Министерство культуры, туризма и архивного дела Республики Коми
Национальная галерея Республики Коми

Д.Т. Янович (1879–1940): личность в истории музейного строительства в Коми крае

Сборник статей и материалов

Сыктывкар
2018

УДК 069 : 39 (470.13)
ББК 79.13
Я 64

Печатается по решению Ученого Совета Национальной галереи
Республики Коми (Сыктывкар)

Составитель и редактор
Плаксина Н.Е., зам. директора по научной работе
ГБУРК «Национальная галерея Республики Коми»

Издание осуществлено при финансовой поддержке семьи Янович-Рецкер

Д.Т. Янович (1879 – 1940): личность в истории музейного строительства в Коми крае: сборник статей и материалов / Сост. и ред. Н.Е. Плаксина. – Сыктывкар: ООО «Коми республиканская типография», 2018. – 172 с. : ил., 24 с. цв. вкл.

В сборнике собраны материалы и исследования разных лет, посвященные личности и судьбе ученого-этнографа Даниила Тимофеевича Яновича (1879 – 1940) и его деятельности по формированию первого в Коми музейного художественного собрания, а также статьи, посвященные произведениям этого собрания, в которых освещаются вопросы бытования и атрибуции памятников. Сборник адресован работникам музеев, искусствоведам, культурологам и всем интересующимся проблемами культуры.

© ГБУРК «Национальная галерея Республики Коми», 2018
© Коллектив авторов, 2018

От составителей

Предлагаемый вниманию читателей сборник – дань памяти выдающемуся ученому, этнологу, антропологу, музейному деятелю Даниилу Тимофеевичу Яновичу (1879 – 1940), сыгравшему важную роль в развитии музейного дела в Коми крае и в формировании его первой художественной коллекции, которая послужила основой для создания Коми республиканского художественного музея (ныне Национальная галерея Республики Коми). Подготовке и изданию сборника предшествовала история поиска сведений о личности и судьбе Д.Т. Яновича. В начале 2000-х гг. научным сотрудником Национального музея Республики Коми Татьяной Алексеевной Пьянковой при содействии Архива МВД РК были получены документы, которые позволили восстановить трагические страницы биографии ученого. Чуть позже состоялось знакомство сотрудников Национальной галереи Республики Коми с потомками Д.Т. Яновича, проживающими в Москве и Вашингтоне (США).

Московская ветвь рода Яновичей представлена семьей сына Д.Т. Яновича от брака с Ксенией Никифоровной Пеич – Ярослава Даниловича Яновича (1937 – 2018). Ярослав Данилович – ландшафтный архитектор-реставратор, главный архитектор мастерской московского института «Спецпроектреставрация», автор проекта реконструкции мемориального Музея-усадьбы М.И. Глинки в селе Новоспасское Смоленской области, руководитель проекта организации Историко-культурного и природного музея-заповедника А.С. Грибоедова «Хмелита». К сожалению, Ярослава Даниловича не стало в 2018 г. Его дочь Дарья пошла по стопам отца, закончила Московский архитектурный институт (МАРХИ), архитектор-реставратор, дочь Ксения – лингвист, окончила Московский институт культуры.

Неждана Даниилович Янович, Ярослав Даниилович Янович, его дочь Дарья. 1974. Фото из архива семьи.

Семья старшей дочери Д.Т. Яновича Нежданы Даниловны Янович проживает в Соединенных Штатах Америки. Неждана Даниловна (род. в 1921) – переводчик, преподаватель английского языка в Московском государственном педагогическом институте им. Ленина, в Институте восточных языков при МГУ. Подготовила немало известных переводчиков и преподавателей английского языка. Муж Нежданы Даниловны Яков Иосифович Рецкер (1897 – 1984) – выдающийся российский лингвист, переводчик и лекси-

кограф, классик науки о переводе, автор ряда учебников и учебных пособий по переводу, составитель фразеологических словарей. Старшая дочь Анна Рецкер (род. в 1949) закончила Московский институт иностранных языков им. Мориса Тореза (ныне Московский лингвистический университет), преподаватель и переводчик с английского языка. Младшая дочь Ольга Янович (род. в 1954) закончила Институт имени Гнесиных и аспирантуру Ленинградской консерватории, музыкант, скрипач, концертмейстер, педагог и руководитель молодёжного оркестра в Вашингтоне, куда переехала в 1991 г. вслед за мужем – художником Сергеем Ивановым, приглашенным для работы в журнале «Квантум», американской версии московского физико-математического журнала «Квант». Вслед за ними в 1997 г. в США переехала и Неждана Даниловна Янович с дочерью Анной и внучкой Елизаветой. Сейчас они живут в городе Гейтесбург, штат Мериленд. Дочь Анны Рецкер Елизавета Янович (род. в 1987) – специалист по международному развитию, работает во Всемирном Банке исследователем, занимается проектами, связанными с миграцией, образованием и развитием частного сектора в странах Средней Азии, Европы и Африки, много путешествует, играет в русскоязычном театре в Вашингтоне. Сын Максим Фельдман (род. в 1973) живёт с семьёй в Москве, работает директором по продажам учебных программ в Московской бизнес-школе Сколково. У него есть дочь Николь (род. в 2004 г.) и сын Марк (род. в 2017 г.), праправнучка и праправнук Даниила Тимофеевича Яновича. Сын Ольги Янович Борис Иванов – музыкант, закончил музыкальный факультет по специальности фортепиано в университете Монтклер в штате Нью-Джерси и Нью-Йоркский университет как пианист и композитор, учился в Московской консерватории у профессора А.А. Наседкина, играет джаз и классическую музыку, пишет музыку для фильмов, преподает фортепиано.

Н.Д. Янович с дочерьми Анной (сидит) и Ольгой (стоит) и внучкой Лизой (сидит с собакой). 2007. Фото из архива семьи.

В России живут потомки Д.Т. Яновича от первого брака с Марией Александровной Розовой (1884 – 1960), в котором у него было трое сыновей. Необыкновенно талантливый Всеволод умер в возрасте 12 лет от костного туберкулёза. Юрий (1905 – 1950) был известным агрономом-зоотехником, директором совхоза, прошел Великую Отечественную войну, Лев (1907 – 1972) был во время войны в ополчении. У Юрия Даниловича двое детей, внуки Д.Т. Яновича – Владимир (род. в 1933) и Мая (1931 – 2014).

Владимир живёт в городе Владимир, куда семья переехала из Москвы, когда в 1930-е гг. начались репрессии. Правнук Юрий Владимирович Янович (род. в 1976) с женой Еленой (работает врачом дневного стационара в Красногорске) и двумя дочерями Анной (род. в 2003) и Алёной (род. в 2008) живет в Красногорске и работает в Москве.

Потомки бережно хранят память о Данииле Тимофеевиче Яновиче, восстанавливают свою родословную. В семье сохранились фотографии Д.Т. Яновича, его открытки, присланные из экспедиций и мест заключения, заметки и предметы быта народов Севера. Некоторые из фотографий экспонировались на выставке «Ценности государственного значения. Д.Т. Янович и его коллекция», приуроченной к 65-летию Национальной галереи Республики Коми (2008), и вошли в состав этого сборника. В 2017 году правнучка ученого Елизавета Янович посетила Сыктывкар и познакомилась с музеями и коллекциями, в формировании которых принимал деятельное участие ее легендарный прадед.

Первая встреча двух ветвей рода Д.Т. Яновича. Справа налево: правнук Юрий Владимирович Янович, внучка Ольга Янович (дочь Нежданы Янович), внучка Ксения Янович (дочь Ярослава Яновича), правнук Борис Иванов (сын Ольги Янович), Сергей Иванов (отец Бориса). Москва. Ноябрь 2007 г. Фото из архива семьи.

В сборнике, подготовленном в 2013 году к юбилейной дате – 70-летию основания Национальной галереи Республики Коми, собраны материалы разных лет, посвященные личности и судьбе Д.Т. Яновича и его деятельности по формированию первого музейного художественного собрания. Специально для издания Неждана Даниловна Янович написала воспоминания о своем отце. Кроме того, здесь публикуются интереснейшие детские воспоминания ее младшей дочери и внучки Д.Т. Яновича Ольги Яковлевны Янович. В отдельный раздел выделены статьи, посвященные произведениям художественного собрания, сформированного для Коми области Д.Т. Яновичем, в которых освещаются вопросы бытования памятников и их атрибуции. В разделе Архивных документов впервые опубликовано Дело об определении Д.Т. Яновича помощником хранителя Музея Императора Александра II при Строгановском Центральном художественно-промышленном училище (1916) с научными комментариями доктора исторических наук Ларисы Павловны Рощевской, а также документы приемо-передачи предметов из Государственного музейного фонда в музей автономной области Коми из научного архива Национального музея Республики Коми, подготовленные к публикации ученым секретарем НМРК Валентиной Алексеевной Совой.

Национальная галерея Республики Коми выражает глубокую признательность семье Яновичей-Рецкер за предоставленные сведения, документальные и фотоматериалы, финансовую помощь в подготовке издания.

Благодарим за сотрудничество куратора Вашингтонского музея русской поэзии и музыки Юлия Михайловича Зыслина.

Выражаем признательность Павлу Николаевичу Исаеву, заведующему библиотечным отделом научной библиотеки Московской Государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, за возможность публикации в сборнике Дела об определении Д.Т. Яновича помощником хранителя Музея Императора Александра II при Императорском Строгановском Центральном художественно-промышленном училище (1916).

Также сердечно благодарим за предоставленные материалы коллег из Национального музея Республики Коми — заведующего отделом этнографии Татьяну Алексеевну Пьянкову и ученого секретаря Валентину Алексеевну Сову.

Раздел I

Д.Т. Янович — личность и судьба

Пьянкова Т.А.

Этнограф-музеевед

(материалы к биографии Д.Т. Яновича)[1]

Даниил Тимофеевич Янович – этнограф и музеевед[2], человек сложной и трагической судьбы, – занимает особое место в истории музейного дела в Республике Коми. Именно благодаря его усилиям фонды краеведческого музея г. Усть-Сысольска пополнились в 1920-е гг. уникальными материалами по этнографии коми ижемцев, коллекцией произведений русского и зарубежного искусства, являющихся гордостью собраний Национального музея и Национальной галереи Республики Коми[3]. Значителен вклад этого исследователя в формирование коллекций музея антропологии МГУ. В 1909 г. Д.Т. Яновичем были собраны богатейшие материалы по этнографии населения нижней Оби[4]. Между тем, сведения, касающиеся жизни и деятельности Д.Т. Яновича крайне немногочисленны и порой противоречивы. Восполнить «белые пятна» в биографии этого яркого и неординарного ученого помогли документы, полученные автором настоящей статьи. При содействии архива МВД РК были получены копии следственных дел 1931, 1935 и 1937 гг., лагерного дела 1938 г. и акта о смерти от 18 января 1940 г. Эти документы дополняют друг друга и дают возможность проследить жизненный путь Д.Т. Яновича.

Наиболее полные сведения о дореволюционном периоде жизни ученого содержатся в анкете арестованного и протоколе допроса от 13 февраля 1935 г., произведенного уполномоченным 4 Отдела ОО УГБ УНКВД ЗСК Бейманом, из архива УФСБ Новосибирской области.

Даниил Тимофеевич родился 27 июля 1879 г. в г. Боровичи Новгородской губернии в семье городского судьи. В анкете арестованного по делу 1935 г. в графе «Национальность и гражданство» указывается «русский подданный». Эти данные дополняет «Анкета арестованного» по делу 1937 г., где указывается, что Д.Т. Янович русский украинского происхождения, личный дворянин. Интересные сведения о том, с каким трепетом относился к своему происхождению Д.Т. Янович, приводит в своих воспоминаниях сын В.П. Налимова В.В. Налимов (Д.Т. Янович был его крестным отцом): «Свой род он вел от знати Запорожской Сечи – украинской вольницы. Дома еще хранилось и кресло прабабушки, и боевое седло прадедушки»[5].

В разделе «Показания по существу дела» протокола допроса арестованного по делу 1935 г. имеются данные о родителях Д.Т. Яновича. Отец (Тимофей Данилович Янович. – Ред.) юрист Киевского университета (судебный следователь, потом городской судья) был переведен «на север с Украины особым приказом министра юстиции за ведение судопроиз-

водства на украинском языке, вопреки официальному обыкновению. Мать – Анна Павловна (Версилова-Янович. – Ред.), окончила гимназию, по происхождению дочь инженера. Отец умер в 1899 г., мать – в 1932 г.». Д.Т. Янович был дважды женат, имел пятерых детей (сыновья Всеволод, Юрий, Лев и Ярослав, дочь Неждана). Сведений о первой жене нет. Возможно, ее звали Александра[6], так как в протоколе допроса по делу 1937 г. в графе «Состав семьи» имеется описка: жена Александра, имя перечеркнуто и сверху написано имя второй жены – Ксении Никифоровны Пейч, 1895 г.р., работавшей художником в музее[7].

По приводимым в протоколе сведениям Д.Т. Янович обучался в трех классических гимназиях в гг. Петербурге (Введенская гимназия), Твери и Владимире-на-Клязьме, что, вероятно, связано с изменениями в служебной деятельности отца. В г. Владимире Д.Т. Янович получил аттестат зрелости, но с плохой отметкой по Закону Божию, что воспрепятствовало его поступлению в Московский университет (своего округа). После поручительства профессора Н.А. Кулибина его приняли в Петербургский университет. «Университетские годы провел в Петербурге, в Москве и Гельсингфорсе (где слушал на дому профессора этнографа Сирелижа (У.Т. Сирелиуса – ? – Т.П.), а в этнографическом музее – Гейкеля».

В Петербурге будущий этнограф «с первого же курса делил время между слушанием лекций на физико-математическом факультете, на историческом цикле филологического отделения и занятиями в этнографическом музее Академии наук под руководством академиков В.В. Радлова, С.Ф. Ольденбурга и хранителей отделов Д.А. Клеменца и Л.Я. Штернберга». Как свидетельствует сам Д.Т. Янович, это помогло ему получить «солидный музейный практикум». За проявленную склонность к собиранию научных материалов по этнографии его пригласили в этнографический отдел Русского музея. Здесь Д.Т. Янович специализировался на собирании предметов материальной культуры и «увлекся изучением народного искусства и главным образом – орнамента». Сведения о петербургском периоде жизни Д.Т. Яновича крайне важны, так как помогают понять степень его подготовленности как профессионального этнографа и музееведа. Во время учебы в г. Петербурге он прослушал лекции К.Ф. Жакова. Об этом мы узнаем из некролога, написанного Д.Т. Яновичем в память о выдающемся коми мыслителе и напечатанном в журнале «Коми му». В своем выступлении он создал глубоко лиричный образ К.Ф. Жакова, подчеркнул его роль в истории и культуре народа коми: «У Коми-народа, кроме прекрасных национальных легенд, есть и свои крупные исторические личности, принадлежащие каждая своему времени. Латкин – в начале 19-го века, Лыткин – в его середине и Жаков – в конце: вот звенья той цепи, которая до революции связывает золотом творчества коми-народ с мировой культурой. Каждое из этих имен – эпо-

ха, которую надо изучать с бесстрастием историка, с пламенем любви к национальному возрождению и с почтительным уважением к своему родному прошлому»[8]. Интересно отметить, что ни в одном из имеющихся дел нет столь подробных сведений о «московском» периоде обучения Д.Т. Яновича, хотя во всех документах пишется, что он закончил в 1912 г. Московский университет. Что это – нежелание «подставлять» под удар своих учителей из Московского университета (большинства из перечисленных к тому времени петербургских ученых уже не было в живых) или именно учеба в г. Петербурге сформировала его как исследователя, дала ему необходимый багаж знаний? Из перечисленных им преподавателей каждый – ученый с мировым именем!

Далее мы узнаем, что Д.Т. Янович два года служил в г. Твери по страховому делу, но продолжал собирать этнографические материалы по заданиям музеев. Во время работы в Твери он хранил шрифты тайной типографии, доставленные ему Леонтием Николаевичем Бастамовым и Борисом Александровским (социал-демократов большевиков). Этот факт свидетельствует о том, что Д.Т. Янович относился к числу сочувствующих партии большевиков. В протоколе допроса по делу 1935 г. с его слов записано: «Беспартийный и ранее никогда не состоял в партиях, в студенческие годы увлекался изучением анархизма [по Елизе Реклю и по Петру Алексеевичу Крапоткину] и всегда принадлежал к революционной интеллигенции». Это, впрочем, не помешало выдвинуть против него обвинение в том, что в 1905 г. он «примыкал» к партии кадетов (протокол допроса по делу 1937 г.).

В 1908 г. Д.Т. Янович перебирается в Москву и поступает на отделение географии, антропологии и этнографии физико-математического факультета Московского университета, который окончил в 1912 г., но, как записано в следственном деле 1931 г., «экзаменов не держал». В.В. Налимов пишет, что Д.Т. Янович так и не смог закончить обучение, так как не смог сдать экзамен по курсу общей физики[9].

Как уже упоминалось выше, мы практически не имеем сведений о московском периоде обучения Д.Т. Яновича[10]. Можно лишь определенно утверждать, что он во время учебы познакомился и сдружился с выдающимся коми этнографом В.П. Налимовым и был крестным отцом его сына. А также предполагать, что Д.Т. Янович специализировался у Д.Н. Анучина, который, по всей вероятности, рекомендовал его для участия в комплексной экспедиции 1909 г. Академии наук на нижнюю Обь и Северный Урал и с которым Д.Т. Янович состоял в переписке по поводу обработки материалов этой экспедиции[11]. В экспедиции он собирал материалы по этнографии и антропологии обских угров и ненцев («остяков и самоедов»). По итогам проведенных полевых исследований Д.Т. Янович в 1910 году удостоился премии Великого князя Сергея Александровича[12].

Хотя справедливости ради следует отметить, что некоторые методы работы Д.Т. Яновича подверглись критике со стороны руководства экспедиции, была даже угроза судебного разбирательства с местным населением[13]. Материалы следственного дела 1935 г. свидетельствуют, что в этой экспедиции он расшатал здоровье и «переехал в город, где преподавал географию, работал лектором». Из протокола допроса можно понять, что Д.Т. Янович и в целом был некрепкого здоровья – «перед революцией много болел».

В 1913 г. Д.Т. Янович был назначен на должность помощника хранителя Художественно-промышленного музея имени Александра II при Строгановском училище, куда был приглашен специально для описания его богатейшего музейного собрания[14]. После революции Д.Т. Янович становится сначала заведующим фондами и главным хранителем, а затем заведующим музеем и возглавляет его до 1924 г.[15].

Первое послереволюционное десятилетие – один из наиболее ярких и активных периодов в деятельности ученого. Он являлся членом секции научных работников в г. Москве, был членом профкома, выступал защитником в судах по мандатам музейного отдела Наркомпроса, по делам технических служащих московских музеев, участвовал в работе музейного отдела Комиссии по охране памятников искусства и старины[16]. Далее он «служил» председателем экспертной комиссии при отделе художественных ценностей НК Внешторга, в Главнауке – Наркомпросе, в гос. КОЛОНите. Д.Т. Янович работал заведующим отделом народного быта и всей этнографической части первой сельскохозяйственной и кустарной выставки, заведовал Центральным этнографическим бюро, полярным подотделом в отделе национальных меньшинств Наркомнаца, был ученым секретарем Комитета содействия народностям северных окраин при Президиуме ВЦИК, участвовал в работе Ассоциации Востоковедения, Общества изучения Урала, Сибири и Дальневосточного края, антропологического отделения Тимирязевского научно-исследовательского института. Именно в этот период Д.Т. Янович направляется в Коми область для обследования состояния музейного дела в г. Усть-Сысольске[17]. «Усть-Сысольский период» является одной из наиболее ярких страниц в биографии ученого. Он организует экспедицию по сбору этнографических материалов, выступает с докладами в Колве на съезде кочевых ненцев и на заседании Коми областного исполкома, организует работу по созданию художественного отдела краеведческого музея, участвует в заседаниях Общества изучения Коми края[18]. Особое значение для Национального музея Республики Коми имеет экспедиция 1925 г. к ижемским коми. Маршрут, по данным В. Зеновской и А. Сивковой, проходил из Усть-Сысольска до с. Ижма, затем через Петрунь на Усть-Усу и Колву[19]. В с. Колва он выступил с докладом «О мероприятиях Советско-

го Правительства по устройству жизни и быта северных народностей и в частности тундровых самоедов Большой земли» на районном самоедском съезде. Как пишет В. Савин, доклад продолжался более 2-х часов, но делегаты слушали его с большим вниманием, несколько раз прерывая докладчика вопросами и возгласами одобрения. В докладе Д.Т. Янович изложил программу коренного социалистического переустройства жизни ненцев, в которой говорилось об устройстве школы, больницы, об обучении жителей тундры на рабфаке при Географическом Институте Ленинградского Университета. Многие положения, высказанные в докладе, нашли отражение в заключительных документах съезда[20].

Из экспедиции Даниил Тимофеевич привез около 1000 экспонатов. Поступление было настолько значительным, что встал вопрос о расширении помещения музея «вдвое больше прежнего»[21]. В своих сборах исследователь стремился максимально полно отобразить культуру ижемских коми. Вот что сказано о сборах Д.Т. Яновича в том же номере журнала «Комі му»: «Коми областной музей в последнее время пополнился экспонатами из Ижемского быта, доставленными Д.Т. Яновичем. Наряду с предметами домашнего обихода коллекцией довольно полно представлена хозяйственная техника ижемца – выделка шкур вообще, замши в частности и т.д. – не позабыт даже детский мир, выразившийся в своеобразных игрушках, имеющих несомненную связь с мифологией – куклы, утиные шкурки с клювами и т.п. Многие экспонаты важны тем, что дают богатый материал для изучения ижемского орнамента. Правда, большинство из орнаментов является массовым дополнением к имевшимся в музее единичным образцам их. Тем не менее, теперь эта массовость придает особое значение типичным элементам»[22]. Последнее замечание является крайне важным, так как раскрывает один из основных принципов сбора материалов этим исследователем: культуру народа характеризуют, прежде всего, не отдельные, пусть и очень яркие предметы музейного значения, а массовый материал, освещающий все стороны этой культуры. Не случаен и интерес Д.Т. Яновича к орнаментам, украшавшим привезенные им предметы. Известно, что он специализировался в области изучения русского народного орнамента[23].

Д.Т. Яновичем собраны орудия труда, характеризующие земледелие, скотоводство, охоту, рыболовство, а также обработку дерева, шкур. В коллекции имеются средства передвижения и переноски тяжестей, предметы, характеризующие домостроительство, убранство жилища. Многочисленна в коллекции деревянная посуда, утварь, в их числе пасочницы с христианской и языческой символикой. Имеются образцы одежды, обуви, в том числе деревянные боты с деревянными заплатками. В коллекции много предметов, связанных с прядением, ткачеством, шитьем, вязанием. Как образец сбора типичных предметов необходимо

отметить уникальную коллекцию резных печорских веретен, насчитывающую более трёхсот экземпляров. Уникальны образцы детской игрушки. Им собраны культовые изделия – деревянный идол, киот-столбец и др. Собраны предметы личной гигиены, курительные принадлежности. На многих предметах имеются пасы, инициалы, надписи, орнамент. Особенно много было привезено изделий из дерева. Автор статьи об экспедиции Д.Т. Яновича отмечает: «Общее впечатление от всей коллекции – деревянный век…»[24]. Значение его сборов для исследователей невозможно переоценить. Благодаря его собирательской деятельности, мы можем сегодня достаточно полно представить традиционную культуру и быт коми ижемцев конца XIX – начала XX вв.

В 1926 и 1928 гг. Даниил Тимофеевич организует поставку в художественный отдел Коми областного музея около 300 картин русских и западноевропейских мастеров XVII – начала XX вв., произведений графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства[25].

О доверии, которое оказывали ученому в Коми автономной области, говорит тот факт, что вплоть до ареста в 1931 г. он являлся консультантом Коми облисполкома. Напряженная работа подорвала здоровье исследователя и, как свидетельствуют материалы протокола допроса по делу 1935 г., он заболел и девять месяцев пролежал в Боткинской больнице (возможно, именно поэтому и отсутствует описание собранной им этнографической коллекции по культуре ижемских коми в НМРК). В эти же годы над головой Д.Т. Яновича впервые «сгущаются тучи». В 1920 г., по данным следственного дела 1937 г., его арестовывают «за связь с военнопленными (через 32 дня освобожден)».

Роковыми, как и для тысяч других жителей страны Советов, оказались для ученого 1930-е годы. В 1930 г. он задерживался «за распространение злостной клеветы на руководство ВКП(б)», а в 1931 г. был осужден по ст. 58-11 УК РСФСР к трем годам ссылки за принадлежность к контрреволюционной монархической организации[26]. Ссылку Д.Т. Янович отбывал в Восточной Сибири, в городах Красноярск, Иркутск и Новосибирск. В Красноярске он работал во Всесоюзном институте изучения кедра. Во время ссылки он проходил по делу «О контрреволюционной организации национал-шовинистической интеллигенции в Коми области». В обвинительном заключении по делу сказано: «Идейными вдохновителями, оказывающими влияние на создание буржуазно-националистической и контрреволюционной организации, являлись руководители московского филиала Общества изучения Коми края – профессора В. Лыткин, В. Налимов и Д. Янович»[27].

Сразу же после отбытия наказания – новый арест. В 1935 г. он задерживается в г. Новосибирске по обвинению в шпионаже и диверсионных намерениях. Однако своей вины он не признает: «За что? – ничего не знаю,

все клевета и сплетни». Через три месяца его выпускают из тюрьмы, и он приезжает к семье в Москву. Здесь он пытается наладить нормальную жизнь. У него рождается четвертый ребенок – сын Ярослав. Он устраивается на работу в Бюро транскрипции ГуГСК (Географическое управление Государственной службы картографии-? – Т.П.), а потом – на сдельную работу в Учпедгизе. Однако после серии арестов ему, видимо, было трудно найти постоянное место работы. В анкете арестованного от 28 октября 1937 г. в графе «Род занятий» указывается, что Д.Т. Янович был без определенного места службы и на момент ареста работал дома. И вот 1937 год – новый арест. Теперь ему инкриминировались систематическая контрреволюционная пропаганда и злостная клевета на руководство ВКП (б), что каралось по статье 58-10 УК РСФСР. В материалах обвинительного заключения содержатся также сведения о том, что он находил методы борьбы троцкистов неудовлетворительными, «наиболее эффективным методом был бы террор против руководителей ВКП (б) и Советского Правительства». Говорится, что Д.Т. Янович был связан с украинским националистом Зелененко, «который призывал его к активной борьбе за самостоятельность Украины». Можно предполагать, что ученый отрицал и эти обвинения, но «адская машина» уже была запущена. Выписка из протокола Особого Совещания при НКВД СССР от 27 марта 1938 г. гласит, что Д.Т. Янович за контрреволюционную деятельность осужден в исправтрудлагерь сроком на восемь лет, считая с 27/Х-37 г. Отбывать срок его отправили в Карлаг (выписка направлена в Карлаг 15 апреля 1938 г.).

Ряд документов, поступивших из Генеральной прокуратуры Республики Казахстан, позволяет узнать о последних годах его жизни. Благодаря этим сведениям мы узнаем, что Д.Т. Янович прибыл в Карагандинский ИТЛ 6 августа 1938 г., отбывал «наказание» в отделении Сарепта (ныне п. Сарепта Карагандинской обл.). Учетно-статистическая карточка от 6 августа 1938 г. дополняет материалы, содержащиеся в делах 1931, 1935 и 1937 гг. В графе «Категория трудоспособности» записано «Легкий труд», что может свидетельствовать о том, что в лагерь Д.Т. Янович прибыл уже больным. В документе имеется описание его внешности: «рост средний, телосложение нормальное, цвет волос седой, нос прямой, цвет глаз серый, пр. примет – нет». Только в «карточке» имеются сведения о знании Д.Т. Яновичем немецкого языка.

Акт № 4 от 18 января 1940 г. о смерти Д.Т. Яновича и акт от 18 января 1940 г. о захоронении на кладбище лаготделения Сарепта свидетельствуют о том, что он умер «от кровоизлияния в мозг и в связи с этим прекращения деятельности сердца». Так трагически оборвалась жизнь талантливого этнографа и музееведа.

Сейчас сложно сказать, что же послужило истинным поводом для многочисленных арестов Д.Т. Яновича. Из материалов следственных дел

с его слов мы узнаем, что он никогда не интересовался политикой, в политических партиях не состоял, в белой армии не служил. Возможно, не выдержав пыток, на него дали показания другие подследственные, проходившие по одним с ним делам. Интересные сведения о том, как могли фабриковаться обвинения, приводит в книге, посвященной своему отцу, В.В. Налимов: «Из протокола допроса В.П. Налимова 26 сентября 1939 г.: «Свидетель по моему делу Батиев Д.А. показал, что в 1930 или 1931 г. он был у меня в Москве. Я это отрицаю. Летом 1930-31 гг. (июнь-сент.) в Москве я не был, а находился в командировках: в первом случае – в низовьях р. Печоры, а во втором – в степях бывш. Архангельск. губ. Батиев утверждает, что он пришел ко мне от Яновича Д.Т. Этого быть не могло, так как, насколько мне известно, весной 1930 г. Янович был арестован ОГПУ. Я с Яновичем находился в самых враждебных отношениях, а это говорит за то, что я не мог участвовать с ним в одной компании вести какую-то конспиративную работу»[28]. Человек находился в ссылке в Восточной Сибири (!) под бдительным надзором ОГПУ и одновременно присылал из Усть-Сысольска в Москву людей для ведения конспиративной работы (!). Как было указано выше, выдвинутые против него обвинения Д.Т. Янович отрицал. Возможно, прав В.В. Налимов, писавший, что «Страстью Яновича были анекдоты – не только непристойные, но и политические. Здесь он был непревзойденным мастером. И жизнь свою, естественно, закончил в лагере. Анекдоты, в той форме и той напряженности, которую они тогда обрели, – это, кажется, было чисто русское явление. Это – издевка из-за угла. Это – последний посильный протест. Протест опасный: за острое слово приходилось платить жизнью. Но молчать иным было невмоготу»[29]. И, наверное, как это водится, нашелся доброжелатель…

Впрочем, история все расставила на свои места.

4 апреля 1959 г. Определением Судебной коллегии Верховного суда РСФСР Д.Т. Янович был реабилитирован по делу 1931 года. Решением Управления по надзору за исполнением законов о государственной безопасности, межнациональным и международно-правовым вопросам Прокуратуры СССР от 27 июня 1989 г. он был оправдан по делу 1938 года.

Примечания:

[1] Печатается в соответствии с авторским вариантом 2004 года по изданию: Пьянкова Т.А. Даниил Тимофеевич Янович (27.07.1879-18.01.1940). Страницы биографии // Музеи и краеведение. Труды Национального музея Республики Коми. Вып. 5. Сыктывкар, 2004. С. 34-41. Новые, уточненные сведения о биографии Д.Т. Яновича, полученные после первой публикации, вынесены в редакторские сноски.

[2] Решетов А.М. О календаре памятных дат в этнографии и антропологии на 2004 г. // Этнографическое обозрение. М., 2004. № 2. С. 172.

[3] Поповцева Э.К. Русское искусство XVIII – начала XX века. Живопись, графика, скульптура. Каталог. Сыктывкар, 1991. С. 4; Поповцева Э.К. История возникновения в Республике Коми первых художественных коллекций // Атлас Республики Коми. М., 2001. С. 472.

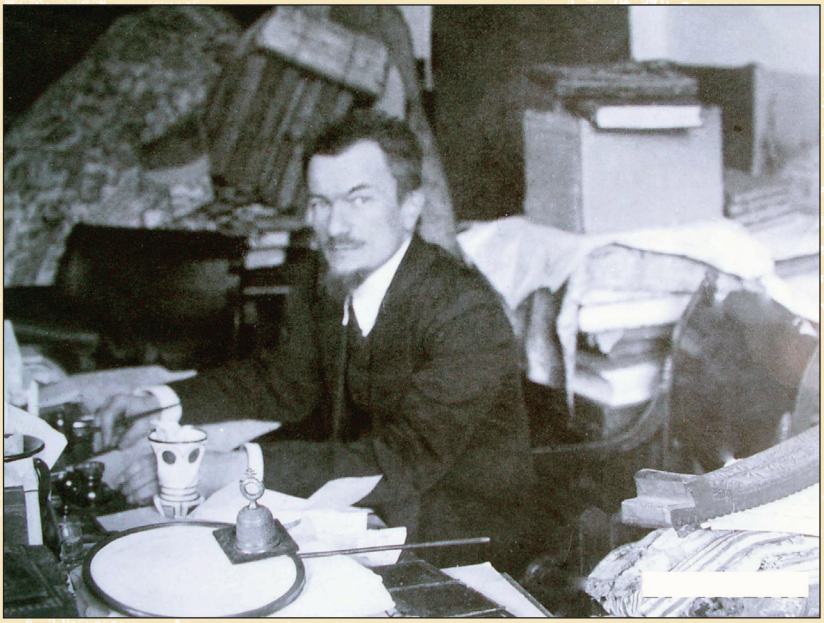
[4] Мурашко О.А., Кренке Н.А. Культура аборигенов Обдорского Севера в XIX веке. М., 2001. 155 с.
[5] Налимов В.В. Канатоходец. М., 1984. С. 13.
[6] Первой женой Д.Т. Яновича была Мария Александровна Розова-Давыдова (1884-1960) – Ред.
[7] Пейч Ксения Никифоровна – художник по тканям, педагог. Выпускница Строгановского училища. Художник вышивальной лаборатории Института художественно-кустарной промышленности (1920-е – нач. 1930-х гг.). С 1930 по 1941 – художник НИИХП по вышивке и костюму. С 1950 по 1954 – преподаватель композиции в Московской школе художественных ремесел. Об этом см.: Исаев П.Н. Строгановка (Императорское Центральное Строгановское художественно-промышленное училище). 1825 – 1918: Биографический словарь. Т.2. М., 2007. С. 267. – Ред.
[8] Янович Д.Т. Каллистрат Фалалеевич Жаков. 1865 – 1926 гг. // Комі му – Зырянский край. Январь-февраль 1926 г. № 1-2. С. V-VI.
[9] Налимов В.В. Мой отец // Парма. 1994. №1-2. С. 38-39.
[10] По данным П.Н. Исаева, с 1911 г. Д.Т. Янович работал в Московском археологическом институте. Об этом см.: Исаев П.Н. Строгановка… Т.1. М., 2004. С. 151. – Ред.
[11] Мурашко О.А., Кренке Н.А. Указ соч. С. 12-13.
[12] Зеновская В. П., Сивкова А.Н. Дар профессора Яновича // Республика. 1997. 31 мая. С. 3.
[13] Мурашко О.А., Кренке Н.А. Указ соч. С. 131-132.
[14] По данным П.Н. Исаева, был назначен на должность помощника хранителя с июня 1916 г. См.: Исаев П.Н. Строгановка… Т. 1. С. 151. К этому времени, по ссылкам на архивные источники, предоставленные П.Н. Исаевым, он уже занимался составлением «научного описания памятников русской старины» в собрании музея, за что получал вознаграждение с ноября 1914 г. – Ред.
[15] Плаксина Н.Е. Судьба дарителя неизвестна // Республика. 2003. 14 ноября. С. 4.
[16] С 1918 г. Д.Т. Янович работал эмиссаром музейного отдела Наркомпроса, с октября 1918 г. – в комиссии декоративного искусства и народного быта при подотделе Национального музейного фонда, а также в секции охраны памятников Союза деятелей прикладного искусства. Об этом см.: Исаев П.Н. Строгановка… Т. 1. С. 151. – Ред.
[17] Плаксина Н.Е. Указ. соч. С. 4.
[18] Зеновская В.П., Сивкова А.Н. Указ. соч. С. 3, 5; Поповцева Э.К. История возникновения… С. 472; Савин В. Пробуждение Арка-я // Комі му – Зырянский край. Январь-февраль 1926 г. (№ 1-2). С. 43-46.
[19] Зеновская В.П., Сивкова А.Н. Указ. соч. С. 3.
[20] Янович Д.Т. Каллистрат Фалалеевич Жаков. 1865 – 1926 гг. // Комі му – Зырянский край. Январь-февраль 1926 г. № 1-2. С. V-VI.
[21] В Коми Областном Музее // Комі му – Зырянский край. 1926. № 4. С.4.
[22] Там же.
[23] Мурашко О.А., Кренке Н.А. Указ. соч. С. 12.
[24] В Коми Областном Музее … С. 4.
[25] Там же.
[26] Уголовное дело № 108223 (5182), копия.
[27] Зеновская В.П., Сивкова А.Н. Указ. соч. С. 3.
[28] Налимов В.В. Мой отец. С. 87.
[29] Налимов В.В. Канатоходец. С. 13.

Тимофей Данилович Янович у себя дома во Владимире.
Фото из архива семьи.

Даниил Янович – выпускник гимназии в г. Владимире.
Фото из архива семьи.

Ксения Никифоровна Пейч. Фото из архива семьи.

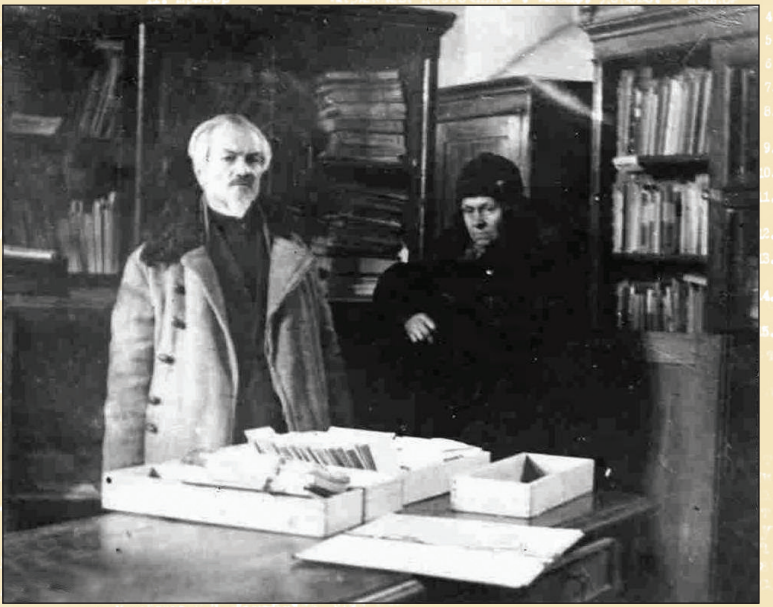
Д.Т. Янович в своем кабинете с сыном Юрием. 1915 г. Фото из архива семьи.



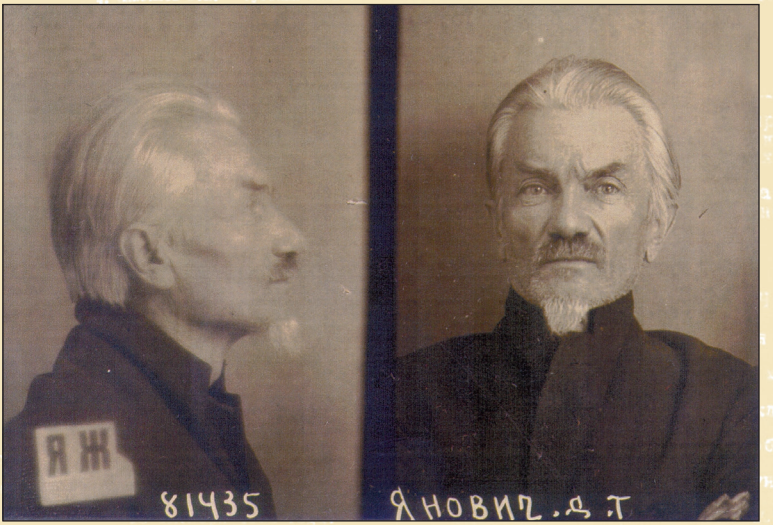
Д.Т. Янович в музее Строгановского художественно-промышленного училища.
Фото начала 1920-х гг. Из архива семьи.

На открытии Всероссийской этнографической выставки по народам Севера.
Фото из архива семьи.

Даниил Тимофеевич с матерью Анной Павловной Янович-Версиловой
и сыновьями Юрием (слева) и Всеволодом (справа). Фото из архива семьи.



Д.Т. Янович в Красноярской ссылке 1933 – 1934 г.г. Фото из архива семьи.



Фотография Д.Т. Яновича из следственного дела 1931 г.

Янович Н.Д.

Воспоминания о моём отце Данииле Тимофеевиче Яновиче

Первое, что вспоминается очень ярко – это его глаза, серые, лучистые, добрые, улыбчатые. Мой вопрос в возрасте 6 лет был: «Папа, а от кого произошёл человек?» Ответил серьёзно: «От непослушной обезьяны. Она всё хотела знать, всегда что-то придумывала – то палкой размахивала, да всех разгоняла в разные стороны, то на ветках драки устраивала и лучшее место себе отвоёвывала. Храбрая была, для своего племени старалась. Понемногу все они умнели…»

Неждана Даниловна Янович. 2008 г. Фото из архива семьи.

Отец часто к вечеру водил меня по улицам Москвы и рассказывал о людях, некогда живших в особняках, о друзьях-студентах МГУ, с которыми дружил уже в зрелом возрасте. Сам он окончил МГУ, увлёкся этнографией, получал от Московского и Ленинградского институтов Археологии и Этнографии командировки в дальние районы Севера, откуда привозил большое количество предметов быта, одежду, бисер, поделки из шкур, отделанные бисером, ракушками, тонкими кожаными шнурами – кисеты для табака, футляры для ножей для отделки шкур, башлыки из оленьей шкуры, обувь, оленьи шубы с вышивками из тонких ремешков и бисера, нашитого на нелиняющие ткани. Всё это было удивительно красиво. Цвета тканей были и жёлтые, и коричневые, и серо-синие. На тканях изображались геометрические фигуры, стилизованные олени, а на моржовых бивнях тончайшие, исполненные резцами, чернёные сюжеты охоты. Очень красивы были столовые костяные миски, ножи, ложки с резными рукоятками и т.д. Летние сапожки-чувяки из кожи, чепцы, игрушки – дерево, кожа, куклы в тряпичных одеждах.

Всё купленное на казённые деньги сдавалось в музей, где предметы описывались специалистами с указанием района изготовления и часто с именем мастера. В Москве на Воробьёвых горах проходила великолепная выставка – примерно в 1920-х годах. Были уголки быта – стоит чум, поднят полог, виден интерьер. Коврики, шкуры, утварь, одежда, манекены – небольшие деревянные идолы – хранители очага, оружие.

Отец привозил в посёлки сладкие леденцы, пряники, сушки, орехи, раздавал детишкам. Пряники делили на всю детвору, а сладкое завязывал в тряпичные мешочки и по очереди передавал из рук в руки, за-

тем в рот – сосали эти мешочки. Текли слюни, но было сладко и вкусно. В большой чести были складные ножи и… гвозди. А мне отец привозил самоедских (ненецких) кукол в одёжках и кожаных тапочках. У кукол были очень серьёзные лица.

Однажды привёз из-под города Владимира тяжёлую створку «двери», которую обнаружили в свинарнике. Эта толстая дубовая дверь служила загородкой в свинарнике – оказалась она иконой, сохранилась и отправилась в музей.

Когда Д.Т. Янович создавал этнографический музей в Коми-Зырянской области, я была ещё мала и многого не помню. Помню, как приезжали к нам иногда «инородцы» из Сибири и затем помогали по работе в музее. Мне дарили варежки, башлыки, сапожки из меха – тёплые. Ото всех пахло жиром, кожей, мехом. Мне нравилось. Привозили вяленое мясо, вяленую рыбу, сушёные водоросли и травы, маленьких куколок, саночки и др. Какое-то время помогали с устройством выставки, но города побаивались, привыкали с трудом и перемещались только с экскурсоводом, в основном пешком. Позже освоили трамвай, но всё-таки побаивались. Среди них были очень эрудированные этнографы и музейные специалисты тех регионов. Все энтузиасты, бессребреники.

Самыми большими друзьями Даниила Тимофеевича были Сергей Агапович Детинов, мой крёстный отец, и Александр Феоктистович Родин. Сергей Агапович был этнографом, знатоком истории народов Сибири. Александр Феоктистович тоже был этнографом, знатоком истории России и истории Москвы. Я, даже и в раннем детстве, слушала их разговоры, сидя с открытым ртом. Для меня эти их неторопливые беседы были волшебными сказками. Путешествия на Дальний Север, в Среднюю Азию и на Дальний Восток, всё своим ходом, на лошадях, на собачьих упряжках, пешком по неизведанным тропам. Иногда с проводником их уйгур, иногда просто по компасу. Ночёвки в тайге, костры, палатки, собаки. На запахи приходили медведи, лисы, лоси. По ночам около стоянок появлялись и волки. Они боялись собак. Храбрых, яростных собак.

Это были не просто поездки, а командировки от Музея этнографии Петербурга, которые часто затягивались надолго. Дожди, снегопады, туманы, ветры, разливы рек, тяжёлые переходы в горных районах, волки, медведи… Компас спасал безотказно, но комары, гнус, слепни… Ружьё, пистолеты, костёр, факелы, собаки, лошади… напряжение… Перепады погоды, туманы, снег, моросящий дождь, ветер, сырость, болота, зыбучий песок (это самое страшное), холодные ночи, сырое небо, тучи, влажная одежда, сырая обувь и вдруг – солнце …, но оно не греет, лукавит. Ходили по деревням, покупали предметы быта, вышивки, ткачество. Все изделия были украшены цветным бисером, кожей, ракушками. Во многих ручных работах были зашифрованы слова, фразы, целые

послания, прочитать их могли только сами туземцы. Большей частью старики и старухи, конечно, и сам шаман. Он же у костра заунывно пел всякие сказы, ударяя в нечто вроде барабана, а остальные подвывали, качаясь, иногда пританцовывая.

Вечерами было сыро и холодно. Мой отец был одет тепло – меховые штаны, меховые сапоги, башлык, рукавицы, плащ. Охотничье ружьё, палка с рукояткой, рюкзак, аптечка, большой клубок верёвки, какие-то крюки, зажимы, сачки, брезент – всё это снаряжение всегда имелось у него наготове. Он умел собирать экспедиции, запасаться едой, сухими овощами, водкой, которую пили только для обогрева в холодные ночи, и, самое главное, чеснок и лук – первое средство против инфекций. Возвращаясь домой, в Москву, отец привозил много интересного: корыто, санирозвальни, грабли, коромысло, деревянное ведро-ушат, ступки, вёсла, берестяные коробы, прялки, люльки! Всё это какое-то время помещалось в нашей комнате (20 м^2!!). Всё по-разному пахло. Одно время я спала в санях! Жили мы оригинально, весело, очень тесно. Кедровые шишки мы клали на батарею, и они с треском разбрасывали орешки! Хорошо запомнились игрушки-куколки, лошадки, саночки, бусы, тапочки-чувяки, тёплые, выше колена, узорные чулки, варежки, меховые шапки с длинными «ушами», которые обматывались как шарф вокруг шеи, коврики из меха, холщёвые рубахи с шерстяной вышивкой. Не линяли! У меня о тех временах сохранилось удивительно тёплое чувство! Закрываю глаза, и всплывают лица! Горит печь, тихо светит керосиновая лампа. Мама, папа и я сидим на диване и смотрим на догорающие дрова. Уютно и тепло. Мама, папа и я любим друг друга. Мне пора ложиться спать, но мы всё молчим, думаем каждый о своём. Уже поздно, около 10 часов вечера. Мама посадила меня в таз, намылила, помыла, дала мне тёплого молока. Оба они меня поцеловали, зажгли ночную лампу и пошли в другую комнату. Там топится печь, тепло, тихо разговаривают, а мне хочется спать… Утром мы завтракаем и папа убегает в свой музей – у него там семинар и экскурсии, а мама отводит меня на весь день к бабушке.

Ноябрь 2007 г.

Янович О.Я.

Из детства

Эти несколько страниц – мой сильно запоздавший подарок женщине, которую уместнее назвать дамой, но в жизни которой было очень мало «дамского».

Она, безусловно, была ею по рождению, а по её роли в моей биографии можно было бы добавить определение «пиковая», если бы не мрачная коннотация сочетания. Но, в конце концов, дамы в колоде – не только черные. И все могут повлиять на судьбу.

А первые шесть лет жизни человека – очень многое в его судьбе.

Началось всё с того, что у меня была бабушка, а у родителей не было квартиры.

Даже комнаты не было, только семь отгороженных портьерой метров в коммунальном раю в старинном, слышавшем совсем другие голоса и речи особняке у Никитских ворот. За занавесом, как за кулисами семейной жизни моего шестидесятилетнего, лысого, абсолютно неотразимого отца и красивой бледной матери ходила туда-сюда папина первая жена.

Поэтому я жила у бабушки. До сих пор, приезжая в Москву и любя её все больше, я избегаю этой части Садового Кольца: вспоминаются неуют, сутолока и грязь трех вокзалов, ветренная Басманная, мрачная станция метро Красные Ворота с мраморными нишами, в которых я пряталась от бабушки. С длиннющим эскалатором, вползающим из недр московской земли прямо в вестибюль громадного замка – небоскрёба. Толкнув всем телом одну из тяжеленных болтающихся дверей и получив от неё сдачи, от удара оправляешься уже на ветру, по дороге в Орликов переулок, и ныряешь в темный тесный проход между глядящим на Садовую высоким длинным домом и таким же, параллельно ему, почти вплотную придвинутым зданием.

Дверь в квартиру, обычная для городских перенаселенных муравейников – с порванным дермантином, с боковой панелью, утыканной кнопками звонков.

Запах варева – букет из свиных ножек, клейстера, супа, сладковатая вонь кипящего белья, всё это я старалась, дыша ртом, не пропускать в ноздри по пути от входной двери до бабушкиной. Пыталась не слышать фальшивый голос или бодрую музыку из неунывающей радио-точки.

А там уже был другой мир – распухших книжных полок и продавленных кресел, гордых своей стариной и памятью о ней, шкатулок, забитых письмами и наивными почтовыми открытками. На них – то полные негой по неизвестной причине девы, то породистые благонравные собаки,

то венки вперемешку с полуголыми ангелочками и фарфорово-румяными детками.

Комната, в которой когда-то царил мой легендарный дед, а я провела первые шесть лет жизни, была большой и темной.

Никогда, ни в какое время дня и года не выключалась лампочка под потолком, ни разу не упал на широченный подоконник – место моих «прогулок», солнечный луч.

Бабушка Ксения, жена моего деда, была «из бывших», из недобитых и недопосаженных. Добрались только до мужа, а она продолжала гордо нести красивую голову на стройной шее, профиль был орлиный, а глаза её, стальные, серые, странно смотрелись на смуглом лице. Очень красивы были запястья и стройные, до глубокой старости, ноги.

Темно-каштановые, глянцевые, гладко убранные в низкий пучок волосы, которые я помню быстро седеющими, вся некрупная суховатая фигура её, чуть торопливая, изящная походка, манера склонять голову набок в притворной кротости и носить неяркие свободно висящие кофты – всё говорило о голубой крови прежде, чем она сама давала вам понять, кто от кого произошел. Это утверждение своей породы было не спесью, а защитой от вселенского непроходимого хамства, вломившегося в их с дедом жизнь, когда в процессе «всенародного сплочения» их семью (а также бывшую семью деда) выдавили с Гоголевского бульвара из того самого особняка, где писатель расправился со второй частью Мертвых Душ и умер, и где спустя семьдесят лет родилась моя мама. Деда Даниила Тимофеевича – известного ученого-этнографа – то арестовывали, то отпускали, то опять ссылали на Север, где он продолжал упорно исследовать быт и обычаи малых народов, за что его обвинили в национализме. Поскольку изучал он больше, чем одну национальность, по логике обвинение зачеркивало само себя.

И пока не нашли, чем ещё можно было зацепить, приходилось отпускать из тюрьмы и возвращать из ссылки.

Игра в кошки-мышки с властью закончилась для деда в 37-м, его увели ночью, их сыну было полгода, моя мама была старшеклассница.

Так стал он легендой семьи и её центральной драмой. Из рассказов, коротких писем и открыток из различных мест заключения, из пёстрой, как бы тематически разбросанной коллекции предметов, собранных им от Торжка до Красноярска, постепенно сложился для меня его портрет. Человек, упорно не желавший стареть, любопытный, весь в движении, в желании узнать, разгадать, поделиться.

Он, безусловно, был большим либералом, а в те страшные времена это не украшало характеристику, а только отягощало ругательное «интеллигент».

Остроумие деда сделало бы его телевизионной знаменитостью, доживи он до нормальных времен, при Сталине оно оказалось «самоубийственным».

Он был автором множества анекдотов и не поделиться ими с ближним было выше его сил. Глядя на его фотографии, я могу представить, как он привлекал к себе женщин. Обе жены были красавицы, красивы были и дети в обеих семьях.

Денег никогда не было, но ведь даже я помню времена, когда интеллигенция этим гордилась – бедные, родовитые и всё прочее…

Его фотография, сделанная в тюрьме, и протокол допроса подтвердили то, о чем я раньше с ужасом догадывалась. Седой старик, которому тогда не было и пятидесяти, с гордым, колючим взглядом. Его обвиняли в том, за что могли расстрелять, он ни в чем не сознавался. Твердой его рукой в графе «происхождение» написано «дворянин» и много ниже, после обвинений, «всё ложь и клевета». А между двумя этими строками – допрашивали «с пристрастием». Он не сознался и сохранил жизнь.

Мама как-то показала мне шкатулку с выломанным замком – при обыске оттуда вынули и старательно изучили все до одной записки от мальчишек – ей, шестнадцатилетней, адресованные. Не забыли и колыбель – брат спал в специальном деревянном корытце – дар жителей северной деревни, но в пеленках разбуженного в три часа утра малыша нашли только то, чему там полагалось быть.

Обыскали и увели – из комнаты, где то, что уцелело после ночного набега, что лежало потом годами на поверхности стола, бюро, за нехваткой места свисало со спинок кресел и дивана, стало темноватым фоном моего раннего детства – коллекцией предметов, не дорогих, но бесценных.

Были шерстяные чулки самоедов с вывязанной белым по красному свастикой, в своё время вполне безобидным символом, вышитые полотенца, была деревянная уточка-блюдо, самодельные украшения и много такого, во что играть не позволялось, но можно было порассматривать. «Из моих рук!», говорила бабушка и рассказывала всё про фарфоровую собачку или крошечную бронзовую крыску.

Кое-что сохранилось и из прошлой, полубарской жизни предков с обеих сторон. Чипендейловские кресла, в провалах которых я тонула и, не пытаясь вылезти, мечтала часами, тусклое зеркало красного дерева и, конечно, большие иконы, «доски», как их профессионально называл дядя, выбравший уже тогда путь реставратора.

Мои самые ранние, полусонные видения связаны с этой комнатой, лампочкой с самодельным бумажным абажуром над столом, за которым делалось всё что угодно, кроме приёма пищи, и другой лампочкой, голой, в узком простенке при входе. Там, между вешалкой, разбухшей от висящей одежды на все сезоны, и стеной, которую заслоняло всё, что было к ней

приставлено, водворяли таз, в котором меня мыли. Я была самой юной жиличкой коммунального муравейника и единственным ребенком в квартире, поэтому на меня приходили смотреть, кому было интересно.

Первое воспоминание – мне года три, я стою в тазу, меня моет бабушка, а помогает соседский школьник Колька. Лампочка в вышине, смотреть вверх нельзя, нальет в глаза. В простенке холодно, но теплее, чем в комнате, о чем я уже знаю. После моек (субботних), приходил с занятий дядя Ярослав с приятелями и давал мне, завёрнутой в простыню и водворённой в высокую кровать с сеточкой-загородкой, горькую пенистую воду, которая называлась «пифка?» – с вопросительной интонацией. Я не отказывалась, так как «пифка» предлагалась с сыром, вспотевшим до слёз и со специальной дыркой для большого пальца. Ярослав и приятели величали меня новым словом «чувиха», крутился патефон, и конечно, мне было не заснуть. Бабушка тихо шипела сыну, что пора расходиться, а я шипела, что не пора…

Вскоре я полюбила оставаться одна. Бабушка была художником-прикладницей и всё еще брала заказы, приходилось отлучаться. Намечтавшись в Чипендейле до полной потери реальности, я взялась за книжки и поняла, что «из букв-де получаются слова». Слова эти были поначалу только лишь дополнением к картинкам обожаемых Билибина или Конашевича.

До пяти лет книги мне читали, по занятости бросая на полуслове, и я досочиняла истории в голове. Теперь настал момент всё это проверить.

Первая же книга была про убежавшие с рояля маленькие нотки. Их было 7, все были уже известны, для меня они все были цветные, в книжке – такие же! Не думаю, что автор был знаком с теориями Скрябина, за своё неведение могу поручиться, но с тех пор я по цвету угадываю ноту и тональность. А книги – стали наслаждением жизни, которое пока ничему не удалось перекрыть.

Итак, бабушка меня оставляла одну, а в ушки замка снаружи вставляла вилку. Дело в том, что коридор коммуналки был прифронтовой зоной, а кухня и уборная – местами, где я не бывала никогда. Чуть ли не до поступления в школу проклятый горшок приходилось пинать ногой в «подкровать».

Однажды, в отсутствие бабушки случилось нечто, легко затмившее книжные приключения. У соседей-алкоголиков было громче обычного и, как потом выяснилось, муж пытался головой жены пробить отверстие в общей с нами стенке, не дававшая своего на то согласия женщина визжала, пьяный бас ревел непонятные мне, но знакомые слова, и вдруг всё затихло совершенно. От сотрясения наскоро воздвигнутой властью хилой стенки бабушкина старинная вилка не выдержала и выскользнула из ушек. За ней выскользнула в коридор и я.

Из-под двери соседей выползал электрический плоский луч, и за ним показалась черная струйка. Проверить её на вязкость я не успела. Бабушка, охнув, подхватила меня, и был вызван отец, к моему восторгу. Он был нечастый гость в Орликовом, но на этот раз я заполучила его на весь день – с парком культуры, рестораном и первым в жизни походом в кино.

Бедная моя бабушка, ну и натерпелась же она от меня! Я всеми своими пятилетними силёнками старалась вырваться из плена, не гнушаясь самыми низкими приемами. Мы переходили Садовое Кольцо в самом его широком месте и, не успев его одолеть в один приём, остановились на островке между светофорных столбов. Места было немного и бабушка, склонная к театральной патетике, особым, «Ермоловским» голосом оповестила всю Садовую о нашей неминуемой гибели. Рядом, с удивлением косясь на нас, стоял постовой. Другого случая могло не представиться и я, вырвав у неё кисть руки, запричитала: «эта женщина никакая не моя бабушка, она цыганка, она украла меня, помогите мне дойти до мамы!» Бабушка вмиг онемела от моей наглости и отваги. Милиционер смотрел с подозрением на красивую старуху, она действительно смахивала на цыганку, а ребенок, возмущенный, хоть и не испуганный, был одет самым странным образом. Одевали меня во всё, из чего вырастала сестра и все знакомые дети обоих полов. Соседи в один голос подтвердили заявление бабушки, что невыносимый ребёнок вверен её заботам и милиционер ушел, погрозив мне пальцем.

Бунты продолжались, но однажды на прогулке в скверике мы встретили группу, а точнее, странный поющий хороводик из детей и их воспитательницу, интеллигентную, бедно одетую даму. «Интеллигентная беднoодетая» категория пользовалась у бабушки особым уважением, только сочетание двух первых признаков рождало в её глазах даму и только оно заслуживало доверия.

С тайной целью присоединиться к группе (к детям меня не подпускали из соображений воспитательно-бактериальных), я стала им громко подпевать.

Подпела я с поразительной точностью, как гласит легенда, а подлинное чудо заключалось в том, что песенка пелась детьми на иностранном языке. Бедно одетая дама, возможно, такой же судьбы, как и бабушка, за деньги «гуляла с детьми по-немецки». Слова и мелодию я сымитировала в точности, и дама тут же объявила бабушке о моем даровании и объяснила, как ему не пропасть.

Сначала был рояль. Воображаемый, так как денег на него не было. Меня водили к учительнице, а дома я занималась на расчерченной бабушкой доске для резки мяса. При этом полагалось петь. Позднее и сам инструмент втиснули в комнату – огромный, разболтанный и бесплатный.

Музыкальные дамы разных возрастов и темпераментов, но все без исключения «бедно одетые», ходили на дом до тех пор, пока бабушка, взяв в свои руки моё музыкальное будущее, не наметила для меня школу.

Трудно сосредоточиться, когда тебе только стукнуло шесть и чуть ли не каждую неделю расстаёшься с зубом, и рот приходится держать закрытым, чтобы туда не влетал ветер, а оттуда не вылетали неожиданно шепелявые звуки. Когда ты ненавидишь свои коричневые ботинки за тугие шнурки и грустно повернутые внутрь носки. Когда хочешь иметь челку и пони-тэйл, а бабушка натренированной рукой рисовальщицы делит череп надвое идеально прямым пробором и стягивает волосы в две косички по бокам.

Но пьески свои я выучила, колыбельную Чайковского пела чисто и не смутилась совершенно тем фактом, что в Мерзляковской школе меня забраковали без объяснения причин. Бабушка с энергией, утроенной яростью, мгновенно, как на метле, домчала меня до Гнесинки. Бесстрашно оставив её в вестибюле, я доверила свой кулачок смешливому десятикласснику, помогавшему на приемных экзаменах.

В комнате, похожей больше на маленький зал из-за полукруглой сцены, сидели пара куривших мужчин и три старые дамы (интеллигентные и т.п. – догадалась я).

Старшая из них – с добрейшим круглым лицом – при моём восхождении на первую в жизни сцену бухнула толстый фолиант на фортепианный стул – я была так мала ростом, что вопрос педализации не стоял.

Я лихо расправилась с репертуаром и уставилась на комиссию. Та молчала. Дама, как потом выяснилось, поставила стул не напротив, а чуть правее среднего «до» и я всю музыку свою сыграла на октаву выше. Стали проверять слух. Нажимали ноту, и, не глядя, просили сказать, птичка это или медведь. Любя во всём ясность, я уточнила, что эта нота – самый обыкновенный си бемоль. Угадала все прочие и выслушала приговор – абсолютный слух.

Далее последовала растяжка пальцев, при всей малости их большой вытягивался в одну линию с указательным, что говорило за виолончель. Учителя передавали друг другу мою руку, переглядывались, дамы (они оказались пианистками) явно соглашались с кудрявым дядей, он тянул руку к себе, велел ронять на стол, выгибал кисть, и всё чаще звучало слово «виолончель». Моего мнения никто не спрашивал, и я, в то время читавшая с бабушкой «Хижину дяди Тома», вдруг представила себя в роли продаваемой в рабство отдельно от мамы и приготовилась художественно зареветь, но тут молодой полноватый учитель с веселыми глазами очень серьезно попросил: ну, а теперь расскажи-ка нам, Оля, всё, что ты знаешь о луне.

Все замолчали, а я ответила: «вообще-то кое-что знаю, но если вас интересуют подробности, то в коридоре сидит моя бабушка, она вам все расскажет».

Под общий хохот старшеклассник повёл возвращать меня бабушке в вестибюль, где тем временем напряжение росло. Родители ревниво обменивались информацией о маленьких абитуриентах и многие уже вступили на тропу войны. Дело в том, что в десятилетку был большой конкурс и приоритет был у играющих детей, либо у детей музыкантов. Меня брали не на рояль, а на струнный инструмент, т.е. начинали с нуля. И понятно, я заняла чьё-то приготовленное место. Вот и выяснялось, чьё.

Бабушка, к которой таки обратились, но не по поводу луны, а с предложением поменять направление моей карьеры, ею уже намеченное, категорически отказалась носить за мной виолончель. Надо сказать, не зря я часто представляла свою горбоносую бабушку цыганкой-колдуньей. Моя скрипичная судьба обозначена была в этот момент именно ею.

Жила я всё там же и мы ездили в школу, но теперь я чаще попадала к родителям на Никитскую, то есть в часть города незаменимую для московского творческого интеллигента шести лет отроду.

Я стала маленькой гражданкой страны, расположившейся на пространстве от грустного Пушкина до всем довольного Гоголя на Арбатской площади, а также и другого Гоголя, сидящего у своего дома, прячущего лицо в бронзовые складки плаща, в садике, скрытом оградой и зеленью.

Можно идти по бульварам, а можно и от Манежной площади, отвесив поклон консерватории, после Тимирязева взять чуть влево, оставив чудесную «Пушкинскую» церковь по правую руку, и, не обращая никакого внимания на Мерзляковско–приконсерваторский комбинат, где меня забраковали – свернуть влево и переулком выйти к комбинату Гнесинскому, а там до высотки на Садовой.

В сердце этого музыкально-театрально-студенческого квартала, с лабиринтом Кисловских переулков, с Тверским бульваром, с неярким, бледным светом фонарей то на белом, то на буйно-зеленом или грязно-золотом ковре, с маленькой площадью-перекрестком на полдороге меж двух лучших в мире музыкальных академий находился кинотеатр старого, проверенного временем и потому самого лучшего кино. Этот кинотеатр Повторного Фильма, где мы со смаком прогуливали идеологические дисциплины, военные и разные прочие физкультурные дела, я, вместе с бульварами, театрами и Пушкиным, считаю своей родиной.

Бабушка привозила меня на «Б» или «десятке» в школу, на то время состоящую приживалкой института им. Гнесиных в том же здании на тихой посольской «Воровской» – Поварской ныне – улице.

Все Гнесинские воспитанники, от подготовишек до аспирантов, педагоги – и молодые, и старые профессора – всё это было вместе, занима-

лось, репетировало, спорило и звучало как один аккорд в моей голове потом, по дороге домой в троллейбусе, за вечерней кашей, перед сном. Это было похоже не на школу, а скорее – на работу. Это уже был мой цех, собрание музыкантов, оторвавших себя от невзрачной, бедной реальности, возможно, не вполне нормальных и потому таких интересных. Я была подготовишкой, и переход в первый класс нам не был гарантирован, так что надо было пыхтеть. Танец, то есть ритмика, которую я хоть и любила, но упорно работала в противофазе, поворачивая налево при команде направо, скрипка, сольфеджио составляли все наши занятия, но занимали почти все дни недели.

У меня образовались скрипичные подруги-соперницы, бабушки наши тоже соперничали, но все мы держали тон, ходили вшестером в закусочную Прага, где ели, стоя за высокими и круглыми, мраморными столами. Дотянуться до поверхности стола нам не угрожало ещё этак годика три-четыре. Но под столом вокруг единственной мраморной ноги была полка для сумок и туда мы ставили свои тарелки с сардельками – ели и хихикали, а бабушки поминутно наклонялись к нам, как к собачкам.

Это блаженство продолжалось и после того, как меня вернули родителям. Бабушка самоотверженно приезжала, чтобы отвезти ребенка в школу и проследить за достижениями по «специальности». Что и говорить, словом таким можно было гордиться перед горемыками-сверстниками, ни на чем не игравшими, будущее которых было мутным и путь к нему – нудная зубрежка, которую никак не назовешь по-нашему, игрой. Так казалось нам всем, включая бабушек.

2008 г.

Тимофей Данилович Янович с сыном Даниилом. Владимир.
Ок. 1897 г. Фото из архива семьи.

Раздел II

Д.Т. Янович и первая художественная коллекция Коми края

Поповцева Э.К.

К истории первых художественных коллекций Коми края[1]

История возникновения в Республике Коми первых художественных коллекций связана с отделом искусств Коми областного музея. Инициатива создания последнего принадлежала Ученому секретарю Комитета содействия народностям Севера при ВЦИК РСФСР Даниилу Тимофеевичу Яновичу (1879-1940). Значительную роль в этом сыграло и принятое в мае 1924 г. местным Облисполкомом Специальное постановление об охране памятников искусства и старины на территории Коми области. Этнография, собирательство коллекций, общественно-художественные начинания – таков послужной список Яновича. Человек незаурядный, он много и плодотворно занимался музейной деятельностью. С 1918 г. в Комиссии по охране памятников искусства и старины Моссовета представлял художественно-промышленный музей Строгановского училища[2].

Прибыв в Усть-Сысольск в августе 1925 г. в качестве эмиссара Музейного отдела Наркомпроса РСФСР, ученый активно включился в работу Общества изучения Коми края, сплотившего вокруг себя лучшие научные силы своего времени. Обширные знания, способности организатора, энергия помогли Яновичу в сравнительно короткое время провести тщательное обследование значительной части северной территории Коми области, охватывающей районы Ижмы, Усть-Усы, Колвы[3].

Исключительная по значимости собирательская деятельность положила начало этнографическим коллекциям музея Усть-Сысольска, в становлении которого ученый принимал самое живое участие. Чувство исторической перспективы подсказывало необходимость постоянного развития живого музейного организма. Янович представлял музей научным центром, будущим очагом просвещения и культуры края. Последовавшая за обследованием фондов и здания докладная записка в Облисполком сохранила сведения о том, что учёный предлагал создание нового отдела – картинной галереи, а также комплектацию библиотеки, отвечающей специфике нового отдела[4]. По роду службы повидавший немало вновь создаваемых в стране музеев, достаточно просвещённый в вопросах комплектования, Янович выражал инициативу личного участия в формировании коллекций, взяв на себя ответственность отбора ценностей из учреждений, подведомственных Наркомпросу. В 1926 г. по ходатайству Представительства автономной Коми области при Президиуме ВЦИК в Москве Постановлением ВЦИК РСФСР из фондохранилищ Главнауки, складывающих свои собрания за счет национализированных сокровищ, поступает первая партия художественных произведе-

ний. Судя по её составу, сфера интересов Яновича не ограничивалась только изобразительным искусством. Скромная по количеству экспонатов коллекция насчитывала 34 живописных полотна русской реалистической школы второй половины XIX – начала XX в., 21 единицу старинного фарфора, 17 единиц литературы по истории искусства и 15 единиц художественных репродукций.

Делясь своими впечатлениями об этом исключительном событии в культурной жизни Усть-Сысольска, журнал «Коми му» рассказывал на своих страницах о полученных ценностях, попутно указывая и на источники их происхождения[5]. Свидетельства инвентарей, хранящихся в РГАЛИ (Москва), подтверждают эти данные, дополняя их сведениями о документе передачи коллекции из фондохранилищ Главнауки: акт за номером 526[6].

Опознавательными знаками Московского Румянцевского музея, хранившего до 1924 г. свои и частные коллекции многих русских собирателей, отмечены живописные работы Н.Е. Рачкова «Голова крестьянина», Л.Ф. Лагорио «Морской пейзаж», С.К. Пиотровича «За водой», Н.А. Околовича «Цветы», полотна неизвестных авторов «Праздничный день в деревне» и «Дама в белом». Цветковской галерее, ставшей в 1925 г. филиалом Государственной Третьяковской галереи, ранее принадлежали полотна А.М. Корина «Опять провалился», С.Д. Милорадовича «За вышиванием». Среди бывших владельцев – обладатель исключительной по художественной значимости коллекции отечественной живописи К.Т. Солдатенков. Из его собрания через Рогожско-Симоновский филиал Третьяковской галереи было передано полотно Ю.Ю. Клевера «Осень». Из коллекции Боткина – «Головка рыжей натурщицы» Ф.В. Боткина. В этом же составе находились полотна А.К. Саврасова «Пейзаж», Л.Л. Каменева «Пейзаж с рекой», П.И. Петровичева «Осень», Ф.И. Рерберга «Ярмарка», Н.М. Фокина «Весна». Из бывшего архива МИДа был передан «Портрет графа И.А. Каподистриа» Н.Ф. Яша. Изделия русского и западноевропейского фарфора свое происхождение вели из Государственного музея фарфора. Ценной являлась и литература по истории искусства. Достаточно назвать такие издания, как «Русская школа живописи» Ал. Бенуа, «История живописи» Р. Мутера, «История искусства» П. Гнедича, монографии о Рафаэле, Тициане, Рубенсе, Рембрандте, подборка иллюстрированного журнала «Аполлон» за 1909 – 1910 гг.

Незадолго до прибытия художественной коллекции областному музею, размещавшемуся в нижнем этаже бывшего особняка С.Г. Суханова, был передан и второй этаж. Первый каменный дом Усть-Сысольска на улице Республиканской (ныне Орджоникидзе), построенный в начале XIX в., настоятельно требовал капитального ремонта. Отсутствие площадей, приспособленных для хранения произведений живописи, значи-

тельно осложняло размещение поступавших ценностей. Из одиннадцати помещений здания под экспонирование художественной коллекции отводится небольшой зал верхнего этажа, вместивший экспонаты, имевшие хорошую степень сохранности. Фондохранилищем для живописных работ, находившихся в тяжелом состоянии и не подлежавших экспонированию[7], послужили полусырой чердак и ведущая к нему лестница, что, естественно, не способствовало бережному хранению.

В этом же году из Академии наук Ленинграда поступили два пейзажа русской школы – живописный И.И. Левитана под названием «Осень» и акварельный М.М. Гермашева под названием «Весна»[8]. Так в далекой от «бурной художественной жизни» больших городов столице Коми было положено начало художественному собирательству, выполнявшему важную культурную миссию.

Сложившаяся небольшая коллекция послужила ядром становления нового, 6-го по счету отдела областного музея – отдела искусств. В годовом отчете это событие отмечалось как «главнейшее научное достижение»[9].

Вскоре предметом коллекционирования становятся и работы местных авторов, в частности, А.Н. Поросятникова, преподавателя рисования педтехникума Усть-Сысольска, уже имевшего определенную известность живописца. Вниманием были отмечены его полотна «Слепой нищий» и «Чудские могилы на Выми»[10]. Вслед за этим, в июле 1927 г. Облисполком передает музею 22 произведения (живопись, акварель, рисунок) московского художника Ф.А. Модорова, совершавшего по заданию Ассоциации художников революционной России творческую командировку в Коми область[11]. Эта передача, включавшая сюжетные композиции со сценами новой жизни северного края, пейзажные работы и портреты, предоставила музею возможность в дни празднования 10-летия Октября организовать в своих стенах первую в Усть-Сысольске выставку современных художников[12]. Произведения Ф.А. Модорова и А.Н. Поросятникова экспонировались в пределах одного зала. Интересными представляются свидетельства местной прессы об отзывах посетителей выставки, высказавших нарекания в адрес работ преподавателя рисования, не обладавшего тем уровнем профессионального мастерства, который был присущ творчеству московского художника[13]. И это несмотря на то, что тематически творчество Поросятникова также было связано с событиями, происходившими в жизни Коми края.

Активный зрительский интерес к новому отделу, ставшему одним из наиболее значительных центров культурной жизни города, ориентировал руководство области и музея на необходимость его дальнейшего пополнения. По поручению Коми Представительства при Президиуме ВЦИК интенсивную собирательскую деятельность в Москве продолжает

Д.Т. Янович. О своих действиях он обстоятельно отчитывается перед заведующим отделом народного образования Автономной области Коми Н.С. Полещиковым[14].

Зал художественного отдела Коми областного музея. Фото 1930-х гг. НМРК.

В августе 1928 г. на основании распоряжения Главнауки НКП РСФСР за номером 50/728 он получает из Центрального хранилища ГМФ художественную коллекцию в количестве 115 единиц живописи, скульптуры, графики. Из хранилища при Государственном фарфоровом музее ему выдают 12 фарфоровых ваз «китайской и европейской работы». Из хранилища при Государственной Третьяковской галерее – 4 картины. Кроме того, Янович получает разрешение на приобретение 6 произведений с выставки, посвященной 10-летию Октябрьской революции (четырех картин, одной бронзы, одной скульптуры в дереве) и добивается разрешения на получение из Центрального музейного фонда 24 произведений молодых художников нового направления. Ему обещана выдача 10 произведений из фонда для провинциальных музеев и 6 картин из фонда закупок при художественном отделе «Главискусства». Ведутся переговоры о выделении коллекции гравюр из фондов Музея изящных искусств.

Представленный Яновичем отчёт свидетельствует, что он не ограничивал своих задач собиранием только произведений искусства. Будучи натурой в высшей степени деятельной, учёный включил в свою программу также подбор стильных позолоченных рам и коллекции декоративных тканей для оформления будущих музейных экспозиций, приобретение колец и английской бечевы для развески картин, хлопотал о починке механизма переданных музею антикварных часов золоченой бронзы французской работы и даже о приобретении «книги для собирания подписей почетных посетителей музея в роскошном кожаном переплете».

Хранящиеся в НА РК акты выдачи произведений Яновичу за номерами 998, 999, 1000 от 22 августа 1928 г. содержат перечень передаваемых работ[15]. В отношении авторства произведений, их материальной характеристики и исходных данных акты составлены крайне не квалифицированно. Заключённые в них неточности автоматически перешли затем в книги поступлений и инвентари краеведческого и художественного музеев, что впоследствии значительно осложнило работу исследователей, занимающихся систематизацией фондов и атрибуцией. Правда,

подлинной ценностью являлись заключенные в актах сведения, указывающие на происхождение некоторых экспонатов. Инвентарные книги РГАЛИ подтверждают достоверность информации, заложенной в документах передач[16]. Называя бывших владельцев, акты позволяют с достаточной полнотой проследить «биографию» отдельных произведений. К сожалению, попытки найти в Национальном архиве РК акты за номерами 1003, 1004, 1016, 1017, 1054, указанные в инвентарях РГАЛИ, успеха не имели.

В сентябре 1928 г. ценный груз железной дорогой до Котласа, а далее пароходом прибыл в Усть-Сысольск. 15 октября объединенное собрание работников музея и членов Общества изучения Коми края заслушало доклад Яновича об итогах собирательской деятельности[17]. В нём учёный досадовал на то, что «работы по изъятию Коми областью художественных ценностей начались слишком поздно». Более ценные экспонаты уже были распределены между музеями. Минимальной оказалась и возможность его личного влияния на характер складывавшегося собрания, в связи с чем исключался систематический и целенаправленный подбор произведений. Постоянно откладывались и сроки выдачи работ из-за задержки Коми Облоно служебного мандата, удостоверяющего полномочия Яновича, а также необходимой фотодокументации, подтверждающей расположение музея в каменном здании. В связи с этим имели место случаи, когда уже отложенные для Коми области картины изымались Госторгом, осуществляющим продажу художественных ценностей за границу.

Большой неожиданностью стала и смена руководства музея[18]. 28 августа 1928 г. Янович пишет Н.С. Полещикову: «Должен сообщить, что значительной помехой моей работы было сообщение заведующего художественной частью Главполитпросвета Народного Комиссариата Просвещения Пельше о непорядках в музее Коми области и инциденте с Батиевым, а также отсутствие данных о нахождении Коми музея в каменном здании. Фотографический снимок с Коми музея в его настоящем виде не доставлен, несмотря на мою просьбу»[19].

Отрицательная характеристика, данная музею Р.А. Пельше, отметившем, в частности, и крайне неудовлетворительные условия хранения вверенного Коми области культурного достояния, сыграла свою негативную роль. Вследствие всего вышесказанного, доставленное в Коми в 1928 г. художественное собрание оказалось более скромным по своему составу, нежели предполагалось изначально. Правда, Главнаука НКП в целях систематического пополнения пробелов коллекции обещала дальнейшие передачи, но при условии обязательного капитального ремонта здания и расширения хранительских и экспозиционных площадей, т.е. тех требований, которые в современных условиях предъявля-

лись Декретом ВЦИК и СНК РСФСР «О музейном строительстве в РСФСР: дальнейшее развитие и рост деятельности». Появившись 20 августа 1928 г., он был опубликован в газете «Известия» 3 октября. А уже 15 октября Янович в своем докладе впервые выдвигает идею строительства в Усть-Сысольске под картинную галерею специального музейного здания, соответствующего условиям сохранности произведений и их экспонирования: «Картинная галерея должна иметь верхний свет и находиться на втором этаже за матовыми стеклами и доступа к её окнам со стороны уличного пространства не должно быть».

НА РК сохранил семь актов передач от Д.Т. Яновича[20]. Акты № 1 и № 2 от 1 октября 1928 г., № 3 от 3 октября, № 4 и № 5 от 4 октября, № 7 от 10 октября были подписаны заведующей областным музеем А.А. Молодцовой. Акты за № 6 от 6 октября с описью исторических портретов особ российского Императорского Дома – заведующим Государственным архивом А.А. Цембером. При передаче присутствовал председатель Общества изучения Коми края Н.А. Соснин.

Художественное собрание, включавшее произведения русских и зарубежных мастеров, оказалось довольно разнообразным по составу и структуре. Не отличалось оно и выдержанностью качественного уровня. Хотя ряд экспонатов имел как художественную, так и историческую ценность, типично характеризуя определенный временной этап в развитии истории искусства, ту или иную школу. Основу поступлений составляли живописные полотна. С ними соседствовали акварель, рисунок, скульптурная композиция, мелкая пластика. Дополнением служили предметы декоративно-прикладного искусства – отечественный и западноевропейский фарфор, старинные художественные ткани. Среди авторов – художники именитые и почти безвестные, а также анонимные, имена которых исследователям предстояло определить в будущем. Кроме интерпретации произведений, немаловажное значение представляла и история их бытования, как правило, указывающая на личность владельца, его вкусы и пристрастия. Ряд произведений вёл своё происхождение из собраний широко известных в Москве коллекционеров К.Т. Солдатенкова, И.Е. Цветкова, Л.Л. Зубалова, Н.С. Мосолова, Хлудовых, Боткиных, Бобринских. Некоторые произведения поступили из собраний, оставленных по завещаниям их владельцев на хранение в Государственной Третьяковской галерее, Московском Румянцевском музее, Историческом музее.

Большим числом экспонатов была представлена русская школа, охватывающая два столетия. Сюда вошла и представляющая особую историко-художественную ценность портретная галерея членов царской династии Романовых, ранее предназначавшаяся для Областного архива.

Зал художественного отдела Коми областного музея. Фото 1930-х гг. НМРК.

В её составе стоявшая у истоков русской живописи конца XVII – начала XVIII вв. парсуна, характерными образцами которой являлись портреты Алексея Михайловича, Натальи Кирилловны, Иоанна Алексеевича. Обращали на себя внимание полотна первой половины XIX в.: «Золотошвейка» А.В. Тропинина, «Плутовская игра» А.Г. Венецианова[21], «Крым» И.А. Иванова, «Итальянка» М.И. Скотти, «Закат на море» И.К. Айвазовского, «Вид в Альбано» А.Д. Жамета. Количественно более многочисленными были работы, созданные во второй половине XIX в. как художниками-передвижниками, так и мастерами академического направления. К произведениям крупного музейного значения следует отнести полотна С.В. Иванова «Обратные переселенцы», В.М. Максимова «Русская баба», Ф.С. Журавлева «Портрет девушки в русском костюме», Н.Е. Рачкова «Портрет русской девушки», К.Я. Крыжицкого «Странники», В.О. Шервуда «Портрет дамы в голубом». Сами за себя говорят имена художников, характеризующих искусство начала XX в.: П.И. Петровичев, Д.А. Щербиновский, Ф.В. Боткин, М.Ф. Шемякин, М.А. Беркос, М.В. Леблан, М.С. Пырин. К числу уникальных полотен этого периода следует отнести «Натюрморт» П.В. Кузнецова из собрания известного русского дирижёра С.А. Кусевицкого, экспонировавшийся в 1912 г. и 1913 г. на выставках «Мира искусства».

В составе отечественного искусства, традиционно представленного реалистической школой, находилась и партия картин художников-современников. Переданная из Музея живописной культуры, она знакомила с искусством первых десятилетий XX в. Наиболее ценной ее частью являлись полотна авангардной направленности, позволяющие составить впечатление о новациях в современном художественном процессе. К их числу принадлежали беспредметные композиции известных по многочисленным выставкам «левого» искусства живописцев М.В. Матюшина и А.А. Моргунова, чьи произведения ныне стали классикой искусства XX столетия. Были представлены К.Н. Истомин, В.Н. Чекрыгин, Г.И. Лазарев, К.К. Медунецкий, И.Ф. Смирнов, С.С. Алабин, В.О. Роскин, Л.Л. Зуперман. Управление Делами СНК и Совета Труда и Обороны передало несколько произведений с выставки, посвященной 10-ой годовщине Октябрьской революции.

Кроме живописи, собрание включало и графику, преимущественно акварель, привлекающую замечательными образцами: «Караван»

Н.Н. Каразина, «Женский портрет» А.П. Соколова, «Конюшня на постоялом дворе» Н.Е. Сверчкова, «Женская головка» С.С. Соломко, «Ночное в степи» С.И. Васильковского, «Первый снег» А.А. Писемского, «Дорога на берегу озера» А.П. Боголюбова, «У стен древней обители» Л.М. Браиловского.

Зал художественного отдела Коми областного музея. Фото 1930-х гг. НМРК.

Среди ценных произведений скульптурного раздела – отмеченные высоким мастерством исполнения жанровые композиции Е.А. Лансере, с его любовью к повествовательности и точности воспроизведения, отлитые в бронзе лучшими российскими литейщиками Ф. Шопеном, К. Берто, Н. Штанге, и анималистические бронзовые статуэтки А.А. Валя.

Другая, более скромная по размерам часть собрания включала в себя иностранную коллекцию. В ней насчитывалось около 60 произведений. Художники конца XVII – начала XX в. представляли итальянскую, немецкую, французскую, швейцарскую школы. В основном, коллекция состояла из живописных полотен разнообразного жанрового состава. В ней преобладал пейзаж, в меньшей степени были представлены картина, портрет, натюрморт. Привлекали внимание превосходно выполненные копии с полотен старых мастеров – «Мадонна дела Седиа» Рафаэля Санти, «Мадонна со святыми Иосифом и Екатериной» Чезаре да Сесто, «Ферма» П. Поттера. К числу редких вещей можно отнести полотна австрийского художника И.-Н. Рауха «Горный пейзаж с животными», американского живописца А. Бирштадта «Озеро в снеговых горах», швейцарского пейзажиста А. Калама «Водопад». Среди работ неизвестных авторов конца XVII – первой половины XVIII в. замечательной живописью выделялись «Портрет старика» (ныне приписываемый кисти итальянского художника Пьетро Беллотти) и «Натюрморт на фоне пейзажа. Воры», датированный 1747 г. Заслуживают быть названными имена Л. Мейера, Ж. Дибольта, А. Савини, П. Гроллерона, Г. Шлейха, Г. Зигриста, Ф. Поссарта, Н. Астудина, Д. Мозе. Акварельную живопись представляли имена С. Корроди, Р. Майнеллы, Р. Мозера, Й. Навратила, П. Редуте, П. Салы, Старилафе. Несколько скульптурных произведений в мраморе и бронзе отличались высоким мастерством. Среди них – «Головка младенца», «Самсон, избивающий филистимлян ослиной челюстью»[22], «Римлянка с урной. Агриппина с урной и прахом Германика».

Коллекции изобразительного искусства дополнял старинный фарфор отечественного и западноевропейского производства: изделия Импера-

торского фарфорового завода, заводов Гарднера, Попова, произведения китайских, немецких, датских производств, образцы работ европейских заводов.

Получив в октябре 1928 г. новые коллекции, сотрудники музея приступили к подготовке художественной выставки. Выставка была сформирована из числа новых поступлений, объединяла в одном зале произведения русских и зарубежных художников. В экспозиционный ряд вошла и новейшая живопись. По идее устроителей, экспонаты группировались по основным жанрам: портрет, пейзаж, сюжетная композиция. Критерием отбора служила, видимо, хорошая степень сохранности, т.к. ряд произведений имел сильные повреждения и был определен в запасники.

Открытие выставки состоялось во второй половине ноября. Работала она ежедневно с 10 до 14 и с 18 до 20 часов в течение двух недель и пользовалась неизменным вниманием зрителей. За этот короткий срок в музее побывало 1133 человека – цифра значительная для провинциального города[23]. Несмотря на то, что работа с произведениями искусства для работников музея была совершенно новой сферой деятельности, они в содружестве с художником В.В. Поляковым, преподавателем ИЗО школы II ступени провели 20 экскурсий, маршрут которых определял исторический принцип повествования. Судя по сообщению в журнале «Коми му», «…выставка вызвала огромный интерес среди публики и прошла с большим успехом, несмотря на скромное опубликование в одном из номеров газеты «Jygid tyj» («Югыд туй»)[24].

Сознавая необходимость изучения и систематизации коллекций, переданных по спискам, составленным с недостаточной степенью точности, Янович, хорошо знакомый с постановкой музейного дела, предлагал привлечь к обработке А.Н. Поросятникова. В условиях отсутствия научных кадров, способных к работе с художественными коллекциями, выпускник Строгановского училища, обладавший профессиональными знаниями в области искусства, мог бы оказать квалифицированную помощь.

К концу 1928 г. художественный отдел насчитывал 317 предметов[25]. Предполагалось его дальнейшее пополнение и совершенствование. Однако возможности для новых приобретений были исчерпаны. Не приходилось рассчитывать и на расширение экспозиционных площадей. Сведения о последней командировке Д.Т. Яновича в Усть-Сысольск относятся к январю 1929 г. Журнал «Коми му» сообщает, что целью этого его приезда являлась проработка совместно с Правлением Общества изучения Коми края вопросов по учёту, охране и фиксации памятников монументальной архитектуры[26]. Попутно из музейных фондов НКП было доставлено несколько произведений. Среди них – «Ленинский на-

тюрморт» А.В. Куприна, «Первомайский праздник у зырян» Ф.А. Модорова, «Крестьянский труд» («Новости») Д.А. Лопатникова, «Пролетарский гимн» И.Ф. Рахманова, «Ремонт путей» неизвестного художника, имеющий монограмму «ВК»[27]. Это были последние произведения, привезённые Д.Т. Яновичем в Усть-Сысольск.

В дальнейшем имени Д.Т. Яновича музейные документы не упоминают. Известно, что учёный был репрессирован в 1933 г.[28] Двумя годами ранее прекратило свое существование Общество изучения Коми края.

В начале 1929 г. Представительство автономной области Коми при Президиуме ВЦИК еще предпринимало попытки пополнения художественного отдела. Официальные документы сохранили требования ходатайства Коми ОБОНО в Главнауку и Главискусство об «отпуске из имеющихся в их распоряжении музейных фондов необходимых коллекций»[29]. Как ни странно, но именно музейные работники отнеслись к этому требованию без энтузиазма, хотя подготовили проект ходатайства, включивший список имен русских художников, произведения которых желали бы иметь в своих фондах[30]. Список включал представителей русского пейзажа и портрета, религиозной и исторической картины, деревенского быта. Проект сопровождался запиской, характеризующей состояние отдела. Впервые администрацией музея высказывалась мысль о том, что полученные коллекции подготовили «базу для самостоятельной художественной Галереи, которая, в связи с дальнейшими пополнениями, даст право основать отделение Коми областного музея – художественный музей в Коми крае».

Однако доставленное в Областной музей художественное собрание еще долгое время находилось в его стенах. Лишь в 1952 г. большая часть произведений была передана в Художественный музей, который был основан в 1943 г. как музей Коми искусства. Юбилейной выставкой работ местных художников он и открылся для публичного посещения в ноябре 1947 г.

Примечания:

1 Впервые опубликовано: Поповцева Э.К. К истории первых художественных коллекций Коми края // Арт. 2001, № 2. С. 145-153.

2 Жуков Ю.Н. Становление и деятельность советских органов охраны памятников искусства и культуры 1917 — 1920 гг. М., 1989. С. 145.

3 Зеновская В.П., Сивкова А.Н. Дар профессора Яновича // Республика. 1997. 31 мая. С. 3.

4 Доклад об обследовании Коми областного музея за 1926 год // НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 311.

5 Коми му. 1926. № 12. С. 41.

[6] РГАЛИ. Ф. 686. Д. 76. Оп. 1. Инв. кн. 1; Д. 77. Оп. 1. Инв. кн. 2; Д. 78. Оп. 1. Инв. кн. 3.
[7] Отчет о работе Коми областного музея за 1928 год // НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 148. Л. 34.
[8] Материальная книга № 2 Областного музея в Усть-Сысольске // Архив НМРК. 1926-1930. № 2332-4732. С. 49.
[9] Отчет о работе культпросветучреждений за 1926-27 г.г. // НА РК. Ф. 142. Оп. 1. Д. 303. Л. 8.
[10] Областной Коми музей // Коми му. 1927. № 12. С. 41.
[11] Материальная книга № 2 Областного музея в Усть-Сысольске // Архив НМРК. 1926-1930. №№ 2332-4732. С. 65.
[12] Краеведческая хроника // Коми му. 1927. № 8. С. 51.
[13] Там же.
[14] НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 418. Л. 109.
[15] Там же. Л. 120 – 122.
[16] РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Д. 76. Инв. кн. 1; Д. 77. Инв. кн. 2; Д. 78. Инв. кн. 3.
[17] НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 418. Л. 48.
[18] Батиев Дмитрий Александрович, активный член Общества изучения Коми края, был обвинен в национал-шовинизме. С 1 марта 1928 г. зав. музеем стала Молодцова Антонина Александровна.
[19] НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 418. Л. 109.
[20] Там же. Л. 110 – 116.
[21] Позднее атрибутирована как работа И.Ф. Тупылева.
[22] Свободная копия из бронзы статуи «Самсон и филистимлянин» Джамболоньи. Ок. 1570. Мрамор. Музей Виктории и Альберта. Лондон.
[23] Отчет о работе Коми областного музея с марта по октябрь 1928 г. // НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 418. Л. 137.
[24] Коми областной музей // Коми му. 1929. № 8. 16-30 апреля. С. 44-45.
[25] Годовой отчет о работе областного музея с июня 1928 по июнь 1929 г. // НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 418. С. 5.
[26] Коми му. 1929. № 2. 30 января. С. 45.
[27] Позднее атрибутирована как работа В.В. Каптерева.
[28] Зеновская В.П., Сивкова А.Н. Дар профессора Яновича // Республика. 1997. 31 мая. С. 3.
[29] НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 311. С. 100.
[30] НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 418. С. 19.

Плаксина Н.Е.

К вопросу об источниках поступления произведений из коллекции Д.Т. Яновича

1920-е гг. были временем интенсивного музейного строительства, ставшего следствием политических преобразований. В 1918 г. в результате национализации, конфискации, реквизиции имущества дворянства и буржуазии был создан Государственный музейный фонд (далее – ГМФ; первоначально – Национальный музейный фонд), куда вливались национализированные коллекции предметов музейного значения[1]. Это была «мощная художественная сокровищница», откуда произведения искусства перераспределялись по музеям России. Огромные поступления экспонатов сделали возможным создание большого ряда картинных галерей. Основу практически всех сегодняшних музейных коллекций России составляют поступления тех лет. Именно в первые послереволюционные годы были созданы картинные галереи в Перми, Астрахани, Твери, Уфе, Нижнем Новгороде, Казани и других городах[2].

Наиболее интенсивно процесс перераспределения художественных коллекций происходил в первой половине 1920-х гг. К концу 1923 г. комплектование хранилищ закончилось. В течение 1923-1925 гг. их число было резко сокращено. В 1925 г. в Москве было создано одно Центральное хранилище ГМФ, куда были переведены остатки коллекций из упраздненных хранилищ. В 1927 г. началась ликвидация последних хранилищ, в том числе путем распродажи за границу и распределения в музеи того, что осталось после торговой реализации[3]. Именно на это время и пришлась деятельность Д.Т. Яновича по «изъятию» произведений для музея области Коми. В свое время ученый входил с состав музейно-бытовой комиссии Отдела по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Наркомпроса от Музея Строгановского училища[4], а также в состав антикварной комиссии[5], что, несомненно, облегчало задачу по формированию коллекции для Усть-Сысольского музея. Однако ученый отмечал, что эта работа начата слишком поздно, «все более ценное уже разобрано и систематический отбор произведений уже невозможен»[6]. Этим объясняется несколько случайный характер собранной им коллекции. «Госторг осматривал все отобранные вещи и накладывал свое вето на те, которые могли быть проданы за границу. Не обошлось и без таких казусов, что вещи, отобранные для Коми области, отправлялись в Турцию»[7]. Тем не менее, ученому удалось собрать коллекцию, состоящую из произведений XVIII – первой трети XX века, которая двумя партиями была отправлена в Усть-Сысольск. Первая партия, включающая в себя около сотни предметов («9 мест груза») прибыла в 1926 г., вто-

рую (около 200 предметов) Д.Т. Янович привез с собой в октябре 1928 г. в 22 ящиках общим весом 100 пудов.

В письме, направленном заведующему отделом народного образования автономной области Коми Н.С. Полещикову Д.Т. Янович называет учреждения и институты, которые явились источниками формирования коллекции. Это Центральное хранилище Государственного Музейного фонда, Выставка в память Октябрьской революции, Хранилище при Государственном фарфоровом музее, хранилище при Государственной Третьяковской галерее[8].

Сохранившиеся в Национальном архиве Республики Коми и архиве Национального музея Республики Коми акты передачи Д.Т. Яновичу произведений из Центрального хранилища ГМФ содержат графу об источниках поступления произведений, которые проливают свет на их дореволюционное бытование[9]. Хранилище находилось в доме Л.Л. Зубалова на Садовой-Черногрязской (д. 6). Его основу составляла коллекция самого Л.К. Зубалова, переданная советскому государству и включавшая в себя несколько коллекций – русской и западной живописи, графики, гобеленов, фарфора, предметов прикладного искусства. Лучшая часть этого собрания ныне находится в Государственном музее изобразительного искусства им. А.С. Пушкина (Москва), остальное оказалось рассеянным по России[10]. Два произведения, отмеченные собранием Зубалова, были переданы в Усть-Сысольск: это полотна швейцарского художника А. Калама «Водопад» и «Ангелы в облаках» кисти «мастера французской школы XVIII в.»[11]. Надпись «отделение Зубалова» имеется на подрамнике картины неизвестного художника «Девушка с папироской». В 1918 г. в доме Зубалова было организовано филиальное отделение Румянцевского музея[12]. Московский Румянцевский музей (далее МРМ) – один из первых публичных музеев России, открытый в 1831 г. в Петербурге и в 1861 г. переведенный в Москву. В состав его художественной части входили коллекции многих знаменитых собирателей. После революции Румянцевский музей стал средоточием национализированных частных собраний, которые были разделены по видам коллекций. Непосредственно музей, здание которого было преобразовано в Библиотеку им. Ленина, включал в себя книжные собрания, археологические и этнографические коллекции. Филиальное отделение концентрировало в себе художественные ценности[13]. В 1921 г. оно было преобразовано в ЦХ ГМФ. С 1923 г. сюда стекались собрания из других хранилищ ГМФ. Как отмечает Т.Н. Игнатович, «в Филиальном Отделении хранились не только ценности Румянцевского музея. Вместе с ними хранились предметы, составлявшие так называемый Госфонд, причем они не разделялись с вещами Румянцевского музея ни при их размещении, ни при их учете. В Инвентарные книги восьми отделений Филиального Отделения

Румянцевского музея вносились все собрания, но с пометкой «Румянцевский музей» или «Госфонд». В положении о ЦХ ГМФ, разработанном после ликвидации Филиального отделения, такое деление объясняется тем, что фонд Музея составили собрания, принятые Ученой Коллегией Музея, а Государственный фонд – произведения, принятые Музейной коллегией Наркомпроса»[14].

Большинство произведений, полученных Д.Т. Яновичем, были отмечены в конце строки аббревиатурой ГФ, что очевидно, означает их принадлежность Госфонду. Однако в дополнительной графе, означающей более ранний источник происхождения, наибольшее число экспонатов содержит ссылку на Румянцевский музей. Это живописные произведения русских художников: А.Р. Бегичева «Пейзаж с прудом», П.В. Безродного «Рынок в Севилье», М.А. Беркоса «Цветник у дома», Н.М. Фокина «Весна», «Этюд» В.В. Переплетчикова, «Дети» И.Л. Горохова, портрет Н. К. Нарышкиной кисти неизвестного художника XVIII в., акварели А.А. Писемского «Зимний пейзаж» и Е.М. Бём «Богатыри»; ряд произведений европейских художников: «Странствующий музыкант» Ф. Дюпранта, копия неизвестного художника 1838 г. с картины Чезаре да Сесто «Святое семейство со святой Екатериной», акварели С. Корроди «Римский форум», П. Салы «Венецианский вид», Р. Мозера «Собор св. Стефана в Вене»; интерьерная бронза А.А. Валя «Бык» и «Коза» и композиция Е.А. Лансере «Всадник-бедуин». Опознавательными знаками Румянцевского музея отмечены также живописные работы Н.Е. Рачкова «Голова крестьянина», Л.Ф. Лагорио «Марина», С.К. Пиотровича «За водой», полотна неизвестных авторов «Праздничный день в деревне» и «Дама в белом платье»[15].

Ряд произведений помечен Библиотекой им. Ленина, где размещался Румянцевский музей. Это картины «Дача в сумерках» Н.А. Протопопова, «На Волге» О.И. Трояновского, «Цветы» Н. А. Околовича, «Испугалась» Н.А. Богатова, «Пейзаж со стадом» Дибольта[16]. Отсутствие указания на более раннее бытование этих произведений, очевидно, свидетельствует о том, что оно было неизвестно.

Между тем, Румянцевский музей включал в себя значительное число произведений из крупных и широко известных национализированных частных собраний. Одним из них было собрание Солдатенковых. «Оно было создано В.И.Солдатенковым, но при этом являлось естественным продолжением собрания К.Т. Солдатенкова из дореволюционного фонда музея и, возможно, включало приобретения самого К.Т. Солдатенкова»[17]. Фамилией Солдатенковых отмечен в списках ряд картин, среди которых «Озеро в снеговых горах» американского художника А. Бирштадта, а также «Гусары на рекогносцировке» Г. Сигриста[18]. Полотна «Осень» Ю.Ю. Клевера, «Обратные переселенцы» С.В. Иванова и «Вид в Альбано» А. Жамета происходили из дореволюционного фонда Румянцевского

музея, и принадлежали ранее купцу-предпринимателю, издателю, меценату и библиофилу Козьме Терентьевичу Солдатенкову (1818-1901), передавшему свою коллекцию в 1901 г. по завещанию в Румянцевский музей[19].

В дореволюционное собрание Румянцевского музея также входили переданный в Усть-Сысольск через Государственную Третьяковскую галерею пейзаж И.А. Иванова «Крым. Алупка» (1848), происходящий из знаменитого петербургского собрания коллекционера Ф. И. Прянишникова (1793-1867)[20], и «Итальянский пейзаж» австрийского художника И.Н. Рауха, ранее принадлежавший Н.С. Мосолову[21].

Ряд произведений русской живописи происходит из Цветковской галереи – известного московского частного музея Ивана Евменьевича Цветкова (1845-1917), подаренного в 1909 г. владельцем Москве. В 1925 г. галерея стала филиалом Третьяковской галереи, который был закрыт в 1926 г. Лучшая часть коллекции осталась в ГТГ, остальное было передано в ЦХ ГМФ и разошлось по провинциальным музеям. В Усть-Сысольске оказались «Опять провалился» А.М. Корина, «За вышиванием» С.Д. Милорадовича, «Скрипач» В.И. Комарова, «Русская баба» В.М. Максимова, «Натурщица» Ф.С. Журавлева, морские этюды Дюккера[22]. И.Е. Цветкову принадлежали также парные портреты супругов Голяшкиных кисти В.О. Шервуда (1874). Глава семейства С.Н. Голяшкин, с которым дружил собиратель, как и он, был любителем живописи и немного коллекционировал. В 1907 г. И.Е. Цветков передал оба портрета в дар Московскому Румянцевскому музею[23]. В дальнейшем они были разделены. Потрет супруги Клеопатры Федоровны Голяшкиной (? – 1911) оказался в Усть-Сысольске, а портрет самого Сергея Николаевича Голяшкина (1828-1903), по некоторым сведениям, во Владимире.

В документах выдачи из Центрального хранилища ГМФ упоминаются известные дворянские фамилии Бобринских, Барышниковых, Барятинских, Орловых-Давыдовых, Гагариных. Из собрания Бобринских происходит бронзовая композиция «Самсон, избивающий филистимлян ослиной челюстью»[24], Барятинских – «Портрет Екатерины I» кисти неизвестного художника XVIII в.[25], из собрания Орловых-Давыдовых – «Портрет Петра I» кисти неизвестного художника XVIII в.[26] Шедевр В.А. Тропинина «Золотошвейка» был вывезен из смоленского имения Барышниковых Алексино. Опасаясь за сохранность богатейшего собрания, его наследницы сестры М.С. и Х.С. Барышниковы обратились в Третьяковскую галерею к И.Э. Грабарю с просьбой принять на время принадлежащие им полотна старых иностранных и русских мастеров. В своем письме А.Н. Бенуа от 2 июня 1917 г. И. Э. Грабарь писал: «Сейчас спасаем из Смоленской губернии одно замечательное собрание, беря на хранение в Москву 23 наиболее важных картины»[27]. Из всего списка, пред-

ложенного Барышниковыми, президиум «Московского Союза деятелей музеев и частных хранилищ» выбрал те, что «представляли наиболее выдающийся художественный интерес». В их числе четыре знаменитых полотна В.А. Тропинина – «Портрет А. Барышникова», «Кружевница», «Гитарист» и «Золотошвейка»[28]. Последняя – первый вариант, созданный живописцем в 1825 г., годом раньше одноименной версии в собрании Государственной Третьяковской галереи – была затем передана в музей Усть-Сысольска. На ее обороте имеется прямоугольный штамп «Принадлежит Мане и Христине Сергеевне Барышниковым».

Копия с одноименного полотна П. Поттера «Ферма», выполненная в 1866 г. художником Садовниковым и имеющая на обороте печать Эрмитажа, отмечена в списках фамилией Гагарина[29]. На подрамнике картины сохранилась бумажная наклейка с указанием инициалов владельца «Н.М. Гагарина», что дает основание предполагать, что картина принадлежала княгине Н.М. Гагариной. Портрет Екатерины II кисти неизвестного художника XVIII в., а также два горных пейзажа неизвестного автора первой половины XIX в. и французские бронзовые часы с двумя сидящими амурами принадлежали собранию М.М. Петрово-Соловово[30]. Из коллекции С.С. Рябова, включавшей в себя 138 произведений, в том числе работы И.П. Аргунова, Д.Г. Левицкого, К.П. Брюллова и многих других знаменитых русских художников[31], происходят «Портрет императрицы Елизаветы Петровны» кисти неизвестного художника XVIII в., «Старик с книгой» В.А. Лобова[32] и «Альпийский пейзаж» неизвестного автора[33].

Ряд произведений отмечен в списках приемо-передач фамилией Ромейко-Гурко: «Пейзаж с рекой» С.Ф. Федорова, «Пейзаж с коровами» кисти неизвестного французского художника (в списках «Левинье»), «Итальянский пейзаж с часовенкой» неизвестного мастера первой половины XIX в., «Зимний пейзаж» В.А. Клопова[34], «Питер женится» Е.М. Бём[35], а также кувшин с ручкой в виде коралла[36].

Из собрания Г.А. Эккерт, включавшего в себя 141 картину, в том числе полотна И.И. Левитана, В.Д. Поленова, Б.М. Кустодиева и других русских художников[37], в Усть-Сысольск попали акварели Р. Майнеллы «Стадо в оазисе» и «Магдала», Р.Ф. Френца «На охоту»[38], сепия неизвестного автора с пометкой «Врубель» «Дьявольский шабаш. Из Вальпургиевой ночи»[39], живописное полотно Д. Мозе «Погибшие надежды»[40], а также «Японский пейзаж»[41] неизвестного художника. Ряд произведений отмечен фамилией Окоповой[42]: это небольшие интерьерные картины, преимущественно, иностранных авторов: «Зуавы» Гроллерона, «Марина. Штиль» Луи Майера, «Вид улицы» Гвейтека, «Подслушивают» Вейнгардта, две картины итальянского художника А. Савини «Головка девушки в древнегреческом платье» и «Скрипачка»[43], а также «Отлив» Ламуа[44].

Единичные произведения происходят из других частных собраний: Хлудовых – «Горный пейзаж с водопадом» Е.М. Хруслова (1889)[45], Морозовой – картина «Святое семейство» Венони[46], из собрания Д.В. Высоцкого – «Берег Черного моря» И.К. Айвазовского[47] и «Итальянка» М.И. Скотти[48]. Коллекцией Войткевич отмечена акварель А. Сапожникова «Туземец на верблюде у реки»[49], собранием Н.М. (?) Соллогуб – акварель «Букет цветов» П.-Ж. Редуте[50]. Картины «Берег моря» Ханса Шлейха и «Мальчик-рыбак» Мориани принадлежали семье Крафт[51]. Из собрания русской живописи семьи Рар, включавшего в себя полотна В. Маковского, В.Д. Поленова и других авторов (33 картины)[52] происходит «Голова фавна» В.М. Измайловича (1907)[53]. С семьей Боткиных связаны в своем бытовании два произведения Ф.В. Боткина «Головка рыжей натурщицы» и «Натурщица полулежащая»[54]. В собрании Гучкова находились прежде этюды «Чертополох» неизвестного художника и «Лодка на пруду» М.Г. Соколова[55]. В собрании крупного промышленника, предпринимателя, сахарозаводчика Петра Ивановича Харитоненко (1852 – 1914) прежде находились «Пейзаж» А.К. Саврасова[56] и две фарфоровые чайные пары, в том числе мейсенского производства третей четверти XVIII в.[57]

В частном владении Сергея Александровича Кусевицкого (1874 – 1951), известного русского дирижера и контрабасиста, основателя симфонического оркестра и Российского музыкального издательства, находился ранее «Натюрморт» П. В. Кузнецова (1912)[58]. После эмиграции С.А. Кусевицкого в Европу в 1920 г. картина перешла на хранение в Государственную Третьяковскую галерею, откуда и была передана в Усть-Сысольск.

Помимо фамилий частных владельцев в графе происхождения указаны учреждения и ведомства. Так, из Министерства иностранных дел происходят живописный портрет императрицы Анны Иоанновны кисти неизвестного художника и акварельный Александра II в гусарском мундире А.П. Рокштуля[59]. Архивом этого ведомства отмечен «Портрет графа Каподистрия» кисти Н.Ф. Яша[60]. Из бывшего склада Ступина происходит «Пейзаж» Н. Астудина и акварель К.С. Высоцкого «Лошадь и три седока»[61].

Ряд произведений коллекции помечен «Строгановским фондом». Этот фонд был хранилищем декоративно-прикладной части ГМФ, созданным ранее при Художественно-промышленном музее Строгановского училища. Он просуществовал до 1924 г., после чего также был перемещен в ЦХ ГМФ на Садовую-Черногрязскую[62]. Строгановским фондом отмечены две бронзовые композиции Е.А. Лансере «Крестьянки на повозке» и «Две лошади, впряженные в сани»[63], а также живописные полотна: «Портрет Александра I» кисти неизвестного художника, «Битая дичь» неизвестного автора, небольшие, преимущественно этюдного плана, произведения: «Пейзаж с мостиком» М.П. Борецкого, «Пейзаж с сараем» Толоконни-

кова, этюд «Троицко-Сергиевская лавра» В. Ф. Мея, этюды неизвестных авторов XIX в. «Овца», «Голова овцы», «Обрыв», «Пейзаж с хижиной»[64].

Отдельные произведения, в том числе фаянсовая ваза копенгагенской фабрики «Алуминия», фарфоровая ваза с галантными сценами и скульптурная композиция «Вакханалия» немецкого производства происходят из Английского клуба[65], в котором до 1923 г. находилось Центральное хранилище Музейного фонда[66]. Большая часть фарфоровых изделий, в том числе ваза-уникат Королевской датской фарфоровой мануфактуры 1898 г. с подписью К.Л. Мортенсена, китайские вазы, вазы Императорского фарфорового завода, была отобрана Д.Т. Яновичем в хранилище при Государственном музее фарфора[67] (Подсосенский пер., д. 21). Известно, что в это хранилище влились произведения из расформированного в 1923 г. Фарфорового фонда, созданного на базе коллекции А.В. Морозова и коллекции западного фарфора Л.К. Зубалова[68]. На вазе Копенгагенской фарфоровой мануфактуры (инв. № 6-пи) имеется круглая бумажная наклейка с инвентарным номером 365 1/1, которая, по сообщению главного хранителя Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПУ им. С.Г. Строганова А.В. Трощинской, является опознавательным знаком Музея Строгановского училища. Кроме того, имеется также прямоугольная наклейка с номером Фарфорового фонда 2/183. Фарфоровым фондом отмечены чайная пара первой четверти XIX в. с росписью в виде колосьев и незабудок, чайная пара и ваза фабрики А.П. Попова[69], а также мраморная композиция М.-И. Г. Габовича «Обнаженная молодая женщина»[70]. Из Музея народоведения происходят скульптурная композиция «Фигура продавца с лотком» и ваза французского стекла мастерской Э.Б. Левейлье. Мейсенский сервиз «тет-а-тет» в стиле Марколини отмечен собранием Шнауберт[71].

Ряд интересных произведений был связан в своем бытовании с музеем, основанным в Рогожско-Симоновском районе Москвы, а затем расформированным. В их числе: «Натюрморт на фоне пейзажа» («Воры») 1747 г. неизвестного европейского художника[72], «Головка девушки в чепце» неизвестного «мастера французской школы», «Портрет царя Иоанна Алексеевича» кисти неизвестного художника[73], полотна П.И. Петровичева «Осень»[74] и «Монастырь», ранее, по сведениям Э.К. Поповцевой, принадлежавший собранию И.С. Исаджанова[75], а также два фарфоровых предмета: «Фигура мужика в белой рубахе с балалайкой» неизвестного русского производства и ваза в китайском стиле с растительным орнаментом[76].

Ряд полотен молодых художников нового направления, полученных Д.Т. Яновичем из Центрального хранилища ГМФ, происходит из московского Музея живописной культуры (МЖК), созданного в 1919 г. как музей современного искусства. В их числе – полотна «Беспредметность»

М.В. Матюшина и А.А. Моргунова, «Пейзаж» К.Н. Истомина, «Натурщица» и «Натюрморт со шляпой» Г.И. Лазарева, «Церковь» М.Ф. Шемякина, «Орфей» Терновского, «Композиция» Л.Л. Зупермана, «Беспредметность» И.Ф. Смирнова, «Кубический портрет» С. Алабина, «Натурщица» Алексеева, «Знойный полдень. Девушка» Г.Н. Рычкова[77]. Многие из авторов были учениками Строгановского училища в те годы, когда Янович заведовал его музеем. Возможно, с кем-то из них учёный был знаком лично.

Несколько произведений было передано Д.Т. Яновичу с выставки «Память 10-летия Октябрьской революции», проходившей в 1927 г. в Москве: это полотна художников Д.А. Лопатникова «Крестьянский труд» и Ф.А. Модорова «Первомайский праздник у зырян», бронзовый рельеф скульптора И.Ф. Рахманова «Пролетарский гимн»[78], «Ленинский натюрморт» А.В. Куприна[79].

Из вышеупомянутого письма Д.Т. Яновича Н.С. Полещикову известно, что ученому были обещаны произведения из фонда для провинциальных музеев и фонда закупок при художественном отделе Главискусства, а также, что он вел переговоры о получении «из Музея изящных искусств коллекции гравюры всех направлений и эпох»[80]. Однако указаний на данные источники поступлений в документах приемо-передачи нет. Дальнейшее изучение документов Государственного музейного фонда позволит уточнить сведения об истории досоветского бытования произведений из собрания Национальной галереи Республики Коми.

Примечания:

1 Клюшкина И.В. Источники по атрибуции коллекций, поступивших в ГИМ из Государственного Музейного фонда в 1918-1920-е годы // Историческому музею – 125 лет. Материалы юбилейной научной конференции. Труды ГИМ. Вып. 100 / Отв. ред. А.И. Шкурко, В.Л. Егоров. М., 1998. С. 34-35.

2 Бирюкова С.В. Из истории создания художественных музеев России: 1917-1941 // Из истории формирования художественных коллекций. Сб. ст. Вып. 2 / Под ред. С.В. Бирюковой, Т.Е. Колпаковой. СПб., ГРМ, 2003. С. 9-10.

3 Клюшкина И.В. Источники по атрибуции коллекций… С. 46-47.

4 Жуков Ю.Н. Сохраненные революцией. М., 1985. С. 55.

5 Там же. С. 144.

[6] НА РК. Ф. р-148. Оп. 1. Д. 418. Л. 68 об.; Поповцева Э.К. К истории первых художественных коллекций Коми края // Арт. 2001. № 2. С. 148.
[7] НА РК. Ф. р-148. Оп. 1. Д. 418. Л. 68 об.
[8] Там же. Л. 109-109 об.
[9] НА РК. Ф. р-148. Оп. 1. Д. 418. Л. 120-126. Акты № 998, 999, 1000; Научный архив НМРК. Д. 2834. Л. 15-29. Акты № 19, 21, 22, 24, 27.
[10] Игнатович Т.Н. О картинах из послереволюционных поступлений в собрания живописи Московского Румянцевского музея. Послереволюционные поступления в здания Румянцевского музея в Старом Ваганькове // Доклад на международной научной конференции «Румянцевские чтения-2006» / URL: http: rumchten.rsl.ru/2009/upload/doc/1134990426.doc (дата обращения: 13.09.2008).
[11] НА РК. Ф. р-148. Оп. 1. Д. 418. Л. 122, 122 об.
[12] Клюшкина И.В. Источники по атрибуции коллекций… С. 43.
[13] Там же.
[14] Игнатович Т.Н. О картинах из послереволюционных поступлений… С. 3.
[15] Поповцева Э.К. К истории первых художественных коллекций Коми края / Арт. 2001, № 2. С. 146.
[16] НА РК. Ф. р-148. Оп.1. Д. 418. Л. 121, 122 об., 123.
[17] Игнатович Т.Н. О картинах из послереволюционных поступлений… С. 4.
[18] НА РК. Ф. р-148. Оп.1. Д. 418. Л. 122, 123.
[19] Первые художественные коллекции Национальной галереи Республики Коми: Каталог / Отв. ред. Э.К. Поповцева. Сыктывкар, 2009. С. 35, 37, 39.
[20] Там же. С. 36.
[21] Там же. С. 132.
[22] НА РК. Ф. р-148. Оп.1. Д. 418. Л. 121.
[23] Русское искусство XVIII – начала XX века. Живопись, графика, скульптура: Каталог / Авт.-сост. Э.К. Поповцева. Сыктывкар, 1991. С. 7.
[24] НА РК. Ф. р-148. Оп.1. Д. 418. Л. 120.
[25] Там же. Л. 122 об.
[26] Там же.
[27] Игорь Грабарь. Письма 1917-1941. М., 1977. С. 15.
[28] Там же. С. 296.
[29] НА РК. Ф. р-148. Оп.1. Д. 418. Л. 122.
[30] Там же. Л. 120, 122.
[31] Игнатович Т.Н. О картинах из послереволюционных поступлений… С. 5.
[32] НА РК. Ф. р-148. Оп.1. Д. 418. Л. 122, 122 об.
[33] Научный архив НМРК. Д. 2834. Л. 15.
[34] Там же. Л. 23-24.
[35] Первые художественные коллекции… С. 79
[36] Научный архив НМРК. Д. 2834. Л. 15, 15 об.
[37] Игнатович Т.Н. О картинах из послереволюционных поступлений… С. 5.
[38] Научный архив НМРК. Д. 2834. Л. 23.
[39] Там же. Л. 27.
[40] Там же. Л. 24.
[41] Первые художественные коллекции… С. 84.
[42] По мнению Э.К. Поповцевой, имеется ввиду собрание А.С. Акопова, однако, поскольку фамилии в списке даны в родительном падеже, это допускает другое прочтение фамилии как владелицы Окоповой.
[43] НА РК. Ф. р-148. Оп. 1. Д. 418. Л. 109 об.
[44] Первые художественные коллекции… С. 127.
[45] НА РК. Ф. р-148. Оп. 1. Д. 418. Л. 191. Акт № 999.
[46] Там же. Л. 192. Акт № 1000.
[47] Научный архив НМРК. Д. 2834. Л. 23.
[48] Первые художественные коллекции… С. 68.

[49] НА РК. Ф. р-148. Оп. 1. Д. 418. Л. 191.
[50] Первые художественные коллекции… С. 138-139.
[51] НА РК. Ф. р-148. Оп. 1. Д. 418. Л. 190, 191.
[52] Игнатович Т.Н. О картинах из послереволюционных поступлений… С. 4.
[53] НА РК. Ф. р-148. Оп. 1. Д. 418. Л. 192.
[54] Научный архив НМРК. Д. 2834. Л. 15, 22.
[55] Там же. Л. 15.
[56] Первые художественные коллекции… С. 67.
[57] Научный архив НМРК. Д. 2834. Л. 15.
[58] Русское искусство XVIII – начала XX века. Живопись, графика, скульптура: Каталог / Авт.-сост. Э.К. Поповцева. Сыктывкар, 1991. С. 29.
[59] НА РК. Ф. р-148. Оп. 1. Д. 418. Л. 193.
[60] Научный архив НМРК. Д. 2834. Л. 15.
[61] Там же. Л. 23, 24.
[62] Клюшкина И.В. Источники по атрибуции коллекций… С. 43.
[63] НА РК. Ф. р-148. Оп. 1. Д. 418. Л. 120.
[64] Там же. Л. 121, 122 об.
[65] Научный архив НМРК. Д. 2834. Л. 15 об.
[66] Клюшкина И.В. Источники по атрибуции коллекций… С. 43.
[67] Научный архив НМРК. Д. 2834. Л. 28.
[68] Клюшкина И.В. Источники по атрибуции коллекций… С. 43.
[69] Научный архив НМРК. Д. 2834. Л. 15 об.
[70] Там же. Л. 22.
[71] Там же. Л. 15.
[72] По сведениям Э.К. Поповцевой, до 1917 г. находился в собрании М.П. Рябушинского // Первые художественные коллекции… С. 129.
[73] НА РК. Ф. р-148. Оп. 1. Д. 418. Л. 122 об.
[74] Научный архив НМРК. Д. 2834. Л. 15.
[75] Первые художественные коллекции… С. 62-63.
[76] Научный архив НМРК. Д. 2834. Л. 15.
[77] НА РК. Ф. р-148. Оп. 1. Д. 418. Л. 122 об.
[78] Научный архив НМРК. Д. 2834. Л. 26. Акт № 22; Л.35. Список № 30.
[79] Первые художественные коллекции… С. 101-102.
[80] НА РК. Ф. р-148. Оп. 1. Д. 418. Л. 109, 109 об.

Орлова О.В.

Коллекция русской и западноевропейской скульптуры в собрании Национальной галереи Республики Коми

Коллекция русской и западноевропейской скульптуры, привезенная из Государственного музейного фонда в Коми край в 1926 и 1928 годах Д.Т. Яновичем, включает 11 единиц хранения. Д.Т. Янович, не являясь знатоком скульптуры, мог четко сформулировать принципы собирательства. Им по возможности были отобраны, безусловно, оригинальные произведения, ставшие достойной частью художественного собрания. Он отказался от произведений, выполненных в хрупком авторском материале (гипсе), понимая сложность транспортировки в Коми край и дальнейшую бесцельность хранения подобных, хотя и авторских, работ. Анализируя эту небольшую, неравнозначную скульптурную коллекцию, нужно отдать должное Д.Т. Яновичу: не имея никакой идеологии комплектования этого раздела, он смог заложить некий фундамент в формирование коллекции русской и западноевропейской скульптуры, уйдя в отборе от художественно-эстетического подхода.

Общей полной картины характерных тенденций в скульптуре XIX – начала XX века коллекция, конечно же, не может дать, как и ясного представления об истории светской скульптуры.

Коллекцию отличает тесная связь с академической системой художественного образования. Вся она относится к классическим и классицизирующим эпохам. Самое раннее произведение отсылает к середине XVI века, самое позднее датируется 1927 годом. Спецификой этого небольшого собрания является присутствие в нём произведений тиражированных, интерпретаций первоначальных моделей в различных материалах, «корреспондирующих» экземпляров. В коллекции представлена оригинальная скульптура авторов, произведения которых в других собраниях редки.

Западноевропейская часть коллекции[1] невелика: к ней можно отнести три скульптурных произведения. Два принадлежат к кругу работ, выполненных неизвестными европейскими мастерами или мастерами, работавшими в России или по русским заказам, объединенных понятием «россика». Характер этих работ отвечает вкусам культурной части общества.

Произведение под инв. № 16-ск поступило из Центрального хранилища ГМФ как работа неизвестного итальянского скульптора «Женщина в античной одежде с урной в руках» – белый мрамор (стоячая фигура)[2]. Это фигура, закутанная в длинную столу, со множеством тяжёлых, свисаю-

Круг Ж.-А. Гудона.
Весталка. XIX в. Мрамор.

щих драпировок, скреплённых на груди фибулой, вуаль откинута с головы, в руках – жертвенный сосуд. Высота 0,63 м, основание четырехугольное, выполненное в несколько слоёв. Произведение связано с классической художественно-эстетической концепцией. За абсолют красоты принята античная пластическая традиция, отвечающая идеалам времени. Произведение отличает подлинная монументальность. Работа выполнена с прекрасным знанием художественного ремесла.

Научным сотрудником Государственного Русского музея О.А. Кривдиной сюжет был определен как «Римлянка с урной. Агриппина с урной с прахом Германика»[3]. В последний каталог «Первые художественные коллекции Национальной галереи Республики Коми» произведение вошло как работа неизвестного художника XIX века (итальянская школа)[4]. Заведующим отделом западноевропейского искусства Государственного Эрмитажа Сергеем Олеговичем Андросовым было высказано предположение о принадлежности произведения к кругу Жана-Антуана Гудона (Houdon, Jean-Antoine, 1741 – 1828). Произведение из коллекции НГРК идентично статуе «Весталка» из коллекции Государственного Эрмитажа[5], приписываемой кругу Гудона.

Сюжет «весталок» был популярен после «Истории весталок» аббата Огюстена Надаля, опубликованной в 1725 г. Гудон интересовался темой весталок во время своего пребывания в Италии. Им было создано повторение античной статуи Капитолия[6], которая происходила с виллы Адриана в Тиволи, а затем куплена кардиналом Ипполитом Д`Эсте. С этого антика Гудон повторял мотив весталки много раз[7]. Статуи Гудона, находящиеся в собрании в Питсбурге (1777. Фрик Арт Музеум)[8] и в Шлоссмузеуме (1772) «не совпадают с характером весталки; драпировки мягкие, округленные… Сосуд, который она держит в руках, также не в античном стиле»[9]. Как отмечает исследователь, «Гудон для лица своей весталки индивидуализировал свой женский тип: хорошо очерченный овал лица, правильный нос, высокий лоб, миндалевидные глаза с углубленным зрачком, сильно изогнутые губы». Классический канон в этом случае забыт. Отличия имеют и прически.

Из собрания семьи Зубаловых[10] (пожертвование семьи 1917 – 1918 гг. Государственному музейному фонду, Московскому Румянцевскому му-

зею) происходит мраморная «Головка младенца» неизвестного скульптора XVIII в. (?)[11] (инв. № 23-ск). В ней всё совершенно – от общего силуэта и соотношения масс до малейших деталей.

Неизвестный скульптор. Головка младенца. Мрамор.

Крепкая, компактная форма небольшой детской головки выполнена в художественной традиции классицизма. Ацентричность распределения скульптурной массы, асимметрия адресуют к концу XVIII – началу XIX в. Эти приемы рождают ответные чувства, способствуя быстрому и эмоциональному «прочтению» произведения. Головку можно рассматривать с разных точек зрения. Огромное значение мастер уделил качеству материала (белый каррарский мрамор – blanc clair), технологической его обработке. Обработка материала свидетельствует об авторской рубке мрамора. Можно предположить, что портрет сделан с посмертной маски младенца (как мы полагаем, рано умершего ребенка Зубалова)[12]. Работа, по-видимому, выполнена итальянским художником (или превосходным исполнителем), блестяще владевшим всей совокупностью технических приемов. Благодаря особой «красочности» скульптор, обладающий незаурядным даром портретного искусства, придал этой небольшой головке правдивость в передаче образа ребенка, «волшебный вид живого тела» (О.Роден). Неизвестный скульптор XIX в. воссоздал образ заново в соответствии с законами мрамора.

Из частного собрания А.А. Бобринского[13] происходит произведение «Борьба. Самсон, избивающий филистимлян ослиной челюстью» (отливка XIX в. Франция (?). Инв. № 15-ск). Определение прототипа – статуи Джамболоньи[14] «Самсон и филистимлянин» (ок. 1570. Мрамор. Музей Виктории и Альберта в Лондоне) – принадлежит старшему научному сотруднику Государственного Русского музея О.А. Кривдиной[15]. В каталоге НГРК опубликована под авторством Джамболоньи[16].

Цв. ил. № 2

В монографическом исследовании, посвящённом Джамболонье, под воспроизведением аналога из музея Берлин-Дален (илл. 85) указано: «автор модели Микеланджело, «Самсон и филистимляне. Около 1550-60 (?). Бронза. Высота 36»[17]. В венском издании 2006 г. указано авторство Микеланджело[18].

Образец Микеланджело был создан в 1520-е гг. и был связан с проектом по созданию двух статуй Давида на фронтоне Палаццо Веккьо. Впоследствии скульптор расширил сюжет, в который были включены уже три фигуры, а название композиции изменилось: «Самсон, убивающий двух филистимлян». Третья фигура – убитый, лежащий в ногах у других

двух персонажей, при этом правая нога Самсона находится на боковой части головы убитого. Замыслы Микеланджело никогда не выходили за рамки образца, созданного из воска. Данная модель, или модель, отлитая из бронзы, должны были быть известны Джамболонье[19].

Джамболонья был представителем раннего барокко или маньеризма. Не случайно ряд исследователей утверждает, что художественный стиль Джамболонья наследует от Микеланджело. Исследователи отмечают обращение Джамболоньи к обширному репертуару идей, сформировавшихся во Флоренции, погружение в мир греко-римской античной культуры и раннего Ренессанса, в то время представленный Микеланджело, Бандинелли и Челлини[20].

Поза Самсона, выполненного Джамболоньей, имеет сильное сходство с наработками Микеланджело. В композиции из Музея Виктории и Альберта Джамболонья вернулся к первоначальному замыслу двухфигурной композиции. Он изъял лежащее тело, которое могло бы стать своеобразной преградой для естественного пространства между конечностями и телами главных персонажей композиции, и таким образом сохранил единство мраморной композиции в том виде, в котором его предпочитал сохранять Микеланджело. Полученный эффект значительно отличается от того, который был найден Микеланджело.

Источником вдохновения в работе над Самсоном для Джамболоньи стала эллинистическая скульптура. Действительно, в скульптурной группе присутствует меньше манерности, чем это присуще для многих его работ. Особенно это касается мелких элементов, пропорции которых выглядят естественно, без каких-либо увеличений, а в позе, которой придан динамизм, не чувствуется скованности. Это создает ощущение возврата к классическим канонам греко-римской скульптуры и скульптуры Высокого Возрождения. При изучении композиции не создается ощущения прерывистости. В действиях нет надуманности, и можно восхищаться взаимодействием размещенных в композиции тел, их слиянием с пространством, всматриваться в изысканное сплетение контуров.

Благодаря более пристальному изучению произведения, совокупности собранных материалов, консультации С.О. Андросова, можно предположить, что произведение из собрания НГРК является более поздней отливкой по восковой модели и наработкам Микеланджело 1550-60-х гг.

Реплика из собрания НГРК без подписи. Имеется схожесть головы Самсона с головой Геркулеса в группе Джамболоньи «Геркулес и аркадский олень» (Государственный Эрмитаж. Н. ск. 222)[21]. Тип лица мужчины напоминает типы лиц в творчестве Джамболоньи («Самсон и филистимляне». Ок. 1570. Мрамор. Музей Виктории и Альберта, Лондон)[22] и на статуэтке с оригинала Микеланджело «День» (Государственный Эрмитаж. Н. ск. 561).

А.А. фон Валь. Бык. Коза с колокольчиком. 1870-е гг. Бронза.

Скульптурная композиция из коллекции НГРК отличается замечательной отделкой поверхности: красивой темно-коричневой тонировкой, высочайшим качеством исполнения. Мастер с глубоким вниманием отнесся к конструктивным возможностям материала, учел особенность при переводе «промежуточной» модели в «окончательный» материал – бронзу. Текучая бронза точно воспроизвела нюансы формы лепной модели. Неизвестный мастер прекрасно владел технологическими навыками, знал пластические свойства бронзы, секреты тонировок (искусственная темно-коричневая патина). Это подтверждает оригинальность и уникальность нашей группы, в отличие от аналога, хранящегося в ГМИИ им. А.С. Пушкина (КП-17076, инв. № Ск-122). Произведение из фонда ГМИИ им. А.С. Пушкина атрибутировано как работа итальянского мастера XVII века (?) «Битва Самсона с филистимлянами» (бронза, 32,2х17,5х14,5)[23]. В отличие от композиции из ГМИИ им. А.С. Пушкина, группа из НГРК изящнее, качественней по исполнению, по сохранности.

Начиная с 1840-х гг. в русской скульптуре происходит слом классического стиля и постепенный переход к «натуральной» эпохе. Скульпторы превращаются в авторов первоначальной модели, вылепленной в мягком материале. Прочное место между моделью и ее окончательным воплощением в материале занимает ремесленник – форматор, литейщик, литейные заводы. Появляется большое количество тиражей, воспроизведений разного качества, копий, реплик, уменьшенных или увеличенных повторений. Многие из них имеют существенные разночтения с авторским оригиналом в поверхности, в композиции, в образе. Скульптура начинает использоваться в качестве компонента интерьера, появляется в частных коллекциях, домах, учреждениях. Огромное влияние на развитие станковой скульптуры этого жанра оказала малая «кабинетная» анималистическая пластика барона П.К. Клодта. В собрании НГРК этот жанр представлен объемной пластикой А.А. фон Валя и Е.А. Лансере. Два подписных произведения 1870-х гг. «Бык» и «Коза с колокольчиком» принадлежат прибалтийскому художнику Александру Александровичу фон Валю (Wahl Alexander Amandus von, 1839-1903), выпускнику Императорской Академии художеств 1861 г. и участнику её выставок.

Четыре скульптурные композиции Евгения Александровича Лансере (1848-1886) происходят из Московского Румянцевского музея и Строгановского фонда. На всех стоит клеймо бронзолитейщиков. Пред-

Е.А. Лансере. С базара. 1870. Бронза.
Отлив Ф. Шопена.

ставлены почти все бронзолитейные мастерские частных фирм, в которых отливалась скульптура Е.А. Лансере, начиная с 1870-х гг. – Ф. Шопена, К. Берто, Н. Штанге. Ценность отливов Феликса Шопена, Карла Берто, Н. Штанге с работ Е. Лансере безусловна: это «авторские экземпляры» (все они подписаны автором), выполненные при жизни художника, носящие музейный характер. Подобные отливки не так часто можно встретить в музейных собраниях. Технологическая сложность и высокая себестоимость изготовления скульптуры малых форм способствовала сохранению этого раздела художественной бронзы как области авторского эксклюзива. Вещь отливалась или штучно, по каталогу, на заказ, или повтор был ограничен и оставался в рамках авторского тиража.

В 1867 г. Е.А. Лансере заключил контракт на поставку моделей с владельцем фабрики бронзовых скульптур Ф.Ю. Шопеном. Работы были куплены вместе с авторскими правами, что позволяло ставить на отливках клеймо «Ф. Шопен». Судя по клейму Министерства финансов Российской Империи[24], Шопен мог пользоваться полученными на неё правами в течение 10 лет, начиная с 1871 г. Одной из первых работ скульптора, отлитой на фабрике Феликса Шопена, является бронзовая группа под инв. № 11-ск, которая поступила в музей под названием «С базара» (две лошади, запряженные в сани, на которых сидит крестьянин с женой)»[25]. Под таким названием произведение и вошло в каталог 1991 г.[26] Как отмечает Е.В. Карпова, рассматриваемая скульптурная группа была предложена на академическую выставку под названием «Отправление на базар мужика и бабы в санях»[27]. В каталоге выставки 1870 г. был дан укороченный вариант: «Отправление на базар»[28]. В Великоустюгском государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике дано сокращенное название «На санях». В последнем каталоге НГРК композиция воспроизведена под сокращенным авторским названием «Отправление на базар» (1870)[29].

Композиция «Прокати с ветерком» (1871. Бронза. Отлив Ф. Шопена)[30], поступившая в музей под названием «Три девушки на одноколке с верховым мальчиком на лошади»[31], как и остальные работы Е. Лансере в собрании НГРК, может считаться прижизненной. Название группы «Прокати с ветерком» было дано при инвентаризации. Благодаря публикациям Е.В. Карповой композиции было возращено родное название «Тележка с четырьмя крестьянами (Возвращение с поля крестьянок Рязанской

губернии)»[32]. Как отмечает исследовательница, в коллекционных альбомах и прейскурантах бронзолитейной фирмы Феликса Шопена, которая приобретала и отливала большинство моделей Лансере, фигурирует одно и то же название («Téléschka à 4 paysans», франц.) – «Тележка с четырьмя крестьянами»[33].

Е.А. Лансере. Прокати с ветерком. 1871. Бронза. Отлив Ф. Шопена.

Сюжеты для произведений Лансере черпал из своих многочисленных путешествий по средней и южной России. В исследовании Дж. Садбери композиция отождествляется с работой из воска «Возвращение с поля крестьянок в Рязанской губернии», показанной на академической выставке 1870 г. Карповой был обнаружен отклик в журнале «Неделя»: «Вещицы Лансере очень хорошо скомпонованы, прекрасно исполнены; лучшая из них «Отправление на базар»; в лошадях много движения, в фигурках – правды. В группе крестьянок бабы отлично посажены, в особенности та, которая замахивается, да еще крайняя; ей, верно, порядком досталось от только что полученного телегою толчка. В мальчике, который сидя верхом, везет их, поглядывая испытующим взглядом, как бы спрашивая: «а каково вам сидеть? Небось не то что по сену валяться», – прекрасно выражение, но плоха самая фигура»[34]. По версии исследователя, Лансере исправил композицию, поэтому она датирована 1871 годом.

Е.А. Лансере путешествовал по Башкирии, Киргизии, Украине, Кавказу, Крыму, посетил Францию (1867, 1876) и Ближний Восток. С этнографической точностью изображал он реальные сцены, типы, костюмы. Каждая из подобных композиций удивляет многообразием и острой характерностью деталей, в которой чувствуется теплота и искреннее внимание скульптора к быту, привычкам, внешнему облику своих героев.

Зимой 1883 г. Е. Лансере путешествовал по Ближнему Востоку, посетил Алжир, «отчасти для поправления здоровья, отчасти для изучения типов арабов»[35], серия которых была заказана ему фабрикантом бронзовых изделий Феликсом Шопеном. К этой серии принадлежит произведение под инв. № 12-ск, которое поступило в коллекцию под двойным названием «Всадник туарег» и «Всадник бедуин», без даты[36]. В каталоге «Русская анималистическая скульптура…» аналогичная композиция проходит под названием «Арабский шейх» (1878, отливка Ф. Шопена)[37], в каталоге «Русская художественная бронза» (1958 г.) называется «Бедуин» (1880-е гг. Фабрика Шопена, отливка Ф. Шопена и К. Берто). На произведении из коллекции Национальной галереи стоит клеймо К. Берто.

Цв. илл. № 12

Е. А. Лансере. Восточный всадник. 1880-е гг. Бронза. Отлив Н. Штанге.

Конная статуэтка под инв. № 13-ск числится по актам приемо-передач как работа Е. Лансере «Всадник-туркмен». В ГМФ она поступила под названием «Всадник восточный» (отл. Н. Штанге)[38]. Согласно документам, Д.Т. Янович привез в Коми Область еще одно произведение Е.А. Лансере «Всадник со львятами» («Араб со львятами»)[39]. По версии сотрудников Национального музея Республики Коми, эта композиция была изъята из фондов краеведческого музея в 1940-е гг. вместе с коллекцией серебра.

Из Фарфорового фонда поступило произведение «Женщина, лежащая на скале» (согласно акту в краеведческий музей поступило, как статуэтка Габовича «Молодая женщина нагая»[40]). Моисей-Иосифович Гершович Габович (род. 1862 – ум. ?) был вольнослушателем Императорской Академии художеств (1885-1895). С 1909 г. жил в Варшаве. В 1917 г. принял участие в выставке художников-евреев. Главное свойство таланта Габовича – мягкость исполнения. Тонкое идиллическое произведение – одно из удачных в его творческой биографии. Его можно датировать началом XX века.

Творчество 1920-х гг. представлено в собрании произведением Ивана Федоровича Рахманова (1881-1957)[41] «Пролетарский гимн» (1927). Это сравнительно редкий в скульптуре этого времени рельеф, исчезнувший из поля зрения специалистов. Бронзовый барельеф Д.Т. Янович привез с выставки, посвященной X годовщине Октябрьской революции[42] в числе шести других произведений изобразительного искусства. В документах поступления числился как работа Рахманова «Пролетарский гимн» (бронза, «пять лиц»)[43].

Иван Федорович Рахманов был давним и близким приятелем С.Т. Коненкова. «И.Ф.Рахманова с Коненковым, помимо чувства материала (камня), связывает и архаизирующая трактовка форм… Греческие симпатии приводят его к весьма любопытным работам»[44]. В своих воспоминаниях С.Т. Коненков писал «об энтузиазме молодых скульпторов»[45] в первые годы после Октябрьского переворота. Это было время «вдохновлённых любителей». Среди них и «…Иван Федорович Рахманов, к тому времени окончательно перешедший из писателей в стан российских скульпторов»[46]. «При среднем таланте его ждет успех», – писал в 1910-е гг. о своём ученике С.Т. Коненков, упоминая о нём как об «одарённом дилетанте, знатоке искусств», «недурно лепящем портреты с натуры»[47]. И.Ф. Рахманов являлся участником осуществления ленинского плана монументальной пропаганды (1918).

Произведение впервые было показано 10 апреля 1927 г. на 2-й выставке скульптуры Общества русских скульпторов (ОРС) в помещении Музея Революции[48]. В каталоге этой выставки указан автор отливки – мастер-литейщик Н. Ив. Савинский[49]. В каталоге выставки к 10-летию Великого Октября рельеф числился под № 163 как «произведение Рахманова Ф.И. [И.Ф.] «Пролетарский гимн» (бронза)»[50].

М.-И. Гершович-Габович. Женщина, лежащая на скале. Мрамор.

Композиция рельефа решена в виде торжественного шествия «идущих». «Ликующие праздничные шествия с участием обязательных символов-героев составляли едва ли не центральную тему»[51] в изобразительном искусстве того времени и не только. К 10-й годовщине Центральная комиссия приняла постановление о проведении политических массовых демонстраций, народных шествий…, а также агитпроцессий, т.е. форм, исключающих какие бы то ни было проявления индивидуализма: масса праздновала «активно, открыто, все как один человек»[52]. Мощные головы рабочего, крестьянина, женщины-работницы и молодого пролеткультовца на фоне развевающегося флага плотно покрывают всю плоскость рельефа И.Ф. Рахманова. Произведение, по духу созвучное монументальным полотнам Александра Дейнеки, фрескам Диего Риверы, доносит дыхание времени – образ «нового человека», строителя неведомого светлого будущего.

С учетом новейшей литературы коллекция русской и западноевропейской скульптуры НГРК на сегодняшний день имеет значительно больше сведений для дальнейшего атрибуционного исследования. Эта публикация включает новую научную информацию, предлагает новые атрибуции, дает уникальную возможность заново рассмотреть и осмыслить это небольшое собрание.

Примечания:

1 Условное разделение. Произведения, которые не вошли в каталог «Русское искусство XVIII – начала XX века. Живопись, графика, скульптура». Авт-сост. Э.К. Поповцева. Сыктывкар, 1991.

2 НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 418. Л. 120.

3 Письмо О.А. Кривдиной № 1357/1-1 от 13 июня 1988 г.

4 Первые художественные коллекции Национальной галереи Республики Коми. Каталог. Под ред. Э.К. Поповцевой. Сыктывкар, 2009. С. 141.

5 Эрмитажная фигура стоит на круглом основании.

[6] Antigue. *Prétresse dite autrefois Vestale marbre Roma, musées du Capitole.* Илл. № 69. Уменьшенная вольная копия мраморной статуи Капитолия воспроизведена в монографическом исследовании Guilhem Scherf. Houdon (1741-1828). Statues, portraits sculptés… Musée du Louvre. Paris, 2007. P. 146.

[7] Guilhem Scherf. Houdon (1741-1828). Statues, portraits sculptés… Musée du Louvre. Paris, 2007. P. 147.

[8] Там же. Илл. № 71.

[9] Там же.

[10] Предположительно из собрания И.К. Зубалова или Л.К. Зубалова (1853 – 1914); в каталоге «Первые художественные коллекции…» – из собрания Л.Л. и Л.К. Зубаловых.

[11] Первые художественные коллекции… С. 142.

[12] Одна из версий, требующая подтверждения. В пользу этой версии говорит то, что дядя Льва Константиновича Зубалова жил во Флоренции.

[13] НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 418. Л. 120.

[14] Джованни да Болонья (Giambologna, Giovanni da Bologna) (1529, Дуэ, Фландрия – 1608, Флоренция).

[15] Письмо О.А.Кривдиной № 1357/1-10 от 13 июня 1988.

[16] Первые художественные коллекции… С. 141.

[17] Giambologna. The complete sculpture. Charles Avery Principal photographs by David Tinn. Oxford, 1987. P. 76.

[18] Nach Michelangelo, Samson besiegt zwei Philister. Bronse. Berlin, Skulpturensammlung (©: Staatliche Museen zu Berlin) // Giambologna. Triumph des Körpers. Herausgegeben von Wilfried Seipel. Kunsthistorisches Museum 27. Jun ibis 17. September 2006. Wien. S. 75. Илл. 5.

[19] Giambologna. The complete sculpture… P. 76.

[20] Giambologna. Triumph des Körpers… S. 30.

[21] Андросов С.О. Итальянская скульптура XIV – XVI веков. Каталог коллекции. Государственный Эрмитаж. СПб., 2007. С. 79.

[22] Там же. С. 69.

[23] Инвентарная карточка Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Дата составления 22 апреля 2005.

[24] От Министерства финансов на 10 лет – привилегия, даваемая фабриканту на отливку данной модели.

[25] НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 418. С. 120.

[26] Русское искусство XVIII – начала XX века … С. 92. Заведующая сектором скульптуры XVIII-начала XX в. Государственного Русского музея Е. В. Карпова отмечает проблему правильного наименования тиражированных повторений образцов художественной бронзы. Это коснулось и отливок Национальной галереи РК. В изданных каталогах имеют место ошибочные, многократные наименования, перенесенные из изданий других музеев, в том числе Русского музея.

[27] Карпова Е.В. Русская бронза второй половины XIX века: к проблеме идентификации авторских моделей // Карпова Е.В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX века. Новые материалы. Находки. Атрибуции. СПб., 2009. С. 145.

[28] Указатель выставки художественных произведений в Императорской Академии художеств в 1870 году. СПб., 1870. С. 5. № 25.

[29] Первые художественные коллекции… С. 90.

[30] Русское искусство XVIII – начала XX века… С. 92.

[31] НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 418. Л. 120.

[32] Карпова Е.В. Русская бронза второй половины XIX века… С. 145.

[33] Там же. С. 145 – 146.

[34] Там же. С. 146.

[35] Иллюстрированный каталог скульптурной выставки Е.А. Лансере и А.Л. Обера. Сост. Н.П. Собко. СПб., 1886. С. 6

[36] НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 418. Л. 121.

[37] Русская анималистическая скульптура XVIII – начала XX века. Сост. Е.В. Карпова, О.А. Кривдина. Л., 1985. С. 28, 62.

[38] НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 418. Л. 121.
[39] Акт № 19 от 22 августа 1928 г., распоряжение Главнауки от 9 августа 1928 г. за № 50/728 ЦХ ГМФ; доверенность от 3 августа 1928 г. за № 815.
[40] НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 418. Л.120.
[41] Скульптор, график, живописец. Персональная выставка И.Ф. Рахманова. Выставка живописи, графики и скульптуры. Пригласительный билет-каталог. М., 1947.
[42] НА РК. Ф.148. Оп. 1. Д. 418. Л. 109; Выставка художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции. Январь. 1928. М., 1928. С. 14.
[43] НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 418. Л. 118.
[44] Выставка современной скульптуры // Печать и революция. 1926. Кн. 4. С. 107.
[45] Коненков С.Т. Воспоминания. Статьи. Письма // Мой век. М., 1984. С. 173.
[46] Коненков С.Т. Мой век. М., 1988. С. 251.
[47] Коненков С.Т. Воспоминания. Статьи. Письма… С. 113.
[48] Каталог 2-й выставки скульптуры ОРС. М., 1927. С. 9.
[49] Там же; Орлова О.В. Произведения Н.А. Андреева, И.Ф. Рахманова, А.Е. Зеленского в собрании НГРК // Национальная галерея Республики Коми. Материалы и исследования. 1993-2003. Сыктывкар, 2003. С. 55-64.
[50] Выставка художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции. Январь 1928. М., 1928. С. 14.
[51] Чегодаева М. Два лика времени. 1939. Один год сталинской эпохи. М., 2001.
[52] Плаггенборг Ш. Революция и культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. Т. 2. СПб., 2000. С. 315.

Беляева Н.Ж.

Произведения русского искусства 1910-1920-х гг. из коллекции Д.Т. Яновича

Коллекция российского искусства 1910 – 1920-х гг. поступила из Государственного музейного фонда (ГМФ) в Коми областной краеведческий музей благодаря подвижничеству Даниила Тимофеевича Яновича. Относительно начального бытования работ известно, что Д.Т. Янович получил 24 «произведения молодых художников нового направления»[1], поступившие в ГМФ из расформированного в 1928 г. Музея живописной культуры (МЖК). Из МЖК в ГМФ поступили работы К. Истомина, М. Матюшина, Алексеева, Алабина, М. Шемякина, А. Моргунова, Г. Лазарева, Терновского, Л. Зупермана, И. Смирнова, Г. Рычкова. Среди других источников поступления Д.Т. Янович называет фонд закупок при художественном отделе Главискусства, фонд для провинциальных музеев, хранилище при Третьяковской галерее и выставку «в память десятилетия октябрьской революции»[2]. Среди привезенных им работ есть произведения датированные (Н. Протопопов, М. Шемякин, В. Чекрыгин, П. Кузнецов, А. Моргунов, З. Матвеева-Мостова, М. Матюшин, Н. Кузнецов, В. Роскин, М. Кривенков, И. Смирнов, Г. Лазарев, Л. Зуперман, С. Петров, Ф. Модоров, А. Куприн, В. Каптерев) и недатированные (П. Свиридов, К. Михайлова, А. Давыдов, С. Гузиков, Алексеев, Г. Рычков, К. Алексеева, К. Медунецкий, Назаревская, Наумов, Д. Лопатников, К. Истомин, М. Недбайло, Терновский, Алабин, неизвестные художники). Документы Коми областного музея из Национального архива РК и каталоги выставок первого десятилетия советского искусства дали возможность уточнить данные о некоторых произведениях. Надо отметить, что в списках работ, привезенных Яновичем, как правило, упоминаются только фамилия автора (иногда неточная), чаще без инициалов и каких-либо других данных, и название работы. Каталоги первых лет Советской власти также неполны: зачастую не даны имя и отчество художников, не указаны техника и материал (за редкими исключениями), размеры работ. Всё это осложняет атрибуцию произведений.

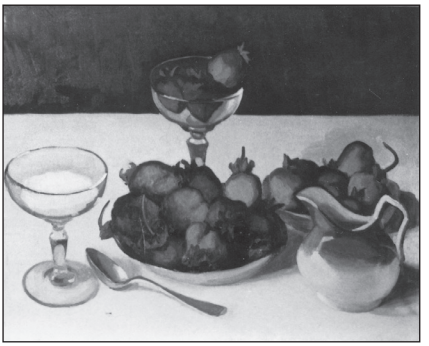
После революции вводились новые принципы выставочной деятельности, которая была полностью реорганизована в масштабах молодой Советской Республики. Перед выставочной деятельностью была поставлена цель: широкая наглядная пропаганда новых идей и художественное просвещение народа. В Москве для руководства выставочным делом учредилось Всероссийское центральное выставочное бюро (ВЦВБ). В октябре 1918 г. была введена государственная монополия на устройство художественных выставок. Осуществление её возлагалось на Отдел

Изобразительных искусств Наркомпроса. Провозглашались общие принципы устройства выставок: 1) бесплатные; 2) без жюри; 3) движущиеся по всей территории РСФСР. Было подтверждено право участия на выставках всех желающих, как профессионалов, так и любителей. Выставляемые работы должны были быть новыми[3].

В. Лебедев. Полдень. 1918.

Для экспонирования выставок ВЦВБ получило следующие помещения: салон К. Михайловой (чьи работы есть в коллекции, привезенной Яновичем) – самый крупный и популярный салон предреволюционных лет на Большой Дмитровке, 11; Школа живописи, т.е. бывшее Московское училище живописи, ваяния и зодчества, и салон «Единорог». Именно на государственных выставках закупались живописные произведения. Пик закупок пришелся на 1920 – 1921 гг. Наклейки и штампы «ВЦ музейного бюро» сохранились на работах К. Алексеевой, В. Роскина, М. Матюшина, А. Моргунова, М. Кривенкова, Н. Кузнецова, на работах Г. Лазарева «Натурщица», «Натюрморт со шляпой», К. Михайловой «Ветер. Лошади у реки», И. Смирнова «Рабочий».

Первой государственной была посмертная выставка О. Розановой в декабре 1918 г. Не позднее 24 января 1919 г. в бывшем салоне Михайловой состоялся вернисаж Второй государственной выставки, которая была самой крупной и самой посещаемой выставкой «зимнего» цикла и представляла в большинстве своем работы натуралистического и импрессионистического направления. Основное ядро выступивших 68 художников составляли две старейшие группировки: «Союз русских художников» и Товарищество передвижных художественных выставок (ТПХВ). На ней были представлены работы В.П. Лебедева (в каталоге указаны только инициалы), среди которых – «Полдень»[4]. К сожалению, каталоги Государственных выставок грешат некоторой скудостью данных, поэтому мы не знаем размеров этой работы. В НГРК есть работа Лебедева с аналогичным названием (Ж-156). В Республиканский художественный музей в 1952 г. она поступила как произведение А.В. Лебедева «Полдень. Пейзаж», а в списках художественного отдела Коми областного музея 1928 г. она значится как работа Лебедева «Дорожка в саду». На полотне слева внизу подпись: «В. Лебедев. 1918 г.». В НГРК первоначально авторство этой работы было приписано известному графику и живописцу Владимиру Васильевичу Лебедеву, что вызывало сомнения: в то время он активно занимался авангардным искусством, а данная работа написана в реали-



Н. Кузнецов. Клубника. 1918-1919.

стических традициях. Есть предположение, что работа принадлежит экспоненту ТПХВ Василию Петровичу Лебедеву (1880 – ?). В.П. Лебедев участвовал в Первой выставке картин московского общества «Звено» (1917), в Третьей выставке картин 1919 г. в Рязани, составленной из произведений Второй-Четвертой и Шестой Государственных выставок, а также в Постоянной художественной выставке в Москве в 1926 г. Он состоял в «Группе художников» (Москва, 1909 – 1911), в московском обществе художников «Звено» (1917 – 1918).

На Четвертой Государственной выставке (1919) были показаны работы Николая Кузнецова. Среди его работ маслом отмечен натюрморт «Клубника»[5]. Возможно, это работа с тем же названием из коллекции НГРК (Ж-109), и в этом случае ее можно датировать 1918 – 1919 гг. Известно, что на Четвертой Государственной выставке участвовал Николай Ефимович Кузнецов (1876 – 1970). В конце XIX в. он, будучи студентом юридического факультета Московского университета, стал учиться живописи у В.А. Серова и К.А. Коровина. После революции в течение пяти лет Н. Кузнецов оформлял Краснопресненский район к революционным праздникам, одновременно работал художником-декоратором в народном театре Краснопресненского района и в Художественном театре, а позже, в 1930-е гг., руководил художественными студиями Гознака и завода им. Лихачева.

Пятая Государственная выставка картин открылась не позднее 1 февраля 1919 г. на Волхонке в Музее изящных искусств и представляла все новейшие течения в современном искусстве – «царство крайне левых». На этой выставке были, в числе других, представлены работы К. Алексеевой, А. Моргунова, В. Роскина, И. Смирнова, В. Чекрыгина[6].

Алексеева Кира Константиновна (1891 – 1977) – дочь известного театрального деятеля К.С. Станиславского и М.П. Лилиной. Она занималась живописью в 1910-х – 1920-х гг. в мастерских К.Ф. Юона и И.И. Машкова. После 1922 г. долгое время жила за границей, а по возвращении в Советскую Россию после смерти своего знаменитого отца стала директором-хранителем музея К.С. Станиславского. Работы К. Алексеевой крайне редко встречаются в музейных собраниях.

Цв. ил. № 16

У Киры Алексеевой на Пятой Государственной выставке экспонировались четыре натюрморта[7]. Адрес в каталоге совпадает с адресом на наклейке музейного бюро на обороте нашей ра-

боты. Там же обозначено название работы – Nature-morte (в каталогах НГРК – «Цветы». Ж-158). На обороте работы из НГРК наклеена бумажная наклейка отдела Изобразительных искусств Комиссариата Народного просвещения (выставка произведений). Отдел ИЗО просуществовал до 1921 г., сведений о других выставках, на которых экспонировались работы Алексеевой, кроме выставки «Бубнового валета» 1916 г., нет. Можно предположить, что натюрморт был написан в 1918 – 1919 гг.

Такая же наклейка, как у К.К. Алексеевой, была на «Автопортрете» В.О. Роскина 1918 г. (Ж-163). В каталоге Пятой выставки среди работ (натюрмортов) Роскина значится «Автопортрет»[8]. Цв. ил. № 22

Владимир Осипович (Иосифович) Роскин (1896 – 1984) родился в Москве, посещал Строгановку в воскресных классах, занимался в школе Ф.И. Рерберга, затем в мастерской И.И. Машкова. Закончив Московское реальное училище в 1915 г., поступил в натурный класс Московского училища живописи, ваяния и зодчества. В первые годы революции работал в отделе народного образования Московского Совета, инструктором школьного отдела ИЗО Наркомпроса, инструктором политической пропаганды в Политуправлении Красной Армии. В это же время работал в Окнах РОСТа с В.В. Маяковским, с которым был знаком с 1915 г. За революционную активность первый пролетарский поэт называл молодого художника «Политпроскиным». В. Роскин в 1939 г. исполнил ряд панно для музея Маяковского, в фондах которого хранится рукопись художника «Наша молодость. Воспоминания». Начиная с 1924 г., Роскин оформлял советские выставки за рубежом и в СССР. За проектирование Второго зала знаменитой Международной выставки в Париже 1937 г. французы присудили ему Гран-при. В своей же стране художник критиковался за «формализм», долгие годы не выставлялся и занимался оформлением выставок, книжной и промышленной графикой.

На той же Пятой выставке экспонировались 12 произведений Алексея Моргунова без названий (среди которых могла быть и работа из нашей коллекции «Беспредметность» 1913 г. Ж-169) и «Голова» Василия Чекрыгина (на работе этого художника из фондов НГРК авторская надпись: «1911 Голова Василий Чекрыгин» (Ж-155).

Живописная работа Василия Николаевича Чекрыгина (1897 – 1922) «Голова» (1911) – самая ранняя работа авангардного направления в нашей коллекции. Он учился в живописной школе при Киево-Печерской лавре, с 1910 г. – в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где познакомился с В.В. Маяковским, М.Ф. Ларионовым. На выставке «№ 4» («Футуристы, лучисты, примитив»), организованной по инициативе М. Ларионова в 1914 г., Чекрыгин экспонировал 15 картин, в том числе «Головы» (возможно, среди них была и работа, ныне хранящаяся в НГРК). В этом же году за «вредные влияния», т.е. футуризм, Цв. ил. № 18

И.Ф. Смирнов. Рабочий. 1918.

Чекрыгин был лишен стипендии и покинул училище. После революции Чекрыгин был одним из организаторов Союза художников и поэтов «Искусство – жизнь» (или «Маковец», названный так в честь холма Троице-Сергиевой Лавры).

Критики называли Чекрыгина духовным отцом молодого течения, обращавшегося к метафизичности: «В лице этого блеснувшего, как метеор, таланта мы потеряли большую надежду – надежду на искусство, богатое фантазией, героикой, монументальностью… Только наша эпоха войны могла породить этого русского Гойю, терзаемого видениями каких-то потрясающих катаклизмов»[9].

Чекрыгин был дружен с В. Маяковским, учеником того же училища. Он оформил первый сборник Маяковского «Я!». Л. Жегин вспоминал, как Чекрыгин под диктовку Маяковского писал своим характерным почерком и сделал несколько рисунков, напоминавших новгородские фрески и не имеющих ничего общего с текстом[10]. В футуристических рукописных книгах Маяковского всплывали коленопреклоненные ангелы и старцы, благословляющие зверей – гармоничные, одухотворенные образы, предвещающие увлечение философией Н.Ф. Федорова. Женский портрет («Голова») из коллекции НГРК также напоминает иконописное письмо – пробелами, удлиненностью пропорций, поэтичностью образа.

В коллекции НГРК находится работа «Беспредметность» (Ж-169) Алексея Алексеевича Моргунова (1884 – 1935), сына известного русского живописца А.К. Саврасова. Моргунов учился в Строгановском училище и частных студиях С.И. Иванова и К.А. Коровина, а после знакомства с К.С. Малевичем и И.В. Клюном обратился к авангардному искусству. В 1913 г. Моргунов особенно сблизился с Малевичем, увлекся идеями алогизма и кубофутуризма, был соратником создателя «Черного квадрата» по эпатажу публики различного рода акциями. Именно в этот год создана работа из НГРК.

На Пятой выставке участвовал Иван Федорович Смирнов. Среди его работ значатся натюрморты, а также «Мужской портрет»[11]. В НГРК – два его произведения: «Рабочий» (1918. Ж-162) и «Беспредметность» (1919. Ж-172. По спискам Яновича: «Натюрморт. Кубизм»[12]). И.Ф. Смирнов (1887-1953) родился в Костромской губернии. В 1911 г. окончил Строгановское училище по классу декоративной мастерской со званием художника первой степени, а в 1915 г. – МУЖВЗ. С 1915 по 1927 гг. художник занимался лабораторно-теоретической работой, с 1919 по 1928 гг. – общественной деятельностью.

И.Ф. Смирнов. Беспредметность. 1919.

На Восьмой государственной выставке картин «Без жюри» в том же 1919 г. (Пречистенка, 19) выставлялись М.П. Кривенков и А.Н. Шишов. У М.П. Кривенкова (в каталоге указаны только инициалы) экспонировалось три этюда[13]. Возможно, в их числе был и «Декоративный пейзаж» (1918. НГРК. Ж-209). На этой выставке экспонировались один пейзаж и три безымянные работы Александра Николаевича Шишова[14]. Среди привезенных Яновичем картин был пейзаж Шишова (без инициалов) «Опушка леса» (Ж-208). Подпись на работе без «Ѣ» заставляет предполагать, что она была создана после 1917 г. Возможно, что автором этой работы является Александр Николаевич Шишов (1876 – 1957), сын подмосковного купца, художник, принадлежавший к кругу поздних передвижников.

На Второй и Восьмой государственных выставках участвовали работы Ивана Викторовича Алексеева. К сожалению, у нас нет данных, было ли представлено там произведение из коллекции НГРК – «Обнаженный мальчик на желтом фоне» (Ж-210). Поступило оно в Коми областной музей как произведение Алексеева (без инициалов), правда, неразборчивая подпись внизу слева (Бер….) вносит некоторые сомнения насчет авторства работы. Сзади на картоне надпись «Елисеев». Но все-таки в пользу Алексеева говорит уже знакомая нам наклейка Отдела ИЗО Комиссариата Народного Просвещения (Выставка произведений искусств), на которой значится фамилия автора «Алексеев»; название работы «Натурщик»; размер, инвентарный номер. Это подтверждается и подписью автора на обороте картона: «ИАлексеев», где И и А объединены в монограмму. Живописец и художник театра Иван Викторович Алексеев (1894 – 1964), учившийся в МУЖВЗ (1911 – 1914) у С.А. Коровина, С.В. Малютина, Л.О. Пастернака, участвовал в выставке «Мира искусств» в 1917 г., когда костяк общества составляли выходцы из «Бубнового валета». Он стал известен совместным (с сестрой О.В. Алексеевой) проектом убранства Охотного ряда к Первой годовщине Октября, отмеченного прессой как «исключительно удачное»[15], эскизы которого хранятся в Третьяковской галерее. Яркость красок, использование в оформлении палаток крупных изображений цветов и фруктов в духе «Бубнового валета» позволяют предположить, что эти эскизы и «Обнаженный мальчик на желтом фоне» принадлежат кисти одного художника.

На Двадцатой выставке (декабрь 1920 – январь 1921) в художественном салоне на Большой Дмитровке, 11 были представлены художники «Мо-

А.Н. Шишов. Опушка леса.

сковского Салона», среди них – Георгий Иванович Лазарев. К сожалению, пока у нас нет данных о том, какие именно его работы были выставлены (напомним, что на «Натурщице» была наклейка ВЦ музейного бюро). Г.И. Лазарев родился в Москве в 1892 г. После окончания коммерческого училища в 1909 г. поступил на службу в качестве конторщика в Северное страховое общество. В 1913 г. он участвовал в выставке Московского товарищества художников, после революции принимал участие в организации Московских Государственных свободных художественных мастерских. С 1919 г. Лазарев начал работать в различных клубах. Последняя известная нам работа Г. Лазарева – оформление к спектаклю «Амба» (автор З. Чалой) на клубной сцене Дворца им. Авиахима в 1927 г.[16] Три работы Лазарева из коллекции НГРК написаны им в бытность старостой в мастерской И.И. Машкова: это «Лежащая натурщица» (1919. Ж-165), «Натюрморт с лошадиным черепом» (1919. Ж-171) и «Натюрморт со шляпой» (1920. Ж-166).

Цв. ил. № 20, 21

Двадцать первой выставкой закончилась деятельность ВЦВБ. В марте 1921 г. началась общая реформа Комиссариата просвещения, в ходе которой был расформирован и отдел ИЗО Наркомпроса.

Подобные выставки проводились не только в Москве. Так, в 1920 г. в Казани открылась Первая государственная выставка искусства и науки, в которой приняли участие художники Москвы, Петрограда и Казани, среди которых был Терновский (указан без инициалов)[17]. НГРК располагает «Пейзажем» Терновского, который поступил как театрально-декоративный пейзаж «Орфей» (Ж-208). Есть предположение, что работа принадлежит кисти Сергея Владимировича Терновского, родившегося 6 октября 1891 г., до 1921 г. бывшего студентом Московской Горной академии, после 1921 г. принятого на архитектурный факультет Вхутемаса[18].

Остается непонятной история бытования живописного полотна «Беспредметность» единственного питерского художника во всей коллекции авангарда в НГРК – М. Матюшина.

Михаил Васильевич Матюшин (1861 – 1935) – теоретик искусства, исследователь, педагог – одна из самых крупных величин русского авангарда, представитель так называемого «органического искусства». Он был не только художником, но и музыкантом (окончил Московскую консерваторию, играл на скрипке в Придворном оркестре). Его можно назвать композитором-новатором: он написал музыку к первой футуристической опере «Победа над Солнцем» (1913, либретто А. Крученых, оформление К. Малевича), которую называют провозвестником театра

абсурда. С 1911 г. вместе со своей женой и соратницей Еленой Гуро Матюшин начал теоретическую работу над проблемами пространства в живописи. Позднее это вылилось в работу Мастерской пространственного реализма. Работа в ней велась на основе теории расширенного видения под художественным девизом «ЗОР-ВЕД» – от слов «зрение» и «ведание». Принцип Матюшина напоминает бионику: художник должен не повторять природные формы, а учиться созидать подобно самой природе, видеть и чувствовать сокрытое.

С.В.(?) Терновский. Орфей.

Национальной галерее РК принадлежит работа Матюшина «Беспредметность» (1915 – 1917. Ж-167). Матюшин не делал четкого разграничения между одушевленной и неодушевленной природой. Он видел подобие органических и неорганических структур, например, человеческого сознания и кристалла. Таково происхождение серии его «Автопортретов» – «Кристаллов» (1914 – 1917). Матюшин писал о них в своих воспоминаниях, ими восхищались К. Малевич и В. Хлебников. Скорее всего, работа из фондов НГРК представляет собой один из этих автопортретов. Интересна она и тем, что, в отличие от немногочисленных «Кристаллов», фон в ней тоже кристалличен: уничтожены границы между видимым предметом и средой, в которой тот находится. Таким образом, художник аналитически выстраивал новую реальность, соединяя внутреннее и внешнее, выявляя свои подсознательные ассоциативные ощущения.

Цв. ил. № 17

Пока не ясно, как попала в Музей Живописной культуры работа известного художника Константина Николаевича Истомина (1886 – 1942) под названием «Декоративный пейзаж» (Ж-198). По одной принадлежности к МЖК её можно датировать 1918 – 1922 гг. Истомин учился в школе Ш. Холлоши в Мюнхене, в Московском Университете на отделении истории искусств. Он принадлежал к объединению «Искусство-Жизнь» («Маковец»), был среди учредителей общества «Четыре искусства», стоял у истоков высшего художественного образования в СССР. Будучи одним из ярких преподавателей Вхутемаса, занимался монументальной и станковой живописью, теорией искусства.

Цв. ил. № 9

Почти все художники нашей коллекции так или иначе были связаны с Московским училищем живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) и Строгановским училищем, которые в 1918 г. были преобразованы в ГСХМ (Государственные свободные художественные мастерские, далее – Вху-

Алабин. Женский портрет.

темас, Вхутеин). А.А. Моргунов, К.Н. Истомин и А.В. Куприн были одними из организаторов ГСХМ и преподавателей. Наумов и Медунецкий были в числе первых выпускников нового художественного учебного заведения. Скорее всего, именно в годы ученичества в ГСХМ-Вхутемасе были написаны работы Лазарева, Роскина, Зупермана (витебский Уновис), Алабина, Назаревской, Терновского, Кривенкова, Алексеева, Наумова, Медунецкого). Интересен в связи с этим тот факт, что Даниил Тимофеевич Янович с 1918 г. в Комиссии по охране памятников искусства и старины Моссовета представлял художественно-промышленный музей Строгановки[19].

Учеником МУЖВЗ был, скорее всего, Алабин, автор кубического «Женского портрета» (Ж-168). В письме из ЦГАЛИ упоминается Алабин Сергей Сергеевич (1893 – ?), подавший в 1917 г. прошение о приеме в головной класс МУЖВЗ и в 1917 – 1918 гг. находившийся в основной мастерской училища.[20]

Окончил МУЖВЗ Сергей Иванович Петров (1881 – 1936), сын крестьянина Рязанской губернии. Он принимал участие на выставках Союза русских художников (СХР) и Ассоциации художников революционной России (АХРР), состоял в обществе «Московских художников». Петров оформлял спектакли в Малом театре: «Саломею» и «Флорентийскую комедию» Уайльда, «Бешеные деньги» Островского в 1917 г.[21], «Электру» Гофмансталя в 1918 – 1919 гг.[22] В НГРК хранится его работа «Пейзаж с яблонями» 1924 г. (Ж-199).

На театрально-декорационном отделении Строгановки учился с 1914 г. и Константин Константинович Медунецкий (1899 – ок. 1935). По окончании учебы Медунецкий и братья Стенберги, первые выпускники Московских ГСХМ и организаторы объединения ОБМОХУ (Общества Молодых Художников), занимаются декорациями в Камерном театре А. Таирова. А в 1921 г. они издают манифест «Конструктивисты к миру», тем самым положив начало современному дизайну.

Цв. ил. № 24

В НГРК хранится полотно К.К. Медунецкого «Праздник» (Ж-170). Внизу справа – авторская подпись: К. Медунецкій. Аналогичная подпись, только с датой 1921 – присутствует на его же работе «Цветоконструкция № 7», находящейся в Краснодарском музее. Это дает возможность предположить время создания нашей работы. В отличие от других известных работ – «Цветоконструкций» – «Праздник» отличается сюжетностью, приоткрывая новый пласт творчества этого художника, о кото-

ром, как пишет О. Шихирева, «известно немного, … тогда как есть все основания предполагать, что он был одним из самых одаренных художников ОБМОХУ»[23].

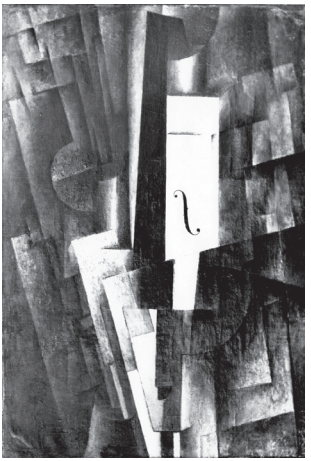
Полотно Наумова «Двое сзади у огня» (Ж-164) поступило в Коми областной музей без инициалов. В последнее время авторство связывают с Александром Ильичем Наумовым (1899 – 1928), театральным художником, плакатистом, живописцем, основываясь, в первую очередь, на стилистическом сходстве работы из НГРК с произведением А.И. Наумова из Государственного Русского музея (Санкт-Петербург)[24]. А.И. Наумов с группой товарищей организовал в Московских ГСХМ так называемую мастерскую «без руководителей», принимал активнейшее участие в создании ОБМОХУ. После окончания учебы в 1920 г. он занимался сценографией сначала в Рогожско-Симоновском театре им. Сафонова, затем в Большом театре.

Цв. ил. № 23

Произведений художников – членов ОБМОХУ сохранилось крайне мало. Так что, после подтверждения авторства А.И.Наумова, Национальная галерея РК сможет по праву гордиться наличием в своих фондах двух замечательных полотен «обмоховцев».

Государственные свободные художественные мастерские создавались не только в Москве и Петрограде, но и в других городах, в том числе в Витебске. Эту школу представляет в коллекции Национальной галереи РК живописное полотно «Музыка. Композиция» Зупермана (Ж-161). Лазарь Львович Зуперман (? – 1921) – ученик Малевича, член Уновиса (объединения «Устроители Нового Искусства»), председатель исполкома учащихся, член коллегии и педсовета, инструктор, «неуемный устроитель просветительских акций объединения»[25]. В июне 1920 г. витебляне привезли в Москву на съезд представителей всех столичных и провинциальных свободных мастерских свои живописные и графические произведения. Экспозиция Уновиса была развернута в здании бывшей Строгановки (Первые Государственные Свободные Художественные Мастерские). Уновисец Гаврис вспоминал: «В Москве на выставке художественных «вузов» Витебские мастерские приобрели широкую популярность и вызвали большой интерес со стороны художественных кругов… Часть ученических работ была взята в музей комиссией во главе с … т. Штеренбергом»[26]. Ряд полотен уновисцев поступил в распоряжение Музейного бюро Наркомпроса именно в 1920 г. Скорее всего, это были работы, привезенные на конференцию. В их числе А. Шатских называет и «Музыку. Композицию» из фондов НГРК[27]. На обороте этого полотна – авторская надпись черной краской: «ЗупеРман 1920 IVм». То есть, работа создана в апреле 1920 г. и могла быть привезена в июне в Москву.

Так называемая «эпоха засилья левых» заканчивается в 1922 г., давая дорогу сюжетной изобразительности. Вскоре была создана Ассоциация



Л.Л. Зуперман. Музыка. Композиция. 1920.

художников революционной России и провозглашена программа «героического реализма». «В той самой мере, в какой эпоха военного коммунизма нуждалась в агитискусстве, в искусстве улицы, в искусстве плаката, в искусстве футуристического отрицания и разрушения, – новая эпоха выдвинула иные, уже положительные задачи», – писал критик того времени Я. Тугендхольд[28]. Он же определил те «потребительские» силы, которым в первую очередь необходим был этот новый реализм: «Это был Всесоюзный центральный совет профессиональных союзов, приступивший к организации постоянной художественной выставки на трудовые темы при своем культотделе. Это был Военно-Редакционный Совет, устроивший в 1923 г., т.е. к годовщине пятилетия Красной Армии, большую выставку «Красная Армия», а затем и постоянный военный музей. И, наконец, это был Музей Революции, сложившийся также в 1923 г. и также в тесном контакте с АХРР»[29]. Помимо реализма, в искусство возвращаются сюжетность, актуальность и политичность в выборе темы.

Цв. ил. № 26

Национальная галерея Республики Коми располагает ранней работой АХРРовца Федора Александровича Модорова (1890 – 1967), написанной по воспоминаниям о пребывании на земле Коми – «1 Мая у оседлых ненцев» (1927). Эта работа была представлена на выставке, посвященной десятилетию Октября, открывшейся в январе 1928 г. в Москве, под названием «Первомайский праздник у зырян»[30]. Это же полотно фигурирует в списке художественного отдела Коми областного музея как «Праздник 1 Мая у оседлых самоедов»[31], в письме из Управления делами Совнаркома: «Праздник у зырян»[32]. На подрамнике работы написано: «1-е Мая в области Коми». Скорее всего, именно последнее название является авторским. Работа интересна своей лубочностью, перекличкой с иконописным прошлым художника. Впоследствии художник «преодолел пережитки прошлого» в своем искусстве и стал известен благодаря картинам на историко-революционные темы и военным портретам, и своим долгим руководством главным художественным ВУЗом страны.

В докладной записке от 28 августа 1928 г. на имя заведующего ОБОНО Автономной области Коми Н.С. Полещикову, в ведении которого находился музей, Д.Т.Янович пишет: «С выставки в память X октябрьской Революции получено разрешение на 6 (7. Опечатка Яновича. – Н.Б.) произведений (4 картины, две бронзы, одна деревянная скульптура)» и приписка – «Не уложено»[33]. В копии письма из Управления делами Совета

народных комиссаров и Совета труда и обороны от 21 июля 1928 г. разрешается получение со склада семи работ: «Герои труда» Ганфа, «Ленинский натюрморт» Куприна, «Крестьянский труд » Лопатникова, «Праздник у зырян» «Мадорова», «Октябрины» Радимова, «Пролетарский гимн» Рахманова, бюст Халтурина Фрих-Хара[34]. В Национальной галерее находятся произведения Куприна, Лопатникова, Модорова и Рахманова. Судьба остальных работ пока не известна.

Александр Васильевич Куприн (1880 – 1960) – один из самых ярких российских живописцев XX в., мастер натюрморта и пейзажа. Он учился в студиях К.Ф. Юона и И.О. Дудина, затем в МУЖВЗ у Н.А. Касаткина, С.Д. Милорадовича, А.Е. Архипова, К.А. Коровина, Л.О. Пастернака. Как и другие основатели «Бубнового валета», Куприн, находившийся под большим впечатлением от Сезанна и раннего кубизма, организовал декоративную плоскость, деформировал предметы, подчеркивал их архитектонику. Его «Ленинский натюрморт» (1927. Ж-206), написанный специально для Выставки художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции, – остроумное решение: соединить социалистическую тематику с привычной для художника живописной манерой, интересом к цвету и форме. Характерно, что в творчестве Куприна не было больше такого явного «поклона» Советской власти.

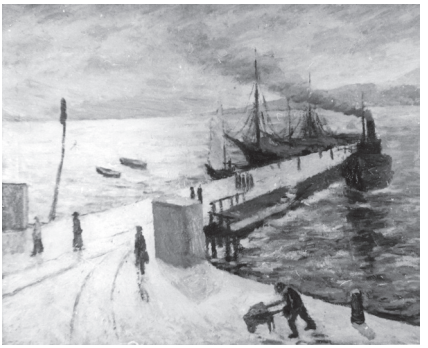
Цв. ил. № 27

Остальные работы с этой выставки также написаны в русле заданной сверху тематики. На левой планке работы Дмитрия Никоновича Лопатникова (1898(1899?) – 1973) «Новости» (Ж-202) синим карандашом сделана надпись: «Лопатников. Труд кр-ской (крестьянской? – Н.Б.) коммуны. Соб. Ком. Совнаркома». Как известно, к выставке, посвященной 10-летию Октября, картины писались по заказу Совнаркома СССР. В Нукусском музее находится вариант картины с названием «Жатва»[35], поступивший в 1970-е гг. от К.С. Муромцевой, вдовы художника (Москва). Родился Лопатников в деревне Багаевка Саратовской губернии. В 1915 г. поступил в Боголюбовское училище в Саратове, где проучился до 1920 г. 1920 – 1925-е – годы его учебы на станково-монументальном отделении Вхутемаса под руководством П.В. Кузнецова, оказавшего на молодого художника сильное влияние. Лопатников был в числе членов-учредителей общества «4 искусства» в 1925 г. Занимался преподавательской деятельностью в Казани и в Москве.

Цв. ил. № 25

В.В. Каптерев.
Починка трамвайного пути ночью. 1928.

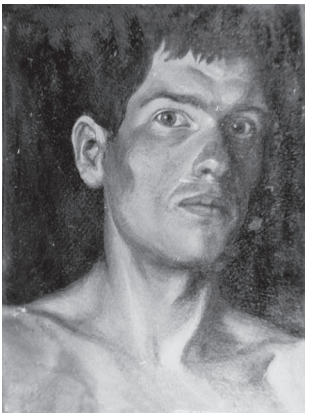
В качестве еще одного источника поступлений Янович называет фонд закупок при художественном отделе «Главискусства»[36]. На работе, которая поступила в областной музей как «Ремонт пути» кисти неизвестного художника (Ж-201), имеется наклейка: «НКП Главнаука. Комиссия по приобретению произведений работников изоискусств». В правом нижнем углу – авторская подпись-монограмма из букв В и К и дата – 1928. В «Каталоге приобретений Государственной комиссии по приобретениям произведений работников изобразительных искусств» (М., 1928) значится работа Валерия Всеволодовича Каптерева «Починка трамвайного пути ночью» размером 89х100, поступившая с выставки «Цех живописцев» в 1927 – 1928 г.[37] Сюжет и размеры совпадают с «Ремонтом пути» из собрания галереи (90х101). Четвертая выставка общества «Цех живописцев» (состоявшего из учеников А. Шевченко, к которым принадлежал и Каптерев, член правления общества) открылась 26 февраля 1928 г. в помещении Дома ученых. В каталоге этой выставки числится работа Каптерева «Починка трамвайного пути ночью»[38]. Данная работа упоминается в статье о В.В. Каптереве (1900 – 1981) в «Биобиблиографическом словаре»[39]. Впоследствии, в годы репрессий, опасаясь преследований, Каптерев уничтожил все свои работы 1920-х гг. Единственная его ранняя работа, благодаря Д.Т. Яновичу, сохранилась в Сыктывкаре.



М.И. Недбайло. Пристань. Море у причала.

В том же каталоге приобретений упоминается работа «Порт в Геленджике» Михаила Ивановича Недбайло, приобретенная в 1927 – 1928 гг. с выставки «Рост» (Москва, 1928)[40]. В НГРК есть работа неизвестного художника «Пристань. Море у причала», написанная под явным влиянием творчества Альбера Марке, на обороте которой размашистая надпись «Недбайло 105» (Ж-160). Размеры работ не совпадают. Однако, известная исследовательница советского искусства 1920 – 30-х гг. О. Ройтенберг прямо указывала на то, что «Порт в Геленджике» находится в Сыктывкаре[41]. Тем самым, значение нашей работы трудно переоценить.

К поколению художников, учившихся во Вхутемасе в середине 1920-х гг., можно отнести Назаревскую Галину Сергеевну (1901 – 1957), ученицу Р.Р. Фалька, которой, скорее всего, принадлежит небольшое живописное произведение «Натурщик» (Ж-103). Она работала руководителем клуба подростков, преподавала ИЗО в школах и техникумах, была автором учебников для самодеятельных художников и программ по рисованию в



Г.С. Назаревская. Натурщик.

школах. В 1952 г. ей было присвоено звание кандидата педагогических наук[42].

Таким образом, произведения 1910 – 1920-х гг., хранящиеся в НГРК, в достаточной мере могут представить всё разнообразие художественной жизни России этого времени. Несмотря на то, что, по словам Д.Т. Яновича, докладывавшего об «изъятии» картин для коми музея», «все более ценное было уже разобрано», к тому же «Госторг осматривал все отобранные вещи, накладывал свое вето на те, которые могли бы быть проданы заграницу»[43], привезенная им коллекция ярко отражает историю советского искусства первого послеоктябрьского десятилетия – от «засилья левых» до возврата к реализму.

Примечания:

1 НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 418. Л.109. Докладная записка Д.Т. Яновича.
2 Там же.
3 Власова Т.В. Из истории художественной жизни революционной Москвы. Деятельность Всероссийского центрального выставочного бюро // Советское искусствознание-23. М., 1988. С. 317-322.
4 Каталог Второй Государственной выставки картин (1918 – 1919). М., 1919. С. 14.
5 Каталог Четвертой Государственной выставки картин (1918 – 1919). М., 1919. С. 7.
6 Каталог Пятой Государственной выставки картин (1918 – 1919). М., 1919.
7 Там же.
8 Там же. С. 16.
9 Тугендхольд Я. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М., 1987. С. 235.
10 Жегин Л. Воспоминания о В.Н. Чекрыгине // Панорама искусств-10. М., 1987. С. 212.
11 Каталог Пятой Государственной выставки… С. 17.
12 НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 418. Л. 76.
13 Каталог Восьмой Государственной выставки (картины без жюри). М., 1919. С. 15.
14 Там же. С. 29.
15 Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. 1917-1932. М., 1984. С. 78.
16 Московские театры октябрьского десятилетия. Каталог выставки. М., 1928. С. 21.
17 Выставки советского изобразительного искусства. Т. 1. М., 1966. С. 64-65.
18 Сведения на основании письма из ЦГАЛИ № 227/8-1 от 16.02.1987.
19 Жуков Ю. Становление и деятельность советских органов охраны памятников искусства и культуры 1917-1920. М., 1989. С. 145.

[20] Письмо из ЦГАЛИ № 227/8-1 от 16.02.1987.
[21] Лапшин В.П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М., 1983. С. 412, 432.
[22] Московские театры октябрьского десятилетия... С. 30.
[23] Шихирева О. «Мы органичны с революцией...» // Творчество. 1989. № 6. С. 6
[24] Музей в музее. Русский авангард из коллекции Музея художественной культуры в собрании ГРМ. СПб., 1998. С. 200.
[25] Шатских А. Витебск. Жизнь искусства. 1917-1922. М., 2001. С. 77.
[26] Там же. С. 102.
[27] Там же.
[28] Живопись революционного десятилетия (1918-1927) // Тугендхольд Я. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М., 1987. С. 234.
[29] Там же.
[30] Выставка художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции. Издание выставочного комитета. М., 1928. С.128. На этой же выставке экспонировались «Ленинский натюрморт» Куприна (с. 114), «Крестьянский труд» Лопатникова (с. 124) и бронзовый барельеф Рахманова «Пролетарский гимн» (с. 163).
[31] НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 418. Л. 76.
[32] Там же. Л. 92.
[33] Там же. Л. 109.
[34] Там же. Л. 92.
[35] Авангард, остановленный на бегу. Л., 1989. Илл. 224.
[36] НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 418. Л. 109.
[37] Каталог приобретений Государственной комиссии по приобретениям произведений работников изобразительных искусств. Издание Главискусства. М., 1928. С. 17.
[38] Каталог 4-й выставки общества художников «Цех живописцев». М., 1928. С.17.
[39] Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь. Т. 4. Кн. 2. СПб., 1995. С. 193.
[40] Каталог приобретений Государственной комиссии... С. 25.
[41] Ройтенберг О. Неужели кто-то вспомнил, что мы были... Из истории художественной жизни. 1925-1935. М., 2004. С. 204.
[42] Там же. С. 504.
[43] Протокол объединенного собрания работников Коми областного музея и правления ОИКК от 15 октября 1928. НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 418. Л. 108.

Раздел III

Вопросы атрибуции произведений из коллекции Д.Т. Яновича

Поповцева Э. К.

Из опыта первых исследований ряда русских портретов XVIII – первой половины XIX века

В истории формирования отдела русского искусства Национальной галереи Республики Коми знаменательным стал 1952 г. Его небольшое собрание, основу которого составляли произведения, переданные в 1949 г. на временное хранение из Государственного Русского музея[1], пополнили художественные ценности Коми республиканского краеведческого музея, привезенные в Усть-Сысольск в 1926 г. и 1928 г. Д.Т. Яновичем из Центрального хранилища Государственного музейного фонда Главнауки Наркомпроса РСФСР. Наиболее выразительным в этой коллекции являлось собрание живописи. К сожалению, приемо-сдаточный список содержал крайне скудные сведения о передаваемых экспонатах и их авторах. В ходе подготовки первого научного каталога была предпринята попытка исследования комплекса проблем, связанных с атрибуцией, имеющей целью предоставить изучаемым произведениям достоверные данные как искусствоведческого, так исторического и генеалогического характера. Во многом научный аппарат удалось пополнить благодаря архивным документам, хранящимся в Российском Государственном архиве литературы и искусства (Москва). Записи в инвентарных книгах Государственного Музейного фонда помогли уточнить, прежде всего, историю бытования того или иного произведения, в некоторых случаях – утраченное имя его автора, название, а также принадлежность работы определенному времени. Так, ряд живописных полотен имеет на подрамниках печати овальной формы и инвентарные номера Московского Румянцевского музея, расформированного в 1921 г. постановлением коллегии Наркомпроса, но окончательно вывезшего коллекцию Отделения изящных искусств только в 1924 году. Известно, что картинная галерея Московского Румянцевского музея складывалась из различных пожертвований и дарений, а с 1918 г. главным источником поступлений стали национализированные частные коллекции, передаваемые через Национальный музейный фонд и Отдел по делам музеев. Найденные архивные свидетельства указывали на принадлежность отдельных произведений коллекции не только частным собраниям, но и различным музеям. Неоценимая помощь в атрибуционных исследованиях была оказана специалистами Государственного Русского музея, Государственного Эрмитажа, Академии Художеств, Государственной Третьяковской галереи.

Наибольший интерес в коллекциях, как привезенных Д.Т. Яновичем, так и переданных из Государственного Русского музея (Ленинград), вызывает живописное собрание, в котором наряду с широко известными мастерами представлены художники, чьи имена редко упоминаются в искусствоведческой литературе, а творчество мало известно и мало изучено. Такой состав собрания ставит перед исследователем ряд конкретных задач. Так, среди подлинных вещей небезынтересной представляется группа работ, являющихся копиями известных в русском искусстве XVII – первой половины XIX в. полотен кисти русских художников и работавших в России иностранных мастеров. Это серия царских портретов Дома Романовых, изначально предназначавшихся для государственных ведомств и частных собраний. Полотна не имеют авторской подписи, считаются работами неизвестных художников. Выполнены они были по первоисточникам конца XVII – XVIII в., и представляют собой самоценные произведения искусства, которые в то же время являются историческими памятниками, документами эпохи, раскрывающими замечательные явления русской культуры. Произведения представляют интерес и как источник информации об изображенных лицах, персоналии которых охватывают несколько поколений царствующей династии. В некоторых случаях предстояло идентифицировать личность изображенного. Перед исследователем стоял еще ряд конкретных задач. В первую очередь предстояло уточнить имена авторов оригиналов, постараться выяснить, что послужило образцами для написания данных портретов, а также приблизительное время создания произведения как эталонного, так и копийного. При исследовании памятников в первую очередь учитывалась та информация, которую содержала его оборотная сторона: надписи на основе и подрамнике, наклейках и печатях со старыми инвентарными номерами. В определении временной принадлежности определяющую роль сыграл стилистический анализ.

Портреты рассматриваемого периода, воспроизводящие идеализированные изображения русских государей, относятся к типу официальных репрезентативных портретов, исполнявшихся по определенным нормативам. Чаще всего эталонный образец выполнялся общепризнанным европейским живописцем, призванным на службу к императорскому двору. Как правило, творчески интерпретированные копии, исполнявшиеся и русскими мастерами, верны оригиналам. Для последних они служили иконографическим эталоном, своего рода школой овладения техникой европейской живописи. Важно отметить, что эта эпоха не знала резких различий между оригиналом и копией. Уже в XVIII в. подобные произведения, как живописные, так и графические, высоко ценились и потому являлись предметом коллекционирования.

Русскую живописную школу периода её становления представляют портретные копии с оригиналов конца XVII в. Это изображения первых Романовых – царей Алексея Михайловича, Иоанна V Алексеевича, царицы Н.К. Нарышкиной. И связаны они, скорее всего, с мастерами Московской Оружейной палаты – ведущего художественного центра Руси, где работали как русские, так и иностранные мастера.

Названные выше произведения, выполненные художниками последующего столетия, дают представление о доминирующем в русском искусстве того времени портретном типе – т.н. «парсуне». Основной её чертой является протокольная физиономическая характеристика модели при известной архаичности стилистики. Известно, что подобные портреты писались не с натуры, и в ряде случаев изображения иконографически трудно различимы. Поэтому и в музеи они подчас поступали под иными именами, ставя перед исследователями задачу идентификации изображенной личности. Примером тому может служить большого размера овальный «Портрет царя Алексея Михайловича» (ж-63) – второго царя династии Романовых, отца императора Петра I. По записям в документах поступления он ошибочно бытовал под именем Иоанна Алексеевича. Предполагаемая нами идентификация личности Алексея Михайловича была подтверждена в 1989 году С.В. Римской-Корсаковой, заведующей отделом технико-технологических исследований Государственного Русского музея. Портрет, принадлежащий нашей галерее, является уменьшенной копией первой половины XVIII в. с портрета, хранящегося в Государственном Русском музее (ж-3988), созданного, как считают исследователи, европейским мастером не позднее 1670 г. Аналогичное изображение находится также в Государственном музее истории религии С.-Петербурга.

Цв. ил. № 7

Необходимо сказать, что портретные изображения Алексея Михайловича – довольно редкое явление в собраниях российских музеев. История искусства сохранила нам сведения о первых светских станковых портретах Алексея Михайловича, выполненных русскими мастерами Оружейной палаты. Наиболее известен среди них поясной портрет Алексея Михайловича из Государственного Исторического музея (Москва), создание которого, согласно установившемуся мнению исследователей, относят к концу 1670-х или к началу 1680-х гг., по аналогии связывая его с изображением в книге «Титулярник», задуманной как справочное пособие для дипломатической службы, «состроенной повелением Великого Государя … в 1672 году». Портрет, представляющий царя в старорусской традиции в торжественном костюме «Большого наряда» с царскими регалиями в руках, еще тесно связан с иконописной манерой. Относительно этого портрета И.Э. Грабарь, отмечая особую жизненность взгляда портретируемого, высказал предположение о возможности написания его с натуры.

В иной стилистике написано полотно из собрания Государственного Русского музея, принадлежавшее до 1926 г. Эрмитажу. Это также традиционное репрезентативное изображение Алексея Михайловича, но, в отличие от принятого старорусского канона, запечатлевшее явно европеизированный облик русского монарха, с оттенком светской элегантности. Лицо Алексея Михайловича с красивыми строгими чертами моложаво, короткая бородка, обрамляющая подбородок, аккуратно подстрижена, усы подкручены. Он также торжественно предстоит перед зрителем в пышном парадном облачении – «царь Божьей милостью, унаследовавший свою власть от предков», но бармы (воротник) представлены без икон, скипетр без орла.

Работа Национальной галереи, являясь копией с этого редкого иконографического образца, в свою очередь несколько видоизменяет композиционную схему, вписывая поясной портрет Алексея Михайловича в овал, заключенный в квадрат холста. Овальная форма, широко известная в Западной Европе и не характерная для русской парсуны, расценивалась как убедительный признак модного и современного искусства. В результате такого композиционного решения исчезло изображение державы, несколько видоизменены детали торжественного облачения из золотого аксамита. Нет и характерной для парсунного образа поясняющей надписи: «Алексей Михайлович, великий государь Московии, самодержавно царствовал и управлял». Архивные документы указывали, что наш портрет ведет свое происхождение от Измайлова[2]. Скорее всего, это Измайлово – со времен Алексея Михайловича «государева усадьба», расположившаяся в одном из старейших уголков Москвы – Измайловском острове. Первоначально на острове была создана Николаевская военная богадельня, а в 1920-х годах здесь разместили рабочие общежития, передав художественные сокровища в Государственный Музейный фонд.

В различных музеях можно встретить схожие между собой портретные изображения, запечатлевшие облик женщины в полувдовьей, полумонашеской одежде. Это портрет-тип Натальи Кирилловны Нарышкиной, второй супруги царя Алексея Михайловича, матери императора Петра I. В Русском музее находится его оригинал, запечатлевший «молодую, розовощекую женщину с ясными глазами – живое воплощение русской красоты», выполненный немецким художником Карлом Шурманом с натуры в 1687 г., о чем свидетельствует надпись на обороте холста[3].

Национальная галерея имеет аналогичное полотно (ж-46). На нем изображение Натальи Кирилловны, в отличие от оригинала Шурмана, дано в зеркальном отражении – признак популярности портрета среди граверов. Фигура Натальи Кирилловны, полностью скрытая под чёрной накидкой, занимает всё пространство холста. Наряду с иными характерными признаками парсунного письма: известной условностью,

натуралистичностью в передаче подробностей, наличием анатомических просчётов, явно прослеживающихся в рисунке спокойно сложенных у груди рук, в произведении очевидны и новые для своего времени достижения: использование светотеневой моделировки для передачи объёмности форм, пробуждающееся внимание к эмоциональности. Внимание художника привлекает исключительно лицо. За кажущимся равнодушным его выражением проглядывает напряжение во взгляде больших черных глаз. История бытования связывает портрет Натальи Кирилловны, написанный, скорее всего, в первой половине XVIII в., с Московским Румянцевским музеем.

Неизвестный художник XVIII в. Портрет Н.К. Нарышкиной.

Цв. ил. № 8

По своей стилистике к этому же ряду произведений принадлежит и «Портрет Иоанна V Алексеевича» (ж-64), сына царя Алексея Михайловича от первого брака с М.И. Милославской. Это фрагментарная копия поколенной парсуны, находящейся в Государственном Русском музее (ж-3989), представляющей малоизвестный иконографический тип. Оригинал кисти неизвестного художника конца XVII в. экспонировался в 1905 г. на Историко-художественной выставке русских портретов в Таврическом дворце. В книге «Сергей Дягилев и русское искусство» представлена репродукция с этого изображения, сопровождаемая надписью «Портрет царя Ивана Алексеевича, брата-соправителя Петра I»[4]. В оригинале, построенном в соответствии с парсунной традицией XVII в., уплощённая фигура статично стоящей модели занимает почти все пространство холста. Неизвестного автора нашего полотна привлекло конкретностью портретных черт лишь лицо Иоанна Алексеевича. В копии он дает погрудный срез, пренебрегая фигурой, намеком давая костюм. Прямым светом выделяет на темном нейтральном фоне бледное одухотворенное лицо с печатью душевной тревоги. Постижения характера еще нет, но выражение лица, состояние души схвачены и переданы удивительно достоверно. Эмоциональное содержание образа трогает своей жизненностью. Удивительно красив сдержанный колорит, построенный на сочетании оливковых и красно-коричневых тонов в контрасте с чёрным. Архивные документы связывают происхождение портрета с Рогожско-Симоновским филиалом Государственной Третьяковской галереи.

Следующий ряд полотен свидетельствует о переориентации русской школы на европейское искусство и связан с творчеством мастеров С.-Петербурга, большей частью известных европейских живописцев. Это светский официальный портрет с характерной концепцией образа, пред-

лагающей образно-возвышенную подачу личности в стиле «историзированного» портрета, но при обязательном сходстве с моделью (т.н. «россика»). На примере двух портретов с изображением Петра I можно говорить о присутствии в русском искусстве первой половины XVIII в. иконографии императора, узаконившей существование «типов», многократно тиражированных и в живописи, и в гравюре.

Неизвестный художник первой половины XIX в. Портрет Петра I.

Один из портретов, решённых в барочной стилистике, рисует романтизированный образ императора в зрелые годы (ж-51). Архивные документы свидетельствовали о его происхождении из Измайловского собрания и о принадлежности оригинала кисти Леруа[5]. Относительно этого иконографического образца читаем в «Подробном словаре русских гравированных портретов» Д.А. Ровинского: «Ле-Руа (Le-Roy), имя этого живописца подписано под портретами Петра, гравированными Шрейером и Баузе, подходящими к мооровскому типу 1717 года. Но в этом году никакой Леруа портрета Петра I не писал. Есть предположение, что этот Леруа не кто иной, как Sier Pierre Louis Leroy, стихоплет, живший в России в 1731 году, приятель Каравакка, которому он посвятил свои Poesies direrses, что портреты Петра I были написаны Караваккой и подарены Леруа, а от него перешли к другим владельцам, которые имя Леруа обратили в имя живописца и с такою кличкою пустили свои приобретения в дальнейший ход»[6]. В другом месте встречаем следующее: «Живописец Леруа никогда не писал портрета Петра I с натуры в 1717 году, да и такого живописца в Париже за это время неизвестно»[7]. Из вышесказанного следовало, что портрет, принадлежащий нашей галерее, имеет отношение к типу Карла Мора (1656 – 1738), талантливого голландского живописца и гравера, портретировавшего Петра в марте 1717 г. У Д.А. Ровинского читаем: «…этот портрет был отправлен в Россию в 1718 году и получен в Петербурге 30 мая. Где находится оригинал в настоящее время – неизвестно, мы можем судить о его достоинствах по превосходной гравюре Якова Хубракена, на которой Пётр представлен «в латах, в длинном завитом парике, с тонкими, подбритыми снизу усами, лицо полное, гладко выбритое и несколько обрюзглое; шея львиная; черты лица резкие; выражение суровое, даже жесткое; в глазах есть воля непреклонная»[8]. Тут же сказано, что Пётр был доволен портретом и сам способствовал созданию копий.

После консультации со специалистами Русского музея галереей была принята атрибуция старшего научного сотрудника отдела живописи

XVIII – первой половины XIX в. Б.А. Косолапова, считающего, что наш портрет, написанный в первой половине XIX в., восходит к иконографическому типу Гиацинта Риго (1659 – 1743), одного из наиболее помпезных мастеров Франции, чьи произведения являлись эталоном для современников. Пётр I, преклонявшийся перед культурным опытом Запада и стремившийся приобщить к нему Россию, позировал придворному живописцу Людовика XIV во время своего второго путешествия по Франции (1716 – 1717), когда он «более рачительно упражнялся собственно в науках и художествах»[9].

Изображению на портрете в стиле времени придается возвышенный историзированный характер: русский император представлен полководцем. Торс Петра, закованный в стальные латы, дан в сложном ракурсе с сильным профильным разворотом в 3/4, в то время как лицо повернуто в фас и глаза устремлены на зрителя (традиция XVIII в.). Оттененное белым шейным платком и ярко освещенное, оно является центром композиции, привлекая к себе героизированной значимостью. Левое плечо прикрывает горностаевая мантия, на груди развевающаяся голубая лента ордена св. Андрея Первозванного. Прекрасно передана свобода в расположении полуфигуры императора, данной в живом стремительном движении. Эффектной тональностью колорита отмечен торжественный живописный строй, в котором преобладающие оливковые и серебристые тона удачно оттеняются золотым блеском прочеканенных лат и ярким цветом голубой орденской ленты.

Иную характеристику образа Петра I рисует портрет, ведущий свое происхождение из собрания Орлова-Давыдова. При первом же взгляде замечаешь, что он, хотя и подает императора в авантажном образе полководца, более многомерен эмоционально (ж-106). Портрет, написанный во второй половине XVIII в., по записям в инвентарной книге Государственного Музейного фонда, приписывался кисти Годфрида Кнеллера (1646/1649 – 1723)[10].

В истории искусства известно два портрета русского императора, созданных Годфридом Кнеллером. Они также описаны Д.А. Ровинским: «Тип Кнеллера. 1697 год. Этот портрет писан с Петра, с натуры, во время его первого путешествия за границу, придворным живописцем английского короля Вильгельма III Годфридом Кнеллером. Оригинал находится в Гамптон-Корте. Петр изображен в рост в порфире и фантастических латах. Он без бороды, с маленькими усиками, с прекрасными вьющимися волосами, из которых один локон спущен на лоб; с резким и сильным выражением в лице и большими глазами, в которых, как выразился Диккенс, видны ум, твердость и решительность. Новейшими изысканиями доказано, что Петр I по просьбе Вильгельма III, давал первый сеанс живописцу Кнеллеру в Утрехте, в сентябре 1697 года. Портрет вышел очень схожим.

Неизвестный художник XVIII века. Портрет Петра I.

Другой портрет Петра I, приписываемый кисти Кнеллера, находится в Императорском Эрмитаже. Петр изображен в рост, с непокрытой головой, в латах, с жезлом в руке. Вдали виден пылающий город и несколько всадников. Портрет этот привезен из Голландии в Архангельск и … был поднесён Александру I. С оригинала Кнеллера было сделано в то же время множество гравюр»[11]. Однако, по мнению Б.А. Косолапова, оригиналом для портрета Петра I нашего собрания послужил образ, созданный Иоганном-Готфридом Таннауэром (1680 – 1733/1737), приглашённым на русскую службу в 1711 г. Будучи одним из самых значительных европейских художников, обладавший прекрасной венецианской живописной школой, он неоднократно портретировал императора. К достоинствам его лучших произведений современники относили достоверность, образную выразительность и колористическую гармонию.

Доказательством тому может служить и наш портрет, восходящий к оригиналу 1714 г. Его также характеризует парадная подача образа Петра: латы, отливающие холодным блеском стали, орденская Андреевская лента, спадающая с левого плеча, горностаевая мантия – обязательные атрибуты императорского достоинства. Но не выспренность подачи образа полководца привлекает в портрете, а удивительная эмоциональность образа, его духовная наполненность. За внешним спокойствием лица императора угадываются сильные движения его мятежной души. Несомненны и живописные достоинства произведения, сложного в колористическом отношении. Гармоничные созвучия холодных оттенков стального, сине-голубого, зеленовато-серого составляют тонкие градации основной цветовой гаммы.

К типу полупарадных относятся портреты Екатерины I. Изображения императрицы также имели урегулированную иконографию в рамках определенных прототипов. Полотно под номером ж-53, исполненное в традициях европейской живописи, поступило в Национальную галерею как произведение Каравакка. В инвентарной книге Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ) оно упоминается как работа неизвестного мастера XVIII в., ранее принадлежавшая собранию Барятинских[12]. Б.П. Косолапов относит портрет к типу немецкого художника И.-Г. Таннауэра. Обращаясь к вышеназванному иконографическому образцу, автор копии использует распространенную композицию полупарадного поясного портрета, близкого к рококо, с характерными для этого стиля изяществом и галантным отношением к модели.

Неизвестный художник XVIII века. Портрет Екатерины I.

Художник представляет явно идеализированное изображение Екатерины. В её облике, поданном с европейским лоском, подчёркнуты приятность манер, непринужденность и изящество. Живой взгляд выразительных глаз ласково приветлив. Мягкая светотень идеально моделирует правильные формы лица и обнаженных плеч. В соответствии с общепринятыми нормами при Екатерине все знаки императорского достоинства: малая корона, горностаевая мантия и орден Св. Андрея Первозванного (орденская лента и звезда), полученный ею в марте 1725 г.

Декоративное цветовое решение, построенное на противопоставлении темного глухого фона и тончайших градаций розово-перламутровых, коричневато-золотистых тонов в фигуре, одежде и аксессуарах составляют звучную цветовую гамму, дополняющую праздничное впечатление от портрета, отражающего дух галантной эпохи, прославляющей женскую красоту.

К барочным полотнам по своему типу примыкает поясное изображение Екатерины I (Ж-45), по мнению Б.А. Косолапова, восходящее к портрету кисти одного из зачинателей русской светской живописи Адольского-И. Большого («Екатерина I с арапчонком» 1725-1726. ГРМ. Ж-5487). Художественные достоинства этого, во многом еще неуклюжего, тяжеловесного полотна, написанного в жестковатой живописной манере с резкими контурами и линиями, во многом уступают вышерассмотренному европеизированному произведению. Обладающий меньшим живописным опытом и техническим совершенством русский художник создает произведение, наделенное не только иным живописно-пластическим строем, но и совсем иной образной характеристикой. По законам культуры стиля портрет носит помпезный характер, чему свидетельством и пышная композиция, и представительная поза, и символы императорской власти. Но облик Екатерины, лишенный кокетливой манерности, несколько наивен и простодушен и при этом полон неизъяснимого очарования. Все это свидетельствует о крепкой преемственности художника с русскими национальными традициями при явном стремлении к преодолению «парсунности». Сле-

Неизвестный художник первой половины XIX века. Портрет Екатерины I.

дует отметить, что это редко встречающийся иконографический образ Екатерины I и поэтому более ценный. Судя по тому, что он воспроизводился гравёром Вортманом, в свое время был популярен. К сожалению, документы умалчивают историю бытования произведения, выполненного, скорее всего, в первой половине XIX в. Живописный же вариант, подобный нашему, существует и в Ярославском художественном музее (Ж-927).

Неизвестный художник XVIII века. Портрет императрицы Елизаветы Петровны.

В истории искусства общеизвестны иконографические образцы императорских портретов французского живописца Луи Каравакка (1684-1754). Собственностью Национальной галереи является копия с одного из таких образцов – «Портрет Елизаветы Петровны» (ж-66). По свидетельству архивных источников, ранее полотно находилось в собрании С.С. Рябова и, судя по документам, написано художником XVIII в.[13] Его идентификация принадлежит зам. директора Государственного Эрмитажа Г.В. Вилинбахову. Парадная композиция полотна, представляющая поясное изображение императрицы, светлым пятном великолепного туалета выделяющееся на темном нейтральном фоне, строится по знакомой этому времени канонической схеме, но в совершенно иной манере – изящной, утончённой. Именно такой хотела видеть себя любившая празднества и роскошь, желающая «быть совсем как парижанка» Елизавета. При ней, объявившей войну неметчине, произошла переориентация на французскую культуру. Вызывает восхищение высокая техника исполнения полотна и его живописные качества: тонкость полутонов и деликатность изысканной серебристо-голубой цветовой гаммы. Для русского искусства этого времени подняться на уровень французской культуры, превосходившей культуру многих стран, было равносильно освобождению от собственной отсталости.

Имеются многочисленные живописные варианты портретов Елизаветы, выполненные с оригинала Л. Каравакка, один из которых находится в художественном музее Ульяновска. Известны они и по гравюрам И. Штенглина и И.А. Соколова.

Цв. ил. № 9

К типу традиционных репрезентативных портретов относится и полотно, проходившее по документам как «Портрет неизвестного» (ж-80). Оно представляет поясное изображение молодого человека в гвардейском мундире поверх стальной кирасы, с орденами Св. Андрея Первозванного (лента) и Св. Анны (крест), выполненное с почтением к непрезентабельной наружности модели. На основании визуального сходства с известными портретами императора Петра III было сделано

предположение об идентичности физиономической характеристики молодого человека с существующей иконографией Петра III. До наших дней дошли гравированные портреты Петра в юные годы, представляющие его еще герцогом Голштинским. Сохранились сведения и о том, что в Петербурге, куда он прибыл в 1742 году, с него писали живописные портреты Г.-Х. Гроот, А.П. Антропов, Ф.С. Рокотов. С портрета Г.-Х. Гроота И.А. Соколовым была сделана гравюра, дающая поясное изображение Петра III в Преображенском капитанском мундире. Изображение, представленное на гравюре, идентично изображению молодого человека на полотне, принадлежащем Национальной галерее. Появилось твёрдое убеждение, что «Портрет неизвестного» – это изображение великого князя Петра Федоровича, немецкого принца Карла-Петра Ульриха, избранного на царствование императрицей Елизаветой. Идентификация с иконографией Г.-Х. Гроота – И.А. Соколова была подтверждена Б.А. Косолаповым. Копийное полотно не имеет ни подписи, ни даты, но создано оно было не позднее 1762 г. – года свержения и насильственной смерти Петра III и воцарения на престоле его жены, ставшей императрицей Екатериной II. В документах РГАЛИ работа также датируется 1760-ми гг.[14] К сожалению, не представилось возможным установить историю его бытования.

Среди парадных полотен любопытство вызывает небольшого формата «Портрет Екатерины II» (ж-65), оригиналом которому послужила работа русского живописца второй половины XVIII в. М.И. Шибанова (? – после 1789), изобразившего императрицу в дорожном костюме («Портрет Екатерины II в дорожном костюме» 1787. ГРМ). Об объективности этого изображения сказано в монографии Г.В. Жидкова, посвященной творчеству художника: «Нужно припомнить длинный ряд изображений императрицы, исполненных и русскими мастерами и заезжими иностранцами, тогда оригинальность сделанного Шибановым станет особенно очевидной… Он не воспевает Екатерину, не обличает ее, но и не призывает зрителя ответить образу, к нему обращенному, волной теплой симпатии. Шибанов и на этот раз только «объективен». Он лишь «показывает». Но как «показывает». Как многогранно, глубоко, безжалостно правдиво и вместе с тем, с какой лаконичностью и сдержанностью!»[15]

Императрица, перед личностью которой преклонялись и за пределами России, привыкла к восторженному восхвалению своей особы. Известен момент, когда она была уязвлена портретом работы Александра Рослена, найдя его «слишком правдивым», отметив при этом, что живописец ее состарил. Но, судя по тому, что существуют созданные по указу Екатерины миниатюрные копии с оригинала Шибанова работы придворного миниатюриста П.Г. Жаркова, портрет кисти русского художника пришелся императрице по душе. В 1797 г. он был гравирован и английским художником Джеймсом Уокером (ок.1758-1808).

Неизвестный художник первой половины XIX века. Портрет Екатерины II.

Несомненно, художественные достоинства портрета, принадлежащего Национальной галерее РК, уступают оригиналу. Неизвестный мастер создает слегка уменьшенный вариант его композиционной схемы, стремясь сохранить основное в произведении – его образное содержание, рисующее не возвышенный облик царствующей особы, а приземленный, даже бытовой, что было бы несвойственно кисти иностранного художника.

Жанр камерного портрета последней четверти XVIII в. представлен в коллекции единичным полотном, запечатлевшим пленительный образ молодой женщины (ж-30). Примечательна история этого произведения, не подписного и не датированного. Впервые воспроизведение полотна, принадлежавшего до 1949 г. Государственному Русскому музею, встречается в книге К. Кузьминского «Ф.С. Рокотов, Д.Г. Левицкий» (М., 1939) под названием «Портрет неизвестной» и приписывается Ф.С. Рокотову, о чем свидетельствует надпись на подрамнике. В 1949 г. работа передается в Коми Республиканский художественный музей (КРХМ) и в документах передач проходит как «Женский портрет» неизвестного художника круга Ф.С. Рокотова. Следующая группа документов, касающихся этого произведения, датируется 1959 г. – годом проведения персональной выставки Ф.С. Рокотова в Русском музее. В запросе на имя директора КРХМ и в акте приема на временное хранение в ГРМ (акт № 1881 от 15 августа 1959 г.) оно упоминается как «Портрет Е.А. Мельгуновой» кисти Ф.С. Рокотова. С такой атрибуцией произведение экспонируется на выставке, свидетельством чему является надпись на наклейке, сохранившаяся на оборотной стороне холста.

В 1989 г. работа проходит технико-технологическое исследование в Государственном Русском музее. Заключение эксперта С.В. Римской-Корсаковой содержит следующее: «Технологические особенности портрета позволяют его датировать последней четвертью XVIII века. Авторство Рокотова исключается: портрет принадлежит не к работам круга этого художника, а к школе Левицкого. Считаю вполне вероятным авторство Л. Миропольского. Предлагаю ввести портрет в каталог под этим именем и вопросом»[16].

О жизни Леонтия Семеновича Миропольского (1749/54(?) – 1819) практически ничего не известно, творческая эволюция не ясна. В музеях нашей страны насчитывается немногим более 10 полотен кисти художника. Среди эталонных – портреты, принадлежащие Государ-

Л.С. Миропольский(?) Портрет Е.А. Барыковой-Мельгуновой.

ственному Русскому музею, Государственному Эрмитажу, Государственной Третьяковской Галерее, Пензенскому художественному музею. Датируемые большей частью 1780-ми гг., они различны по своему характеру: репрезентативные и камерные, парные и одиночные. Целый же ряд произведений, названных в архивных документах, до сих пор еще не выявлен. Мы знаем, что Миропольский принадлежит школе Д.Г. Левицкого. В 1794 г. удостаивается звания академика живописи портретной. В 1780-1790-х гг. приобретает популярность столичного портретиста. К нему обращаются с заказами Е.Р. Дашкова, Д.С. Бортнянский, А.А. Вяземский.

Екатерина Алексеевна Мельгунова (1770–1853) также пользовалась известностью в Петербургском обществе. Она была дочерью сподвижника Екатерины II, Ярославского и Вологодского генерал-губернатора, сенатора Алексея Петровича Мельгунова. Была замужем за князем Дмитрием Петровичем Волконским, родным дядей министра Императорского Двора, фельдмаршала, светлейшего князя Петра Михайловича Волконского. Благодаря этому родству, в 1848 г. Екатерину Алексеевну пожаловали в статс-дамы. Если говорить о фамильном сходстве черт, то оно несомненно. Достаточно взглянуть на известный портрет А.П. Мельгунова кисти Д.Г. Левицкого. Портрет Мельгуновой работы Миропольского – свидетельство авторства незаурядного мастера, в духе своей эпохи сумевшего создать одухотворенный образ молодой женщины, наделенной обаянием душевой чистоты и благородства. Тонкой нравственной оценке героини, отвечающей эстетическим требованиям времени, соответствует изысканная цветовая гамма с преобладанием нежных светлых оттенков и образное решение полотна, допускающее близкий визуальный контакт с моделью, словно окутанной ореолом таинственности.

Неизвестный художник первой половины XIX века. Портрет дамы в красной шали.

Иной характер носит «Портрет дамы в красной шали» (ж-36), переданный из филиального отдела Московского Румянцевского музея. Внешне эффектный, но суховато-прозаичный по стилистике, он не был датирован, не известна и история его бытования. Атрибутируется по костюму и характеру прически, которые были свойственны женским изображениям начала 1820-х годов. Художественно-стилевые особенности отсылают к типу камерных усадебных портретов, получивших популярность в XVIII – первой половине XIX в. и преследующих желание сохранить в памяти потомков внешний облик изображенного. Бесстрастная кисть художника добросовестно фиксирует чопорность облика молодой дамы, горделивую посадку аккуратно причесанной головки с локонами черных волос, спадающих на высокий чистый лоб, тонкую кисть изящной руки, белое платье стиля ампир с высоким кружевным воротником, красного цвета орнаментированную шаль, окутывающую тонкий стан – признак интереса к культуре Востока. Но даже это яркое пятно в центре композиции не сообщает портрету живописности. И в довершении всего – маловыразительное, замкнутое лицо с надменным взглядом, скользящим мимо зрителя. Изящный, красивый по краскам портрет лишен трепетного отношения автора к своей модели, той образной выразительности, которые так привлекают в портрете Л.С. Миропольского.

К категории светских официальных портретов принадлежит и погрудное изображение графа Ивана Антоновича Каподистрии (ж-151). По документам НГРК работа проходит как произведение художника Карла Яша, написанное в 1882 г. Фамилия автора и дата читаются слева внизу холста. Однако, возраст изображенного, его костюм, прическа и, наконец, манера подачи модели адресовали к другому времени – к 1820-м гг.

Н.Ф. Яш. Портрет графа И.А. Каподистриа. 1882.

Имя автора вызывало сомнения. Не встречалось оно и в литературе справочного характера. Лишь в одном случае встретилось имя – Н.Ф. Яш – художник-копиист. На холсте первую букву имени можно прочитать и как «К», и как «Н». То, что Н.Ф. Яш занимался копированием, ставило все на свои места. Действительно, в 1882 г. он мог сделать копию с произведения более раннего времени. По документам Российского государственного архива литературы и искусства установлено происхождение портрета, который ранее принадлежал архиву Министерства иностранных дел[17]. Из Российской государственной библиотеки (Москва) был запрошен микрофильм, воспроизводящий каталог Московского главного архива МИДа «Портреты и картины, хранящиеся в нем» (1898). Под номером 147 обозначен портрет графа Ивана Антоновича Каподистриа, статс-секретаря по МИДу с 1817 г. по 1820 г. Написан он был художником Н.Т. Богацким в 1874 г. в Петербурге по заказу директора архива барона Ф.А. Бюлера с акварели, принадлежавшей директору канцелярии МИДа А.А. Миллеру. Тут же дана фототипическая таблица (т. 3-8), воспроизводящая портрет. Изображение на полотне Богацкого аналогично изображению на полотне Яша, имя которого упоминается среди живописцев МИДа и который, по всей вероятности, выполнил живописную копию с этой же акварели или с работы Богацкого.

В портрете И.А. Каподистриа изображен в вицмундире Министерства иностранных дел, грудь украшают ордена Александра Невского «За труды и Отечество» и Св. Владимира «Польза, честь и слава». Темный костюм, сдержанный нейтральный фон оттеняют выразительность образа, наделённого тонкой психологической характеристикой. Тому способствовала как незаурядная личность, так и удивительная судьба Ивана Антоновича – русского и греческого государственного деятеля[18].

К сожалению, никаких дополнительных сведений относительно биографии художника Н.Ф. Яша найти не удалось. Дополнением может служить лишь то, что в Государственном историческом музее (Москва) хранится «Портрет М.И. Кутузова» работы Н. Яша, датированный 1883 г.

Примечания:

[1] В 1962 г. большая их часть была оставлена на постоянное хранение.
[2] РГАЛИ. Ф. 686. Ед. хр. 77. Оп. 1. Инв. кн. 2. Л. 33.
[3] Жаркова И. Портрет Петровского времени // «Художник». 1974. № 3. С. 58-59.
[4] Сергей Дягилев и русское искусство. М., 1982. Т. I. С. 96-97. Иоанн наравне с Петром был провозглашен русским царем в 1682 г.
[5] РГАЛИ. Ф. 686. Ед. хр. 77. Оп. 1. Инв. кн. 2. Л. 33.
[6] Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. II. СПБ., 1889. Столб. 697.
[7] Там же. Столб. 1344.
[8] Там же. Столб. 1331-1335.
[9] Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. М., 1987. С. 35.
[10] РГАЛИ. Ф. 686. Ед. хр. 78. Оп. 1. Инв. кн. 3. Л. 20.
[11] Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. II. СПБ., 1889. Столб. 1300-1303.
[12] РГАЛИ. Ф. 686. Ед. хр. 77. Оп. 1. Инв. кн. 2. Л. 91.
[13] РГАЛИ. Ф. 686. Ед. хр. 76. Оп. 1. Инв. кн. 1. Л. 148.
[14] РГАЛИ. Ф. 686. Ед. хр. 77. Оп. 1. Инв. кн. 2. Л. 58.
[15] Жидков Г. В. Михаил Шибанов. М., 1954. С. 58.
[16] Заключение о технико-технологическом исследовании двух картин из художественного музея Коми АССР (г. Сыктывкар) от 30 мая 1989 г.
[17] Издание Великого князя Николая Михайловича «Русские портреты XVIII и XIX столетий». Т. II. СПБ, 1906. В этом издании воспроизведен портрет И.А. Каподистрии уже в более зрелом возрасте.
[18] И.А. Каподистриа находился на русской службе с 1809 г. по 1822 г. Во время Отечественной войны 1812 г. исполнял обязанности дипломатического агента при главнокомандующих Чичагове и Барклае де Толли. В 1827 г. был избран президентом Греции. Убит 27 сентября 1831 г.

Плаксина Н.Е.

Новое о картине В.А. Лобова «Старик с книгой»

Картина «Старик с книгой» В.А. Лобова (инв. № Ж-27) поступила в собрание Коми республиканского художественного музея в 1952 г. в составе коллекции Д.Т. Яновича, привезенной в Усть-Сысольск из Государственного Музейного фонда в 1928 г. Согласно акту предачи из ЦХ ГМФ № 1000, картина происходит из собрания Рябова, предположительно, С.С. Рябова, включавшего в себя 138 произведений, в том числе, полотна И.П. Аргунова, Д.Г. Левицкого, К.П. Брюллова и многих других знаменитых русских художников[1]. Фамилией Рябова были помечены также «Портрет императрицы Елизаветы Петровны» кисти неизвестного художника XVIII в. (инв. № Ж-66) и «Альпийский пейзаж» 1869 г. неизвестного автора[2].

В документах рассматриваемое произведение числилось под номером 18, как произведение неизвестного мастера русской школы первой половины XIX в. «Старик с книгой»[3]. В акте принятия произведений от Д.Т. Яновича заведующей музеем автономной области Коми А.А. Молодцовой за № 4 картина числилась под номером 22 как произведение неизвестного мастера «Старик-начетчик» с комментарием – «поясной портрет». В ходе атрибуции искусствоведом Э.К. Поповцевой слева внизу полотна была обнаружена авторская подпись и дата «В. Лобовъ 1848». По картотеке Российского Государственного архива литературы и искусства, основанной на данных «Списка русских художников. К юбилейному справочнику императорской Академии Художеств» С.Н. Кондакова, было восстановлено полное имя художника – Лобов Василий Александрович (1828-?) и его краткая биография, сообщающая об учебе в Училище живописи и ваяния Московского художественного общества и присвоении ему в 1850 г. Академией Художеств звания неклассного художника по живописи исторической и портретной. В числе преподавателей В.Лобова в Училище живописи и ваяния, на основе данных С.Н. Кондакова назывались К.И. Рабус, В.С. Добровольский, Ф.С. Завьялов[4].

Знакомство с документами фонда Академии художеств в Российском Государственном историческом архиве, которыми С.Н. Кондаков пользовался при составлении юбилейного справочника, позволило получить доказательства этой версии и полнее представить обстоятельства бытования полотна из коллекции Национальной галереи Республики Коми.

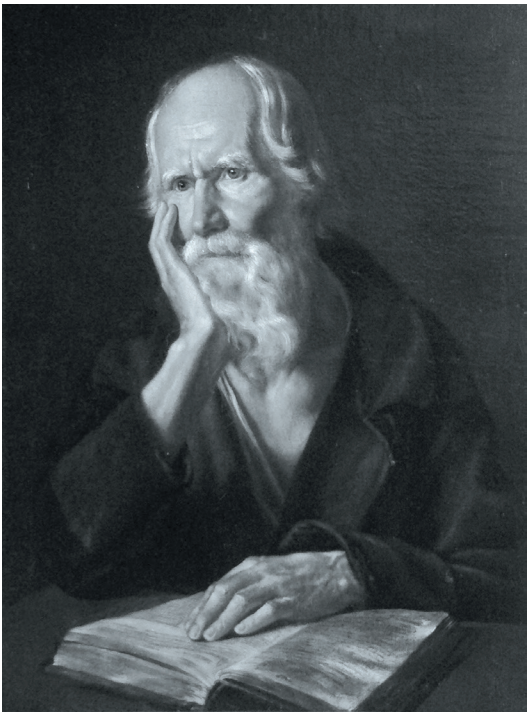
8 августа 1849 г. Совет Московского художественного общества направил в правление Императорской Академии Художеств письмо, в котором указывал, что «3 августа в Санкт-Петербург на имя правления с 10-дневным транспортом были отправлены произведения учеников подведом-

ственного Совету Московского Училища живописи и ваяния». В списке из шести авторов отправленных произведений, наряду с именами Ивана Матвеева, Григория Новоковича, Василия Астрахова, Степана Шухвостова, Александра Борисова, называется и имя Василия Лобова. В списке отправленных работ указаны три его картины – «Старик с книгой», «Столяр» и «Женская головка». В письме сообщалось, что «данные работы выполнены в самом училище с натуры без постороннего пособия. Совет покорнейше просит поощрить учеников к их дальнейшим успехам с определением им соответствующих наград». «При сем препровождаются и документы о звании означенных учеников, а именно, увольнительное свидетельство, данное из 2-го департамента Московского магистрата в 1838 г. за № 1352 об увольнении из Московского цехового общества Василия Лобова»[5]. В копии увольнительного свидетельства говорится, что оно «дано московскому цеховому Василию Алексееву Лобову для поступления по ученой части, согласно с тем, что и платежи за него податей, до исключения его из оклада, общество приемлет на себя, и что он, Лобов, к нынешней народной переписи ревизскую сказку подал. И по силе законов т. 3 устава о службе ст. 5, 28, 29 и 36 с тем, что оное имеет силу до наступления будущей 9-й ревизии, а будет он, Лобов, до того времени не поступит в просимое звание, то должен подать о себе сказку. На отлучку его из Москвы брать (…) пашпорты, о чем и ремесленной управе дано знать. От роду ему Лобову десять лет, июля 18 дня 1838 года»[6]. Это свидетельство подтверждает дату рождения художника – 1828 г., а также позволяет уточнить отчество художника – «Алексеев», и высказать предположение, что Василий Алексеев Лобов был причислен к мещанскому сословию г. Москвы и записан в цех, возможно, иконописный.

7 сентября 1850 г. преподаватели Училища живописи и ваяния Московского художественного общества академики Василий Добровольский, Михаил Скотти, Николай Рамазанов и Карл Рабус направили в правление Императорской Академии Художеств ходатайство о присуждении В. Лобову звания свободного художника (в числе прочих), «если совет найдет их того достойными»[7]. В списке отправленных в Совет «с учеником Лобовым» рисунков и произведений масляными красками названа работа Василия Лобова «Читающий монах» с пометкой «с натуры»[8].

В аттестате, выданном из Императорской Академии Художеств ученику Московского училища живописи и ваяния Василию Лобову, сказано, что он доказал свое мастерство в «живописи исторической и портретной» исполненными им работами, и «18 сентября 1850 года возведен в звание неклассного художника, в котором и утвержден общим собранием Академии 27 числа того же октября»[9].

Данные источники позволяют внести некоторые коррективы в имеющиеся на сегодняшний день сведения о художнике, а именно, уточнить



В.А. Лобов. Старик с книгой. 1848.

отчество художника, его социальное происхождение, круг его московских преподавателей. Но самое главное, они позволяют предполагать, что привезенная Д.Т. Яновичем картина «Старик с книгой», написанная В.А. Лобовым в 1848 году, являлась тем самым полотном, на основании которого молодой двадцатилетний живописец получил звание неклассного художника по живописи исторической и портретной.

Примечания:

[1] Игнатович Т.Н. О картинах из послереволюционных поступлений в собрания живописи Московского Румянцевского музея. Послереволюционные поступления в здания Румянцевского музея в Старом Ваганькове // Доклад на международной научной конференции «Румянцевские чтения-2006». С. 5. / URL: http: rumchten.rsl.ru/2009/upload/doc/1134990426.doc (дата обращения: 13.09.2008).

[2] Акт выдачи из ЦХ ГМФ от 13 октября 1926 г. // Научный архив НМРК. Д. 2834. Л. 15, 15 об.

[3] НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 418. Л. 122.

[4] Первые художественные коллекции Национальной галереи Республики Коми. Каталог. Под ред. Э.К. Поповцевой. Сыктывкар, 2009. С. 44.

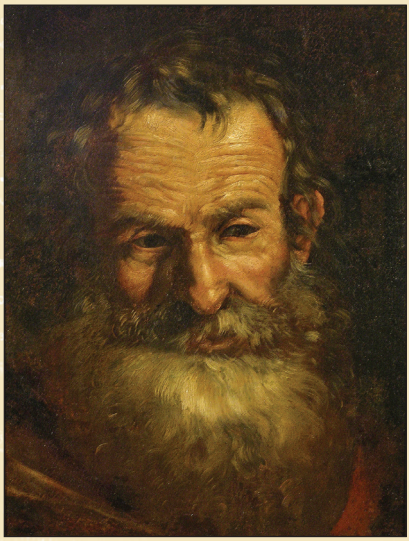
[5] РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 79 «Ш». Л. 3.

[6] Там же. Л. 27.

[7] Там же. Л. 14.

[8] Там же. Л. 15-16.

[9] Там же. Л. 26.



Ил. 1. П. Белотти(?). Голова старика

Ил. 2. Джамболонья. Борьба. Самсон, избивающий филистимлян ослиной челюстью. Отливка XIX в.

Ил. 3. Неизвестный художник первой половины XVIII в. Воры. 1747

Ил. 4. А. Калам. Водопад

Ил. 5. А. Бирштадт. Озеро в снеговых горах. 1871

Ил. 6. И.Н. Раух. Итальянский пейзаж. 1833

Ил. 7. Неизвестный художник XVIII в.
Портрет царя Алексея Михайловича

Ил. 8. Неизвестный художник XVIII в.
Портрет царя Иоанна V Алексеевича

Ил. 9. Неизвестный художник XVIII в.
Портрет великого князя Петра Фёдоровича

Ил. 10. М.И. Скотти. Итальянка

Ил. 11. В.А. Тропинин. Золотошвейка. 1825

Ил. 12. Е.А. Лансере. Всадник-бедуин. 1878

Ил. 13. П.В. Кузнецов. Натюрморт. 1912

Поповцева Э. К.

«Озеро в снеговых горах» американского художника Альберта Бирштадта

Цв. ил. № 5

Живописное полотно американского художника Альберта Бирштадта «Озеро в снеговых горах» (Ж-216) поступило в Коми республиканский художественный музей из краеведческого в 1952 г. Оно не было атрибутировано (т.е., не имело точного имени автора, национальной школы, даты создания), находилось в плохой сохранности, с большими прорывами холста, его деформацией, многочисленными кракелюрами и утратами красочного слоя. Заплаты с тыльной стороны свидетельствовали о реставрационных работах более раннего времени. Художественные качества произведения говорили о высоком профессионализме автора, точное имя которого предстояло установить. К сожалению, иная направленность работы музея, занимавшегося в то время проблемами современного национального искусства, оставляла вне поля зрения небольшую классическую коллекцию зарубежного искусства.

Основанием для настоящей атрибуции послужило знакомство автора статьи с полотном «Величие гор» (Холст, масло. 137,5х212), экспонировавшемся на выставке «Западноевропейская и американская живопись из музеев США» в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в 1976 г. Близкий по мотиву, характеру его подачи, стилистике грандиозный романтический пейзаж принадлежал кисти художника Альберта Бирштадта (1830 – 1902), представителя «Школы реки Гудзон», первого американского национального направления в пейзажной живописи, одним из главных эстетических убеждений которого была «верность натуре». Последовавшее затем тщательное исследование полотна Коми республиканского художественного музея выявило в правом нижнем углу холста авторскую подпись: A Bierstadt с характерным для живописца переплетением букв A и B, а также дату: 1871. Оборотная сторона сохранила на подрамнике остатки бумажной наклейки со штампом Румянцевского музея и инвентарным номером I 1596/6208. Документы передачи картины из Государственного Музейного фонда в область Коми, сохранившиеся в Российском Государственном архиве литературы и искусства, подтвердили авторство Бирштадта, а также позволили установить фамилию владельца – Солдатенков[1]. Общеизвестно, что бывшее вторым после коллекции П.М. Третьякова собрание известного московского предпринимателя, мецената и культурного деятеля К.Т. Солдатенкова (1818 – 1901) состояло, в основном, из произведений русских художников 1860-х гг. Но оно включало и небольшую иностранную коллекцию,

насчитывавшую 28 номеров. За неимением прямых наследников, после смерти К.Т. Солдатенкова собрание по завещанию поступило в Румянцевский музей, а после расформирования последнего в 1923 г. ряд произведений был распределён по стране через Государственный Музейный фонд. По всей вероятности, среди полотен иностранных мастеров солдатенковского собрания присутствовал и пейзаж знаменитого американского художника «Озеро в снеговых горах», привезённый в Усть-Сысольск Даниилом Тимофеевичем Яновичем в 1928 г.

Определение точного имени автора позволило установить как его биографию, так и принадлежность национальной школе. Творчество Альберта Бирштадта, немца по рождению, (родился в Золигене, Германия) связано с Америкой, куда он был привезен двухлетним ребенком эмигрировавшими из Европы родителями. Юношей художественное образование получил в Дюссельдорфской Академии Художеств, бывшей одним из центров художественной жизни Германии середины XIX в. Учился у Фридриха Лессинга и Андрэаса Ахенбаха (1853 – 1857). С 1858 г. становится участником выставок Национальной Академии дизайна. Много путешествует, посещая Англию, Францию, Германию, Австрию, Швейцарию, Италию, Испанию. Значимый след в его творчестве оставили путешествия по Западной Америке. Участие художников в экспедициях на Дальний Запад имело целью документально точно запечатлеть характер нетронутой человеком природы, жизнь аборигенов-индейцев и первых поселенцев с Востока. Личные ощущения от грандиозности увиденного легли в основу многих пейзажных мотивов Бирштадта, запечатлевших легендарный край великих равнин и Скалистых гор, раскинувшийся до берегов Тихого океана. Написанные по этим мотивам произведения ныне являются бесценным достоянием многих музеев США. Большая их часть сосредоточена в галерее музейного комплекса «Исторический центр Буффало Билл» (г. Коди, штат Вайоминг).

«Озеро в снеговых горах», написанное в 1871 г., по мотиву является близкой аналогией прославленного пейзажа «Озеро Тахо» 1868 г. Это то же самое озеро, только увиденное и запечатленное с другого места. Большой по размерам, величественный по звучанию пейзаж, исполненный первозданной тишины и покоя, поражает красотой колористической гаммы, достигаемой гармонией изумрудно-голубых тонов. В центре его композиции – зеркальное озеро с кристально чистой водой в окружении осеннего леса на фоне грандиозной панорамы заснеженных горных вершин, сияющих в окутанном грозовыми облаками небе. Воды озера, скалистые горы, беспокойные облака написаны с виртуозной легкостью в тонкой лессировочной технике, тогда как берега, стволы деревьев, листва исполнены рельефным мазком. Художник, мастерски раскрывающий пространство вглубь полотна, чрезвычайно внимателен и к пере-

даче мельчайших деталей переднего плана: конкретно, осязательно он пишет прибрежные валуны, траву, затонувший ствол дерева, к которому подплывают уточки, и притаившуюся за камнем лису. Стремление Бирштадта по возможности достоверно воспроизвести первозданную красоту увиденного мира, его многообразие и цветовое богатство выдают в нем верного последователя дюссельдорфской школы живописи, требовавшей высокого художественного профессионализма. Полотно «Озеро в снеговых горах», написанное с исключительным мастерством, смелостью и свободой, датировано 1871 г. и принадлежит к наиболее характерным произведениям зрелого творчества Альберта Бирштадта. В фондах Орловской картинной галереи находится принадлежащая кисти Бирштадта картина «Заход солнца» (ок. 1870). Оба живописных произведения возвращены к экспозиционной жизни реставратором С.К. Светличной.

Примечания:

[1] РГАЛИ. Ф. 686. Ед. хр. 76. Оп. 1. Инв. кн. 1. Л.189.

Орлова О.В.

«Причудливый декадент заграничной фабрикации» Боткин Фёдор Владимирович (1861-1905)[1]

Иван Щукин писал, что для большинства интересующихся искусством Фёдор Боткин «так и остался каким-то причудливым декадентом заграничной фабрикации»[2]. «Знакомые Боткина... очень любили этого всегда серьезного и спокойного, казавшегося таким уравновешенным атлета, усидчивого труженика, и в то же время прекрасного фехтовальщика, милого собеседника, надежного друга, страстно любившего свое искусство, но не потерявшего и других интересов, много читавшего, путешествовавшего, думавшего. Лишь очень близкие люди знали, что под этой внешней невозмутимостью и рассудительностью художника скрывается очень нервная, болезненно-тонкая чувствительность, наивная, почти детская доверчивость и насквозь проникнутая какой-то безотчетной грустью тревожно-волнующая мечтательность. У Фёдора Владимировича было чудное сердце и выдающийся талант: это был в полном смысле слова прекрасный русский человек и очень крупный русский художник».

«В России его имя было мало кому известно, но в Париже его хорошо знали, и знали как художника с оригинальной индивидуальностью»[3]. В некрологе «Исторического вестника» 1905 г. писали: «В России его знали мало, разве по слухам, и, по русской привычке, не видав его вещей, усердно за глаза бранили»[4].

Творческая биография Фёдора Владимировича Боткина и его художественное наследие до сих пор остаются мало изученными. Первой статьей, определившей ценность произведений художника, явилась публикация С.С. Голоушева. В ней были размещены черно-белые фотографии работ Ф.В. Боткина. Современных исследований биографии и творчества художника нет. В монографии Б.Ф. Егорова «Боткины», вышедшей в 2004 г., есть небольшая статья, посвященная Фёдору Боткину[5]. В июне 2011 г. в журнале «Собраніе» была опубликована статья Ольги Давыдовой[6] о творчестве художника. В каталогах музейных собраний сведения о художнике идентичны, так как все они почерпнуты из «Энциклопедического словаря» Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона под редакцией И.Е. Андреевского и Биобиблиографического словаря «Художники народов СССР». При исследовании творчества Ф.В. Боткина были использованы памятные публикации в периодике Н.Ф. Селиванова[7], Ивана Щукина[8], некролог в «Историческом вестнике»[9]. При подготовке публикации были впервые

привлечены некоторые архивные источники (большая переписка семьи Боткиных, документы Государственного Музейного фонда, отдела рукописей Государственной Третьяковской галереи, отдела письменных источников Государственного Исторического музея).

Фёдор Боткин родился 21 октября (2 ноября) 1861 г. в Москве, умер 4 (17) марта[10] 1905 г. в местечке Везине, близ Парижа[11]. В своем завещании от 15 мая 1901 г. Ф.В. Боткин написал: «я … кандидат юридического факультета Императорского Московского университета, потомственный почетный гражданин, рожденный 1861 21 октября в Москве…»[12].

Ф.В. Боткин принадлежал к большому семейству Боткиных. Его предки происходили из известного купеческого рода. Братья его отца Владимира Петровича: Василий Петрович Боткин – автор «Писем об Испании», Сергей Петрович Боткин – профессор медицины, Михаил Петрович Боткин – академик живописи, Дмитрий Петрович – коллекционер, обладатель собрания картин иностранных художников. Отец Владимир Петрович Боткин (1837-1869) много путешествовал по Западной Европе – Германии, Италии, Швейцарии, Франции, Англии. Юношей в июне 1857 г. он совершил горный переход в дилижансе в компании с Л.Н. Толстым. Из воспоминаний Толстого: «Боткин был силач, правой рукой поднимал над головой пять пудов. Умер в помешательстве от белой горячки». Мать Анна Ефимовна Гучкова – представитель известной московской торгово-промышленной семьи. Отец Федора Боткина женился на ней в 1861 г.

В 1867 г. в письме Василия Петровича к Дмитрию Петровичу первый дает следующую характеристику своему младшему брату Владимиру: «Было время, когда он стал такого высокого мнения о себе, что полагал, что без него не могут идти наши дела… Володя человек ненадежный, характера заносчивого и вздорного. А такой человек при сколько-нибудь самостоятельном положении неудобен. Он всё привык трактовать свысока». Смерть Владимира Петровича наступила неожиданно. Из письма Дмитрия Петровича Василию Петровичу 1869 г.: «На днях брат Володенька захворал страшною болезнью – мозговою горячкой и в настоящее время находится в состоянии совершенно сумасшедшего человека». Из воспоминаний П.И. Щукина: «Дядя Владимир Петрович… был человек атлетического сложения. Жил он с семьей на даче в Сокольниках, где однажды заболел белой горячкой, стал буйствовать, почему был связан, и скоро умер»[13]. На болезнь и сумасшествие Владимира могла повлиять его страстно отчаянная игра на бирже, какое-то приобретение огромного числа железнодорожных акций, которые он не мог выкупить: всех капиталов не хватило. Психическое расстройство отца, сильного и физически здорового человека, возможно, передалось сыну Федору. Он рос болезненным и впечатлительным ребенком, а в 40 лет им овладела какая-то «тяжелая болезнь», как деликатно писали в статьях о его творчестве.

Первоначальное образование Фёдор получил в Катковском лицее, увлекся там математикой и поступил на математический факультет Московского университета, но затем перешёл на юридический факультет. Проучившись три года, после выпускных экзаменов ему как лучшему была присвоена степень «кандидата» юридического факультета Императорского Московского университета[14]. Отбыв воинскую повинность в Сумском полку, он уезжает в Западную Европу, где находится, как и многие члены семейства Боткиных, почти безвыездно.

Безусловно, на отъезд Ф. Боткина оказали влияние общие западнические настроения в семье, что и отличало ее от других московских фамилий, где в то время уклон в сторону национального был особенно силен. Все симпатии и стремления большой семьи Боткиных были космополитичны и общеевропейски и не заключали в себе никакого стремления к отечественному[15]. Он уехал из России и жил в Италии, где получил первое художественное образование. В детстве Ф. Боткин совершенно не интересовался живописью, хотя позже писал, что «ни разу в жизни со мной не случалось того, чтобы я хотел делать другое, чем то, что делаю»[16].

В одной из первых публикаций о Ф. Боткине автор статьи Н.Ф. Селиванов сообщает, что художник брал уроки рисования во Флоренции, учился в Неаполе, в Миланской Академии, где посещал частную школу профессора Сан-Гирико. Затем работал во Флоренции. «Путешествие в Рим и Флоренцию представляется мне как великое счастье, и я всякий раз, как бываю там, всегда с живым увлечением посещаю галереи и церкви», – писал он из Парижа родным[17]. В начале 1890-х гг. Ф. Боткин поселился в Париже, лишь изредка и на короткое время возвращался на родину. Он проживал по Rue Aumont-Thieville 4 с одним из выдающихся венгерских художников этого периода Йожефом Рипплом-Ронаи. Художники были знакомы с 1892 г., дружили, вместе снимали студию в одном доме. На одном из снимков Боткина из наследия Риппла есть надпись: «Theodore Botkin Paris rue Aumont-Thieville, Ternes. Один из лучших моих друзей. Rippl-Ronai Y. 1898»[18]. Этот же адрес стоит на корреспонденции Боткина к Петру Петровичу Боткину из Парижа[19] и указан в каталоге Русского отдела Всемирной Парижской выставки 1900 г. – Париж, 4, rue Aumont Thieville. Риппл даже написал портрет Боткина (Theodor Botkin kepmasa, ок. 1892, масло, холст, картон, 39х33 см, Капошвар, музей Риппл-Ронаи. № 77.4.1), сохранил две его фотографии и портрет матери «Mme Botkin» (не обнаружен, фигурировал на выставке, организованной в 1897 г. Зигфридом Бингом).

В 1895 г. Ф.Боткин устраивается в новой мастерской, так как «объем моих картин увеличивается, что продолжать работать в прежней стало не возможно…»[20]. В 1896 г. Фёдор Боткин писал Анете (Боткиной Анне Петровне): «Я с особым удовольствием пребываю в своей мастерской, за-

нимаюсь своими делами». «У меня понемногу мастерская устроилась, и я начинаю втягиваться в работу»[21].

Фёдора Боткина и его двоюродного брата Ивана Сергеевича («парижский такой бон-дюван») называли «закоренелыми парижанами». Ему здесь нравилось, несмотря на «холодные, сырые туманы» «живётся здесь прекрасно благодаря интересу, и выехать отсюда хотя бы в еще более прекрасные места, чем Швейцария, не могу»[22]. Приезжавшего в Париж коллекционера Сергея Ивановича Щукина (двоюродного дядю Ф. Боткина) оба водили по галереям и магазинам. В 1898 г. кто-то из них, как говорят последние архивные исследования, привел Сергея Щукина в галерею парижского торговца картинами Дюран-Рюэля, и именно там были приобретены самые первые произведения французской живописи в московские коллекции – это работы Камиля Писсаро и Клода Моне.

В неопубликованном письме к И.С. Остроухову от 21 февраля 1895 г. из Парижа в Москву Ф. Боткин пишет: «Что касается живописи, то я все время понемногу работы приобретаю, но к необходимости большого реализма в искусстве не пришел. Мне кажется, что это было второстепенное, может быть или не быть, и зависит от темперамента отдельного человека, многое со мной происходит … от привычки глаза и восприятия; характерное же в природе больше выражается, по-моему, в общей гармонии отношений. Как их чувствуешь, чем как их видишь. Не знаю, понятно ли я выразился, но как выразить в понятных словах то, к чему приходишь годами, да приходишь не теоретически, а ощущениями, не заботясь об определениях»[23].

«Передача на полотне натуры целиком, как она есть, очень скоро перестает его удовлетворять. Он ищет обобщения рисунка и упрощения красок. Его увлекает простая волнистая линия контура, ему нравится сводить все краски натуры к гармоничному аккорду двух-трех тонов: и с каждой своей новой работой он начинает все более и более стилизовать свои этюды. Стремление реалиста передать впечатление натуры отходит на задний план, и вперёд выдвигается новая декоративная задача, желание дать в своем произведении красивое, гармоничное красочное пятно»[24]. Современники Ф. Боткина относили его к тем художникам, «которые во время первых исканий новых путей в живописи сделали своими поисками ценный вклад в искусство»[25]. Он был поклонником современных тенденций западной живописи. В его творчестве явно заметны приемы Менара и Аман Жана[26]. Некоторые критики после смерти художника писали, что «его творчество не кажется ни глубоким, ни самостоятельным», а впечатление от работ остается, как от «бесчисленных банальных плакатов, вяло нарисованных и вяло раскрашенных. Иной раз как будто и мелькнет что-то, какой-то орнаментальный вкус, но эта искра гаснет к общей приторности обнаженных тел и «хорошеньких» головок»[27].

21 февраля 1892 г. в письме к Анне Петровне Боткиной из Парижа Фёдор Владимирович пишет: «Обращаюсь к тебе с большой просьбой… У меня сделан эскиз к небольшому коврику: вышина его приблизительно не многим меньше аршина, ширина его приблизительно один аршин, изображает это закат солнца: небо, горы, озеро… камни и на камнях женская фигура (голая, но приличная), погруженная в мечты и думы, ко всему этому бордюр из украшенного стилизованного рисунка неба и листьев… Мне бы хотелось дать… вышить шерстяными нитками и выставить на Нижегородской выставке; вещь же новая по замыслу, потому нашими знаменитыми художниками может быть не принята. Можешь ли ты мне устроить так, чтобы этот коврик был выставлен. Прошу об ответе, чтобы дать вышить его»[28]. Ф.В. Боткиным было сделано несколько клише для вышивок.

Лишь покинув мастерскую Альфреда Филиппа Ролля и отдавшись самостоятельной работе, Ф. Боткин находит самого себя. Он путешествует по Европе. В письме к И.С. Остроухову от 26 июля 1897 г. пишет: «Поехал я на юг Франции с целью бежать оранжерейной жары моей мастерской, отдохнуть от треволнений последнего времени, и поупражняться в пейзаже, но на новом никогда невиданном месте глаза разбегаются и хотелось бы сделать все, а на самом деле пока ещё не сделал ничего: всё виденное нужно переварить, а в один месяц как то не успеваешь»[29]. «Многие его вещи заставляют вспомнить художников раннего итальянского ренессанса». Ф. Боткина восхищало «простое великое спокойное аттически умеренное творчество Джотто, Фра Анжелико, Рафаэля, Тициана, Рембрандта, Веласкеса и даже Микеланджело и многих других»[30]. «Во многом есть влияние современных плакатов с их красивым упрощением, но все-таки ничьим подражателем Боткина назвать нельзя. В работах последних лет оригинальное упрощение и стилизация доведены Боткиным уже до большого совершенства. Фигуры его женщин и ткани их одежд кажутся написанными одним сплошным тоном. Кое-где в тканях и полутенях тон этот едва заметно темнеет и формы круглятся, не получая, однако, реального рельефа. На фоне, большей частью одноцветном и плоском, иногда стилизованные арабески ковра или сплошная стена таких же листьев. Тон фона приведен в стройную гармонию с тоном фигуры, и всё вместе – простой, но мягкий и тонко подобранный красочный аккорд, дающий очень красивое пятно», – писал С. Голоушев[31].

Объектом почти всех работ Боткина является женщина, большей частью обнажённая, иногда женский торс, часто одна только женская головка, «но это не женщина во плоти и крови, не реальное женское тело и всего меньше чувственность. Все обнажённые женщины его удивительно целомудренны, так же целомудренны, как и обнажённый ребенок. Женское тело для Боткина не женская нагота; это только вещественная

оболочка влекущей его женственности, разлитой во всем окружающем мире»[32]. А.В. Луначарский писал по случаю посмертной выставки Федора Боткина[33]: «…[он] изображает красоту женщины так, что она действительно является цветком, чистой, привлекательной, ласкающей формой. Это не только отражение женщины в зеркале искусства, отражение всегда уже имматериализованное, – самое искусство Боткина, кроме того, отбрасывает прочь пластическую выпуклость и пестроту действительности: остаются два-три красочных тона, чуть заметные нюансы, тени, и только. Локоны вьются, глаза сияют, губы раскрыты, – всё это пленительно и отвлечённо. Настроение грусти, иногда лёгкого недоумения ещё больше украшает этих девушек. Это очень хорошо,… хотя и странно однообразно для целой жизни художника»[34].

Картины Ф. Боткина появлялись сначала на ежегодных выставках художественных групп: во Франции – на выставках «Независимых», в салоне Национального общества изящных искусств (Societe Nationale des Beaux-Arts), так называемый Салон Марсова поля (Champ de Mars) в Гран Пале (Боткин состоял в нем в качестве associe), в Германии – на немецких «сецессіонахъ». Один раз в 1899 г. участвовал на петербургской выставке «Мира искусства».

В письме, адресованном Л.С. Баксту, А.Н. Бенуа, Ф.В. Боткину и другим художникам от 20 мая 1897 г., С. Дягилев пишет: «Русское искусство находится в настоящий момент в том переходном положении, в которое история ставит всякое зарождающееся направление, когда принципы старого поколения сталкиваются и борются с вновь развивающимися молодыми требованиями. Явление это, так часто повторяющееся в истории искусства, вынуждает каждый раз прибегать к сплочённому и дружному протесту молодых сил против рутинных требований и взглядов старых отживших авторитетов. Явление это наблюдается повсюду и выражается в таких блестящих и сильных протестах, каковы – Мюнхенский Secession, Парижский Champ de Mars, Лондонский New Galleri и проч. Везде талантливая молодежь сплотилась вместе и основала новое дело на новых основаниях с новыми программами и целями»[35]. Сергей Дягилев, неудовлетворенный состоянием искусства, декларирует об учреждении «своего нового передового общества». В начале мая 1897 г. он пишет А.Н. Бенуа: «Первый год, по постановлению бывшего у меня собрания молодых художников, выставка будет устроена от моего личного имени, причем не только каждый художник, но и каждая картина будет отобрана мною. Затем будет образовано общество, которое будет работать дальше. Выставка предполагается у Штиглица от 15 января до 15 февраля 1898 г…». В состав общества вошла «петербургская молодежь, москвичи, которые страшно ухватились за мою мысль, финляндцы (они ведь тоже русские), а затем кое-кто из русских за границей – Алекс[андр]

Бенуа, Якунчикова, Фёдор Боткин»[36]. В архиве А.Н. Бенуа имеется записка, где Дягилев просит Бенуа отослать Якунчиковой и Ф.В. Боткину приглашение на выставку русских и финляндских художников. «Сделаешь мне великое одолжение, – писал он, – если сам сходишь и объяснишь, в чём дело. Фёдор Боткин был в прошлом году талантлив, не знаю как нынче»[37]. «Боткина упроси также прислать, а также, главное, напиши мне скорее, участвует он или нет, необходимо для анонсов. Я в Москве познакомился с его сестрой Остроуховой и с его братом Михаилом (кажется), и они мне ручались за его участие. Передай это ему»[38].

В противовес идеям передвижничества художники «Мир искусства» провозгласили приоритет эстетического начала в искусстве. Члены «Мир искусства» утверждали, что искусство – прежде всего выражение личности художника. С. Дягилев писал: «Произведение искусства важно не само по себе, а лишь как выражение личности творца». В январе 1898 г. была открыта первая групповая выставка объединения «Мир искусства» в музее барона Штиглица в Санкт-Петербурге («Выставка русских и финляндских художников»). В.В. Стасов высказал полное разочарование, найдя на выставке «множество такого, что ужасает, что просто никуда не годится». Ни финляндская, ни русская часть выставки, особенно картины Врубеля, Лансере, Сомова, Якунчиковой, Ф. Боткина, его не удовлетворили и, по его словам, являли собой «оргию беспутства и безумия». «И как всё это неважно, как скудно, как робко, как ограниченно! Все это только глуповато по содержанию, плоховато по исполнению. Все, что хотите, тут есть, и худое, и посредственное… и гадкое… Всех этих Бакстов, Бенуа, Боткиных, Сомовых, Малютиных, Головиных с их безобразиями и разбирать-то не стоит. Они отталкивают от себя здорового человека, как старинные парижские «прокажённые» бедного Пьера Гренгуара»[39]. В статье, посвященной «Первой международной выставке», позиция Стасова принципиально негативна: «Стоило ли г. Ф. Боткину ехать в Париж, там долго жить и учиться, чтобы потом рисовать свои «женские силуэты» на оранжевых фонах с безобразной орнаментикой из листвы вокруг, – совершенную рабскую копию с декадентских подобных же рисунков, сотнями и тысячами являющихся всякий день в Париже? … И над всем этаким-то декадентским хламом г. Дягилев является каким-то словно декадентским старостой, копит, отыскивает, «приглашает», везёт к нам в Петербург, со всех краев, и этому хламу мы должны кланяться, благодарить и веровать, что это-то и есть самое настоящее, нынешнее и будущее искусство? …отказаться… от прежнего искусства, и прежних талантливых его представителей, отказаться и от сюжетов и от содержания, и от здравого смысла… только вот чем щегольнуть и блеснуть?! Какой ужас!»[40]

Совершенно иное впечатление произвела на других критиков выставка в Мюнхене, устроенная комитетом международной выставки Secession.

Так, С.С. Голоушев писал: «Эта выставка собрала яркие образчики всего наиболее свежего и молодого в русском современном искусстве»[41]. «Комитет при этом сделал высшую любезность, какая может быть оказана лишь самым почётным гостям, а именно: заявил о приеме всех присланных произведений вне всякого жюри, а также о предоставлении русским художникам отдельных двух зал и принятия на счет выставки всех расходов по её организации»[42]. «Вещи Боткина не удовлетворяют критика: «В них трудно заметить национальную особенность, – говорит он, – которая объединяет его соотечественников в единую, полную силы группу»[43]. Перед весенней выставкой 1897 г. в Париже Боткин писал: «Главное же то, что меня сильно интересует выставка, которая на днях откроется. С некоторым волнением жду этого впечатления, которое произведут на меня мои картины в больших выставочных залах, окружённые многим множеством других картин. Новая обстановка так изменяет вид картин, что иногда не узнаешь своих собственных, иногда эта новая обстановка изменяет их к лучшему, иногда к худшему, в этой новой обстановке особенно замечаешь их недостатки и достоинства и в этом впечатлении получаешь очень полезный урок на будущее»[44].

Судьба творческого наследия Фёдора Боткина трагична. Большинство работ после смерти художника были привезены в Россию его братом Михаилом (тоже, кстати, занимавшимся живописью). В письме к И.С. Остроухову от 23/10 апреля 1905 г. из Везине он пишет: «Потихоньку разбираюсь в Тодошиных вещах и скоро пошлю в Москву картины, которых немного и этюды, которых довольно много. Пошлю также кое-какую мебель»[45]; 2/19 июля 1905 г. из Везине: «На днях я призвал комиссионера по отправке вещей, которые я увез с Тодошиной складочной квартиры часть его вещей, главным образом полотна, которых не мало. Кроме полотен я отправляю 1) немного мебели 2) большую часть его книг…; часть рамок. У него было еще довольно много эскизов (…), их я сбыл за бесценок»[46].

В 1907 г. состоялась посмертная выставка Фёдора Боткина. И.С. Остроухов писал: «Устраиваю Тадашину выставку; с (…) отобрали для Галереи 3 вещи (…). Михаил Владимирович чудак, очень жмется, и почти ничего продавать в частные руки не хочет»[47].

Произведения художника находятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Саратовского художественного музея им. А.Н. Радищева, Пермской областной картинной галереи, Удмуртского республиканского музея изобразительных искусств, Чувашского государственного художественного музея, Тамбовской областной картинной галереи, Ярославского художественного музея и других. Время от времени работы художника появляются на аукционах. Большая часть произведений была передана в музейные собрания из Государственного Музейного фонда, куда попала из семьи

Ф.Боткина. В отделе рукописей ГТГ сохранилась копия акта коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины при Народном комиссариате просвещения от 26 марта 1919 г., подписанная Ф.И. Поповым: «Собрание работ умершего художника Ф.В. Боткина, хранившееся в семье покойного, проживающей в доме № 17 по Хлебному переулку, было разобрано и подробно переписано сотрудником коллегии Ф.И. Поповым, после чего все холсты, за исключением одного,…сложены в одной из комнат вышеупомянутого дома № 17, и двери комнаты заперты и опечатаны печатью коллегии. 2 апреля перенесены в нижний зал»[48]. Согласно акту от 26 августа картины «для направления их в хранилище музейного фонда по описи, составленной Ф.И. Поповым, … оказались целы. (…) Кроме того гр. Боткиной переданы – 31 картины, не имеющие художественного интереса, а кроме того несколько чистых холстов и эскизов, написанных братом художника и не представляющие никакого интереса»[49].

В коллекции Национальной галереи Республики Коми находятся три работы, приписываемые Ф.В. Боткину, которые поступили в 1952 г. из Краеведческого музея Коми АССР. В Коми они были переданы из Государственного музейного фонда в 1928 г. и привезены Д.Т. Яновичем. Факт происхождения полотен Ф. Боткина из ГМФ подтверждает наличие на подрамниках штампов и инвентарных номеров ГМФ: «Портрет девушки в малиновом платье» (инв. № 6-ж) – I 3893; «Головка рыжеволосой натурщицы» (инв. № 19-ж) – I 4682; «Обнаженная на фоне ковра» (инв. № 38-ж) – I 3821. Можно предположить, что большая часть произведений, переданная в провинциальные музеи, в том числе и принадлежащие НГРК, происходят из собрания семьи Боткиных.

Сомнение в принадлежности Ф. Боткину вызывает произведение «Портрет девушки в малиновом платье» (инв. № 6-ж). Основанием служит не только иная пластическая манера исполнения портрета, но и то (хотя и косвенно), что произведение поступило из другого собрания (ранее он принадлежал семье Зубаловых и был пожертвован Государственному музейному фонду в 1917-1918). Одна из устных версий – автором портрета мог быть французский художник. В каталоге 2009 г. произведение опубликовано как работа Ф.В. Боткина и датируется 1890-ми годами[50]. Наши предположения относительно этого портрета следующие. Произведение поступило и проходит по документам как «Боткин. Голова девушки в малиновом платье». С 1892 г. Ф. Боткин работает в совершенно иной манере: для его работ характерны гладкое письмо, графически четкий рисунок, деликатный колорит, оригинальное упрощение и стилизация. Эту работу можно было бы отнести к ученическому периоду творчества художника. Ф. Боткин закончил художественное образование в парижской мастерской Roll´я (А.Ф. Фолля). «Занятия мои живописью идут своим порядком и хоть самому нельзя судить о своих успе-

Цв. ил. № 14

хах, времени не теряю, а потому спокоен»[51]. В первых его работах «ничего оригинального не было» – это «богатые светом этюды художника-реалиста… Художник в этих работах ещё только ученик. Он учился передавать натуру…, он ещё не ищет в ней какой-либо особой, только им одним подмечаемой красоты»[52].

Не исключено, что «Портрет девушки в малиновом платье» был написан братом Федора Боткина – Михаилом. Нами были проведены консультации с ведущими научными сотрудниками Государственной Третьяковской галереи – Л.Н. Бобровской, А.П. Гусаровой, авторами каталога коллекции живописи ГТГ. Посмотрев репродуцированное изображение, они в категорической форме отвергли авторство Ф.В.Боткина и согласились с предположением о принадлежности авторства портрета его брату Михаилу или художнику парижской колонии русских художников. Эта версия требует отдельного исследования. Не характерный для художника формат полотна также может служить одним из косвенных аргументов. И, последнее, портрет не подписан вовсе, хотя Ф.Боткин ставил свою подпись на холсте или подрамнике работы. Возникают сомнения и по поводу названия работы, которое, по-видимому, было дано случайно. Судя по изображению, портретируемым является еврейский мальчик в рубахе. Все эти рассуждения служат определенной почвой для дальнейшего исследования творческого наследия художника.

Исследователь творчества Ф. Боткина Ольга Давыдова относит «Портрет девушки в малиновом платье» из фондов Национальной галереи к ряду «вещей, обладающих собственными выразительными достоинствами и образующих вторую, параллельную декоративным стилизациям мастера, этюдную группу»[53].

Учитывая то, что большую часть творческой жизни Ф. Боткин провел во Франции, то и позировали ему разные французские модели. Конечно, установить изображенных на его портретах практически невозможно, учитывая тот факт, что в каталогах некоторых изданий о нем написано: «Писал стилизованные портреты»[54]. Можно также предположить, что Ф. Боткин часто использовал для работы фотографии. После его смерти в мастерской сохранилось большое количество фотографических cliere`, которые после вступления в права наследования хотел уничтожить брат Михаил: «думаю все уничтожить (их [клише] очень много)»[55].

Опираясь на архивные источники, имеющиеся в распоряжении репродуцированные изображения произведений Ф.В. Боткина, мы попытались найти сходство между изображенными моделями. В апреле 2010 г. экспертами-криминалистами Экспертно-криминалистического центра МВД по Республике Коми С.Л. Солодянкиным, Е.Н. Ишковой, М.А. Сивковым было проведено портретное исследование произведений Ф. Боткина из коллекции НГРК «Полулежащая натурщица. Обнажённая на фоне

Цв. ил. № 15

ковра» (инв. № 38-ж) и «Головка рыжеволосой натурщицы» (инв. № 19-ж)[56]. На его основании было определено типовое сходство средней степени в изображении модели в произведении «Головка рыжеволосой натурщицы» с моделями, изображёнными на картинах из собраний Чувашского государственного художественного музея и Тамбовской областной картинной галереи («Натурщица»), а также на портрете, воспроизведённом в черно-белом варианте в очерке С.С. Голоушева. Действительно, на представленных портретах мы имеем явное сходство лиц изображенных, пластическое совпадение. Портреты индивидуализированы. Модели портретов отмечены похожими чертами внешности (нос, глаза, овал лица, брови, губы, прическа). Это позволяет сделать предварительный вывод о том, что позировала художнику одна и та же модель.

В последние годы (до психиатрической клиники), художник жил с французской подданной Жозефин Анжелик Мюндлинг (Josephine Angeligne Műndling), родившейся в г. Нанси 11 марта 1879 г., получившей при рождении фамилию Галлер и усыновленной семейством Мюндлинг[57]. Об особых отношениях с Анжелик Мюндлинг говорит ежегодная выдача ей 2 тысяч франков, а также упоминание её в завещании Ф. Боткина от 15 мая 1901 г.[58] В письме к И.С. Остроухову А.П. Боткина пишет: «Вскрыла духовное завещание бедного «Тадаши». Я одна из душеприказчиков. Между прочим, он отказывает 25 000 рублей в пожизненное пользование процентами Анжели, его подруге»[59]. Художник говорил, что «женщина, с которой он живёт, очень хороший человек, безумно его любящая. Понимающая»[60].

Ф. Боткин писал одному из своих друзей: «Храню я в глубине души то милое и чарующее меня до восторга начало, das ewig Weiblieche[61], которое служит мне путеводной звездой». Поклонение этому началу в жизни и было для Боткина «неугасимым стимулом к воплощению его в осязаемую форму». «Если эти работы отстоят от этого образца за тридевять земель, то все-таки внутреннее ощущение сидит во мне непоколебимо и осязательно для меня, но не может вылиться наружу. Это очень тяжело, но то, что я чувствую, хорошо и так хотелось бы поведать его другим»[62].

В работах Боткина нет сюжета, того сюжета, который так легко бывает рассказать словами. Он жил чистым художественным творчеством, очень далеким от рассудочного отношения к жизни, жил той мечтой, которую навевала на него жизнь и о которой он сам говорит в одном из писем, жил в вечном стремлении воплотить свои душевные состояния в осязательных зрительных образах.

Простая бессюжетная композиция в картине «Полулежащая натурщица. Обнажённая на фоне ковра» (НГРК. Инв. № 38-ж) – без привычного надрыва и психологической глубины, характерных для процветавшего в этот период искусства модерна. Колебания формы в изгибах линий

(вспоминаются «гогеновские» девы), сочетание непривычных европейскому взгляду цветов. Боткин играл на контрасте приятной мягкости женского тела и энергичного ритма декоративного узора. Боткин старался понравиться салонной публике. В работе не видны следы утомительного позирования, художник словно застал модель врасплох.

Боткин стремился передать «упоение жизненной красотой». Еще труднее выразить словами, что хотел художник передать в своих отдельных женских фигурах или головках, но, пересматривая их одна за другой, вы чувствуете, как они проникнуты чем-то, всем им общим, какой-то грёзой, какой-то грустной задумчивостью. «Это как-будто воспоминания обо всех прошедших в жизни перед вами женщинах, о таинственной прелести их задумчивых лиц, воспоминание о каком-то проникающем всю жизнь женственном начале…»[63].

В собрание Национальной галереи Республики Коми произведения Ф.В. Боткина поступили без датировок. В каталоге «Первые художественные коллекции Национальной галереи Республики Коми» они датируются 1900-ми гг.[64] В письме из Парижа от 25 июня 1900 г. Ф.В. Боткин пишет: «… в немногие свободные минуты чувствовал себя настолько усталым, что писать не мог»[65]. После 1901 г. Ф.В. Боткин практически не работал творчески. В 1901-1905 гг. он находился в психиатрической клинике в Везине под Парижем. В черновике письма И.С. Остроухова к Н.И. Гучкову от 23 сентября 1901 г. первый сообщает о получении письма от Маньяна о болезни Ф.Боткина “paralytic genirabe”: «они сказали, что «это очень плохо»[66]. В черновике письма И.С. Остроухова к тому же адресату от 13 сентября 1901 г. говорится: «В первое же свидание с Тодошей я заметил в нём значительную перемену. Он только что вернулся из деревни постаревшим, похудевшим и каким-то странным, каким я его не знал: …лицо подергивается, наконец, в речи его я заметил какую-то, трудно на первый раз уловимую, ненормальность выговора… есть причина, указывающая на начало болезни нервной или душевной. Быть может, дай-то Бог – что ничего серьезного. Потому доверяю только тебе одному эту тайну». «[Он] встает в 5 утра и ложится в 10-м, не ходит ни в театры, ни в гости… Работает много, в своем странном стиле, вымучивая головой то, что художник призван делать чувствами. Из круга женского письма его живопись не выходит»[67]. Произведения Ф.В. Боткина из других музейных собраний, в том числе из Государственной Третьяковской галереи, датируются или 1890-ми гг. или 1900 г. (ГТГ. Инв. №№ 11011, 978, 3696, 3697, 3699), что также косвенно подтверждает наше предположение[68]. Таким образом, две живописные работы Ф.В. Боткина из коллекции Национальной галереи Республики Коми можно датировать периодом 1890-х-1901 гг.

Собранный материал представляет интерес для дальнейшего изучения жизни и творчества художника Фёдора Боткина, наследие которого находится в фондах разных музеев России и за рубежом.

Примечания:

[1] Впервые опубликована: Орлова О.В. «Причудливый декадент заграничной фабрикации. Фёдор Владимирович Боткин // Антиквариат: предметы искусства и коллекционирования. 2012. № 1-2 (93). С. 34-41.
[2] Жан Броше [Иван Щукин]. Некролог // Новое время. СПБ., 26.2 (11.3). 1905. № 10409. С. 13.
[3] Глаголь С. [С.С.Голоушев]. Фёдор Владимирович Боткин. 1861-1906. Очерк. М., 1907. С. 5.
[4] Исторический вестник. Историко-литературный журнал. 1905. СПб., 1905. С. 373-374.
[5] Егоров Б.Ф. Боткины. СПб., 2004. С. 245-246.
[6] Давыдова О. Фёдор Боткин. Апология воображения // Собраніе. № 2. Июнь. 2011. С. 26-35.
[7] Селиванов Н.Ф. Санкт-Петербургские ведомости. 1902. № 244. 7 сентября. С. 2.
[8] Жан Броше [Иван Щукин]. Некролог. С. 13.
[9] Некролог // Исторический вестник. СПб., 1905. № 4. С. 373, 374.
[10] В некрологе в «Историческом вестнике» дата смерти 4 марта. В очерке С. Глаголя дата смерти 19 февраля 1906 г. В каталоге Государственной Третьяковской галереи – дата смерти 4 (17) марта 1905 г.
[11] Похоронен в Покровском монастыре (Москва). ГТГ ОПИ. Ф. 48. Д. 394.
[12] ГТГ. Отдел рукописей. Ф. 10. Д. 1328. Л. 1. Копия завещания Ф.В.Боткина.
[13] Щукин П.И. Соч. III. С. 12-13.
[14] ГТГ. Отдел рукописей. Ф. 10. Д. 1328. Л. 1. Копия завещания Ф.Боткина от 15 мая 1901 г.
[15] Бурышкин П.А. Боткины // Платонов О. 1000 лет русского предпринимательства. Из истории купеческих родов. М., 1995.
[16] ГИМ ОПИ. Ф. 122. Д. 395. Л. 102.
[17] Там же. Л. 85 об.
[18] Каталин Фёдли Дожа. Вена и Будапешт в Санкт-Петербурге: от историзма к авангарду // Две империи – три столицы. Культурно-исторические параллели и взаимодействия в конце XIX – начале XX вв. (между Веной, Будапештом и Санкт-Петербургом): сборник статей. Под ред. Дюше Свака. СПб., 2005. С. 134, 143.
[19] ГИМ ОПИ. Ф. 122. Д. 192. ЛЛ. 4-4об.
[20] Там же. Л. 1.
[21] Там же. Д. 395. Л. 81.
[22] Там же. Л. 83 об.
[23] ГТГ. Отдел рукописей. Ф. 10. Д. 1288. ЛЛ. 2, 2 об.
[24] Глаголь С. [С.С. Голоушев]. Фёдор Владимирович Боткин… С. 8.
[25] Сюннерберг К. Художественная жизнь Петербурга. Выставка «Союза русских художников» в Петербурге // Золотое руно. 1907. № 1. С. 76.
[26] Эдмон Франсуа Аман-Жан (фр. Edmond Aman-Jean, род. 13 января 1858 г., Шерви-Коссиньи, Сена и Марна – ум. 23 января 1936 г., Париж) – французский художник эпохи Fin de siècle.
[27] ГТГ. Научная библиотека. Отдел библиографии. Газетные вырезки из собрания И.А. Смирнова. П. Муратов.
[28] ГИМ ОПИ. Ф. 122. Д. 395. ЛЛ. 61, 61 об. Орфография авторская. В письме речь может идти о работе «Женский силуэт» (Инв. № 3697) из собрания Государственной Третьяковской галереи.
[29] ГИМ ОПИ. Ф. 10. Д. 1292. ЛЛ. 2, 2 об.
[30] ГТГ. Отдел рукописей. Ф. 10. Д. 1308. Письмо Ф.В. Боткина к И.С. Остроухову из Парижа. 3 мая 1899 г.

[31] Глаголь С. Указ. соч. С. 9-10.
[32] Там же. С. 11.
[33] Более полусотни картин Ф.В. Боткина вошли в экспозицию. Об этом: Художественная жизнь Петербурга. Выставка «Союза русских художников» в Петербурге // Золотое руно. 1907. № 1. С. 76.
[34] Луначарский А.В. Выставка картин «Союза русских художников» // Об искусстве. (Русское советское искусство). Т. 2. М., 1982. С. 13.
[35] Александр Бенуа. Мои воспоминания. В пяти книгах. Кн. IV. М., 1990. С. 170-171.
[36] Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2-х томах. Сост. И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. Т. 2. М., 1982. С. 23.
[37] Там же. С.348.
[38] Там же. С. 29.
[39] Стасов В.В. Подворье прокаженных // В.В.Стасов. Русское искусство. Т. 1. М.-Л., 1950. С. 358.
[40] Стасов В.В. Избранные сочинения в трех томах. Т. 3. М., 1935. С. 221.
[41] Сергей Дягилев и русское искусство … Т. 1. М., 1982. С. 297.
[42] Там же. С. 76-77.
[43] Там же. С. 78.
[44] ГИМ ОПИ. Ф. 122. Д. 190. ЛЛ. 43об., 44, 44об.
[45] ГТГ. Отдел рукописей. Ф. 10. Д. 1370. Л. 1 об. Письмо М.В. Боткина к И.С. Остроухову.
[46] Там же. Д. 1371. Л. 1 об, 2 об. Письмо М.В. Боткина к И.С. Остроухову.
[47] Там же. Ф. 48. Д. 462. Л. 2. Письмо И.С. Остроухова к А.П. Боткиной от 11 декабря 1906 г. из Москвы в Санкт-Петербург.
[48] Там же. Ф. 10. Д. 1328. Л. 44.
[49] Там же. Л. 44 об.
[50] Первые художественные коллекции Национальной галереи Республики Коми: каталог / Под ред. Э.К. Поповцевой. Сыктывкар, 2009. С. 30.
[51] ГИМ ОПИ. Ф. 122. Д. 190. Л. 12.
[52] Глаголь С. Указ соч. С. 7.
[53] Давыдова О. Фёдор Боткин. Апология воображения // Собраніе. № 2. Июнь. 2011. С. 33.
[54] Русская и советская живопись. Каталог. Вып. 1. Саратов, 1956. С. 42.
[55] ГТГ. Отдел рукописей. Ф. 10. Д.1371. Л. 1 об, 2 об. Письмо 2/19 июля 1905 г. из Везине М.В. Боткина к И.С. Остроухову
[56] Справка Экспертно-криминалистического центра МВД по Республике Коми об исследовании № 571 от 2 апреля 2010 г.
[57] ГТГ. Отдел рукописей. Ф. 10. Д. 1328. ЛЛ. 1, 1об.
[58] Там же. Завещание Ф.В.Боткина от 15 мая 1901 г. (копия).
[59] Там же. Ф. 48. Д. 395. Л. 3 об. Письмо от 4 марта 1905 г.
[60] Там же. Ф. 10. Д. 165. Л. 4. Письмо (черновик) И.С. Остроухова к Н.И. Гучкову от 13 сентября 1901 г.
[61] Das ewig Weiblieche – женственность (женское начало в мире; мировая душа). Слова из «Фауста» Гёте.
[62] Глаголь С. Указ. соч. С. 12.
[63] Там же. С.13-14.
[64] Первые художественные коллекции Национальной галереи Республики Коми: каталог / Под ред. Э.К. Поповцевой. Сыктывкар, 2009. С. 31.
[65] Там же.
[66] ГТГ. Отдел рукописей. Ф. 10. Д. 166. Л. 1. Черновик письма И.С. Остроухова к Н.И. Гучкову от 23 сентября 1901 г.
[67] Там же. Д. 165. ЛЛ. 1, 1 об, 2, 4.
[68] Живопись конца XIX – начала XX века. Серия «Живопись XVIII-XX веков». Том 5. М., 2005. С. 56-57.

Беляева Н.Ж.

«Натюрморт» К. К. Алексеевой

В 1928 г. в Усть-Сысольск из Государственного музейного фонда поступила коллекция произведений живописи, графики и скульптуры, среди которых выделялся авангардный «Натюрморт»[1], написанный яркими, динамичными и широкими мазками: темный кувшин с белыми и сиреневыми цветами, стоящий на подоконнике. Необычная живописная манера говорила о безусловной талантливости автора, по этикетке, приклеенной на обороте холста, – Киры Константиновны Алексеевой. Больше ничего о художнице известно не было. Только недавно удалось выяснить, что Кира Алексеева (1891-1977) – дочь актера и режиссера К.С. Станиславского, одна из жен художника Р.Р. Фалька[2].

21 июля 1891 г. по старому стилю[3] в семье Константина Сергеевича Станиславского (настоящая фамилия которого Алексеев) и Марии Петровны Лилиной, ведущей актрисы Художественного театра, родилась дочь Кира. С самого её рождения будущий знаменитый режиссер всерьез думал о её судьбе. В 1893 г., когда Кире не было еще и двух лет, под впечатлением смерти отца и двоюродного брата, Станиславский, уезжая за границу, оставил письмо-завещание о воспитании дочери: «14 лет отдать Киру в гимназию, до тех пор учить Киру дома. Взять хорошую строгую гувернантку. Дорогих учителей не брать. По возможности учить языкам, а главным образом приучать её к чтению, развивать её и отгонять от неё мысли о богатом женихе. Непременно учить её искусствам, к которым она почувствует влечение, а также заранее, с молодых лет, напевать ей о том, что жизнь не сладкая конфетка, а горькая пилюля и что цель жизни не в сибаритничестве, богатстве и удовольствиях, а в серьезном труде и красоте, возвышающих душу. Стараться выдать её замуж за хорошего, умного и честного человека труженика, а не лентяя, кто бы он ни был: купец, артист, учёный, доктор или учитель. Если Кира изберет себе по влечению – делу не препятствовать, лишь бы это дело было хорошо и честно. С малых лет стараться отдалять её от её сверстников аристократишек и будущих тунеядцев, каковые в большинстве попадаются между богатыми семьями. Учить её шитью и не делать из неё белоручки. Никакой лишней роскоши и туалетов не допускать до тех пор, пока у неё не явится выработавшийся и установившийся взгляд на жизнь и ум. Заставить чтить бабушек, воспитателей и родню. Сделать все возможное, чтобы она была верующая, так как только при таком условии можно сохранить в жизни поэзию и чувство высокого. В три года отпустить няню и взять бонну француженку (не вертлявую), а еще лучше англичанку. Учить Киру помогать бедным и входить в нужды других»[4].

Кира с детства была погружена в мир театра. Она вспоминала: «Когда отец бывал свободен, он, придя к нам в детскую на минуту, засиживался надолго, увлекательно рассказывал о событиях из своей биографии или в популярной форме пересказывал содержание классических пьес «Ромео и Джульетта», «Король Лир», «Укрощение строптивой» и других, которые мы потом изображали в лицах»[5]. Так, 12 января 1897 г. в книге Общества искусства и литературы Станиславский записал: «1-ый дебют Киры»[6] – о детском домашнем спектакле «Среди цветов».

Семья Станиславского часто жила за границей. Париж, Берлин, Дрезден, Рим знакомили с европейской культурой. Дома в Москве постоянно бывали «сливки» русского театра – Ф. Шаляпин, Л. Собинов, И. Москвин, В. Качалов, О. Книппер-Чехова, А. Чехов, В. Немирович-Данченко и многие другие.

Но все-таки Кира не пошла по стопам отца, она выбрала другую стезю – живопись. Алексеева занималась в мастерских известнейших художников своего времени Константина Юона и Ильи Машкова, затем продолжила свое художественное образование во Вхутемасе. В мастерской Машкова она познакомилась с В.Маяковским, чье поэтическое творчество впоследствии знала наизусть. И. Машков, наряду с А. Куприным, П. Кончаловским, Р. Фальком, был одним из организаторов авангардного объединения «Бубновый валет», чья живопись отличалась сочной пестротой, любовью к вещественности мира, «охотнорядским культом снеди, с его преувеличенными размерами людей и вещей, с его портретами, в которых столько же от лубка и вывески, сколько от сезанновских моделей»[7]. Именно на выставке «Бубнового валета» в 1916 г. выставила Кира Алексеева четыре натюрморта и один пейзаж[8].

В том же 1916 г. она вместе со своей приятельницей молодой художницей Н.И. Штуцер ездила на этюды в Крым. Там Кира познакомилась с Робертом Фальком, который на все лето снял домик в винограднике близ местечка Козы и писал пейзажи. Они поженились в 1921 г. В следующем году у них родилась дочка, а брак распался. Фальк считал, что Кира «буйно талантлива», но, несмотря на это, Алексеева после рождения ребенка забросила живопись, посвятив все свое время воспитанию маленькой Кириллы. В последующем Кирилла Фальк стала известной переводчицей – в её переводах были опубликованы на французском языке произведения Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Фета, Блока, Ахматовой, Маршака, Симонова, Вознесенского, Ахмадулиной и многих других[9].

Сразу же после рождения дочери Кира Алексеева уехала за границу вместе со всей семьей: они долгое время жили в Германии, Швейцарии, Франции. В 1930-е гг. она вернулась в Москву. С 1937 г. К. Алексеева занималась в Оперно-драматической студии Станиславского, а позже, с 1941 г. там же преподавала. После смерти именитого отца Кира Кон-

стантиновна работала в Доме-музее Станиславского в Леонтьевском переулке: с 1943 г. – хранителем, с 1947 г. – директором, а после 1965 г. и до конца жизни – главным хранителем.

Живописью Алексеева практически не занималась, сохранилось лишь несколько ранних картин: в музеях Твери, Новгорода, Ульяновска и Пскова. Она очень мало выставлялась. Помимо вышеупомянутой выставки «Бубнового валета» в 1916 г., её фамилия встречается в каталогах Первой выставки картин профессионального союза художников в Москве (1918) и Пятой государственной выставки картин (1919), организованной Отделом изобразительного искусства Наркомпроса.

Именно на государственных выставках зачастую закупались живописные произведения. Наклейка Всероссийского Центрального музейного бюро, сопровождавшая экспонаты этих выставок, была и на работе К.К. Алексеевой. Пятая Государственная выставка картин открылась не позднее 1 февраля 1919 г. на Волхонке в Музее изящных искусств (ныне ГМИИ им А.С.Пушкина) и представляла все новейшие течения в современном искусстве – «царство крайне левых». Алексеева выставила 4 натюрморта[10] (по тогдашнему написанию – nature morte). На обороте работы из НГРК была наклеена бумажная наклейка отдела Изобразительных искусств Комиссариата Народного просвещения (выставка произведений). Адрес в каталоге совпадает с адресом на наклейке музейного бюро на обороте нашей работы. Там же обозначено название работы – «Nature-morte».

Поскольку отдел ИЗО Наркомпроса просуществовал до 1921 г., датировку натюрморта можно ограничить этим временем (1916-1921). Если же принять за гипотезу, что работа экспонировалась именно на Пятой государственной выставке, то дату создания следует уточнить: скорее всего, это 1918-1919, так как на выставку принимались произведения, созданные за последний год, то есть, уже при Советской власти.

Сейчас работа Киры Алексеевой выставлена в постоянной экспозиции Национальной галереи Республики Коми.

Примечания:

1 Инвентарный № ГМФ – 6725
2 Фальк Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. М., 1981. С. 102.
3 Виноградская И. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись. Т. 1. 1863-1905. М., 1971. С. 138.
4 Там же. С. 149.
5 Там же. С. 198.
6 Там же. С. 201.
7 Тугендхольд Я. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. Избранные статьи и очерки. М., 1987. С. 190.
8 Поспелов Г. Бубновый Валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990. С. 264.
9 Кирилла Романовна Барановская-Фальк (1921 – 2006). Переводчица, член Союза писателей СССР, сотрудница журнала «Советская литература» на иностранных языках.
10 Каталог Пятой Государственной выставки картин. 1918-1919. М., 1919. С. 3.

Беляева Н.Ж.

К вопросу об атрибуции произведения Алексеева «Обнажённый мальчик на жёлтом»

Картина «Обнаженный мальчик на жёлтом» Алексеева[1] поступила в Коми областной музей в 1928 г. в составе многочисленной коллекции, привезенной Д.Т. Яновичем из Государственного Музейного Фонда (Москва) в 1928 г.[2] Известно, что Янович получил 24 «произведения молодых художников нового направления»[3], поступившие в ГМФ из расформированного Музея живописной культуры (МЖК). В их числе была работа Алексеева[4].

«Обнажённый мальчик» поступил в Коми областной музей как произведение Алексеева (без инициалов). Правда, неразборчивая подпись внизу справа (Бер….) и надпись на обороте «Елисеев» (зачеркнутая дважды) вносят некую сумятицу. Но все-таки в пользу Алексеева говорит наклейка Отдела ИЗО Комиссариата Народного Просвещения (Выставка произведений искусств), на которой значится фамилия автора «Алексеев», название работы «Натурщик», размер, инвентарный номер. Это подтверждается и подписью автора на обороте картона: «ИАлексеев», где И и А монограммически объединены.

Известно, что на Второй и Восьмой государственных выставках, организованных Наркомпросом в 1919 г., участвовал Иван Викторович Алексеев. Скорее всего, именно этим годом можно датировать рассматриваемую работу. К тому же, обращает на себя внимание съежившаяся фигура изображенного мальчика, а ведь известно, что именно 1919 г. был самым тяжёлым, голодным и холодным годом гражданской войны.

Ещё одним косвенным подтверждением того, что работа из Национальной галереи Республики Коми принадлежит кисти И.В. Алексеева, служит наличие его фамилии в списке художников, произведения которых были намечены для закупки картинным отделом Музея художественной культуры в 1919 г.[5] Эти фамилии были озвучены Д.П. Штеренбергом в отчете о деятельности отдела изобразительных искусств Наркомпроса. Заявляя о принципах государственного приобретения художественных произведений отделом ИЗО Наркомпроса, народный комиссар по просвещению А.В. Луначарский подчеркивал, что «в первую очередь покупаются произведения тех мастеров, которые, будучи гонимы в эпоху господства буржуазных вкусов, не попали в музей… Отдел полагает, что простая справедливость требует того, чтобы прежде всего приобрести для Музея современного искусства более молодых и оттого официально менее популярных художников, заслуживающих, однако, быть представленными в государственных хранилищах»[6]. Луначарский был лично знаком с Ива-

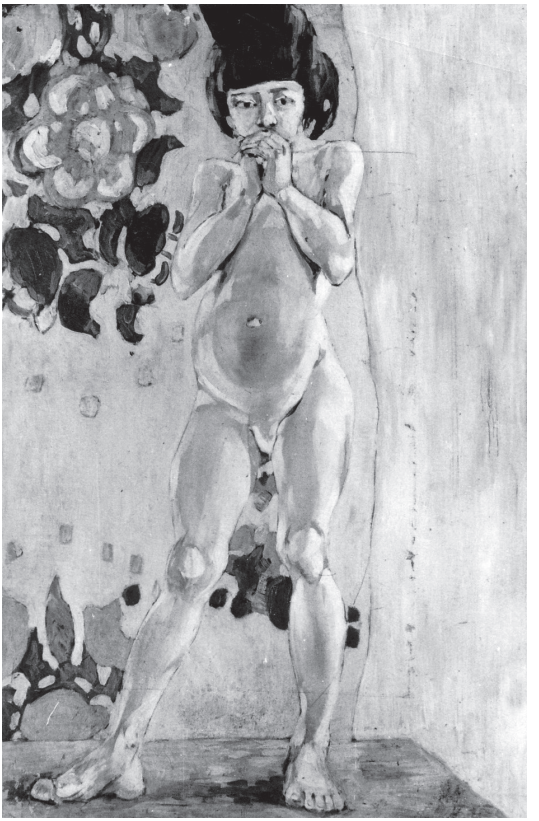
ном Алексеевым и оставил в его альбоме запись в августе 1919 г.: «Дробя стекло, куя булат, коммунисты творят новое человечество. Счастлив художник, искусство которого содействовало этой работе»[7].

Иван Алексеев прославился совместным с сестрой Ольгой Алексеевой проектом праздничного убранства Охотного ряда к Первой годовщине Октября, отмеченного прессой как «исключительно удачное»[8]. В оценке данных декораций были единодушны все современники. Газета «Известия ВЦИК» писала: «Охотный ряд с его неказистыми, пропахшими рыбой палатками нельзя узнать. В два ряда выстроились расписные, игрушечные домики с палисадниками и наивными желтыми подсолнечниками»[9]. В. Керженцев в статье «После праздника», опубликованной в ноябре 1918 г. в журнале «Искусство» отмечал: «Художник, расписавший нудные деревянные будки в Охотном ряду, сумел найти радостные краски, чрезвычайно хорошо гармонирующие со всяким русским торжеством, с красочными пятнами русской ярмарки, с веселой росписью старинных московских домиков. Эти цветы и букеты, эти разводы, такие простые и ясные по рисунку, невольно вызывали радостную улыбку. И теперь нельзя пройти мимо этих будок, чтобы лишний раз не обернуться на них и не полюбоваться гармонией причудливых красок и беззаботным и ясным рисунком. На этих будках нет никаких лозунгов и символов, никакой хитрой выдумки, но они достигают самого важного, что требуется от всякой декорации и всякого убранства, – они сразу дают зрителю ощущение праздника, они заражают его чувством необъяснимой радости»[10].

Три эскиза этих работ хранятся в Государственной Третьяковской галерее[11]. Один – в Государственном музее социалистической революции[12]. Сравнение эскизов убранства Охотного ряда с работой Алексеева из фондов Национальной галереи РК дает возможность предположить, что они принадлежат кисти одного художника. В пользу этого предположения говорят использование ярких, насыщенных, почти локальных красок, напоминающих о традициях русского народного искусства. Преобладают красные, желтые и синие тона с введением серебра и золота. Домики расписаны, в одном случае, крупными изображениями цветов и фруктов в стиле «Бубнового валета», в другом – геометрическими орнаментами в духе беспредметников.

И.В. Алексеев, передавая эскизы оформления Охотного ряда в Третьяковскую галерею, поделился своими воспоминаниями: «Глядя на толчею в лавчонках Охотного ряда, возникло желание преобразить его. Таким волшебником стала идея народного гулянья, народных балаганов. Поделились мыслью с Кончаловским и Якуловым. Она им понравилась. Якулов предложил создать подобие пристани с кораблями, куда стекался бы веселящийся народ. Эскизов было очень много. Старались привлечь больше народу…, работали по поручению Школы военной маскировки.

Трудно было с красками, с доставкой, таскали их на себе. Золотой краски не было вовсе. Заменили её золотой бумагой, наклеивали её прямо на палатки. Кончаловский и Лентулов одобрили яркость, новизну и радостность оформления, что очень радовало нас, молодых художников»[13].



Алексеев И.В. (?) Обнажённый мальчик на жёлтом.

Иван Викторович Алексеев родился 7 января (по старому стилю) 1894 г. в Москве. С 1911 г. по 1914 г. он учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у С.А. Коровина, С.В. Малютина, Л.О. Пастернака[14]. Участвовал в выставке «Мира искусств» в 1917 г., когда его костяк составляли выходцы из «Бубнового валета», а также на выставках общества художников «Свободное творчество», профсоюза художников-живописцев (1918), на Второй и Восьмой государственных выставках (1919), выставке «Балет и танец» (1921). Далее до 1937 г. идет долгий перерыв в выставочной деятельности. Это можно объяснить изменившейся с начала 1920-х гг. политикой государства в отношении искусства. Многие художники, чтобы выжить, ушли в прикладные отрасли. С 1920 г. Алексеев выполнял эскизы для фарфорового завода (получившего в 1925 г. имя М.В.Ломоносова) и Гусевского стекольного завода. Фарфоровый завод был национализирован в 1918 г., перешел в ведение все того же Наркомпроса, который поставил задачу сделать из бывшей придворной мануфактуры испытательную лабораторию знаменитого агитационного фарфора – «революционного по содержанию, совершенного по форме, безупречного по техническому исполнению». В создании агитфарфора принимали участие известные художники – Петров-Водкин, Кустодиев, Добужинский, Малевич,

Кандинский. Известны следующие произведения И.В. Алексеева: ваза «Старая Москва» 1925 г., созданная по эскизу 1919-1920 гг., хранящаяся в частной коллекции, и тарелка «Москва» (1919) из музея Ленинградского Фарфорового завода[15].

Но наиболее раскрылся Алексеев как театральный художник. Еще в 1914-1915 гг. он оформил спектакль «Сакунтала» Калидасы в Камерном театре (по эскизам П.В. Кузнецова), в 1920-1924 гг. работал в студии им. М.Н. Ермоловой в Москве, в Николаевском и Мичуринском (с 1937), Омском и Кемеровском (1939-1942) театрах[16]. Начиная с 1943 г., Иван Викторович оформлял спектакли в Луганском Русском драматическом театре. Сохранившиеся эскизы к спектаклям[17] также позволяют сделать вывод в пользу того, что автор «Обнаженного мальчика» – Иван Викторович Алексеев. Эскизы занавесов и декораций И.В. Алексеева отличаются приверженностью к открытому цвету, любовью к насыщенной гамме красных, желтых и синих тонов, украшениям в виде цветов. Особенно к «Обнаженному мальчику» близок по цвету эскиз декораций спектакля «Отважный трус» Штока и Смеляна.

Вторая половина 1920-х – первая половина 1930-х гг. – белое пятно в биографии художника. Возможно, завесу тайны приоткроют новые сведения общества «Мемориал» о заключенном Алексееве Иване Викторовиче: «1894 года рождения, русский, место рождения г. Москва, место проживания по месту рождения. Арестован 17.09.1933. Осужден 22.10.33. коллегией ОГПУ по ст. 58-10 УК РСФСР на 5 лет лишения свободы. Прибыл 10.10.34 (в Ухто-Печорский ИТЛ. – Н.Б.) из Белбалтлага (Беломоро-Балтийский ИТЛ). Освобожден 25.04.1937»[18].

Трудно сказать, что послужило поводом для ареста. Политическую статью 58, часть 10 (антисоветская и контрреволюционная пропаганда и агитация) со сроком до 5 лет применяли обычно за не очень тяжелые «преступления»: как правило, за неудачно рассказанный анекдот, неосторожную речь. Беломорканал был призван не столько наказывать «провинившихся», сколько «перековывать» их в «новый тип человека». Основным средством влияния на строительстве была «котловка», неравное рационирование пайков: чем меньше заключенный работал, тем меньше был его паек, а за ударный труд паек, наоборот, увеличивался. Интересно, что распространенная аббревиатура «з/к» ведет свое начало именно отсюда, и означала она «заключенный каналостроитель». Беломорканал, получивший имя Сталина, был построен вручную силами 175 тысяч заключенных и насильственных переселенцев, закончен в 1933 г., но из-за малой глубины оказался непригоден для судоходства и почти не применялся. Часть заключенных осталась обслуживать канал, часть была перекинута в другие места.

По свидетельству бывшего заключенного Ухтпечлага М. Розанова, Ухто-Печорский лагерь периода 1931-1936 гг. тоже «скорее напоминал

Ил. 14. Ф.В. Боткин.
Портрет девушки в малиновом платье

Ил. 15. Ф.В. Боткин. Обнаженная на фоне ковра

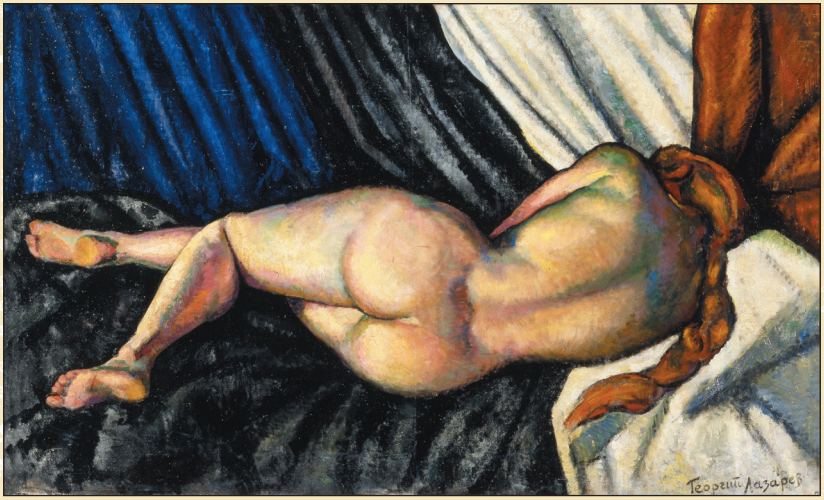
Ил. 16. К.К. Алексеева. Натюрморт. 1918-1919

Ил. 17. М.В. Матюшин. Беспредметность. 1915-1917

Ил. 18. В.Н. Чекрыгин. Голова. 1911

Ил. 19. К.Н. Истомин. Декоративный пейзаж

Ил. 20. Г.И. Лазарев. Натюрморт с лошадиным черепом. 1919



Ил. 21. Г.И. Лазарев. Лежащая натурщица. 1919

Ил. 22. В.О. Роскин. Автопортрет. 1918

Ил. 23. А.И.(?) Наумов. Двое у огня

Ил. 24. К.К. Медунецкий. Праздник

Ил. 25. Д.Н. Лопатников. Крестьянский труд (Новости). 1927

Ил. 26. Ф.А. Модоров. Праздник 1 мая у оседлых ненцев. 1927

Ил. 27. А.В. Куприн. Ленинский натюрморт. 1927

типичную новостройку первой пятилетки, чем концлагерь; все в движении, всюду спешка, один подгоняет другого и всего не хватает: и материалов, и продовольствия, и одежды. Этот лагерь совсем не походит на Соловки. У него иная задача: заселить безлюдную тайгу и создать для этого все условия – построить дороги, промыслы, поселки и города. Люди здесь ютились в землянках, палатках и бараках. Жили грязно, вшиво, зато свободно – без зон и часовых»[19].

В начале 1934 г. к пятилетию начала работы Ухтинской экспедиции было решено открыть в Чибью театр. И уже через полгода двухэтажное здание клуба имени Косолапкина было практически готово. По лагерным пунктам отбирались художники-декораторы, певцы, танцовщики, актеры драмы, музыканты. В этом театре работал и заключенный Алексеев Иван Викторович. В 1934 г. были поставлены «Егор Булычев и другие» М. Горького, «Ревизор» Н. Гоголя, «Слуга двух господ» К. Гольдони, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера. В 1935-1936 гг. прошли премьеры таких произведений, как «Слава» В. Гусева, «Земля» Н. Вирты[20]. Постановки лагерного театра неизменно пользовались большой популярностью, хотя награждать лагерных актеров аплодисментами было не принято.

В лагерном документе от 2 марта 1936 г. отмечалось: «Коллектив работников клуба-театра дал с момента его организации 1934-1935 годов ряд постановок и показал образцы современного советского искусства, дал целый ряд концертов и постановок на сцене и в подразделениях лагеря для заключенных, направленных на перевоспитание лагерников»[21]. Начальник Ухтпечлага отметил хорошую работу всего коллектива, многих премировали: в основном, мануфактурой, в том числе «художника И.В. Алексеева – сукном на полупальто»[22].

В лагерной газете «Северный горняк» изредка появлялись отзывы о постановках «крепостного» театра. Так, 11 июля 1936 г. среди постановщиков и актеров спектакля «О душах» Л. Гроссмана был отмечен и декоратор-художник И.В. Алексеев. Спектакль был «признан особо удачным для роста артистической деятельности клуба-театра»[23].

Первую в Чибью (и, скорее всего, первую в Коми области) оперу «Кармен» Ж. Бизе поставили в 1937 г., дирижером-постановщиком стал В.М. Каплун-Владимирский, оформили спектакль И.В. Алексеев (А.Н. Канева называет его главным художником Ленинградского оперного театра) и Н.И. Михайлов, художник-декоратор, работавший в театрах Харбина и Владивостока[24].

В этом же году Алексеев был освобожден. Можно сказать, что ему повезло, поскольку с середины 1937 г. система мест заключения оказалась в новых условиях. Власть развязала массовый террор в самых жестоких формах. Со второй половины 1937 – начала 1938 г. начались так называемые «кашкетинские» расстрелы на Ухте. Погибли более двух тысяч заключенных.

По спискам выставок можно предположить, что после освобождения Алексеев уехал в Тамбов. Затем последовали Николаев, Мичуринск, Омск, Кемерово, надолго он задержался в Луганске. Везде работал в театрах, преподавал в Омском и Луганском художественных училищах. Последние годы своей жизни Иван Викторович прожил в Ленинграде, в Доме ветеранов сцены[25]. Умер он в 1964 г.

Выставки И.В.Алексеева состоялись в 1960 г. и 1962 г. в Ленинграде. По итогам второй выставки Всесоюзным театральным обществом был издан каталог[26]. Работы художника хранятся в Театральном музее им. Бахрушина, Государственном Русском музее, Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Санкт-Петербургском Государственном музее театрального искусства.

Примечания:

1 НГРК. Инв. № 210-Ж.
2 НА РК. Ф. 148. Оп. 1. Д. 418. Л. 112. Акты передачи произведений от Д.Т.Яновича А.А. Молодцовой.
3 Там же. Л. 109. Докладная записка Д.Т. Яновича.
4 Там же. Л. 120-123. Копии актов ГМФ № 998-1000.
5 Луначарский А.В. Об искусстве. Т. 2. М., 1982. С. 347.
6 Там же. С. 348.
7 Агитационно-массовое искусство первых лет Октября: Материалы и исследования. М., 1971. С. 90.
8 Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. 1917-1932. М., 1984. С. 78.
9 Там же. С. 69.
10 Там же. С. 78-79.
11 Воспроизведение см.: Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. 1917 - 1932. Таблицы. М., 1984. Табл. 139, 140.
12 Воспроизведение см.: Немиро О.В. Праздничный город. Искусство оформления праздников. История и современность. Л., 1987. С. 58-59.
13 Агитационно-массовое искусство первых лет Октября… С. 89.
14 Художники народов России: Биобиблиографический словарь. Т. 1. М., 1970. С. 100.
15 Самецкая Э.Б. Советский агитационный фарфор. Справочник-определитель. М., 2004. С. 52.
16 Художники народов России… С. 100-101.
17 Эскизы хранятся в Луганском областном художественном музее.
18 Покаяние: Коми республиканский мартиролог жертв массовых политических репрессий. Т. 9. Ч. 1. Сыктывкар, 2009. С. 243.
19 Кустышев А.Н. Лагерь принудительного труда // Покаяние: Коми республиканский мартиролог жертв массовых политических репрессий. Т. 9. Ч. 1. Сыктывкар, 2009. С. 23.
20 Канева А.Н. Ухтпечлаг. Страницы истории // Покаяние: Коми Республиканский мартиролог жертв массовых политических репрессий. Т. 8. Ч. 1. Сыктывкар, 2005. С. 124-126.
21 Там же. С. 126-127.
22 Там же.
23 Там же. С. 127.
24 Там же. С. 130.
25 Агитационно-массовое искусство первых лет Октября… С. 124.
26 Выставка произведений художника И.В. Алексеева. М., 1962.

Раздел IV

Архивные документы

Рощевская Л.П.

«Об определении помощником хранителя музея императора Александра II при училище»[1]

Документы Российского государственного архива литературы и искусства о назначении этнографа Д.Т. Яновича в музей императора Александра II при Строгановском училище

В истории подготовки художественных и технических кадров России начала XX в. крупную роль играло Строгановское училище. Одним из методов обучения было создание в училище этнографического музея. Организаторы стремились укомплектовать музей изделиями традиционных для русской провинции ремесел. К описанию коллекций музея и созданию его каталогов были привлечены крупные специалисты этнографы. Одним из них был Даниил Тимофеевич Янович.

Профессиональный этнограф и собиратель Даниил Тимофеевич Янович (27.07.1879, г. Боровичи Новгородской губ. – 18.01.1940, лаготделение Сарепта под Карагандой) сыграл значительную роль в создании Национального музея и Национальной галереи Республики Коми, так как в 1920-х гг. сумел получить из центральных учреждений культуры немало живописных полотен выдающихся художников России и Европы, а также организовать результативные этнографические экспедиции по Коми краю[2].

Д.Т.Янович писал: «Для меня же имеет значение музей – кладовая для склада и охраны произведений народного творчества»[3]. Подобный подход определил его активную деятельность по созданию и описанию коллекций в различных музеях страны[4]. В конце 1890-х гг. как корреспондента Этнографического отдела Русского музея Яновича направили для экспедиционно-собирательской работы в Карелию. Коллекции по карелам поступили в музей в 1901 г. и послужили основой для фондов Этнографического отдела Русского музея по этнографии карел. В 1903-1904 гг. он вел самостоятельную работу по заданию Этнографического отдела среди русского населения Владимирской губернии, в 1906 г. поступил на службу в Тверское губернское земство, но продолжал приобретение экспонатов от Этнографического отдела Русского музея, Академии наук, Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого.

В 1908 г. Даниил Тимофеевич переехал в Москву и поступил на отделение географии, антропологии и этнографии физико-математического факультета Московского университета. В 1909 г. участвовал в комплексной экспедиции Академии наук на Нижнюю Обь и Северный Урал.

Во время этой поездки были собраны материалы по этнографии и антропологии ненцев и обских угров, совершены археологические раскопки на острове Мёртвых в устье Оби[5]. На следующий год по итогам этих полевых исследований Д.Т. Янович удостоен премии великого князя Сергея Александровича.

В 1916 г. Янович был назначен на должность помощника хранителя художественно-промышленного музея имени Александра II при Строгановском училище, куда был приглашен специально для описания его богатейшего музейного собрания[6].

К сожалению, многие страницы биографии исследователя и музейщика до сих пор не известны, а некоторые факты требуют объяснения и уточнения. Отчасти публикуемые документы помогают в поисковом процессе.

Значение публикуемых документов заключается, во-первых, в том, что они освещают интересные страницы деятельности Яновича, предоставляют новые сведения о биографии Яновича, в том числе о его преподавательской службе. Во-вторых, на конкретном примере отражают систему образования в художественно-техническом училище, вопросы подбора кадров. В-третьих, что самое главное, Д.Т.Янович, фактически в своем письме на имя директора училища Н.В. Глобы предложил программу описания коллекций этнографического музея при Строгановском училище.

Документы хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) в фонде № 677 «Императорское Строгановское Центральное художественно-промышленное училище», оп. 1, д. 10536 «Об определении помощником хранителя Музея Императора Александра II при училище Даниила Тимофеевича Яновского»[7]. Копии документов предоставлены П.Н. Исаевым, заведующим библиотечным отделом научной библиотеки МГХПА им. С.Г. Строганова. В тексте документов встречаются описки, которые оговорены при публикации. Не разобранный текст отмечен отточием в квадратных скобках.

1

Прошение Т.Д. Яновича директору музея при Императорском Строгановском Центральном художественно-промышленном училище Н.В. Глобе[8]

4 ноября 1914 г.

Художественно-исторический материал, собранный с 1864 года в Музее Строгановского училища[9] до настоящего времени оставался доступным лишь осмотру и непосредственному изучению, но ни разу не подвергался литературной обработке, так как ни описания его, ни печатного обзора коллекции нет д[о] с[их] п[ор].

Это обстоятельство побудило Ваше Превосходительство начать беседу со мной на тему об описании наиболее интересных коллекций Музея и поручении мне некоторых занятий в нем, связанных с этим делом. Подобное поручение, как выяснилось из данного разговора, надлежаще быть может выполненным лишь постепенно в параллель с изучением самих собраний и справками, как на архивные данные музейных записей, так и на соответствующие археологические, этнографические и исторические [предметы]. Необходимость фотографических работ и художественных зарисовок с некоторых вещей музея усложняют работу по этому предмету, тем более, что такое описание в скором времени должно быть издано.

План подобного издания, набросанный Вашим Превосходительством, заключается, если я правильно усвоил эти указания, в следующем: собрания, характеризующие художественное творчество русского народа или какой-нибудь определенный этап, составляет отдельный том, разбитый на выпуски сообразно материалу и зависимости от ассигнованных на это средств. Ввиду того, что собрание музея заключает в себе несколько десятков тысяч номеров и состоит из произведений не только русского, но и разных восточных народов, а также западноевропейских, описание подобного обширного материала не может быть под силу одному лицу и должно быть не только для ускорения, но и для пользы и научности исполнения поручаемо разным специалистам по следующему способу.

Подлинные вещи Египетской коллекции должны быть описаны сообразно египтологом, греческие вазы – эллинистом, туркестанские – арабистом, китайские – синологом и т.д. Работа таких специалистов будет иметь первейшее значение и не обременит расходов на неё тех сумм, которые назначены на издания, по той простой причине, что описей этих потребуется немного, оплата же их произведений по 50-100 рублей за печатный лист. Богатые материалы Музея могут быть постепенно издаваемые в виде периодических выпусков иногда посвящаемы даже отдельным предметам музейских собраний из числа особенно примечательных и имеющих значение, как образцы подлинного искусства.

Что касается моего участия в этой работе, то могу взять на себя подробное описание русского отдела, обработка материала которого и ставится Вашим Превосходительством в первую очередь.

[Послужной список Д.Т. Яновича]:

В 1900 окончил классическую гимназию во Владимире-на-Клязьме.

Поступил в Санкт-Петербургский университет. Учился у Д.А. Корольческого[10]. Был знаком со В.В. Стасовым[11], под влиянием которого обра-

тился к изучению русского орнамента. Занимался изучением столичных музеев и частных собраний по этнографии, археологии, искусству. В музее антропологии и этнографии Императорской Академии наук, под руководством археолога Д.А. Клеменца[12] и академика В.В. Радлова[13] изучал искусство племен Африки и Азии.

С 1902 по 1905 гг. ученый-регистратор Этнографической комиссии при Этнографическом отделе Музея им. Александра III[14]. До 1906 г. регулярно участвовал в этнографических экспедициях по России.

В 1906, благодаря своей настойчивости и протекции В.Д. фон Дервиза[15] и А.С. Медведевой[16], поступает на службу в Тверское губернское земство. Определяется в Весьегонский уезд. Благодаря новому назначению, Янович подробно изучил народные традиции и обычаи уезда и собрал богатую коллекцию произведений народного искусства, которая экспонировалась на XII съезде русских естествоиспытателей и врачей[17]. Впоследствии, одну часть собранной коллекции (кружева, ткани) Янович передал в этнографический отдел Русского музея им. Александра III, а другую (вышивки) – в музей Академии наук.

РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Д. 10536. Л. 8-11.

2
Письмо управляющего учебным отделением и помощника инспектора по художественной части Министерства торговли и промышленности директору императорского Строгановского центрального художественно-промышленного училища

15 апреля 1915 г.

По докладе г. управляющего Министру торговли и промышленности представления от 31 марта сего года за № 695, управляющий отделом имеет честь уведомить Ваше Превосходительство, что Его Сиятельство [Ф.Ф. Юсупов. – Л.Р.] изволили согласиться на выдачу члену Императорского Московского Общества естествознания, антропологии и этнографии Д.Т. Яновичу приданному Вам для составления научного описания памятников русской старины, находящихся в художественно-промышленном музее Императора Александра II Императорского Строгановского Центрального художественно-промышленного училища в Москве, вознаграждения за означенный труд, в размере 100 рублей в месяц, считая с 7 ноября 1914 года, с отнесением сего расхода на специальные средства названного училища.

Управляющий отделом А. Логарио[18]
И.о. помощника инспектора по худ. В. Галецкий[19]
РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Д. 10536. Л. 6.

3

Письмо исполняющего обязанности директора частной мужской гимназии Министерства народного просвещения П.Н. Страхова директору императорского Строгановского центрального художественно-промышленного училища Н.В. Глобе

7 декабря 1915 г.

Командированный к музею вверенного Вашему попечительству училища Яновский Д.Т.[20], обратился ко мне с прошением временно поручить ему из платы по найму свободных уроков географии в содержимой мною гимназии. Ввиду этого имею честь просить Вас известить меня, не имеется ли с Вашей стороны каких-либо препятствий к тому, чтобы г. Янович занимался у меня в некоторые дни утренние часы от 9 до 12 часов[21].

И.о. директора П. Страхов[22]

РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Д. 10536. Л. 1.

4

Телеграмма Ф.Ф. Юсупова директору императорского Строгановского центрального художественно-промышленного училища Н.В. Глобе

23 мая 1916 г.

Если остались довольны службой Яновича, то не найдете ли возможным дать ему штатное место.

Юсупов[23]

РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Д. 10536. Л.11.

5

Прошение Д.Т. Яновича директору императорского Строгановского центрального художественно-промышленного училища и музея им. Александра II при нём Н.В. Глобе

1 июня 1916 г.

Имея поручение Вашего Превосходительства по приведению в систему и порядок сведений о предметах, составляющих собрание музея, я довольно близко познакомился с обстановкой по управлению музеем и теперь, когда младший хранитель музея ушел в отставку, смею просить Ваше Превосходительство о назначении меня на его место, так как совмещение моих прямых обязанностей по описанию русского отдела и по работе над азбучным указателем с занятием указанной должности даст мне больше непосредственного общения с коллекциями музея.

Свои утренние часы от 10 до 12 с половиной мне приходится из-за заработка отдавать преподаванию географии и естествознания. Обмен

этих уроков на работу младшего хранителя, если Ваше Превосходительство находит это возможным, я счел бы для себя вполне удобным.

Москва Даниил Янович

РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Д. 10536. Л. 3.

6

Черновик телеграммы директора императорского Строгановского центрального художественно-промышленного училища Н.В. Глобы кн. Ф.Ф. Юсупову

13 июня 1916 г.

Ваше Сиятельство Милостивый Государь князь Феликс Феликсович!

В ответ на телеграмму от 22 мая с.г. имею честь уведомить Ваше Сиятельство, что находящийся [в штате] вверенного мне училища и [...] Вашему, считаю я, что Д.Т. Яновский[24] [...] допустить к исполнению обязанностей помощника хранителя художественно-промышленного музея им. императора Александра II с 1 июня сего года.

Примите, Ваше Сиятельство, уверения в моем совершенном к Вам уважении и глубокой преданности.

Н. Глоба

РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Д. 10536. Л. 4.

Примечания:

[1] Впервые опубликовано: Рощевская Л.П., Плаксина Н.Е. Об определении помощником хранителя музея императора Александра II // Дом Бурганова. Пространство культуры. М., 2012. № 2. С. 145-154.

[2] Пьянкова Т. Портрет Яновича // Сивкова А.Н. Дым Отечества. 2004-2005 годы. Сыктывкар, 2010. С.73-77; Пьянкова Т. Даниил Тимофеевич Янович (27.07.1879-18.01.1940). Страницы биографии // Музеи и краеведение. Труды Национального музея Республики Коми. Вып. 5. Сыктывкар, 2004. С. 34-41; Зеновская В.П., Сивкова А.Н. Дар профессора Яновича // Республика. 1997. 31 мая. С. 3.

[3] http://www.ethnology.ru/biobib/Result.php?fnc=1.

[4] Рощевская Л.П. Этнографические исследования Северного Урала и Западной Сибири в начале XX века // XVI Словцовские чтения. Матер. XVI Всеросс. научно-практич. конференции. Тюмень, 2004. Ч.1. С. 169-172.

[5] Мурашко О.А, Кренке Н.А. Культура аборигенов Обдорского Севера в XIX веке. (По археолого-этнографическим коллекциям Музея антропологии МГУ). М., 2001. В приложении даны полевые дневниковые записи Д.Т. Яновича.

[6] После революции Д.Т. Янович сначала заведовал фондами, был главным хранителем, а затем до 1924 г. был заведующим музеем.

[7] Следует читать: Яновича.

[8] Глоба Николай Васильевич (1859-1941), живописец и педагог. Получил общественное признание как педагог и реформатор художественного образования. В 1895-1917 гг. – директор Строгановского художественно-промышленного училища в Москве. Провел существенную реорганизацию училища: пригласил для преподавания талантливых художников и педагогов, ввел новые программы, организовал художественно-промышленные мастерские, учредил ежегодные отчетные Рождественские выставки учащихся, открыл магазин для продажи изделий, изготовленных в мастерских училища. Пропагандировал русское народное искусство. За успехи на педагогическом поприще был избран академиком. С 1900 возглавлял Художественно-промышленный музей Александра II (Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я. Художники Русского Зарубежья. Биографический словарь. СПб., 1999. С. 225-226). В 2010 г. Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова провела Международную научно-практическую конференцию «Н.В. Глоба и Строгановское училище».

[9] Императорское Строгановское Центральное художественно-промышленное училище (с 1992 г.– Московская государственная художественно-промышленная академия) основано в 1825 г. известным археологом и ценителем искусства графом С.Г. Строгановым как школа подготовки художников декоративно-прикладного искусства на демократических основах (обучение и питание учеников были бесплатными, в училище принимались дети разночинцев и крепостных, а критерием зачисления на учёбу было не привилегированное положение родителей, а одарённость поступающего, его способности к рисованию, художественному творчеству). Училище входило в систему профессиональных учебных учреждений. В 1830 г. появляется класс технического набивного рисунка, а в 1837 г. – класс «лепления из глины украшений и фигур». В 1843 г. Строганов передал школу Москве, и она становится государственным учебным заведением по подготовке художников декоративно-прикладного искусства и обеспечивается через Министерство финансов. В 1860 г. школа переименована в Строгановское училище технического рисования. Училище способствовало развитию отечественного прикладного искусства, внедряя в промышленное производство образцы художественных изделий, организуя творческие конкурсы, выставки и др. Художественно-промышленный музей в составе Строгановского училища был основан в 1864 г. «на счет сумм, собранных по добровольной подписке ревнителей отечественной мануфактурной промышленности». В 1868 г. музей открыли для занятий и посещений. Александр II всячески содействовал созданию музея, поэтому с 1899 г. музей стал носить имя императора (http://www.vseslova.com/pedagog/page/hudojestvennopromyishlennyie_uchebnyie_zavedeniya.944/ http://sovfarfor.com/viewtopic.php?f=26&t=186).

[10] Личность не установлена.

[11] Стасов Владимир Васильевич (1824-1906), русский художественный критик. С 1856 работал в Публичной библиотеке в Петербурге, с 1872 до конца жизни заведовал ее художественным отделом. На этом посту постоянно консультировал писателей, художников, композиторов, собирал рукописи русских деятелей искусства, всячески поддерживал новую русскую живопись, участвовал в деятельности Товарищества передвижных художественных выставок. Особый пласт деятельности Стасова составляют его исследования о народном орнаменте.

[12] Клеменц Дмитрий Александрович (1848-1914), народник, исследователь Сибири. В 1879 г. арестован, выслан в Минусинск (1882). Разработал классификацию минусинских погребальных комплексов бронзового и железного веков, средневековых городищ; составил типологию бронзовых изделий и каменных изваяний. Изучал фольклор и быт бурят. Участник Орхонской экспедиции Петербургской АН в Монголию под руководством академика В.В. Радлова (1891), способствовал созданию сибирских музеев. В 1897 г. Клеменц вернулся в Петербург, служил в Музее антропологии и этнографии Академии наук (с 1898 г. – старший этнограф). С 1901 г. возглавлял созданный по его программе этнографический отдел Русского музея в Петербурге (Рощевская Л.П., Вахрушев И.С. Д.А. Клеменц – революционный публицист и просветитель // Очерки истории революционного

движения в России в 60-80-х гг. XIX в. Киров. 1979; Федорова В.И. Клеменц в мемуарной и научной литературе // Освещение социально-политического развития Сибири XIX-XX вв. в трудах историков. Красноярск, 1980; Пигмалион музейного дела в России (к 150-летию со дня рождения Д.А. Клеменца). СПб., 1998 (http://encycl.chita.ru/encycl/person/?id=2986; http://www.bankgorodov.ru/fame/index.php?fid=195).

[13] Радлов Фридрих Вильгельм (Василий Васильевич) (1837-1918), академик с 1884 г. Лингвист, фольклорист, этнограф, археолог. В 1885-1890 гг. стоял во главе Азиатского музея. В 1894 г. избран директором Музея антропологии и этнографии Академии наук. Для работы в музее пригласил Д.А. Клеменца и др. Особое внимание уделял целенаправленному формированию коллекций по народам, добился переименования музея в Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого. Особое внимание уделял регистрации старых коллекций и новых поступлений, для чего привлекал штатных и нештатных сотрудников, создал структуру отделов музея (www.kunstkamera.ru/siberia).

[14] Имеется в виду Русский музей императора Александра III. Создан в 1895, открыт для посетителей в 1898 г. Согласно первоначальной структуре, музей имел три отдела, в том числе этнографический и художественно-промышленный, а также художественный отдел. Этнографический отдел просуществовал в составе Русского музея до 1934 г., когда он был выделен в самостоятельный Государственный музей этнографии народов СССР.

[15] Дервиз фон Владимир Дмитриевич (1859-1937). Живописец-акварелист, деятель земского движения, председатель Тверской уездной и губернской земских управ. Занимался акварельной живописью под руководством А.И. Морозова и А.О. Премацци. В 1880-85 гг. учился в Петербургской Академии художеств у П.П. Чистякова, близко сдружился с В.А. Серовым и М.А. Врубелем, работал в устроенной ими мастерской в 1883-84 гг. В его имении в Тверской губернии регулярно в течение всей своей жизни гостил, а в 1895-96 гг. постоянно жил Серов, создав здесь более 30 крупных произведений. В 1921 г. назначен заведующим выставочным отделом и музейным запасом (фондом), весной 1922 г. стал председателем Комиссии по охране памятников старины и искусства Троице-Сергиевой лавры, в 1924-28 гг. – заведующий Сергиевским историко-художественным музеем (http://www.history-ryazan.ru/node/10385).

[16] Вероятно, следует читать: Медведев. Медведев Александр Семенович (?-1906), выходец из крестьян Весьегонского уезда Тверской губернии, агент земского страхования. Окончил Демидовский юридический лицей в Ярославле. Депутат I Государственной Думы от Тверской губернии. После роспуска Думы подписал Выборгское воззвание. Уделял большое внимание развитию земского школьного дела (http://www.vesyegonsk.ru/modules.php?name=kniga1&go=87).

[17] XII съезд русских естествоиспытателей и врачей состоялся 28.12.1909-6.01.1910 г. в Москве. Цель съезда – содействие «ученой и учебной деятельности на поприще естественных наук» и исследование России. Правом голоса на съезде имели только ученые, напечатавшие самостоятельное сочинение или исследование по естественным наукам, а также преподаватели этих дисциплин в высших и средних учебных заведениях. На съезде работали 11 отделений (секций), в том числе географии, этнографии и антропологии. В распорядительный комитет вошли известные исследователи А.П. Павлов, К.А. Тимирязев, Н.Е. Жуковский, В.И. Вернадский и др. Председателем съезда стал академик Д.Н. Анучин, он же вел секцию географии, этнографии и антропологии (Вестник опытной физики и элементарной математики. 1909. № 490. С. 236; Дневник XII Съезда русских естествоиспытателей и врачей в Москве с 28-го декабря 1909 г. по 6-е января 1910 г. № 9 (6 янв. 1910 г.). [М.] 1910. С. 361-422, 159-196).

[18] Следует читать: Лагорио. Лагорио Александр Евгеньевич (1852-1917), известный русский петрограф и минералог. С 1885 г. был ординарным профессором на кафедре минералогии в Варшавском университете, с 1898 г. – директором Варшавского политехнического института. Член Варшавского общества естествоиспытателей. Состоял управляющим учебным отделом, членом совета по учебным делам и председателем ученого комитета Министерства торговли и промышленности. Обе его дочери Аделаида и Мария стали художницами (http://www.rulex.ru/01120033.htm).

[19] Галецкий В.А., помощник инспектора по художественной части Министерства торговли и промышленности, курировал создание, организацию и финансирование первых в России художественно-ремесленных учебных мастерских. После поездки с инспекторскими целями в г. Тула писал о своей «уверенности в дальнейшей плодотворной деятельности этого учебного заведения»: (http://tulalmanac.blogspot.com/2011/07/blog-post_1926.html).

[20] Следует читать: Янович.

[21] Директор училища Н.В. Глоба ответил, что препятствий к работе Д.Т. Яновича в гимназии нет.

[22] Мужская гимназия П.Н. Страхова, по воспоминаниям известного авиаконструктора А.С. Яковлева, «считалась одним из лучших учебных заведений подобного рода в Москве». В большом зале этого дома впервые выступал в частной опере Мамонтова Ф.И. Шаляпин, писали декорации начинавшие художники, в том числе Врубель. Другим преподавателем географии и естественной истории в этой гимназии был К.М. Дронов, автор учебника по географии для средних школ (http://militera.lib.ru/memo/russian/yakovlev-as/01.html http://www.stav-geo.ru/publ/11-1-0-72).

[23] Юсупов Феликс Феликсович (старший) (1856-1928) князь, с 1891 г. также граф Сумароков-Эльстон, генерал-лейтенант свиты его императорского величества (1915), генерал-адъютант, главноначальствующий над Москвой (5 мая - 3 сентября 1915). С 1886 г. адъютант великого князя Сергея Александровича. С 1896 г. на различных командных должностях. Осенью 1914 г. назначен командующим Московским военным округом. С мая 1915 г. главный начальник округа и главноначальствующий над Москвой. Указ от 21 мая 1915 г. предоставлял ему право разрешать дела по генерал-губернаторскому управлению в подведомственных учреждениях, а также производить выдачу и расходование кредитов. После участия его сына Феликса Феликсовича (младшего) в убийстве Г.Е. Распутина был выслан в Курское имение. После октября 1917 г. Юсуповы выехали за границу (http://zakoylok.ru/izvestnyie-lyudi-lichnosti-moskvyi/yusupov-feliks-feliksovich.html).

[24] Следует читать: Яновича.

Лахтионова Т. И.

«...Портреты царствовавших в России императоров, как исторический материал»

Документы Национального архива Республики Коми о передаче Д.Т. Яновичем портретов царских особ в Коми областной архив

В документах Национального архива Республики Коми в процессе работы над статьей для журнала «Отечественные архивы» о первом заведующем Коми областного архива А.А. Цембере автором было обнаружено письмо Д.Т. Яновича об отборе им для архива портретов царских особ[1]. Текст письма впервые был опубликован в материалах международной научно-практической конференции «Культурное наследие и глобализация. Опыт, проблемы, перспективы сохранения культурных ценностей в современном мире», проходившей 21-23 сентября 2011 г. в связи со столетием Национального музея Республики Коми в Сыктывкаре[2]. Кроме того, был выявлен акт приема-сдачи коллекции исторических портретов[3]. Тексты этих двух документов мы приводим ниже.

Письмо Д.Т. Яновича освещает один из интересных моментов в истории формирования первой художественной коллекции Коми края. Оно интересно и тем, что содержит ряд замечательных имен российского и местного масштаба. О самом адресате письма А.А. Цембере написано немало, известно разнообразие его интересов, исследовательский, научный склад ума. Еще задолго до революции им были собраны и опубликованы зырянские сказки и песни, составлен зырянско-русский словарь, которым и заинтересовался спустя почти 30 лет известнейший ученый, упоминаемый в письме Яновича Д.В. Бубрих. Поэтому не удивляет, что именно к нему и обратился Д.Т. Янович, решая, куда переслать этот выявленный им «исторический материал».

В письме упоминаются известные фамилии: Лыткина Василия Ильича – одного из наиболее авторитетных коми ученых, позднее он стал выдающимся финно-угроведом; Молодцова Василия Александровича, языковеда, создателя коми алфавита, который написал первый букварь для коми школ, он также был репрессирован в 1938 г. и умер в заключении в 1940 г. Подоров Василий Максимович – первый коми историк. В 1928 г. Подоров учился в аспирантуре Научно-исследовательского института народов Востока. Кроме того, упоминается фамилия Полещикова Николая Степановича. В 1924 г. он был назначен представителем в Областную Чрезвычайную комиссию по ликвидации неграмотности, в 1925-1928 гг. – заведующим Областным отделом образования, в дальнейшем работал в системе народного образования Северного крайисполкома.

Доверительный, искренний стиль письма свидетельствует о том, что А.А. Цембер и Д.Т. Янович не просто были знакомы между собой, а находились в дружеских, уважительных друг к другу отношениях. Вот текст письма.

Многоуважаемый Андрей Андреевич!

Пересматривая тысячи картин в Центральном хранилище музейного фонда в упраздненной церкви Новодевичьего монастыря и отбирая для Вашего областного музея наиболее интересные экземпляры, я встретился с возможностью получить заодно (Подчёркнуто автором. – Т.Л.) и портреты царствовавших в России императоров, как исторический материал.

Целый ряд музеев и архивов уже получил, по моим справкам, полные серии таких портретов, начиная с Михаила Федоровича, но мне не удалось найти покуда ни его портрета, ни п[ортрета] царя Алексея, ни Федора, ни Софьи, а роясь в остатках, отыскал я только Наталью Кирилловну, царя Ивана Алексеевича и всю компанию, начиная с Петра 1 до Николая 2 за исключением Петра II, Анны Леопольдовны и Ивана Антоновича. Долгое время – целых 2 месяца: не мог я встретиться с Петром III-им, но наконец он мне попался, как раз в день приезда Н. С. Полещикова в Москву.

Если бы Обоно не опоздало с подтверждением моего полномочия на целые полгода, я бы получил вдвое больше всего материала и между прочим и портретного.

Н.С. Полещикову я объяснил необходимость Вашему архиву владеть такой коллекцией для украшения стен и он со мной вполне согласился, так что Вам предстоит задача разместить у себя кроме перечисленных портретов еще и гравюры, изображающие Ломоносова и Лепёхина, если мне посчастливится их получить также бесплатно. Удобно повесить их в простенках между окон.

Извините меня за слегка запоздалое сообщение, но я после своего тяжелого заболевания только с большой постепенностью снова возвращаюсь к прежней аккуратности.

До свидания. Искренне уважающий Вас и благодарный Д. Янович.

Прошу передать Вашей супруге мое приветствие.

P.S. Профессор-финнолог Дм. Влад. Бубрих очень просит у Вас два-три экземпляра Вашего словарика (1 – для него лично, 2 – для библиотеки Академии наук и 3 -»- института этнических культур, где состою я и учатся Лыткин, Молодцов и сумбурный Подоров.

Приписки на полях:

Кто это основательно саботирует мою работу для Музея, ни мандата вовремя, ни денег на пересылку не посылается.

До зимы хочется побывать в деревнях по Выми.

Акт № 6

6 октября 1928 г. мы, нижеподписавшиеся – зав. Гос. Архивом Автономной области Коми А.А. Цембер принял, а Д.Т. Янович сдал коллекцию следующих исторических портретов, писаных маслом по холсту в количестве 16 номеров.

1. Портрет импер[атора] Петра I
2. имп[ератора] Петра I в доспехах
3. Екатерины I
4. Анны Иоанновны
5. Елизаветы Петровны
6. Петра III Федоровича
7. Екатерины II Алексеевны
8. царя Ивана Алексеевича
9. « « в шапке Мономаха
10. имп[ератора] Павла I Петровича
11. Александра I Павловича
12. Николая I Павловича
13. Александра II – работы худ[ожника] Рокштуль
14. Александра III – работы худ[ожника] Боброва
15. Анны Иоанновны, плохой сохранности
16. царицы Наталии Кирилловны.

Сдал – Д. Янович (Янович)
Принял – А. Цембер (Цембер)[4]
При передаче присутствовал Представитель ОРКИ[5]

Примечания:

[1] ГУ РК НА РК. Ф. Р-488. Оп. 1. Д. 5. Л. 293-294.

[2] «…Удобно повесить их в простенках между окон…» (Письмо этнографа Д.Т.Яновича зав. Коми областного архива А. А. Цемберу о передаче портретов царских особ в Коми областной архив) // Материалы международной научно-практической конференции 21-23 сентября 2001. Культурное наследие и глобализация. Опыт, проблемы, перспективы сохранения культурных ценностей в современном мире. – Сыктывкар, 2011. С.105-107.

[3] ГУ РК НА РК. Ф. Р-488. Оп. 1. Д. 5. Л. 282.

[4] Подлинные подписи.

[5] Фамилия не указана.

Сова В. А.

Документы научного архива Национального музея Республики Коми о приемо-передаче предметов из Государственного Музейного фонда в музей автономной области Коми

Предлагаемый вниманию исследователей материал представляет собой первую публикацию документов приемо-передачи предметов из Государственного Музейного фонда в музей автономной области Коми, находящихся на хранении в научном архиве Национального музея Республики Коми в составе дела «Документы на поступившие экспонаты в Республиканский Краеведческий Музей Коми АССР 1923 – 1949 гг.». Копии ряда документов также входят в состав фонда 148 Национального архива Республики Коми. Сохранена первичная нумерация актов, которая была зачеркнута и заменена на сквозную нумерацию документов в деле. Музейные списки отличаются тем, что машинописные учетные обозначения Москвы в них зачеркнуты и проставлены рукописные (синие чернила) учетные номера музея, которые в публикуемом варианте опущены. Однако некоторые рукописные пометы, существенно дополняющие документ, в частности, указания на источники поступления предметов, публикуются. В тексте встречаются многочисленные сокращения, которые, за исключением аббревиатур министерств и ведомств, расшифрованы в квадратных скобках. Транскрипция, а также ошибки в написании имен художников, дат их жизни сохранены. Пропущенные буквы (опечатки) даны в квадратных скобках. В отдельных случаях, в названиях произведений и датировках цифры заменены словесным исчислением.

1

Акт № 526

Дубликат

13 октября 1926 г. составлен настоящий акт в том, что на основании разрешительных надписей зав[едующего] отд[елом] по делам музеев Н.И. Троцкой[1] от 13 октября 1926 г[ода], зав[едующего] п[од]о[тделом] учета и охраны А.М. Эфроса[2] от 12 октября с[его] г[ода] и завед[ующего] музеями Н.Г. Машковцева[3] от 11 октября с[его] г[ода] выданы из Центрального хранилища Го[сударственного] Муз[ейного] фонда (Садов[ая] Черногрязск[ая], [дом] 6) для музея области Коми через представительницу его Лалакину А.М.[4], нижеследующие предметы:

Отдел II

1. Анг[лийский] клуб. 9372. И. Репин. Иван Грозный и сын его Иван
2. --//-- 9385. Ю. Клевер. Лесная глушь
3. --//-- 9389. В. Васнецов. Иван Царевич
4. --//-- 9376. И. Шишкин. Утро в сосновом бору
5. --//-- 9377. И. Левитан. Над вечным покоем
6. --//-- 9378. Н. Богданов-Бельский. Устный счет
7. --//-- 9379. А. Степанов. Лоси Темн[ые] репродукции
8. --//-- 9380. А. Куинджи. Березовая роща
9. --//-- 9382. И. Шишкин. Рожь
10. --//-- 9393. И. Крамской. Портрет Л.Н. Толстого
11. --//-- 9359. Бровар. Ранняя весна Цветн[ые] репродукц[ии]
12. --//-- 9363. Муравьев. Зимний вечер
13. --//-- 9366. И. Левитан. Лунная ночь
14. --//-- 9367. И. Айвазовский. Черное море
15. --//-- 9369. А. Киселев. Заброшенная мельница

Отдел I

16. Рум[янцевский] муз[ей]. 7602. Клевер Юлий Юльевич (р. 1850). Осень.
17. --//-- 7517. Бегичев А. 1875. Пейзаж с прудом.
18. Строг[ановский] фонд. 7241. Борецкий. 1889. Пейзаж с мостиком.
19. ГПУ. Соб[рание] Акопова. 6397. Каменев Лев (1833-1886). Пейзаж в предгориях Кавказа.
20. Неизвестн. 3644. Неизвест[ный] маст[ер] третьей четверти XIX в. Девушка с папироской.
21. --//-- 4063. Давыдова. Кувшин и яблоки.
22. Англ[ийский] клуб. 5459. Петро Дак. 1916. Церковь в Дубмаках (Уфа).
23. Этногр[афический] отдел Р[умянцевского] м[узея]. 9998. Мастер импресс[ионист]. Зимний пейзаж.
24. Общество любит[елей] худож[ников]. 9964. Шишов. Опушка леса.
25. Лен[инская] биб[лиоте]ка. 8138. Околович Ник[олай] Анд[реевич] (р. 1886). Цветы.
26. Рум[янцевский] музей. 8265. Неизв[естный] передвижник. У плотины.
27. Из Этн[ографического] отд[ела]. 10022. Ипатьев. Пейзаж с деревней.
28. Цветк[овская] галл[ерея]. 9070. Милорадович. За вышиванием.
29. Рог[ожско]-Сим[оновский] м[узей]. 8987. Петровичев Петр Иван[ович]. Осенний пейзаж.
30. Гучков. 2786. Соколов М. Лодка на пруду.
31. Рябов. 1028. Неизв[естный]. 1869. Альпийский пейзаж.
32. Гучков. 2846. Неизв[естный] худ[ожник]. Чертополох.
33. Неизвестн. 171. Турлыгин. Головка девушки.
34. Рум[янцевский] муз[ей]. 1871. Переплетчиков В. Этюд.

35. --//-- 7642. Фокин. Весна.
36. Неизвестн. 3741. Н. Бодаревский. Портрет дамы в красном платье.
37. Трет[ьяковская] галл[ерея]. 8420. Саврасов Алекс[ей] Конст[антинович] (1830-1897). Пейзаж.
38. Этн[ографический] отд[ел]. 9984. Лагорио (1827-1905). Марина.
39. Строг[ановский] фонд. 9770. Субботин. Этюд – пароход у пристани.
40. --//-- 9769. --//-- [Этюд] – церкви.
41. --//-- 9702. --//-- [Этюд] – пейзаж с хижиной.
42. Неизвестн. 2520. Русск[ий] худ[ожник] XIX в. Праздничный день в деревне.
43. Неизвестн. 197. [Русская] шк[ола] [XIX в.] Портрет дамы в белом платье.
44. Боткин. 4682. Боткин. Головка рыжей натурщицы.
45. Цветк[овская] галл[ерея]. 9049. Корин. Опять провалился.
46. Рум[янцевский] муз[ей]. 7992. Мастер импрессионист. За водой.
47. Неизвестн. 254. Рачков. Голова крестьянина.
48. --//-- 5239. Рерберг Федор. 1903. Ярмарка.
49. Из архива б[ывшего] Мин[инстерства] Ин[остранных] дел. 9274. Яш. Портрет Каподистрия (копия).

Отдел V

50. Рог[ожско]-Сим[оновский] м[узей]. 14064. Ваза. В китайск[ом] стиле, с растит[ельным] орнам[ентом] (край отбит).
51. Музей народов[едения]. 14547. [Ваза] стеклян[ная] с рельефн[ыми] цветами.
52. Англ[ийский] клуб. 9906. [Ваза] голубая, живопис[ные] галантные сцены (ручка отбита). Современ[ный] нем[ецкий] завод.
53. Фарф[оровый] фонд. 8466. Чашка с блюдц[ем]. С гирлянд[ой] плюща (Попов).
54. --//-- 8456. [Чашка с блюдцем] голубая с цветами. (Попов).
55. Ром[ейко]-Гурко. 4157. Кувшин посеребрен[ный], ручка в виде коралла (б[ез] марки).
56. Музей народов[едения]. 14880. Фигура продавца с лотком на голове. Гарднер.
57. Рог[ожско]-Сим[оновский]. 14030. Фигура мужика в белой рубахе, с балалайкой (без клейма).
58. Харитонен[ко]. 12657. Чашка с блюдцем, фон темно-зелен[ый], с черн[ым] орнам[ентом]. Гарднер.

59-60. Фар[форовый] фон[д]. 7481-82. Чашка с блюдцем. Фон белый. Живопись – колосья (Гарднер).

61. Этн[ографическое] отд[еление] Лен[инской] б[иблиоте]ки. 12440. Вазочка голубая с букетом цветов (Попов).
62. Анг[лийский] клуб. 9690. Группа. Вакханалия. Сакс.

63. --//-- 15456. Ваза больш[ая] белая расписан[ная] синими цветами и листьями.
64. Шнауберт. 2460. Кофейник с крышкой. Фон белый. Цветы в серых тонах.
65. --//-- 2459. Плато такое же.
66. --//-- 2463. Сахарница --//--
67. --//-- 2462. Молочник --//--
68. --//-- 2461. Чайник белый, цветы в серых тонах. Сакс Марколини.
69-70. --//-- 2466-67. Две чашки такие же (Одна без ручки, без блюдц[а])
71. Музей народов[едения]. 14882. Чашка с блюдц[ем]. Белая и коричнев[ая]. Живопись. Цветы. Попов.
72. Харитонен[ко]. 14067. Чашка с блюдцем. Фон белый, живопись – деревенские сцены. Сакс.

Отдел X

72а. Неизвестн. 1597. Рама золоч[еного] багета.

Отдел XI

73. Музей[ный] п[од]о[тдел] Глав[науки]. 4656. Первая выставка Национ[ального] Музей[ного] фонда. Москва. 1918. Без переплета.
74. --//-- 4681. А. Евдокимов, В. Зелен[ко], Е. Медынский. Народные выставки. Москва. 1919 (без переп[лета]).
75. --//-- 4684. А. Студничка. Принципы прекрасн[ого]. Брокгауз-Ефрон (без переплета).
76. --//-- 4692. А. Бычков. Путеводитель по Ростовскому музею древности. Ярославль. 1886 (б[ез] переп[лета]).
77. --//-- 4868. В. Марков. Из Московс[кой] старины. На память о Большом Моск[овском] Успенск[ом] Соборе. Москва. 1905 (б[ез] перепл[ета]).
78. --//-- 4883. В. Марков. Храм Св[ятой] Софии. Москва. 1911 (без пер[еплета]).
79. --//-- 4914. Ап. А. Титов. Ростов Великий в его церков[но]-археол[огических] памятниках (без перепл[ета]).
80. --//-- 4949. А.Н. Шварц. Гермес Праксителя на монете Анхилла. Москва. 1893 (б[ез] переплета).
81. Рог[ожско]-Сим[оновский] м[узей]. Русск[ая] шк[ола] живописи А. Бенуа. СПБ. 1904 (б[ез] пер[еплета]). 4144. Вып. I. – 6 репродукц[ий].
82. --//-- 4145. --//-- II. рисунки в тексте и пять репродукций.
83. --//-- 4146. --//-- III. 9 репродукций.
84. --//-- 4147. --//-- IV. 1 заставка, рисунки в тексте и 9 репрод[укций].
85. --//-- 4148. --//-- V. Рисунки в тексте и 3 репродукц[ии].
86. --//-- 4149. --//-- VI. Заставка, рисунки в тексте, 3 репрод[укции].
87. --//-- 4150. --//-- VII. 6 репродукций.
88. --//-- 4151. --//-- VIII. Рисунки в тексте. 7 репродукций.

89-91. --//-- 3069, 3129, 2989. Гнедич. История искусства (зодчество, живопись, ваяние). Т. I-III. СПБ (в переплете).
92. --//-- 3141. Аполлон. Ежемесячник. 1909. 1-3.
93. --//-- 3142. То же. 1910. 1-3.
94. --//-- 3143. То же. 1910. 4-8.
95. --//-- 3144. То же. 1910. 9-12.
96. --//-- 3145. То же. 1910. 7-10.
97. --//-- 3184. Allgemaine Kunstgeschichte. Knackfuss. 1898 в облож[ке].
98. --//-- 3185. То же. 1896, в облож[ке].
99. --//-- 3186. То же. 1898.
100. --//-- 3187. То же. 1902.
101. --//-- 3231. Р. Мутер. История живописи. I-я. СПБ. 1901. В переплете.
102. --//-- 3232. То же. II-я. 1902 г.
103. --//-- 3233. То же. III-я. 1904.
104. --//-- 3202. Raffael. Knackfuss. 1896.
105. --//-- 3205. Rembrandt (то же) 1895.
106. --//-- 3195. Tizian --//-- 1897.
107. --//-- 3193. Rubens --//-- 1895.
108. --//-- 3301. Рисунки русск[их] художн[иков]. Москва. 1880. Фотогравюры Шерер и Набок[5]. (папка – 24 рис[унка]).

Итого сто девять предметов.

Сдал: Зав. прием., выв. и учет.
С. Тихонравова
Принял: Лалакина

Научный архив НМРК. Оп.1. Д. 2834. Л. 15, 15 об.

2

Копия

Акт № 998

22 августа 1928 г. составлен настоящий акт в том, что на основании распоряжения Главнауки от 9 августа 1928 г. за № 50/728 выданы из Центрального Хранилища Государственного Музейного фонда МУЗЕЮ ОБЛАСТИ КОМИ, через тов[арища] ЯНОВИЧА, согласно доверенности от 3-го августа 1928 г. за № 815 нижеследующие предметы:

Отдел IV

1. Фарф[оровый] ф[онд]. 623. Габович. Молодая женщина нагая, бел[ый] мрамор.
2. Неизвестн. 77. Неизвестный скульптор. Женщина с урной.
3. Рум[янцевский] муз[ей]. 2260. А. Вальх. Бык.
4. --//-- 2261 --//-- Коза.

5. Строг[ановский] ф[онд]. 2549. Группа работы Лансере 1871 г. Три крестьянки на повозке.
6. --//-- 2543. Две лошади, впряженные в сани. Лансере.
7. Бобринск[их]. 1117. Самсон, избивающий филистимлян ослиной челюстью.
8. Рум[янцевский] муз[ей]. 2357. Лансере. Всадник со львятами.

Отдел XVIII

9. Петро[во]-Соловово. 338. Часы с двумя сидящими амурами.

Отдел I

10. Крафт.2156. Мариани. Мальчик-рыбак.
11. Рум[янцевский] муз[ей].8244. Безродный. Рынок в Севилье.
12. --//-- 7939. Худ[ожник] третьей четверти XIX в. Странствующий музыкант.
13. М[узей] ж[ивописной] к[ультуры]. 6298. Рычков. Знойный полден[ь]. Девушка.
14. Боткин. 6921. Боткин. Натурщица полулежащая.
15. Г.П.У. 10591. Бунин. Нежданная опасность.

Всего пятнадцать предметов.

П[одлинные] п[одписи]: Сдал: СБ. /подпись/
Принял: Д.Янович

Научный архив НМРК. Оп. 1. Д. 2834. Л. 22

3

Копия

Акт № 999

22 августа 1928 г. составлен настоящий акт в том, что на основании распоряжения Главнауки от 24 июля 1928 г. за № 50/728 выданы из Центрального Хранилища Государственного Музейного фонда МУЗЕЮ ОБЛАСТИ КОМИ через представителя означенного музея тов[арища] Яновича согласно доверенности от 3 августа 1928 г. за № 815, 21 (двадцать один предмет) по прилагаемому списку за № 2773 от 23 июля 1928 г.:

Список № 127

Отд[ел] I

1. Хлудовых. 2164. М. Хруслов. 1889 г. Горн[ый] пейзаж с водопадом.
2. Ленин[ская] биб[лиотека]. 10603. Трояновский. На Волге.

3. Цветков[ская] гал[ерея]. 10312. Комаров В.П. Скрипач.
4. --//-- 9086. Максимов В.М. Русская баба.
5. --//-- 9069. Журавлев Ф.С. Натурщица.
6-9. --//-- 9081-9084. Дюккер. Этюд – марина. (4 этюда в одной раме).
10. Из Транс[портного] техн[икума]. 10576. Петровичев. Монастырь.
11. О.Г.П.У. 10621.Крыжицкий. Странники.
12. Высоцк[ого]. 2706. Айвазовский. Берег Черного моря.

Отдел II

13. Рум[янцевский] муз[ей]. 8922. Paia[...]. Венецианский вид.
14. Войткевич. 2058. А. Сапожников. Туземец на верблюде у реки.
15. Эккерт. 2512. К. Майнелло. Стадо в оазисе.
16. Эккерт. 2230. Два седока в санях и собака.
17. Ромейко-Гурко. 5022. В. Клопов. Зимний пейзаж.
18. Со склада Ступ[ина]. 2036. К. Высоцкий. 1907. Лошадь и три седока.
19. Строг[ановский] фонд. 13900. Толоконников. Пейзаж – сарай.

Отдел IV

20. Третьяк[овская] гал[ерея]. 1862. Всадник восточный – лепки Е. Лансера, отлив Н. Штанге (темп. бронза).
21. Румянц[евский] музей.2355. Всадник бедуин – Е. Лансера, отлив Берто (темп. бронза).

Н.К.П. Гос[ударственный] Музейн[ый] Фонд
Центральн[ое] Хранилище
23 июля 1928 г.
№ 2773

К выдаче препятствий нет. Согласен с Госторгом.
На утверждение Главнауки.

П[одлинные] п[одписи]: Сдал: (подпись)
Принял: Янович.

Научный архив НМРК. Оп. 1. Д. 2834. Л. 23

4

Копия

Акт № 1000

22 августа 1928 г. составлен настоящий акт в том, что на основании распоряжения Главнауки от 21 августа 1928 г. № 50/728 выданы из Центрального Хранилища Государственного Музейного фонда МУЗЕЮ ОБЛАСТИ КОМИ через представителя означенного музея тов[арища] ЯНО-

ВИЧ (на основ[е] доверенности от 3. VIII - 28 г. № 815) 79 (семьдесят девять) предметов по прилагаемому при сем списку за № 2793 от 1 августа 1928 г.

Отдел I

1. Зубалова.637. Мастер фр[анцузской] школы XVIII в. (копия). Четыре ангела в облаках (Г.Ф.)
2. Морозовой.889. Венони (копия). Мадонна (Г.Ф.)
3. Рябова. 980. Мастер XVIII в. Портрет императрицы Елизаветы (Г.Ф.)
4. Петрово-Соловово. 2245. Мастер третьей четверти XIX в. Горный пейзаж с двумя фигурами (Г.Ф.)
5. Крафт. 2160. Мастер конца века XIX. У берега моря (Г.Ф.)
6. Ромейко-Гурко. 2461. А. Феодорова. 1897 г. Пейзаж с рекой (Г.Ф.)
7. Неизвестн. со ск[лада] Ступина. 2550. Астудин. Пейзаж – две лодки у берега моря (Г.Ф.)
8. Барятинских. 4367. Мастер XVIII в. Портрет императрицы (Г.Ф.)
9. В. ЦиК.К. 5043. Мастер XVIII в. Копия. Поясной портрет императора Павла I-го (Г.Ф.)
10. Петрово-Соловово. 2255. Мастер третьей четверти XIX в. Южный пейзаж с горами и хижиной (Г.Ф.)
11. Ромейко-Гурко. 2454. Мастер первой половины XIX века. Итальянский пейзаж с часовенкой (Г.Ф.)
12. Солдатенкова. 1570. Сигрист Г. Гусары на рекогносцировке (Г.Ф.)
13. Морозовой. 1803. Оскар Шмидт. Ученый (Г.Ф.)
14. Ценкера. 2415. Карл Мюллер. Город Дюсендорф 1867. Св[ятое] семейство (Г.Ф.)
15. Эккерт. 2350. Давид Мозе. Погибшие надежды (Г.Ф.)
16. Неизвестн. Кауф[м]анн. 1886. Внутренний вид католического собора (Г.Ф.)
17. Ромейко-Гурко. 2455. Левинье. Пейзаж с коровами (Г.Ф.)
18. Рябова. 976. Мастер р[усской] шк[олы] первой половины XIX в. Старик за книгой (Г.Ф.)
19. Петрово-Соловово. 2202. Мастер р[усской] шк[олы] XVIII в. Копия. Портрет Екатерины II-ой (Г.Ф.)
20. Из[м]айловск. 3746. Мастер конца XVII в. Копия. Портрет царя Иоанна Алексеевича (Г.Ф.)
21. Гагарина. 4087. Садовников. 1866 г. Ферма (Г.Ф.)
22. Неизвестн. 4420. Мастер половины XIX в. Портрет императора Николая I-го. Поколенное изображение (Г.Ф.)
23. Неизвестн. 4541. Русский художник первой четверти XVIII в. Портрет императрицы Екатерины I-й в короне (Г.Ф.)
24. Рум[янцевский] муз[ей]. 5860. Неизвестн[ый] худ[ожник] XVIII в. Портрет царицы Наталии Кирилловны Нарышкиной.

25. Строг[ановский] ф[онд]. 7054. Мастер первой половины XIX в. Портрет Александра I (Г.Ф.)
26. Неизвестн. 3483. Копия с Рафаэля Санцио. Мадонна Делла Седиа.
27. Измайловск. 3747. Мастер нач[ала] XVIII в. Современная копия. Портрет царя Петра I-го (Г.Ф.)
28. Неизвестн. 4141. Феликс Поссад. Берлин. 1864 г. Колодец около развалин (Г.Ф.)
29. Окоповой. 6500. Кроллерон. Зуавы (Г.Ф.)
30. --//-- 6373. Майер Луи. Марина-штиль (Г.Ф.)
31. --//-- 6404. Вид улицы (Г.Ф.)
32. --//-- 6385. Вейнгарт. Подслушивают (Г.Ф.)
33. --//-- 6396. Бентаболе. 1855 г. Марина (Г.Ф.)
34. --//-- 6408. Савини А. Головка девушки в древнегреческом платье (Г.Ф.)
35. --//-- 6356. Шривер Луи. 1897 г. Цветочница (Г.Ф.)
36. Зубалова. 7726. Каламе Александр. Водопад (Г.Ф.)
37. Орлова-Давыдова. 7840. Мастер XVIII в. Портрет Петра I-го (Г.Ф.)
38. Рум[янцевский] муз[ей]. 7925. Винчи Леонардо. Мадонна со св[ятыми] Иосифом и Екатериной (Г.Ф.)
39. Строг[ановский] ф[онд]. 9005. Худ[ожник] XIX в. Натюрморт. Дичь (Г.Ф.)
40. Рум[янцевский] муз[ей]. 8072. Горохов И. Л. Дети (Г.Ф.)
41. Рогож[ско]-Сим[оновский]. 8680. Мастер XVIII в. 1761 г. Натюрморт на фоне пейзажа (Г.Ф.)
42. Строган[овский] ф[онд]. 9731. Неизвестн[ый] худ[ожник] первой половины XIX в. Этюд – овца (Г.Ф.)
43. --//-- 9721. Неизвестн[ый] худ[ожник] первой половины XIX в. Этюд – головы овец (Г.Ф.)
44. --//-- 9775. Мей В. Этюд Троицко-Сергиевская лавра (Г.Ф.)
45. --//-- 9566. Художник третьей четверти XIX в. Этюд – Обрыв (Г.Ф.)
46. Рогож[ско]-Сим[оновский]. 8479. Мастер фр[анцузской] шк[олы]. Головка девушки в чепце (Г.Ф.)
47. Моссо. 8365. Фассаурер. Голуби (Г.Ф.)
48. Рум[янцевский] муз[ей]. 8248. Беркос М.А. Цветник у дома (Г.Ф.) (1896 г. хут[ор] Даниловка).
49. Ленинск[ая] библ[иотека]. 8135. Диеболд. Пейзаж со стадом (Г.Ф.)
50. --//-- 10610. Богатов Н.А. Испугалась (Г.Ф.)
51. Живоп[исной] культ[уры]. 6938. Истомин. Пейзаж (Г.Ф.)
52. --//-- 6945. Матюшин. Беспредметность (Г.Ф.)
53. --//-- 6955. Алексеев. Натурщица (Г.Ф.)
54. --//-- 6711. Алабин. Кубический портрет (Г.Ф.)
55. --//-- 6710. Шемякин М.Ф. Церковь (Г.Ф.)
56. --//-- 6678. Лазарев Георг[ий]. 1919 г. Натурщица (Г.Ф.)
57. --//-- 6317. Моргунов А.А. 1913 г. Беспредметность (Г.Ф.)

58. --//-- 6263. Терновский. Орфей (Г.Ф.)
59. Живоп[исной] культ[уры]. 6293. Зуперман. Композиция (Г.Ф.)
60. --//-- 6295. Смирнов. Натюрморт – Беспредметное (Г.Ф.)
61. --//-- 6287. Лазарев. Натюрморт со шляпой (Г.Ф.)
62. Рогожск[о]-Сим[оновский]. 8548. Неизвестн[ый] худ[ожник]. Портрет царя Иоанна Алексеевича (Г.Ф.)
63. Мосо. 8358. Мастер XIX в. Итальянский пейзаж (Г.Ф.)
64. М.И.Н.Д. 9204. Неизвестный художн[ик]. Портрет императрицы Анны Иоанновны (Г.Ф.)
65. Солдатенкова. 1596. Бирштедт. 1871. Пейзаж – озеро в снеговых горах (Г.Ф.)
66. Ленинск[ая] биб[лиотека]. 10592. Протопопов Н. Дача в сумерках (Г.Ф.)

Отд[ел] II

67. Солдатенкова. 1843. Коломбо В. За столом (Г.Ф.)
68. Рум[янцевский] м[узей]. 2434. Неизвестн[ый] мастер XIX в. Швейцарский вид (Г.Ф.)
69. --//-- 2484. Мозес К. Собор св[ятого] Стефана в Вене (Г.Ф.)
70. --//-- 1970. Корроди. Рим. Римский форум (Г.Ф.)
71. Рар. 215. Измайлович. 1907 г. Голова фавна (Г.Ф.)
72. Рум[янцевский] м[узей]. 2508. Неизвестный мастер XIX в. Пейзаж.
73. М.И.Д. 12321. Рокштуль А.П. Портрет Александра II в гусарском мундире (Г.Ф.)
74. Рум[янцевский] м[узей]. 8965. Бем Елизавета Мерх[овна]. Богатыри (Г.Ф.)
75. --//-- 8923. Писемский А.А. Зимний пейзаж (Г.Ф.)
76. Англ[ийский] клуб. 6221. Сверчков Н. Две птицы на ветке (Г.Ф.)
77. Эккерт. 2369. К. Майнелла. Пейзаж. (Маддола) (Г.Ф.)

Отдел I.

78. Окопова. 6403. Савини. Скрипачка (Г.Ф.)
79. Англ[ийский] клуб. 5440. Мастер передвижн[ик]. Этюд - натурщик с бандурой (Г.Ф.)

П[одлинные] п[одписи]: Сдал: (подпись)
Принял: Д.Янович

Научный архив НМРК. Оп. 1. Д. 2834. Л. 24, 24 об., 25.

5

Акт

30 августа 1928 г. мы, нижеподписавшиеся, составили акт о нижеследующем. Представитель Главискусства Ив[ан] Давыдович Морозов сдал, а представитель музея автономной области Коми-зырян Д.Т. Янович

принял, согласно разрешения тов[арища] Горбунова, упр[авляющего] делами Совнаркома СССР, следующие три предмета с «Выставки в память X-летия Октябрьской революции»:

1. по каталогу 124. худ[ожника] Лопатникова «Крестьянский труд». Холст, масло.
2. --//-- 128. худ[ожника] Модорова – «Первомайский праздник у зырян». Холст, масло.
3. --//-- 163. худ[ожника] Рахманова – «Пролетарский гимн». Бронза, пять лиц.

Сдал: И. Морозов
Принял: Д.Т. Янович

Научный архив НМРК. Оп.1. Д. 2834. Л.26.

6

Копия

Акт № 1017

3-го сентября 1928 г. составлен настоящий акт в том, что на основании распоряжения Главнауки от 1-го сентября 1928 г. № 50/728 выданы из Центрального Хранилища Государственного Музейного фонда МУЗЕЮ ОБЛАСТИ КОМИ, через представителя означенного музея т[оварища] Янович, 26 (двадцать шесть) предметов по прилагаемому списку за № 2794 от 1.VIII. 28 г. Мандат № 815 от 3-го августа при акте № 998.

Гос[ударственный] Муз[ейный] фонд.
Центр[альное] хранилище
1 августа 1928 г.
№ 2794

Отдел II

1. Эккерт. 2234. Врубель. Дьявольский шабаш из Вальпургиевой ночи (Провинция)
2. Соллогуб. 4977. Редут. 1823 г. Букет цветов. (Провинц[ия])

Отдел VII

3. Строг[ановский] ф[онд]. 4266. Образец парчи лилового фона с розовым цветочным орнаментом.
4. Рябушинск[их]. ГПУ. 2180. Образец парчи серебристо-золочен[ых] нитей, окаймляющих мелк[ие] букетики с розовыми цветами.
5. -- // -- 2199. Образец полушелковой парчи кремового цвета, заткан[ный] цветами и стилизованными двуглавыми орлами.
6. Англ[ийский] клуб. 2326. Спорок со стихаря из парчи.

7. Строган[овский] ф[онд]. 4249. Кусок лилового шелка платок затканный золочен[ыми] и серебрян[ыми] нитями.
8. Англ[ийский] клуб. 2356. Дорожка коричневатого полушелка, заткан [ная] цветами.
9. ГПУ. Рябушинск[их]. 2216. Образец парчи светло-крем[ового] фона с затк[анными] цветами и стилизованными орлами.
10. Строган[овский] ф[онд]. 4465. Образец шелка с цветочным орнаментом.
11. Англ[ийский] клуб. 2363. Покрышка синяя парчовая с золочен[ым] и серебр[яным] орнаментом. Рисунок – букеты, перевязан[ные] лентами.
12. Рябушинск[их]. ГПУ. 2155. Образец парчи кремового цвета с букетами роз.
13. Рогож[ско]-Сим[оновский]. 3048. Платок черный шелковый, вышит[ый] золотом, по краям золочен[ая] бахрома.
14. Англ[ийский] клуб. 2319. Фелонь распоротая из парчи бел[ого] цвета, заткан[ная] стилизованным растительным орнаментом.
15. ГПУ. Рябушинск[их]. 2158. Образец парчи розового цвета рубчиками с букетиками бел[ыми] с роз[овыми] цветами.
16. Стр[огановский] ф[онд]. 4792. Образец парчи розового цвета рубчиками с заткан[ными] цветами.
17. Рябушинск[их]. 2185. Образец парчи розов[ого] цвета, затк[анной] цветами.
18. ГПУ. Рябушинск[их]. 2166. Образец парчи кремового цвета, заткан[ной] букетами.
19. ГПУ. Рябушинск[их]. 2189. Образец парчи зеленовато-желтого фона с заткан[ными] по нем[у] цветами.
20. Рябушинск[их]. ГПУ. 2162. Образец парчи голубого цвета с розовыми цветами и золотом заткан[ными] двуглавыми орлами.
21. Рогож[ско]-Сим[оновский]. 3323. Платок шелковый корич[невый], с вышивкой металлич[ескими] нитками.
22. Стр[огановский] ф[онд]. 4271. Образец парчи голубого фона с золочен[ым] орнаментом.
23. Рябушинск[их]. ГПУ. 2239. Два образца парчи светло-коричн[евого] цвета с заткан[ными] цветами и стилизованным орнаментом.
24. Англ[ийский] клуб. 2354. Покрышка серебристой парчи с заткан[ными] букетами разноцветного шелка.
25. Стр[огановский] ф[онд]. 4527. Кусок парчи золотой с красными цветами.

Подл[инные] подп[иси]: Сдал: (подпись)
Принял: Д.Янович

Научный архив НМРК. Оп.1. Д. 2834. Л. 27, 27 об.

7
Акт

11 сентября 1928 года составлен настоящий акт в том, что на основании разрешения Главнауки НКП от 19 июля с[его] г[ода] за № 50-728 из Государственного Музея Фарфора (Подсосенский пер[еулок], д[ом] № 21) передаются Музею Автономной Области Коми-Зырян следующие предметы по списку:

	Инвент[арные] №№	Наименование предметов
1-2	М.Ф. 4294 – 4295	Две большие вазы, сплошь покрытые живописью цветов, птиц, и сцен из китайской жизни. Китай.
3-4	М.Ф. 4298 – 4299	Две большие вазы белые с живописью китайских фигур и пестрым орнаментом по верху и низу. Китай.
5	М.Ф. 5450	Ваза, по светлому фону живопись водорослей и рыб. Копенгаген.
6	М.Ф. 5843	Ваза в форме чаши на четырехугольной бронзовой подставке с двумя ручками. Синяя с золотом и гирляндой цветов по белому фону. Без марки. (Ручка отбита).
7	М.Ф. 3188	Ваза в форме кратера на круглом постаменте, коричневая, украшенная рельефным золотым орнаментом и живописью крупных цветов вокруг верхнего пояса. Марка: А II с короной. Бывш[ий] Императ[орский] завод.
8	З.Ф. 2409	Ваза с двумя золочеными ручками, на четырехугольном постаменте, голубая с позолотой и живописью цветов в черных резервах. Зав[од] Попова.
9-10	З.Ф. 3530-3531	Две вазы большие с двумя ручками в виде скульптурных зверей, с китайской росписью. Китай.
11-12	З.Ф. 3761-3762	Две вазы восьмиугольные с узким горлом, с росписью китайцев. Китай.

ИТОГО: Двенадцать предметов.

Печать Музея фарфора Сдали:
И.о. директора Музея Фарфора А.Филиппов, Б. Алексеев
Принял: Д.Т. Янович

Научный архив НМРК. Д. 2834. Л. 28.

8
Акт № 1

1 октября 1928 г. зав[едующий] музеем Автономной Области Коми А.А. Молодцова[6] в Устьсысольске приняла от Д.Т. Яновича в присутствии пред[седателя] Общества изучения Коми края Н.А. Соснина[7] следующие художественные произведения, доставленные из Москвы от Музейного п[од]отдела Главнауки, например:

1. Тропинин. «Золотошвейка». 291. Хр.
2. Скотти. «Итальянка». 2680. Г.М.Ф.
3. Иванов И. «Крым». 643. Ф.
4. Волков. «Озеро». 6454. Г.М.Ф.
5. Иванов С. «О[братные] Переселенцы». 799. Ф.

Сдал: Д.Т. Янович
Приняла: А. Молодцова
При сдаче присутствовал инспектор ОРКИ М. Пролетарский[8]

Научный архив НМРК. Оп. 1. Д. 2834. Л. 29.

9
Акт № 5

1-го октября 1928 года зав[едующим] Музеем Автономной Области Коми Антониной Александровной Молодцовой в Устьсысольске приняты от Данилы Тимофеевича Янович следующие художественные скульптурные произведения, доставленные из Москвы от Музейного п[од]отдела Главнауки:

1. Габович. Обнаженная женщина (лежащая фигура) – белый мрамор.
2. Неизвестный итальянский скульптор – «Женщина в античной одежде с урной в руках» – белый мрамор (стоячая фигура).
3. Валь – «Бычок» – бронза (на прямоугольном пьедестале).
4. Валь – «Коза с колокольчиком» – бронза (на овальном пьедестале).
5. Лансере – «С базара» (две лошади, запряженные в сани, на которых сидит крестьянин с женой) – бронза.
6. Лансере – Три девушки на одноколке с верховым мальчиком на лошади, бронза.
7. Неизвестный скульптор франц[узской] школы – «Борьба» (Самсон, избивающий филистимлян ослиной челюстью) – бронза.
8. Лансере – «Всадник туркмен» – бронза.

9. Лансере – «Всадник туарег» – бронза.
10. Бронзовые часы с двумя сидящими амурами: у одного в руке подзорная труба (символ науки), у другого – лист бумаги (символ литературы).
11. Неизвестный автор – «Головка младенца» – белый мрамор.

Одиннадцать скульптурных изделий.

Сдал: Д.Т. Янович
Приняла: А.А. Молодцова
При передаче присутствовал представитель ОРКИ М. Пролетарский

Научный архив НМРК. Д. 2834. Л. 30.

10
Акт № 3

3 октября 1928 г. зав[едующий] Музеем АВТОНОМНОЙ ОБЛАСТИ КОМИ А.А. Молодцова в Устьсысольске приняла от Д.Т. Яновича следующие художественные произведения, доставленные из Москвы от музейного п[од]отдела Главнауки:

1. Гузиков. «Яблони в цвету». Картон, масло.
2. Михайлова К.И. «Фонтан».
3. Михайлова К.И. «Фонтан и цветы».
4. Максимов В.М. «Русская баба». Холст, масло. В раме.
5. Елиз[авета] Бем. «Богатыри». Акварель. В раме под стеклом.
6. Крыжицкий. «Дождь». Масло, холст. В раме.
7. Р. Майнелло. «Пастух у пальмы». Акварель. В раме под стеклом.
8. Р. Майнелло. «Берег моря в Алжире». Акварель. В раме под стеклом.
9. Боткин. «Голова девушки в малиновом платье». Холст, масло.
10. Зигрист. «Гусары». Масло, дерево. Без рамы.
11. Шривер. «Парижская цветочница». Масло, дерево. В лепной раме.
12. Гроллерон. «Зуавы». Масло, дерево. В лепной раме.
13. Назаревская. «Портрет натурщика». Масло, картон. В тонкой рамке.
14. Петровичев. «Монастырь». Масло, картон. В узенькой рамке под стеклом.
15. Сверчков. «Две птицы на розе». Акварель, в окантовке под стеклом.
16. Мозе. «Вена. Максимиллиановская площадь». Акварель, в лепной позолоченой раме.
17. Дибольт. «Ландшафт с домашними животными». Дерево, в раме.
18. Рачков. «Портрет русской девушки». Холст, масло, в золотой раме.
19. Феликс Поссарт. «Колодец среди развалин Альгамбра с цыганками». Масло, холст. Без рамы.

20. Толоконников. «Овин». Акварель. В фанерной раме.
21. Свиридов П.П. «Лестница». Туш, в багетной раме.
22. Редут. «Букет цветов с росинками на листах». Акварель под стеклом в окантовке.
23. Адам Кунц. «Натюрморт» (кружка, лимон, виноград, персики и бокал). Масло, холст.
24. Федоров. «Речка в сосновом бору». Масло, холст.
25. Клопов. «Русская деревня зимой». Пастель в паспарту.
26. Колломба Виргилий. «Завтрак монаха». Акварель.
27. Мей. «Троицкая лавра». Холст, масло. Этюд.
28. Савини. «Скрипачка». Масло, холст.
29. Неизвестн[ый] худ[ожник]. «Вальпургиева ночь». Сепия, под стеклом, в окантовке.
30. К. Высотский. «В розвальнях». Акварель.
31. Сапожников. «В Египте». Акварель, в паспарту, в позолоченной багетной раме.
32. Неизвестн[ый] худ[ожни]к. «Бандурист». Холст, масло.
33. Н. Каразин. «Караван в пустыне». Акварель. В багетной раме.
34. Дюккер. Этюды – пейзажи (четыре морских этюда). В золоченой раме и паспарту.
35. Рожанковский. «Тихо. (Лунная ночь на кладбище)». Акварель. В деревянной раме под стеклом.
36. Васильковский. «Ночное в [с]тепи». Акварель. Под стеклом, в дубовой раме.
37. Броиловский. «У стен древней обители». Акварель. В багетной раме.
38. Мюллер Карл. «Святое Семейство». Масло, холст, на картоне.
39. Щербиновский. «Пейзаж. (Март)». Холст, масло.
40. Мостова. «Цветы». Холст, масло. В деревянной раме.
41. Журавлев. «Натурщица в русском костюме». Масло. В золоченной раме.
42. Неизвестн[ый] художн[ик]. «Головы баранов». Холст, масло.
43. Неизвестн[ый] художн[ик]. «Белый баран». Холст, масло.
44. Двадцать три образца тканей (по списку).

Всего: 43 произведения и 23 образца тканей.

Сдал: Д.Т. Янович
Приняла: А. Молодцова
При сдаче присутствовал: инспектор ОРКИ М. Пролетарский
зам. зав. Обоно А. Надеев

Научный архив НМРК. Д. 2834. Л. 31, 31 об.

11
Акт № 4

4 октября 1928 года, зав[едующий] Музеем Автономной Области Коми А.А. Молодцова в Устьсысольске приняла от Д.Т. Яновича в присутствии председателя Общества изучения Коми края Н.А. Соснина следующие художественные произведения, доставленные из Москвы от музейного п[од]отдела Главнауки:

1. Леонардо да Винчи. (Копия). «Мадонна с младенцем». Масло, холст, в багетной раме.
2. Н. Бунин. «Нежданная опасность» (четыре рыбака на море, в лодке). Масло, холст.
3. Астудин. «Берег моря». Масло, холст, золоченая лепная рама.
4. В.И. Комаров. «Скрипач». Масло, холст, в лепной раме.
5. В. Лебедев. «Дорожка в саду». Масло, холст, в деревянной раме.
6. Шервуд. «Дама в голубом». Масло, холст, лепная, золоченая рама.
7. Леблан. «Главы Благовещенского собора». Картон.
8. Кузнецов Николай. «Клубника». Холст, масло.
9. Жамет. «Альбано». Масло, холст, лепная золоченая рама.
10. Ганс Шлейх. «Берег моря». Масло, холст, деревянная рама.
11. Мориани. «Итальянский мальчик рыбак». Масло, холст, в лепной раме.
12. Левинь. «Две коровы у ручья». Масло, холст.
13. Трояновский. «Волга». Масло, холст, в лепной золоченой раме.
14. Боткин. «Натурщица». Масло, холст.
15. Кривенко. Декоративный пейзаж. Масло, холст.
16. Михайлова. «Ветер». Масло, холст.
17. Тулупов. «Домик». Масло, холст.
18. Циммерман. «Стадо». Масло, дерево, лепная рама.
19. Модоров. «Праздник 1-е мая у оседлых самоедов». Масло, холст.
20. Измайлович. «Фавн». Рисунок бискр. Рама деревянная под стеклом.
21. Алексеев. «Портрет обнаженного мальчика на желтом». Масло, холст.
22. Неизвестный автор. «Старик-начетчик». Поясной портрет. Масло, холст, деревянная рама.
23. Безродный. «Рынок в Севильи». (Испания). Масло, холст, деревянная рама.
24. Неизвестный автор. «Битая дичь». Натюрморт. Масло, холст.
25. Терновский. «Орфей». Театральный декоративный пейзаж. Масло, холст.
26. Айвазовский. «Берег Черного моря и виноградники». Масло, холст, позолоченная лепная рама, 1836 г.
27. Хруслов. «Водопад». Масло, холст.
28. Пала. «Гондола». Акварель в паспарту в золоченой раме.

29. Неизвестный автор 18 века «Воры» (два кота воруют рыбу). Масло, холст.
30. Беркос. «Сад в Даниловке». Масло, холст.
31. Корроди. «Развалины древнего Рима». Акварель, в золоченой раме.
32. Богатов. «Испугался». Масло, холст, в лепной золоченой раме.
33. Рафаэль (копия). «Мадонна» Холст, масло.
34. Садовников. «Стадо около голландского хутора». Масло, холст.
35. Д. Мозе. «Погибшие мечты» (Смерть сына). Масло, холст, багет.
36. Френц. «На охоту». Акварель, рама серого клена, под стеклом.
37. Писемский. «Первый снег». Акварель, паспарту, багетная рама, под стеклом.
38. Протопопов. «Сумерки». Масло, холст, в дубовой раме.
39. Шемякин. «Вечерний свет». Масло, картон.
40. Савини. «Римлянка». Масло, холст.
41. Неизвестный автор 18 века, фр[анцузской] школы. «Амуры в облаках». Масло, холст. В золоченой раме.
42. Лопатников. «Новости». Масло, холст.
43. Алексеева Кира. «Цветы». Масло, холст.
44. Алабин. Кубист. «Портрет». Масло, холст.
45. Чакрыгин. «Голова женщины». Масло, холст.
46. Розкин. «Автопортрет кубиста». Масло, холст.
47. Медунецкий. «Праздник». Масло, холст.
48. Лазарев. «Натюрморт с лошадиным черепом» (кастрюли, книга и лошадиный череп). Масло, холст.
49. Истомин. «Пейзаж». Масло, холст.
50. Смирнов. «Рабочий». Масло, холст.
51. Моргунов. «Цветы» (кубизм). Масло, холст.
52. Смирнов. «Натюрморт» (кубизм). Масло, холст.
53. Лазарев. «Натюрморт» (моя шляпа, кофейная мельница). Масло, холст.
54. Рычков Г. «Прогулка». Масло, холст.
55. Митюшин. «Беспредметность». Масло, холст.
56. Зупперман. «Музыка» (кубизм). Масло, холст.
57. Наумов. «Двое сзади у огня». Масло, холст.
58. Неизвестный автор. «Женщина на пёстром». Масло, холст.
59. Лазарев Г. «Спящая натурщица». Масло, холст.
60. Неизвестный автор. «Девушка с лошадью». Гуашь, холст.
61. Щербиновский. «Дорога между полей». (Финляндия). Масло, холст.
62. Венони. «Мадонна». В лепной узорной раме с лепным паспарту.
63. Дюпранд. «Шарманщик». Масло, холст.
64. Оскар Шмидт. «Алхимик». Масло, холст.
65. Кауфман. «Внутренний вид католического собора». Масло, холст, в золоченой лепной раме.

66. Вейнгард. «Подслушивают». Масло, дерево, золоченый багет.
67. Ламуа. «Морской берег». Масло, дерево, золоченая лепная рама.
68. Мастер французской школы. «Головка девушки в чепце». Масло, холст.
69. Фасзауэр. «Голуби» (пять голубей). Масло, холст.
70. Плензингер. «Девушка, спящая в поле». Масло, холст.
71. Неизвестный автор. «Портрет девушки брюнетки в белом платье». Масло, холст.
72. Неизвестный художник итальянской школы 18 века. «Старик с бородой». Масло, холст.
73. Горохов. «Дети в цветах». Масло, дерево.
74. Итальянский мастер третьей четверти 19 в. «Горная хижина на фоне пейзажа с двумя фигурами». Масло, холст.
75. Бентаболь. «На берегу моря». Масло, дерево.
76. Неизвестного итальянского художника первой половины 19 века. «Итальянский пейзаж с часовенкой». Масло, картон.

Сдал: Д.Т. Янович
Приняла: А. Молодцова
Присутствовал: Зам. зав. ОБОНО А. Надеев[9]
Инспектор ОРКИ М. Пролетарский

Научный архив НМРК. Оп.1. Д. 2834. Л. 32, 32 об., 33

12
Акт № 7

10 октября 1928 года зав[едующий] Музеем Автономной Области КОМИ А.А. Молодцова в Устьсысольске приняла от Д.Т. Яновича следующие картины, доставленные из Москвы от Музейного п[од]отдела Главнауки:

1. Неизвестный мастер 60-х годов 19-го века (№ 2255). «Южный пейзаж с горами и хижиной». Масло, картон.
2. Люи Мейер. «Штиль» (№ 6373). Масло, картон.
3. Р. Гветек. «Улица средневекового города». Масло, дерево.
4. Александр Калямб. «Водопад» (№ 7726). Масло, холст.
5. Неизвестный русский художник. «Корни на песчаном обрыве». Масло, картон.
6. Бирштед. «Озеро в снеговых горах». Масло, холст.
7. Неизвестный мастер 19-го века. «Швейцарский вид». Акварель, в раме под стеклом.
8. Неизвестный мастер 19 века. «Пейзаж» по шелковому репсу, в деревянной раме под стеклом (картина японская).

9. Неизвестный мастер 19 века. «Итальянский пейзаж». Масло, холст.
10. Мастер русской школы первой половины 19 века. «На отдыхе» (Корова и лошадь у телеги). Масло на меди, в золоченой раме.

Сдал: Д. Янович
Принял:
При передаче присутствовали: Пред[седатель] РКИ
М. Пролетарский, ОБОНО А. Надеев

Научный архив НМРК. Оп. 1. Д. 2834. Л. 34

13
Список
художественных произведений и картин, полученных Д.Т. Янович для Областного Коми Музея, но еще не доставленных в Устьсысольск

1. Рахманов. «Пролетарский гимн». Бронза, пять лиц (от Совнаркома с выставки в память Х-летия Окт[ябрьской] Рев[олюции])[10].
2. Кузнецов П. «Натюрморт» (из Третьяковской галл[ереи]).
3. Венецианов. «Игра в карты» (из Цветковской гал[ереи]).
4. Зубалов. «Старый нищий» (из Муз[ейного] фонда).
5. Бем Елиз[авета]. «Питер женится». --//--
6. С. Соломко. «Женская головка». --//--
7. --//-- Венеция (дворец дожей). --//--
8. Неизвестн[ый] художник. «Женский портрет». (Пастель) под стеклом и в раме.
9. Серов В.А. «Встреча с союзниками». --//--
10. Левицкий. Портрет А.Н. Толстого. --//--
11. Сорок рам от картин.
12. Две большие вазы, сплошь покрытые живописью птиц и сцен из китайской жизни. Китай.
13. Две большие вазы белые с живописью китайских фигур и с пестрым орнаментом вверху и внизу.
14. Ваза. По светлому фону живопись водорослей и рыб. Копенгаген.
15. Ваза в форме чаши на 4-х угольной бронзовой подставке с 2-мя ручками, синяя с золотом и гирляндой цветов по белому фону, без марки (ручка отбита).
16. Ваза в форме кратера на круглом постаменте, коричневая, украшенная рельефным золотым орнаментом и живописью крупных цветов вокруг верхнего пояса. Марка «АП с короной».
17. Ваза с 2-мя золочеными ручками на четырехугольном постаменте, голубая с позолотой и живописью цветов в черных резервах. Зав[од] Попова.

18. Две вазы большие с двумя ручками в виде скульптурных зверей, с китайской росписью. Китай.
19. Две вазы восьмиугольные, с узким горлом, с росписью китайцев. Китай.

Для Областного Архива не доставлено:
1. Маковский. Портрет Николая II.
2. Шильдер. Портрет имп[ератрицы] Марии Федоровны.

10.XI.928. Д. Янович

Научный архив НМРК. Оп.1. Д. 2834. Л. 35

14
Акт

Среди картин, полученных от Музейного отдела Главнауки Наркомпроса в октябре 1928 года, следующие произведения, числом 5, оказались в состоянии, не удовлетворяющем экспозиции, и потому не могущих быть выставленными для публичного обозрения ни в Областном Музее Автономной Области Коми, ни в помещении Областного Архива, о чем составлен настоящий акт в присутствии представителя О.Р.К.И., заведующего Обоно, зав[едующего] Архивом и зав[едующего] Музеем. Список:
1. «Горное озеро» – картина маслом на холсте, художник Беерштадт 1871 г. Раз[мер] 137 см х 216 см. Имеет поперек всего полотна двухвершковую полосу молочно-белого цвета.
2. Портрет-копия царя Ивана Алексеевича, писан маслом на холсте, который дал вертикальные трещины посередине полотна. Размер 60 х 46 см.
3. Поясной портрет неизвестной девушки в белом платье конца 18 века, писан маслом по холсту, нуждается в очистке и промывке, так как записан до полной неузнаваемости. Размер 71 см х 58 см.
4. «На отдыхе» – картина маслом на медном листе, размер 21 см х 26 см, неизвестного автора начала 19-го века, с изображением лежащей коровы и лошади, стоящей у телеги. Нуждается в полной реставрации.
5. Портрет девушки в русском сарафане, работы художника Рачкова, с облупившимися площадями полотна и частями, записанными не соответствующей тонам краской.

Зав. Обоно А. Надеев
Зав. об[ластным] Архивом

Зав. об[ластным] Музеем
Представитель ОРКИ М.Пролетарский
г. Устьсысольск
« » октября 1928 года

Научный архив НМРК. Д. 2834. Л. 36

Примечания:

[1] Троцкая Наталия Ивановна (1882-1962) – с 1918 по 1927 гг. возглавляла Отдел (коллегию, затем главное управление) по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР.

[2] Эфрос Абрам Маркович (1888-1954) – русский советский искусствовед, литературовед, театровед, поэт и переводчик. В 1918-1927 гг. – один из ведущих сотрудников Коллегии (отдела) по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР, заведующий подотделом учета и охраны музейного отдела Главнауки Наркомпроса РСФСР.

[3] Машковцев Николай Георгиевич (1887-1962) – известный искусствовед, автор большого количества книг по истории искусства. Входил в состав комиссии по охране памятников искусства и старины. Заведовал музейным отделом Главнауки Наркомпроса РСФСР.

[4] Лалакина А.М. – сотрудник Представительства Коми автономной области при Президиуме ВЦИК. В качестве представителя Коми областного музея занималась вопросами получения и отправки первой коллекции картин и литературы по истории изобразительного искусства из Центрального Хранилища Государственного Музейного фонда г. Москвы в Усть-Сысольск.

[5] Так в тексте. «Шерер, Набгольц и Ко» – знаменитая полиграфическая фирма, действовавшая с 1864 по 1918 гг.

[6] Молодцова Антонина Александровна (1895-1979) – директор Коми областного музея с марта 1928 по январь 1931 гг.

[7] Соснин Николай Александрович (1890-1964) – заместитель заведующего Коми областным статистическим отделом, председатель Общества изучения Коми края с 1928 по 1930 гг.

[8] Пролетарский (Корычев) Максим Васильевич (1901-1949) – инспектор, председатель отдела рабоче-крестьянской инспекции Коми облисполкома в конце 1920-х гг.

[9] Надеев Алексей Николаевич (1895-1991) – заместитель заведующего, заведующий Коми областным отделом народного образования в 1927-1930 гг.

[10] Здесь и далее курсивом выделены приписки карандашом.

Принятые сокращения

АХРР – Ассоциация художников революционной России

ВКП(б) – Всесоюзная коммунистическая партия (большевиков)

ВУЗ – Высшее учебное заведение

ВХУТЕМАС (Вхутемас) – Высшие государственные художественно-технические мастерские, Москва

ВХУТЕИН (Вхутеин) – Высший государственный художественно-технический институт, Москва

ВЦВБ – Всероссийское центральное выставочное бюро, Москва

ВЦИК – Всероссийский Центральный Исполнительный Комитет

ВЦ музейное бюро – Всероссийское центральное музейное бюро, Москва

ГМИИ – Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, Москва

ГМФ – Государственный музейный фонд, Москва

ГПУ – Государственное Политическое управление

ГРМ – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея, Москва

ГСХМ – Государственные свободные художественные мастерские, Москва, Витебск

ГЭ – Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ГФ – Госфонд

з/к – заключенный

ИЗО НКП (ИЗО Наркомпроса) – Отдел изобразительного искусства Народного комиссариата просвещения РСФСР

ИТЛ – Исправительно-трудовой лагерь

ЛФЗ – Императорский (Ломоносовский) фарфоровый завод

МВД – Министерство внутренних дел

МГУ – Московский государственный университет

МГХПА – Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова

МЖК – Музей живописной культуры, Москва

МИД (МИНД) – Министерство иностранных дел

МУЖВЗ – Московское училище живописи, ваяния и зодчества

НА РК – Национальный архив Республики Коми, Сыктывкар

НГРК – Национальная галерея Республики Коми, Сыктывкар

НМРК – Национальный музей Республики Коми, Сыктывкар

НКП (Наркомпрос) – Народный комиссариат просвещения РСФСР

ОБМОХУ – Общество молодых художников

ОБОНО – Областной отдел народного образования

ОГПУ – Объединенное государственное политическое управление

ОРКИ – отдел рабоче-крестьянской инспекции Коми облисполкома.

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства (ранее Центральный государственный архив литературы и искусства)

РОСТА – Российское телеграфное агентство

РК – Республика Коми

РКИ – рабоче-крестьянская инспекция

РСФСР – Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика

СНК – Совет народных комиссаров

СРХ – Союз русских художников

СССР – Союз Советских Социалистических Республик

ТПХВ – Товарищество передвижных художественных выставок

УК – Уголовный Кодекс

УНОВИС – Устроители нового искусства

УФСБ – Управление Федеральной службы безопасности

Ухтпечлаг – Ухто-Печорский исправительно-трудовой лагерь

ЦГАЛИ – Центральный государственный архив литературы и искусства (сейчас – Российский государственный архив литературы и искусства)

ЦХ ГМФ – Центральное хранилище Государственного музейного фонда

Сведения об авторах

Беляева Надежда Жоржевна – главный хранитель Национальной галереи Республики Коми (Сыктывкар).

Лахтионова Татьяна Алексеевна – директор Национального архива Республики Коми (Сыктывкар).

Орлова Ольга Владимировна – заведующий отделом научной работы Национальной галереи Республики Коми (Сыктывкар).

Плаксина Наталия Евгеньевна – заместитель директора по научной работе Национальной галереи Республики Коми (Сыктывкар).

Поповцева Элеонора Константиновна – ученый секретарь Национальной галереи Республики Коми (Сыктывкар).

Пьянкова Татьяна Алексеевна – заведующий отделом этнографии Национального музея Республики Коми (Сыктывкар).

Рощевская Лариса Павловна – главный научный сотрудник отдела «Научный архив и энциклопедия» Коми научного центра Уральского отделения РАН, доктор исторических наук, профессор (Сыктывкар).

Сова Валентина Алексеевна – ученый секретарь Национального музея Республики Коми (Сыктывкар)

Янович Неждана Даниилoвна – дочь Д.Т. Яновича, переводчик, преподаватель английского языка (Гейтесбург, США).

Янович Ольга Яковлевна – внучка Д.Т. Яновича, музыкант, педагог, концертмейстер, руководитель оркестра (США).

Содержание

От составителей 3

I. Д.Т. Янович – личность и судьба

Пьянкова Т.А.

Этнограф-музеевед (материалы к биографии Д.Т. Яновича) 8

Янович Н.Д.

Воспоминания о моём отце 17

Янович О.Я.

Из детства 20

II. Д.Т. Янович и первая художественная коллекция Коми края

Поповцева Э.К.

К истории первых художественных коллекций Коми края 30

Плаксина Н.Е.

К вопросу об источниках поступления произведений из коллекции Д.Т. Яновича 41

Орлова О.В.

Коллекция русской и западноевропейской скульптуры в собрании Национальной галереи Республики Коми 51

Беляева Н.Ж.

Произведения русского искусства 1910-1920-х гг. из коллекции Д.Т. Яновича 62

III. Вопросы атрибуции произведений из коллекции Д.Т. Яновича

Поповцева Э.К.

Из опыта первых исследований ряда русских портретов XVIII – первой половины XIX века 78

Плаксина Н.Е.

Новое о картине В.А. Лобова «Старик с книгой» 94

Поповцева Э.К.

«Озеро в снеговых горах» американского художника Альберта Бирштадта 105

Орлова О.В.

«Причудливый декадент заграничной фабрикации» Боткин Федор Владимирович (1861-1905) 108

Беляева Н.Ж.

«Натюрморт» К.К. Алексеевой 122

Беляева Н.Ж.

К вопросу об атрибуции произведения Алексеева «Обнажённый мальчик на жёлтом» 125

IV. Архивные документы

Рощевская Л.П.
«Об определении помощником хранителя музея
императора Александра II при училище»..... 132
Лахтионова Т.И.
«... Портреты царствовавших в России императоров,
как исторический материал»..... 141
Сова В.А.
Документы научного архива Национального музея Республики Коми
о приемо-передаче предметов из Государственного Музейного фонда
в музей автономной области Коми..... 144

Принятые сокращения 166

Сведения об авторах 168

Для заметок

Д.Т. Янович (1879 – 1940): личность в истории музейного строительства в Коми крае. Сборник статей и материалов.

Редактор и составитель – Н.Е. Плаксина
Дизайн, вёрстка – А.В. Попов