетание обработанных черными или цветными точками поверхностей со сплошными заливками цветом и участками чистой бумаги. Работал «для себя», не выставлялся, тяжело переживал атмосферу периода репрессий (его брат, простой столяр, был арестован). Это нашло отражение в работе «Прощество» (1937, собрание А. Есипович-Рогинской) и в неосуществленных замыслах произведений критической направленности. Умер от голода в блокаду.



Ионин Николай Александрович

1890, деревня Наволок Новгородской губернии —
1948, Ленинград

Живописец, график. Учился в РШ при ИАХ (1908–1913), вольнослушатель ВХУ при ИАХ (1913–1915), в ПГСХУМ–ВХУТЕМАС (1920–1922) сначала у Д. Н. Кардовского, с 1921 — у К. С. Петрова-Водкина (в перерывах — служба в Императорской и позднее Красной армии); на курсах повышения квалификации ИЖСА (1934–1936). Участник выставок с 1915. Член объединения «Община художников» (1928–1932). Член СХ (с 1934). Руководил ХШ в Бежецке (1919–1921). В 1942–1944 находился в эвакуации в Киргизии, где создал серии пленэрных пейзажей, контрастирующих по настроению с полуголодной жизнью в эвакуации и личной трагедией (в войну художник потерял своего старшего сына). В послевоенный период возвратился к серии «Ленинград и его пригороды». В последние годы жизни создал ряд глубоких, психологически достоверных автопортретов. В 2007 в ГРМ состоялась персональная выставка (каталог).



Кондиайн Элеонора Максимилиановна

1899, Дрезден — 1986, Ленинград

График, художник книги. Дочь архитектора М. Е. Месмахера (1842–1906) и художницы В. А. Андре (1865–1918); жена астронома А. А. Кондиайна (1889–1937). Окончила женскую гимназию при Реформатских церквях (Петроград, 1918), работала (1918–1921) и училась в ПГСХУМ–ВХУТЕМАС (1918–1923, в 1919 перешла из мастерской Б. П. Попова в мастерскую К. С. Петрова-Водкина). Член обществ: «Новый человек» (конец 1910-х), «Единое трудовое братство» (1923–1934, член коммуны). Жила вместе с семьей в Крыму (1926–1927). Работала художником-оформителем в издательстве «Молодая гвардия» (с 1929). Летом 1934 побывала с экспедицией в Восточной Сибири (район Витима и Олекмы), собирая материалы для учебника эвенкийского языка (в 2013 в Хабаровске издан каталог иллюстраций Е. К. Эвенбах и Э. М. Кондиайн к букварям народов Крайнего Севера, Сибири и Дальнего Востока). В 1936 вместе с семьей путешествовала по Военно-Сухумской дороге. В 1937 осуждена по 58 статье Уголовного кодекса РСФСР по делу мужа («как член семьи изменника Родины»), отправлена по этапу в Сибирь, где провела 19 лет (8 в исправительно-трудовых лагерях в Нарыме и 11 на поселении в Кемеровской области). В 1956 реабилитирована, вернулась в Ленинград. Иллюстрировала книги, писала акварели, рисовала пером. Член СХ СССР.



Котович-Борисяк Раиса Ивановна

1895, Кишинев Бессарабской губернии —
1923, Москва

Живописец, график. Родилась в семье военного. Жила в Петербурге (1908–1914). Посещала занятия на историко-филологическом факультете Высших женских (Бестужевских) курсов (1912–1914), одновременно училась в ХШ Е. Н. Званцевой у К. С. Петрова-Водкина. С 1915 жила в Москве, была сотрудником Главмузея, хранителем музея в Новодевичьем монастыре (начало 1920-х). Участник выставок: «Мир искусства» (1915, 1917), 1-й и 2-й Профессионального союза художников-живописцев (1918), во Дворце искусств (1919), IV государственной картин (1919), в ГИМ (1923, 1924), «Жар-цвет», «30-ти московских художников» (обе — 1924). В 2000 две небольшие персональные выставки — в журнале «Наше наследие» и ЦДХ в Москве — пробудили внимание к творчеству художника. Была дважды замужем. Первый муж, Андрей Алексеевич Борисяк (1885–1962) — виолончелист, педагог, ученик Пабло Казальса. Второй муж, Николай Николаевич Померанцев (1891–1986) — выдающийся музейный деятель и реставратор. С 1918 сотрудник «Комиссии по сохранению и раскрытию древних памятников» под началом И. Э. Грабаря, работал в Московском Кремле искусствоведом, хранителем Оружейной палаты, заведующим памятниками Кремля (1919–1934). В 1934 за «противодействие сносу ненужных памятников старины» осужден на три года ссылки на Север, отбывал наказание в Вельске. В Москву вернулся только в 1946, работал в Центральных реставрационных мастерских.

Фрагменты дневника Р. И. Котович-Борисяк с комментариями и послесловием Н. А. Померанцевой опубликованы в книге: Теоретико-литературные итоги XX века. Т. IV: Читатель: проблемы восприятия. М., 2005. С. 578–589.



Купервассер Татьяна Исидоровна

1903, Санкт-Петербург — 1972, Ленинград

Живописец, график. Брала уроки рисования у В. Д. Бубновой (1913–1914); училась в ПГСХУМ–ВХУТЕИН (1920–1925) у О. Э. Браза и К. С. Петрова-Водкина; дипломная работа «Пейзаж». Участник выставок с 1925. Член и экспонент общества «Круг художников» (1927–1932). Член СХ с 1946 (ранее была исключена из кандидатов в члены СХ). В 1930-е постепенно отходит от выставочной деятельности, пожертвовав своими творческими интересами ради семьи: зарабатывала на жизнь заказами прикладного характера, предоставив возможность заниматься творчеством мужу (с 1923 г.), живописцу А. И. Русакову. С середины 1920-х работала художником на предприятиях ленинградской текстильной промышленности; с конца 1930-х занималась преимущественно декоративно-оформительской работой (музеи Арктики, Этнографии народов СССР, Истории города и другие, ленинградский павильон на ВСХВ) и прикладной графикой (со второй половины 1920-х: мода, дизайн ткани; после войны — одреса, торговые этикетки и упаковки, товарные знаки). Работала в ЛО ХФ СССР (с 1945); в 1940–1960-е много писала акварелью, чаще пейзажи, сделанные на природе, в последние годы — преимущественно натюрморты. После выставки ГРМ «Круг художников» (2007) творчество Купервассер привлекает все большее внимание.



Лаппо-Данилевский Александр Александрович

1898, Санкт-Петербург — 1920, Петроград

График. Родился в семье выдающегося ученого-историка А. С. Лаппо-Данилевского (1863–1919). Учился в гимназии Л. Д. Леонтовской (1909–1917); в художественной студии Я. А. Чахрова (1911–1913); в студии М. Д. Бернштейна (1913–1917); на историко-филологическом отделении Петербургского университета (1917), осенью 1917 начал работать в «Студии молодых художников» в АХ. В марте 1918 был принят в ПГСХУМ в мастерскую К. С. Петрова-Водкина, учеником которого остался до последних дней жизни. В 1917 женился на художнице Бените Николаевне фон Эссен (1893–1974), также ученице К. С. Петрова-Водкина. Участник выставок с 1917. Член объединений: «Молодое искусство» (1917); «Община художников» (1917–1920). Персональные выставки: «Студия молодых художников» (АХ, 1918); в залах АХ (1920, посмертная); в помещении объединения «Община художников» (1928, посмертная). Занимался книжной и журнальной графикой, сотрудничал в журнале «Пламя»; летом получил I премию в конкурсе Театрально-декорационной секции отдела ИЗО Наркомпроса на оформление театральной постановки по пьесе К. Ю. Ляндау «Как огородник злых министров обманул и на царевне женился»; для театра Музыкальной драмы оформил оперу Д'Альбера «В долине» (1919). Зимой 1919 создал декорации и костюмы к спектаклю по драме В. Шекспира «Генрих IV» для Эрмитажного театра (не осуществлен). Основное наследие Лаппо составляют рисунки и акварели, созданные им во время поездок по стране: в Бахчисарай (лето 1917), в Великий Устюг (1918), а также во время поездки на юг (1919): Одесса, Херсон, Скадовск, Уразово. В пути Лаппо заражается сыпным тифом, от которого умирает 19 января 1920 в Петрограде.



Лермонтова Надежда Владимировна

1885, Санкт-Петербург — 1921, Петроград

Живописец, художник театра, автор портретов и философско-аллегорических композиций. Внучатая племянница поэта М. Ю. Лермонтова. Родилась в просвещенной дворянской семье: дед, Владимир Николаевич — генерал, герой Отечественной войны 1812 года; отец, Владимир Владимирович — физик-экспериментатор и популяризатор науки, занимался физическими основами фотопроцесса, автор более пятидесяти статей по вопросам приборов экспериментальной физики для Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, один из организаторов Физического общества при Петербургском университете. Посещала занятия на филологическом отделении Высших женских (Бестужевских) курсов (1902–1907), одновременно училась в РШ ОПХ, в студии Д. Н. Кардовского (1905); училась в ХШ Е. Н. Званцевой (1907–1910) у Л. С. Бакста, в Институте истории искусств (1918). Участник выставок с 1911: «Мир искусства» (1911, 1912, 1916, 1917), Союза молодежи (1912–1913), «1915 год» (Москва, 1915), НОХ (1917), «Русский пейзаж» (Петроград, 1918–1919), «Театрально-декоративное искусство в СССР. 1917–1927» (Ленинград, 1927). Участвовала в росписи храма Василия Златоверхого в Овруче на Волыни (1910, совместно с К. С. Петровым-Водкиным, А. П. Блазновым, Н. А. Тырсой), восстановленного А. В. Щусевым. Писала стихи и прозу, рисовала для журнала «Богема», оформляла постановки Петроградского кукольного театра, иллюстрировала произведения Э. По, Ф. М. Достоевского, «Метаморфозы» Овидия.



Лизак Израиль Львович

1905, местечко Славута Заславского уезда
Волынской губернии, Украина —
1974, Ленинград

Живописец, график; автор жанровых картин, пейзажей, портретов. Учился в РШ ОПХ (1916–1918); ПГСХУМ–ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН (1919–1925) у В. Н. Мешкова и В. Е. Савинского (рисунок) и у О. Э. Браза и К. С. Петрова-Водкина (живопись); посещал художественную студию А. Ф. Белого (1922). Дипломная работа «Человек на тумбе (Инвалид империалистической войны)» (1925, ГРМ). Участник выставок с 1923. Член и экспонент объединений: «Община художников» (1925–1932), «Круг художников» (1926–1930). Член СХ с 1932. Работал художником в газете «Смена» (1930–1935), в Госинспекции по охране памятников архитектуры Ленинграда (1945), преподавал рисунок на скульптурном отделении в ЛХПУ (1946–1948), сотрудничал в различных издательствах (1949–1951); работал в Научно-реставрационных мастерских (1952–1956), выполнял живописно-реставрационные работы, писал портреты в соборах и дворцах Ленинграда и пригородов. Персональные выставки состоялись в 1967 (в залах ЛОСХ) и 1996 (ГРМ, каталог).

«В 1923–24 годах я учился у К. С. Петрова-Водкина последовательно на 2-м и 3-м курсах Академии художеств. Состав учащихся был неоднородный по своей подготовке. Студенты были ранее учениками разных профессоров из ликвидированных в 1921–22 годах индивидуальных мастерских, как-то: самого К. С. Петрова-Водкина, Рылова, Браза, Савинского, Кардовского, Беляева и др.

Ко мне Кузьма Сергеевич отнесся очень тепло. Мой небольшой опыт в области рисунка, по-видимому, нравился ему. Он давал мне указания, не трогая и не ломая меня. <... >

[Лето 1930. Детское Село.] Заговорив обо мне, [Петров-Водкин] сказал, что моя характерная особенность — резкость, и добавил — а также черное и белое» (цит. по: Израиль Лизак. ГРМ. СПб: Palace Editions, 1996. С. 41–42).



Ломакина Мария Владимировна

1896, деревня Кизил-Таш Ялтинского уезда —
1964, Загорск

Живописец, график, педагог, художник промысла, автор образцов игрушек. Окончила гимназию и РШ в Кишиневе (1913), училась в Москве на историко-философском факультете Высших женских (Бестужевских) курсов (1913–1917) и в студии К. Ф. Юона (1916–1917). Участник выставок с 1919. В 1917–1923 жила в Крыму, заведовала домом-музеем А. С. Пушкина в Гурзуфе; служила в государственно-художественных мастерских. В 1923 командирована Крымским СОРАБИС в Петроград, училась на монументальном отделении живописного факультета ВХУТЕМАС (1923–1927) в мастерской К. С. Петрова-Водкина; дипломная работа — проект стеновой росписи «Охрана материнства и младенчества» и научное исследование «Художественные манеры фресок церкви Спаса на Нередице в г. Новгороде», сопровождаемое копиями фресок (рекомендована к публикации). Впоследствии по ее копиям воссоздавался облик этой церкви, разрушенной в годы Великой Отечественной войны. Преподавала рисунок в 3-й Советской школе в Ленинграде (1928–1929), в Школе кустарного ученичества в Богородске, а также на курсах повышения квалификации мастеров-резчиков Богородской артели (1929–1931). С 1932 жила в Загорске (ныне Сергиев Посад), работала во Всесоюзном научно-экспериментальном институте игрушки; занималась разработкой образцов игрушек (1933–1936). Член и экспонент: Горкома художников (с 1938); живописной секции МОСХ, МТХ (с 1942). Работала в ГТГ над копиями картин по заказам КДИ, ГИМ и ХФ (1938–1955); в Киеве над копиями росписей собора Св. Софии для ГИМ (1953–1954). Преподавала рисунок и теорию рисунка в Абрамцевском ХПУ (1959–1962). Жена скульптора А. В. Петрова (с 1933). Персональная выставка состоялась в 2009 (ГТГ, каталог).



Малагис Владимир Ильич (Вульф Элья Гецелевич)

1902, местечко Гриво Курляндской губернии —
1974, Ленинград

Живописец, график, монументалист; автор жанровых картин, портретов, пейзажей, натюрмортов. Учился в РШ ОПХ (Петроград, 1917) у В. А. Плотникова, В. И. Навозова; в ПГСХУМ–ВХУТЕМАС (1918–1919, 1921–1924), сначала в индивидуальной мастерской А. А. Рылова, затем у А. И. Савинова, К. С. Петрова-Водкина, Г. М. Бобровского, В. Е. Савинского; на Курсах усовершенствования художников при ИЖСА (1932–1933) у Е. Е. Лансере. Дипломная работа «Рыбаки на Днепре» (не сохранилась). Участник выставок с 1924. Член и экспонент объединений: «Круг художников» (1926–1929), «Октябрь» (с 1930). Председатель Горкома ИЗО РАБИС (1931–1933). Член СХ с 1932. После окончания ВХУТЕИН (1924) сотрудничал с издательством «Прибой», выполняя заставки, эмблемы, марки; преподавал в студии Московско-Нарвского района, ИЖСА им. И. Е. Репина (1945–1948). В послевоенные десятилетия занимался портретом, писал пейзажи, активно участвовал в выставочной жизни. Заслуженный художник РСФСР (1969). Персональные выставки состоялись в 1977 (Ленинград) и 1979 (Москва).



Носков Михаил Васильевич

1892, село Новое Юркенской волости Бежецкого уезда Тверской губернии — 1957, Ленинград

Живописец; автор натюрмортов, пейзажей, портретов. Учился в Петербурге–Ленинграде в РШ ОПХ (1904–1906); ЦУТР барона А. Л. Штиглица–ВДПИМ (1914, 1918–1919, 1920–1922); переведен на III курс во ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН (1922–1924), где занимался у К. С. Петрова-Водкина, А. И. Савинова; дипломная работа «Красноармеец» (местонахождение неизвестно). Участник выставок с 1924. Член и экспонент общества «Круг художников» (1926–1930), «Октябрь» (с 1930). Член СХ с 1932.

Известно, что на многих выставках 1920-х годов Носков экспонировал именно натюрморты. А на отчетной выставке выпускников Академии художеств в 1924 году он показывал в числе других картину «В кафе». Живописная манера, в которой написан экспонируемый натюрморт, соответствует сформулированной художником задаче, относящейся к картине «В кафе» и опубликованной в каталоге выставки картин и скульптуры «Современные ленинградские художественные группировки» (Л., 1928. С. 24): «Уходящие плоскости без помощи линейной перспективы. Построение холста — диагональное. Цвет — без влияния света». В «Натюрморте с зеленой бутылкой» (начало 1920-х, собрание А. Есипович-Рогинской, Санкт-Петербург) все перечисленное нашло отражение, что свидетельствует о том, что это работа из раннего, до сих пор не известного периода творчества Михаила Носкова.



Оболенская Юлия Леонидовна

1889, Санкт-Петербург — 1945, Москва

Живописец, иллюстратор, литератор. Дочь Л. Е. Оболенского, философа, редактора и издателя журнала «Русское богатство»; сестра Л. Л. Оболенского, одного из основоположников отечественного звукового кино. Училась в ХШ Е. Н. Званцевой (1907–1913) у Л. С. Бакста и М. В. Добужинского, у К. С. Петрова-Водкина (1910–1912). Участник выставок с 1910: учеников Л. С. Бакста и М. В. Добужинского (1910); «1915 год» (1915); IV Государственной картин (1918–1919); Ассоциации художников-графиков при Московском Доме печати (1926–1928); Международной в Венеции (1928); «Социалистическое строительство в советском искусстве» (1930–1931); «Художники РСФСР за 15 лет» (1933) и многих других. Член и экспонент объединений: «Мир искусства» (1912–1917); Свободные мастерские (1917); «Жар-цвет» (1924–1929). Совместно с А. Н. Толстым и М. А. Волошиным участвовала в завершении декоративного оформления А. В. Лентуловым литературно-музыкального кафе «Бубны» (1912; Коктебель). Преподавала в московском Доме народного творчества им. Н. К. Крупской (1930–е), сотрудничала с Госиздатом, с Музеем нового западного искусства, выполняя оформительские заказы. Во время войны была эвакуирована в Иваново, нуждалась, испытывала трудности с возвращением в Москву (сохранился черновик ее письма А. Н. Толстому с просьбой о помощи).

В письме от 30 декабря 1914 года к известному художнику Константину Кандаурову, с которым ее связывали долгие годы личных и творческих отношений, Оболенская пишет: «Моя „Зима“ кончена, т. е. автопортрет с окнами. Забавная вещица — в ней что-то все-таки заколдовано — получилось какое-то внутреннее содержание помимо меня» (Алексеева А. Цвет винограда. О Юлии Оболенской и Константине Кандаурове // <http://sites.utoronto.ca/tsq>. Toronto Slavic Quarterly. 2009–2014. № 29, 32, 35, 41, 43, 49).



Пакулин Вячеслав Владимирович

1900, Рыбинск — 1951, Ленинград

Живописец, график, художник театра. Учился в Петрограде–Ленинграде в ЦУТР барона А. Л. Штиглица–ВДПИМ (1916–1917, 1919?, 1920–1922) у А. Е. Карева и В. В. Лебедева; ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН (1922–1925) у А. Е. Карева, А. И. Савинова; на КУРМАСЦЕП у В. Э. Мейерхольда. Участник выставок с 1922. Испытывал влияние пространственных идей К. С. Петрова-Водкина. Член и экспонент: бюро секции ИЗО областного отдела Ленинградского СОРАБИС (1925–1929); объединения «Круг художников» (1926–1932, член-учредитель и председатель); Объединения новых течений в искусстве (1923–1923(26?)). Член правления ЛОСХ (с 1932). Служил в Красной армии (1919–1920). Работал художником-оформителем Декоративного института (с 1922), состоял в бригаде художников, работавшей над панно «Хлопок» для ВСХВ (с 1935, руководитель А. Н. Самохвалов), принимал участие в работе над панно «Физкультура» для Советского павильона на Всемирной выставке в Париже (1937). В годы блокады (1941–1944) создал широко известную серию картин «Ленинград в дни Отечественной войны».

«Несмотря на неизбежную критику произведений Пакулина в печати, его пейзажная серия стала своего рода лицом блокадного Ленинграда и экспонировалась на всех соответствующих выставках — на выставке ленинградских художников в Москве в 1942 году, в Киеве в 1944 году, на выставке „Героический фронт и тыл“ в Москве в 1943 году, „Ленинград в дни блокады“ в Горьком в 1943, Всесоюзной выставке Победы в Москве в 1945-м» (Струкова А. Ленинградская пейзажная школа. 1930–1940-е годы». М.: ГАЛАРТ, 2011. С. 229).



Пахомов Алексей Федорович

1900, деревня Варламово Кадниковского уезда
Вологодской губернии — 1973, Ленинград

Живописец, график, монументалист, художник книги, скульптор; автор портретов, жанровых картин, рисовальщик, акварелист, мастер станковой автолитографии, иллюстратор детских книг и журналов, плакатист. Учился в ЦУТР барона А. Л. Штиглица–ВДПИМ (1915–1917; 1920–1922) сначала у М. В. Добужинского, В. И. Шухаева и С. В. Чехонина, затем — у Н. А. Тырсы, В. В. Лебедева, А. Е. Карева; во ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН (1922–1925) у А. И. Савинова, В. Е. Татлина, Г. М. Бобровского; на графическом факультете АХ (1926). Участник выставок с 1921. Член и экспонент объединений: ОНТИ (с 1921); «Круг художников» (1926–1931, один из организаторов). Член ЛОСХ (с 1932, 1932–1949 — член правления). Служил в Красной армии (1919); работал в «Окнах РОСТА» (1921), в журналах «Жизнь искусства», «Чиж», «Еж», «Советские ребята», «Новый Робинзон», «Костер», «Мурзилка» (1923–1925); сотрудничал с различными издательствами, член художественного совета издательств «Детская литература» и «Художник». Расписывал интерьеры общественных зданий Ленинграда (1920–1930-е). Преподавал в ИЖСА им. И. Е. Репина (1948–1973); профессор (1949), руководитель персональной творческой мастерской. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1945), народный художник РСФСР (1963), народный художник СССР (1971), член-корреспондент АХ СССР (1958), действительный член АХ СССР (1964). Лауреат Государственной (Сталинской) премии (1946) за серию литографий «Ленинград в дни войны и блокады (Ленинградская летопись)» (1941–1944). Награжден золотой медалью Международной выставки в Париже (1937) за панно «Дети страны Советов» для Советского павильона. Автор книги «Про свою работу» (1968–1969). Персональные выставки: 1961, ГРМ; 1981, ГРМ, РАХ, Москва; 2001, АХ, Санкт-Петербург.



Пестинский Борис Владимирович

1901, Владивосток — 1943, Ташкент

Живописец, график, педагог, ученый-герпетолог. Учился в Географическом институте (1920), ПГСХУМ–ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН (1919–1925) у Д. Н. Кардовского, А. И. Савинова, В. Е. Савинского, К. С. Петрова-Водкина; дипломная работа «Лыжники», также «Диспут» (обе — местонахождение неизвестно), «Портреты». Участник выставок с 1923. Член и экспонент объединений: «Община художников» (1928–1930); АХР (1928), Цех ленинградских художников (1932). Работал научным сотрудником в Географическом институте (1920–1922); зоологом в Ленинградском зоологическом саду и на Лахтинской экскурсионной станции; в «Музее природы Северного побережья Невской губы»; графиком-иллюстратором в издательстве «Красная газета», журналах «Вокруг света», «Юный пролетарий», «Ленинские искры». В марте 1932 арестован и приговорен к высылке в Среднюю Азию на 3 года (освобожден 21 марта 1935). До 1935 жил в селении Бек-Буди (ныне город Карши), затем в Ташкенте, где работал заведующим отделом герпетологии Узбекстанского Зоологического сада Комитета наук при СНК УзССР. Член СХ УзССР с 1938. Преподавал на кафедре рисунка Средне-Азиатского Индустриального института (1938, ассистент, история искусств и рисунок); руководил Изостудией Центрального Дворца пионеров в Ташкенте (1938–1943).



Петров-Водкин Кузьма Сергеевич

1878, Хвалынский Саратовской губернии —
1939, Ленинград

Живописец, график, теоретик искусства, писатель, педагог. Учился в классах живописи и рисования Ф. Е. Букова (Самара, 1893–1895); ЦУТР барона А. Л. Штиглица (Петербург, 1895–1897); МУЖВЗ (1897–1904) у А. Е. Архипова и В. А. Серова; школе А. Ашбе (Мюнхен, 1901); в частных студиях Парижа (1905–1908), в том числе академии Ф. Коларосси. Начал заниматься литературным творчеством (1890). Участник выставок с 1897: Осенний салон (Париж, 1906–1908); «Салон [С. К. Маковского]» (1909); СРХ (1909); Салон «Золотого руна» (1909); «Салон [В. А. Издебского]» (1909–1910); Союза молодежи (1910); «Мира искусства» (член с 1910, 1911–1924); 1-й Государственной свободной произведений искусства (1919); АХРР (1923, 1928); картин петроградских художников всех направлений (1923); «Жар-цвет» (1924); «4 искусства» (член с 1925, 1925–1929). Преподавал в ХШ Е. Н. Званцевой в Петербурге (1910–1917); профессор-руководитель индивидуальной мастерской ПГСХУМ (1918–1922), до 1932 — профессор живописного отделения ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН–ИНПИИ–ИЖСА. 1924–1925 — жил в Париже. Автор книги «Самаркандия» (1923), работал над автобиографической трилогией (1930–1932, не окончена) «Хлыновск. Моя повесть», «Пространство Эвклида. Моя повесть». Член СХ с 1932 (первый председатель Правления ЛОСХ). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1930).



Петрова-Троцкая Екатерина Михайловна

1900, Санкт-Петербург — 1932, Ленинград

Живописец, график, театральный художник. Училась в Коломенской женской гимназии, РШ ОПХ; ПГСХУМ–ВХУТЕМАС (1920–1924) у В. В. Беляева, а также в мастерской К. С. Петрова-Водкина. Во время учебы познакомилась с режиссером музыкального театра Э. И. Капланом, последователем В. Э. Мейерхольтца. Поставила вместе с ним для Оперной студии консерватории спектакли: М. Штейнберг «Небо и Земля» (1925), В.-А. Моцарт «Бастьен и Бастьена» (1925, показан на Международном фестивале в Зальцбурге), Н. А. Римский-Корсаков «Кощей Бессмертный» (1926). Участник выставок с 1928. Член и экспонент объединения «Круг художников» (с 1928). Жена архитектора-конструктивиста Н. А. Троцкого, сестра кинорежиссера В. М. Петрова.



Порет (Порэт) Алиса (Алла; Алиса-Екатерина-Ада) Ивановна

1902, Санкт-Петербург — 1984, Москва

Живописец, график, художник книги, работала в области декоративно-прикладного и монументального искусства. Училась в РШ ОПХ (1917–1919); ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН (1921–1925) у А. И. Савинова, К. С. Петрова-Водкина, П. Н. Филонова. Участник выставок с 1925, в том числе: 1-я ленинградских художников (1935); VI ЛОСХ (1940); «Автопортрет» (ГТГ, 1977); персональная (ГТГ, 1979); «Советское искусство 1920–1930-х годов» (ГРМ, 1988) и других. Член и экспонент объединений: «Круг художников» (1926); МАИ (1926–1941). Принимала участие в коллективных работах филоновцев: панно для Дома печати (1927, «Нищие или Люмпен-пролетарий», на второй половине холста — «Тюрьма» Т. Н. Глебовой); оформление карело-финского эпоса «Калевала» (издательство «Academia», 1932–1933). В 1926–1933 выполнила несколько совместных работ с Т. Н. Глебовой, в том числе оформила 16 книг. Работала в Детском отделении Госиздата (с 1924, под руководством В. В. Лебедева); в журналах «Чиж» и «Еж»; на ЛФЗ им. М. В. Ломоносова; в Торговой палате (книжные и торговые знаки). С 1927 иллюстрировала детские книги (более 40). Автор первых иллюстраций к русскому переводу «Винни-Пуха» А. А. Милна. Жила в эвакуации в Свердловске (1942–1945), с 1945 — в Москве. Дружила с Д. И. Хармсом (1930–1933), в 1980 опубликовала «Воспоминания о Данииле Хармсе». Всю жизнь вела рукописные тетради (частично опубликованы: Алиса Порет. Записки. Рисунки. Воспоминания. М.: Барбарис, 2013).



Приселков Сергей Васильевич

1892, Камышлов Пермской губернии —
1959, Ленинград

Живописец, график, художник театра, автор трудов по истории искусства, педагог. Учился на физико-математическом (1911) и историко-филологическом факультетах Петербургского университета (1912–1918, окончил 4 курса), параллельно посещая РШ ОПХ; некоторое время работал в частной мастерской Л. Е. Дмитриева-Кавказского и «Новой школе» Д. Н. Кардовского; учился в ПГСХУМ–ВХУТЕМАС (1918–1922, с 1919 у К. С. Петрова-Водкина, удостоверение об окончании получил в 1923). Участник выставок с 1921. Член и экспонент объединений: ОНТИ (1922); «Община художников» (1924–1929, член с 1923). Член СХ с 1932. Публиковал рисунки в журналах. Работал помощником декоратора в Театре музыкальной драмы (1916–1917); оформил спектакли «Стенька Разин», «Мещанин во дворянстве», «Севильский цирюльник» в Театре новой драмы (1920–1921). Выполнял работы по заданиям Декоративного института (Петроград, 1919). Преподавал в ВДПИМ (1921–1922, рисунок); ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН–ИЖСА (1922–1959), профессор (с 1925), заведовал учебной частью (1932–1933), декан живописного факультета (1935–1937), занимался организацией специального графического факультета (декан с 1948). Доцент, кандидат искусствоведения. В 1929 вместе с женой С. Г. Венгеровской проходил по делу подпольной организации правой интеллигенции «Воскресенье» («Дело А. А. Мейера»), был выслан в Архангельск. В 1932 получил разрешение вернуться в Ленинград и был восстановлен на работе в ИЖСА.

Наиболее последовательный продолжатель педагогической деятельности Петрова-Водкина. В 1922–1925 преподавал по программе его на общем (подготовительном) курсе, а в 1925/1926 учебном году разработал одну из программ для 1-го курса по специальным дисциплинам основного отделения: «Цвет в материале краски, его законы и изобразительные действия. Объекты наблюдения».



Прошкин Виктор Николаевич

1906, Обоянь Курской губернии —
1983, Ленинград

Живописец, график, художник книги. Учился в Харькове в техникуме народного хозяйства (1921–1923), ХШ Н. Н. Старожевского (1920–1923); в Петрограде во ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН (1924–1930) у В. Е. Савинского, К. С. Петрова-Водкина, А. Е. Карева. Участник выставок с 1931, в том числе персональных: 1964, ЛОСХ; 1993 (Виктория Белаковская, Анатолий Прошкин, Виктор Прошкин. Живопись. Графика), ЦВЗ «Манеж»; 2004, «Петербургская династия. Виктория Белаковская (1901–1965). Анатолий Прошкин (1907–1986). Виктор Прошкин (1906–1983). Владимир Прошкин (1931). Марианна Прошкина (1939). Москва. Член и экспонент объединений: «Октябрь» (1929–1930); АХР (1930–1932). Один из организаторов ЛОСХ (1932; член правления в 1937–1942; ответственный секретарь правления в 1938–1945). Занимался оформлением города (1930-е); художник Володарского района (1934–1938); участвовал в комиссиях Ленизо, Всекохудожник, ГЭК, с 1938 — Комитета по делам искусств; заместитель председателя и председатель Горкома ИЗО (1934–1937); член комиссии Областного комитета РАБИС (1937–1938). В 1942 командирован в партизанский штаб села Малая Вишера Ленинградской области. Преподавал в ЛИИПС (с 1938, рисунок); ЛВХПУ (с 1948, в 1951 — основал кафедру общей живописи). Профессор (1967). Муж В. М. Белаковской, брат А. Н. Прошкина (1907–1986), в 1926–1927 ученика К. С. Петрова-Водкина.



Самохвалов Александр Николаевич

1894, Бежецк Тверской губернии —
1971, Ленинград

Живописец, график, художник книги, скульптор, архитектор. Учился в Петербурге в классах Я. С. Гольдבלата, готовивших к поступлению в ИАХ; на архитектурном факультете ВХУ при ИАХ (1914–1917); в ПГСХУМ–ВХУТЕМАС (1920–1923) у К. С. Петрова-Водкина. В 1923 подал заявление о зачислении в Исследовательские мастерские АХ, для чего написал теоретическую работу «Спектральный синтез. Конспективное извлечение из опыта систематизации вопросов живописи». Участник выставок с 1917. Член и экспонент объединений: «Мир искусства» (1917), «Жар-цвет» (1924), «Круг художников» (1926–1929), «Октябрь» (1930–1931, председатель живописно-скульптурной секции ленинградского отделения). Член СХ с 1932 (1932–1937 — член правления ЛОСХ; 1939–1941 — заместитель председателя ЛОСХ; с 1950 — Почетный член Правления ЛОСХ). Как иллюстратор входил в круг В. В. Лебедева, стоял у истоков оформления детской книги. Преподавал в ЛВХПУ (1948–1951, профессор). Награжден золотой медалью Международной выставки в Париже (1925) за агитплакат; Гран-при за книжную графику, Гран-при за монументальную живопись и золотой медалью за станковую живопись («Девушка в футболке», 1932, ГРМ) Международной выставки в Париже (1937). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1967).

Дипломная работа Самохвалова в документах ВХУТЕИН значилась как «В интерьере» (жанр), на выставке «Жар-цвет» (1924) в Москве эта же картина называлась «Interieur с фигурами». Название «Головомойка» картина получила от К. С. Петрова-Водкина несколько позже (Самохвалов А. Мой творческий путь. Л.: Художник РСФСР, 1977).



Саско (урожденная Соловьевич) Мария Андреевна

1882, Варшава — ?

Живописец. Окончила гимназию А. Т. Дучинской в Киеве (1900); училась в ХШ Е. Н. Званцевой (1917) у К. С. Петрова-Водкина; в индивидуальной мастерской К. С. Петрова-Водкина в ПГСХУМ (1918–1922). В 1922 зачислена кандидатом в Исследовательские мастерские АХ, но практически в них не работала. Участник выставок с 1923. Иных сведений о творчестве Саско не обнаружено. Известно только, что 30 июля 1904 она вышла замуж за Георгия Владимировича Саско (1880–1938). 22 марта 1938 ее муж, экономист, был арестован по обвинению в контрреволюционной деятельности (статьи 58-10 и 58-11) и умер во время следствия 19 декабря 1938 в Кряжской тюрьме; реабилитирован в 1991.



Секирин Николай Петрович

1899, Иваново-Вознесенск — 1962, Иваново

Живописец, график. Родился в семье чеканщика по металлу, работал в этой профессии; член Союза рабочих-металлистов (1918–1924). Служил на Иваново-Вознесенском огнескладе и в рядах Красной армии (1918–1921). Учился в Художественно-промышленных мастерских в Иваново-Вознесенске (1921–1923), во ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН (1923–1927) у К. С. Петрова-Водкина и В. Е. Савинского (в 1924 с общего курса перевелся на станковое отделение живописного факультета); дипломная работа — эскиз «Пионерский лагерь» (НИМ РАХ), а также научная тема «Пейзажи А. А. Иванова», рекомендованная к печати «после проработки». Получив звание художника-живописца, вернулся в Иваново. Преподавал в Ивановском ХУ им. М. И. Малютина (1930–1946). Писал пейзажи, натюрморты, картины на темы жизни и труда ивановских текстильщиков и портреты; создал ряд картин на историко-революционные темы; участвовал в московских и областных художественных выставках. В 1959 в Иваново состоялась персональная выставка в клубе фабрики им. Зиновьева в связи с 60-летием со дня рождения художника.



Соколов Петр Иванович

1892, Москва — 1937, Новосибирск

Живописец, театральный художник, график, иллюстратор, педагог. Занимался в Иркутске в студии рисования и живописи И. Л. Копылова (1912–1913); учился в частных студиях в Париже (1913–1914); в ПГСХУМ (с марта 1918 на архитектурном отделении, с сентября 1918 — в индивидуальной мастерской К. С. Петрова-Водкина). Участник выставок с 1920. Преподавал в студии, организованной Б. Н. Эссен (1923); на Северном факультете Восточного института им. А. Енукидзе (1926–1928). С 1930 работал художником-постановщиком ГАБТ (Москва), по контрактам с театрами страны (1932–1934). 10 января 1935 арестован в Ленинграде, осужден по «кировскому делу»; отбывал наказание в поселке Долинка в Казахстане. В начале 1937 досрочно освобожден. Работал с театром «Красный факел» в Новосибирске. 3 декабря 1937 арестован повторно по обвинению в «причастности к контрреволюционной повстанческой кадетско-монархической организации» (ст. 58). 9 декабря 1937 расстрелян. Реабилитирован в 1957.

Из воспоминаний Алисы Порет: «Я училась в Академии художеств у К. С. Петрова-Водкина. В дипломной мастерской работали Чупятов, Бенита Эссен, Лаппо-Данилевский и Петр Соколов. Про него Водкин раз сказал: „Мне бы одну десятую его таланта, и я был бы спокоен, что я могу что-то сделать... Пойдемте, я Вас сведу в его мастерскую“. Мы поднялись по чугунной лестнице на верхний этаж. В огромной мастерской перед большим холстом стоял высокий человек с негритянского типа лицом. Петров-Водкин нас познакомил и велел Соколову приглашать меня, когда будет натура. „Он Вас научит лучше, чем я“, — сказал он, уходя» (Алиса Порет рассказывает и рисует: из альбома художника / Публ. В. И. Глоцера // Панорама искусств. Вып. 12. М.: Советский художник, 1989. С. 405).



Тарнягин Иван Александрович

1904, деревня Арефинская Великониколаевской волости Шенкурского уезда Архангельской губернии — 1941 (погиб на фронте)

Живописец, монументалист, график; автор жанровых картин, пейзажей. Учился на монументальном отделении живописного факультета ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН (1923–1929) у К. С. Петрова-Водкина, А. И. Савинова, В. Е. Савинского, в аспирантуре на массово-бытовом отделении живописного факультета ИНПИИ–ИЖСА (1930–1934) у А. И. Савинова. Участник выставок с 1929. Член РАБИС с 1923. Член ОМАХР, АХР (1930–1931 — ответственный секретарь ленинградского филиала АХР, 1931 — член Центрального Совета АХР в Москве), ЛАПХ. Заведовал и преподавал в студии ИЗО (бывшая студия АХР, 1929); на подготовительных курсах для рабочих при ИНПИИ (1930). С 1934 редактор ЛениЗОГИЗ. Картина «Идут на работу» (1929, ГРМ) была издана массовым тиражом в издательстве ИЗОГИЗ (1931, Ленинград).

Одна из учениц Петрова-Водкина вспоминала: «Вот в общежитии жили и учились как будто на младших курсах одаренный Ваня Тарнягин и Семен Подорожный. Тарнягин был с Севера, преподаватели и однокурсники считали его работы очень сильными, а как сложилась его жизнь? Характер замкнутый, редко весело смеялся, жаль если несчастлив» (НА РАХ, ф. 19, оп. 1, ед. хр. 12. Воспоминания художницы Анастасии Васильевны Гаревой. 28 апреля 1965 г. г. Новгород. Л. 74 об.).



Черкесов Юрий Юрьевич

1900, Санкт-Петербург — 1943, Париж

График, иллюстратор, живописец. Правнук декабриста Василия Петровича Ивашева и его жены Камилы Ле-Дантю. Окончил Выборгское коммерческое училище в Петрограде (1917), одновременно занимался в «Новой художественной мастерской» (ХШ княгини М. Д. Гагариной) у М. В. Добужинского, А. Е. Яковлева, О. Э. Браза. Осенью 1918 поступил на отделение живописи ПГСХУМ в мастерскую К. С. Петрова-Водкина; с марта 1921 учился в мастерской Д. Н. Кардовского, одновременно занимался у В. Е. Савинского и Г. М. Бобровского. В 1923 перешел на полиграфический факультет, учился у П. А. Шиллинговского, Е. С. Кругликовой, В. М. Конашевича, Д. И. Митрохина; окончил обучение (1925) по специальности «книжная графика». Участник выставок с 1918: современной живописи и рисунка в Художественном бюро Н. Е. Добычиной (1918); картин русских художников в Пскове (1920), «Мир искусства» (1922), русского искусства в Нью-Йорке (1924), Международной в Париже (1937, золотая медаль за иллюстрации к «Гамлету») и других. Служил чертежником в Петрокоммуне (1917–1919), декоратором в театре Балтфлота (1920–1921); преподавал в Школе рисования 2-го Городского района и в вечерних классах ВКДПИ им. барона Штиглица (1918–1920); работал в различных книжных издательствах: «Радуга», «Мысль», «Время», «Прибой», «Образование». В апреле 1925 вместе с женой Анной, дочерью А. Н. Бенуа, и сыном уехал в Париж. Писал пейзажи, работал в технике ксилографии, делал иллюстрации к книгам. 22 июня 1941 вместе с сыном был арестован оккупационными властями и помещен в концлагерь Компьен (так как семья жила во Франции по советским паспортам), но через несколько месяцев освобожден. 31 июля 1943 после открытия персональной выставки в Париже покончил жизнь самоубийством.



Чупятов Леонид Терентьевич

1890, Санкт-Петербург — декабрь 1941, Ленинград

Живописец, график, художник театра, теоретик искусства и педагог. Учился в РШ ОПХ (1909–1910), студии Я. Ф. Ционглинского (1909–1912), параллельно посещал студию М. Д. Бернштейна (1916); в ХШ Е. Н. Званцевой (1916–1917) у К. С. Петрова-Водкина; в ПГСХУМ (1918; 1919–1921) в индивидуальной мастерской у К. С. Петрова-Водкина; в Исследовательских мастерских АХ–ВХУТЕМАС (1922–1926, по окончании представил 30 живописных произведений и научный реферат «Путь подлинного реализма в живописи»). Участник выставок с 1916. Член и экспонент объединений: «Мастерская им. Я. Ф. Ционглинского» (1917), «Свободная мастерская» (1917), «Мир искусства» (1916–1917), «Жар-цвет» (1924), «Община художников» (1925–1927, 1929), ОСМУ (1928), «Общество живописцев» (1929–1930). С 1924 сотрудничал с различными театрами, был консультантом, затем сотрудником БДТ (1933–1934, 1935–1941). Художник-постановщик мультфильма «Сказка о глупом мышонке» (1940, Ленфильм). Преподавал в Киевском художественном институте (1926–1928); на живописном факультете ВХУТЕИН–ИНПИИ (1929–1931, доцент); на театральном-декоративном отделении живописного факультета ИЖСА (1932–1933). Умер от голода в блокаду. Дмитрий Лихачев говорил о картине «Покров Богородицы над осажденным городом» (1941, частное собрание): «Богородица наклонила голову, с ужасом смотрит вниз, как бы видя все, что происходит в темных ленинградских квартирах, и распростерла ризы; на ризах — изображение древнерусского храма... Надо, чтобы эта картина сохранилась. Душа блокады в ней отражена больше, чем где бы то ни было. Разверзлись небеса, и умирающие увидели Бога» (цит. по: Ракурс Чупятова. Каталог выставки. М.: Наши художники, 2013. С. 48).



Шихманова Фавста Николаевна

1880, Санкт-Петербург (?) — (?) арестована
16 декабря 1937

Живописец, график; немногочисленные известные ее картины относятся в основном к жанру пейзажа или портрета. Училась в ХШ Е. Н. Званцевой (1910–е) у К. С. Петрова-Водкина; в свободной мастерской без руководителя в ПГСХУМ (1918–1922); посещала мастерскую К. С. Петрова-Водкина (1922). Предположительно, дипломной картиной является «Вид на Обводный канал» (1922? Собрание П. Авена, Москва). Участник выставок в Петрограде: «Молодое искусство» (1917), Общества «Свободная мастерская» (1917), «Мир искусства» (1917, 1918), 1-й Государственной свободной произведений искусства (1919). Председатель общества «Свободная мастерская» (1916–1917). Входила в «левый блок» Союза деятелей искусств (1917–1918). Фавста Шихманова родилась в дворянской семье. Общее образование получила в частной женской гимназии Л. С. Таганцевой. Дед, Яков Ананьевич Шихманов (1796–1877), — полный адмирал, герой обороны Свеаборга. Отец, Николай Яковлевич (1840–1904), отставной моряк, увлекался хозяйством, был председателем Русского общества пчеловодства. Шихмановы состояли в близком родстве с богатейшей семьей Ратьковых-Рожновых, поэтому он как представитель семьи был Председателем Правления Общества «Самолет» и целого ряда предприятий. О самом художнике сохранилось очень мало сведений. Известно, что постановлением Живописного факультета, утвержденным Правлением Академии художеств 7 сентября 1922 г., она признана за исполненную ею картину художником (НА РАХ, ф. 7, оп. 8, ед. хр. 2997, л. 5; причем имя указано как «Фавета»). Есть сведения, что 16 декабря 1937 она была арестована. Далее ее следы теряются.



Шур Яков Михайлович

1902, местечко Солоки Новоалександровского уезда Ковенской губернии (ныне — Салакас, Литва) — 1993, Ленинград

Живописец; автор диорам; работал в области декоративно-прикладного искусства. Учился в РШ ОПХ, в ПГСХУМ–ВХУТЕМАС (1920–1925) у О. Э. Браза, А. И. Савинова, в последние годы — у К. С. Петрова-Водкина. Член и экспонент объединения «Круг художников» (с 1926). Член ЛОСХ с 1932. Работал художником в Доме санитарной культуры, оформлял музей, просветительские выставки; занимался оформлением города (1930-е, главный художник Октябрьского района). Писал диорамы для ленинградских музеев (1938–1939, с 1945). Во время Великой Отечественной войны воевал в ополчении под Лугой, затем был прикомандирован к Дому обороны, принимал участие в маскировке крупных объектов. После войны семья вернулась в Ленинград. Квартира на Васильевском острове, где прежде жил художник, была занята другими людьми, а картины потеряны. Художник получил комнату на Тучковой набережной с видом на Малую Неву и Петропавловскую крепость. С 1948 занимался в основном прикладным искусством. С 1953 возобновил занятия живописью: писал городские пейзажи, летом ездил на этюды на Украину и в Белоруссию, после 1959 — в Усть-Нарву. До 85 лет активно работал в Художественном совете ЛОСХ. Последние годы жизни художника отмечены творческим подъемом: было создано около ста лирических пейзажей небольшого формата.



Эвенбах Евгения Константиновна

1889, Кременчуг Полтавской губернии — 1981, Ленинград

Живописец, график, акварелист. Училась в РШ ОПХ (1910) у Н. К. Рериха, А. А. Рылова, Я. Ф. Ционглинского; изучала литографию в мастерской художника В. В. Мате (середина 1910-х), посещала занятия в Институте истории искусств; занималась на Высших женских (Бестужевских) курсах (1917–1924); в ПГСХУМ–ВХУТЕМАС (1918–1923, у В. И. Шухаева; с 1919 у К. С. Петрова-Водкина), одновременно занималась на Отделении истории искусств Петроградского университета. Участник выставок с 1928. Член СХ с 1932. С детских лет увлеклась народным искусством, собирала и копировала украинские национальные орнаменты. Во время Первой мировой войны служила сестрой милосердия (1916); с 1917 заведовала солдатским (большевистским) клубом, рисовала плакаты. В 1920 вместе с сокурсниками по мастерской К. С. Петрова-Водкина командирована в Новгород для обмеров памятников древнего зодчества и копирования фресок. Сотрудничала с издательствами (1920–1930-е), в том числе с Учпедгизом, участвовала в создании букварей и первых книг для народов Севера, в связи с чем совершала творческие поездки на Дальний Восток (1934–1938). Осталась в блокадном Ленинграде, в 1943–1946 — в эвакуации на Алтае. В послевоенные годы занималась станковой графикой, иллюстрировала книги; преподавала на графическом факультете ЛГПИ им. А. И. Герцена (1948–1952).

Эвенбах вспоминала: «У Кузьмы Сергеевича было самое большое число учеников. Там и самые чистые, сверкающие краски <...> Мой учитель К. С. Петров-Водкин расширил мое мировоззрение...» (цит. по: Матафонов В. С. Евгения Константиновна Эвенбах. Л.: Художник РСФСР, 1988. С. 22).



Эрбштейн Борис Михайлович

1901, Санкт-Петербург — 1963, Куйбышев

Театральный художник, живописец, график. Занимался рисованием у И. И. Бродского (с 1909); учился в ХШ Е. Н. Званцевой (1914–1917) у К. С. Петрова-Водкина; в индивидуальной мастерской К. С. Петрова-Водкина в ПГСХУМ (1918–1921) и одновременно на КУРМАСЦЕП под руководством В. Э. Мейрхольда (1918–1920); в Училище технической авиации (1920 — весна 1922); на живописном факультете ВХУТЕМАС (1922–1923, диплом защитил в 1923, но продолжал заниматься на живописном факультете). Участник выставок с 1923. Работал в театре-кабаре «Петрушка» (1918); заведовал художественным отделением в Политуправлении флота и ХШ моряков при Политотделе Петроградской морской базы (1919). Сотрудничал с ленинградскими и московскими театрами (1920–1930-е). Один из создателей труппы «Молодой балет», сформированной из выпускников Хореографического училища (1922). Оформлял спектакли Хореографического училища. В 1932 арестован по одному делу с Д. И. Хармсом (ст. 58-10), сослан в Курск, затем в Борисоглебск, Петрозаводск и Саратов, где продолжал работать в театрах. Освобожден в 1934. В сентябре 1941 снова был арестован «за антисоветскую деятельность, пропаганду и шпионаж в пользу Германии» (ст. 58-6), осужден на 10 лет и сослан в Сибирь. Освобожден в декабре 1947. Сначала работал на мебельном комбинате в Красноярске мастером-художником, затем скитался с театральными труппами по провинциальным городам. В 1949 находился на лечении в психиатрической лечебнице под Ленинградом. В 1952 переехал в Горький, в 1954 — в Куйбышев, где работал художником Театра оперы и балета, сотрудничал с драматическим театром. В 1958 был реабилитирован и восстановлен в СХ. Тем не менее вернуться к активной творческой жизни не смог. Покончил жизнь самоубийством.



**Эссен Бенита Николаевна
(Эльсбет Елена Бенита фон Эссен)**

04(16).02.1893, остров Эзель Лифляндской губ. —
1974, Ленинград

График, живописец. Жена художника А. А. Лаппо-Данилевского. Училась в художественных студиях Пензы (?), Парижа, Москвы и Петрограда (1911–1918); в ПГСХУМ (1918, 1920–1922) в индивидуальной мастерской К. С. Петрова-Водкина; посещала индивидуальную мастерскую М. В. Матюшина в ПГСХУМ (23.03–19.08.1921). Дипломная работа «Сказка» (1922, частное собрание). Участник выставок с 1920: картин художников Петрограда всех направлений за 5-летний период деятельности. 1918–1923 (1923); общегородская изобразительных искусств (1930). Сотрудница Пролеткульта с 1918. Участвовала в украшении Петрограда к годовщине Октябрьской революции (1918). Работала в Ленинградской экспериментальной литографской мастерской. Преподавала в средней школе № 17 Свердловского района Ленинграда. В 1952 тяжело заболела и практически не участвовала в художественной жизни.



Эфрос Герасим Григорьевич

1902, Ковель Волынской губернии —
1979, Ленинград

График, живописец. Учился в студии М. Д. Бернштейна (1915–1916); «Новой художественной мастерской» (ХШ княгини М. Д. Гагариной, 1918); в индивидуальной мастерской К. С. Петрова-Водкина в ПГСХУМ–ВХУТЕМАС (1918–1924); на архитектурном факультете ВХУТЕИН (1924–1929, дипломная работа «Строительная выставка в городе Ленинграде», получил звание архитектора-художника). Участник выставок с 1924. Член Союза архитекторов с 1933. Сотрудничал с сатирическими журналами «Бегемот», «Бузотер», «Смехач», «Красный ворон», «Лапоть», «Пушка», «Ревизор», «Крокодил» (1924–1931), с «Красной газетой» (1925–1927). По приглашению архитекторов В. А. Шуко и В. Г. Гельфрейха выполнил эскизы для барельефного фриза со сценами «Сбор урожая», «Самолетостроители», «Шахтеры» для конкурсного проекта Дворца Советов в Москве (1938–1940). Преподавал в ЛИСИ (конец 1930-х — 1961); ЛГПИ им. А. И. Герцена (1962). К творчеству Эфроса как сатирического рисовальщика начиная с 1960-х неоднократно обращались историки советской карикатуры. В качестве ученика Петрова-Водкина художник впервые предстает в издании: Эфрос Герасим Григорьевич (1902–1979). Каталог выставки / Авт. ст. А. Боровский, И. Галеев. М.: Галерея «Арт Диваж», 2004.



**Якобсон
Александра Николаевна**

1903 (1905?), Иркутск — 1966, Ленинград

График, художник-иллюстратор детской книги, мастер автолитографии, живописец. Училась в 1-й Иркутской государственной художественной мастерской (1920–1925) у И. Л. Копылова; на монументальном отделении живописного факультета ВХУТЕИН (1925–1930) у К. С. Петрова-Водкина и А. И. Савинова, параллельно у П. Н. Филонова (1925–1929). Член СОРАБИС с 1923. Участник выставок с 1934. Член СХ с 1941. Работала в художественной редакции Детгиза под руководством В. В. Лебедева (конец 1920-х — 1930-е); в Экспериментальной полиграфической мастерской (1938 — 1940-е). В послевоенной книжной графике Ленинграда занимала ведущее положение как иллюстратор русской сказки и книг для детей. В 1950–1960-е создала известные литографские циклы «Новгородчина», «Улица», «Частушки». Персональная выставка состоялась в 1957 в ЛОСХ.



Мстислав Добужинский и «званцевцы». 1912 (?)
 Первый ряд сидят (слева направо):
 Аносова (?), третья —
 Евгения Каплан (?),
 Мстислав Добужинский,
 Елизавета Званцева;
 второй ряд стоят (слева направо):
 вторая — Наталья
 Грекова, Магда Нахман,
 Климович (?), Юлия
 Оболенская



Михаил Носков (справа) с братом. 1910-е

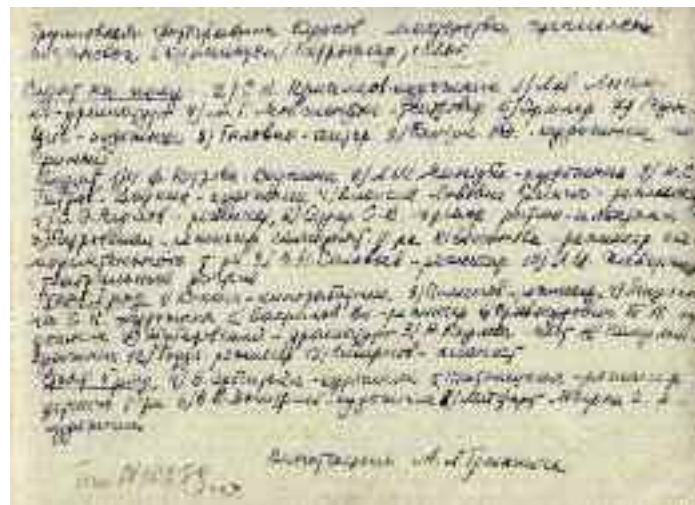


Евгения Эвенбах (слева) с подругой. 1910-е



Кузьма Петров-Водкин с учениками (Школа Званцевой). 1913
Первый ряд сидят (слева направо) — Магда Нахман, Кузьма Петров-Водкин;
второй ряд стоят (слева направо) — Наталья Грекова, третья — Климович (?),
шестая — Юлия Оболенская, Вера Жукова (?), Елизавета Званцева,
Надежда Лермонтова, Раиса Котович-Борисяк





Участники Курсов мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП). 1920
СПбГМТИМИ

Сидят на полу:

- 2) Сергей Приселков — художник,
- 3) Лев Лисенко — драматург,
- 4) Александр Мовшенсон — театровед,
- 6) Фридрих Эрмлер,
- 7) Мунцис — художник,
- 8) Головки — актер,
- 9) Рудольф Раугул — художник по гриму.

Сидят:

- 1) Мария Петрова-Водкина,
- 2) Л. Ш. Мانتуги — художник,
- 3) Кузьма Петров-Водкин — художник,
- 4) Алексей Грипич — режиссер,
- 5) Сергей Радлов — режиссер,
- 6) С. В. Ауэр — преподаватель ритмопластики,
- 7) Петровская — режиссер самодеятельного театра,
- 8) Бессонова — режиссер самодеятельного театра,
- 9) Владимир Соловьев — режиссер,
- 10) Лев Жевержеев — театральный деятель.

Стоят 1 ряд:

- 1) Коккин — киноработник,
- 3) Пименов — режиссер,
- 4) Елизавета Якунина — художник,
- 5) В. Бахрылов — режиссер,
- 6) Татьяна Правосудович — художник,
- 7) Тугеровский — драматург,
- 9) Анна Радлова — поэт,
- 11) Вячеслав Пакулин — художник,
- 12) Годзь — режиссер,
- 15) Смирнов — пианист.

Стоят 2 ряд:

- 4) Борис Эрбштейн — художник,
- 5) Пятницкая — режиссер детского театра,
- 6) Владимир Дмитриев — художник,
- 8) Елена Лейферт-Тырса — художник.



Академия художеств. Группа студентов монументального отделения живописного факультета. Между 1926 и 1929
Первый ряд (слева направо): Мария Ломакина, Иван Тарнягин, Людмила Рончевская; Кузьма Петров-Водкин (в центре);
второй ряд (слева направо): Нина Петрова, Елена Аладжалова (?), Ольга Сафонова, Елена Хмелевская, Михаил Михайлов, Ольга Богданова



Монументальное отделение живописного факультета. 1928
В центре — Александр Савинов и Кузьма Петров-Водкин



В мастерской Бениты Эссен. Начало 1920-х
Справа — Бенита Эссен, второй справа — Василий Власов



Класс живописи профессора Кузьмы Петрова-Водкина. 1927

Указатель имен художников

- Аб Павел Ефимович 192
Акишин Петр Иванович 172
Аладжалова Елена Сергеевна 186
- Белаковская Виктория Марковна 123, 145, 224
Благовещенская Евгения Владимировна 120, 162, 164, 198, 201
Богданова Ольга Алексеевна 107
Британишский Лев Романович 146
- Вербов Михаил Федорович 110, 111
Власов Василий Андрианович 221
- Головчинер Ревекка Моисеевна 97, 224, 225
Голубятников Павел Константинович 22, 90–92, 94, 106
- Дмитриев Владимир Владимирович 93, 184
- Жукова Вера Ивановна 77
- Зернов Алексей Иванович 28, 98–102, 159, 202, 204, 207, 232–235
- Ионин Николай Александрович 46, 141
- Кондиайн Элеонора Максимилиановна 221
Котович-Борисяк Раиса Ивановна 33, 78–80, 82
Купервассер Татьяна Исидоровна 115, 127–129, 165–169, 203
- Лаппо-Данилевский Александр Александрович 208–211, 213, 214
Лермонтова Надежда Владимировна 11, 60–67
Лизак Израиль Львович 31, 158, 188, 189
Ломакина Мария Владимировна 96, 118, 119, 121, 124, 126, 138–140, 142, 194, 200
- Малагис Владимир Ильич 49, 112–114, 122
- Носков Михаил Васильевич 109, 195
- Оболенская Юлия Леонидовна 76
- Пакулин Вячеслав Владимирович 117, 125
Пахомов Алексей Федорович 196
Пестинский Борис Владимирович 170, 171
Петров-Водкин Кузьма Сергеевич 58, 59, 84–86, 89, 106, 154, 178–180, 236–241, 243
Петрова-Троцкая Екатерина Михайловна 173, 174, 226, 229–231
Порет Алиса Ивановна 148, 149
Приселков Сергей Васильевич 221
Прошкин Виктор Николаевич 160, 187
- Самохвалов Александр Николаевич 183
Саско Мария Андреевна 107
Секирин Николай Петрович 199
Соколов Петр Иванович 87, 155, 223
- Тарнягин Иван Александрович 193
- Черкесов Юрий Юрьевич 222, 223
Чупятов Леонид Терентьевич 88, 103–105, 108, 150–152, 190, 191, 218
- Шихманова Фавста Николаевна 56, 57, 68, 70–75
Шур Яков Михайлович 116

Эвенбах Евгения Константиновна 130, 132, 134–137, 176, 182, 185
Эрбштейн Борис Михайлович 216, 217
Эссен Бенита Николаевна 215
Эфрос Герасим Григорьевич 130

Якобсон Александра Николаевна 144, 147, 225

Указатель лиц, изображенных на портретах

- Белаковская Виктория Марковна (1901–1965) — художник. 145
- Болговская Ирина Яковлевна — в 1920–1930-е подруга М. В. Ломакиной, жила в Ленинграде. 142
- Голубятников Павел Константинович (1892–1942) — художник. 90
- Долгова Нинель Петровна (1924–1928) 172
- Зернов Алексей Иванович (1891–1942) — художник. 233
- Ионин Николай Александрович (1890–1948) — художник. 234
- Ионина Екатерина Николаевна (1896–1969) — жена художника Николая Ионина, сестра художника Александра Самохвалова. 141
- Исаева Вера Ивановна — сестра Р. И. Котович-Борисяк. 80
- Каплан Евгения Максимовна (около 1890 — не ранее 1915) — художник, в начале 1910-х соученица Жуковой по ХШ Е. Н. Званцевой. 77
- Кириченко-Астромов Мстислав Борисович (1907–?) — соученик Пестинского и Н. А. Бенуа по гимназии К. И. Мая. 170
- Котович-Борисяк Раиса Ивановна (1895–1923) — художник. 78
- Лермонтова Надежда Владимировна (1885–1921) — художник. 11, 63
- Михайлов Борис Сергеевич — биографические сведения не выявлены. Возможно, это один из соучеников А. И. Порет по школе П. Н. Филонова в 1930-е. 148
- Моор — биографические сведения не выявлены. 171
- Оболенская Юлия Леонидовна (1889–1945) — художник. 76
- Петров Алексей Виссарионович (1897–1953) — скульптор, ученик А. Т. Матвеева, муж М. В. Ломакиной. 139
- Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878–1939) — художник. 154, 241
- Померанцев Николай Николаевич (1891–1986) — реставратор, искусствовед, второй муж Р. И. Котович-Борисяк. 80
- Порет Алиса Ивановна (1902–1984) — художник. 149
- Прошкин Виктор Николаевич (1906–1983) — художник. 160
- Сальников А. Н.— рабочий, биографические сведения не выявлены. 165
- Смирнова Анна Максимовна (1889–1973) — искусствовед, работала в АХ на разных должностях (с 1922), заведовала архивом АХ (1949–1965). 87
- Соколов Петр Иванович (1892–1937) — художник. 155
- Тривуш Софья Михайловна, урожденная Кусочкова, — соученица Е. К. Эвенбах по Ленинградскому государственному университету. 135
- Тройницкий Николай Николаевич (1903–?) — искусствовед, работал в ГРМ (1946–1950-е). 68
- Уфлянд Е. М. — биографические сведения не выявлены. 167
- Чупятов Леонид Терентьевич (1890–1941) — художник. 152
- Чупятова Ксения Павловна, урожденная Шольп (1894–1941 или 1942),— ученица К. С. Петрова-Водкина во ВХУТЕМАС (1921–1922), живописец, педагог, жена художника Л. Т. Чупятова. 150
- Шибинский Андрей Андреевич (1869–1950) — геолог, отчим Р. И. Котович-Борисяк. 82
- Ющенко Е. Ф. — биографические сведения не выявлены. 151

Принятые сокращения

АН — Академия наук
АРМУ — Ассоциация революционного искусства Украины (Асоціація революційного мистецтва України)
АХРР–АХР — Ассоциация художников революционной России (с 1928 — Ассоциация художников революции (АХР))
БДТ — Большой драматический театр (с 1932 — им. М. Горького)
ГАБТ — Государственный академический Большой театр
ВИМАИВ — Военно-исторический музей артиллерии и инженерных войск
Воениздат — Военное издательство Министерства обороны СССР
Всекохудожник — Всероссийское кооперативное товарищество «Художник»
ВСХВ — Всесоюзная сельскохозяйственная выставка
ВУЗ — высшее учебное заведение
ВХУТЕИН — Высший художественно-технический институт
ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские
ГАБТ (ГАТОБ) — Государственный академический театр оперы и балета
ГЗК — Государственная закупочная комиссия
ГИИИ — Государственный институт истории искусств
ГИМ — Государственный Исторический музей
ГИНХУК — Государственный институт художественной культуры (1923–1926)
Главмузей — Главный комитет по делам музеев и охране памятников искусства, старины и природы при Народном комиссариате просвещения РСФСР
ГМИИ им. А. С. Пушкина — Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина
Горком ИЗО — Творческое объединение ленинградских художников
Горком художников — Творческое объединение ленинградских художников
ГРМ — Государственный Русский музей
ГТГ — Всероссийское музейное объединение «Государственная Третьяковская галерея»
Губполитпросвет — губернский политико-просветительный комитет (отдел)
ГФЗ — Государственный фарфоровый завод
ГЭ — Государственный Эрмитаж
Детгиз — Государственное издательство детской литературы
ДК — Дом (Дворец) культуры
ИЖСА — Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры
ИЗО — изобразительное искусство
ИЗОГИЗ — Государственное издательство изобразительного искусства
ИНПИИ — Институт пролетарских изобразительных искусств
КУРМАСЦЕП — Курсы мастерства сценических постановок
ЛАПХ — Ленинградская ассоциация пролетарских художников
Л(В)ХПУ — Ленинградское (высшее) художественно-промышленное училище
ЛГПИ — Ленинградский государственный педагогический институт им. А. И. Герцена
Лениздат — Издательство Ленинградского обкома и горкома Коммунистической партии Советского Союза
Ленизо — Кооперативное товарищество ленинградских художников
ЛИИКС — Ленинградский институт инженеров коммунального строительства
ЛИИПС — Ленинградский институт инженеров промышленного строительства
ЛИСИ — Ленинградский инженерно-строительный институт
ЛОСХ — Ленинградское отделение Союза художников
ЛО ХФ СССР — Ленинградское отделение Художественного фонда СССР
МАИ — Объединение учеников П. Н. Филонова «Мастера аналитического искусства»
МАЛЕГОТ — Ленинградский государственный академический Малый оперный театр
МИИ — музей изобразительных искусств
ММСИ — Московский музей современного искусства
МУЖВЗ — Московское училище живописи, ваяния и зодчества
Музей истории города — Государственный музей истории Санкт-Петербурга
МХАТ — Московский Художественный академический театр
Наркомпрос — Народный комиссариат просвещения
НА РАХ — Научный архив Российской Академии художеств
НИМ РАХ — Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств
НОХ — Новое общество художников
ОКГ — областная картинная галерея
ОМАХР — Объединение молодежи АХР

ОНТИ — Объединение новых течений в искусстве
ОПХ — Общество поощрения художников
ОСМУ — Объединение современных мастеров Украины (Об'єднання сучасних митців України)
(ПГ)СХУМ — (Петроградские государственные) Свободные художественно-учебные мастерские
Пролеткульт — Культурно-просветительская организация «Пролетарская культура» при
Народном комиссариате просвещения
РОСТА — Российское телеграфное агентство
РСФСР — Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика
РШ — рисовальная школа
СНК — Совет народных комиссаров
(СО)РАБИС — Профессиональный союз работников искусств
СПбГМТиМИ — Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального
искусства
СРХ — Союз русских художников
СССР — Союз Советских Социалистических Республик
СХ — Союз художников
УзССР — Узбекская Советская Социалистическая Республика
УНОВИС — Утвердители нового искусства
Учпедгиз — Государственное учебно-педагогическое издательство
ХПТ — художественно-промышленный техникум
Х(П)У — художественно-промышленное училище
ХШ — художественная школа
ЦВЗ — Центральный выставочный зал
ЦДХ — Центральный Дом художника
ЦУТР–ВКДПИ–ВДПИМ — Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штиглица;
с 1918 Высшие курсы декоративно-прикладного искусства им. барона Штиглица;
в 1920–1924 Высшие декоративно-прикладного искусства мастерские