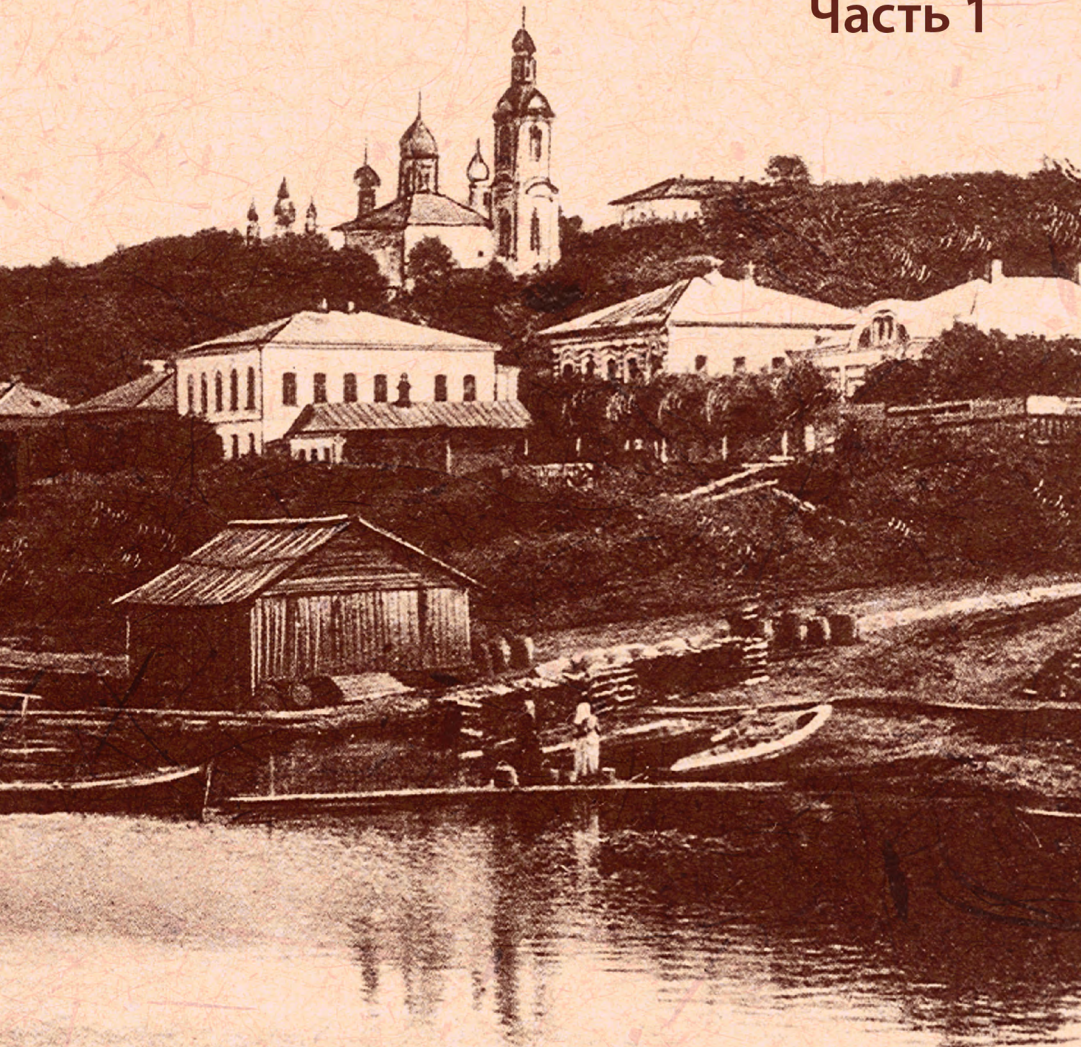


ISSN 2782-5094

XVI ПЛЁССКИЕ ЧТЕНИЯ

Часть 1



Иваново 2023

Департамент культуры и туризма Ивановской области

Плесский государственный историко-архитектурный
и художественный музей-заповедник

Ивановское областное краеведческое общество

Серия

XVI ПЛЕССКИЕ ЧТЕНИЯ

*Материалы научной конференции
(Плес, 25-26 августа, 20-22 октября 2022 г.)*

Выпуск 16, часть 1

ПресСто
Иваново-Плёс
2023

Издаётся с апреля 2001 г.

Ответственный редактор А. И. Сорокин

Технический редактор Л. Е. Голубева

Адрес редакции:

г. Плёс, Соборная гора, 1;

тел. +7(49339) 4-34-90, e-mail: ples-adm@mail.ru

Адрес издателя:

ООО «ПресСто», 153025, г. Иваново, ул. Дзержинского, 39, стр. 8

Тел.: 8-930-330-36-20, e-mail: pressto@mail.ru

Подписано в печать 02.03.2023 г. Формат 60x84 $\frac{1}{16}$. Бумага офс.
Усл. печ. л. 8,83. Тираж 100 экз. Заказ № 5120. Цена свободная.
ООО «ПресСто», 153025, г. Иваново, ул. Дзержинского, 39, стр. 8

© Плесский государственный историко-архитектурный
и художественный музей-заповедник, 2023

© Оформление ООО «ПресСто», 2023

К истории дома-музея И. И. Левитана (К 50-летию создания)

Музей Исаака Ильича Левитана был открыт 25 августа 1972 года, за пять дней до дня рождения художника. В Плёсе с 1961 года уже работала картинная галерея имени Левитана в здании Воскресенской церкви на Базарной площади. Она была открыта как филиал Ивановского областного художественного музея к столетию пейзажиста по инициативе художника Бориса Пророкова. Первым директором галереи стала Алла Павловна Вавилова, которая до этого заведовала городской библиотекой. В экспозиции были выставлены картины русских художников из областных фондов, лаковая миниатюра Палеха и Холуя, а также подаренные городу Плёсу картины современных ивановских и московских живописцев. Экскурсии по картинной галерее довелось проводить и нынешнему директору Ивановского областного художественного музея Людмиле Владимировне Воловенской.

Между тем городская общественность, в первую очередь – врачи плесской больницы Александр Иванович и Лидия Петровна Костины и директор школы Юлия Михайловна Вавилова – вместе с Аллой Павловной уже хлопотали об открытии мемориального Дома-музея И. И. Левитана в бывшем купеческом особняке середины XIX века, где художник жил летом 1888 и 1889 годов. После революции в этом доме располагались в разное время мастерские по ремонту лодок, спичечная фабрика, детские ясли, коммунальные квартиры... Предстояло расселить обитателей дома с мезонином и приступить к его ремонту. Наконец, стараниями городской и областной общественности, с помощью консультантов из Третьяковской галереи, был создан новый музей, который возглавила А. П. Вавилова. Дом-музей И. И. Левитана так же был сначала филиалом ИОХМ, а спустя десять лет – одним из отделов организованного в 1982 году Плёсского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника.

25 августа 1972 года в музей пришли первые посетители. Их вниманию предстала экспозиция, состоявшая из трех разделов. В первом зале демонстрировались репродукции работ Левитана (тогда еще черно-белые) и фотографии, рассказывающие о его жизни и творчестве.

Во втором – коллекция живописных работ мастера и его современников из фондов ИОХМ. В мезонине располагались мемориальные комнаты, обстановку которых помогли воссоздать воспоминания последней хозяйки дома – внучки купца Солодовникова. Несмотря на свою скромность, экспозиция сразу приобрела огромную популярность.

Алла Павловна постепенно собрала собственную, плёскую коллекцию работ Левитана и художников его круга. Известный московский коллекционер Феликс Евгеньевич Вишневецкий преподнес к открытию музея картину «Волга» – один из вариантов темы «После дождя. Плёс». Его сын Евгений Феликсович после смерти отца, в 1982 году подписал дарственную на целую коллекцию произведений, переданных Дому-музею еще в 1975-м на временное хранение. Среди прочих – картины Левитана «Озеро в лесу» (конец 1890-х), «Розы» (1894), «Овраг с забором» (конец 1880-х), акварель «Крестьянский хутор» (1886), а также работы П. И. Петровичева, В. В. Переплетчикова, А. К. Саврасова и Л. В. Туржанского.

Каждый год музей приобретал или получал в дар картины, этюды, предметы быта, произведения прикладного искусства. Личные вещи Левитана появились в мемориальной комнате художника в 1984 году: фаянсовая палитра, складная линейка, мастихин, костяной наконечник трости, письменный прибор с чернильницей, пресс-папье с перочисткой и другие предметы. Они были переданы Алле Павловне женой племянника Левитана Аделью Львовной Лурье-Бирчанской.

В основе собрания Дома-музея также – дары дочери А. С. Степанова Екатерины Алексеевны Нечаевой, коллекционеров С. А. Верниковского, Е. Е. Смирновой, В. Д. Моргунова, другие дары и поступления. Коллекция пополнялась также с помощью Росизопробанды и Министерства культуры, с помощью давнего друга музея, искусствоведа, эксперта по русской живописи Владимира Александровича Петрова. (С помощью В. А. Петрова были также организованы выставки «Творческая династия Саврасовых-Павловых» из частных и государственных собраний в 2014 г. и выставка работ Левитана из коллекции А. Н. Жилина в 2022 г.).

И в дальнейшем музей приобретал или получал в дар картины художников круга Левитана: В. Д. Поленова, С. А. Виноградова, Н. В. Мещерина, В. Н. Бакшеева, В. К. Бялыницкого-Бирули, С. Ю. Жуковского, А. Н. Корина, С. П. Кувшинниковой, И. И. Шишкина и других. Они в своё время выставлялись в Доме-музее И. И. Левитана, позднее большинство из них вошли в экспозицию Музея пейзажа, открытого в 1997 году.

Поскольку Плёсский музей-заповедник был организован на базе Дома-музея И. И. Левитана и буквально вырос из него, то весь немногочисленный коллектив оказался причастным к самым разным направлениям деятельности. Была создана инициативная группа по созданию музея-заповедника, появились новые отделы: исторический, декоративно-прикладного искусства, архитектурно-ландшафтный, отдел фондов, научно-просветительский и другие отделы, и почти все вновь прибывшие начинали с экскурсий по Дому-музею. В свою очередь сотрудники Дома-музея И. И. Левитана занимались не только экскурсиями, но и создавали каталоги, комплектовали библиотеку музея, обсуждали перспективы развития, структуру музея, можно сказать, по принципу «все музы – в гости к нам».

Плёс, известный благодаря картинам Левитана, а за ним и многих других художников, прославил также наш земляк, писатель и поэт Николай Павлович Смирнов, автор повести о Левитане «Золотой Плёс». Здесь вслед за Левитаном побывал русский бас Фёдор Иванович Шляпин, а позднее – многие известные артисты, художники, музыканты, писатели. Это – к вопросу о том, почему в Плесе задумывалось создание таких музеев, как Музей пейзажа, мемориально-литературный Дом-музей семьи Смирновых, музей певческого искусства, музей истории Плёса. А самой важной задачей заповедника было сохранить, «заповедать» территорию, памятники природы и архитектуры. Это – главное, о чём хлопотала Алла Павловна, когда добивалась создания в Плесе музея-заповедника.

Дом-музей И. И. Левитана с самого начала своего существования был полон людей, которые прибывали в Плес автобусами и теплоходами, добирались сюда на велосипедах и даже – на лыжах. Есть время относительного «затишья» в экскурсионной работе: ноябрь и начало декабря, а после зимних каникул – вторая половина января и февраль-март, однако по выходным дням, независимо от сезона, в музее – «аншлаг». Левитана любят, его нельзя не любить. В начале 1980-х годов я застала время туристического «бума», когда две-три группы объединяли в одну не только потому, что не хватало экскурсоводов: слишком короткое время стоянки теплоходов вынуждало принимать в музее одновременно целые толпы посетителей! А ведь в начале 70-х, когда Алла Павловна работала одна, а позднее с единственной помощницей Лидией Фёдоровной Емельяновой, ей приходилось вести за собой по Плёсу и по музею

сразу 5-6, а то и 10 групп! И никто не жаловался, только благодарили, когда она, чтобы всем было слышно, забиралась на какой-то пенёк среди берёз на Соборной горе, а во дворе музея поднималась на ступеньки пожарной лестницы. Это – для того, чтобы обо всём рассказать снаружи, а по музею затем пройти по очереди, без суеты, не толкая друг друга. Конечно же, было и тесно, и душно, не существовало ни осушителей, ни кондиционеров, и мы рисковали здоровьем людей и «здоровьем» картин – тоже. А зимой из-за плохого отопления все буквально замерзали. Музей пережил несколько капитальных ремонтов, прежде чем добился нормальных условий хранения экспонатов.

Трижды мы пережили и вооруженные нападения на музей, о которых тяжело вспоминать. Слава Богу, всё уцелело, ничего не пропало!

Нашу Аллу Павловну прозвали плёским соловьём. Её рассказ о Левитане всегда носил характер импровизации, захватывал особенной поэзией, восторгом, любовью. И что удивительнее всего: работая буквально на износ, между бесконечными экскурсиями с весны до поздней осени, а зимой ещё и лекциями по всему району, она успевала вести большую переписку, неустанно занималась поиском информации, картин и вещей, очень много читала. При этом у неё была семья, дом, сад; много друзей и родственников, знакомых, которые ждали от неё внимания. Благодаря энергии и таланту Аллы Павловны Вавиловой в коллекции музея одна за другой появлялись картины И. И. Левитана и художников его круга. Мы – одну за другой – устраивали выставки-презентации новых поступлений.

Была уже в музее и коллекция современной, «советской» живописи, в основном – дары московских и ивановских художников. В то время мы также много покупали, ездили по мастерским, выбирали лучшие работы.

В музее появились и новые личные вещи Левитана, подаренные его родственниками по линии сестры Терезы, в замужестве Бирчанской. Мы подружились с Бирчанскими, московскими и парижскими потомками пейзажиста. Это талантливые, трудолюбивые и удивительно скромные, добрые люди, достойные наследники гения.

Каждый экспонат в музее – отдельная история, связанная с нашими контактами, человеческими отношениями. Теперь, когда у нас есть достаточно большой опыт комплектования фондов, закупки или приёма даров в музей, мы особенно хорошо понимаем, сколько душевных сил требует такая работа. И сколько сил физических! Не всем из нас до-

велось добираться до Москвы и, выполнив несколько заданий, продолжить путь до Рязани, или до Кирова..., в разных местах оформить документы, упаковать, или распаковать вещи, картины, ещё и постараться, всё сделав, вернуться в течение этих же суток домой!

А когда-то в 80-х Алла Павловна привозила сама, без всякой охраны, картины русских живописцев рейсовым автобусом Москва-Плёт. Трудно представить себе, как это было: она боялась выйти на остановке даже на минутку, а продолжительность поездки вместе со стоянками была 8 часов! Зато потом сколько радости! Распаковать, заставить всех отойти подальше: вот вам, полюбуйте! Картина одного из товарищей Левитана, Сергея Ивановича Светославского! Картина эта – «Половодье» – была приобретена в августе 1988 года.

Тот год нам всем запомнился: ровно сто лет с тех пор, как в Плёт впервые приехал Левитан! Мы готовили большой музейный праздник для города. Из Ивановского драматического театра привезли костюмы для театрализованного представления на набережной Волги, пригласили художников, поэтов, музыкантов... Целых три юбилейных «левитановских» лета 1988-1990 годов у нас проходили такие праздники: 30 августа, в день рождения Левитана, во всех концертных залах плётских здравниц играли оркестры, выступали артисты, повсюду мы открыли выставки современной живописи и даже выставки цветов! Мне поручено было писать сценарии и осуществлять режиссуру праздников. Приходилось работать сутками, забыв о семье.

Правда, к тому времени у нас уже был опыт организации музейных праздников на селе, передвижных выставок по всему району, лекториев, занятий с детьми, обязательно с музыкой. В музей-заповедник были приглашены профессиональные музыканты: работавший над концепцией музея певческого искусства Евгений Николаевич Бобров, Марина Борисовна Филатова и Светлана Юрьевна Ойнас, а также – художники-оформители: Валерий Берегов, Андрей Лячин, Николай Зыков, Александр Власов.

Как красиво проходили наши спектакли по мотивам чеховских рассказов или повести Н. П. Смирнова «Золотой Плёт»! Для школьников мы устраивали специальные экспозиции: «Русская изба», «Дом горожанина» и другие. Там проходили игры-погружения в прошлое, вместе с юными зрителями мы переживали события конца XIX – начала XX века, новости тогдашнего Плёса. Удивительно хороши были и музыкальные занятия о

художниках в школах и детских садах. Но многие из наших занятий и вечеров проходили именно в стенах Дома-музея Левитана.

Теперь, когда нет в музее научно-просветительского отдела с его музыкантами и художниками, мы часто обращаемся к нашей бывшей сотруднице, пианистке и музыковеду Марине Борисовне Филатовой, благодаря многим талантам которой наши музейные спектакли и вечера так красиво звучат.

В тот же самый юбилейный 1988 год, кроме картины Светославского, музей-заповедник приобрел картину В. Д. Поленова «Сосновый бор на берегу реки», морской пейзаж Н. Н. Дубовского «В окрестностях Алупки», а ещё два этюда С. П. Кувшинниковой и целых три работы И. И. Левитана: «Крымский пейзаж» (1887), эскиз «Корова» (1900) и этюд «Речная заводь. Прудик» (1880-е).

Сохранились у нас черновики тогдашних планов и смет, которые теперь покажутся довольно наивными. Например, в разделе «Комплектование коллекции» рукой Аллы Павловны написано: «Приобрести картины А. С. Степанова, В. В. Переплетчикова, П. И. Петровичева...» и т. д., ряд имен, против которых – примерная стоимость: две тысячи рублей, одна тысяча... И ведь приобретали!

Потом писали обоснование насущной необходимости открытия в Плесе Музея пейзажа, создавали концепцию нового музея и по всем библиотекам – в книгах-журналах-газетах-словарях – искали информацию о русских и советских художниках в нашем собрании для будущих сотрудников этого музея.

Много сил отдала Дому-музею и Любовь Мефодьевна Васильева, историк по образованию, позднее много лет работавшая главным хранителем фондов музея-заповедника, настоящий музейщик, кропотливо и добросовестно изучавшая каждую мелочь, знавшая, наверное, всё о наших сокровищах.

Немало лет проработала здесь ещё одна удивительная женщина – Татьяна Ивановна Носова, филолог, человек энциклопедических знаний, тонкого чувства юмора, самоиронии. Она была воплощением совести и справедливости. Как важно, когда за словами экскурсовода стоит нечто большее, чем даты и факты, когда раскрывается человек, опыт его души. Долго спрашивали потом о ней туристы, и наши, и иностранцы: Татьяна Ивановна свободно говорила по-английски, самостоятельно изучала французский язык.

В разные годы большое количество экскурсий провели по экспозиции Дома-музея Лариса Львовна Полякова, Наталья Ефимовна Алексеева, Тамара Сергеевна Еремеева, Раиса Михайловна Посошкова, Александра Владиславовна Пономарёва, Людмила Юрьевна Метелькова, Галина Анатольевна Ахутина, Татьяна Евгеньевна Дадашова, Нелли Григорьевна Копейкина, Галина Александровна Изюмова, Ирина Михайловна Брижан. Здесь работали Галина Андреевна Собачкина, Татьяна Владимировна Орехова, Светлана Васильевна Пушкина, Агнесса Михайловна Иванова, Оксана Викторовна Чурюканова, и Валентина Павловна Данилова. Часто приходили к нам на помощь Анна Александровна Гайдамак, Елена Николаевна Полоцкая, Мария Александровна Ерохина, Любовь Анатольевна Корягина, Галина Викторовна Панченко, Светлана Владимировна Кутурина. С немецкими туристами в Доме-музее, а позднее и с русскими, работали Галина Геннадьевна Борисова и Анна Николаевна Кудряшова. Работали экскурсоводами здесь в разное время и ставшие в последующем директорами музея-заповедника Екатерина Николаевна Закаменная, Вера Васильевна Коровина и Алла Валерьевна Чайнова.

Сегодняшний коллектив Дома-музея – это заведующая Дома-музея Лариса Валентиновна Ищенко (стаж работы в музее – 22 года), научные сотрудники Любовь Михайловна Лебедева (стаж работы в музее – 12 лет), Инесса Васильевна Доступова (стаж работы в музее – 12 лет), главный научный сотрудник Ольга Викторовна Наседкина (стаж работы в музее – 41 год).

Несколько праздников в Доме-музее стали традиционными. Прежде всего – День рождения Исаака Ильича Левитана, 30 августа. Это – день открытых дверей: целая «оранжерея» цветов в глиняных кринках, как когда-то в мастерской Левитана, любимая музыка художника, любимые стихи, письма и воспоминания современников об одной из страниц в жизни пейзажиста.

Ежегодными с 2010-го года стали вечера искусств памяти Аллы Павловны Вавиловой в день её рождения, 25 декабря. Здесь тоже речь идёт о Левитане, его редких зимних пейзажах, о зимней Москве и её тогдашних новостях.

Дом-музей И. И. Левитана ведёт не только просветительскую, но и научную работу. В 2008, 2011, 2014, 2017 гг. и наконец – в нынешнем, 2022 г. были организованы конференции «Левитановские чтения». В них приняли участие сотрудники Третьяковской галереи,

Русского музея, музея-усадьбы В. Д. Поленова, наши коллеги из музея им. И. И. Левитана в Елисейкове Владимирской области, искусствоведы, историки и краеведы из Москвы, Черноголовки, Твери, Костромы, Иванова. По итогам конференций выпускаются сборники научных трудов.

На плечи наших сотрудников ложится и решение многих хозяйственных вопросов. За 50 лет Дом-музей 4 раза капитально ремонтировали. Последние работы внутри дома, затем – снаружи – прошли в два этапа. Долгожданный ремонт фасада закончился за месяц до юбилея музея. Дом, возраст которого – почти два века, сегодня выглядит как новенький. Стараниями заведующей музея Ларисы Валентиновны Ищенко организован один из важнейших разделов экспозиции, с которого музей начинается. Это – сад в музейном дворе. Он требует в течение более чем полугода каждодневных забот, материальных затрат и огромного физического труда.

За полвека в Доме-музее побывало около 4 160 000 посетителей, проведено более 90 000 экскурсий.

В наших книгах отзывов за эти годы написаны сотни благодарностей на многих языках. Экскурсоводам желают здоровья и радости творчества, пишут, что приезжают сюда «отдохнуть душой, прикоснуться к прекрасному, благодатному искусству Левитана и к целительным пейзажам тихого Плёса».

Будем надеяться, что и впредь посетителям Дома-музея И. И. Левитана, нашим детям и внукам, будет интересно и тепло в этом гостеприимном доме на берегу Волги.

Исаак Левитан: заграничные поездки 1890-х годов и их влияние на творчество художника

S. V. Vivatenko, T. E. Sivolap

Isaac Levitan: foreign trips in the 1890 and their influence on the work of the artist

Аннотация. В статье рассказывается о периоде пребывания Исаака Левитана за границей и влиянии новых впечатлений на творчество художника. В период между 1890 и 1897 годами Исаак Левитан дважды предпринял поездки в Европу. К сожалению, везде в Европе он почувствовал себя очень одиноко. Искусство, с которым Левитан столкнулся в галереях и на выставках в европейских странах, не оказало на него заметного влияния. Он фактически не заинтересовался новыми течениями. А тоскливая природа Финляндии, через которую он проезжал, направляясь в Европу, не только не разбудила в Левитане вдохновения, а, наоборот, действовала на него очень удручающе.

Ключевые слова: живопись, творчество, путешествия, влияние, воспоминания, выставки, переписка

Abstract. The article tells about the period of stay of Isaac Levitan abroad and the influence of new impressions on the artist's work. Between 1890 and 1897, Isaac Levitan made two trips to Europe. Unfortunately, everywhere in Europe he felt very lonely. The art that Levitan encountered in galleries and exhibitions in European countries did not have a noticeable effect on him. He was not actually interested in new currents. And the dreary nature of Finland, through which he passed, heading to Europe, not only did not awaken inspiration in Levitan, but, on the contrary, had a very depressing effect on him.

Key words: painting, creativity, travel, influence, memories, exhibitions, correspondence

В конце 1889 – начале 1890 года Исаак Левитан впервые побывал в Европе: он отправился в Париж на Всемирную выставку. Живописец хотел ближе познакомиться с творчеством барбизонцев: Камиля Коро, Жана Франсуа Милле, Теодора Руссо, а также произведениями импрес-

сионистов. После Франции он отправляется в Италию. Из этого путешествия Левитан привез пейзажи «Берег Средиземного моря», «Близ Бордигеры. На севере Италии», «Весна в Италии».

Вскоре после заграничной поездки художник создал полотно «Тихая обитель», которое после его появления на передвижной выставке обсуждала вся интеллигенция Москвы. Антон Павлович Чехов описал полотно в повести «Три года»: «На первом плане – речка, через неё бревенчатый мостик, на том берегу тропинка, исчезающая в темной траве... А вдали догорает вечерняя заря. И почему-то стало казаться, что эти самые облачка, и лес, и поле, она видела уже давно и много раз, и захотелось ей идти, идти и идти по тропинке, и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного, океана чистой радости и ничем не омраченного блаженства» [1]. Под впечатлением от этой работы Левитана в 1964 году написал своё стихотворение «Тихая моя родина» поэт Николай Рубцов¹.

В период между 1890 и 1897 годами Исаак Левитан предпринял поездку через Финляндию² в европейские страны. Отправляясь в дальнейшее путешествие, Левитан надеялся получить новый импульс для творческой деятельности, предполагал приобрести новые сюжеты для своих работ. За указанный период он дважды предпринял поездки за границу. К сожалению, везде он почувствовал себя совершенно чужим, одиноким.

В Финляндии в 1896 году И. Левитан написал несколько этюдов и картин: «Крепость. Финляндия» (крепость Олавинлинна в Савонлинне), «Скалы, Финляндия», «Пунка-Харью. Финляндия» и др. С этюдов, привезенных из Финляндии, позднее И. Левитан написал несколько живописных работ. С одного из этюдов он написал произведение «Остатки былого. Сумерки. Финляндия» (1896-1897). С других написал несколько марин, одна из которых «Море. Финляндия» (1896). Но, ни этюды, ни картины не внесли новизны в творчество художника, не прибавили славы И. Левитану. «Тоскливая» природа Финляндии не только не разбу-

1. Николай Михайлович Рубцов (3 января 1936, село Емецк, Северный край – 19 января 1971, Вологда) – русский лирический поэт.

2. Хотя Великое княжество Финляндское входило в состав Российской империи, для россиян поездка в Суоми считалась заграничным путешествием, из-за своей таможни, денежной системы и другой культуры.

дила у живописца вдохновения, а, наоборот, действовала на него очень удручающе.

В переписке с А. П. Чеховым И. Левитан писал: «Видишь, Антон Павлович, куда занесла меня нелегкая. Вот уже три недели, как шляюсь по этой Чухляндии, меняя места в поисках за сильными мотивами, и в результате – ничего, кроме тоски в кубе. Бог его знает, отчего это. Или моя восприимчивость художественная иссякла, или природа здесь не того. Охотно верю в последнее, ибо, поверив в первое, ничего не остается, или остается одно – убрать себя, выйти в тираж. И так, природа виновата. И в самом деле, здесь нет природы... Тоскую я несказанно... Этакое несчастье; всюду берешь с собою себя же. Хотя бы один день пробыть в одиночестве. Хотя знаешь, смертельно скучно всё...» [1].

Из-за границы Исаак Ильич привез несколько замечательных этюдов. Это были вещи очень характерные для Левитана. В вечных снегах и льдах Монблана его пленяла не столько чарующая игра солнца и не красота Альпийских гор в огне вечернего заката, а мрачная торжественность угрюмого облачного дня и седые великаны, покрытые серым покровом тумана. Даже из яркой, праздничной, солнечной Венеции Левитан привез этюды тихих, задумчивых, сумрачных каналов, отражающих грустное, серое небо. Под высоким синим небом Ривьеры, среди великолепнейших видов Лигурии, И. Левитан сначала будто воскрес, но всё это оказалось ненадолго. Возвышенные настроения у него быстро сменились грустными мыслями, осознанием сущности человеческой природы, её ничтожности и изменности. В одном из своих италийских писем А. П. Чехову Левитан отмечает: «Как хорошо здесь. Представьте себе теперь яркую зелень, голубое небо, да ещё какое небо. Вчера вечером я взобрался на скалу и с вершины взглянул на море и, знаете ли что, я заплакал и заплакал навзрыд. Вот где вечная красота, и вот где человек чувствует свое ничтожество...» [2].

И хотя в то время талант Левитана находился на пике своего развития и совершенствования, у него было много новых интересных впечатлений, которые давали подпитку для появления новых очаровательных живописных произведений, несмотря на все это, в настроении художника был всё тот же мрак, а письма были наполнены строками горечи и отчаяния. «Вновь я захандрил и захандрил без меры и границ, захандрил до одури и ужаса... Как скверно теперь на душе! Тоска и уныние пронизали меня. Что делать? С каждым днем у меня всё меньше и меньше

воли сопротивляться мрачному настроению. Несмотря на своё состояние. Я всё время наблюдаю себя, и ясно вижу, что я разваливаюсь в конце. И надоел же я себе и как надоел!», писал И. Левитан [3].

Искусство, с которым Левитан столкнулся в Европе, в галереях и на выставках, не оказало на него заметного влияния. С Левитаном фактически произошло то же самое, что было с целым рядом передвижников, начиная с В. Перова и кончая И. Репиным. Как они просмотрели нарождавшийся тогда во Франции импрессионизм и увлеклись академизмом Поля Делароша³, так и И. Левитан даже не заинтересовался новыми течениями, которые в то время уже громко заставляли о себе говорить. Об этих событиях можно почерпнуть интересную информацию в письме из Парижа Левитана к А. П. Чехову: «Впечатлений куча. Чудесного масса в искусстве и здесь, но также и масса крайне патологического, что, несомненно, должно было появиться от этой крайней пресыщенности, что чувствуется во всём. Отсюда и происходит, что французы восхищаются тем, что для здорового человека со здоровой головой и здоровым мышлением представляется безумием. Например, здесь есть художник Пювис де Шаванн, которому поклоняются и кого боготворят, а это такая мерзость, что трудно себе даже представить». «Старые мастера трогательны до слёз. Вот где величие духа. Сам Париж, крайне красив, но... к нему надо привыкнуть, а то как-то дико всё» [2].

Левитан ещё со школьной скамьи был захвачен натурализмом передвижничества, как и всё русское искусство того времени. Когда на одной из иностранных выставок, устроенных в Москве, появилось произведение Клода Моне «Стога сена», Левитан с достаточно враждебным недоумением встретил эту работу известного французского художника, как и другие представители старейшего поколения русских реалистов. И. Левитану нужно было время, многое пережить и переосмыслить, прежде чем он смог взглянуть, совершенного другими глазами, на искания импрессионизма и творчество мастеров этого направления. Нужно было научиться воспринимать живопись импрессионизма, ознакомиться с историей возникновения данного направления в искусстве, изучить вопрос по иностранным журналам, исследовать работы новаторов живо-

3. Поль Деларош (17 июля 1797 – 4 ноября 1856) – французский живописец салонного направления академического искусства середины XIX века, или «стиля Луи-Филиппа»

писи по выставочным проектам, завозимым в Россию, пользовавшимся повышенным интересом в Москве и Санкт-Петербурге [4].

Спустя десять лет, в 1899 году, И. Левитан незадолго до смерти, снова попав в Париж, пишет своему другу художнику А. В. Средину⁴ следующее: «Быть среди стоящих людей. Да ещё в Париже, живущем сильною художественною жизнью, – всё. Тут-то и есть центр тяжести всего блага работать в Париже. Заснуть нельзя здесь: мысль постоянно бодрствует, и художник растёт. Одно то, что видите много прекрасного, производит уже рост понимания. ... Жить в Париже – благо для художника» [2].

А. Н. Бенуа в своих работах⁵ ставит развитие таланта И. Левитана в зависимость от его поездок за границу, а также впечатлений, полученных от Всемирной выставки 1889 года. Он считает 1891 год важной вехой в развитии творчества художника. А. Н. Бенуа полагает, что с этого года, с момента появления на передвижной выставке картины Клода Моне «Стога сена» и знакомства художника с этой работой, в его творчестве появляются новые нотки. С появлением этой работы, как отмечает Бенуа, «точно сняли ставни с окон, точно раскрыли их настежь, и струя свежего, душистого воздуха хлынула в спертый выставочный зал» [5].

Находясь в Европе, Левитан стремился ближе познакомиться с современной живописью, широко представленной на проходившей в Париже Всемирной выставке. Особенно художника интересовали ретроспективные экспозиции давно интересовавших его художников барбизонской школы и произведения импрессионистов. В целом, европейские путешествия И. И. Левитана не оказали существенного влияния на его твор-

4. Средин Александр Валентинович (1872, Керчь – 1934, Франция), живописец, акварелист, график; брат Л. Средина, ялтинского врача, друга А. П. Чехова, М. В. Нестерова, А. М. Горького. Для А. Средина на первоначальном этапе его творческого пути живопись была временем приятного проведения досуга. Художник много путешествовал, знакомился с работами европейских мастеров, стажировался в Париже у Ж.-П. Лоранса и Б. Констана. Темами картин Александра Средина стали интерьеры различных усадеб и дворцов. После революции 1917 года художник много работал, был достаточно востребован, принимал участие в различных выставках, заседал в различных комиссиях и советах. Но, к сожалению, он осознал, что те изменения и события, которые происходили в стране, ему не подходят, поэтому в конце 1920-х годов он уехал во Францию, где через несколько лет после прибытия трагически погиб.

5. Работы А. Н. Бенуа «История русской живописи» и «Русская школа живописи».

чество, не способствовали изменению его интересов и пристрастий. Он, как и раньше, любил отечественный пленэр, преклонялся перед русской культурой, родной природой, народом российского государства. По свидетельству художника М. В. Нестерова⁶, «там, на Западе, где искусство действительно свободно, он убедился, что путь, намеченный им раньше, верен» [6].

Список литературы

1. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. Том девятый (1894 – 1897). – М.: Наука, 1977.
2. Глаголь Сергей и Грабарь Игорь. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. – М.: Издание Кнебель. – 1913.
3. Глаголь С., Грабарь И. Монография о Левитане. – СПб, 1913.
4. Фёдоров-Давыдов А. А. Исаак Ильич Левитан: Жизнь и творчество 1860 – 1900. – М.: Искусство, 1976. – 572 с.
5. Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. – М.: Республика, 1995.
6. Нестеров Михаил. «Давние дни». Воспоминания о Левитане. – М.: Книговек, 2017.

6. Михаил Васильевич Нестеров (19 (31) мая 1862, Уфа – 18 октября 1942, Москва) – русский и советский художник, живописец, Академик живописи (1898), участник Товарищества передвижных выставок и «Мира искусства».

А. Р. Киселева

Атрибуция пейзажа С. П. Кувшинниковой и новые факты биографии художницы

Картина «Избы в овраге» (холст на картоне, масло.25,5х33,5) (ил. 1) поступила в 2022 году на экспертизу в ВХНРЦ из частного собрания с подписью Ефима Ефимовича Волкова (ил. 2).

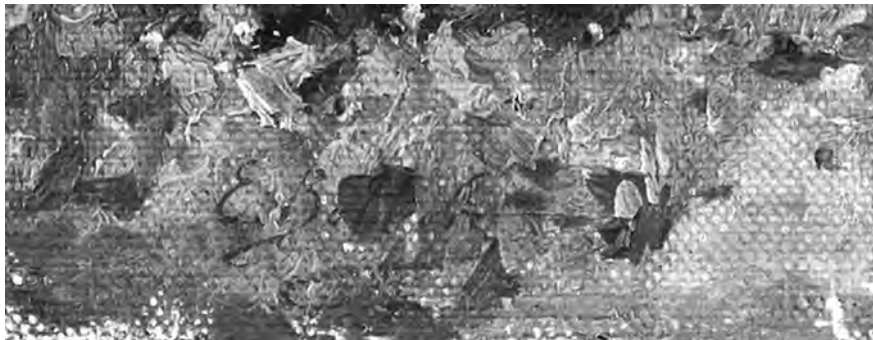


Ил. 1. Избы в овраге

При микроскопическом анализе было установлено, что подпись нанесена значительно позднее создания работы и не принадлежит руке Е. Е. Волкова.

На обороте картона имеются следующие маркировки: номер 75 и цифра 10, нанесенные синим карандашом, номер 200/19 графитным карандашом с неразборчивыми буквами впереди, а также сургучная инициальная печать с литерами «И Л».

При осмотре работы было отмечено, что рельеф местности и деревня на склоне оврага напоминают Плесский пейзаж, а стилистика картины в большей степени вызвала ассоциации с произведениями Софьи Петровны Кувшинниковой, нежели Е. Е. Волкова.



Ил. 2. Избы в овраге.
Фрагмент с фальшивой подписью «Е. Е. Волковъ»



Ил. 3. С. П. Кувшинникова. Опушка леса. 1904.
Холст на картоне, масло. 19x27,5. Плесский музей-заповедник

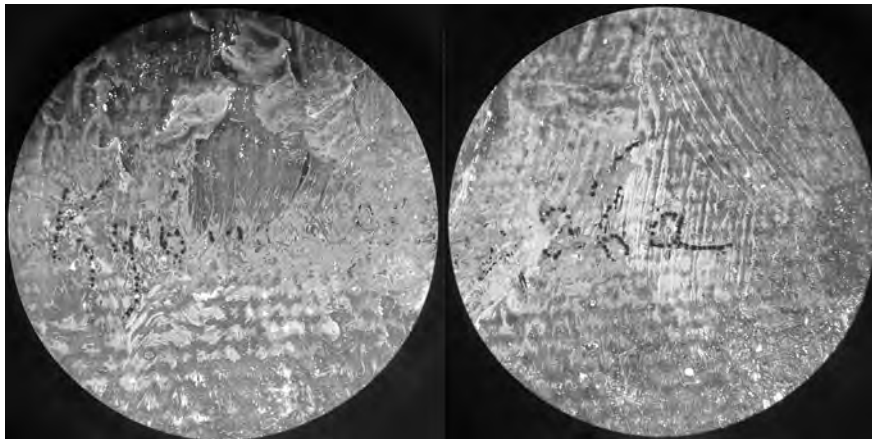
Сюжетная и стилистическая близость с работами Кувшинниковой (ил. 3, 4) заключается в мотиве изображения, композиционном решении, активном предметном и цветовом заполнении пространства, ощущении сближенности планов, рассеянном освещении. Её работы отличает эмоциональность, камерность, отсутствие академической идеализации природы. Работы Волкова более пространственные, имеют иные оттенки и сочетания зеленого цвета. Художник проявляет большой интерес к эффектам освещения и склонность к салонно-академической эстетике.



Ил. 4. С. П. Кувшинникова. Пейзаж с церковью. 1893.
Холст, масло. 41x 59. Плесский музей-заповедник

Визуально и при просмотре в инфракрасных лучах справа внизу на картине был замечен участок с поздней записью. При изучении работы под микроскопом, на нём были обнаружены остатки последних букв стёртой подписи: «...кова». После утоньшения записи реставратором, по редким точечным остаткам туши и продавленному пером следу удалось прочитать практически полностью уничтоженную подпись как «Соф. Кувшинникова». К сожалению, на имеющихся фотографиях, этот след малозаметен и становится различим только при внимательном

всматривании под микроскопом. Фрагментарно реконструированная подпись показана пунктиром на *ил. 5*. Подпись сделана пером тушью, как нередко подписывала свои работы художница.



Ил. 5. Избы в овраге. Фото под микроскопом. Реконструированный фрагмент раскрытой подписи: слева «Кувш...», справа «...кова»

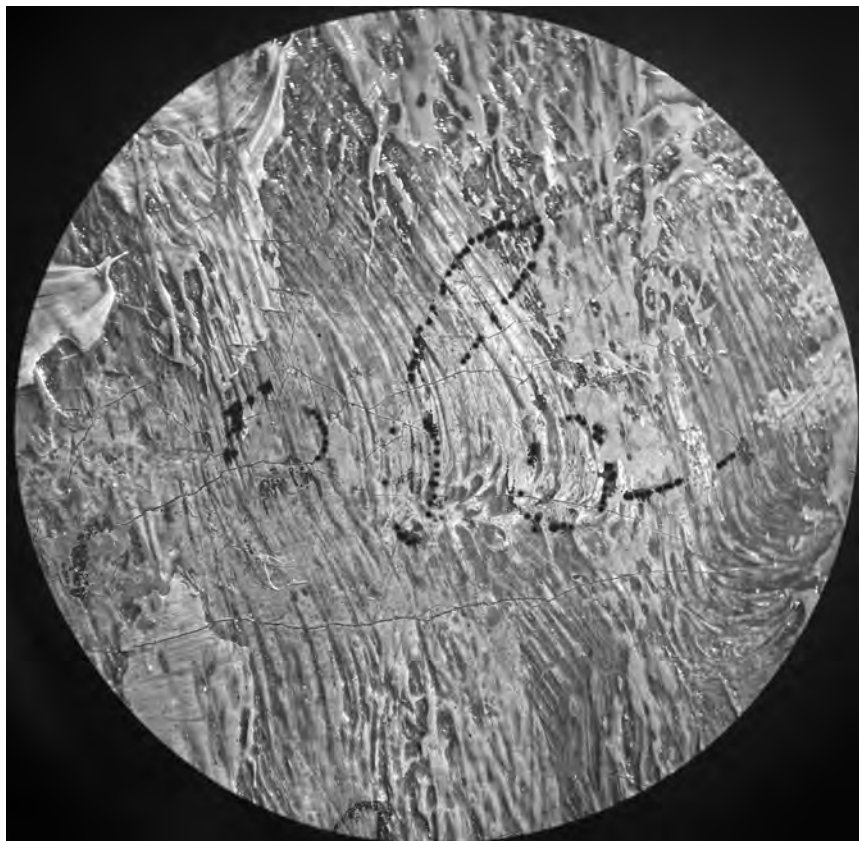


Ил. 6. С. П. Кувшинникова. Пейзаж с церковью. 1893
Холст, масло. 41x59. Плесский музей-заповедник. Фрагмент

Начертание букв, имеющих свою специфику и наклон, находит аналогии в автографах Софьи Петровны.

Интересно отметить, что на картине Кувшинниковой «Пейзаж с церковью» из Плесского музея-заповедника над видимой подписью выявляются в микроскоп, взятые нами в прямоугольник (ил. 6), схожие остатки стертой первоначальной подписи, сделанной художницей пером тушью.

Реконструкция подписи (ил. 7) показывает её близость с фрагментом подписи на исследуемой картине (ил. 5).



Ил. 7. С. П. Кувшинникова. Пейзаж с церковью. 1893.

Холст, масло. 41x59. Плесский музей-заповедник.

Фото под микроскопом. Реконструированный фрагмент остатков утраченной подписи



Ил. 8. Избы в овраге. Фото рентгенограммы



Ил. 9. С. П. Кувшинникова. Пейзаж. Частное собрание
Фото рентгенограммы

Вероятно, имеется закономерность в том, что остатки первоначальной подписи Кувшинниковой на двух картинах близки друг другу. Художница, ставя пером свой автограф, делает более сильный нажим при написании одинаковых букв, которые впоследствии могут сохраниться в большей степени вне зависимости от причины утраты. Это обстоятельство является дополнительным аргументом в пользу подлинности подписи Кувшинниковой на исследуемой работе.

При сравнении рентгенограммы экспертируемой картины (ил. 8) с эталонными снимками (ил. 9) было отмечено сходство в характере мазков, читаемости изображения, соотношении холста, тонкого грунта и красочного слоя с корпусными белильными мазками. В центре снимка проявилась сургучная печать в виде светлого округлого пятна.

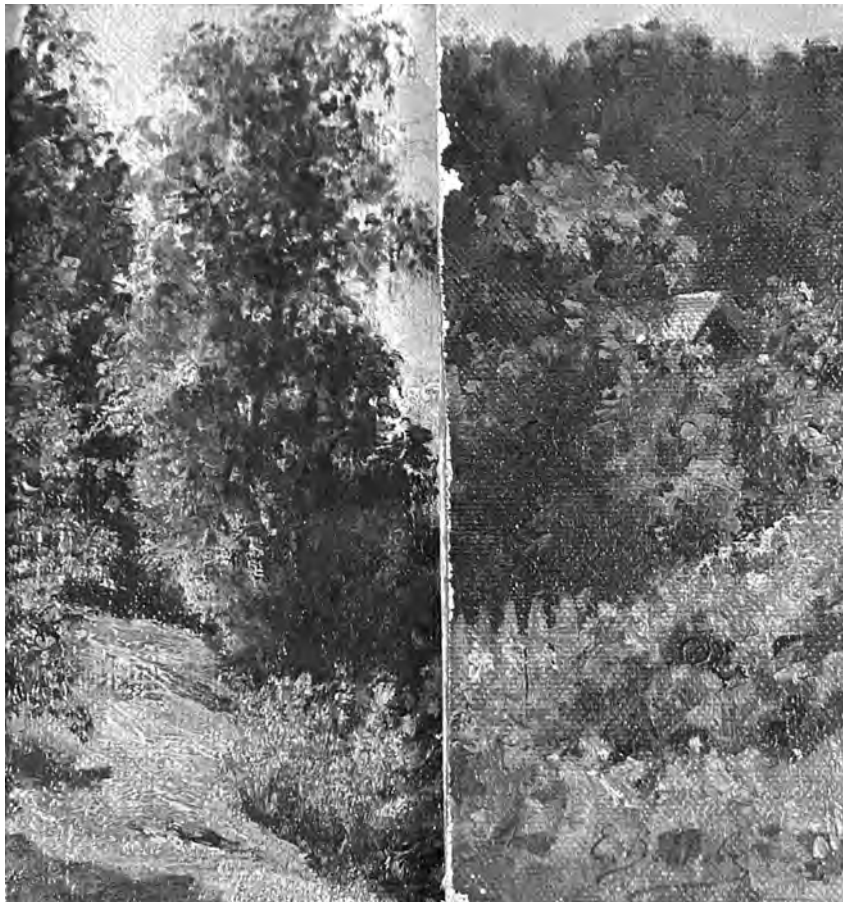
На рентгенограмме также видны изменения композиции, в центре которой, из глубины оврага первоначально возвышались два купола церкви, позднее записанные автором. Форма куполов церкви не соответству-



Ил. 10. Сопоставление фрагментов экспертируемой работы и эталонов. Справа: «Избы в овраге». Слева: С. П. Кувшинникова. «Опушка леса». 1904

ет ни одному из плесских храмов. Если принять версию об изображении Пlesa, то перед нами либо повторное использование основы, с куполами, относящимися к нижележащей композиции, либо первоначальный авторский вариант с художественно преображенной, по примеру Левитана, церковью.

Сопоставление фрагментов картины с эталонами показало близость в характере нанесения узких мазков жесткой кисти и мелких корпусных мазков при написании цветов и светлой листвы (ил. 10, 11).



Ил. 11. Справа: «Избы в овраге». Слева: С. П. Кувшинникова «Ручей в лесу». 1889. Плесский музей-заповедник

В пользу авторства Кувшинниковой может также служить однотипный подготовительный рисунок итальянским карандашом, обнаруженный как в экспертируемой работе, так и в плесском «Пейзаже с церковью».

По состоянию и характеру живописных материалов произведение было датировано концом XIX – началом XX вв.

По результатам экспертизы на основании сюжетно-стилистических признаков, сходства подготовительного рисунка, фактуропостроения и рентгенографического изображения с эталонами, времени создания, уровня исполнения, а также предложенной реконструкции подписи, автором работы с наибольшей вероятностью можно считать Софью Петровну Кувшинникову.

Если принять версию об изображении на картине Плеса, то можно напомнить, что художница приезжала Плес в 1888, 1889 годах, возможно в 1890-ом, а также в 1895 и 1897 годах.

Номера на обороте и личная инициальная печать остались не расшифрованными. Печать, вероятнее всего, владельческая. Аббревиатура, читаемая как «И Л» подвергает искушению расшифровать их как Исаак Левитан, но специалисты по творчеству художника наличие подобной печати не отмечают. Синие номера, возможно выставочные или относятся к владельческой маркировке. В 1908 году в МОЛХ в Москве состоялась выставка Кувшинниковой совместно с Николаем Карловичем Грандковским (1864–1907). Не исключено, что один из номеров относится к этому событию, о котором практически отсутствует информация.

Представленная работа является оригинальной, отличается свежестью и непосредственностью передачи летнего дня в живописной местности, возможно в Плесе.

Наследие Софьи Петровны Кувшинниковой приобретает особое значение в связи с именем Исаака Ильича Левитана, её учителя и друга. Творчество художников, страницы их жизни, всякий новый эпизод их общей биографии представляют несомненный интерес.

В связи с этим предложу версию места и обстоятельств их знакомства.

По мнению А. Я. Шапиро, составившего летопись жизни Левитана, художник познакомился с Кувшинниковой в августе 1886¹.

1 Исаак Ильич Левитан. Т. 2 Документы. Материалы. Библиография. Под общей редакцией А. А. Федорова-Давыдова. М., 1966. С.37.

На наш взгляд, это знакомство, предположительно, связано с личностью врача Сергея Сергеевича Голоушева, одновременно автора монографии о И. И. Левитане, гравера, живописца и графика, пейзажиста. Ранее мне удалось обосновать, что он скрывается за инициалами «СГ.»² на представленных в начале альбома Кувшинниковой двух стилистически схожих между собой графических пейзажах. Хочу обратить особое внимание на то, что на каждом из них имеется надпись «Давыдково», дата – «1886» и монограмма «СГ.».

Таким образом, по этим данным пребывание С. С. Голоушева в дачном Давыдково в 1886 году не вызывает сомнений.

На этом основании можно с уверенностью подтвердить, что знакомство Голоушева с Кувшинниковой могло состояться не позднее лета 1886 года. Однако знакомство могло произойти ранее, например, в литературно-художественном салоне Кувшинниковой или в том же Давыдково. Оно могло состояться и через её мужа. Известно, что Голоушев в 1884 г. окончил медицинский факультет Московского Университета и служил врачом в Московской городской полиции с 1885 по 1905 гг., а Дмитрий Павлович Кувшинников работал врачом в том же полицейском ведомстве и их пути могли пересекаться по профессиональной линии.

Наконец, в процессе атрибуции в 2019 г. портрета С. П. Кувшинниковой кисти Н. Я. Быкадорова при работе с литературой автором статьи была обнаружена важная информация, касающаяся жизни и творчества Кувшинниковой и Голоушева. В своей книге «Беседы с памятью» Вера Николаевна Муромцева-Бунина, жена Ивана Алексеевича Бунина, описывает одну из «Сред», состоявшуюся в конце марта 1907 года. Это знаменитый литературный кружок, проходивший в тот раз, не как всегда у его организатора писателя и поэта Н. Д. Телешова, а у Сергея Сергеевича Голоушева. Читаем: *«Был мягкий вечер, хорошо, по-весеннему тянуло с Воробьевых гор, с таявшей Москвы-реки, голые ветви высоких, уходящих к Девичьему монастырю деревьев, чуть колыхались ... Свернули в узкий переулок, ... повернули еще и остановились перед частью, где жил полицейский врач Голоушев, звание которого на редкость не*

2 Независимо от автора статьи, И. В. Ищенко, заведующая домом-музеем И. И. Левитана предполагала, что монограмма «СГ» в альбоме Кувшинниковой может указывать на С. С. Голоушева.

подходило к его живописной наружности, к его артистической душе». И далее главное: «С Голоушевым я была знакома. В детстве, когда мы жили на даче в Давыдкове (а он приходил в гости к С. П. Кувшинниковой), мама пригласила его ко мне, я была нездорова»³. Эти сведения вместе с вышеизложенной информацией и оценкой качества пейзажей с инициалами «СГ.» из альбома Софьи Петровны, на наш взгляд, окончательно снимают вопрос авторства таинственного «СГ.» из Давыдкова, а также подтверждают сезонное проживание С. П. Кувшинниковой в этом дачном месте. Далее Муромцева-Бунина пишет об одной из Телешовских «Сред»: «После чтения, обмена мнений и ужина, мы, жены писателей, уселись в гостиной. К нам подсел милый Голоушев, завязался быстро разговор о любви. Сергей Сергеевич сказал, что почти у каждой женщины бывает три любви: одна от Бога, другая от человека, а третья от дьявола. Мы смеялись, некоторые оспаривали, но он стоял на своем. Говорили и о Софье Петровне Кувшинниковой, с которой был дружен Сергей Сергеевич с давних пор»⁴.

Возвращаясь к знакомству Левитана и Кувшинниковой повторим, что судьбоносная встреча состоялось в августе 1886 года.

Место знакомства не известно. Ю. А. Королева в книге «Софья Петровна Кувшинникова» пишет: «Услышать имя Левитана Кувшинникова могла от художника А. С. Степанова, доброго приятеля мужа по охотам. Степанов, наверное, и привел Левитана в семью Кувшинниковых по просьбе Софьи Петровны. Других общих знакомых у них в то время не было. Левитан вообще имел мало знакомств вне круга Училища живописи»⁵. Теперь открывается, что в дачный сезон 1886-го Голоушев, посещавший в начале 80-х пейзажный класс МУЖВЗ вместе с Левитаном, приходил в гости к Кувшинниковой в Давыдково и значит знал их обоих.

Основываясь на новых данных из жизни С. П. Кувшинниковой в Давыдкове, можно предположить, что знакомство Исаака Ильича и Софьи Петровны могло состояться в этом дачном месте. Не исключено, что именно оттуда Кувшинникова вместе с Левитаном и Степановым

3 В. Н. Муромцева-Бунина. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 1989. С. 287-288.

4 Там же. С. 469.

5 Софья Петровна Кувшинникова. Автор-составитель Ю. А. Королева. М., «Гелиос АРВ», 2016. С.29.

ухала под Звенигород в Саввинскую слободу. Отъезд этот состоялся в начале сентября, поэтому наличие в альбоме Кувшинниковой только 3-х листов, датированных 1886-м годом, может говорить о том, что он был начат незадолго до отъезда, вероятно, ближе к концу лета. Это время отчасти подтверждается характером пейзажей этого года на его листах. Таким образом, к мнению Королёвой можно добавить предположение о том, что Кувшинникова могла услышать о Левитане не только от Сте-



Ил. 12. Карта кратчайшего проезда Давыдково-Саввино-Сторожевская слобода

панова, но и от Голоушева, более того есть основания полагать, что посредниками знакомства Левитана и Кувшинниковой могли быть и Степанов, и Голоушев.

В таком случае возможны два варианта развития события знакомства. Согласно сведениям А. Я. Шапиро⁶, июнь и июль 1886-го Левитан гостил у Чеховых в имении Киселевых «Бабкино» под Новым Иерусалимом. В августе вернулся в Москву и уже в первых числах сентября отправился в Саввинскую слободу вместе с Кувшинниковой и Степановым. Знакомство Левитана с Кувшинниковой в августе или начале сентября могло состояться либо в Москве, если туда в это время приезжала из Давыдково Кувшинникова, либо в самом Давыдкове, если Левитан со Степановым проездом в Саввинскую слободу, задержались в этом дачном месте. Второй вариант знакомства кажется не менее вероятным по следующим причинам. Проехать из Москвы в Звенигород можно было двумя путями. Первым – мимо Давыдково по Московско-Смоленской железной дороге до Голицыно и далее на лошадях. Давыдково располагалось недалеко от станции «Кунцево», в шаговой доступности, как сказали бы сейчас. Второй – только на лошадях и тоже через Давыдково и Кунцево по дороге на Барвиху – Николину Гору – Звенигород, в чем можно убедиться, посмотрев на современную карту дорог (*ил. 12*).

Даже сейчас нет более оптимального проезда, так сказать, своим ходом из Москвы в Саввинскую слободу. Этот путь самый короткий и составляет приблизительно 50 км. Таким образом, Левитан и Степанов, направляясь на этюды под Звенигород, должны были проезжать мимо Давыдково, находящегося в одном направлении из Москвы с Саввинской слободой. Известно, что в слободе Левитан бывал не однажды, приезжая туда ещё в 1884 году вместе с В. В. Переплетчиковым. В своей книге о Левитане С. Голоушев и И. Грабарь отмечают, что «... *Саввинская слободка сделалась ... излюбленным местом для работ русских художников, ездивших сюда на этюды....*», «*Слобода давно уже слыла своего рода художественным поселком ...*»⁷.

В любом случае знаменательная встреча Левитана и Кувшинниковой состоялась благодаря масштабу личностей этих людей, знавших друг

6 Исаак Ильич Левитан. Т. 2 Документы. Материалы. Библиография. Под общей редакцией А. А. Федорова-Давыдова. М., 1966. С. 34.

7 Глаголь С., Грабарь И. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. М., 1913. С.30.

о друге и готовых к знакомству, которое в конечном счете, обогатило русскую культуру. Возможно, одним из результатов этого знакомства явилась работа незаурядной женщины, талантливой ученицы своего выдающегося учителя – картина «Избы в овраге».

Фотографирование Л. С. Неселовская

Фотографирование в ИКЛ В. И. Барсукова, И. В. Бурцева

Рентгенографирование Н. М. Устинова

Утоньшение записи на подписи С. П. Кувшинниковой в картине «Избы в овраге» выполнено реставратором ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря А. А. Назаровой.

Произведения С. П. Кувшинниковой: Ручей в лесу. 1889. Х.м. 33x26. Инв. Ж-313, Пейзаж с церковью. 1893. Х.м. 41x59. Инв. Ж-271, Опушка леса. 1904. Х.к.м. 19x27,5. Инв. Ж-104 были любезно предоставлены для исследования генеральным директором Плесского музея-заповедника А. В. Чайановой.

Предложение атрибуция картин И. И. Левитана «ОСЕНЬ. УСАДЬБА» (1894) и «ОСЕНЬ»

В 1893–1895 гг. И. И. Левитан жил и работал продолжительное время в усадьбах Ушаковых и Турчаниновых Горка на берегах небольшого озера Островно Вышневолоцкого уезда (между ними 1,5 км, сегодня Удомельский район Тверской области). О его пребывании в Удомельском крае я подробно рассказываю в моей книге «Колдовское озеро». И. И. Левитан и А. П. Чехов в Удомельском крае (2010, 2018), делал сообщения на предыдущих конференциях в Плесе.

В литературе о Левитане авторы (Фёдоров-Давыдов, Кац и др.) утверждают, что на картине «ОСЕНЬ. УСАДЬБА» (1894. Бум., пастель. 48 x 63. Омский областной музей изобразительных искусств), якобы, изображена усадьба Горка. Доказательств в пользу этого утверждения ни один из авторов не приводит. Предполагаю, что эта ВЕРСИЯ родилась только из того, что, т. к. никаких полноценных изображений усадьбы Ушаковых и Турчаниновых не имелось, авторы просто знали, что Левитан в 1894-1895 гг. останавливался в усадьбе Горка. (На картине «МАРТ» (1895) совершенно точно изображена усадьба Горка – есть прямое свидетельство А. И. Турчаниновой, но это, вероятно, только задняя стена дома, других деталей не видно).

При подготовке первого издания книги я нашёл фотографию усадьбы Ушаковых, на основании чего предложил переатрибуцию картины – не Горка, а усадьба Ушаковых. При подготовке издания 2018 г. нашёл фотографию Горки. После чего стало окончательно ясно – на картине «ОСЕНЬ. УСАДЬБА» – не Горка.

Как видно на фотографии, усадебный дом Ушаковых, 1836 г. постройки, внешне очень простой, без каких-либо декоративных деталей – буквально просто параллелепипед – 23 x 31 м. Его простейшими функциональными «украшениями» были только 2 балкона-террасы (так в документах) с востока (главный вход) и запада (в сторону озера Островно) – симметрично по отношению к оси дома, которые выступали из объёма всего метра на 1,5-2 м, и служебное крыльцо с юга, которое видно на фотографии.

У усадьбы Ушаковых, как оказалась, очень-очень большая иконография, которую я собрал за многие годы поисков – на десятках картин она изображена и снаружи, и изнутри, интерьеры. В усадьбе подолгу жили многие художники и после Левитана. Поэтому я уверенно утверждаю – на картине Левитана «**ВЕСНА. БЕЛАЯ СИРЕНЬ**» (1893-1895, Весна. Белая сирень. (Терраса в сирени). 1894-1895. Бум., пастель. 31 x 49. ЧС.) изображена восточная терраса – главный, парадный вход в дом. После Левитана её писали: А. С. Степанов, С. Ю. Жуковский, К. Н. Бахтин, С. А. Виноградов, особенно много Н. П. Богданов-Бельский, В. К. Бялыницкий-Бируля, К. А. Коровин. Привожу только две картины:

А. С. Степанов. Сирень. 1910-е. – по нашему мнению прямая реплика на картину Левитана.

Н. П. Богданов-Бельский. Старая усадьба. 1910-е.

И ещё много писали южное служебное крыльцо, думаю, потому что оно было единственным примечательным элементом, выступающим из объема дома. И вот если смотреть с юга, то с восточной стороны, справа по отношению к крыльцу, видна дополнительная пристройка к этому крыльцу. Особенно хорошо состав этого крыльца виден на картине **художника Золотова**. У Левитана же на картине «**ОСЕНЬ. УСАДЬБА**» крыльцо видно, но вот пристройка находится слева от крыльца. Казалось бы, мелочь, сомнений у меня не было, что этот дом Ушаковых, но покоя мне это не давало. Успокаивал себя тем, что «художнику так было нужно». Но на каком-то этапе я выдвинул версию, что, вероятно, такое же крыльцо, как с юга, было и на северной стороне дома. И я его даже изобразил на условной схеме дома во втором издании, но в последний момент удалил – доказательств не было. Но как ответственному исследователю мне эта деталь не давала покоя.

И всё же доказательства были найдены.

Северное крыльцо было обнаружено на картине **неизвестного художника «Островно. Усадьба Ушаковых»** 1919 г. (Х., м. 69 x 89. Ульяновский обл. худож. музей. Название картине дано после переписки с музеем и моей атрибуции, с которой музей согласился, ранее – «Вечер. Охотино. Дача Ф. И. Шаляпина». Автором картины считался К. А. Коровин, но экспертиза авторство не подтвердила. Я считаю, что она написана сыном Коровина Алексеем). Картина написана в сумерках, на закате. Южное крыльцо всё так же хорошо видно, а северное – сим-

метричное – может уверенно увидеть только тот, кто предполагает или знает, что оно там должно быть.

Закреплён результат был после обнаружения в ИН картины **К. А. Коровина «Усадьба Островно»** (1919) – тоже атрибуция Д. Л. Подушков. На картине чётко видны оба крыльца.

И вот этот факт, что у усадьбы Ушаковых было 2 служебных крыльца и позволяет утверждать, что на картине **Левитана «ОСЕНЬ. УСАДЬБА»** изображено северное крыльцо, у которого пристройка находится «где надо» – как и у южного крыльца с восточной стороны – симметрично.

На картине Левитана усадьба изображена как бы на некоторой возвышенности – художник пишет её снизу вверх. Но дело в том, что у меня в Островно деревенский дом, и всё это место я исходил вдоль и поперёк. Понижение на картине – это начинающийся спуск к селу и озеру Островно.

И вот эта находка северного крыльца позволяет уверенно атрибутировать ещё одну картину **Левитана «ОСЕНЬ»** (1894. Бум. на карт., пастель, уголь. 50,5 x 73,5. Аукцион Macdougalla`s) – тоже пастель и тоже 1894 г. – на ней, несомненно, изображено северное крыльцо с пристройкой на восток. Дополнительный небольшой подтверждающий эту атрибуцию штрих – забор осик из горизонтальных жердей – он присутствует и на обеих картинах, и на картинах некоторых других художников.

Список литературы

1. Кац Л. И. Художники в Удомельском крае. М., 1983.
2. Пророкова С. А. Левитан. М., 1960.
3. Фёдоров-Давыдов А. А. Исаак Ильич Левитан: Жизнь и творчество. М., 1966.

Предложение атрибуция картины И. И. Левитана «ДАЧА»

Усадьба Гарусово находилась на берегу соседнего озера Удомля – от Островно по прямой это всего 5 км. Это то самое сельцо Гарусово, где родился граф Российской Империи Алексей Андреевич Аракчеев (1769–1834). Усадьба, которая была в Гарусово во времена приезда Левитана, была построена в 1830-х годах дальними родственниками Аракчеева.

Известны и письменные свидетельства о том, что Левитан приезжал в Гарусово (Н. Н. Зольников, А. А. Моравов, Е. А. Бялыницкая-Бируля), и картины самого Левитана, написанные с натуры:

На озере. (Тверская губерния). 1893. Х., м. 109 x 163. Саратовский государственный художественный музей. – Изображен берег оз. Удомля близ Гарусова. – Атрибуция Л. И. Кац.

На озере. 1893. Карт., пастель. 48,5 x 62. ЧС. («Исаак Левитан», 2010, с. 305). – Изображен берег оз. Удомля близ Гарусова. – Атрибуция Л. И. Кац.

У озера. 1893. Бум., пастель. 27,5 x 42,5. ЧС. («Исаак Левитан», 2010, с. 304). – Этюд к картине «На озере» (1893, СГХМ – см. выше). – Изображен берег оз. Удомля близ Гарусова. – Атрибуция Д. Л. Подушкова.

По словам указанных свидетелей, на этих картинах изображён берег озера Удомля у сц. Гарусово, на берегу сушатся сети одного из хозяев усадьбы М. М. Аракчеева.

Но и помним, конечно, что картина «Над вечным покоем» (1894) была написана Левитаном по эскизам и этюдам, сделанным на озёрах Островно и Удомля – на Красильниковой горке, возвышенности как раз возле Гарусово.

Усадьба благополучно пережила все катаклизмы XX века. В ней оставались после Левитана во время своих приездов в Удомлю и много её писали художники «удомельского круга»: В. К. Бялыницкий-Бируля, А. В. Моравов, С. А. Виноградов, В. В. Рождественский, но больше всех А. С. Степанов. Усадьба достояла в целостности и сохранности до 1980-х гг., сохраняла внешний объём ещё в 1990-х, и была разрушена временем и небрежением потомков, к сожалению, уже в наши дни. Сегодня уже безвозвратно утеряна.

Три года назад в Интернете нами была найдена картина Левитана «ДАЧА» (1893-1895. Х., м 48,5 х 60. ЧС. Sotheby's, London, 2.05.2020 г. Нами взято: <https://www.flickr.com/photos/gandalfsgallery/49844206693/>).

Мы считаем, что на картине изображена усадьба Гарусово.

Эту атрибуцию можно сделать, прежде всего, по картинам В. К. Бялыницкого-Бируля и А. С. Степанова (нам известно 34 картины, написанных в Гарусово) 1910-х гг. и по более поздним по времени фотографиям.

В. К. Бялыницкий-Бируля. Усадьба Гарусово. Бялынический районный художественный музей им. В. К. Бялыницкого-Бируля.

С. А. Виноградов. Дом в саду. 1910-е. Х., м. 49,5 х 70,5. ЧС. – Изображена усадьба Гарусово. – Атрибуция Д. Л. Подушкова.

А. С. Степанов. Беседка под цветами. 1900-е. Холст на картоне, масло. 28 х 39,4. Плесский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. – Это, конечно, не «беседка», а усадьба Аракчеевых в Гарусово. (У Бялыницкой-Бируля «Домик с цветущей сиренью»?) – Атрибуция предложена Д. Л. Подушковым.

Клумба. Этюд. Нач. 1900-х. Х., м. 28,5 х 40. Вологодская областная картинная галерея. – Тот же вид, что и «Беседка под цветами» (см. выше). – Усадьба Гарусово. – Атрибуция предложена Д. Л. Подушковым.

Домик с цветущей сиренью. 1900-е. Х., м. 28,7 х 39,9. Тверской государственный объединённый музей. – Усадьба Гарусово. – Атрибуция предложена Д. Л. Подушковым.

Дом в Гарусово. Этюд. Х. на карт., м., 28,7 х 40. ТОКГ. (Кац, 1983).

Усадьба. 1907–1909. Х., м. 50 х 68. ТОКГ. – Изображен дом в Гарусове. (Кац, 1983).

Оговариваемся, что дом был симметричный на северную и южную сторону, выход в сад был с южной стороны.

Элементы атрибуции следующие:

- общие очертания деревянного дома;
- крытая дранкой, угадываем по фактуре, крыша;
- мезонин на южную и северную сторону;
- окно в мезонине – 6 частное;
- деревянное кружево, видное как на картине Левитана, так и условно на картине Бялыницкого-Бируля;
- разорванный карниз – ветровая доска;

- 4 пилястры по бокам мансардного окна;
- дверь в сад – 2 х 6 частная;
- перила и шесть ступеней крыльца.

Все эти элементы хорошо видны в сопоставлениях как на картине Левитана, так и на картинах названных художников, так и на фотографиях.

Список литературы

1. Кац Л. И. Художники в Удомельском крае. М., 1983.
2. Пророкова С. А. Левитан. М., 1960.
3. Фёдоров-Давыдов А. А. Исаак Ильич Левитан: Жизнь и творчество. М., 1966.

Исаак Левитан и его пребывание у Панафидиных

В 2010 г. Е. В. Кончин написал в предисловии к своей замечательной книге «Загадочный Левитан» следующее:

«... многие факты жизни и творчества великого пейзажиста можно рассматривать совершенно по-иному, чем это принято, и находить много нового, неожиданного в подходе к простейшим, казалось бы, и общеизвестным «левитановским истинам». А сколь необычно, таинственно, интригующе складывались судьбы произведений Левитана, даже хорошо знакомых и общеизвестных. Подчас совершенно детективные истории таят в себе многие картины, этюды и рисунки Исаака Ильича! Сколько человеческих судеб связано с жизнью и творчеством Левитана!»¹

К этим словам нечего добавить. Только уточнить, что документальных фактов о жизни И. Левитана весьма и весьма недостаточно. Даже казалось бы «энциклопедические» сведения чаще оказываются придуманными кем-то из биографов, а затем они копируются из одной биографии художника в другую. Дневниковых записей о Левитане практически не сохранилось, а записанные через много лет после его кончины воспоминания не всегда оказываются непогрешимыми.

Сказанное относится, в частности, к нескольким месяцам 1891 г. – времени пребывания И. Левитана в Старицком уезде Тверской области, когда художник начал работать над картиной «У омута». Левитан жил тогда неподалеку от села Берново, где в своё время неоднократно бывал А. С. Пушкин. В усадебном доме баронов Вульфов в Бернове ныне создан прекрасный музей поэта, а само Берново (в 2021 г. вошедшее в список самых красивых деревень России) живёт только благодаря имени А. С. Пушкина.

В Старицкий уезд И. Левитана пригласила Лидия Стахивевна Мизинова (Лика Мизинова). Её тётка, Серафима Александровна (в девичестве Юргенева), была замужем за Николаем Павловичем Панафидиным (1819–1895). В их владении была усадьба в сельце Курово-Покровское, усадебный дом в которой был построен в 1826 г. отцом Николая Павловича – Павлом Ивановичем Панафидиным.

1 Кончин Е.В. Загадочный Левитан. – М., 2010. – С. 5

Тема «Пушкинское Берново» достаточно хорошо исследована. На её фоне о пребывании в этих местах И. И. Левитана упоминается вскользь. И это «вскользь» приводит к тому, что в интернете уже появилось множество необоснованных описаний истории пребывания И. Левитана в Старицком уезде. При отсутствии ссылок на документы и источники эти описания настолько искажают и без того не всегда ясную канву событий, что не могут не заставить выступить с их опровержением.

Прежде всего, вспомним, что писали о пребывании Левитана в сельце Курово-Покровском разные авторы. Первый биограф И. Левитана С. С. Вермель в своей краткой работе вообще не упоминал о посещении Левитаном Тверской губернии, хотя косвенно коснулся этой темы тремя словами: «...таинственен его «Омут»².

Следующий биограф Левитана А.А. Ростиславов утверждал: «Редкое отношение к себе и к художеству встретил Левитан в семье Панафидиных, в имении которых, Покровском, (Тверской губ.) он жил и работал³. Под мастерскую ему отвели большой зал, за ним «ухаживал и заботился весь дом, куда летом съезжалось более 23 человек родни. Все располагали своё время соответственно занятиям Левитана»⁴.

Следующие авторы уже упоминают о Затишье, не указывая, впрочем, что это слово означает и где находится само Затишье.

По словам С.А. Пророковой, «Левитан переехал на дачу к дяде Лики Мизиновой Н.П. Панафидину и поселился в маленьком деревянном домике из трёх комнат неподалеку от самой усадьбы. Это местечко носило поэтичное название «Затишье» находилось вдали от дорожных шумов и веселой жизни большого дома Панафидиных⁵. Профессор Н.Г. Дружинкина считала, что ««Омут» писался в Тверской губернии, в имении Панафидиных, близ Затишья, в котором Левитан жил после Плёса»⁶.

2 Вермель С.С. – Исаак Ильич Левитан и его творчество. – СПб., 1902. – С.22..

3 Здесь и далее курсив наш – В.А.

4 Ростиславов А.А. Левитан. – СПб: изд. Н. Бутковской, 1911. – С. 36. (Заметим, что автор приводит некую цитату, но ссылку на неё не указывает).

5 Пророкова С.А. Левитан. – М.: Молодая гвардия, 1960. – С. 62.

6 Монография Дружинкиной Н.Г. об Исааке Левитане. [Электронный ресурс] // URL: <http://isaak-levitan.ru/druzhinkina.php> (дата обращения 22.10.22)

И. Евдокимов утверждал, что «После Плёса Кувшинникова и Левитан на лето поселились в Тверской губернии, *близ заштатного городка Затишья*. Тут была своя красота. Вокруг белели колонны ампирных усадеб. Они прятались в английских, французских парках, разбитых ещё во времена Екатерины. Парки разрослись»⁷.

Наконец, со слов В. Прыткова, «Этюд для картины «У омута» был написан Левитаном в имении Покровском, Тверской губернии (*близ Затишья*)»⁸.

В интернет-источниках Затишье называют то хутором, то посёлком.

Между тем, ни в списках населённых мест Тверской губернии, ни в статистическом сборнике Старицкого уезда⁹ поселения с названием «Затишье» не значится. Нет Затишья и на карте А. Менде 1845–1852 гг., показывающей окрестности Бернова.

В такой ситуации остается предположить, что Затишье – это какое-то местное («поэтическое», как писала С. Пророкова) название, т. е. микро-топоним. Им мог быть крестьянский хутор, лесная сторожка или старый господский дом, уединение и отдаленность которого, действительно, ассоциировались с «затишьем».

В 1891 г. Затишье неоднократно упоминалось в письмах А.П. Чехова, Л. С. Мизиновой и самого И. И. Левитана. Приведём наиболее интересные из таких воспоминаний.

И. Левитан – А. Чехову. Затишье 29 мая 1891

«Пишу тебе из того очаровательного уголка земли, где все, начиная с воздуха и кончая, прости господи, последней что ни на есть букашкой на земле, проникнуто ею, ею – божественной Ликой! ... Её ещё пока нет, но она будет здесь.

Поселились мы в Тверской губернии вблизи усадьбы Панафидина, дядя Лики, и, говоря по совести, выбрал я место не совсем удачно. В первый мой приезд сюда мне все показалось здесь очень милым, а теперь совершенно обратное, хожу и удивляюсь, как могло мне все это понравиться... Тебе, если только приедешь, будет занятно – чудная рыбная

7 Евдокимов И. Исаак Левитан. Повесть – М.: Советский писатель, 1940. – С.142.

8 Прытков В. Чехов и Левитан. – М.: Издательство ГТГ, 1948. – С. 25.

9 Сборник статистических сведений Тверской губернии. Т. IV. Старицкий уезд. – Тверь, 1890.

ловля и довольно милая наша компания, состоящая из Софьи Петровны, меня, Дружка и Весты-девушечки».

И. Левитан – А. Чехову, Затишье, 1891.

«Может быть, соберешься к нам на несколько дней? Было бы крайне радостно видеть твою крокодилью физиономию у нас в Затишье. Рыбная ловля превосходная у нас: окуни, шуки и всякая тварь водная!»

В июне 1891 г. к И. Левитану приехала Лидия Стахивна Мизинова – «Ли́ка». Она поселилась у своего дяди Н.П. Панафидина в селе Покровском, которое, судя по её письмам, находилось совсем рядом с Затишьем.

Л. Мизинова – А. Чехову. 10 июня, Покровское.

«Мой адрес тот же, что и Левитана, только пишете в с. Покровское. Ли́ка».

Л. Мизинова – А. Чехову. 17 июня, Покровское.

«Софья Петровна очень милая; ко мне она относится теперь очень хорошо и совершенно искренно. Она, по-видимому, вполне уверилась, что для неё я не могу быть опасной, и поэтому сердится, когда я день или два не бываю в Затишье. От себя они оба меня всегда провожают домой.

...Ваше письмо я получила в Затишье и пришлось при Софье Петровне прочесть первую Вашу фразу: «Увлёкшись черкесом Левитаном...» и т. д. ...Ни со мной, ни с Левитаном на свиданьях не случается ничего, успокойтесь!

.... Какая простота нравов и костюмов в Затишье?! Стоит приехать посмотреть».

И. Левитан – А. Чехову. 21 июля, Затишье

«У нас теперь целая толпа: Дмитрий Павлович, Пётр Никитич, Нечаева, Краснова и, вдобавок, целый день гости».

И. Левитан – А. Чехову. 29 июля, Затишье.

«Прости мне, мой гениальный Чехов, моё молчание. Написать мне письмо, хотя бы и очень дорогому человеку, ну просто целый подвиг, а на подвиги я мало способен, разве только на любовные, на которые и ты тоже не дурак. Так ли говорю, мой друг? Каракули у меня ужасные, прости».

И. Левитан – А. Чехову. 29 июля, Затишье.

«Как поживаешь, мой хороший? Смертельно хочется тебя видеть, а когда вырвусь, и не знаю – затеяны вкусные работы».

Из приведённых писем ясно, что Затишье было расположено совсем рядом с Курово-Покровским, и что рядом с ним находится рыбная река. Решение вопроса дают старые карты Старицкого уезда. На одних из них Курово-Покровское расположено на левом берегу реки Нашиги, на других картах – на правом. Напомним теперь слова дочери Николая Павловича Панафидина (портрет которого создал И. Левитан): «Бабушка моя Анна Ивановна по выходе замуж получила от своего отца хутор Курово, где и поселилась вместе с мужем Павлом Ивановичем Понафидиным, моим дедом. Они начали создавать себе поблизости чудное во всех отношениях имение, а в 1826 году перешли туда жить, имея уже 6 человек детей. Имение это они называли Курово-Покровское...»¹⁰

Таким образом, упоминаемый «хутор Курово» на левом берегу Нашиги, по нашему мнению, и мог стать будущим «Затишьем». Там, вероятно, ещё сохранялся пригодный для летнего проживания дом. И там, в тишине и затишье, поселили Левитана с Кувшинниковой. А само Курово-Покровское лежало на другом, правом берегу. Оно было настоящей усадьбой с флигелями, скотным двором, парком.

Между прочим, на предполагаемом нами месте «хутора Курово» до сих пор существует несколько одиночных построек, к которым ведёт дорога. Более того, в «Списке поселений Старицкого уезда» за 1859 г. в 1 км от сельца Покровского (Курово) [5 дворов, 73 жителей] значился скотный двор с названием «Заход», одним строением и тремя жителями.

Начавшись в июне 1891 г., жизнь И. Левитана в Затишье закончилась в августе того же года. У Левитана и Лики Мизиновой начались тайные свидания, о чём стало известно С. П. Кувшинниковой. Случился скандал, Софья Петровна уехала из Затишья, а Левитан переселился к Лике в дом Панафидиных в Покровском.

Вторым не вполне определённым фактом жизни И. Левитана у Панафидиных является история написания картины «У омута». В различных публикациях о художнике неизменно повторяется, что задолго до Левитана некая баронесса Вульф рассказала А. С. Пушкину о крестьянке, которая, потеряв возлюбленного, бросилась в омут. Этот факт будто бы

10 А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. – М.: Художественная литература, 1974. – С. 86.

стал причиной создания Пушкиным поэмы «Русалка». (Отметим, что в поэме речь идёт о дочери мельника, обольщенной местным князем, а несчастная бросилась не в омут, а в Днепр.)

Пушкинисты не приводят ссылок на источник их сведений. Насколько нам известно, таковым источником являются мемуары последней владелицы Покровского – Анны Николаевны Панафидиной, дочери Николая Панафидина, изображенного на портрете И. Левитана. Вот, что она помнила:

«От моей бабушки [Анны Ивановны Панафидиной (Вульф) – В. А.] тётушка слышала, что в основу своей драмы «Русалка» Пушкин положил происшествие, о котором он узнал в бытность свою в Бернове, но от кого и когда – не знаю... В конце XVIII столетия или начале XIX приехал погостить в Берново к моему прадеду Ивану Петровичу Вульфу его знакомый, большой сановник, московский главнокомандующий Гуттолмин. Привез он с собой своего лакея, столичного красивого франта. У местного мельника была красавица дочь, известная своей красотой во всей волости. С этим лакеем у нее завязался роман. Он ухаживал за ней, соблазнил её и уехал, оставив беременной. Девушка не вынесла этого позора, горя и стыда и утопилась в берновском омуте»¹¹.

«Воспоминания» А.Н. Панафидиной были составлены по предложению Тверского музея в 1923 г. и дополнены в 1924 г. «Тётушкой», упоминаемой мемуаристкой, могла быть или Е. И. Гладкова (упоминаемая в письме Пушкина к А. Н. Вульфу под именем «Минервы»), или П. О. Лизунова.

Другой вариант предания приводила С. А. Пророкова: «В нескольких верстах от Затишья было имение Берново, принадлежавшее баронессе Вульф. Левитан пришел как-то туда и заметил там старую плотину через реку. Его заинтересовал этот мотив. Баронесса Вульф рассказала ему трагическую легенду, передающуюся об этой тихой заводи из уст в уста.

Бывал тут Пушкин, он гостил в имении Малинники и там слышал рассказ о трагедии, происшедшей у заброшенной мельницы. У мельника была красавица дочь Наташа, а у деда баронессы Вульф – тоже очень красивый конюший. Молодые люди полюбили друг друга. Когда Ната-

11 А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т.2. – М.: Художественная литература, 1974. – С. 87-88.

ша ждала ребенка, кто-то донес об этой тайной любви барину-деспоту. Он приказал конюшего засечь до полусмерти, а потом отправить на всю жизнь в солдаты. Наташа с горя утопилась в этом омуте»¹².

Существует и ещё одно предание, сходное с воспоминаниями С. П. Кувшинниковой: «Владелец Берново, Иван Иванович Вульф, с женою не жил, но имел от нее 5 детей. Но был большой любитель женского полу. Посему завёл себе гарем из своих крепостных. Вот однажды он приглядел одну из девушек, но та обручена была с камердинером. Так Вульф, чтобы не хлопотно было и её прибрать в гарем, взял, да и отдал своего слугу в рекруты. Ну а девушка взяла с горя и утопилась в омуте...»¹³

Как видно, история с омутом со временем приобретала подробности и даже имена персонажей. Решить, какая история наиболее правдива, уже не представляется возможным. Более того, упоминание о некоей баронессе Вульф, рассказавшей Левитану об утопленнице абсолютно некорректно. Известные тверские помещицы-баронессы Вульф – Анна Ивановна и Прасковья Александровна (рожд. Вындомская) – жили ещё во времена А. Пушкина. При И. Левитане же в Бернове могла находиться только внучка А. И. Вульф – Анна Николаевна Панафидина.

Таким образом, в описаниях тверского периода жизни И.И. Левитана существует много непроверенных, не подтверждённых ссылками на источники сведений. Местом проживания И. Левитана и С. Кувшинниковой следует признать старый усадебный дом, расположенный за рекой по отношению к усадьбе Панафидиных «Покровское». Строго говоря, документально не подтверждено и место написания картины «У омута». Не исключено, что она писалась не только с берега реки Тьмы, но и с берега реки Нашиги.

12 Пророкова С. А. Указ.соч.

13 Нехрестоматийный Левитан [Электронный ресурс] // URL:<https://stroganov.livejournal.com/87424.html> (дата обращения 22.10.22)

Окуловское лето Левитана

Как известно, Плёсская история в жизни Исаака Левитана начинается волшебным образом с самого начала. Подплывая к прекрасному берегу сразу же сдаться в плен предчувствию вдохновения – что может быть лучше?

Окуловская страница жизни художника начинается несколько иначе: «...Черт занес меня в Новгородскую губернию. Тоска такая, что просто ложись да помирай. Не с кем слова сказать. Не работаю совсем и почти ничего не в состоянии читать. Забавно?!»¹, – пишет Исаак Левитан Е. А. Карзинкиной 13 июля 1899 года.

Тем не менее именно эта маленькая новгородская Окуловка тоже стала его творческой колыбелью. Здесь он провел свое последнее полное рабочее лето в жизни. Еще в марте Левитан мечтает поехать в Париж, о чем сообщает А. В. Средину: «Быть среди стоящих людей да еще в Париже, городе, живущем сильной художественной жизнью, – все... Нет, жить в Париже благо для художника»². Но вот что удивительно, в этом же письме он пишет следующее: «Я попаду в Париж, если только попаду, не ранее августа, теперь же еду в деревню, давно весны не видал»³. А в апреле 1899 года он признается в письме своим ученикам: «Господа! Я чувствую себя очень нехорошо, почему спешу к себе в деревню»⁴. Левитан круто меняет свои планы и приезжает в Окуловку, предпочитая ее французской столице. Вопросы, связанные с пребыванием художника на Новгородчине многие годы оставались невыясненными, да и сейчас факты немногословны.

Почему именно в Окуловку? Как он сюда попал? И кто составил ему компанию? Чтобы ответить на эти вопросы, нужно открыть, пожалуй, самую романтическую и в то же время самую трагическую страницу жизни пейзажиста.

1. И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. М.: Искусство, 1956. – 335с. – С. 98.

2. Там же. С. 96.

3. Там же. С. 96.

4. Там же. С. 96.

«Последние годы – два-три – Левитан работал под явной угрозой смерти, вызывавшей в нём то упадок духа, то страстный небывалый подъём творческих сил.

Предчувствие неминуемого конца заставляло его спешить жить, работать, – и он жил и работал со всем свойственным ему увлечением... Так подходила к своему закату жизнь славного художника»,⁵ – замечал Нестеров.

Таким был Левитан на пороге 1899 года, перед тем, как судьба устроила ему свидание с любимой женщиной на маленькой железнодорожной станции Новгородской губернии. Его влюблённое сердце пока еще трепетно билось. Именно благодаря этому загадочному свиданию Окуловские пейзажи удостоились кисти художника. А пребыванием Левитана на Окуловской земле мы обязаны женщине, которой было суждено стать его последней любовью. Фактически на ее руках он покинет этот мир уже следующим летом.

Анна Николаевна Турчанинова появилась в жизни Исаака Ильича в 1894 году, когда художник искал вдохновение в Тверской губернии. «Раньше он летом ездил с Кувшинниковой на Волгу, на Плёс, а потом стал снимать дома в имениях. Ходили слухи, что у него была какая-то новая привязанность. Говорили, что он из-за этого стрелялся, но насколько это было правдой, я не знаю»⁶, – признавалась Е. А. Телешева, урожденная Карзинкина. Их дружба с Левитаном длилась долгие годы, но даже она не знает всей правды. Этот союз был в большей степени тайным. Именно Анна Николаевна послужила причиной разрыва долгих, казалось бы счастливых отношений Софьи Петровны Кувшинниковой и Исаака Левитана. Он переезжает в имение Анны Турчаниновой «Горка», где даже слуги называют его «барыниной кровинкой»⁷.

Анна Николаевна Макарова родилась 28 мая 1856 года в Санкт-Петербурге. В 16 лет вышла замуж. Словесный портрет любимой женщины художника, пожалуй, лучше всех нарисовал Евграф Кончин: «последняя, страстная и самая серьезная любовь Исаака Ильича, жена

5. Левитан. Воспоминания о художнике / Сост. и коммент. Ю. А. Королевой. – М.: Гелиос АРВ, 2019. – 368с. – С. 94.

6. И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. М.: Искусство, 1956. – 335с. – С. 88.

7. Пророкова С. Левитан. – М.: «Молодая гвардия», 1960. –236 с. – С. 157.

крупного петербургского чиновника Ивана Николаевича Турчанинова, помощника градоначальника, вхожего в высшие дворцовые круги, мать трех дочерей. Красивая, обворожительная, умная, широко образованная, блиставшая в петербургских салонах. Светская львица, покоровившая многие мужские сердца»⁸. Эта светская львица, кареглазая красавица, в один миг превратилась в нежную любящую женщину, которая была настолько самоотверженна в любви, насколько ей позволяли статус и обстоятельства.

История знакомства и сближения Левитана и Турчаниновой подробно и красноречиво изложена в книге удомельского краеведа Д. Л. Подушкова «Колдовское озеро». Однако о дальнейшем развитии событий мы мало что знаем. Период с 1895 по 1899 годы как бы выпадает из поля зрения. Лишь короткий абзац в монографии Софьи Пророковой позволяет нам убедиться, что их отношения продолжались: «После трагического лета в Горку Левитан больше не ездит. С Анной Николаевной они видятся урывками в его редкие приезды в Петербург. Иногда она навещает его в Москве. Тогда тихая мастерская превращается в оранжерею. Левитан украшает все комнаты цветами и встречает друга большим праздником. Но часы встреч коротки. Все дольше разлуки, все чаще письма»⁹.

И вот наступает 1899 год и влюбленные снова встретились. По мнению Евграфа Кончина, именно Анна Николаевна предложила Окуловку в качестве удобного места для свидания. Маленькая железнодорожная станция находится примерно на середине пути между Петербургом и Москвой. Однако более неподходящее место найти было трудно, Левитан к концу жизни не выезжал один так далеко и так надолго. А здесь в Окуловке он провел целых 4 летних месяца!

Конечно, окуловские пейзажи могли вдохновить художника. «Какая всюду нас окружает красота! Какое величие!»¹⁰, — эти слова он мог произнести в любом указанном месте. Но настолько рисковать состоянием здоровья, которое в последние годы значительно ухудшилось, Левитан бы не стал. Только любовь могла умалить великие риски и дать возможность принимать решение не разуму, а сердцу.

8. Кончин Е. Свидание в Окуловке // Чело. — 2007. — №2. — С.87.

9. Там же. С.177.

10. Левитан. Воспоминания о художнике / Сост. и коммент. Ю. А. Королевой. — М.: Гелиос АРВ, 2019. — 368с. — С. 31.

Стоит отметить, что о приезде сюда Анны Николаевны мы могли бы никогда не узнать, если бы не одно письмо художника, адресованное сестре от 7 мая 1899 года: «Посылаю тебе 15 рублей, больше не могу, Тереза. За границу еду осенью, теперь сижу в деревне. Здоровье так себе. Немного работаю. А.Н. гостила неделю здесь. У Адольфа (брата Исаака Ильича и Терезии – М.П.) все поправилось. Скажи Петру, что о шубе я подумаю осенью. Привет твоим»¹¹. Письмо не показалось исследователям информативным, и не обращало на себя внимания долгие десятилетия. Но именно это письмо и стало ключом к окуловской разгадке. Инициалы А. Н. были расшифрованы и в статье «Подарки Левитана», опубликованной в журнале «Огонек» в 1950 году И. Зильберштейн сокрушался: «В печатных работах о художнике мы не найдем даже упоминания о Турчаниновых, а между тем последний период его жизни связан с этой семьей самым тесным образом.

...Даже то немногое, чем располагают наши архивы, свидетельствует о том, что Турчаниновы в последние годы жизни Левитана самоотверженно заботились и делали все возможное для продления его жизни»¹². Под общей фамилией «Турчаниновы», конечно, прежде всего, нужно иметь ввиду Анну Николаевну.

Итак, окуловская гостья провела тут неделю, Левитан был счастлив. Очевидно, она пообещала приехать еще, но по каким-то причинам не смогла. Художник тщетно прождал ее все лето, им овладела хандра. И, возможно, именно личные обстоятельства повлияли на его негативную окуловскую оценку. Жителям Окуловки ничего не остается, кроме как искать в его письмах долю оптимизма. И она есть!

Еще в марте 1899 г. Левитан признавался В. Д. Поленову, что его «сердце ведёт себя не порядочно»¹³. И в мартовском же письме А. В. Средину извинялся: «Простите за каракули – нервен до чёрта, скрип пера раздражает»¹⁴. И даже к концу года Исаак Ильич не стал мягче в летних характеристиках. Он пишет все тому же Средину 6 декабря 1899 года,

11. Кончин Е. Свидание в Окуловке // Чело. – 2007. – №2. – С.86.

12. Зильберштейн И. Последние цветы Левитана // Огонёк. – 1950. – № 31. – С.16.

13. И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. М.: Искусство, 1956. – 335с. – С.95.

14. Там же. С. 96.

всё ещё находясь в расстроенных чувствах: «Хотел на весну удрать за гр[аницу], быть в Париже, Вас повидать и вместо всего этого провел лето в Новгород[ской] губ[ернии] и провел его достаточно гадко. Очень мало работал, здоровье же немного восстановил»¹⁵.

То есть перед поездкой его и духовные, и физические силы были не на высоте, но всё-таки окуловский воздух пошёл ему на пользу.

Косвенным оправданием для Окуловки послужит и письмо Левитана Елене Карзинкиной в село Подсолнечное Московской губернии, написанное годом ранее: «Пока мало работаю, по обыкновен[ию] в эту пору лета у меня какая-то апатия...»¹⁶. Проходит какое-то время и буквально в один момент творческий замысел становится спасительной искрой. Так было не раз. «Совсем было собрался ехать к Вам, добрейший Василий Дмитриевич, как вдруг, именно вдруг, меня страстно потянуло работать, увлекся я, и вот уже неделя, как я изо дня в день не отрываюсь от холста. Отчего, почему это делается, аллах разберёт...»¹⁷, — однажды признавался художник В. Д. Полену. Так было и в случае с Окуловкой.

Левитан напишет в Окуловке настоящие шедевры, некоторые из них в 1900 г. он представит на XXVIII Передвижной выставке в Петербурге и Москве (Письма. С. 315). И эти «окуловские» работы обращают на себя особое внимание, потому что были написаны в последнее полное лето жизни Левитана, лето, которое стало апофеозом его творчества!

Так называемый Окуловский творческий период был во многом новаторским, но так и остался наименее изученным.

Главным лейтмотивом живописи Левитана в последние годы становятся сумерки, меняется тональность произведений, она становится менее слышимой, но более эпичной. Вечерняя тема окуловского периода представлена следующими картинами: «Избы», «Избы после захода солнца», «Сумерки», «Сумерки. Луна», «Сумерки. Стога», «Летний вечер. Околица», «Последние лучи солнца». Это и были последние лучи солнца Левитана. Картины этого периода становятся нежными лирическими песнями... в его работах отмечается особая цветопись.

15. Там же. С. 98.

16. Там же. С. 88.

17. Там же. С. 56.

А. А. Федоров-Давыдов обращает внимание на эту особенность последнего творческого периода художника: «Главное сейчас в изображении деревни у Левитана является лирическое начало, выражение чувств и переживаний. Все эти избы, сараи, въезды в деревню, деревенские околицы представлены не только без людей, но и без какого-либо действия. Тем не менее, как мы увидим, они полны большого, глубокого и очень впечатляющего содержания... Левитан изображает деревню в своих поздних работах особенно пейзажно, как общую пейзажную картину, в которой «настроение» играет решающую роль...

...Главным средством его выражения теперь становится передающее время дня и погоду освещение. В нём проявляется та цветопись, то построение предметов и пространства и передача освещения цветом, к которой пришёл Левитан. Это видим мы всего яснее в деревенских пейзажах, этюды которых писались Левитаном в 1899 году в Окуловке, Новгородской губернии, где он проводил лето»¹⁸. Автор монографии «Левитан» добавляет комментарий, что «сами картины писались очевидно зимой 1899 года». Интересно, что в одном из самых первых биографических очерков, напечатанном в журнале «Нива» в 1908 г. нет ни одного упоминания о картинах последнего периода.

Однако тот же Федоров-Давыдов, например, окуловскую картину «Летний вечер. Околица» считал «одной из высших удач в позднем творчестве Левитана». А Евграф Кончин назвал эту работу «истинным окуловским венцом в овладении новыми живописными формами»¹⁹. Есть такая поговорка: «Глядеть за околицу – доживать жизнь». Забытое сегодня слово «Околица» стало названием прощальной песни пейзажиста.

Говорить о позднем Левитане невозможно и без картины «Сумерки. Стога», написанной в Окуловке. Но если «Летний вечер» современники порицали, то по свидетельству Ольги Книппер-Чеховой «над стогами смеялись». Левитан написал их обобщенно, избегая детализации, что придало этому небольшому полотну монументальное звучание, стога напоминают древние менгиры, становятся как бы органичной частью русской природы северо-запада.

18. Федоров-Давыдов А. А. Исаак Ильич Левитан: Жизнь и творчество. – Москва: Искусство, 1966. – 403 с. С. 281.

19. Кончин Е. Свидание в Окуловке // Чело. – 2007. – №2. – С.86. С. 90.

Свой последний Новый год художник провел в Ялте у Чехова. Писатель скучал по привычной природе, и Левитан подарил другу кусочек этого мира, вмонтировав в камин небольшой пейзаж, написанный им тут же на картоне: стога сена при лунном свете. Образ скошенной травы часто встречается в устном народном творчестве, например, в пословице: «Мир – это стог сена: каждый хватается сколько сможет». И вот Левитан, будучи уже автором подобной окулловской картины, берет и отщипывает кусочек этого мира и отдает своему другу.

До сих пор живут нарисованные Левитаном стога сена, вмонтированные в стройный камин чеховского дома в Ялте. И кто знает, не окулловские ли стога были изображены там по мановению волшебной кисти художника?

Здесь же, в Окуловке, Исаак Ильич пишет один из завершающих вариантов большой, итоговой картины «Озеро». В нее художник как бы вбирает свои многолетние «озерные» поиски, состоящие из многих десятков, а, быть может, и сотен этюдов и картин на «озерные» сюжеты.

Именно в Окуловке он для нее созрел. Уже поэтому его пребывание в новгородской деревне можно считать исключительным в творчестве художника.

Работа над картиной «Уборка сена», начатая в Окуловке, тоже заслуживает большого внимания. Если этюд к ней исполнен как бы в передвижнической манере, совершенно «натурально», с точной передачей пейзажа, то вариант полотна, который мог бы стать окончательным, написан совсем по-иному, в другой стилистике, цвете и композиции. Можно даже подумать, что это две разных работы. Художник уходит от детализации, упивается цветом, итоговая картина получает совсем иное звучание.

Время сенокоса у русских крестьян ожидалось с нетерпением и считалось праздничным событием. Интересно, что именно этот пейзаж венчает всю вереницу деревенских картин художника, имеющих отношение к Окуловке. Картина так и осталась стоять на мольберте в мастерской художника. И это была эффектная точка, а правильное будет сказать громкое многоточие.

Ранее он признавался Карзинкиной: «Недовольство старой формой – старым художественным пониманием вещей (я говорю в смысле живо-

писи), отсутствие новых точек отправления заставляет меня чрезвычайно страдать...»²⁰

Однако не в Париже, а в Окуловке, Левитан решается писать иначе. «Это была совершенно иная форма художественного выражения, доселе у Левитана не принятая, не опробованная. И вот теперь, в Окуловке, вдали от строгих глаз друзей-ценителей его искусства, «доброжелателей», исконных «традиционистов», Исаак Ильич разошелся. В «Уборке сена» и некоторых других окуловских картинах он применил новую форму изобразительного выражения, которую он искал в последние годы, понимал её острую необходимость»²¹, – резюмировал Евграф Кончин в описании работы.

Это полотно стало символом нового пути, показателем того, что Левитан перешагнул границу трудных многолетних творческих исканий.

Сразу было ясно, что миру явился новый Левитан. И если, к примеру, в картине «Березовая роща» (1889) стиль обозначен искусствоведами двумя направлениями «Импрессионизм. Реализм», то рядом со строкой «Уборка сена» написано одно слово: «Импрессионизм». Это едва ли не единственная работа, которая стала бы для Левитана пропуском в новую творческую жизнь... Большой, угасающий художник говорил ухаживающей за ним няне: «...Если бы только подняться, выздороветь, я бы стал совсем по-другому писать картины»²². Не об этом ли говорил умирающий художник, произносящий вслух слова, адресованные не только няне, не только себе, но миру, который его не слышал...

Все это еще ждет профессионального исследования, но одно уже можно сказать наверняка: без окуловского периода нельзя рассматривать творческую биографию художника в целом.

Вокруг талантов всегда много тайн и загадок. Одна из них будит воображение всех, кто любит Левитана и посвящает ему себя. Известно, что его переписка была уничтожена, но однажды в 1925 году сохранившиеся письма Исаака Ильича к Анне Турчаниновой попали в руки петербургскому художнику П. А. Смелову. Анна Николаевна собиралась

20. И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. М.: Искусство, 1956. – 335 с. – С. 77.

21. Кончин Е. Свидание в Окуловке // Чело. – 2007. – №2. – С.86. С. 90.

22. И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. М.: Искусство, 1956. – 335 с. – С. 321.

уехать к дочерям в Париж и тоже хотела их бросить в огонь. «Я жгу свою молодость», – сказала она гостю. Смелов вымолил эти письма, устроил чтения, и все узнали не только ревностного служителя искусству, но и необыкновенно прекрасного влюбленного Левитана. Эти письма отдали машинистке, которую арестовали в 1937 году. 200 неизвестных писем художника, в том числе написанных и в Окуловке все еще могут быть найдены. Одно из них пролило свет на тайну его последней любви, и оно начинается так: «Здравствуй, дорогая моя женушка Анка... Сегодня вернулся из Питера... Расскажу по порядку тебе, радость, счастье, безгранично любимая моя Нюнушечка!»²³. Продолжение последовало в Окуловке.

Об Окуловке же Левитан вспоминал и в предсмертном бреде, когда видел склонившуюся над ним Анну Николаевну Турчанинову. «Не верю, что не выхожу»²⁴, – писала она Антону Павловичу Чехову.

Окуловка, конечно, не Париж, но то, что Левитан задумал сделать в художественном центре Европы, он попытался совершить в новгородской деревне.

А нам сегодня стоит вспомнить еще одну важную деталь: здесь тоже билось влюбленное сердце художника.

В нашем литературном музее «БиблиОтечество» эта история любви отражена в экспозиции «Свидание в Окуловке». Ее открытие состоялось 8 октября 2019 года. Здесь мы ставим спектакли, литературно-музыкальные композиции, проводим различные встречи и учим видеть Россию такой, какой чувствовал ее Левитан своей душой, еврейской, но русской. Именно он, по выражению С. Дягилева научил нас видеть русскую природу русскими глазами²⁵.

Окуловка тоже стала благословенной частью России самого русского пейзажиста Исаака Левитана.

23. И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. М.: Искусство, 1956. – 335 с. – С. 94.

24. Кончин Е. Свидание в Окуловке // Чело. – 2007. – № 2. – С. 86. С. 88.

25. Левитан. Воспоминания о художнике / Сост. и коммент. Ю. А. Королевой. – М.: Гелиос АРВ, 2019. – 368 с. – С. 14.

Тайны Анны не Грошевой

При изучении фонда Николая Павловича Смирнова, переданного в дар музею-заповеднику внучкой писателя М. К. Терской, я обнаружила письмо к нему жителя деревни Васькин Поток Михаила Александровича Бубнова, которое приоткрыло завесу тайны над историей Анны Грошевой, одновременно поставив новые вопросы. Письмо было датировано 4 апреля 1968 года и написано по поводу вышедшего первого издания повести Н. П. Смирнова «Золотой Плёс».

Вот выписка из этого письма: «В повести Вы касаетесь известной, связанной с пребыванием Левитана и его спутницы в Плесе – семейной драмы.

В начале 20-х годов, в одной из бесед, с местным фабрикантом Н. Н. Симоновым, он рассказал мне эту историю, правда, в ней почти нет ничего нового. Героиня драмы была воспитанницей его деда. Рекомендую мне прочесть книгу Сев. Полилова «Развиватели», Ник. Николаевич сообщил мне, как дед выкупил все не проданные книги, привез их домой, что Баженова была похоронена у нас в Яковлевском, и я припомнил надгробие на её могиле из серого гранита. Кладбище это закрыто, и всё уничтожено»¹.

Из небольшого текста мы узнали, что:

1. Так как Николай Николаевич Симонов – внук Евстафия Семеновича Крымова, сын его дочери Капитолины Евстафьевны и инженера Николая Симонова, то, значит, Анна Александровна действительно была приёмной дочерью яковлевского фабриканта Крымова, на что намекал Северцев-Полилов в романе «Развиватели».

2. Легенда о сожжении книг оказалась не легендой, а былью. Книгу для переиздания 2018 года удалось найти только в библиотеке Пристонского университета. Только вряд ли скупкой книг занимался приёмный отец Анны, который умер в 1900 году, за три года до первого издания романа. Возможно, это сделали дочь с зятем, сами воспитывавшие кроме восьми своих детей трех приёмных мальчиков²?

1. Коллекция Плесского музея-заповедника.

2. Лисин Г. Фабричные судьбы: Крымовы, Симоновы, Дородновы. Цит по: <http://рустрана.рф/14294/Fabrichnie-sudbi-Krimovi-Simonovi-Dorodnovi> / Дата обращения 31.07.2019.

3. Настоящая фамилия Анны Александровны не Грошева, а Баженова. Эту же фамилию носила до замужества жена Евстафия Семеновича Крымова – «богатая сиротка», ткачиха Александра Ивановна³, то есть, предположительно, Анна – родственница жены Крымова. Брак с Грошевым, как выяснилось, был невенчанным, первым оф. браком Ксенофонта Максимовича стало его венчание с Юлией Павловной Бакакиной⁴. Поэтому Грошевой Анну могли называть только неформально.

4. Анна вернулась и похоронена в с. Большое Яковлевское (г. Приволжск) на старообрядческом кладбище у храма Казанской иконы Божией матери, построенного в 1882 году на средства купцов Сосипатра Сидорова, Василия Дороднова и её приёмного отца Евстафия Крымова.

Была ли какой-то период Анна Баженова актрисой, как писал Северцев-Полилов? Возможно, история её портрета даст ответ на этот вопрос?

Нина Кирилловна Маркова, хранитель отдела графики 18 – нач. 20 века ГТГ в ответ на мой запрос о том, как попал «Женский портрет» Левитана в Третьяковскую галерею, сообщила следующее: «История портрета такова: в 1988 году его принес в Галерею некий человек на понедельничную экспертизу, регулярно проводившуюся в те годы для частных лиц. Поскольку, действительно, согласно литературе, работа должна была находиться в музее МХАТА, ее задержали. Запросили музей МХАТА. Там просто захопнули глазами – они полностью не в курсе ни о существовании такой работы, ни о том, что она там была, ни о том, что пропала. Пропала она, видимо, очень давно. После чего, с благословения Министерства культуры, вопрос был решен следующим образом: владелец, который тоже вроде бы был не в курсе, что вещь государственная, написал дарственную, портрет остался в нашем собрании, ну а МХАТ – ни при чём. Имя на портрете не указано, оно существует при этой работе по традиции, основанной на той же самой, давней публикации (С. А. Пророкова. Левитан. М. 1960. С. 104-107). Основанием атрибуции послужила фотография супружеской четы Грошевых 1887 года из Вашего музея.

В процессе подготовки выставки Левитана 2010 года, большую часть рисуночного наследия обрабатывала я (под руководством нашей опытной хранительницы фонда рисунка 2 половины 19 в. Лидии Алек-

3. Лисин Г. Приволжск на Золотом кольце. Иваново. 1996. С. 45.

4. Метрическая книга Варваринской церкви г. Плеса за 1896 г. ГАИО. Ф. 1158. Оп. 1. Д. 7. Л. 105.

сандровны Торстенсен, увы, недавно умершей). Ещё раз хочу поблагодарить сотрудницу Вашего музея А. П. Вавилову, которая прислала тогда по моей просьбе копию фотографии. Она не резкая, но мы посмотрели, сравнили, решили, что такая атрибуция возможна и оставили все как есть – по крайней мере у портрета имеется занимательная история».



Левитан И. И. Женский портрет. К. 1880-х-н. 1890-х гг. ГТГ

Итак, если допустить, что на портрете Анна «Грошева»-Баженова, то искать её нужно среди актрис Художественного театра. И с большой долей вероятности не стоит искать актрису под этими двумя фамилиями. Скорее всего Анна взяла сценическую фамилию, сохранив имя, как делали многие актрисы в то время.



Ксенофонт Максимович Грошев
и Анна Александровна Баженова. 1886-87 гг.

Художественный театр открылся в 1898 году, через 9 лет после побега. Актрисы с именем и отчеством Анна Александровна пока в его списках найти не удалось. Да и Северцев-Полилов писал: «Прошёл год. Сила Парфёныч получил первое письмо от жены. Оно было не совсем для него понятно. Феня писала, что она предполагает приехать в городок пожить некоторое время, – не будет ли он против? Полушкин ничего на него не ответил: через два месяца последовало второе, – оно уже было яснее. Феня сообщала мужу о готовности вернуться к нему жить.

Со стороны Силы снова последовало молчание. Третье письмо, явившееся еще через месяц, явно говорило об отчаянии, которое овладело молодой женщиной. Мимолётная страсть, каприз богатого человека, к ней миновала, – Зимин её бросил, хотя и наградил небольшими деньгами. Опыты сценической карьеры не удались, – у дебютантки не оказалось ни йоты драматического дарования. Пробовала она служить продавщицей в магазинах по рекомендации своих прежних друзей Хрустальниковой и Львовского, но здесь ей сильно мешала её красота. Много приходилось ей выстрадать за неё, и теперь она стояла на распутье, не зная, что предпринять. Выбора не было, дорога поката...

«Помогите, спасите!» – так и читалось в каждой фразе её письма. Но и это письмо разделило участь двух первых. Сила Парфёныч с каким-то самодовольно-злорадным видом разорвал его на мелкие клочки и выкинул за окно. Ни об одном из этих писем он не сообщил Китайкину.

– Что об этом толковать, дело прошлое, – сказал он сам себе, и вместо того, чтобы поспешить к ней на помощь, поторопился сам жениться на дочери одного из купцов. Чтобы на этот раз брак был действительным, Полушкин обвенчался в православной церкви⁵.

Прототип Полушкина – Ксенофонт Максимович Грошев – женился на Юлии Павловне Бакакиной в 1896 году. По версии писателя, до этого события Анна успела послужить в театре, наверняка, на эпизодических ролях, и в магазинах. То есть актрисой Художественного театра по времени она быть никак не могла.

Как же в Художественный театр мог попасть её портрет? Известно, что Художественный театр получил в 1932 году после закрытия Московского драматического театра его здание, в него перешли некоторые актёры Московского драматического. А Московский драматический театр – это бывший театр Корша. Николай Радин писал Синельникову (5 февраля 1933 года): «31 января был последний спектакль в театре Корш. Бесславно кончил он свое 55-летнее существование: люди, ликвидировавшие его, не посчитались ни с чем... ни с прошлым, в котором было много значительного, ни с самолюбием работавших там актеров, ни даже с почтенной юбилейной датой. Приказом Наркомпроса худо-

5. Северцев-Полилов Г. Т. Развиватели: Роман о Плесе. Б. м., 2018. С. 144.

жественный состав распределен между московскими театрами, здание передано со всем инвентарем МХАТу»⁶.

Театр Корша или Русский драматический театр начал свою работу в 1882 году. «Введением дешевых билетов на утренние спектакли и в праздничные дни привлек к театру молодежь. Утренники в то время были только у Корша. Основной репертуар утренних спектаклей составляла классика, в первую очередь пьесы А. Н. Островского. Режиссеры М. В. Аграмов и Н. Н. Соловцов, работавшие у Корша в 1885-1887, пытались придать антрепризе черты свободного театра, решающего серьезные художественные задачи. Аграмов поставил «Горе от ума» А. С. Грибоедова в костюмах и декорациях грибоедовской эпохи, Соловцов – «Иванова» А. П. Чехова. В обоих спектаклях участвовал В. Н. Давыдов, работавший у Корша в 1886–1888. На его сцене шли также пьесы Л. Андреева: «Дни нашей жизни» и «Gaudemus», ставились «Маскарад» М. Ю. Лермонтова, «Гроза» А. Н. Островского, «Гамлет» У. Шекспира, «Разбойники» Ф. Шиллера, «Тартюф» Мольера, пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом», «Враг народа», Ф. Писемского «Горькая судьбина», Л. Н. Толстого «Плоды просвещения», «Власть тьмы».

В утренних спектаклях были заняты те же знаменитые артисты, что и вечером, качество постановки утренников оставалось таким же высоким, что и в вечерних спектаклях. И. М. Москвин вспоминал, что в молодости он был «отравлен» театром благодаря Коршу, который «за 20 копеек давал возможность посмотреть первоклассную труппу во главе с В. Н. Давыдовым». Формируя аудиторию утренних спектаклей, театр расширял и зрительский круг вечерних. На вечерний спектакль, который смотрела зажиточная публика, цена билета оставалась не менее высокой, чем в Малом театре. Так Корш компенсировал коммерческие убытки по организации утренников.

В новом репертуаре он сделал акцент на фарсовой комедии с ярко выраженной любовной интригой, рассчитанной на неискущенного зрителя. «Моя задача – театр комедии с драматическим или комическим оттенком», – признавался он. В первый сезон 1882-1883 были поставлены «В царстве скуки» Э. Пальерона, «Денежные тузы» А. Ф. Крюковского, «Опасное поручение» Н. Н. Николаева. Появилось понятие «коршевской пьесы», т.е. драматургии, строившейся по принципу «больше за-

6. Цит. по: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/31/> Дата обращения 31.07.2019

бавного и смешного». Литераторы Д. А. Мансфельд, А. Ф. Крюковский, Н. И. Мясницкий, С. Ф. Разсохин поставляли комедии с однотипными конфликтами и штампованными персонажами. По отзыву М. Горького, в 1880-е на сцене театра «царил грубейший фарс Мясницкого и пошловатые пьесы Мансфельда».

Корш ввел в практику еженедельные премьеры по пятницам, которые ставились с 3-4 репетиций. Из-за такой спешки неизбежными были и провалы, но зато удачные постановки шли годами. Успехом пользовались «Чары любви» В. Карпова, «Летние грезы» В. Крылова. Московские театралы знали: что бы ни случилось, как часы, в пятницу у Корша новый спектакль. «Пятницы» служили своеобразной рекламой. В целях рекламы же он устраивал в фойе театра художественные выставки, музыкальные вечера, обязательно давал рекламу в прессе. Говоря современным языком, он был талантливым менеджером своего театра.

В начале 1890-х он сместил акцент в репертуаре на западноевропейские переводные новинки. «Гвоздь» последнего театрального европейского сезона непременно появлялся вскоре у Корша: фарсы «Тётка Чарлея» и «Мадам Сен-Жен» В. Сарду и Э. Моро, «Раб наживы» О. Мирабо, «Контролер спальных вагонов» А. Биссона. Бывая за границей на премьерах модных пьес, Корш и его переводчики стенографировали текст спектакля, а потом переводили его, причем нередко декорации и костюмы европейской постановки полностью «калькировались». Поэтому у него случались неприятности и судебные тяжбы с авторами, зачастую еще не успевшими опубликовать пьесу на родине, но уже поставленной в России.

По меткому определению А. Антуана за поточный метод создания спектаклей Корш получил прозвище «театрального фабриканта». В результате репертуарной политики 1882–1897 театр приобрел финансовую стабильность и завоевал доверие московской публики. В 1885 благодаря благотворительной помощи купцов братьев Бахрушиных в Богословском переулке открылось новое здание театра (архитектор М. Н. Чичагов) со сценой, оборудованной по последнему слову техники, и зрительным залом, освещенным электричеством (в Большом и Малом театрах зрители еще дышали газом).

Он мог уже позволить постановки серьезной драматургии. В его театре впервые был поставлен «Иванов» А. П. Чехова (1887), а также водевили «Медведь» (1898), «Свадьба» (1902). К Чехову Корш обратился

как к литератору юмористических рассказов в надежде, что тот напишет для театра что-нибудь подобное. У Корша же впервые поставлены «Власть тьмы» Толстого (1895), «Нора» и «Доктор Штокман» Ибсена (1891-1892), пьесы Г. Зудермана, Э. Ростана.

Одним из самых больших достижений театра считался высокий уровень исполнительского мастерства, ядром его труппы являлись актеры, служившие в театре Бренко. Для привлечения известных актеров он ввел практику ежегодных бенефисов. Постепенно здесь собрались подлинно одаренные актеры: яркая исполнительница характерных ролей М. М. Блюменталь-Тамарина, психологически глубокий Н. М. Радин, завоевавший шумный успех своей темпераментной игрой В. О. Топорков. В разные годы в театре играли И. П. Киселевский, В. Н. Давыдов, Н. П. Рощин-Инсаров, П. Ф. Солонин, В. Н. Андреев-Бурлак, А. Я. Глама-Мещерская, М. И. Писарев, П. М. Свободин, А. П. Кторов, И. М. Москвин, А. А. Остужев, А. Б. Яворская, Л. М. Леонидов, П. Н. Орленев, М. Т. Иванов-Козельский, И. М. Шувалов, А. А. Яблочкина, Г. И. Мартынова, Н. А. Самойлов-Мичурин, Н. В. Светлов, К.Н. и А. М. Яковлевы, П. В. Самойлов, М. А. Потоцкая, В. А. Кригер, Е. М. Грановская, А. П. Петровский, Б. С. Борисов, А. И. Чарин, М. М. Климов, Н. А. Смирнова, Б. А. Горин-Горяинов, Н. И. Комаровская и др.⁷.

Среди актёров театра Корша сезона 1892-1893 года стоит особо упомянуть Татьяну Львовну Щепкину-Куперник, хорошую знакомую Софьи Петровны Кувшинниковой, Левитана и Чехова, помирившую последних после долгой ссоры из-за рассказа «Попрыгунья».

Кроме того, с театром связано имя Антона Павловича Чехова, близкого друга И. И. Левитана, впервые показавшего здесь пьесу «Иванов» в 1887 году⁸.

Возможно, Анна Баженова на какое-то время стала актрисой театра Корша. Но это пока только предположение, которое требует дальнейшей проверки источниками.

Тайны Анны Александровны Баженовой еще ждут своей разгадки.

7. Ярошевич Е. Московский частный театр Ф. А. Корша. Цит. по: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MOSKOVSKI_CHASTNI_TEATR_FAKORSNA.html / Дата обращения 18.11.2021.

8. Краткий очерк десятилетней деятельности русского драматического театра Корша в Москве. М., 1892. С. 29.

Художественно-чувственное и рационально-научное постижение природы: И. И. Левитан и К. А. Тимирязев

«Насколько скульптура в целом непопулярна у современного зрителя, настолько живопись пользуется широкими симпатиями общества. Каковы же причины этой популярности живописи в широких кругах? — задает вопрос выдающийся искусствовед. И отвечает на него следующим образом. «Несомненно, чрезвычайное разнообразие и полнота явлений, впечатлений, эффектов, которые способна воплощать живопись; ей доступен весь мир чувств, переживаний, характеров, взаимоотношений, ей доступны тончайшие наблюдения природы и самый смелый полет фантазии, вечны идеи, мгновенные впечатления и тончайшие оттенки настроений. Если архитектура создает пространство, а скульптура — тела, то живопись соединяет тела с пространством, фигуры с предметами вместе с их окружением, с тем светом и воздухом, в котором они живут»¹.

Живопись становится постепенно главным и важнейшим для восприятия и познания мира человеком видом изобразительного искусства. Она освобождается от условностей, схематизма, декоративности и роли прикладной к архитектуре, скульптуре и всему прочему, связанному с религией и религиозным осмыслением окружающего человека мира. «Отныне живопись направлена уже не предмет, который она украшает (фрески в соборах А.К.), а на зрителя, который ее рассматривает; она должна считаться с его индивидуальным вкусом, с условиями его восприятия, его субъективной точкой зрения».² Естественно, что под влиянием этого перелома живопись поворачивает в сторону реального изображения мира и прежде всего, ставит своей задачей создать два главных условия этого реального восприятия — свет и пространство».³

1. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Изобраз. Искусство. 1985. — 288 с. С. 148.

2. Там же. С. 172

3. Там же.

Некое соединение этих понятий и тот высокий уровень, которого одновременно достигают естествознание и живопись, натолкнули некоторых ученых и художников, не только живописцев, но и поэтов, причем тех из них, кто совмещал занятия тем и другим, на мысли о единстве искусства и науки или, по крайней мере, на их естественную близость. Помимо героев нашего опуса – Тимирязева и Левитана к таковым можно отнести художника и живописца Я. П. Полонского и великого химика Д. И. Менделеева. Полонский в ранних своих стихотворениях прямо писал о единстве художественного и естественнонаучного познания мира:

Царство науки не знает предела,
Всюду следы её вечных побед–
Разума слово и дело,
Сила и свет.

Гордая Муза, не бойся коварства!
Крикни толпе: отзовись хоть один!
Этого светлого царства
Кто гражданин?

В темной толпе мы не много услышим
Братски отзывных, живых голосов:
Много ли ж дел мы запишем,–
Много ли слов? –

Слов разрешающих наше сомненье,
В чем наша сила, и где наш покой,
Вещих, и полных значенья
Правды святой

Миру, как новое солнце, сияет
Светоч науки и, только при нем,
Муза чело украшает
Свежим венком⁴.

4. <https://poemata.ru/poets/polonskiy-yakov/tsarstvo-nauki-ne-znaet-predela%E2%80%A6>

Полонский как можно заметить, прямо утверждает приоритет науки над искусством, призывая поклонников муз следовать за светочем научных знаний.

С другой стороны, естествоиспытатели узрели в пейзажной живописи не только источники свежих чувств, настроений, но и определенный импульс для научных исследований. В книге о художнике Тернере, переведенной и откомментированной К. А. Тимирязевым, можно прочесть. «Прочтя заглавие этой книги, читатель, конечно, с удивлением спросит себя: по какому праву я, ботаник, берусь за перевод, да еще с примечаниями, произведения, посвященного живописи? Ответу на это – по праву о давности, так как думаю, что в России вряд ли найдется человек, который также давно любовался бы Тернером, сначала по воспроизведениям, позднее по оригиналам. (С. v.) Знакомству не менее 60-ти лет. Очевидно, что между логикой исследователя природы и эстетическим чувством стиля красоты есть какая-то внутренняя органическая связь. Неоднократно отстаивал я мысль, что ландшафтная живопись не случайно достигла своего развития именно в девятнадцатом веке, – веке естествознания».⁵

Основные исследования К. А. Тимирязева были связаны, как известно, с проблемами фотосинтеза. До него ученые знали, что на свету растения преобразуют углекислый газ и воду в органические вещества, но как именно – Климент Аркадьевич доказал: свет усваивается благодаря зернам хлорофилла, придающим растениям зеленую окраску. Он первым высказал мнение, что хлорофилл не только физически, но и химически участвует в фотосинтезе, и выделил в составе хлорофилла вещество, определяющее его характерные оптические свойства.

Тимирязев часто развивал свои мысли о близости пейзажной живописи и естественных наук: «...но к стыду своему, я только на днях узнал, что имел единомышленника и предшественника в этом отношении, в лице Д. И. Менделеева, высказавшего приблизительно то же, хотя и в несколько иной форме. Только недавно из прекрасной его биографии английского химика Тильдена, любезно приславшего мне свой труд, узнал я это любопытное место из статьи Д. И. Менделеева, появившейся

5. Тернер пять писем и postscriptum Льюиса Гайнда с восемью иллюстрациями в красках перевод с примечаниями и предисловием К. Тимирязева. Москва–С.-Петербург книгоиздательство Ю. И. Лепковского – 86 с. сноска № 1 с. vi,

в «Голосе» в 1884 г. (Привожу его в обратном переводе, так как не мог добыть такого трудно доступного источника, как старая газета.) Статья посвящена Кюинджи (так в тексте А.К.) и теперь, когда после долгого забвения, вновь вспомнили об этом талантливом художнике, ее интересно было бы перепечатать)»⁶. Коснувшись влияния ландшафта на различные характеры, Дмитрий Иванович продолжает: «В начале мне казалось, что это вопрос личного вкуса или различия отзывчивости людей к красоте природы. Но отрешившись от этого взгляда, я пришел к представлению, которое меня действительно удовлетворяет и которым я хотел бы поделиться с другими. Ландшафт изображали и в древности, но он не пользовался почетом. Даже великие мастера шестнадцатого века, видели в нем только рамку для своих произведений. Исключительно человеческие формы вдохновляли художника того времени. Даже боги, даже сам всемогущий представлялся им в образе человека. Только в этой области видели они беспредельное, вдохновляющее, божественное. И это потому, что они преклонялись только перед человеческим разумом, перед человеческим духом. В науке это направление нашло себе выражение в исключительном развитии математики, логики, метафизики, политики. Но позднее люди изверились в этой абсолютной таинственной силе, присущей человеческому разуму, и открыли, что изучение внешней природы, помогает в правильной оценке даже внутренней природы самого человека. Таким образом, природа стала предметом изучения, возникли естественные науки, неизвестные древности и даже эпохе Возрождения. Наблюдение и опыт, индуктивное рассуждение, подчинение неизбежно, вскоре положило начало новому и более производительному методу разыскания истины. Стало очевидным, что природа человека, включая его сознание и разум, только часть одного высшего целого и как таковая была легче постижима через изучение внешней природы, чем внутреннего человека. Внешняя природа перестала быть только, подчиненной его слугой, а стала ему равной, и из мертвой, бесчувственной, какой казалась прежде, стала более живой»⁷.

Одновременно с этим переворотом, а может и несколько ранее, возникла и ландшафтная живопись. И, быть может, придет время, когда

6. Там же.

7. Там же С. v-vi

наш век будет считаться эпохой естествознания в философии и ландшафта в живописи».⁸ Оба черпают свое содержание из источников внешних по отношению к человеку. Вследствие и этого человек не был, однако потерян из виду, как предмет изучения или художественного творчества, но он уже более выступает вперед, как владыка или как особый микрокосм, а только как составная часть бесконечно сложного целого. Из двух положений Д. И. Менделеева: одновременного возникновения естествознания и ландшафтной живописи и признания девятнадцатого века, – веком развития естествознания и ландшафта, – я полагаю второе более очевидно, так как даже почти одновременное появление их в середине семнадцатого века, таких крупных художников, как Клод Жэлэ, Сальватор Роза и Якоб Рейсдаль, едва ли глубоко повлияло на общее направление искусства своего времени, развитие же ландшафта, как совершенно самостоятельной отрасли живописи, несомненно, одна из выдающихся особенностей искусства девятнадцатого века»⁹.

«Это совпадение в развитии естествознания и ландшафтной живописи, вероятно, объясняется не путем какого-либо прямого воздействия первого на вторую (совсем другой вопрос – влияние научных знаний на технику художника). Тернер был знаком с самыми выдающимися учеными своего времени – с Фарадеем и Брюстером, сведения последнего в оптике, даже эксплуатировал в интересах своего преподавания в Академии. Это знакомство с наукой своего времени пошло ему более впрок, чем некоторым современным импрессионистам. Моклер в своей книге восхищается их глубокими научными знаниями и приводит в пример Бенара, изобразившего на одном портрете человека с зеленым носом, на том основании, что на него с двух сторон падает желтый и синий свет. Но так как желтый и синий вместе дают белый, то очевидно, импрессионист зеленого носа не видал в природе, а заключил о возможности его существования на основании неверно понятого наблюдения, что синий и желтый цвета

8. Там же С. vi.

9. Федоров-Давыдов А.А. У истоков русского «импрессионизма» //Русская живопись XIX века. Сборник статей Э. Н. Ацаркиной, Н. Н. Коваленской, А. И. Михайлова, Федорова-Давыдова, Н. И. Соколовой под редакцией В. М. Фриче РАНИОН 1929 Москва. С.115-151.. С. 120.

дают в палитре зеленый, а скорее одновременным возникновением отзывчивости к природе в двух различных направлениях. В области литературы мы знаем примеры пробуждения той и другой в одном лице. Ж. Ж. Руссо был одинаково восприимчив и к непосредственному созерцанию красоты природы (и ее воспроизведению словом) и к восприятию знания, например, естественной системы Жюсье, одним из первых красноречивых истолкователей, которой он выступил в своих Письмах о ботанике. Эстетическое чувство пригодилось Гете в его учении о метаморфозе, хотя оно же оказало ему плохую услугу в его походе против Ньютона.

Как бы то ни было, в этом характеристическом движении искусства XIX века Тернеру принадлежит выдающаяся роль»¹⁰. Трудно сказать считал ли Тимирязев Левитана художником, равным Тернеру. Все же, нельзя не отметить, что Климент Аркадьевич был англоманом! Мы не знаем критических оценок переводов Тимирязева и его отношения к англо-американской культуре. Отечественные историки старались изображать Тимирязева русским патриотом...

К. А. Тимирязев признает выдающуюся роль Тернера в развитии искусства. Но такая же или почти такая же роль в русской пейзажной живописи принадлежала И. И. Левитану. Конечно, в русской живописи были мастера пейзажа и до Левитана. Достаточно вспомнить имена, Васильева, Саврасова, Шишкина, Куинджи. Но новое время потребовало и нового отношения именно к пейзажу. «Пейзаж стал средоточием характерных явлений нового стиля, потому что он являлся наиболее удобной для них сюжетной мотивировкой. Пространство и его агенты – воздух, свет, становившиеся постепенно основными предметами интереса живописи. Уже современники Куинджи удивлялись будничности его сюжетов, а отсутствие строгого построения в ранних пейзажах Левитана, совмещенное с почти натурализмом трактовки, делает их похожими на фотографии с натуры».

Как мы знаем, К. Е. Тимирязев увлекся фотографией, вступил в Московское художественное фотографическое общество, что, несомненно, является признанием его заслуг в области именно художественной фотографии. Много внимания уделял светопередаче, запечатлевая не только растительные объекты, но и самые разнообразные ландшафты –

10. Там же

горы, небо, море... Левитан давал высокую оценку пейзажным снимкам Тимирязева. Особенно ему нравился снимок, сделанный на берегу Балтийского моря. Исаак Ильич просил показать ему этот снимок раза 3-4. В семье Тимирязева эта фотография получила название «Левитановское море». Снимок удивительно напоминает стилистику некоторых картин Тернера! Тимирязев занимался фотографированием пейзажей и считал, что фотография развивает в людях живое непосредственное чувство природы. Об этом он написал статью, которую послал Левитану. Тимирязев считал фотографию самым демократическим искусством и свою точку зрения изложил в статьях «Фотография в природе» и «Фотография и чувство природы». Последнюю работу он посвятил армянам, погибшим в Турции в результате геноцида. Так искусство, наука и технические достижения, да и политические события своего времени соединялись в жизни и творчества двух гениев России – ученого и художника. Пушкиным русского пейзажа назвал Левитана Тимирязев.

Ивановский художник И. Н. Нефедов. Новые факты биографии

В конце февраля в Музее пейзажа в Плесе открылась выставка «Неисповедим путь. К 135-летию со дня рождения И. Нефедова. Биография и творческое наследие». В экспозиции были представлены графика и живописные работы разных лет из собрания музея-заповедника и частной коллекции Э. Г. Донцова (Иваново), а также документальные материалы. Большинство из них впервые стали доступны широкой аудитории.

Несмотря на то, что в истории становления Ивановской школы изобразительного искусства и художественного образования Ивановского края имя Ивана Никандровича Нефедова (1887–1976) занимает важное место, его биография и творческое наследие до сих пор недостаточно изучены. До сегодняшнего дня в биографии мастера оставались пробелы. Во время подготовки выставки сотрудники Плесского музея-заповедника общались с внучкой художника Наталией Евгеньевной Федоровой (Санкт-Петербург), хранительницей семейного архива Нефедовых; обращались к нашим землякам, лично знавшим художника; посылали запросы в Российский государственный архив литературы и искусства и т. п. Работа продолжается, постоянно обогащая наши представления о живописце и его времени.

Полной достоверной биографии И. Н. Нефедова до сих пор опубликовано не было, замечен недостаток точных сведений о времени и месте его работы, службы в армии, не была приведена точная дата рождения, допускалось даже различное произношение отчества художника. Некоторые сведения о нем изложены в каталогах к юбилейным выставкам и в газетных заметках, написанных друзьями и знакомыми И. Н. Нефедова по г. Иваново. Подготовленный к печати труд Б. М. Кузнецова о старейшем художнике Ивановского края И. Н. Нефедове так и не вышел в свет в связи со смертью исследователя.

Долгое время точная дата рождения Ивана Никандровича Нефедова оставалась неизвестной. В различных документах и каталогах выставок приводится не менее 6-ти разных дат. Так, в автобиографии, написанной И. Н. Нефедовым в 1957 г. указано 30 марта [1], автобиографии от 1966 г. значится 10 апреля [2], в паспортной книжке [3], аттестате, выданном Нефедову Реальным училищем и в свидетельстве об оконча-

нии МУЖВЗ – 27 марта [4]. Исследователи творчества художника также приводят самые разные даты: В. Бяковский – 10 апреля [5], Л. Воловенская – 27 апреля [6], Н. Барютин – 15 апреля [7].

С привлечением материалов Государственного архива Ивановской области, нам удалось установить точную дату рождения художника: Иван Никандрович Нефедов родился 27 марта [8] (8 апреля) 1887 г.

Будущий художник появился на свет в Иваново-Вознесенске, в семье Никандра Ивановича Нефедова – билетного старшего писаря фабрики Никона Гарелина и Елизаветы Ильиничны Нефедовой [9] – домохозяйки. Отчий дом располагался на берегу реки Уводь, рядом с Соковским мостом, по адресу: Соковская улица, 56. Внучка художника Наталия Евгеньевна Федорова рассказывает: «Зажиточными не были, но все необходимое имели. У родителей был большой дом с огромным садом и огородом. Елизавета Ильинична занималась домашним хозяйством. Была очень хозяйственной, практичной женщиной. Характер имела сильный, суровый. Домашних держала в страхе и строгости (как Кабанова в пьесе Островского). Она была настолько властной, что требовала подчинения себе во всем. Когда в Петербурге дед женился на моей бабушке, матери в письме об этом не сообщил. В Иванове его ждала найденная матерью богатая невеста – дочь купца. Мою бабушку – интеллигентную женщину, дочь генерала, Елизавета Ильинична всячески изводила. Когда родилась мама, обстановка в доме накалилась. Когда у деда появились деньги, он с семьей уехал от матери, купил дом на Постышева, 17 и жил там» [10].

Детство и юность Ивана Нефедова прошли в Иваново-Вознесенске – типичном растущем промышленном городе. Вокруг фабрик и особняков их владельцев были разбросаны целые кварталы, состоявшие из деревянных домишек, грязных улиц, кабаков и трактиров. Вот как описывает город дальний родственник художника, беллетрист и этнограф Филипп Диомидович Нефедов: «Вознесенский посад... поразительно походит на обыкновенное село: те же чумазные избы, крытые соломой и тесом, те же кабаки и дома, тот же неизбежный трактир, рядом с какой-нибудь разваленной хижинкой крестьянина встречается громадная фабрика... и дом богача-фабриканта» [11].

Семья же Нефедовых принадлежала к настоящей русской интеллигенции, и несмотря на безрадостную картину окружавшего его мира, Иван с ранних лет стремился к гармонии, чистоте, красоте во всем. В музеях и частных коллекциях нашей страны встречаются его детские работы, в которых сквозит наблюдательность, интерес к рисованию.

Рисовал Иван Нефедов много: чем попало и где придется – углем на картонках, палочкой на песке, мелом на заборе. Мать денег на краски не давала, считала занятия живописью тратой времени, баловством. Однако, слух о способностях мальчика к рисованию распространился среди знакомых. Первые свои краски он получил в подарок из рук фабриканта Д. Г. Бурьлина на благотворительном вечере [12]. Этого человека можно смело причислить к таким меценатам, как П. М. Третьяков и С. И. Мамонтов, обладающих свойством «видеть перспективу любого художественного начинания, умение находить таланты и побуждать их к творчеству» [13].

Покровительство Дмитрия Геннадьевича стало полезным не только для самого Нефедова: впоследствии их содружество вылилось в организацию и проведение уникальной выставки картин крупнейших русских художников – В. и А. Васнецовых, В. Поленова, А. Архипова, И. Репина, К. Маковского, В. Серова, С. Малютина и мн. др. в марте 1912 г. в Иваново-Вознесенске.

В 1896 г. Иван Нефедов поступил в Иваново-Вознесенское реальное училище – одно из самых престижных учебных заведений этого города (до образования в 1918 году Политехнического – ныне Государственного Университета). Обучение было платным, поэтому доступным являлось для зажиточных слоев городского населения. Внимание уделялось углубленному изучению точных и естественных наук: математике, физике и химии, алгебре, геометрии, черчению, а также русскому языку и Закону Божьему. Здесь рисование преподавал А. О. Шейман, разглядевший способности юноши к живописи и немало способствовавший их развитию. В это же время в училище преподавал Константин Николаевич Кривобоков, окончивший Строгановское училище и получавший благодарности от совета Академии художеств за педагогическую деятельность. Среди его воспитанников были Иван Нефедов, а также А. Кузнецов и К. Корягин, впоследствии ставшие известными ивановскими художниками.

Годы учебы И. Н. Нефедова в училище совпали с роковыми событиями 1905 года. На улицах Иваново-Вознесенска появились красные знамена демонстраций, с трибун доносились выступления ораторов. Осенью разыгралась трагедия: город охватили пожары, погромы, убийства. Жертвой черносотенцев стал брат художника Николай Нефедов. Внучка художника рассказывает: «Когда в 1905 году в Иванове были погромы, дед и его брат прятали евреев. Черносотенцы жестоко избили Николая. Жив он остался, но болел. Умер от голода во время войны» [14].

Особый душевный склад Ивана Нефедова, его чуткость и стремление ко всему прекрасному, гармоничному отмечали те, кто был лично знаком с художником: «Он рано проникся горячим сочувствием к обездоленным. Его вольнолюбивые высказывания не укладывались в строгие правила для воспитанников реального училища. За учениками велась негласная слежка, и каждое нарушение правил поведения сурово каралось. Не избежал предупредительных мер и Иван Нефедов. По собственному признанию, в те годы он «не вылезал из карцера» [15].

События, происходившие тогда в Иваново-Вознесенске, ярко запечатлелись в памяти художника, и спустя много лет он оживит их на своих картинах и рисунках, посвященных революции 1905 года. Часто он обращался к прошлым замыслам, перерабатывал их, добавлял новыми образами, и особенно ярко это проявилось при создании именно «революционных» произведений.

27 мая 1906 года Иван Нефедов закончил обучение в реальном училище и получил аттестат о среднем образовании. Из 11 предметов у него было 4 четверки (по географии, истории, французскому и закону божию) и 7 троек при «отличном» поведении [16].

В этом же году Иван Нефедов переезжает в Москву, поселяется на Сретенке, в Колокольниковом переулке, д. 6 (строение 1), кв. 21 в доходном доме Н. П. Спесивцевой (1892 г., 1909 – перестройка) [17]. 13 июня подает заявление о поступлении [18] в Московское училище живописи, ваяния и зодчества и успешно проходит экзамен [19], что было совсем не просто: одним из условий конкурса были работы, писанные маслом, а в то время Нефедов этого еще не умел, рисовал карандашом, мелом, акварелью. Но юношу приняли, нарушив условие конкурса. В Прощении Совета преподавателей училища об отсрочке Нефедову от воинской повинности говорится о том, что из-за «позднего поступления», юноша не смог «своевременно окончить курс учения». Совет также принял «во внимание хорошие успехи и отличное поведение», благодаря чему И. Н. Нефедов получил отсрочку от армии до 1912 г. [20]

Преподавателями Нефедова стали выдающиеся художники А. Е. Архипов, Л. О. Пастернак, К. А. Коровин, В. А. Серов. Им Нефедов обязан великолепной технической подготовкой и привязанностью к традициям русской реалистической школы живописи.

Среди соратников по учебе были С. Судейкин, Н. Крымов, А. Герасимов, Д. Трубников, Л. Туржанский, И. Машков. Особая дружба свя-

звала Нефедова с художником Михаилом Герасимовичем Кирсановым (1889–1958), который вплоть до 1917 года служил придворным живописцем, в обязанности которого входила живописная летопись различных событий из жизни Николая II и его семьи.

Познакомились Нефедов и Кирсанов в МУЖВЗ, впоследствии тесно общались в Петербурге, вместе выставляли свои работы в Художественно-артистической ассоциации города. Общались на протяжении многих последующих лет. Спустя годы И. Н. Нефедов написал биографию своего друга, а М. Г. Кирсанов создал портрет И. Н. Нефедова (сейчас хранится у внучки художника).

Наталья Евгеньевна Федорова рассказывает: «Я думаю, что многое их объединяло. Прежде всего – они выходцы из простого народа, два талантливых мальчика, дар которых проявился в раннем детстве, они прошли долгую дорогу, добиваясь цели – стать художниками, многое пришлось испытать. Они достигли высокого уровня мастерства, стали, может быть, не художниками первого плана, но мастерами, которые внесли большой вклад в историю русского искусства. Их объединяло большое желание самообразования. Мой дедушка вспоминал о Кирсанове на склоне лет, как о личности незаурядной. Кроме того, их обоих отличало особое душевное благородство, высокие нравственные принципы. Я думаю, что это тоже стало поводом для их сближения. Но, конечно, прежде всего – интерес к живописи, совместная учеба у одних и тех же мастеров в московском училище и человеческие качества» [21].

Время обучения Нефедова в МУЖВЗ (1906–1912) совпало с серьезными переменами и конфликтами в нем. В 1900-е в МУЖВЗ поступило много радикально настроенной молодежи, которая объявила методы преподавания устаревшими и восставала против педагогической системы училища. В 1909 В. Серов уходит из преподавателей училища, протестуя таким образом против недопущения к занятиям скульптора А. С. Голубкиной из-за ее политической неблагонадежности. В том же году из училища исключают М. Ф. Ларионова, П. П. Кончаловского, А. В. Куприна, Р. Р. Фалька.

В художественном отношении это было время многообразия живописно-пластических концепций, пестрой по своему составу среды, лабиринт художественных разнотолков. Среди учащихся МУЖВЗ шли бесконечные споры о форме искусства. Многие увлекались сложными поисками, а Иван Нефедов оставался верен традициям русской пей-

ажной школы. Ему импонировал «Союз русских художников», но тем не менее, Нефедов оставался самостоятельным в своем творчестве.

Первое участие Нефедова в 30 ученической выставке МУЖВЗ принесло ему успех: в 1908 г. за пейзажи «Кладбище» [22] и «Весна» И. Н. Нефедов был удостоен премий имени И. И. Левитана и П. М. Третьякова. Будучи учеником МУЖВЗ, в 1910 г. Нефедов принимает участие в 17-й выставке Московского товарищества художников картиной «Утро на волжском берегу», в 1911 г. на юбилейной 40-й выставке передвижников представляет пейзаж «Сумерки» [23].

В 1912 г. Нефедов окончил МУЖВЗ со званием художника живописи [24] за картину «Раннее утро» [25] и вернулся в родной город, где при поддержке Д. Г. Бурлыгина в марте организовал большую выставку произведений видных художников: И. Репина, А. Архипова, В. Серова, К. Маковского, В. Васнецова, В. Поленова, И. И. Левитана, М. А. Врубеля, В. И. Сурикова и др. «в местном клубе приказчиков, борясь таким образом с халтурной выставкой в городе» [26]. Здание клуба тогда находилось на углу современных улиц города Иваново Палехской и Станко.

В этом году в городе работало сразу несколько художественных выставок. В помещении летнего клуба приказчиков дебютировали члены кружка любителей художеств, с очередным отчетом выступили ученики рисовальной школы, вновь были представлены экспонаты из коллекции Д. Г. Бурлыгина, однако, самым крупным событием в художественной жизни города стала выставка, организованная И. Н. Нефедовым.

Летом И. Н. Нефедов путешествовал по Волге, много работал на пленэре, писал пейзажи Решмы, Юрьевца («У оврага. Юрьевец», «Вечер над рекой»), Кинешмы («Окраина Кинешмы» [27], «Пристань. Кинешма» [28], «Река Кинешемка», «Утро у подножия обрыва»).

Осенью 1912 года художник решил отправиться в Петербург, чтобы продолжить свое обучение: «Не удовлетворившись приобретенными знаниями, я поступил в мастерскую профессора Д. Н. Кардовского при Академии Художеств и параллельно с этим занимался на педагогических курсах, кои и окончил в 1915 году» [29] График и педагог, Дмитрий Николаевич Кардовский был прежде всего мастером рисунка. Ученик И. Е. Репина и П. П. Чистякова, он прошел хорошую школу академического рисунка, пополнил свои знания в мастерской профессора Ашбэ в Мюнхене, что позволило ему обобщить лучший опыт преподавания русской и европейской школ рисунка. Именно в графике Кардовский до-

бился самых больших успехов, в первую очередь в книжной иллюстрации. Одна из учениц профессора Кардовского Ю. В. Разумовская рассказывала: «Мастерская Кардовского считалась среди студентов самой сильной и передовой. Ее направление и весь ее «дух» резко отличались от атмосферы, царившей в других мастерских, в которых, по нашему мнению, был налёт рутинности и отсталости. Попасть к Кардовскому было нелегко – желающих было много, а Дмитрий Николаевич принимал с большим разбором, только тех, чьи работы ему нравились и с кем, казалось ему, будет интересно заниматься. Мастерская Кардовского славилась как лучшая школа рисунка» [30]. Как педагог он воспитал блестящую плеяду художников, среди которых был И. Н. Нефедов.

Со своим учителем Д. Н. Кардовским Нефедов поддерживал тесные дружеские связи и в последующее время. Академик приезжал к своему ученику в Иваново-Вознесенск, бывал в его мастерской, в то время она была устроена в отцовском доме на Соковской улице (ныне Шереметевский проспект). И сейчас в семье хранится фотография, на которой запечатлен Д. Н. Кардовский в саду при доме и студии своего ученика И. Н. Нефедова. Уже находясь в родном Иваново-Вознесенске, Нефедов переживал о здоровье своего учителя: «... он на меня произвел впечатление, будто не совсем здоров был», живо интересовался его поездкой на Кавказ. (Прим. Письмо хранится в фондах Козьмодемьянского культурно-исторического музейного комплекса. В госкаталоге адресат письма указан как А. В. Григорьев, хотя в тексте явно читается «Глубокоуважаемый Александр Григорьевич») [31].

Учась в Академии, И. Н. Нефедов работал в качестве иллюстратора в петербургских изданиях, особенно активно в журнале В. А. Поссе «Жизнь для всех» [32]. В рекламе подписки на журнал на 1916 г. Нефедов зовется «верным другом», издатели высоко оценили его творчество: «Иллюстрировать наш журнал по-прежнему будет верный друг «Жизни для всех», поэт-художник русской природы и русского быта Иван Никандрович Нефедов» [33].

В этот период художник активно участвовал в жизни Кружка любителей художеств Иваново-Вознесенска, председателем которого был К. Н. Кривобоков, а учредителем Д. Г. Бурьлин. Почетным членом кружка была выбрана Софья Андреевна Толстая – жена писателя Л. Н. Толстого. Основанный в 1911 г. Кружок ставил своей целью: устройство выставок, сбор от выставок в фонд созданного кружком приюта для призрения

инвалидов войны и привлечения их к художественно-промышленному труду [34]. Иван Никандрович привлекал к работе Кружка «иногородних любителей искусства». Так, в 1912 г. по приглашению Нефедова Б. Н. Курдиновский – председатель петербургской Художественно-артистической ассоциации выступил с лекцией «Пути русской живописи». В 1915 г. по поручению Кружка Нефедов ездил в Москву для переговоров с ведущими художниками на предмет участия в очередной выставке. Приглашение приняли Л. Пастернак, С. Малютин, А. Архипов, А. Васнецов [35].

«Я работаю в Академии у проф. Д. Н. Кардовского... Работаю с утра до сна каждый день, – признавался И. Н. Нефедов в письме к отцу в октябре 1912 г., – сейчас был по выставочным делам» [36].

5 ноября – 1 декабря 1912 г. в залах Императорского Русского технического общества в Соляном городке (Санкт-Петербург, Пантелеймоновская ул., д. 2) И. Н. Нефедов принял участие в большой выставке Художественно-артистической ассоциации. Эта выставка рассматривалась организаторами как первая самостоятельная выставка молодой художественной России. К участию в ней пригласили учеников Академии художеств, Рисовальной школы ОПХ, Московского училища живописи, ваяния и зодчества, частных студий, провинциальных художественных школ и училищ. Отбор произведений осуществлялся при условии подачи хотя бы одного голоса жюри. Из пяти тысяч присланных работ на выставку отобрали шестьсот, число участников составило 141, в том числе М. Г. Кирсанов и И. Н. Нефедов [37].

«Много свежего, непосредственного, привлекательного молодостью встретите на этой выставке, – писал Иван Лазаревский в газете «Вечернее время», – рисунок у некоторых экспонентов четкий и сильный, обнаруживающий к тому же хорошее знание формы. При искреннем сочувствии устройству такой выставки, все же кажется, что преждевременно разбираться в ней подробно. Можно только констатировать степень даровитости того или иного участника; самое же творчество этих “молодых” еще впереди» [38]. Выставка оставила свой след не столько в «большой» истории отечественного искусства, сколько в эстетическом сознании ее участников, перед каждым из которых тогда открывались новые горизонты.

Нефедов никогда не порывал связи с родным городом, с другом и меценатом Д. Г. Бурьлиным. Зная о мечте Дмитрия Геннадьевича составить иллюстрированную историю г. Иваново-Вознесенска, старался помочь, писал из Петербурга: «Многоуважаемый Дмитрий Геннадьевич!

Только что получил ваше письмо, на которое и спешу немедля ответить. Вы пишете ...что вам нужны сведения об Ф. Д. Нефедове и его сыне Глебе Ф. Нефедове как материал для пополнения к тому, что вы собираете к истории города нашего Иваново-Вознесенска с пригородами... Мне пришлось мельком слышать о вашей попытке издать «Историю Иваново-Вознесенска». Кажется, если не ошибаюсь, пишет профессор Цветаев (читал где-то в газетах). Интересно, как идет дело. Если придется, то я с удовольствием возьмусь за изготовление нескольких виньеток для книги. Надо, чтобы как внутреннее, так и внешнее было безукоризненно. Адрес мой: Академия Художеств, мастерская профессора Д. Н. Кардовского. С почтением. Ваш Иван Нефедов» [39].

Выполненные Нефедовым в эти годы работы – «Рязанские овраги», «Деревня на косогоре», «Пейзаж», «Лунная ночь» [40], «Лесные дали», «Мельница», «Вечер над рекой», «Вечер. Кони» и др. исследователи творчества мастера оценивают очень высоко, отмечая в них ту меру обобщения, которая присуща эпическим пейзажам, отмечают их символическую окраску, правдивость и проникновенность образов.

В 1915 г. Нефедов участвовал в шестой выставке Ярославского художественного общества, представив на ней картины «Летний вечер», «Пасмурный день», «Вечер». В каталоге выставки указан адрес, по которому проживал художник в Петрограде: Петроград, Петроградская сторона, Грязная улица, д. 3, кв. 31 [41]. Вид из окон своей комнаты художник изобразил в работе «Сумерки. Петроградская сторона», хранящаяся в ИОХМ [42]. Как правило, выставки Ярославского художественного общества проводились на пасхальной неделе, широко освещались в местной периодической печати, тем самым, как отмечала критика тех лет, прививали «среди ярославцев любовь к живописи» и стремились «дать представление о настоящем искусстве» [43]. Семь выставок ЯХО (с 1911 по 1917 гг.) сопровождалась скромными каталогами, в которых указывались имена авторов, названия работ, иногда техника и разбивка произведений по разделам: живопись, рисунок и др. К сожалению, не указаны даты создания работ и их размеры, что затрудняет идентификацию произведений. На всех выставках преобладали работы пейзажного жанра.

В 1915 году Иван Никандрович возвратился в Иваново-Вознесенск и 1 ноября поступил на должность преподавателя рисования в Иваново-Вознесенское реальное училище, где служил до 20 апреля 1916 г., о чем свидетельствуют записи в деле Иваново-Вознесенского реального

училища и школы колористов за 1915 и 1916 гг. [44], а также в Личном листке по учету кадров [45].

Трагические события августа 1915 года не остались незамеченными художником, создавшим небольшую, но значительную по своему внутреннему содержанию работу «Опознание убитых в день расстрела 10 августа 1915 года» [46]. Картина рассказывает о событиях 23 августа 1915 г., когда в Иваново-Вознесенске произошли волнения измученных и разоренных войной ткачей. Областной комитет партии большевиков выпустил прокламацию, разоблачающую вред затеянной капиталистами бойни. Последовали аресты рабочих, а когда трудящиеся массово вышли на улицы с требованиями освобождения товарищей, начальник ивановского гарнизона полковник Смирнов выдвинул на безоружных людей взвод солдат. От первого же залпа в упор на мостовой осталось лежать 30 убитых и больше 50 раненых ткачей.

Близкий друг И. Н. Нефедова Дмитрий Николаевич Семеновский – поэт, прозаик, мемуарист в своей книге «А. М. Горький. Письма и встречи» дает пронзительное описание этой трагедии: «Вспоминается теплый августовский день, ограда ивановской земской больницы. За оградой, в больничном дворе, лежало несколько трупов, – это были умершие от ран. В воротах больницы стояли солдаты с винтовками, впуская народ для опознания мертвецов. По застывшим лицам расстрелянных ползали мухи. На ситцевых рубашках, на потертых жилетках и пиджаках запеклась кровь. Прохожие молча смотрели на убитых. Некоторые плакали» [47].

В ноябре 1916 г. Иван Никандрович Нефедов был призван в действующую армию, служил техником по маскировке на Псковском фронте до конца 1917 г., пока «по приказу Н. В. Крыленко» не был освобожден как преподаватель [48]. М. Г. Кирсанов в это время работал над портретами Георгиевских кавалеров Первой мировой войны и, получая информацию с фронта, конечно, думал о друге, переживал за его судьбу. В 1917 году оба живописца вернулись каждый к себе на родину, но общения не прервали. В начале 1930-х годов М. Кирсанов переехал в деревню Раево под Звенигородом, где у него часто гостили друзья-художники, в том числе и И. Н. Нефедов, рисовали и обсуждали творческие проблемы. Спустя годы Нефедов написал биографию своего друга Михаила Кирсанова, глубоко и точно охарактеризовав его работы: «Кирсанов почти никогда не занимался композицией. Его пейзажи – это этюды с натуры. Он умел найти и передать всю прелесть места. Чуткий и тонкий живописец, он

очень верно умел схватить тон картины и передать ее настроение. Тон и цвет он передавал так, что в его вещах не чувствовалась краска – это была подлинная природа» [49].

Вернувшись с фронта, Иван Никандрович включился в активную педагогическую и творческую работу. В 1918 г. И. Н. Нефедов поступил на работу инструктором Детского дома Октябрьской революции и преподавателем ИЗО в Свободных государственных художественно-промышленных мастерских [50].

Иван Никандрович принял участие в конкурсе на разработку эскиза герба Иваново-Вознесенской губернии и для столицы новой губернии – Иваново-Вознесенска, объявленном Президиумом Иваново-Вознесенского губисполкома на заседании от 01.08.1918 г. За представленные рисунки были назначены премии: в 250 руб. и в 150 руб. Участники заседания выдвинули следующие требования к работам: «Рисунок должен давать представление о характере губернии и указание на свободный труд» [51].

«Эскиз герба был одобрен художественным советом при губисполкоме, а затем наступила гражданская война и «геральдический вопрос» был отложен на неопределенное время. Так и лежит он у меня в этом альбоме с этюдами» [52], – рассказывал И. Н. Нефедов другу-ученому А. Беневоленскому, которому и подарил на память с дарственной надписью этот эскиз. Действительно, в основу создания как губернского герба, так и герба для нового административного губернского центра была взята фигура молодой женщины за прялкой, придуманная Нефедовым. Другие работы отличались только фоном, на котором была размещена центральная фигура. Позднее идея Ивана Никандровича легла в основу для создания современного изображения.

В архиве Свободных Государственных Художественно-Промышленных мастерских г. Иваново-Вознесенска в Отчетах по содержанию за 1919 г. (2-е полугодие), в Журнале заседания учебно-художественной комиссии от 18 декабря 1919 г. имеется запись о сообщении преподавателя И. Н. Нефедова о мобилизации его как техника маскировки и полученном им предписании срочно отправиться к месту службы в Москву.

В архиве семьи художника была обнаружена записка, адресованная брату Николаю, посланная И. Н. Нефедовым из Москвы в Иваново-Вознесенск 19 июня 1918 г. С отчаянием Иван Никандрович рассказывает о том ужасном положении, в котором пребывала столица, о страшной нужде, которую испытывал художник в то голодное время: «Здесь в Москве

лазарет по знакомству ... лечат не блестяще и благодаря этому больные не ... поправляются скоро. Я видел некоторых, очень жалкий вид. На улицах Москвы ... изнуренные лица, еле- еле движимые, да выживут по их мнению сильные, а слабые должны вымереть, здесь не видно высшей гуманности... Я не знаю получил ли ты мое письмо, где я просил тебя помочь мне посылкой, а именно по почте можно б около пуда выслать картофель (здесь невообразимые цены). ... Ну друг, не оставь, прими к сведению, я не имею сейчас никакого заработка уже два месяца. Не по моей вине, а благодаря насилию над мной. Пиши, выручай. Живут здесь надеждой, что со стороны что-нибудь пришлют. Если было мне разрешено ехать в Иваново, то конечно расплатился, так как там работу нашел бы» [53].

В сентябре 1920 г. И. Н. Нефедов вернулся на должность преподавателя-художника в Свободные Государственные Художественно-Промышленные мастерские, работал и в Ивановском Институте Народного Образования. При иваново-вознесенском Пролеткульте была организована центральная студия изобразительного искусства, где заведующим был назначен Н. Н. Мельников, а на должность ответственного консультанта и руководителя пригласили И. Н. Нефедова. Летом 1921 г. студией была организована выставка в вестибюле здания губкома партии, где проходил 10 губернский съезд Советов. Студийцы занимались работой по оформлению праздников, постановок драматической студии [54].

С декабря 1921 г. И. Н. Нефедов преподавал ИЗО при Ивановском педагогическом техникуме. 16 июня 1921 г. Иван Никандрович заключил брак с Любовью Николаевной Заец (1891–1972) дочерью генерала Русской императорской армии Заец Николая Алексеевича [55], о чем свидетельствует запись в паспортной книжке художника [56]. Она получила прекрасное домашнее образование, воспитывалась гувернанткой-француженкой. Хорошо играла на фортепиано, знала языки, разбиралась в искусстве, много читала. Окончила в Петербурге педагогический институт имени Покровского. Преподавала много лет в школе французский и русский языки, литературу. Была очень интеллигентной, сердечной женщиной. Создавала мужу дома творческую обстановку для работы. Была очень хорошей хозяйкой. «До сих пор помню, какие прекрасные цветы она высаживала в нашем саду. Любила принимать гостей. Дом был открытым. Иногда у нас за обедом собиралось до 10-15 человек (комната центральная была вместительной, а высота потолка была 4 метра), – вспоминает внучка художника Н. Е. Федорова.

В 1922 г. Свободные государственные художественно-промышленные мастерские были реорганизованы в художественный техникум, а затем прекратили свое существование. Закрытие мастерских вызвало тревогу у профессиональных художников, которые считали необходимым иметь в городе студию для желающих заниматься изобразительным искусством. И. Н. Нефедов написал обращение в губернский отдел народного образования: «Неоднократные обращения ко мне ряда лиц с просьбой дать руководство в области живописи и графики побудило меня обратиться в ГУБОНО с ходатайством о получении разрешения на открытие частной художественной студии» [57]. Но несмотря на разрешение губернского отдела наробраз, Нефедову не удалось найти подходящего помещения под студию. По сведениям родственников художника, он расширил свою собственную мастерскую, где потом часто собирались любители изобразительного искусства.

В 1925 г. в городе развернуло активную деятельность акционерное издательство «Основа», много сделавшее для популяризации историко-революционной и краеведческой литературы. В издательстве наряду с художниками В. Ф. Захаровым, С. П. Бурьлиным, Л. В. Черновым-Плесским работал и И. Н. Нефедов в качестве художника-иллюстратора.

В последних числах января 1927 г. в Иваново-Вознесенске состоялось открытие выставки АХРР. По свидетельству А. Е. Ноздрина вокруг этого события шли толки и пересуды, вызванные работами Н. Г. Бурова: из представленных им 5 картин две картины «забраковали», что вызвало его последующие возмущение и требование отвода некоторых членов жюри – Пржеславского и Щапова. Эта «схватка художников», по свидетельству пролетарского поэта, сопровождалась «бросанием через голову во время работ товарищей по их адресу затаенных хихиканий и реплик ложных одобрений». Ноздрин подметил, что Иван Никандрович стоял в стороне от этой схватки: «Как-то невольно бросается в глаза та разница духовных различий Буровых и Нефедова, не совершившего как художник грехопадение наших дней» [58].

С 1929 г. Иван Никандрович служил конструктором-художником по изготовлению наглядных учебных пособий и лектором по пластической анатомии в Ивановском педагогическом техникуме [59].

1930-е годы педагогической деятельности Нефедова совпали с расцветом Ивановского художественного училища, где к тому времени сложился сильный преподавательский коллектив: А. М. Кузнецов, Н. Г. Буров, М. С. Пырин, Н. П. Секирин. Иван Никандрович в училище преподавал

пластическую анатомию. «Художественное училище в то время находилось в нашем городе на улице Станко. Это было старое полуподвальное помещение бывшей конюшни, в двух небольших комнатах было тесно и холодно. Как ни старался сторож дядя Ваня протопить печь, она не могла согреть это холодное старое кирпичное помещение. Но несмотря на неблагоприятные условия в училище царила атмосфера взаимопонимания и доверия, ее поддерживали увлекательные беседы преподавателей с учениками. Говорили о методах творчества и о технике живописи, об истории искусства, о совместных поездках на пленэр», – вспоминал М. С. Агеев. По его признанию, опытные наставники – М. С. Пырин, А. Л. Кузнецов и И. Н. Нефедов, личность и уроки которых, оставили неизгладимый след в его жизни, окончательно определили обращение к пейзажу, «связав само понятие искусства со способностью постигать и передавать жизнь, настроение и красоту русской природы» [60].

В 1933 г., после консультативных встреч с ведущими художниками города, Ивановский областной комитет ВКП (б) принял решение об организации выставки «Художники Ивановской промышленной области за 16 лет» [61] в залах Ивановского областного художественного музея. На выставке, открытой 7 ноября, принимали участие мастера Палеха, Мстеры, Холуя, Костромы, Рыбинска, Владимира, Ярославля. Всего было представлено более 500 произведений ста авторов. Участие таких выдающихся художников как Д. Н. Кардовского, Ф. А. Модорова, А. М. Кузнецова, К. Н. Корягина и И. Н. Нефедова определил высокий художественный уровень выставки.

С этого же года оргкомитет Ивановского Союза художников начал проводить первые персональные выставки, как их тогда называли «творческие декадни». На выставке И. Н. Нефедова экспонировалось более 150 работ, среди которых были картины и этюды из путешествий по Волге 1920-х гг., созданные на основе впечатлений от природы Урала, с которой художник познакомился в 1928 г. («Таватуй» [62], «Туманное утро на Чусовой» [63], «Городище Шарташ близ Свердловска» [64], «Уральская деревушка Уктус» [65] и др.), крымская серия 1929 г. («Ночь в Крыму», «Крымские скалы к вечеру», «Татарская деревня», «Судак» и др. [66]). Вторая персональная выставка Нефедова проходила в здании Центрального кинотеатра в 1947 г. [67].

«Вокруг Нефедова и его жены-красавицы Любови Николаевны (дочь царского генерала, она окончила Женский педагогический институт

в Петербурге, в Иванове преподавала в Педагогическом техникуме, а затем в институте) образовался круг замечательных людей. В гостях у Ивана Никандровича на Соковской, 56 (в родительском доме) не раз бывал начавший обретать известность Павел Дмитриевич Корин», – рассказывает В. И. Баделин [68].

По сообщению краеведа, журналиста В. Бяковского, Нефедова и Корина связывала многолетняя дружба. Знал Нефедов и о замысле картины «Русь уходящая», при встречах и в письмах советовал Павлу Дмитриевичу приступить к работе над композицией, призывал к воплощению масштабного замысла и даже предлагал практическую помощь [69]. Из Москвы, с Малой Пироговской в Иваново на улицу Постышева летели конверты с дружескими и откровенными письмами. В семье Нефедова хранятся два письма 1960-х гг., в которых Павел Дмитриевич Корин сообщает Ивану Никандровичу о своих путешествиях в Нью-Йорк, Францию, Италию. Художник сетует на большую загруженность работой, выражает беспокойство по поводу дома, в котором проживает семья Нефедовых: его, якобы, хотят пустить под снос: «Как неприятно, что Ваш дом хотят сносить, Вы, наверное, привыкли» [70].

«Часто бывал Иван Никандрович в гостях в Палехе у Корина. И Корин приезжал к нам в Иваново. Я очень хорошо помню его жену Прасковью Тихоновну. В юности она была послушницей в знаменитой Марфо-Мариинской обители в Москве, основанной великой княгиней Елизаветой Федоровной, сестрой последней русской императрицы», – рассказывает внучка художника Н. Е. Федорова.

В «родительском доме» на Соковской одна из трех жилых комнат была переделана под мастерскую. Здесь «своим» были профессор, проректор Московского государственного художественного института им. В. И. Сурикова А. М. Кузнецов и академик Д. Н. Кардовский. Посмотреть на картины художника, поспорить о произведениях Ибсена и Гауптмана, почитать стихи Бальмонта, Ахматовой, Семеновского заходили ивановцы Семеновские, Соколовы, Кумошенские, художники В. Н. Леонов и В. И. Благовещенский, с которым И. Н. Нефедов ездил на этюды в Крым. Нередко здесь устраивались музыкальные вечера. Любовь Николаевна прекрасно играла на рояле, дочка ей не уступала в этом: в четыре руки играли Баха.

По рассказам А. Беневоленского [71], Иван Никандрович подобно Левитану часто писал под аккомпанемент: «Люба, сыграй, пожалуйста

«Лунную сонату», – обратился Иван Никандрович к жене. – Многие мои картины написаны под эту музыку, – как бы извиняясь пояснил он мне. – Ромен Роллан назвал эту сонату «лебединой песней любви», – сказала Любовь Николаевна, перебирая ноты».

Нередко в этом узком кругу появлялись и ученики Нефедова, молодые студийцы.

В 1935 г. Нефедов с женой и маленькой дочкой Ниной переехал в собственный дом на Большую Кохомскую, 17 (ныне – ул. Постышева). «Обустроил его, расширив за счет студии со стороны сада. И в студии, и в доме развесил большое количество картин», – пишет В. И. Баделин. Возобновились своеобразные культурно-просветительские четверги. А потом последовали донос и арест И. Н. Нефедова в 1936 г.

Ивановскому писателю и краеведу Василию Ивановичу Баделину удалось познакомиться в архивных делах УФСБ по Ивановской области с обвинительным документом, предъявленным И. Н. Нефедову на следующий день после ареста: «Относительно номера дела в архиве ФСБ, то кажется, мне его – не давали. Дело в том, что я брал документы в 90-е годы по знакомству. Дело частично было заклеено, чтобы я не мог видеть, кто донес на Нефедова. Такая практика сохраняется по ныне, но я сумел с выговором для себя от подполковника, сидящего рядом со мной подсмотреть в заклеенной части фамилии малодушных художников, стоящих в свое время у руля организации живописцев. Что касается фотографии – она из архива ФСБ. На ней ясно видно, что во время допросов Ивана Никандровича – били» [72].

И. Н. Нефедов был обвинен в контрреволюционной деятельности, в связях с «Союзом христианской студенческой молодежи», в создании контрреволюционной группировки с пофамильным списком, куда попали: художники – А. М. Кузнецов, В. И. Благовещенский, Л. М. Чернов-Плесский, преподаватели Кумошенские М.Д. и М.С., библиотекарь О. Е. Столбунова, домохозяйка В. Яковлева, профессор В. С. Федоров и юристконсульт В. Д. Калинин. Художнику предъявили обвинение в распространении контрреволюционной и мистической литературы. Во многих из его картин был усмотрен контрреволюционный замысел и содержание [73].

Также художнику приписали принадлежность к троцкистам. Но что более всего поразило Василия Ивановича в этом Деле, так это факт оболгания Нефедова его же коллегами художниками из местного отделения

союза художников «Товарищ»: «Товарищи Нефедова по кисти из страха не угодить властям предали коллегу на заклятие. И не только его. Но и его произведения» [74]. В Акте от 9 июня 1936 г. из архива УФСБ по Иван. обл. приводятся фамилии т. н. «комиссии Союза советских художников», взявшей на себя оценку работ И. Н. Нефедова: А. Н. Батухин, Л. Т. Растанов, В. Т. Голубев. Просмотрев картины Ивана Никандровича эта группа вынесла свою оценку: «Произведения по-существу контрреволюционные... В картинах, зарисовках, набросках художника Нефедова видно его внутреннее непризнание существующего строя и определенного порядка. Мистика, тоска по прошлому и ложное понимание окружающего привели его к контрреволюционным сюжетам («Кровавый знак», «Появился человек на свет», «Заготовка дров» и ряду др.)» [75].

У художника было изъято 32 работы, 17 из них отправили в ивановский спецхран, 15 других в Москву. В настоящее время местонахождение этих работ неизвестно.

23 сентября 1936 г. Иван Никандрович Нефедов был арестован и осужден по статье КРД 58-10 сроком 5 лет лишения свободы в Коми КП-8ч 1, Воркутинском отделении УхтПечлага, куда прибыл 17 января 1937 г. [76]

«У моего деда очень сложно сложилась судьба: в годы сталинских репрессий по ложному доносу одного из своих учеников, он был отправлен в лагерь и пять лет в Воркуте строил железную дорогу. Причем в лагерь он шел пешком по этапу. Шел в лаптях, потому что в сапогах он бы ноги себе все сбил. Шел до Воркуты. Работал в топографическом отряде. Многие специальности пришлось ему освоить. Но он был художник, прежде всего. В лагерях были театры. Он писал декорации, портреты начальников. И я думаю, что благодаря тому, что он был художник, он остался в живых. Смог вернуться в родные края. Когда все это случилось, от нашей семьи отвернулись очень многие люди. Мама рассказывала, что увидев их, многие переходили на другую сторону улицы, – рассказывает внучка художника Н. Е. Федорова, – он жил в бараке в ужасных условиях, строил железную дорогу. Каждый день заключенные с ужасом ждали назначения. Кто работал в тундре на строительстве, часто были смертниками. Их зачочневшие трупы укладывали под рельсы вместо шпал (дерева не хватало). Когда весной вечная мерзлота оттаивала, машинисты боялись ездить на поезде: кости под рельсами проваливались. Это были будни моего деда».

И. Н. Нефедов имел в своем деле гриф КРТД (Контрреволюционная троцкистская деятельность), и его можно было использовать только на тяжелых физических работах, также действовало лишение права переписки. Самой страшной в этой аббревиатуре была буква «Т» – от нее зависели жизнь и смерть. Таких заключенных предписывалось без малейших исключений и пощады использовать на самых тяжелых работах. Спасло художника его ремесло: «Из-за того, что он был художником, работал в топографическом отряде. У него была бумага. Он составлял разметку пути, по которому пройдет поезд», – говорит внучка художника Н. Е. Федорова.

По словам дочери художника Нины Ивановны, «жесткие, сучковатые нары, голод, холод, тяжелая работа превратили его в мужика, но не сломили, а наоборот, еще более закалили характер. Свидетельство тому – большое количество набросков, которые Нефедов привез с собой из мест лишения свободы» [77].

В автобиографиях Иван Никандрович также упоминает 1937-1941 годы в связи со своей работой в топографическом отряде на строительстве Заполярной железной дороги в Воркуте. Его многообразные культурные интересы, страсть к изобразительному искусству давали силы писать даже находясь в ссылке: «Создал серию картин, отражающих строительство этой магистрали» [78]. Рисунки, рассказывающие о лагерном быте и труде, созданные в ссылке и по возвращении домой находятся сейчас у внучки художника Н. Е. Федоровой, в частном собрании Марушкина и в собрании ИОХМ [79].

Также художник обращает свое внимание на пейзажи Заполярья: «Я собрал материал из северной природы, что отразил в картинах «за завоевание Севера» [80]. Уже после возвращения домой по наброскам, сделанным во время ссылки, и по памяти художник создал ряд картин, объединенных в цикл «Север» – эти работы находятся в фондах ИОХМ, Плесского музея-заповедника.

Пейзажи Заполярья своей дикой красотой отличаются от тех обычных ландшафтов, к которым привык глаз большинства зрителей. Временами эти северные пейзажи настолько необычны, что кажутся невероятными фантастическими композициями. В картине «Весна в Заполярье» повествование строится на сложной гармонии ритмов: от чахлой елочки на переднем плане через неровные очертания островков талой воды и множество мимолетных подробностей – взгляд устремляется дальше до горизонта, за гряды снежных вершин. Художник воспекает необычно-

венную декоративную красоту. Угрюмый север неожиданно очаровывает нежностью своих тонов. Голубая вода, залившая тундру, перекликается с пестрыми тонами пологого ската возвышенности, одетой ковром северных мхов.

Свои эскизы к картинам и сами пейзажные работы Иван Никандрович показывал в Иванове на персональных выставках, получив высокую оценку.

Пост-лагерная жизнь И. Н. Нефедова не была гладкой, по рассказам Н. Е. Федоровой, заметив художника, идущего с женой по улице, многие переходили на другую сторону. Его приняли на должность старшего художника в кинотеатр «Центральный» 9 сентября 1941 года. А с 17 июля 1942 г. Нефедов возвратился в качестве художника в Ивановское областное Товарищество «Художник».

В это трудное для художника время его горячо поддерживали жена Любовь Николаевна, новые и старые друзья: «С возвращением отца Нины жизнь в доме становилась полнее и полнее. На стенах увеличивалось число картин, иногда они менялись. Но неизменно центральное место занимали написанный соучеником по Училищу живописи, ваяния и зодчества художником Кирсановым... портрет Ивана Нефедова-студента и прекрасная, рожденная впечатлениями от Севера, картина «Утро на реке Чибью». Появилось множество цветов – в гостиной, в комнате Любви Николаевны... Заблагоухали цветы на клумбах возле крыльца и веранды, забуйствовало сирени. И круг друзей восстанавливался» [81]. Всю жизнь Ивана Никандровича окружали необыкновенные друзья, неординарные личности.

В семье художника хранится фотография, на которой изображен Дмитрий Николаевич Кардовский (русский и советский график и педагог, профессор и действительный член Императорской академии художеств, заслуженный деятель искусств РСФСР) в саду при доме со студией своего ученика И. Н. Нефедова.

Здесь часто бывали – ученик И. Н. Нефедова, впоследствии профессор Московского художественного института имени В. И. Сурикова Аркадий Максимович Кузнецов, академик живописи Николай Николаевич Харламов, Марк Иванович Малютин. Многолетняя дружба связывала И. Н. Нефедова с Павлом Коринным.

В дом Нефедова заходили искусствовед М. В. Алпатов, палешанин Н. М. Зиновьев, литературовед П. В. Куприяновский, доцент (позднее –

профессор) энергоинститута В. М. Черкасский, молодые художники и друзья Нины Ивановны по пединституту. Поэт Дмитрий Николаевич Семеновский (1894 – 1960) подарил сборник своих стихов «Благовещение» своему другу И. Н. Нефедову с посвящением: «Тому, кто служит Красоте красками».

Известный ивановский искусствовед Ю. И. Ермилов, родственник по бабушке жены поэта Дмитрия Семеновского вспоминает, как получал «путевку в жизнь» у Ивана Никандровича: «Лицом № 1 художественной профессии у Семеновских был, конечно же, Нефедов. Это был друг, но общались они редко. О его тюремной судьбе Варвара Григорьевна сказала лишь один раз, но я уже тогда понял, что «сидел» он просто за веру, а политикой не занимался вообще. В 1959 г. Варвара Григорьевна повела меня показать Ивану Никандровичу, чтобы взять или не взять путевку в творческую жизнь. Я специально готовился: нарисовал белую буханку хлеба на тарелке, натюрморт из фарфорового сервиза, копии цветов и две первые свои крошечные иконы-миниатюры. Варвара Григорьевна сразу же запретила иконы, а я обиделся, т.к. это было в сто раз лучше, чем все остальное. Но она обещала потом кое-что рассказать и успокаивала меня тем, что в свое время он и так увидит все мое сокровенное. Альбом с натурными зарисовками ивановских храмов и религиозные сюжеты тоже были категорически запрещены. Потом я узнал, что ему нельзя было напоминать ни о чем церковном.

Мы с благоговением вошли в его дом с прекрасным садом, пили чай в его мастерской. На меня он только глянул два раза...он очень много говорил, но кратко, точно, емко... показал массу новых работ: маки после дождя, маки под солнцем, ретроспективную картину «Крестный ход в Рождество у храма Вознесения». О самой живописи – ни слова главное – о сопутствующем настроении. Я понимал все, что он говорит, но мне казалось странным, что художник почти не упоминает о собственном искусстве, о технике, способах и хитростях живописи. Говорили они с Варварой Григорьевной на равных, и я понял, что И. Н. Нефедов ценил в ней настоящего знатока, что мне очень льстило» [82].

Долгие годы И. Н. Нефедова связывала дружба с Александром Михайловичем Беневоленским (1920 – 1975) – врачом-гипнологом, журналистом, историком, астрономом, художником. Как врач психиатр-гипнолог, он достиг необычайного совершенства, был учеником и другом Вольфа Мессинга. «С Беневоленским дружил дед. Он к нам часто при-

ходил. Я его запомнила. За разнообразные таланты его называли «ивановским Леонардо да Винчи. Он был ещё и художником-любителем. Часто обращался к деду за советом» (из воспоминаний внучки И. Н. Нефедова Н. Е. Федоровой).

«Как отмечали многие, Нефедов был сама готовность прийти на помощь друзьям и знакомым. Раз встретившись с ним, никто уж не порывал с ним связей», – говорит один из учеников Нефедова, ныне народный художник РСФСР В. В. Родионов.

С 3 января 1944 г. Нефедов уже не менял места работы, его приняли в качестве преподавателя живописи, рисунка и пластической анатомии в Ивановское художественное училище, где он работал до выхода на пенсию, до 1 октября 1956 г. После Победы в Иваново возвращались фронтовики, прежние преподаватели, и в художественном училище сложился дружный коллектив, но уже не было в живых М. С. Пырина, В. П. Леонова, уехал в Москву, ставший профессором Суриковского института, А. М. Кузнецов.

За сорок лет педагогического стажа И. Н. Нефедов воспитал внушительное число молодых художников, среди которых немало известных имен: В. Федоров, Е. Грибов, В. Родионов, М. Агеев, Б. Пророков, А. Морозов, А. Кузнецов, Е. Зимин, А. Кувин, К. Васильев, В. Ефремов и др. В. Степанов в своей статье к 100-летию со дня рождения художника охарактеризовал Нефедова, как «блестящего знатока пластической анатомии, непримиримого к холодному ремесленничеству и формалистическим «вывертам» [83]. По рассказу журналиста, художник часто приводил слова Нестерова: «Подлинный реализм основан на знании, глубоком изучении природы и человека. Нужна полная «дезинфекция» от того «нагноения», извращенности, именуемой модой, которую мы заимствуем от Запада».

Главным принципом для Нефедова-преподавателя было бережное отношение к индивидуальности ученика. В автобиографии, составленной живописцем в 1966 г., перечислены некоторые учебные заведения и курсы, где ему довелось преподавать. Список внушительный: Иваново-Вознесенское реальное училище, курсы по повышению квалификации педагогов, высшие художественные мастерские, институт народного образования, педагогический техникум, художественное училище. А еще – различные художественные студии и классы, которые И. Н. Нефедов создавал в Иваново, преподавал в них. В одной из таких студий учеником живописца был Б. И. Пророков.

Бережно хранит Валерий Николаевич Ефремов, график и живописец, единственную фотографию, подписанную каллиграфическим почерком: «Слушаем И. Н. Нефедова». Выдающийся учитель анатомии и рисунка, И. Н. Нефедов, прошел суровую школу жизни. Он сам был учеником прославленных мастеров кисти – А. Архипова, К. Коровина, В. Серова, Д. Кардовского... На фотографии отчетливо видно, с каким благоговением студенты слушают любимого всеми педагога. «И, конечно, его совершенное владение рисунком на нас производило совершенно невероятное впечатление. Оставалось теперь добиться такого же совершенства самому. С этого момента графику я полюбил навсегда, на всю жизнь», – признается В. Н. Ефремов [84].

У Валерия Шустова, заслуженного художника Республики Коми, члена Союза художников России отличная школа, что видно невооруженным глазом даже простому обывателю: «Да, у нас были мощнейшие педагоги: Сергей Григорьевич Титов, живописец Николай Петрович Секирин, Иван Никандрович Нефедов. Когда мы в 60-е годы оканчивали училище, Нефедову было почти 90 лет, и он еще преподавал. Его учителями были Серов, Коровин, Васнецов. Иван Никандрович рассказывал нам, как Валентин Серов его учил: «Ты мне хоть пальцем напиши, любой гадостью, какая есть, лишь бы это было прекрасно» [85].

Владимир Алексеевич Миронов – педагог и директор ИОХУ признавался: «Я счастлив тем, что он был у нас на уроках. Он приходил к нам на урок и держась за левую скулу показывал, что верхняя челюсть не движется, а нижняя движется. И ребята должны это знать. То есть учиться нужно у природы, и все его творчество показывает то, что самая лучшая учеба может быть только у природы» [86].

Иван Никандрович не имел никаких высоких званий и наград, кроме медали «За доблестный и самоотверженный труд в период Великой Отечественной войны», которой он был награжден в 1946 г. [87].

Нефедов всегда был активным участником и организатором выставок, персональных и коллективных, проходивших в Иванове, Ярославле, Владимире, Костроме и пр. Так, в апреле 1944 г. в Иванове открылась выставка работ ивановских графиков. Всего на выставке приняло участие 13 человек, в числе которых были В. Н. Говоров, М. Н. Троицкий, А. М. Кузнецов, И. Н. Нефедов, представившие много рисунков с военной тематикой.

В 1947 г. состоялась персональная выставка И. Н. Нефедова в честь 60-летия художника и 35-летия его художественно-педагогической работы (Иваново) [88], он также принимал участие в «Выставке произведений художников четырех областей (Горький, Иваново, Кострома, Ярославль)».

В 1957, 1967, 1977 гг. в Иваново также были устроены персональные юбилейные выставки к 70-летию, 80-летию и 90-летию мастера.

1 марта 1960 г. пришла, наконец, реабилитация: Президиумом Ивановского Областного суда было отменено Постановление Особого Совещания при НКВД СССР от 21 сентября 1936 г.; дело Нефедова И. Н. было прекращено за отсутствием состава преступления [89].

В 1960-е годы И. Н. Нефедов работал над серией картин и эскизов, посвященных Революции в Иваново-Вознесенске.

11 января 1976 года Иван Никандрович Нефедов ушёл из жизни, прожив 88 лет.

После смерти художника были организованы следующие выставки его памяти: 1988 г. – выставка к 100-летию художника (г. Иваново), 2007 г. – персональная выставка к 120-летию художника (г. Плес), 2012 г. – выставка произведений И. Н. Нефедова, посвященная 125-летию со дня рождения художника (г. Иваново), 2017 г. – выставка «Крамольный живописец» (г. Иваново), 2018 г. – выставка картин репрессированных ивановских художников Николая Бурова, Александра Леонова и Ивана Нефедова «Преодолевшие ад» (г. Плес) и др.

На протяжении всего жизненного пути Иван Никандрович Нефедов отдавал себя целиком педагогической, организаторской и художественной деятельности. Сам будучи человеком высокодуховным, своим искусством он стремился сделать мир вокруг лучше и чище.

Литература и источники.

1. Семейный архив художника.
2. Там же.
3. Паспортная книжка И. Н. Нефедова №4069, выданная 9 августа 1920 г., из семейного архива художника.
4. Семейный архив художника.

5. Б. Бяковский «Дом художника», газетная заметка. Из семейного архива художника.
6. Каталог выставки произведений И. Н. Нефедова к 100-летию со дня рождения. Вс. ст. Л. В. Воловенской. – Иваново, 1988 г. – С. 3.
7. И. Н. Нефедов. Каталог выставки к 60-летию со дня рождения художника. Вс. ст. Н. Н. Барютина. – Иваново, 1947 г. – С. 3.
8. ГАИО. Метрические книги церквей г. Иваново-Вознесенска Шуйского уезда Владимирской губернии, метрические книги Покровской церкви. Ф. 90. Оп. 1. Д. 108. Л. 14 об. – 15; ГАИО. Метрические книги церквей г. Иваново-Вознесенска Шуйского уезда Владимирской губернии, метрические книги Покровской церкви. Ф. 90. Оп. 1. Д. 108. Л. 14 об. – 15.
9. ГАИО. Посемейный список жителей г. Иваново-Вознесенска (1874-1918). Ф. 2. Оп. 1. Д. 5986. Л. 584 об. – 585.
10. Записано со слов внучки художника Н. Е. Федоровой.
11. Ф. Д. Нефедов. Соч. Т. 1. – Москва, 1894, – С. 5.
12. Записано со слов внучки художника Н. Е. Федоровой.
13. К. И. Мокров. Художники текстильного края. – Ленинград, 1986. – с. 12.
14. Записано со слов внучки художника Н. Е. Федоровой.
15. В. Степанов. Художник-гражданин. Копия газетной заметки из домашнего архива Н. Е. Федоровой.
16. Аттестат об окончании Иваново-Вознесенского реального училища, выданный И. Н. Нефедову от 27.05.1906 г. Из домашнего архива Н. Е. Федоровой.
17. РГАЛИ. ф.680 «Училище живописи, ваяния и зодчества (Москва, 1832-1918)», оп.2, ед. хр.2029, л. 3
18. Там же.
19. Там же. Л. 2
20. РГАЛИ. ф. 680. оп. 2. ед.хр. 2029. л. 5, 6
21. Записано со слов Н. Е. Федоровой, внучки художника.
22. Ивановский областной художественный музей. Кладбище. Эскиз. 1908 г. холст на фанере, масло. 46x68,5. Номер в Госкаталоге:12706335. Номер по КП (ГИК): ИОХМ КП-13606. Инвентарный номер: ЖР-430
23. Товарищество передвижных художественных выставок (Петербург). Выставка (1911-1912; 40). XL выставка картин Т-ва передвижных художественных выставок: [Москва, Ист. музей]. – Москва, 1912. – 71 с. : ил.; 19.

24. РГАЛИ. Ф. 680. оп. 2. ед.хр. 2029. л. 4; Свидетельство №2277 от 17 марта 1912 г., выданное И. Н. Нефедову в том, что он окончил полный курс МУЖВЗ. Из семейного архива художника.
25. Ивановский областной художественный музей. Раннее утро. 1912 г. Холст, темпера. 86 x 125. Номер в Госкаталоге:12670884. Номер по КП (ГИК): ИОХМ КП-4035. Инвентарный номер: ЖР-226
26. И. Н. Нефедов, автобиография от 10.09.1966 г. Из семейного архива художника.
27. ИОХМ, 1912, холст на картоне, масло, 31,5 x 43,5, Номер в Госкаталоге:30443870, Номер по КП (ГИК): ИОХМ КП-8847 Инвентарный номер: ЖР-393
28. ИОХМ, 1912, холст, масло, 30 x 46,5, Номер в Госкаталоге:30443903, Номер по КП (ГИК): ИОХМ КП-8846 Инвентарный номер: ЖР-392
29. И. Н. Нефедов, автобиография от 21.01.1957 г. – Л. 1.; Личный листок по учету кадров И. Н. Нефедова из семейного архива художника.
30. Разумовская, Ю. Академическая мастерская Д. Н. Кардовского / Ю. Разумовская // Искусство. – 1964. – № 8. – С. 55–57.
31. Письмо И. Н. Нефедова из Иваново от 28 сентября 1931 г. 1931 г. 28 сентября. Муниципальное учреждение «Козьмодемьянский культурно-исторический музейный комплекс». Бумага, рукопись, 22 x 17,5, Номер в Госкаталоге:14019661, Номер по КП (ГИК): ГКМ КП 8982/10, Инвентарный номер: ДФ 2057/10
32. Жизнь для всех. 1915, № 12, – с. 1665-66, 1681-82, 1745-46; 1916, № 1, 1916, – с. 33-34, 65-66.
33. Жизнь для всех. 1915, № 12, – с. 3.
34. Балдин К. Е. Кружок любителей художеств в Иваново-Вознесенске // Проблемы отечественной и зарубежной истории: Тезисы докладов региональной научной конференции. Иваново, 1998.
35. К. И. Мокров. Художники текстильного края. Ленинград, 1986. – с. 16.
36. Почтовая карточка с письмом И. Н. Нефедова отцу Н. И. Нефедову. Петербург – Иваново-Вознесенск, октябрь 1912 г. Из семейного архива художника.
37. Каталог 1-й выставки картин и этюдов Художественно-артистической ассоциации. СПб.: тип. Гл. упр. уделов, 1912. 52 с.
38. И. И. Лазаревский. Художественная жизнь. Выставка «молодых» // Вечернее время. 1912. № 301. 13 ноября. С. 3.
39. Электронный ресурс. Код доступа: <http://www.ivanovograd.ru/history/bur06.htm> Дата обращения 16.02.2022.

40. ИОХМ. 1913 г. холст, масло, 95,5x59 ИОХМ Номер в Госкаталоге:12670885 Номер по КП (ГИК):ИОХМ КП-4238 Инвентарный номер:ЖР-232, 1914 холст, масло 39,5 x 27,5 Номер в Госкаталоге:30443847 Номер по КП (ГИК):ИОХМ КП-8850 Инвентарный номер:ЖР-395; 1914 холст, масло 70 x 80 Номер в Госкаталоге:30443853 Номер по КП (ГИК):ИОХМ КП-9121 Инвентарный номер:ЖР-399; 1913 картон, масло 35 x 48,5 Номер в Госкаталоге:30443894 Номер по КП (ГИК):ИОХМ КП-9482 Инвентарный номер:ЖР-402; 1913 бумага, акварель 21x15,4 Номер в Госкаталоге:18628361 Номер по КП (ГИК):ИОХМ КП-6118 Инвентарный номер:Р-1100.
41. Каталог Шестой выставки Ярославского художественного общества. 1915.
42. ИОХМ. 1908 г. (?) холст, масло, 85,5 x 59, Номер в Госкаталоге:12670896, Номер по КП (ГИК): ИОХМ КП-6399, Инвентарный номер: ЖР-225
43. Электронный ресурс. Код доступа: <https://yarwiki.ru/article/1120/yaroslavskoe-hudozhestvennoe-obcshestvo> Дата обращения 03.04.2022.
44. Дело Иваново-Вознесенского Реального училища и школы колористов «Об отчетности сумм» за 1915 г. Л. 860 «На содержание личного состава Иваново-Вознесенской школы колористов», Л. 867, за 1916 г. Л. 147-149, 275.
45. Личный листок по учету кадров.оборот. Из семейного архива художника.
46. ПГИАХМЗ, КП-449 Г-420 Опознание убитых в день расстрела 10 августа 1915 года. 1915. Бумага, гуашь, акварель, целлулоид, заливающая краска, тушь, панда; 25x33.
47. А. М. Горький. Письма и встречи. – Иваново, 1938, – С. 38.
48. Автобиография И. Н. Нефедова. Из семейного архива художника.
49. Электронный ресурс. Код доступа: https://tzar.ru/science/curatorsarchive/lvb-ensh_kirsanov. Дата обращения 16.02.2022.
50. Архивная справка от 24 сентября 1927 г. № 2636/1576. Из семейного архива художника.
51. ГАИО. Ф. 33, оп. 1, д. 25. Протокол заседания Президиума Иваново-Вознесенского Губернского Исполнительного комитета от 1 августа 1918 года.
52. А. Беневоленский. Новелла о гербе. Газетная заметка из семейного архива художника.

53. Записка И. Н. Нефедова брату Николаю. Москва – Иваново-Вознесенск, июнь 1918 г. Из семейного архива художника.
54. К. И. Мокров. Художники текстильного края. – Ленинград, 1986. – С. 20.
55. Электронный ресурс. Код доступа: https://ria1914.info/index.php/%D0%97%D0%B0%D0%B5%D1%86_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87
Дата обращения 03.04.2022.
56. Паспортная книжка И. Н. Нефедова. Семейный архив художника.
57. ГАИО. Ф. 1319. Оп. I. Д. 630. Л. 18, 19.
58. А. Ноздрин. Дневники. Двадцатые годы. – Иваново, 1997. – С. 153-154.
59. Личный листок по учету кадров. Оборот. Из семейного архива художника.
60. Михаил Агеев. Живопись и графика. – Иваново, «Референт», 2006. – С. 4.
61. Каталог 2-й областной художественной выставки «Ивановская промышленная область в изобразительном искусстве». Выставочный комитет при Ивановском облисполкоме, 1936. Предисловие, стр. 5; И. Амурский. Победа области. Выставка художников Иваново. – «Советское искусство», 2 января 1934 г.
62. ПГИАХМЗ, 1928, холст, масло, 73x99, ж-123
63. ИОХМ, 1928, холст, масло, 46,5x35, Номер в Госкаталоге:6273176, Номер по КП (ГИК): КП-8621, Инвентарный номер: ЖС-989
64. ИОХМ, 1928, картон, масло, 47,5x48, Номер в Госкаталоге:6466325, Номер по КП (ГИК): КП-8848, Инвентарный номер: ЖС-1012
65. ИОХМ, 1928, картон, масло, 48x52, Номер в Госкаталоге:6273225, Номер по КП (ГИК): КП-8619, Инвентарный номер: ЖС-987
66. Частная коллекция Э. Г. Донцова.
67. Из автобиографии художника. Семейный архив.
68. В. Баделин. Земля Иванов. – Иваново, 2001. – С. 400.
69. В. Бяковский. Дом художника. Газетная вырезка из семейного архива художника.
70. Письмо П. Д. Корина И. Н. Нефедову от 28 декабря 1964 г. Из семейного архива художника И. Н. Нефедова.
71. А. Беневоленский. Дар волшебный. «Ленинец». Копия статьи из семейного архива художника.
72. Записано со слов В. И. Баделина.

73. Полный текст обвинительного дела представлен в очерке В. И. Баделина «Крамольный живописец Иван Нефедов», который опубликован в сборнике «Земля Иванов», – Иваново, – С. 399 – 406.
74. В. И. Баделин. Земля Иванов. –Иваново, 2001. – С. 403.
75. Там же. –С. 404.
76. Электронный ресурс «Жертвы политического террора СССР. Код доступа: [https://ru.openlist.wiki/%D0%9D%D0%B5%D1%84%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D0%B2_%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87_\(1887\)_%D0%9D%D0%B5%D1%84%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D0%B2_%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87_\(1887\).htm](https://ru.openlist.wiki/%D0%9D%D0%B5%D1%84%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D0%B2_%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87_(1887)_%D0%9D%D0%B5%D1%84%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D0%B2_%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87_(1887)_%D0%9D%D0%B5%D1%84%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D0%B2_%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87_(1887).htm) (1887) дата обращения 06.04.22.
77. В. И. Баделин. Земля Иванов. – Иваново, 2001. – С. 405.
78. Автобиография И. Н. Нефедова от 21.01.1957 г.
79. Нефедов И. Н. Топографический отряд. В этапе на Севере. 1940-е. Бумага, акварель. 9x16,3. Номер в Госкаталоге:8407606. Номер по КП (ГИК): ИОХМ КП-13749. Инвентарный номер: Р-3636; Прокладка северного пути. 1947. Масло, холст. 60x104. Номер в Госкаталоге:8402883. Номер по КП (ГИК): ИОХМ КП-9667. Инвентарный номер: ЖС-1217
80. Автобиографии И. Н. Нефедова от 10.09.1966 и 21.01.1957 гг.
81. Л. Розанова. Гнездо Нефедовых. Газета «Рабочий край» от 26.04.1997 г.
82. Ю. И. Ермилов. Дмитрий Семеновский и художники ивановского края. // Труды ивановского краеведческого общества. Выпуск 1. К 100-летию создания Иваново-Вознесенской губернии. – Иваново, 2018. – С.152-153.
83. В. Степанов. Художник-гражданин. Копия газетной статьи из семейного архива художника.
84. Записано со слов В. Н. Ефремова.
85. Электронный ресурс. Код доступа: <https://www.bnkomi.ru/data/news/25853/print>. Дата обращения 06.04.2022.
86. Электронный ресурс. Код доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=2Y8l2Hc8eN0&t=125s>. дата обращения 06.04.2022.
87. Удостоверение За доблестный и самоотверженный труд в период Великой Отечественной войны от 10 октября 1946 г. У № 040491. Из семейного архива художника.
88. Каталог выставки к 60-летию со дня рождения художника И. Н. Нефедова. – Иваново, 1947 г. – 15 с.
89. Справка о реабилитации от 7.03.1960 г. Из семейного архива художника.

«Я теперь нахожусь на Волге...» (к вопросу о пребывании С. М. Волнухина в Плесе)

В начале XX столетия Плес был местом притяжения для многих представителей творческих профессий – художников, литераторов, артистов и музыкантов. Среди многих имен нельзя не упомянуть имя Сергея Михайловича Волнухина (1859–1921). Факт его пребывания в городе краеведам известен и уже упоминался в ряде публикаций. Так, сотрудник Плесского музея-заповедника Л. М. Васильева говорит о посещении Плеса скульптором в конце 1880-х – 1890-х гг.², в статье научного сотрудника дома-музея И. И. Левитана Л. М. Лебедевой, посвященной пребыванию в городе представителей творческих профессий в 1904 – 1917 гг., также отмечается пребывание здесь С. М. Волнухина уже в начале XX столетия, говорится о его участии в любительских спектаклях³. Сведения, приводимые Л. М. Лебедевой, основаны на воспоминаниях, составленных в 1944 г. В. Лавровой по рассказам дочери С. М. Волнухина – Марии Сергеевны Козицыной-Волнухиной. Есть, среди прочего, в статье и упоминание о том, что Волнухин «работал тогда над памятником Александру II в Саратове».

В фонде Саратовской городской управы, находящемся на хранении в Государственном архиве Саратовской области, сохранилось дело с перепиской о сооружении памятника Александру II в городе Саратове. Среди документов можно обнаружить и письма самого С. М. Волнухина, подтверждающие его пребывание в Плесе.

Решение о постановке в Саратове памятника было принято городской думой 4 января 1896 г. «для увековечения памяти Великого Преобразователя России Царя-Освободителя Александра II»⁴. В 1899 г. был

-
1. Николаев Владимир Евгеньевич, краевед (г. Нерехта – г. Саратов).
 2. См.: Васильева Л. М. Художники круга Левитана в Плесе // Проблемы изучения и заповедования Плеса: тезисы докладов областной научно-практической конференции. Плес, 1988. С. 74–76.
 3. Лебедева Л. М. «Из прошлого» // XV Плесские чтения: материалы научно-практической конференции. Иваново, 2022. С. 79-86.
 4. Исторический очерк о сооружении в г. Саратове памятника царю-освободителю Императору Александру II. Саратов, 1912. С. 1.

создан комитет по сбору пожертвований на устройство памятника, а затем открыт сбор средств по подписке.

В 1900 г. был объявлен конкурс проектов с первой премией в размере 1500 рублей. Спустя год жюри под председательством городского головы А. О. Немировского и при участии академика Императорской Академии художеств А. Н. Бенуа и представителя Московского художественного общества профессора архитектуры К. М. Быковского удостоило первой премии проект Н. П. Волконского, однако поскольку ни один из конкурсных проектов не годился для осуществления в натуре городская дума в 1902 г. постановила поручить выбрать окончательный вариант образованной в том же году строительной комиссии по устройству памятника. После обсуждения вопроса членами комиссии и консультаций с приехавшим в Саратов С. М. Волнухиным было решено взять за основу проект последнего, изменив фигуру самодержца.

8 марта 1905 г. проект памятника получил высочайшее одобрение. Стоящую на высоком пьедестале статую императора должны были окружать бронзовые фигуры, символизовавшие деяния царя-освободителя: «Освобождение крестьян» (крестьянин с надетым на плечо лукошком, осеняющий себя крестным знамением), «Народное образование» (учительница с девочкой, склонившейся над книгой), «Гласный суд» (богиня правосудия с книгой законов и весами в руках), «Освобождение славян» (коленипреклоненная болгарка, показывающая рядом стоящей девочке на освободителя славян от турецкого ига).

Предполагая совершить закладку памятника 14 мая 1906 г. (мероприятие было запрещено администрацией во избежание инцидентов революционного времени)⁵, комиссия по сооружению памятника выслала С. М. Волнухину именное приглашение, адресуя его в училище живописи, зодчества и ваяния в Москву. Однако в самый день предполагавшегося торжества получила от него телеграмму: «Уведомление присылайте заблаговременно [в] Плес Костромской [губернии]»⁶.

В письме председателю комиссии Александру Егоровичу Уварову от 14 июня 1906 г. С. М. Волнухин, выражая обеспокоенность в связи с отсутствием информации о ходе работ, в заключение, сообщал: «Я те-

5. См.: Государственный архив Саратовской области (далее – ГАСО). Ф. 4. Оп. 1. Д. 2268. Л. 165..

6. Там же. Л. 36.

перь нахожусь на Волге, как Вам телеграфировал, вот мой адрес: «Город Плесс. Костромская губ. Такому-то. Я пробуду здесь до половины августа, а если подумаю куда проехаться, то Вам об этом черкну, а теперь пока до свидания»⁷. В письме от 17 апреля 1906 г. можно обнаружить некоторые подробности о жизни скульптора: «... я не знаю, как у Вас, а у нас в Москве в декабре то было, что не приведи Бог! Я сам чуть не погиб, а племянника потерял, авось не все так будет»⁸.

Сооружение памятника шло своим чередом, однако переписка и связанное с ней решение текущих вопросов иногда затягивались как в связи с формальными процедурами, так и по причине выездов С. М. Волнухина из Москвы. Вероятно, указанное обстоятельство будет одной из причин, по которой в договоре со скульптором, заключённом 19 июня 1907 г., дополнительно к стандартной формулировке о том, что все иски и споры должны разбираться в саратовских судебных установлениях, будет добавлено: «где бы г. Волнухин не находился»⁹.

Незадолго до этого момента – 30 мая 1907 г. на площадке, составляющей часть Соборной площади, около городского бульвара против улицы Немецкой (ныне – площадь имени Н. Г. Чернышевского) состоялась торжественная закладка памятника. Присутствовали представители губернской администрации, городского управления, был среди присутствующих и автор проекта.

Скульптор снова приедет в Саратов в июне 1907 г., где 16 числа будет присутствовать на соединённом заседании строительной комиссии и комитета по сбору пожертвований¹⁰. Тогда же строительная комиссия постановила выдать ему в счет платы за изготовление детальных чертежей и моделей памятника согласно заключённому договору от 19 июня 1907 г. 4 тысячи рублей¹¹ (общая сумма вознаграждения за работы составляла 26 тыс. рублей). По соглашению с гласными для производства работ по рекомендации Волнухина был также приглашен московский архитектор Сергей Александрович Власьев.

7. ГАСО. Ф. 4. Оп. 1. Д. 2268. Л. 49–49 об.

8. Там же. Л. 154 об.

9. Там же. Л. 176.

10. Там же. Л. 183.

11. Там же. Л. 171.

В письмах скульптора, отправляемых в Саратов, упоминания о Плесе встречаются регулярно. Так, 30 июня 1907 г., отправляя очередное сообщение, С. М. Волнухин, помечая письмо написанным в Плесе, вновь сообщал: «Глубокоуважаемый Александр Георгиевич! Я из Москвы переехал сюда только вчера, а то все пребывал в Москве и поджидал от Вас обещанный чертеж...»¹². 29 августа вновь читаем: «Я несколько дней как возвратился из Плеса в Москву и имел свидание с Сергеем Александровичем Власьевым...». В этом же документе находим и другое подтверждение: «Я в Плесе вылепил фигуру Сеятеля и форму отправил в Москву»¹³.

19 февраля 1911 г., в день исполнения 50-летия со дня подписания указа об освобождении крестьян, в торжественной обстановке памятник был открыт.

В предусмотренном проекте виде памятник простоял недолго. В сентябре 1918 г. статуя Александра II была снята с пьедестала вместе с окружавшими ее фигурами, а на ее место был установлен бюст Н. Г. Чернышевского. Ныне на этом месте – сооруженный в 1953 г. памятник Н. Г. Чернышевскому работы скульптора А. П. Кибальникова.

До настоящего времени сохранились лишь два элемента первоначальной конструкции: пьедестал, перемещенный на Привокзальную площадь и установленный в 1939 г. под скульптуру Ф. Э. Дзержинского, а также фигура учительницы с девочкой, находящаяся ныне в сквере на пересечении улиц Московской и Соляной¹⁴.

Следует также отметить, что к истории с памятником императору Александру II в Саратове причастно также еще несколько лиц, имеющих некоторое отношение к Плесу, а именно: гласные саратовской городской думы, купцы Петр Григорьевич Бестужев и Па-

12. ГАСО. Ф. 4. Оп. 1. Д. 2268. Л. 210.

13. Там же. Л. 264, 265 об.

14. Об истории памятника см. подробнее: Хуторная О. Поверженный «освободитель» // Памятники Отечества. Вып. 39. М., 1998. С. 112–114; Сафронов Ю. А. Времен связующая нить... Саратов, 2006. С. 308–314; Семенов В.Н., Давыдов В. И. Саратов историко-архитектурный. Саратов, 2012. С. 479–480, 488–489, 491–493.

вел Михайлович Репин. Оба принимали непосредственное участие в работе по устройству памятника, состоя членами городской строительной комиссии, а П. Г. Бестужев – также и комитета по сбору пожертвований¹⁵.



№ 12 Саратов. Памятник Царю Освободителю Александру II.
Saratow. Kaiserdenkmal Alexander II 1861/1911

С открытки «№ 12 Саратов. Памятник Царю Освободителю Александру II.
Saratow. Kaiserdenkmal. Aleksander II 1861/1911»

Сын П. Г. Бестужева – Николай станет мужем Павлы Павловны Горбуновой, внучки Григория Клементьевича Горбунова. П. М. Репин, директор-распорядитель «Купеческого пароходства», торговец строительными материалами был сыном переселившегося в Саратов бывшего крепостного князя Трубецкого Михаила Никифоровича Репина, который по состоянию на 1861 г. числился купцом 3 гильдии Плесского уезда Костромской губернии¹⁶. Дома, где проживали гласные, сохранились до наших дней.

15. См.: ГАСО. Ф. 4. Оп. 1. Д. 2268. Л. 32–32 об., 35, 186; Исторический очерк о сооружении в г. Саратове памятника царю-освободителю Императору Александру II. Саратов, 1912. С. 2, 6, 9, 12, 20, 28, 40, 50, 51, 55.

16. См.: Цыбин В. Н. Старая пристань // Памятники Отечества. Вып. 39. М., 1998. С. 59–62; Давыдов В. Зримые образы Саратова. Саратов, 2012. С. 23–25.

Художник Андрей Зарецкий

Имя художника Андрея Антоновича Зарецкого (1864–1919) известно лишь в узких кругах экспертов-аукционистов, частных собирателей и специалистов по живописи XIX века. Несмотря на оставленное им творческое наследие, активное участие в выставках и членство в союзах и товариществах художников, достичь славы своих учителей ему не удалось. Родившиеся на пару десятилетий до него великие современники к тому времени уже сказали своё веское слово в живописи, тем самым надолго «определив планку». Тем не менее, Зарецкий и другие художники того времени составляли ту самую творческую среду, в которой происходило их постоянное взаимообогащающее общение. Рисунки Андрея Зарецкого, обнаруженные в альбоме Софьи Кувшинниковой – лишнее подтверждение того, что круг русских художников рубежа XIX и XX веков был довольно тесен: они все, если не дружили друг с другом, то были хорошо знакомы, встречались на выставках, совместных вечерах, бывали друг у друга в гостях.

Андрей Антонович Зарецкий был уроженцем Полтавской губернии. Он родился 5 декабря 1864 года¹ в семье мещанина города Гадяч Антона Онисимовича Зарецкого и дочери уездного судьи Александры Александровны, дворянки из обрусевшего испанского рода Мартос².

По семейной легенде, Андрейка Зарецкий очень рано стал проявлять способности к рисованию³. Поэтому, как только юноша получил начальное образование, родители отправили его «учиться на художника» в Москву. Так в 1883 году 18-летний Андрей Зарецкий стал вольнослушателем, а с сентября 1885 года учеником, в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ). Почти сразу молодой человек вступил в «Московское общество любителей художеств», а написанный им летом 1885 года этюд «Тополя в окрестностях Полтавы» приобрёл для своей коллекции член МОЛХ П. М. Третьяков.

1 РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Д. 435. Л. 1.

2 Памятная книжка Полтавской губернии за 1865 год. Список должностным лицам Полтавской губернии за 1864 год. – Полтава, 1865. С.123.

3 По сообщению внучки Р. С. Зарецкой 10 октября 2009 г.

Оказавшись в творческой атмосфере художественного сообщества, Андрей Зарецкий старался больше не покидать её. Училище, объединившее передовых и наиболее талантливых московских художников, было подлинным центром художественной жизни Москвы. Здесь выращивалось новое поколение реалистов. Их преподаватели – такие признанные мастера как В. Е. Маковский, В. Д. Поленов, Е. С. Сорокин, И. М. Прянишников – развивали в учениках сознание ответственности и общественной значимости творчества художника, высокую требовательность к себе как к художнику и гражданину. Эти занятия не прошли даром. Зарецкий заявил о себе как о перспективном художнике. В 1889 году за свой этюд он был удостоен медали. Через год «за рисунки с натуры малые» молодой художник получил ещё одну медаль. В феврале 1893 года за представленную им на годичный экзамен по живописи и рисованию картину «Пристань» Зарецкий был удостоен большой серебряной медали с присвоением звания классного художника⁴.

В июле 1889 года, ещё будучи студентом училища, Андрей Зарецкий женился на уроженке Лебедянского уезда Тамбовской губернии дочери уездного судьи дворянской девице Серафиме Бобровой⁵ и переехал в имение её родителей в селе Шовское Лебедянского уезда. Небольшая усадьба с садом была уютным дворянским гнездом российской глубинки. Зарецкие никогда не были крупными помещиками-землевладельцами: своё призвание они видели в другом. Андрей Антонович писал картины и путешествовал. Жена художника посвятила себя семье и воспитывала детей. И хотя с рождением детей Зарецкий стал больше времени проводить дома, в свободное от хлопот по хозяйству время он продолжал заниматься живописью, писал местную природу, расписывал церковь в соседнем селе, отправлял свои картины на выставки.

Общение со знакомыми художниками происходило, как правило, во время выставок и творческих посиделок. Ещё будучи студентом МУЖВЗ, осенью 1886 года Андрей Зарецкий стал одним из основателей «Среды» – неформального объединения московских художников, приверженцев реалистического направления в живописи. Членами

4 РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Д. 435. Л. 62

5 РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Д. 435. Л. 1.

объединения стали И. Левитан, К. Коровин, А. Ефимов, С. Иванов, К. Петров-Водкин, С. Ягужинский, братья Васнецовы. По воспоминаниям современников⁶, общность взглядов на искусство, интересов способствовала той обстановке непринужденности, которая создавалась на вечерах «Среды». Сюда приходили развлечься, встретиться, увидеть и услышать старших товарищей по искусству. «Среду» любили и ценили за возможность близкого общения, контакта с художниками и между художниками. Именно здесь можно было тихо и обстоятельно поговорить с Суриковым, Коровиным, Левитаном. «Среда» привлекала своей демократичностью: здесь не было крупных художников и начинающих учеников, здесь были только товарищи, собравшиеся в своём кругу отдохнуть душой от работы и от заботы, потолковать, порисовать. Все работы, выполненные здесь художниками, собирались в альбомы «Среды». Часть работ выставлялась на продажу, а вырученные средства, за вычетом небольшого процента автору, шли в общий фонд. Дружеские шаржи, коллективные работы на одном большом листе ватмана, пейзажи, портреты, выполненные маслом, акварелью, карандашом во время этих дружеских посиделок, выставлялись на однодневных выставках, раскупались любителями, разыгрывались в лотерею. В традицию превратилось участие кружка почти во всех благотворительных вечерах Москвы, которые в те годы были обычным явлением. Заболел артист, тяжёлая старость у художника или писателя, нужны деньги в сиротские приюты, в кассу взаимопомощи литераторов, студентов, курсисток, неурожай в Курской или Самарской губернии – надо помочь. Устраивался благотворительный вечер, приглашали знаменитых певцов, чтецов, проводились лотереи, за билеты платили гораздо выше установленной цены. На такие вечера «Среда» выделяла работы из своего альбома, а вырученные деньги шли в пользу нуждающихся.

Летом художники путешествовали, брали краски и мольберты и отправлялись на пленэр. Возвратившись, спешили на «Среду» поделиться впечатлениями с товарищами. Не сидел на месте и Андрей Зарецкий. Воспитанный на примерах мастеров реалистической живописи, Зарецкий традиционно предпочитал классический пейзаж, создав немало полотен с видами мест, где он жил или бывал. И хотя художник не был

6 Здесь и далее: Киселева Е. «Среды» московских художников. – Л., 1967.

чужд экспериментов, пробовал новые материалы и способы изображения, он был верен однажды выбранному жанру и стилю. Помимо своей родной Полтавской губернии, где остались родители и жил старший брат, археолог и краевед Иван⁷, Андрей Зарецкий проводил свои летние каникулы в Таврической и Тульской губерниях⁸, путешествовал по другим регионам России.

Названия его картин – «Весной на море» (1889), «Чуфут-Ламбат. Крым», «Чёрное море» (1890), «Новороссийск» (1891), «Морской вид» (1892), «Нижний», «Дворец Эмира Шир-Бедек» (1897), «На Печоре» (1898), «Либи-Гаус. Диам-Беги» («Водохранилище в Бухаре»), «Река Вишера Уральская» (1899), «В глуши ночной» (1901), «Самарканд. Мечеть Улугбека» (1903), «На Волге» (1904), «Город Лебедянь» (1904), «Ворота в Самарканде» (1910) – отмечают места, в которых бывал Андрей Зарецкий. Как удачливый рыбак, из всех поездок он возвращался с новыми картинами, эскизами и впечатлениями для новых работ.

Но особенно успешным и плодотворным для художника оказался 1895 год, когда А. А. Зарецкий участвовал в подготовке XVI Всероссийской художественно-промышленной выставки 1896 года в Нижнем Новгороде. В отличие от И. И. Левитана и других известных художников, представивших свои работы в специальном «художественном» отделе выставки, Зарецкому предложили оформить павильон Волжско-Каспийского судоходства. Для сбора экспонатов для выставки он вместе с другим художником В. А. Голоушевым отправился в специально организованную Каспийскую экспедицию по портам Каспийского моря и рекам Средней Азии.

Привезенный из экспедиции материал для экспозиции в виде живописных этюдов, фотографий, чертежей давал настолько полное представление о посещённых ими местностях, что подобного не бы-

7 Иван Антонович Зарецкий (1857-1936) в 1892-1902 и 1910-1912 годах работал сотрудником Полтавского естественно-исторического музея, публиковал работы по исследованию народных промыслов и археологии. В 1915 году по приглашению Оренбургской городской управы он приехал в Оренбург, чтобы содействовать развитию здесь кустарных промыслов, и остался там навсегда. По информации Оренбургского краеведческого музея.

8 Билеты на жительство. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Д. 435. Л.30.

вало ни в одном из судоходных отделов не только русских, но и иностранных выставок⁹. В результате, павильон Волжско-Каспийского судоходства был одним из самых представительных на выставке и был удостоен диплома. Картин в павильоне оказалось так много, что из-за отсутствия места, многие из них пришлось развесить на окнах. 103 из представленных 210 картин и рисунков с видами Астрахани, Дербента, Петровска, Баку, Красноводска, других прикаспийских городов, каспийских пароходов и морских пейзажей принадлежали Андрею Зарецкому. Кроме того, на стендах павильона было размещено свыше 600 фотографий с волжскими видами, достопримечательностями приволжских городов и селений, выполненные фотографами М. П. Дмитриевым, Е. Шклярским и др. 149 фотографий Каспийского моря и его берегов были сделаны А. А. Зарецким и размещались отдельно¹⁰.

Общение художников происходило и в рамках творческих объединений. Едва ли не в первый год своей жизни в Москве, Андрей Зарецкий вступил в «Московское общество любителей художеств» (МОЛХ) – известный союз художников того времени, объединявший не только художников, но и меценатов, коллекционеров, издателей. Членство в обществе позволяло начинающему художнику рассчитывать на поддержку со стороны маститых живописцев и благотворителей. Помимо денежной помощи художникам общество проводило художественные конкурсы со специальными премиями. На выставке МОЛХ в 1890 году за свою картину «Чуфут-Ламбат. Крым» 26-летний Андрей Зарецкий был удостоен 3-й премии. И с тех пор стал постоянным участником выставок картин этого общества.

Благодаря сохранившимся выставочным каталогам, некоторые картины Андрея Зарецкого дошли до нас в виде чёрно-белых репродукций. В основном это морские пейзажи¹¹. Однако это не безжизненные морские дали. Сочетание дымящих пароходов и скользящих по воде парусных лодок, противопоставление шумных портовых причалов и беско-

9 Национальный архив Республики Татарстан. Ф. 82. Оп. 3. Д. 271. Л. 88 об.

10 Каталог павильона Волжско-Каспийского судоходства Казанского округа путей сообщения. – Н. Новгород, 1896. – 175 с. С. 115-175.

11 Иллюстрированный каталог XIV периодической выставки картин Общества любителей художеств. – М., 1894, с. 25, 28, 33, 35.

нечной морской глади отражают силу науки и власть техники, впервые столь явно почувствованные людьми в конце XIX века.

Кроме выставок МОЛХ картины А. А. Зарецкого в те годы экспонировались на выставках «Товарищества передвижных художественных выставок» (ТПХВ)¹², «Московского товарищества художников» (МТХ), «Товарищества южнорусских художников» (ТЮРХ). В разное время экспонентами ТЮРХа были В. А. Серов, И. И. Левитан, В. В. Кандинский и многие другие прославленные отечественные художники.

А. А. Зарецкий умер в 1919 году от воспаления лёгких и был похоронен на сельском кладбище в селе Шовское Лебедянского района (сейчас Липецкая область). Вдова пережила мужа на 20 лет и умерла в 1939 году вдалеке от родных мест. Дом Зарецких был разрушен: на его месте лишь заросший и одичавший сад. Чудом сохранилась могила художника. Долгое время это был лишь небольшой холмик с простым металлическим крестом. Лишь недавно потомки, которых мне удалось отыскать, поставили на могиле гранитное надгробие с портретом художника.

Время нещадно уничтожает следы человеческого присутствия, стирает память о людях и их судьбах. Но на старых картинах всё так же светит яркое самаркандское солнце, журчит вода уральской Вишеры, набегают и разбиваются о берег черноморская волна... Картин Зарецкого сохранилось, увы, немного. Они хранятся в Ярославском художественном музее («Через Печерский волок», 1898), музее-усадьбе В. Д. Поленова в Тульской области («Летний пейзаж»), в Вольском краеведческом музее в Саратовской области («Река Колва у Дивья камня». 1899 г.), в Самарском областном художественном музее («Пристань в Самаре». 1906-1907 гг.). Несколько его работ – этюд «Тополя в окрестностях Полтавы» (1885) и шесть малоформатных графических работ морской тематики, выполненных тушью и алюминиевой краской техникой проскребания – хранятся в фондах Государственной Третьяковской галереи. Судя по всему, большинство картин А. А. Зарецкого разошлись по частным коллекциям и время от времени продаются на аукционах предметов искусства. Нередко они становятся жертвой мошенников антикварного бизнеса и выдаются за работы других, более известных мастеров.

12 Иллюстрированные каталоги выставок Товарищества передвижных художественных выставок за 1890, 1891, 1893, 1899, 1900 гг.

По мнению известного художника-пейзажиста и передвижника А. А. Киселёва, А. Зарецкий относился к числу молодых живописцев, которые в области содержания картин «литературности» и «рассказу» противопоставляли «погоню за настроением». Подобно другим молодым художникам Зарецкий «жил настроением». «И если некоторые молодые художники «отстают от Серова и Левитана в чувстве колорита, в гармонии общего тона», – писал Киселёв, комментируя картины выставки Московского общества любителей художеств 1894 года, «тем не менее, в их попытках передать настроение более теплоты и жизненной правды, чем в щегольских произведениях мастеров старой школы»¹³.

13 Тематический сборник научных трудов института им. И. Е. Репина. Выпуск V. – Л., 1973. с.54. Проблемы развития русского искусства.

Образы Плёса в творчестве Вадима Петровича Кононова (1940–2019)

В 2000 году Национальная галерея Республики Коми получила приглашение из Плёсского музея-заповедника принять участие в Межрегиональной выставке современной пейзажной живописи «Зеленый шум». Это был второй год реализации проекта, задуманного с целью поддержки развития пейзажного жанра в современной России и формирования коллекции уникального Музея пейзажа. Первый год реализации проекта «Зеленый шум» объединил пейзажистов центральных регионов России. Вторая выставка должна была объединить художников северо-западных регионов России – Архангельской, Вологодской, Калининградской, Кировской, Мурманской, Новгородской, Псковской, Тверской областей, Республики Коми и Карелии. По задумке организаторов, по итогам выставки лучшие произведения должны были быть приобретены в собрание Музея пейзажа, а их авторы на следующий год приглашены для участия в традиционном осеннем пленэре в Плёсе.

Для творческого союза художников Республики Коми участие в «Зеленом шуме» имело важное значение, поскольку оно способствовало восстановлению прерванной в сложные 1990-е годы традиции участия во всероссийских выставках. Региональным куратором выступила Национальная галерея Республики Коми. Мы занимались отбором произведений, а также готовили данные для каталога. На выставку были отобраны 10 работ шести авторов, среди которых был и Вадим Петрович Кононов, который с большим удовольствием откликнулся на предложение и предоставил свои картины «Полдень» (1999) и «Усть-Кируль» (1999). Его работа «Полдень» была выбрана для закупа в коллекцию Музея пейзажа, а сам он приглашен для участия в двухнедельном пленэре.

Вадим Петрович Кононов (1940–2019) родился в селе Видогощи Калининского района Калининской (ныне Тверской) области. Окончил художественно-графический факультет в Московском педагогическом институте им. В. И. Ленина (1963–1968). После окончания института переехал в г. Сыктывкар, где активно занимался преподавательской де-

тельностью – преподавал рисунок, живопись и композицию в Педагогическом училище № 1 им. И. А. Куратова, вел студию в сыктывкарской школе № 36, работал в Детской художественной школе Сыктывкара, в 1990-е годы – в республиканском училище искусств. Вершиной педагогической деятельности В. П. Кононова стала работа на кафедре изобразительного искусства созданного в 2001 г. в Сыктывкарском государственном университете факультета изобразительного искусства. Вадим Петрович всегда был окружен любовью студентов и коллег-педагогов.



Вадим Петрович Кононов. Фото 2010 года

На протяжении всей своей жизни Вадим Кононов сочетал преподавание с интенсивной творческой деятельностью. Не было дня, когда бы он не приходил в свою мастерскую и не брал в руки кисти. Его любимые техники – живопись маслом и акварелью. Сразу после приезда в Сыктывкар в 1969 г. он стал активно участвовать в республиканских, зональных, всероссийских выставках. Однако широкое общественное признание и заслуженная оценка со стороны коллег по творческому цеху пришли к Вадиму Кононову очень поздно. Он всегда был художником, которого любят зрители, но недооценивают коллеги-художники. В советские годы о нём не писали журналисты, работы на выставках обходили в лучшем случае молчанием, а на заседаниях правления Союза художников зачастую подвергали критике, которая тяжело переживалась художником. В. Кононов никогда не писал «по официальному заказу», был адептом чистого искусства. Первая персональная выставка художника на главной выставочной площадке республики в Национальной галерее Республики Коми «Перед женщиной» состоялась только в 1995 г., когда мастеру было уже 55 лет. До этого он выставлялся на камерных площадках, либо в соавторстве с другими художниками, или же за пределами Коми. Только в 1996 г., в 56 лет он был принят в Союз художников России.

Сам Вадим Петрович так объяснял причины своих «неудач»: «Я всегда считал, что каждая тема требует своей манеры. А у каждого художника должен быть свой стиль. А я не сразу созрел для собственного стиля. Поэтому меня частенько не пропускали на выставки, не принимали в Союз художников. И часто мне говорили другие художники, что работы у меня неплохие, но разноразной в стиле дает вот такие результаты. Надо начать вырабатывать свой стиль, свою манеру, вот тогда будет другое дело. Но мне было это неинтересно»¹.

В 2003 г. художник был отмечен званием заслуженного работника культуры Республики Коми. В 2010 г. в Национальной галерее РК состоялась его большая персональная выставка «Мечты о прекрасном» (куратор Л. М. Быстрова). Следующая персональная открылась в 2016 г. в городской галерее «Пейзажи Севера» (кстати, на открытии этой галереи

¹ Григорьева А. В «Югоре» сыктывкарцев приобщали к искусству // URL: <https://komionline.ru/news/v-yugore-syikyivkartsev-priobshhali-k-iskusstvu> (дата обращения 28.10.2022).

реи Вадим Кононов предложил в будущем расширить ее до музея северного пейзажа. «Это было бы хорошо и в российском масштабе, потому что сейчас в стране только один музей пейзажа – в Плесе»², – сказал он. В 2018 г., за год до смерти художника в центре культурных инициатив «Югор» прошла последняя персональная выставка «Живописные грезы Вадима Кононова». Именно это десятилетие стало вершиной его творческого признания зрителем. Однако при жизни художник так и не увидел ни одного каталога, альбома или монографии о своем творчестве, за исключением выпущенного небольшим тиражом каталога персональной выставки 2010 г. в НГРК³.

Творчество В. П. Кононова невозможно уместить в рамки какого-то одного узкого жанра или направления. Художник признавался, что давно перестал писать с натуры, и своей главной задачей видел стремление запечатлеть не столько образ, сколько свое эмоциональное переживание этого образа (восторг, катарсис, ощущение полета и пр.), уловить и сохранить ощущение первых минут, которое бывает наиболее ярким. В. П. Кононов вспоминал, что в детстве они с друзьями играли в полях и зашли за сосновый островок, на котором было много цветов. «В тот момент я погрузился в такое состояние, которое можно было бы назвать «ощущением рая». Это чувство настолько сильное, что оно как бы присутствует постоянно в моей жизни, проявляясь более ярко в некоторые моменты»⁴. В этом контексте каждое его произведение – это «возвращение в Эдем», попытка увековечить ускользающую эмоцию, испытанное переживание красоты. Его творческим девизом можно назвать слова: «Я выбрал красивое»⁵.

Вадим Кононов был живописцем-мыслителем, автором уникальной изобразительной системы, которая стала результатом его размышлений над природой искусства и обобщения собственного творческого опы-

2 В центре Сыктывкара в День независимости страны открылась галерея северного пейзажа. 12.06.2015 // URL: <https://www.bnkomi.ru/data/news/39885/> (дата обращения 28.10.2022).

3 Быстрова Л.М. Вадим Кононов. Персональная выставка «Мечты о прекрасном». Живопись. Сыктывкар. 2010.

4 Кононов В. О проблемах творчества // АРТ. 1999, № 3. С. 165-166.

5 Там же. С. 182.

та. Свои мысли об искусстве он изложил в ряде статей⁶, однако многое осталось в рукописях. Главным в его системе долгое время оставался цвет. В. П. Кононов считал, что именно цвет наиболее сильно воздействует на зрителя, и цветовое пятно часто определяет все дальнейшее прочтение произведения. «Потом... – как пишет сам художник, – я стал испытывать некоторую неудовлетворенность от только цвета. Стал пробовать соединить его с линией. Но и это было не совсем то. Постепенно я пришел к важности композиции и единства»⁷.

Как отмечает Л. М. Быстрова, искусство В. Кононова многопланово и метафорично, наполнено интеллектуальными ассоциациями, символическими смыслами и философскими обобщениями, оно требует от зрителя активной внутренней работы⁸. Среди его любимых жанров, особенно на раннем этапе творчества, – пейзаж и натюрморт. Художник полагал, что пейзаж – это «отыскание божественного и его воспевание, песни Богу»⁹. Любил замечать и изображать прекрасное в обыденном, свет и тени, деревья, переплетения ветвей, лужи, отражения в воде, свет фонарей. В пейзаже разрабатывал сложные колористические и композиционные задачи, исследовал соотношение света и цвета.

Крайне редко художник обращался к портрету. Прежде всего, его интересовали люди творческих профессий (искусствовед, писатель, музыкант) или люди, близкие по духу. И всегда это не чистый портрет, а некое впечатление, ощущение от человека, по словам художника – «стояние около портрета»¹⁰. Цвет в портрете обретает символический смысл, как например все озаряющее синее море в образе писателя и общественного деятеля Льва Николаевича Смоленцева («Над Вычегдой. Портрет Л. Н. Смоленцева», 2001), символизирующее духовность, мудрость, напряженную интеллектуальную деятельность.

6 См. напр.: Кононов В. О проблемах творчества. АРТ. 1999, № 3. С. 165-182.

7 Там же. С. 179.

8 Быстрова Л.М. Указ соч. С. 3.

9 Быстрова Л.М. Виртуальная выставка «Художник, воплощавший мечты о прекрасном» 19 октября 2020 - 19 ноября 2020 // URL: <http://www.ngrkomi.ru/gallery/exhibition/278/> (дата обращения 28.10.2022).

10 Кононов В. Указ соч. С. 177.

Очень большая и важная тема творчества Вадима Кононова – женская. Ключ к этой теме в его автопортрете, который так и называется «В зеркале интересов» (2004). Мастер считал, что женщина играет большую роль в жизни каждого художника как стимул и объект творчества, бесконечная область для вдохновенных поисков¹¹.

По словам самого художника, он «только к пятидесяти годам почувствовал возможность приступить к картине». Картина, возможность ее написать, должны созреть и органично без напрягов выйти из-под кисти¹². Вадим Петрович был уверен, что многие его коллеги по творческому цеху погубили себя как художники, поддавшись выставочной конъюнктуре, требовавшей социально-значимых тем.

Основные темы сюжетных полотен В. Кононова также глубоко личностны. Прежде всего, это память о прошлом, о семье, о судьбе отца (триптих «Пути-дороги войны», 1990; «Память о деревне», 2004; «Возвращение с войны в 1953 году», 2008); отношение к проблемам современности («Диалог», 2002). Со второй половины 2010-х гг., как предчувствие ухода, в творчестве художника появляются исповедальные темы на библейские сюжеты, пропущенные через призму глубоко личных переживаний.

Поездка в 2001 г. на Плёсский пленэр стала важной страницей в творческой биографии В. Кононова. Плёс был ему созвучен – эти места напоминали его родную Тверскую землю, с пронизанными светом березовыми рощами («Золотая роща», 1990), белокаменными многоглавыми храмами, резными палисадами. На пленэре Вадим Петрович написал несколько натуральных классических пейзажей, два из которых – «Набережная. Плёс» и «Розовый Плёс» – подарил Плёсскому музею-заповеднику¹³.

На персональной выставке «Мечты о прекрасном» в Национальной галерее Республики Коми в 2010 году художник показал две написанные через год после пленэра в 2002 г. большие картины о Плёсе. «Квартет» навеян эмоциональным переживанием момента, когда,

11 Там же.

12 Там же.

13 См.: URL: <https://art-povodok.ru/khudozhniki/kononov-vadim-petrovich/> (дата обращения 28.10.2022). Воспр.: URL: <https://art-povodok.ru/kartiny/kononov-v-rozovyy-plies-2001-kholst-maslo-35kh56/> (дата обращения 28.10.2022)

прогуливаясь по залитой вечерним светом набережной Плёса, художник вдруг услышал чарующую мелодию, – это играл на причале небольшой оркестрик. Набережная изображена в резкой перспективе по нисходящей диагонали, линии которой отдаленно напоминают нотный стан. Резким контрапунктом к этому движению – фигура флейтиста, взлетевшего к небесным сферам по восходящей диагонали – визуализация звука и связанного с ним ощущения полета, испытанного художником.



Квартет. 2002. Х., м. 94x117. Собственность семьи художника

Музыка имела очень важное значение в жизни и творчестве В. Кононова. Его супруга Любовь Вячеславовна Кононова – музыкант, пианистка, героиня многих его полотен. Образ музыканта как символ Творца и всепоглощающего Творчества был одной из важных тем его искусства («Прохожие», 1997; «Дирижер», 2009). Как живописца-экспериментатора, Вадима Кононова занимала и задача визуализации живописными



Соборная площадь. 2001. Х., м. 45x44. Частная собственность

средствами разнообразных звуков – от пения птиц до музыкальных мелодий («Утро», 2000).

В картине «Набережная, по которой ходил Левитан» изображена засыпанная золотыми листьями набережная осеннего Плёса, по которой движутся призрачные, сияющие серебристым светом, фигуры людей начала XXI века, столь же временные и преходящие, как и поколения людей, ходивших по этой набережной, помнящей Левитана.



Набережная, по которой ходил Левитан. 2002. Х., м. 87х110.
Собственность семьи художника

Художник использует те же приемы, что и в картине «Квартет» – резкое сокращение перспективы, но на этот раз по восходящей диагонали, обезличивание людей. Но, в отличие от «Квартета», в котором главенствует ритмичная линия, цветовой штрих, в этом полотне образ строится с помощью импрессионистических широких мазков чистого интенсивного цвета. Благодаря этим приемам возникает ощущение «вневременности» ослепительных красок осени, которыми также, как в 2001 г. Вадим Кононов, когда-то мог любоваться Левитан, воспевавший золотую осень своей гениальной кистью.

А. Н. Жилин

Валентин Аркадьевич Лебедев (1923–2009)

(Эскиз к портрету собирателя)



1. Знакомство

С Валентином Аркадьевичем я познакомился в декабре 2000 года. Это произошло в пред рождественский вечер в одном небольшом антикварном магазинчике на Старом Арбате. Падал мягкий пушистый снег, улица была залита светом от многочисленных гирлянд, настроение было предпраздничным. Тогда я не мог себе даже представить, что картины русских художников 19-го века можно увидеть не только в музее, но и купить для своего дома. Под комментарии владельца магазина я внима-

тельно рассматривал метрового размера зимний пейзаж Юлия Клевера старшего. «Посмотрите какой тут снег, какой вечерний закат солнца и какие сказочные дэревья! И рама смотрите какая!», – с легким кавказским акцентом нахваливал работу владелец. Рама действительно была богатая: широкая, золотая, с тонким растительным орнаментом. «А я вам не рекомендую покупать эту картину!» – вдруг кто-то вмешался в разговор. Это был пожилой человек, но еще крепкий, с правильными чертами лица, небольшого роста. Он сидел на стуле недалеко от входа, одет в коричневую дубленку, на голове меховая кепка, руками опирался на трость и решительно продолжил: «Клевера покупали только ничего не понимающие в живописи генералы, которые собирали не картины, а рамы!». Было любопытно спросить: «А что же нужно покупать?» У нас завязался разговор, который продолжился в соседнем кафе. Мы познакомились. Этот вечер я считаю началом своей собирательской деятельности, а некоторые фразы из нашего разговора легли в нее девизом и строгими правилами: «Ошибки начинающих собирателей в том, что они долгое время покупают работы художников третьего ряда», «Брать надо только первые имена», «В собрании должны быть Саврасов, Репин, Левитан», «Нельзя брать “сладенькие” картины, а также с пожаром – к пожару, с рыбой – к болезни», «Картина должна нравиться, должна лечь на душу», «Если есть деньги, не жалея на шедевры. Завтра забудешь, сколько картина стоит, а ценность ее только возрастет», «Цена не главное, главное, чтобы не нарваться на фальшак».

Последующие свободные вечера мы проводили в «прочесывании» антикварных магазинов, галерей и салонов русского искусства. Валентин Аркадьевич знал всех, и его знали все. В магазин он входил с фразой «А Левитанчики есть?» Меня он называл ласково «сынок», а представлял племянником. Продавцов предупреждал: «Не вздумайте без меня всунуть этому парню какой-то фальшак!» Сейчас я осознаю, что не имея больших средств для расширения собственного собрания, но покровительствуя мне, он нашел возможность для продолжения страсти и азарта коллекционирования. За картины торговался, сбивал цену как для себя. А меня иногда заставлял приобрести то, в чем он был уверен, а я по каким-то причинам сомневался. «Сынок, ты понимаешь, что это шедевр, и упускать его нельзя. Я не знаю, сколько у тебя денег, но если на эту вещь хватит, – то надо брать. Потом меня будешь всю жизнь благодарить!» Картины, которые приобретались с его помощью, он называл «наши».

Он был категоричен и чрезвычайно чувствителен к малейшей несправедливости. Моментально вспыхивал и также быстро отходил. Как-то раз в одном из магазинчиков, прочтя этикетку к этюду Левитана, он почти вскрикнул: «Где хозяин? Позовите быстрее вашего хозяина!» На крик вынырнул из подсобки испугавшийся владелец магазина. Валентин Аркадьевич продолжал: «Что Вы себе позволяете? Кто готовил эту этикетку?» «Что случилось? Что в ней не так?», – взволнованно спросил галерист. «Вы написали: “ИЗВЕСТНЫЙ русский художник Левитан”. А он ВЕЛИКИЙ русский художник! Убрать немедленно и исправить! Завтра же зайду и проверю!» На следующий день мы, конечно, не зашли, но я знаю точно, что этикетку поменяли.

2. Биография «От первого лица»

Валентин Аркадьевич Лебедев родился в 1923 году в семье лесничего на Брянщине. В детстве занимался скрипкой. С началом войны в составе молодых музыкантов участвовал в оркестре для обслуживания фронтовых частей. Сохранилась запись интервью Валентина Аркадьевича на радио 22 июня 2005 года в программе «От первого лица»:

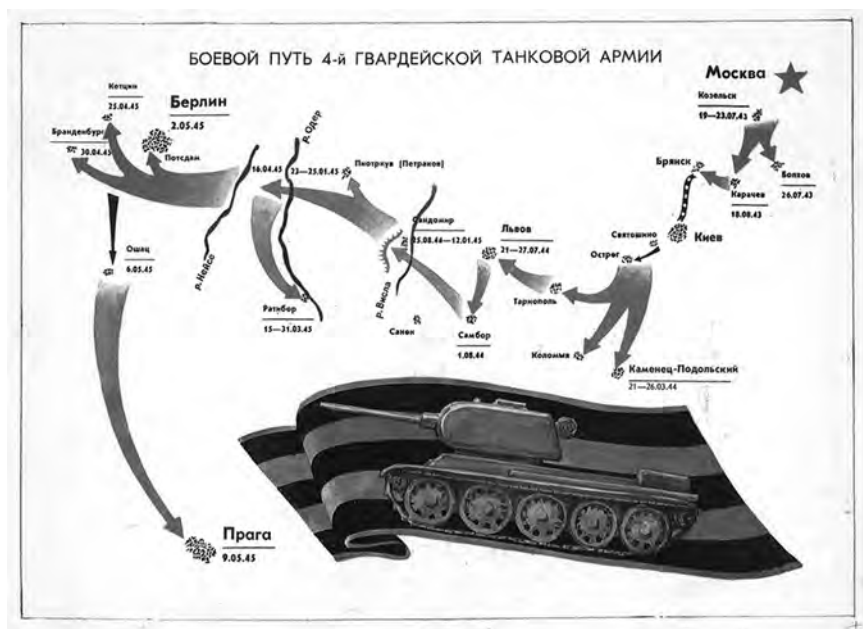
«Я родился на Брянщине, и в первые же дни на нас налетела немецкая авиация; летали почти над крышами. Видны были даже лица летчиков и стрелков; мой отец отстреливался охотничьим ружьем, заряженным дробью. Мы были совершенно беспомощны, и от этого было страшно.

Через неделю-полторы на Западный фронт, к передовой, пошли обозы; пушки тащили на лошадях, на телегах. А еще через некоторое время немцы уже подошли к Брянску. Нас увезли в Орел, а оттуда – на Урал; я тогда еще был подростком. На Урале я познакомился с братьями Покрасами, – помните, был такой оркестр? – а я играл на скрипке. В первые дни войны формировались фронтовые бригады, и с такой бригадой я поехал на Волховский фронт; это был 41-й год. События того времени были страшными, война залила страну кровью. Через реку Волхов можно было пройти пешком по трупам...

Мы, тогда мальчишки, не могли знать, кто виноват. Мы только видели, – и об этом больно говорить, – что наши бегут, – Смоленск, Брянск... А когда мы попали в действующую армию, мы кричали «За Родину, за Сталина!», потому что Сталин был для нас символом. Молотов, Риббентроп, Сталин, Гитлер, – мы не знали, на ком ответственность. Разве я мог подумать, когда приехал в 41-м с фронтовой бригадой на Волхов-

ский фронт, что буду играть генералу Павлову, на совести которого – предательство и сотни тысяч жизней наших ребят? У нас не укладывалось в голове, что наша армия, которую мы боготворили, отступает! И это, наверное, было одним из самых страшных впечатлений первых месяцев войны...

В 43-м в Свердловске формировался Уральский Добровольческий Гвардейский танковый корпус. Естественно, я тут же подал туда заявление. Я с 1924 года, но написал, что с 1923-го. Утащил еще с собой шесть человек из оркестра ...



Боевой путь 4-й гвардейской танковой армии 1943–1945 гг.

Помню, как в первый раз встретился с «тиграми». Танковый корпус, там тылов не было. Выскочили из перелеска, а на нас «тигры». К счастью, они сбежали. Ребята у нас были отчаянные».

На сайте rodvignagoda.ru выложены награды ветерана:

- 04.09.1943 Медаль «За боевые заслуги»,
- 25.05.1945 Орден Красной Звезды,
- 09.06.1945 Медаль «За освобождение Праги»,

- 09.06.1945 Медаль «За взятие Берлина»,
- 09.05.1945 Медаль «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

В наградном листе о представлении к ордену «Красной Звезды» отмечено: «14.02.45 Приехав только что в освобожденный город Примкенау, т. Лебедеву было поручено обследовать помещение для расположения раненых. Тов. Лебедев обнаружил в подвале помещения 3-х вооруженных немцев, оставленных для диверсий в нашем тылу. Он разоружил их и сдал в комендатуру».



Перед форсиров. р. Одер

Перед форсированием реки Одер. 1945 г.

В конце войны у Валентина Аркадьевича было серьезное ранение в шею. Пуля прошла насквозь, но задела горло, отчего он всю жизнь страдал, не переносил никаких, даже слегка перченых блюд.

О послевоенной жизни ветеран рассказал в интервью на радио очень кратко:

«После войны жил в Вене два года по приказу политуправления».



Играет Валентин Лебедев. Вена. 1946 г.



Перед вылетом в Москву.
Афганистан

Оттуда вернулся в Сталинград, работал там как музыкант. Затем уехал в Харьков, женился. Из Харькова меня забрал Утесов к себе оркестр. С ним я работал долго, — полжизни в оркестре Утесова, и был для него самым большим другом.

Потом стал директором оркестра министерства обороны страны, проработал там много лет. Как директор оркестра ездил с коллективом в Америку, успех выступлений был фантастическим, и на нас билетов не было. Затем трудился на радио. Оттуда Зыкина пригласила в комитет культуры. Несколько раз бывал в Афганистане и других горячих точках.



Софья и Валентин Лебедевы. Харьков, конец 1940-х



Л. Г. Зыкина и В. А. Лебедев. Москва, 1972 г.

Какая у меня любимая мелодия? – Люблю хорошую музыку, люблю Чайковского, Шопена...»

В книге Софьи Аркадьевны Лебедевой «С тобой и без тебя» более подробно описаны дружба и встречи с Леонидом Утесовым, Людмилой Зыкиной, плеядой космонавтов (особенно Павлом Поповичем) и многими другими артистами, музыкантами, художниками, ветеранами и, конечно, с другими собирателями.



9 мая, Москва. Генерал Михайлов и В. А. Лебедев возглавляют шествие Отдельного военно-показательного оркестра МО СССР

3. Собрание

Как начиналось собирание работ Левитана, мне рассказал сам Валентин Аркадьевич: «Сначала мне очень нравился Айвазовский. Было много картин, и большие были, три стены были в Айвазах. Как-то раз приходит ко мне Крылов. Мы с ним очень дружили, он был не только карикатурист, но и большой художник, академик. И собиратель был крепкий. Входит он ко мне в зал, обвел взглядом стены, увешанные маринами, и восклицает: «Валечка! Да у тебя здесь можно утонуть!» А на одной стене среди морских пейзажей замечает небольшой этюд

Левитана. Порфирий Никитич подошел к нему, долго смотрел, повернулся ко мне и сказал: «А вот это – шедевр!» И что-то оборвалось внутри в тот момент у меня, всю ночь ворочался, не мог заснуть. А на утро снял со стены «Радугу» Айвазовского и понес ее к Блохину. Я знал, что у Николая Николаевича был один симпатичный этюд Левитана, и, несмотря на разницу в размерах и явный проигрыш в обмене, принес домой этот этюд. Такая же участь постигла и оставшиеся картины великого мариниста, при любой возможности менял их на этюды Исаака Ильича».

«Товарищами по цеху собирательства», с которыми Валентин Аркадьевич имел наиболее тесное и доверительное общение, кроме Крылова и Блохина, были профессор и врач Сталина Александр Леонидович Мясников, профессор Арам Яковлевич Абрамян и другие. Очень метко охарактеризовал этих людей организатор клуба коллекционеров Валерий Александрович Дудаков: «Те, кто раньше занимался собирательством, были люди увлеченные. Собирательство было для них сутью жизни. Была страсть, без которой ничего бы не получилось. Это были люди, глубоко привязанные к своей коллекции, и продавать даже втридорога любимую вещь они бы никогда не стали, в отличие от теперешних антикваров, которые рассматривают процесс только с экономической точки зрения. И еще одно отличие стариков – их увлеченность, переходящая в эрудицию. Это были люди, систематически изучавшие предметы, входящие в их коллекции. Мы ведь иногда ждали по 20-30 лет вожделенную картину. Конечно, это были знатоки».

Но знаний не хватало. Несмотря на то, что у Валентина Аркадьевича имелись в собрании работы Левитана всего творческого периода от одной из первых («Солнечный день. Весна. 1876–1877») до последней («В начале марта. Этюд. 1900»), он консультировался и трепетно дорожил отношениями с Владимиром Александровичем Петровым. Считал его единственным искусствоведом с большой буквы и часто повторял: «Это большое счастье, что у нас есть такой знаток как Петров». Полностью подтверждаю слова своего учителя по коллекционированию.

По сохранившимся надписям на оборотах некоторых картин и документам из семейного архива мне удалось установить из каких собраний поступили эти вещи. Картина «Солнечный день. Весна. 1876–1877» была приобретена у семьи Трескиных, этюд «Крым. Предгорье. 1899 (?)» подарен в 1970 году художником Николаевичем Араловым,

«Церковь Петра и Павла в Плесе. 1888» – дар семьи Гудцовых-Холодковых в 1995 году, «Весна в Италии. 1890» и «Венеция. Рива дельи Скьявони. 1890» в 1970-х поступили из собрания Н. Н. Блохина, «Розы (Пионы). 1894» ранее принадлежали П. Н. Крылову, этюд «У озера. Серый день. 1895» был приобретен в антикварном магазине в 1996 году. Всего в собрании В. А. Лебедева насчитывалось 20 работ Левитана.

Более ранние владельцы установлены по фундаментальному труду Федорова-Давыдова и каталогам выставок Левитана.

А вот крымский этюд Левитана «Ай-Петри» 1886 года был приобретен на моих глазах. Встреча с продавцом состоялась в подъезде дома Лебедевых при свете не самой яркой лампочки. Помню, как Валентин Аркадьевич взял эту работу в руки, пристально смотрел на нее около 5 минут, и потом, как бы для себя, прошептал: «Это – он», то есть, – настоящий Левитан. Тем не менее, на утро мы уже неслись на встречу к Владимиру Александровичу, чтобы подтвердить в предположении авторства великого художника.



Валентин Аркадьевич и Софья Аркадьевна Лебедевы.
Москва, сад Эрмитаж, 2000-е гг.

После этого случая я не мог понять, как можно купить за немалую сумму работу, на которую не было никаких экспертиз, провенанса, ничего не было: «Валентин Аркадьевич, как Вы определяете, что это Левитан или нет?» «Как сказать, сам не знаю, – отвечал собиратель, – Вот смотрю на картину, смотрю внимательно на небо, на деревья, на зелень. Когда живопись настоящая, по позвоночнику, вот здесь (показывает рукой на участок ниже шеи), пробегает холодок. Искусственно его вызвать нельзя».

Этому чудесному эффекту я нашел объяснение. Каждый вечер, перед сном Валентин Аркадьевич подходил к каждой жемчужине своего собрания, благословлял каждую картину крестным знаменем, желал им спокойной ночи. Такая насмотренность давала интуицию в определении авторства художника. А картины приобрели намоленность, которая благостно передается всем, кто соприкасается с этой великой коллекцией.

Источники:

1. От Первого лица. Интервью с Валентином Аркадьевичем Лебедевым. Авторская программа Натальи Бегтевой 22.06.2005 <https://smotrim.ru/audio/309866>
2. Кн. Никита Лобанов-Ростовский. Коллекционер (Воспоминания о коллекционере В. А. Дудакове) <https://magazines.gorky.media/nj/2005/241/kollekcjoner.html>
3. Валерий Дудаков. Юрий Сергеевич Торсуев // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2011. № 86. Май.
4. Лебедева С.А. С тобой и без тебя. М., 2013.
5. Семейный фотоархив Лебедева Александра Валентиновича.
6. <http://podvignaroda.ru/>
7. Википедия: Крылов, Порфирий Никитич (художник)
8. Википедия: Блохин, Николай Николаевич
9. Википедия: Мясников, Александр Леонидович (1899)
10. Википедия: Абрамян, Арам Яковлевич
11. Википедия: Чазов, Евгений Иванович

Локальные особенности взаимовлияния народного текстиля и костюма на территории современной Ивановской области

Понятие «ивановский текстиль» широко известно в отличие от понятия «ивановский костюм». Отчасти это связано с тем, что нынешняя Ивановская область ранее входила в состав Владимирской, Костромской и Ярославской губерний, и народный костюм интересовал различных специалистов только в чисто этнографическом, «дореволюционном» виде. В то же время, ивановская земля, безусловно, всегда была населена людьми, отличающимися конкретным мировоззрением и культурой. Столицей этой местности в узком историческом смысле, очевидно, надо считать не Иваново, а Шую – город гораздо более древний и славный. Он никогда не обладал административной самостоятельностью, но вокруг него не просто жила безликая крестьянская масса. Ткацкое, красильное и набойное ремесло существовало здесь с давних времен. В средние века этот ареал оказалась местом поселения множества ремесленников и богомазов, возможно даже привезенных Софьей Палеолог из Византии. Вероятно, что это обстоятельство вызвало расцвет иконописи в Шую, Палехе и Холуе. Из этих людей образовалась общность офеней и коробейников, благодаря деятельности которых, в том числе, и сложился и текстильный промысел. Построенная во второй половине XIX века железная дорога привела к тому, что на базе мануфактур началось бурное развитие текстильной промышленности. В это время начал складываться общественный интерес к своей истории и народному костюму, сложились многие принципы систематизации народного костюма и определились признаки его локальных особенностей. Сопоставление характеристик ивановских предприятий того времени позволяет утверждать, что славу и богатство Иванову принесли не ткачи, а отделочники. Однако, политические соображения и локальные литературные тексты сформировали образ Иванова как города красных ткачей.

На территории Ивановской области быстрее, чем во многих других регионах России пошел процесс замены традиционного льна для пошива одежды на фабричный ситец, и, следовательно, изменились

формы традиционного костюма. К концу 40-х годов ручная набойка практически перестала существовать. Однако и до перехода к новым материалам одежда этой территории, будучи во многом тождественной формам и видам одежды близлежащих областей, все-таки всегда отличалась от них.

Основные черты сходства ивановского мужского и женского костюма с одеждой Архангельской, Вологодской, Ярославской и Костромской областей связаны с использованием одинаковых природных красителей, одних и тех же волокон, приемов ткачества и традиционного плоского, безотходного кроя. В начале века почти вся одежда кроилась по традиционным схемам, основанным на модулях – ширине холоста и длине рукава и изделия. Традиционные методы изготовления ткани и ее ornamentации не позволяли значительно отступить от сложившейся схемы.

Одной из самых распространенных тканей, из которой шились повсюду в Верхне-Волжье и на Севере сарафаны, мужские и женские рубашки и юбки, была пестрядь. Она ткалась в такой разнообразии, что в зависимости от размеров клеток и цвета нитей в основе и утке у каждой были свои названия. Ткачи ивановского региона обеспечивали почти всю Россию александрийкой – пестрядью в мелкую клетку с использованием синей и красной нити.

Однако и при использовании в качестве основного материала льна ивановская крестьянская одежда отличалась от одежды других регионов чрезвычайным лаконизмом. Прежде всего, в отделках. В ивановских юбках, рубашках и сарафанах вышитый или тканый орнамент практически не встречается. Орнаментальные вставки использовались почти исключительно на полотенцах. В найденных экспедициями Ивановского текстильного института 1980–1991 годов женских рубашках отделкой служили только узкие полосы вышивки крестом по краю рукава, воротника и вдоль кокетки. Другим знаковым отличием ивановского домашнего текстиля является его цветовое решение. В вышитых полотенцах использовались многие традиционные народные швы с преобладанием техники «по выдержку». В этой технике, проводящей геометричность и графичность, обычно использовался только белый цвет.

Белая «строчка» до середины прошлого века выполнялась на фабриках, сменивших строчевые артели, работавшие практически в каждом районе Ивановской области. Эта техника создает элегантную простоту и чистоту за счет безупречного выполнения и точного расчета рисунка.

С приближением к XX веку увеличился поток информации и к мастерам текстиля, и к мастерицам, шьющим одежду. Женщины стали внимательно рассматривать одежду горожанок, пробовали изобрести новые приемы кроя и пошива, в том числе используя комбинации старых приемов. Примером такого решения является платье-рубаша, найденное сотрудниками музея народного быта в начале XXI века в Савинском районе. Перед рубашки скроен по типичной старинной схеме рубашечного кроя, а спинка – по схеме кроя сарафана. Она имеет низкую отрезную кокетку, и подол ее заложен в мелкую складку так, как это делалось на ситцевых сарафанах. Примечательно, что рубаша сшита из очень плотной хлопчатобумажной ткани, по толщине близкой ко льну, что, возможно, и побудило мастерицу объединить приемы формообразования костюма рубашки и сарафана. Это подтверждается и «отделкой» рубашки – двумя застроченными поперечными складочками, которыми обычно украшали ситцевые рубашки от «пароч-ки». Этот пример подтверждает, что переход с одной формы к другой продолжал традиции ивановского костюма, отличающегося лаконизмом и вкусом.

К переходу к ситцевым сарафанам во второй половине XIX века ивановский костюм был более подготовлен, чем одежда многих других регионов, поскольку здешним мастерицам не пришлось соединять разные по стилю рисунки набойки и вышивки. Вкус, воспитанный иконописью и текстильным ремеслом, способствовал тому, что на ивановской земле на рубеже XX века сложился и бытовал один из самых элегантных видов крестьянского костюма. Легкий, с ювелирной тщательностью собранный в сборку на талии сарафан обеспечивал идеальную посадку. Головной убор к этому времени почти повсюду сменился платком, который стал важным элементом художественного решения всего комплекта костюма. Манера ношения его концами вниз спереди делала его важным масштабным элементом, организующим внимание на лице. Платки, выпускаемые ивановскими фабриками, точно соответствовали стилю рисунка ткани, а кайма, украшавшая платок, создавала деликатный композиционный акцент всего комплекта. Для посещения церкви и на праздники надевали дорогие ковровые или шелковые платки, в центр которых для сохранности нашивали кусочек ткани, выполнявшей ту же роль, что подоплека в рубашках. В обиходе использовались ситцевые платки с традиционной каймой из восточных огурцов или розочек в ивановской трактовке. Середина украшалась стилизованными изображениями мелких розочек

или небольших полевых цветов и фигурок, похожих одновременно и на ягодку, и на простой почти геометрический мотив. Наличие платка, закрывающего грудь спереди, продолжало традицию скрывать особенности женской фигуры и практически исключало ношение украшений типа бус. Такое решение усиливало строгость и лаконичность одежды. Возник образ, близкий к образам богомолки и странницы, который использовался в работах М. Нестерова и других художников уходящей Руси.

Самым популярным фоном для ситцевых деревенских сарафанов был «немаркий» темно-синий цвет. В оформлении ситцев, сделанных в Иванове, было много сходства со старинными образцами. Ивановские фабриканты ориентировались на крестьянского потребителя, что делало их продукцию ближе к изделиям народных мастеров. Товар московских, ярославских, тверских фабрик был качественнее и ориентировался на европейские образцы, и, главное, был более дорогим. Костюм активно влиял на оформление тканей, которые называют традиционными ивановскими ситцами. Название определенной части ассортимента как «сарафанные» говорит об их глубокой эстетической и практической связи.

У сарафанов было множество незаметных на первый взгляд дизайнерских находок. Поясок, вшитый в боковой шов, мог завязываться как спереди, так и сзади. Это остроумное решение позволяло обычно завязывать поясок спереди, подчеркивая талию, а при наступлении беременности завязывать его сзади. Сарафан плавно «вырастал» вперед вместе с будущим ребенком. В боковом шве устраивали карман, со стороны изнанки по краю подола нашивали кайму, предохраняющую низ сарафана от износа. Костюм был не марким, стройным, очень удобным. Один и тот же крой прекрасно подходил женщинам всех возрастов. Возможность варьировать цвет фона ситца сарафана и платка позволяла при общем единстве получать живописное разнообразие и индивидуальность.

Переходной формой от деревенского к городскому костюму была «парочка» – комплект из ситцевой кофты и юбки, украшенной снизу оборкой. Парочка в ивановском регионе была очень распространена и отсюда «двигалась» по всей России.

Нужно отметить, что деревенские и фабричные мастерицы переходного периода создавали в большинстве своем не только красивые, но и добротные, хорошо выполненные изделия. К этому периоду они еще не утратили вкуса и умения, которым отличались все народные костюмы, выполненные в традиционной манере.

Парочка называлась в разных районах по-разному. Часто ее называли «казак» – видимо за аналогию с традиционным костюмом казачек. В Тейковском районе верх от парочки называли «тираска». Кофта обычно шилась приталенной, по линии талии к ней пришивалась баска. Был и другой, не приталенный вариант, в котором кофта расширялась книзу. В обоих случаях она шилась на подкладке (корсетке), в которую вставлялись плотные корсетные пластинки. Застежка обычно размещалась в плечевом шве, откуда по пройме уводилась в боковой шов. В обоих вариантах на полочке или спинке кофты присутствовала кокетка, украшенная кружевами, тесьмой или пуговицами, часто обтянутыми той же тканью. Поскольку в таких костюмах девушки часто ходили на маевки и танцы, где самым популярным танцем начала века была кадриль, этот комплект принято было называть кадрильным, а ботиночки к нему – кадриликами.

Именно в этих костюмах ивановские женщины вошли в историю, поскольку самые многочисленные их изображения относятся к первой русской революции. Работницы текстильных фабрик, многие из которых стали пламенными революционерками, изображались ивановскими художниками советского периода, знатоками фабричного костюма именно в кадрильных комплектах. Переход к ним был знаковым: вместе с появлением подчеркнутой талии ушел в историю скромный и строгий народный ивановский костюм, завершивший к тому времени свое развитие.

На территории нынешней Ивановской области сложилась уникальная традиция производства и отделки домашнего текстиля и народного костюма. В конце 19-го – начале 20-го века эта традиция развивалась опережающими темпами, благодаря развитию промышленного производства и отделки ситцевых тканей, которые, однако, сохранили заметную часть исторических особенностей регионального текстиля и костюма. В послереволюционное время эти традиции сменились на выпуск агитационного текстиля, но в настоящее время обращение к ним может служить надежной основой создания модных тканей и современной одежды с национальной художественной окраской.

Влияние технологических, социальных и политических условий на художественную эстетику текстильных кроков, изготавливаемых на предприятиях Иваново-Вознесенского региона в 20-е – 30-е годы XX века

Как известно, технологии в текстильном производстве играют важную роль в формировании определенного художественного оформления текстильных изделий. С изобретением новых видов отделочных процессов, пигментов и других приёмов заключительной отделки тканей, художники получали новые инструменты и возможности художественно выражаться в своей профессии. Зачастую дизайнеры находятся в жестких ограничительных рамках своего производства, которые установлены технологическими возможностями предприятия. Любой текстильный рисунок, принятый в производство, является не только результатом творческого полёта мыслей художника, он создается с учетом специфики дальнейшего массового производства. В 30-е годы некоторое время существовал и еще один контроль – со стороны идеологической правильности художественной составляющей.

Принято говорить о прорывах и инновациях в текстильном производстве, которые давали художникам новые возможности самовыражения, но бывали и периоды, когда приходилось работать исходя из того, что есть. В 20-е годы молодая страна Советов с разорванными экономическими связями на остатках текстильной промышленности мало какие возможности могла дать художникам для творческого полёта. Художники создавали рисунки в 1 цвет, то есть в 1 вал, дефицит красителей и другого сырья диктовал свои условия работы. Отсюда мы можем видеть как следствие обилие бело-земельных рисунков в 1 цвет. Во-первых, белый фон – это экономия на красителях. Во-вторых, рисунки часто выполнены в упрощенной геометрической стилизации, создаётся эффект полутонов за счет тонких линий, точек.

Важным фактором, повлиявшим на особенность художественного оформления текстильных рисунков, стала технологическая особенность печати рисунка – трафление. В процессе трафления все шаблоны настра-

иваются синхронно для четкого «соседства» цветов на ткани, и рисунок собирается из отпечатков шаблонов разных цветов в одну композицию. Трафление происходит на низких скоростях подачи ткани, специалисты печатники следят в процессе печати за тем, чтобы не произошел сбой и рисунок не «рассыпался». Чем больше количество цветов, тем дольше процесс трафления и ниже общая скорость печати. В условиях всеобщей потребности в дешевой ткани, рисунки, которые максимально упрощали процесс печати были востребованы.



Рис. 1. Из собрания Музея ивановского ситца, г. Иваново

Соответственно рисунки в 1 цвет (*Рис.1*) были максимально просты в производстве и скорость их печати максимально высокой.

Помимо технологий, сюжеты определялись новой на тот момент реальностью, в которой жили люди и художники были этому свидетелями. Государственные программы по индустриализации и электрификации страны изменили привычный уклад жизни многих людей, появилось множество предметов нового быта, образа жизни. Фабрики, трактора, линии электропередач, электрические лампочки, дирижабли – всё это и многое другое стало вплетаться в орнаменты текстильных рисунков. Рабочий

коллектив, понятие «союз», «советы», воспевание всеобщего труда и общих целей, всё это определило появление изображений стройных рядов моряков, пионеров, рабочих, в текстиле это прекрасно ложилось в раппорт и создавало впечатление бесконечности солдатских шеренг.

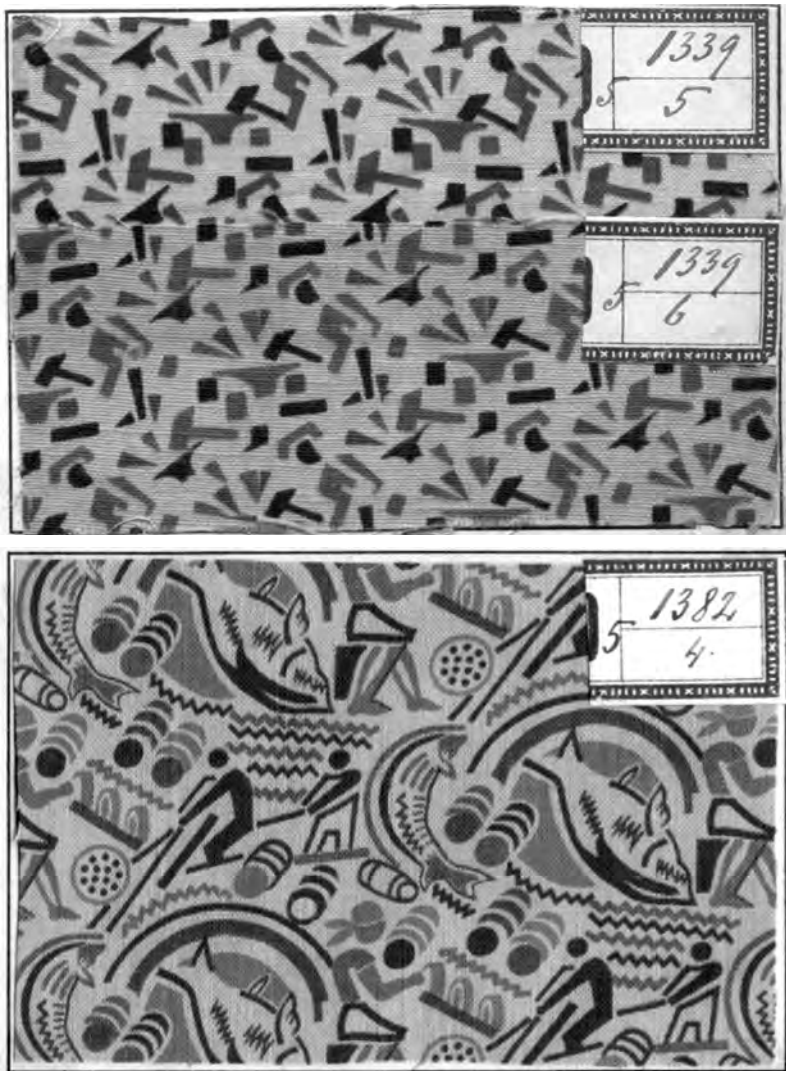


Рис. 2, 3. Из собственной коллекции автора

В целом выразительные приёмы композиции и стилизации текстильных рисунков этого периода близка к стилистике конструктивизма: геометричность, острые углы, яркие цвета, часто контрастные сочетания. Героями сюжетов становились «пролетарии», например, кузнецы и металлурги (Рис. 2), работники сельского хозяйства, рыбной промышленности (Рис. 3 и другие).

Текстильный рисунок на тканях Иваново-Вознесенского региона в 20-е – 30-е годы прошлого столетия создавался в условиях технологических и идеологических ограничений. Технологические ограничения были обусловлены отсутствием доступа к новым технологиям печати, новым красителям, устаревшим оборудованием. Однако и в этих условиях ивановские художники-текстильщики нашли художественные средства, позволяющие при наличии указанных ограничений создавать высокохудожественные ткани. Идеологические ограничения привели к созданию специфического агитационного текстиля, высокий художественный уровень исполнения которого прославил Ивановский регион.



Рис. 4. Александр Самохвалов.
Иллюстрация к книге



Рис. 5. «Кашемир», «Солдаты»,
художник О. Федосеева.
Из собрания
Музея Ивановского ситца



Рис. 6. Художник А. Дейнека.
Дирижабль.
Иллюстрация к книге



Рис. 7. Ситец «Цепеллины», 1930.
Художник А. Медведев.
Из собрания
Музея Ивановского ситца.
Иллюстрация к книге

Возрождение забытой росписи

Древнее село Холуй знаменито своими иконописными традициями. Практически всё население, на протяжении нескольких веков, было связано с иконописанием. После революции 1917 года иконопись становится запрещённой, огромная армия мастеров, оставшихся без работы, начала искать применение своим художественным навыкам. Поиск этот был долгим, писать лаковую миниатюру начали только в начале 30-х годов, а до этого делали попытки расписывать металлические подносы, матрёшки, круглые токарные кубышки и другие изделия из дерева. Роспись подносов и матрёшек видимо прекратили быстро, по крайней мере изделий совсем не сохранилось. А вот круглые токарные коробочки с росписью, кубышки, стаканы, пасхальное яйцо, сохранились в Государственном музее Холуйского искусства, на основе этих образцов можно судить о качестве и художественной ценности, первых опытов бывших иконописцев, перешедших с иконописной доски на поверхность прикладного предмета. Подсказать и направить было некому, в новых условиях необходимо было самим искать новое применение традициям иконописного мастерства.

В сложный, послереволюционный период, артели в Холуе возникали и закрывались, сменяя друг друга. Мы обладаем весьма скудными сведениями о деятельности этих организаций. Направление в творчестве было у всех похожее, в основном, роспись токарных деревянных предметов. В 1919 году бывшая иконописная школа преобразовалась в Художественные промышленные мастерские со специальностями: Декоративная живопись и столярно-токарное дело¹. Руководил мастерскими, бывший заведующий иконописной школы Е. А. Зарин, он преподавал рисунок и живопись. Столярная мастерская была прекрасно оборудована в ней имелись: «универсальный станок, токарный станок, пропиловочный станок, столярные верстаки и все необходимые инструменты для столярно-токарных работ»².

1 ГАВО Ф. Р 1045. Оп. 1. Д. 536. Л. 6 об.

2 Барашков В. В. Холуйские художественные промышленные мастерские. // Южский альманах №3. Иваново: ООО «ИИТ» «А – Гриф». 2017. С. 117.

На базе такой мастерской вполне могли изготавливали полуфабрикат для росписи.

В 1919 году организовался Профессиональный трудовой союз живописцев, иконописцев, декораторов и других лиц, занимающихся художественным ремеслом, насчитывающий около 25 мастеров³. В основном расписывали металлические подносы и матрёшки, председателем избрали И. Хренова. Полуфабрикат для росписи частично получали из Жостовской артели и Хохломы, организация просуществовала недолго, всего около двух лет. Основной причиной распада стали внутренние разногласия, через артель, бывшие руководители иконописных мастерских, сбывали старые запасы икон. При дележе прибыли начали возникать распри и организация прекратила существование.

Затем создавалась артель «Рабис» (Работники искусства), она имела несколько подразделений, один из них назывался Артелью древней живописи, другой художественно-промышленные мастерские, располагалась артель в бывшей иконописной школе, Е. А. Зарин принимал активное участие в сплочении коллектива, в организации работы, и в обучении молодых мастеров. Наряду с росписью деревянных изделий домашнего обихода художники писали иконы, что и погубило, по словам К. В. Костерина, этот коллектив⁴.

В 1924 году создаётся артель «Кисти», основу которой составляли бывшие иконописцы мастерской Суворова, председателем избрали талантливого художника С. А. Мокина. Информацию о работе артели можно прочитать в книге «Искусство Холуя»: «В 1924 г. живописцами Холуя была сделана новая попытка возродить искусство, необходимое народу. Была организована артель «Кисти». Она получила хорошие заказы на роспись деревянных изделий, в том числе и на экспорт. Роспись делали темперной техникой живописи и покрывали лаком... Мастера за работу взялись с большим желанием, стали создавать свои рисунки, по которым делалась роспись. В большинстве случаев она была орнаментальной. В изготовлении рисунков активное участие принимали С. А. Мокин, К. В. Костерин, И. И. Денисов.

3 Соловьева Л. Н. Холуй. Лаковая миниатюрная живопись. // Интербук. Москва. 1991. С. 10.

4 Там же. С. 25.

Начало было хорошее, у мастеров поднялось настроение, росла уверенность, словом, работа кипела. Однако новое рождалось не легко, в тяжёлых муках. Отправили первую партию продукции, отзыв получили положительный. Послали вторую партию, а оплата где-то ... застряла»⁵.

Из других книг узнаём ещё несколько имён мастеров артели «Кисти» занимавшихся росписью по дереву это В. И. Антонов, К. И. Хитин, К. Н. Мокин, В. М. Блиничев, В. И. Аптев, Д. П. Баранов, Г. И. Тренин⁶. Работы художников отправлялись в Москву во Внешторг, но торговля шла с переменным успехом. Желая подзаработать артельщики выполнили заказ на реставрацию и поновление росписей храмов в селах Мордовском и Лучкино. Эта работа поправила пошатнувшиеся финансовые дела артели, но районное руководство отнеслось к выполнению подобного заказа резко отрицательно, поэтому артель в конце 1925 года прекратила своё существование, художники разбрелись кто куда, основная масса стала работать во Мстёре.

После распада артели «Кисти», роспись по дереву в Холуе перестала быть основным направлением в творчестве. Главной сферой деятельности становится роспись надкроватных «ковриков» масляными красками, затем начали появляться первые миниатюры на папье-маше. Возможно мы никогда бы не вспомнили про этот непродолжительный по времени, но важный для общей картины промысла, переходный период. Когда с 1919 по конец 1925 года, в Холуе занимались росписью деревянных предметов. Но известный исследователь народного искусства Ю. А. Арбат в своей книге «Русская народная роспись по дереву» поместил отдельную статью озаглавленную «Холуйская и Мстёрская роспись» в ней в частности говорится : «В двадцатых годах нешего века была сделана попытка наладить роспись в селе Холуй, Ивановской области... Первые опыты с росписью по дереву относятся здесь к 1919 году. Затем заведующий мастерской Н. И. Дьяков в 1924-1925 году стал регулярно привозить различные вещи, выточенные из дерева – пеналы, пудреницы, грибы, матрёшки и т. д. и организовал роспись их в доме местного жителя Суворова.

5 Стариков В. В. Искусство Холуя // Иваново. 1959. С. 10.

6 Соловьева Л. Н. Холуй. Лаковая миниатюрная живопись. // Москва. Интербук. 1991. С.26..

Наиболее деятельными мастерами были Иван Васильевич Денисов⁷ и Александр Николаевич Великанов. Некоторые рисунки для росписи создавал Сергей Александрович Мокин, окончивший Холуйскую иконописную школу.

Но мастера не пришли к согласию относительно стиля росписи. Одни предлагали рисовать пейзажи, другие же склонялись к орнаментальным мотивам, взятым из древнерусских рукописей. Находились и такие, которые предпочитали античные узоры. Большого спроса такая роспись не вызвала, артели и мастерские в Холуе создавались и ликвидировались. Сейчас только случайно можно увидеть сохранившиеся образцы холуйской росписи различного типа: пейзажи, мотивы древнерусские и античные»⁸. Как видим из текста, роспись не получила своего развития, главной причиной стало отсутствие согласия между мастерами, в каком направлении двигаться. Действительно из тех образцов росписи, которые мы имеем, нет ни одного повтора, каждая шкатулка индивидуальна. Возможно в артели не нашлось настоящего лидера, способного объединить усилия художников на работу в одном ключе. Да к тому же артель «Кисти» просуществовав всего два года, срок очень маленький для создания художественного стиля.

В настоящее время Южский Дом ремёсел начал работу по изучению сохранившихся образцов росписи. Поставив себе цель проверить, была ли перспектива у художников Холуя, при благоприятных исторических и иных условиях, создать традиционную роспись способную конкурировать среди богатого разнообразия русской народной росписи по дереву? В качестве образцов для изучения и копирования мы выбрали коробочки выполненные художниками Иваном Ивановичем Денисовым и Григорием Ивановичем Трениным. Бывшие иконописцы Денисов и Тренин пользовались уважением в Холуе, считались хорошими мастерами. Положительную оценку работам Денисова, в области росписи по дереву, можно прочитать в книге Холуй. Лаковая миниатюрная живопись: «Представление об этих изделиях даёт нам деревянное расписное пасхальное яйцо художника И. И. Денисова из Музея холуйского искусства. На чёрном фоне представлено стили-

7 Инициалы художника указаны неверно, Денисова звали Иван Иванович.

8 Арбат Ю. А. Русская народная роспись по дереву. // Москва. Изобразительное искусство. 1970. С. 187 – 190.

зованное изображение льва, мотив, заимствованный с белокаменной резьбы Дмитриевского собора во Владимире. И. И. Денисов, хорошо владевший кистью, создавал мелкий изящный орнамент. Сохранились круглые токарные коробочки с его росписью. Кроме орнаментальных, известны пейзажные композиции мастера в духе книжной иллюстрации периода модерна»⁹.

Один из основоположников лаковой миниатюры Холуй К. В. Костерин, в своих воспоминаниях о работе в артели «Кисти», так же хорошо отзывается о мастерстве художника Денисова: «Составляли композиции главным образом орнаментальные. Активно участвовал в укреплении молодой артели Денисов И. И., делал роспись тонко, изящно. Я составлял рисунки и хорошо чувствовал цвет. Работы получили положительные отзывы»¹⁰.

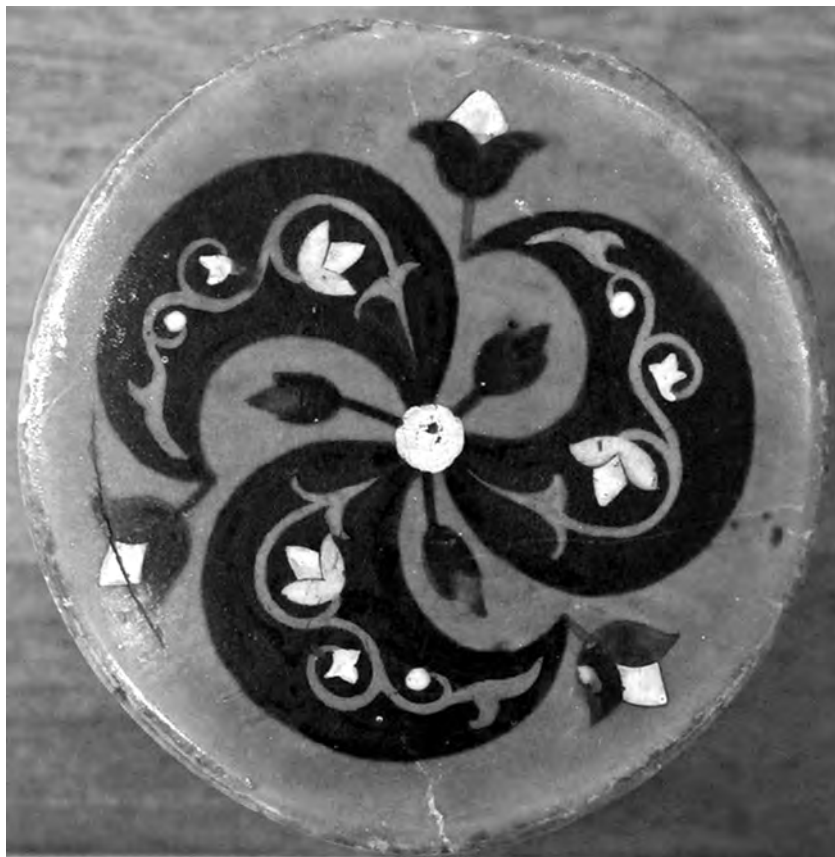
В Южском Доме ремёсел, в начале изучения росписи, в качестве образцов, использовались две круглые коробочки из Государственного музея Холуйского искусства. Это работа Денисова И. И. (1925 г. КП 1821), на крышке и боковой стороне коробочки помещено стилизованное изображение павлинов. И работа Тренина Г. И. (1929 г. КП 1825) на крышке которой изображена холуйская Троицкая церковь со стороны моста, на боковинке растительный орнамент. Используя данные образцы мастер Южского Дома ремёсел Боков Иван Сергеевич написал деревянный ларец, круглое декоративное панно, разделочные доски и ряд небольших токарных предметов. Главным изделием стал ларец, на котором использовались мотивы из двух выбранных образцов. Практически без изменений на ларце скопированы павлины с коробочки Денисова, остальные детали подверглись изменениям и доработкам, так как орнамент и пейзаж на коробочке Тренина носят эскизный характер, не имеют чётких силуэтов и форм. Поэтому мастеру пришлось многое домысливать и добавлять от себя, пытаясь найти гармоничный растительный орнамент. Единственное, что не подвергалось изменению, это холодная цветовая гамма. Работы мастера Бокова И. С. были представлены на областной выставке «Мастер золотые руки». в 2017

9 Соловьева Л. Н. Холуй. Лаковая миниатюрная живопись. // Москва. Интербук. 1991. С. 26.

10 Печкин М. Б. Холуй. Природа, быт, искусство в воспоминаниях старожилов поселка. // Иваново. 2004. С. 66.

году. Данные работы не получили широкого одобрения у жюри выставки-конкурса. Однако было отмечено, что в целом идея воссоздания забытой росписи имеет перспективу.

На втором этапе, за основу была взята другая коробочка Денисова И. И. «Трилистник» (1925) из Государственного музея Холуйского искусства (КП 2632). Эта работа привлекла своей простотой и оригинальностью. На крышке коробочки, по красно-кирпичному фону от центра идёт широкими завитками трелистник, внутри завитков светлый орнамент, такой приём в других росписях не встречается. На боковинке тёмные, тонкие завитки с добавлением небольших ярких деталей.



Коробочка «Трилистник». 1925 г. Автор И. И. Денисов

К созданию работ на основе этого образца приступила мастер дома ремёсел Бесшапошникова Наталья Александровна. В начале она сделала копию с коробочки Денисова, затем сохраняя схему орнамента стала модернизировать его, добавляя новые детали и используя различные растения: одуванчик, ландыш, виноград. Выяснилось, что растения обладающие длинными листьями наиболее удачно подходили для данного орнаментального стиля. В результате были созданы несколько изделий различной формы и размера: корндашницы, туески, коробочки, маслѐнка, разделочные доски, ступка, ложка, декоративное панно. По мнению художественного совета Дома ремёсел, наметилась вполне реальная перспектива для развития этого вида росписи, обладающего декоративными возможностями.



Набор предметов с Тезенской росписью. 2021 г.
Автор Н. А. Бесшапошникова

Простой пластичный орнамент, позволяет создавать композиции как на небольших по размеру утилитарных формах, так и на крупных плоскостях. Есть возможность работать с новыми растениями, экспериментировать с цветом орнамента и фона изделия. К тому же эта роспись не имеет аналогов среди других видов росписи, поэтому было принято решение продолжить работу. Таким образом, коробочка написанная в 1925 году мастером И. И. Денисовым легла в основу развития опреде-

лённых традиций, которые имеют перспективу создания росписи не похожей на уже известные традиционные виды, и обладающей высоким художественным уровнем. Если бы мастер И. И. Денисов в своё время создал несколько подобных образцов, а другие художники продолжили его поиск, роспись могла стать перспективной.

В настоящее время в Южском доме ремёсел продолжается работа над совершенствованием росписи, создаются новые образцы. На выставку «Мастер золотые руки» (2019) в Иваново, были представлены работы трёх авторов, прежде всего это работы Натальи Бесшапошниковой создавшей около двадцати различных предметов. Работа Ивана Бокова, деревянная шкатулка в виде книги, три плетёных короба с росписными крышками Николая Печкина. Все авторы стали лауреатами конкурса первой степени, что можно расценивать как признание усилий Южского Дома ремёсел по воссозданию, нового вида росписи. Название «Холуйская роспись», закреплённое в книге Ю. А. Арбата, на данном этапе, вносит определённую путаницу. У всех оно ассоциируется с лаковой миниатюрой Холуя, поэтому решено дать росписи новое название, рабочий вариант которого звучит как «Тезенская роспись. Южского дома ремёсел.» Село Холуй расположено на реке Теза, поэтому название Тезенская обозначает место откуда пошла роспись. Предстоит ещё длительная, кропотливая, экспериментальная работа над созданием новых образцов. Работа по определению наиболее удачных декоративных орнаментальных мотивов, которые лягут в основу традиций «Тезенской росписи Южского дома ремёсел».

Палех в современных реалиях

В этом небольшом обзоре мы хотим немного рассказать о современной жизни такого уникального, без сомнения, места, как Палех, являющийся на протяжении нескольких веков провинциальным центром искусств. Он уникален своей концентрацией творческой мысли и творческого же народа, постоянным (в течение длительного времени) художественным поиском различных задач в области изобразительного искусства.

Феномен Палеха является по сути отражением известного выражения «geniusloci» – «гений места». Здесь невероятно ярко прослеживается связь живущих на этой земле людей с ощущением красоты, с желанием и возможностью воплотить её в красках, линиях, звуках. Здесь постоянно бурлит творческая жизнь, выплёскиваясь в разных формах.

Связь человека с местом его обитания загадочна, но очевидна. Несомненно, но таинственна. На линиях пересечения художника с местом его жизни и творчества возникает новая реальность. В попытках эту реальность уловить и появляется этот феномен – «гений места».

Палех на протяжении трёх с половиной столетий пережил немало сложных периодов, взлётов и падений. Он как культурный феномен устоял и в эпоху кризиса религии и связанного с ней упадка интереса к иконе начала XX века. Пережил он и бурные революционные и первые советские годы, отозвавшись взлётом в 1924 году. Войны, смены режимов, оттепели и обновления добавляли новые краски и темы, обогащая творческую палитру поисков.

Внимание государства практически всегда благотворно сказывалось на развитии палехского искусства, выражаясь в госзаказах, госзакупках, организации выставок и творческих встреч. В конце 1980-х годов постепенно возникает интерес к иконописи, связанный с изменением политической ситуации в стране. 1989 стал последним в жизни единого художественного сообщества в Палехе. Распадаются государственные художественные мастерские на кооператив и товарищество. Процесс дробления на отдельные коллективы продолжается и дальше. Рубеж XX-XXI веков ознаменовался мирным и удивительным сосуществованием религиозной живописи (как монументальной, так и иконой малых

форм) и миниатюрой, спрос на которую устоял, несмотря на череду кризисов, хотя и снизился.

Миниатюра как жанр сейчас переживает непростые времена. Конечно, есть ценители прекрасного, готовые платить немалые деньги за тончайшие шедевры, но их, этих ценителей, не так много, чтобы несколько сотен художников могли постоянно иметь востребованность. К тому же при очевидном запросе потребителей на традиционность и классику жанра есть очевидный запрос на инновацию и на интеграции в современную среду, который пока не полностью реализован.

Несомненно, Палех сейчас, по мнению многих, находится в кризисе (впрочем, эта цикличность присуща художественному сообществу перманентно). Расцветший в первой половине 20 века благодаря государственной поддержке, которая продолжалась вплоть до конца 80-х, Палех сейчас мечтает о ней, вспоминая внимание и любовь власти на протяжении советской истории.

На данный момент творческий Палех представляет из себя разрозненный конгломерат различных творческих объединений самой разнообразной направленности. В основном в приоритете у художников стенная храмовая живопись как наиболее экономически выгодная, причём наши мастера достаточно успешно выполняют заказы в разных иконописных стилях. Но и развитие лаковой миниатюры тоже является основным из направлений в нескольких творческих организациях. Ведутся также поиски в направлении стрит-арта, оформлении интерьеров как целостной художественной задачи.

Сейчас в Палехе остались только два государственных учреждения, имеющие отношение к искусству – это Палехское художественное училище и Государственный музей Палехского искусства.

А творческие организации представлены россыпью частных предприятий разного масштаба, от небольших семейных мастерских до крупных, в несколько сотен человек, организаций.

В нашем небольшом обзоре мы коснёмся деятельности самых заметных палехских творческих организаций.

Уцелела в Палехе организация Союза художников России, в ней сейчас около 80 художников-палешан. Функция этого объединения сейчас – периодическая, около двух раз в год, выставочная деятельность.

Самое крупное творческое предприятие Палеха – «Палехский иконостас», насчитывающее 150 работников, из которых 30 художников-и-

конописцев, а также архитекторы, проектировщики, резчики по дереву, позолотчики и т.д. Это предприятие существует достаточно давно, с 1996 года. По словам главного художника мастерской, Натальи Влезько, кризиса последних лет, связанного с пандемией, они не почувствовали. Мастерская достаточно известна в России, всегда имеет заказы, зачастую ведёт параллельно несколько иконостасов. В предприятии создают не только иконостасы, но и храмовые интерьеры полностью, продумывая весь дизайн помещения, от стенных росписей до элементов освещения. География их заказов последних лет широка – Астрахань, Казань, Минск, Севастополь.

Одна из самых заметных мастерских в Палехе, поддерживающая весьма высокий уровень лаковой миниатюры – ООО «Духанин», названная так по фамилии организатора мастерской О. Н. Духанина. Это мастерская, выросшая из семейной (члены семьи которой составляют ядро коллектива), занимающаяся и миниатюрой, и иконописью. Она с самого начала была ориентирована на создание предметов искусства очень высокого качества, не включая дешёвый сувенирный сегмент. В штате предприятия – только администрация, с художниками работают по договорам. В настоящее время примерно с 15 художниками заключены договора. По словам коммерческого директора мастерской, А. О. Духанина, мастерская сейчас переживает непростые времена. Пандемия ковида и последующие события сильно изменили рынок. Полностью исчезли зарубежные туристы, поставки работ за границу также прекратились. Закрылись на несколько лет торговые точки «Дом фарфора» и магазин в Сретенском монастыре. Мастерская планировала выставки-продажи в Ганновере и Брюсселе в 2020 и 2021 годах, которые не состоялись.

У мастерской был заключен договор с Палехским музеем для копирования работ старых мастеров. Таким образом сделали запас в количестве 500 работ выставочного уровня. Духанины изначально держали курс на высочайшее качество штучных работ, исключая дешёвую сувенирную продукцию, и поэтому оказались в сложной ситуации, которая вынудила их ронять цены и уменьшить количество сотрудников. Надо отметить, что, по словам А. Духанина, икона всё же более востребована и этот сегмент рынка искусства помогает мастерской «держаться на плаву».

Следующая весьма заметная творческая организация – ООО «Возрождение», она же «Палехские мастерские Александра Гусаковского».

В этой мастерской трудятся как миниатюристы, так и иконописцы, и мастера по стенной росписи. На данный момент художники ведут параллельно несколько храмовых объектов. Недавно был удачно освоен ими опыт храмовой мозаики в Мордовии.

В штате этого предприятия 30 человек, но многие художники принимают работы на худсовет. Традиция проводить регулярные еженедельные художественные советы – это то, что отличает эту мастерскую от других. Это, без сомнения, очень полезный опыт, особенно для начинающих художников. Вообще в мастерской, по словам главного художника Н. Гусаковской, большой спрос на хорошую качественную миниатюру, и, соответственно, молодых миниатюристов, для которых в этой организации стараются предоставить хорошие условия. Однако, как отмечает главный художник, очень часто молодежь приходит с желанием писать миниатюру и переходит на храмовую стенопись, которая более выгодна экономически. Поэтому в мастерской Гусаковских очень востребованы миниатюристы, которые всегда в дефиците.

С июля 2020 мастерская открыла интернет-магазин, ориентированный, в основном, на внутренний рынок. Работает художественный салон в Палехе и Кинешме. Пользуется спросом мелкая сувенирная продукция, например, авторучки с росписью. Однако и уникальные работы, стоящие недёшево, находят своего покупателя. Пытаясь расширить горизонты, в мастерской также ищут новые формы приложения творческих сил, применяя новые материалы (дуб, ясень, матовые лаки), экспериментируя с поверхностью предмета и тактильными ощущениями от него.

Ещё одна организация «Арт-цех» представлена в новом арт-центре, в помещении отреставрированного в прошлом году старинного здания советских художественных мастерских. Это здание сейчас, без сомнения, является одной из точек притяжения как творческого населения Палеха, так и гостей, и поклонников искусства. В арт-центре регулярно проводятся выставки самой разной направленности. Здесь можно увидеть и традиционную миниатюру, и иконопись, и новаторские поиски в области палехского искусства (работы на разных материалах с использованием палехской техники, но с более свободным подходом к графике и тематике).

Проходят в арт-центре и другие события: лекции, кинопоказы, фестивальные мероприятия, мастер-классы.

Надо сказать, что фестивали – отдельный пласт в творческой жизни Палеха. До пандемии она была более активна, но и сейчас, в это сложное время, не угасла. В связи с этим уместно будет вспомнить проект «Русская Нарния». Название связано со сравнением Палеха со сказочной страной Нарнией, которая тебе внезапно открывается, если ты приотроешь в неё дверь. Почти четыре года существует этот проект, основанный художниками неформального объединения «Созвездие Редис». Организаторы проекта провели уже 5 фестивалей в Палехе.

Вот что они пишут о себе: «Проект, который соединил профессиональных художников, дизайнеров, кураторов, архитекторов, всех, кого объединяет концепция создания нового направления в современном русском искусстве, «Русского красивого», поиска нового звучания, визуально уводящего нас от штампов и обезличивания. В концепцию проекта положена интеграция художественной, образной системы, традиции, в пространство мирового современного искусства, развитие Палеха как актуальной творческой площадки».

От проекта к проекту, организаторы выбирают темы, практически соответствующие стилистическим традициям Палеха, этапам обучения художника-мастера. Это своеобразное «изучение Палеха» с точки на временной шкале, на которой мы находимся сейчас и с прицелом в будущее. Таким образом в фестивалях рассматривались орнамент (проект «Параллельная линия»), растительная тема («Палехский огород», «палИсад»), животные («Палехский Бестиарий»), и, наконец, архитектура – «архИтрав». Основная команда – 5 человек, расширяется до необходимого количества под заказ или событийный проект. Все художники имеют параллельную работу в области иконы или миниатюры.

Сейчас команда разработала проект «Гнездо» – своеобразный многофункциональный выставочный исследовательский центр, который только недавно начал работу. Уже проведен ряд встреч с представителями творческой и музейной среды из Москвы и Нижнего Новгорода. В планах – акустические концерты, кинопоказы, тематические вечера (серьёзные и ироничные), буккроссинг, выставки, арт-пикники и презентации. Здесь можно сгенерировать, обсудить и разместить любой художественный заказ, напрямую найти своего автора или работу.

Ещё один фестивальный проект в Палехе реализуется уже второй раз – «Поле людей». Организатором его является актриса кино Полина Лиске, имеющая палехские корни и палехское же образование. Она же –

владелец и организатор домашнего театра в Палехе. В рамках фестиваля проходят кинопоказы, театральные постановки, перформансы, выставки, экскурсии.

Фестивали, акции задают тон художественной и культурной жизни, подводят итог и дают новый вектор развития, объединяют культурное сообщество, представителей арт бизнеса, креативных сообществ, заставляют художника размышлять, работать, выходить за рамки привычного, искать новые формы и содержание.

Фестивали обычно собирают большое количество публики, приезжающей как из близлежащих городов, так и издалека. Сама идея сельского праздника-фестиваля на природе, в месте с богатой культурной историей выглядит очень привлекательно.

Сегодня важным становится вопрос сохранения и развития традиционных практик в искусстве как основополагающего элемента национальной идентичности, формирующего культурную среду. Однако тема возрождения не может быть связана только с опытом прошлого. Традиция – образная система, соединяющая прошлое и будущее, актуальная в настоящем, работающая в диалоге со зрителем и местом. В этой связи важен не только уровень мастерства, изучение опыта прошлого, но и разработка новых форм, визуальное переосмысление.

Поэтому, несмотря на сложные условия, в Палехе довольно активно развивается творческая жизнь, продолжают поиски путей развития. Энергия креатива, «geniusloci», давшие столько шедевров в нашем удивительном месте, ищут выхода и реализации.

СОДЕРЖАНИЕ

О. В. Наседкина. К истории дома-музея И. И. Левитана.....	3
С. В. Виватенко, Т. Е. Сиволап. Исаак Левитан: заграничные поездки 1890-х годов и их влияние на творчество художника.....	11
А. Р. Киселева. Атрибуция пейзажа С. П. Кувшинниковой и новые факты биографии художницы	17
Д. Л. Подушков. Предложение атрибуция картин И. И. Левитана «ОСЕНЬ. УСАДЬБА» (1894) и «ОСЕНЬ».....	31
Д. Л. Подушков. Предложение атрибуция картины И. И. Левитана «ДАЧА»	34
В. Н. Алексеев. Исаак Левитан и его пребывание у Панафидиных	37
М. В. Григорьева (Паскуль). Окуловское лето Левитана.....	44
Г. В. Панченко. Тайны Анны не Грошевой.....	53
А. А. Куренышев. Художественно-чувственное и рационально-научное постижение природы: И. И. Левитан и К. А. Тимирязев	61
О. В. Чурюканова. Ивановский художник И. Н. Нефедов.	68
В. Е. Николаев. «Я теперь нахожусь на Волге...» (к вопросу о пребывании С. М. Волнухина в Плесе).....	96
В. В. Акимов. Художник Андрей Зарецкий.....	101
Н. Е. Плаксина. Образы Плёса в творчестве Вадима Петровича Кононова (1940-2019).....	108
А. Н. Жилин. Валентин Аркадьевич Лебедев (1923-2009).....	117
О. А. Слатина, Н. Г. Мизонова. Локальные особенности взаимовлияния народного текстиля и костюма на территории современной Ивановской области	128
М. И. Крылов, Н. Г. Мизонова. Влияние технологических, социальных и политических условий на художественную эстетику текстильных кроков, изготавливаемых на предприятиях Иваново-Вознесенского региона в 20-е – 30-е годы XX века.....	133
М. Б. Печкин. Возрождение забытой росписи	138
А. С. Мельникова. Палех в современных реалиях	146

