

КАФЕДРА ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ ИСКУССТВА
КАФЕДРА ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА

Исторический факультет
Московского государственного университета
имени М.В. Ломоносова

ТРУДЫ ИСТОРИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА МГУ

64

III INSTRUMENTA STUDIORUM

25

РОССИЯ И ГЕРМАНИЯ: КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ

Материалы научной конференции

1 марта 2013 года

Москва 2013

УДК 008 (470:430) (082)

ББК 71.1я43

Р 76

Ответственный редактор: А.П. Салиенко

Редколлегия: В.С. Турчин, И.И. Тучков, Э.С. Смирнова,
А.П. Салиенко, А.А. Платонова

Р 76 Россия и Германия: культурные связи : Материалы научной конференции 1 марта 2013 года. — М. : издатель Степаненко, 2013. — 212 с. + 40 с. цв. илл.
ISBN 978-5-901882-54-2

В сборнике публикуются доклады, прочитанные в марте 2013 года на конференции «Россия и Германия: культурные связи».

Книга рассчитана на студентов гуманитарных ВУЗов, историков, историков культуры и искусства, всех интересующихся проблемами искусства России и Германии.

Издатель Степаненко

ISBN 978-5-901882-54-2

© Коллектив авторов, 2013

© Степаненко А. Ю., 2013

Содержание

В.С. Турчин

(МГУ имени М.В. Ломоносова, Исторический факультет;
Государственный институт искусствознания).
«Германия и мы»: на перекрестках двух культур.
Интригующие встречи и недолгие расставания 5

А.Л. Баталов

(Музей-заповедник «Московский Кремль»;
Государственный институт искусствознания).
Мастера из Священной Римской империи в Москве Ивана Грозного.
К проблеме интерпретации архитектурных мотивов 12

Э.С. Смирнова

(МГУ имени М.В. Ломоносова, Исторический факультет;
Государственный институт искусствознания).
Коллекционирование русских икон в Германии в XX веке.
Некоторые наблюдения 26

Л.Ю. Савинская

(ГМИИ имени А.С. Пушкина).
Немецкие художники и русские заказчики в Италии конца XVIII века.
К вопросу о стиле и вкусе 45

С.С. Веселова

(МГУ имени М.В. Ломоносова, Исторический факультет).
Русские сады в издании «Gartnerisches Skizzen-Buch» (Berlin, 1883).
К истории российско-германских связей в области садового искусства 74

Gertrud Pickhan

(Berlin).
«Jene wortlos-beredte Poesie des innigsten Naturempfindens».
Isaak Levitan und seine Wahrnehmung durch Zeitgenossen in Russland,
Deutschland und Österreich 93

В.С. Турчин

(МГУ имени М.В. Ломоносова, Исторический факультет;
Государственный институт искусствознания).
Художницы немецкого экспрессионизма.
Важный эпизод из истории искусства Германии и России XX века 127

О.А. Гощанская

(МГУ имени М.В. Ломоносова, Исторический факультет).
Мюнхенская школа профессора Шимона Холлоши и его русские ученики 142

Е.К. Жукова

(МГУ имени М.В. Ломоносова, Исторический факультет).

Экспрессионизм Бориса Голополосова 161

Д.А. Булатов

(ГМИИ имени А.С. Пушкина).

Между формализмом и соцреализмом:

художественная жизнь Восточной Германии 1945–1955 годов.

Постановка проблемы 181

С.В. Хачатуров

(МГУ имени М.В. Ломоносова, Исторический факультет).

Абстрактный экспрессионизм. Диалог Америки, Германии и России 204

**«Германия и мы»:
на перекрестках двух культур.
Интригующие встречи
и недолгие расставания**

В.С. Турчин

Россия и Германия, Германия и Россия...

Слишком много дум, чувств и мыслей вызывают эти вслух произносимые слова.

Попытаемся, однако, встать невядалеке, не отрекаясь от всего комплекса проблем, от всех тех ассоциаций, которые эти слова (не слова, конечно, но целые духовные концепты) вызывают и которые кажутся уже чуть ли не врожденными. В их сочетании звучат горны истории, которые никого не оставят равнодушным.

Иного и быть не может.

Многое тут определено самыми сложными обстоятельствами. Их, действительно, так много, что всех не перечислить. Что-то закрепляется в сознании, а еще больший пласт — на некоем «бессознательном» уровне. Однако историки художественной культуры, учитывая (насколько возможно!) факторы из разных сфер жизни, хотят подобраться к самой сути, к тому, что заставляет эти «слова» звучать вновь и вновь, порождая все новые образы и оттенки смыслов.

Почему они вызывают взаимную переключку?.. Чем в корне связаны эти «концепты»?

Такой резонанс, определенное «эхо», видимо, обитало здесь изначально. Помимо всех политических и территориальных проблем, следует не только учитывать взаимодействие культур, но и отдавать ему одну из первых ролей в этом процессе. Историческое взаимодействие двух стран есть некая система, скорее хаотичная, однако в этих встречах и расставаниях все же очевидна

определенная надмирность. Теперь как-то не принято говорить «воля Божья», но все же. Все же...

Вот предварительно несколько слов.

«Корреспондентами культур» становились обычно не по своей воле, хотя бывало всякое. Тут всегда имел место некий мощный «удар» изнутри вовне. Нации, то битые, то активно действующие, когда становилось понятно, что нельзя ни проиграть, ни выиграть, волей-неволей начинали внимательно изучать друг друга. Таков закон жизни. Народы то вступали в драку (что запоминалось больше, чем взаимодействие культур), то, словно опомнившись, мирились и налаживали дипломатические связи. При этом они находили «свое» в чужом и чужое в «своем». И дело не только в «обмене», который всегда служит обновлению культур; здесь встает вопрос и о ментальных границах, как преодолимых, так и нет. Ведь «свое», если углубляться в него, может открыться с неожиданной стороны, а «чужое» — вдруг показаться до боли знакомым. Но вместе с тем есть крайние точки — «свое-свое» и «чужое-чужое» — которым никогда не сойтись, так как они являются стержнем национального сознания. Таким образом и становится возможным, сохраняя национальное ядро, по мере необходимости принимать извне то, что необходимо для развития этой «самости для себя собой» (*fuer sich*).

Жизнь культуры всегда оказывалась выше и значительнее побоищ. Можно сказать, вследствие насыщенных многовековых взаимоотношений, только две нации в Европе, а именно — русская и германская, и имеют более или менее верное представление друг о друге. А это уже судьба. И как всякая — она прихотлива. Только эти две нации в Европе, освобождаясь из плена феодализма, впрочем, «медленно спеша» (в чем их сходство), учились, что называется, «мудрствовать», воздействовать на мир то силой, то мыслью. Их беда и их достоинство — в умении верить, что настоящее сулит блестящие

перспективы (а то, что и все «другие» склонны думать о себе так же — это как-то во внимание не принималось).

Умение переживать историю (всемирную) — редкий дар, и две нации стали учиться выражать это в культуре, соперживая и соперничая (иначе и нельзя). При этом, то принимая Францию во внимание, то стремясь ей противодействовать, в этом «споре» в ходе «учебы» они обнаруживали свое родство. Мир жаждал — и всегда жаждет — соединения «слова» и «дела», тогда как разум склонен к утопии, отвлеченной мысли и идеализму. Хотелось синтеза национальных традиций с общемировыми...

Духа с жизнью.

* * *

Немцы, то есть «немые», иначе говоря, не понимающие славянскую речь, издавна поглядывали на Восток, забывая о том, что Берлин был основан хранителями «берегинь»... В мифические времена. Потом началось паломничество ремесленников, купцов, полководцев, педагогов, льстивых придворных. «Нижний этаж» подобной миграции был параллелен «верхнему»: княжеские, царские и императорские матримониальные связи укрепляли союз двух стран, что, впрочем, не мешало каждой из них преследовать собственные политические и территориальные интересы, иногда предельно ясные, приводящие к вооруженным конфликтам, иногда умело замаскированные дипломатическими упражнениями. «Немецкая слобода» (будущее Лефортово) в Москве явилось платформой для дальнейшего развития отношений. Там появились и адепты теософии — последователи Я. Бёме, чьи сочинения издавались по-немецки.

Во второй половине XVIII века Россия захотела стать одним из центров Европы, соревнуясь с Францией (особенно во времена Екатерины II). И внимание к ней было весьма велико; раздробленная на княжества Германия могла только мечтать о подобном единстве, созву-

чии мечты и реальности. Учтем, что тогда французское Просветительство становилось чуть ли не государственной религией. И стоит еще раз подумать — какие плоды принес век Просвещения для Европы и Америки? Помимо известных лозунгов, одетых в масонскую символику, тут важна общая направленность мысли (вне зависимости от влияния отдельных лож). Мысли о «свободе, равенстве и братстве», вскоре всколыхнувшие многие страны, были отложены «на завтра», а пока говорили не без удовольствия о «природном человеке», который проявляет свою сущность, свои «родовые качества», вне зависимости от климата и государственных границ, и который будто бы всюду одинаков.

Фридрих II не менее Екатерины II был увлечен подобными взглядами, и у них с императрицей имелись общие друзья — искусители из Франции. Тем нужно было потрясти основы бытия; они, действительно, думали о человеке, о его правах, и Франция, вплоть до подарка статуи «Свободы», помогала «Новому свету», который решил бороться за независимость. Но наше дело думать о Европе, контуры которой тогда явно вырисовались. Вместе с тем мысли и настроения, шедшие из Франции, приобретали в России и Германии несколько разнящееся значение, хотя, хотя...

В XVIII веке узы масонства объединяли просвещенных (то есть «узревших Свет истины») людей Европы. В Россию, помимо этого, из Швеции шло влияние мартинизма, и розенкрейцерства — из Германии. Студенты, возвращавшиеся из европейских университетов, например, из Лейпцигского, являлись «обращенными». Итак, масонство, как ритуал и определенная политическая сила, создавало почву для сближения культур. Следует отметить и такие аспекты, как пропаганда теософии и традиционное благочестие. Этот синтез имел существенное значение для тех лет, да и впоследствии давал о себе знать.

Не вдаваясь в подробности, но имея в виду общие исторические перспективы, стоит пунктирно наметить общий характер взаимодействий двух культур, чтобы уяснить место поднятых на шей конференции проблем. Если признаться честно, то для уяснения как художественных контактов, так и параллелей в развитии (компаративистики) изобразительных искусств двух стран, к настоящему времени сделано не так уж много. В этом и заключается исследовательский пафос предлагаемых вниманию читателя в данной публикации научных статей. Тем более, что есть надежда, что эта исследовательская инициатива будет продолжена.

К настоящему времени имеется скорее представление о важности общей проблематики взаимоотношений двух стран, чем систематическое исследование «всех» проблем («всех» тут специально берется в кавычки, так как о многих мы к настоящему времени и не подозреваем!) Тут, к нашему стыду, как морального, так и профессионального свойства, следует признать, что искусствоведение сильно отстает от того, что сделано историками литературы, философии (включая эстетику), театра и музыки. Поэтому просьба к читателю — не рассматривать публикуемые здесь статьи как стремление быстро «наверстать» упущенное. Нет, это скорее напоминание и обещание, что историки искусства осознают важность всех названных проблем и стремятся к их решения, или, вернее, рассмотрению. И хотят продолжать — по мере сил — дальнейшую детальную проработку.

Вопрос о взаимодействии культур Германии и России обострился в XIX веке, чему имелись свои особые причины. Известный историк искусства барон Н. Врангель отметил, что французское влияние сменилось тогда в Европе на немецкое. Все предшествующее время стало рассматриваться как некая подготовка к свершению истории «здесь и сейчас». Так казалось с позиций тех

лет. Да, XX век внес свои существенные коррективы, однако связи двух культур складывались веками, приносили плоды в области культуры и искусства, обладающие вневременной ценностью.

Стоит наметить то, что, на наш взгляд, требует изучения в первую очередь. В начале XIX века многие русские и немецкие художники покидали родину, а Италия стала для них благословенным «приютом», второй их «родиной». Там им предстояло больше узнать друг о друге. Обычно в этой связи думают о встречах «назарейцев» с О. Кипренским и А. Ивановым, но были, например, и общие интересы в области пленэрной живописи у Сил. Щедрина и К. Блехена. Не до конца раскрыто значение К.-Д. Фридриха для русской культуры (известна его переписка с В. Жуковским), для изучения его влияния на становление романтизма в кругу императорской семьи, увы, сделано пока мало (при том, что симпатии к Германии там предполагались изначально). Также не понята мечта русских императоров о некоей «идиллии» в духе бидермайера (стиль этот насаждался «сверху»), хотя поиск «своего места» в меняющемся мире для этого течения был характерен (мечта «жить на Рейне» в гармонии всех со всеми).

Еще стоит обсудить, насколько мечта о Gesamtkunstwerk'e повлияла на всю русскую культуру XIX–XX веков (скажем, и продолжает влиять до сих пор). Садово-парковое искусство в этой связи достойно пристального внимания.

Более или менее понятна сложная история взаимоотношений в области архитектуры от Средних веков до XX века (опять-таки, урок и пример для историков изобразительного искусства). Большое значение здесь имеют мысли о своеобразии «северных» культур. И тут экскурсы в область средневекового искусства крайне желательны.

Не совсем ясной представляется практика показа картин русских художников в Вене и Мюнхене в конце XIX века (тогда этот регион часто рассматривался как общий), в ходе чего формировалось представление о России. Имело место сложное взаимодействие немецкого и русского «импрессионизмов» и «символизов». При этом выделяется вклад России в развитие экспрессионизма и возникает ряд вопросов. Почему, в частности, П. Филонов перешел на язык искусства А. Дюрера? И был ли экспрессионизм только немецким или также и «русским»? В последнее время тут многое проясняется. Интересны взаимоотношения искусств во второй половине XX — начале XXI века.

Впрочем, всего не перечислить. Да и не в этом задача. Главное — понять, сколько еще предстоит сделать, чтобы соответствовать современным методологическим критериям изучения истории. Выставка «Москва — Берлин. Берлин — Москва» оказалась значительной акцией 1996 года. Воспоминания о ней живы и по настоящее время. Поставлено было много проблем, но не сказать, что они были решены.

Иначе говоря, имеют место попытки нащупать отдельные «болевые» точки в проблеме развития культур двух стран. В статьях данного сборника обозначены некоторые из них. Хотя, как можно понять, многое еще только ждет своего часа.

Мастера из Священной Римской империи в Москве Ивана Грозного. К проблеме интерпретации архитектурных мотивов

А.Л. Баталов

Вопрос о присутствии западных мастеров в Москве Ивана Грозного до последнего времени не ставился. Впервые, представление об иностранных архитекторах, которые могли работать в России в XVI в., было связано исключительно с Италией, а последний итальянский архитектор Петр Фрязин (предположительно Петрок Малой), работавший в Московии, бежал в 1538 г.¹ Во-вторых, в историографии сложилось устойчивое представление о зодчестве эпохи Ивана Грозного как о периоде создания самобытной русской архитектуры, обогащенной итальянскими новациями.

В то же время и архитектурный материал, и источники позволяют говорить о присутствии европейских мастеров и период правления Ивана Грозного. Так, удалось установить имена английских архитекторов, приехавших на службу русскому царю в 1560-е гг.² Существуют и другие свидетельства, позволяющие говорить о том, что поиск иностранных мастеров производился в течение всего царствования Иоанна IV и не ограничивался Англией³.

¹ *Кивимяэ Ю.* Петр Фрязин или Петр Ганнибал? Итальянский архитектор в позднесредневековой Руси и Ливонии // Крепость Ивангород: Новые открытия / Сост. М.И. Мильчик. СПб., 1997. С. 237–245.

² *Batalov A.L., Schwidkowski D.O.* An English Craftsman in the Court of Ioann the Terrible // Pinacothek. 2004. 1–2. P. 136–139.

³ *Баталов А.Л.* Литвины польской короны на службе московского царя. К постановке проблемы // Пинакотека. 2005. №1.

История западных мастеров в Москве Ивана Грозного начинается с Ганса Шлитте, который еще в 1547 году взялся доставить в Москву архитекторов и ремесленников из Священной Римской империи. Считается, что это предприятие закончилась неудачей, что со своей стороны служило подтверждением отсутствия западных мастеров в грозненскую эпоху.

Прежде всего, отправка агента из Москвы в Священную Римскую империю за мастерами и архитекторами не была необычной, поскольку с конца XV в. круг стран, где московский великий князь хотел нанять архитекторов, в том числе и итальянцев, к себе на службу, был достаточно широким. Вопрос о том, приезжали ли иностранцы вне дипломатических миссий в Москву в 1540-е гг., снимается уже фактом приезда самого Шлитте, прибывшего в Московию с рекомендательными письмами от герцога Альберта Прусского. Оценки, данные в исторической литературе личности Шлитте, часто диаметрально противоположны по характеристике — от агента великого князя до авантюриста-самозванца. Шлитте действительно имел задание отправиться в пределы империи и получить разрешение у императора произвести вербовку мастеров и ученых. Об этом свидетельствуют документы, изученные в архивах Кёнигсберга, Вены, Любека с начала XIX в. такими учеными, как К. Фабер, И. Фидлер, П. Пирлинг, Г. Форстен, Ю. Щербачёв и др. Представление о Шлитте как об самозванном авантюристе решительно опроверг И.И. Полосин, писавший в предисловии к изданию записок Фейта Зенга: «Едва ли, однако, можно согласиться с мнением, получившим распространение в исторической литературе, что мы имеем дело лишь с личными авантюрами Ганса Шлитте, в особенности после его побега из любекской тюрьмы. Не так уж были наивны в свое время Карл V и в дальнейшем Генрих II и их дипломаты»⁴.

⁴ Полосин И.И. Из истории блокады Русского государства (перевод и вводная статья И.И. Полосина) // Материалы и исследования по

В то же время определенный вес существовавшим сомнениями придавали малодостоверные с точки зрения многих исследователей сведения Шлитте о стремлении царя к соединению церквей — православной и католической. Однако означает ли это, что сведения о включении в состав команды, собранной Шлитте, строительных мастеров были ложными? Весь комплекс известных документов не позволяет сомневаться в том, что одной из главных задач Шлитте была вербовка архитекторов и каменщиков. Эти сообщения не идут в разрез с тем, что в Москве требовались военные специалисты. В реалиях того времени сам архитектор одновременно был и военным инженером.

Более запутанным остается вопрос о том, кто именно входил в число тех людей, которых удалось набрать Шлитте. Согласно списку из 107 человек разных профессий, составленному Шлитте в любекской тюрьме, в Москву готовы были ехать два архитектора, 12 каменотесов, три плотника, восемь столяров и один формовщик⁵. Таким образом, отряд строительных мастеров был самым большим. В этом списке практически отсутствуют военные специалисты; правда, перечень знатоков химического дела показывает, что они были предназначены для изготовления пороха. Кроме того, вероятно, в список были внесены только те мастера, которые приехали в Любек. Была и другая группа, которая двигалась в Московию, минуя Любек, сухим путем, через Пруссию и Лифляндию. В той группе нам известен

истории СССР. М., 1955. Т. II: Документы по истории XV–XVII вв. С. 256.

⁵ *Faber K. Nachricht von der fehlgeschlagenen Unternehmung des Zars Iwan Wasiliewitsch, sein land durch Gelehrte, Künstler und Handwerker aus Deutschland zu verbessern // Faber Karl. Preussisches Archiv oder Denkwürdigkeiten aus der Kunde der Vorzeit. Dritte Sammlung mit einem Plan. Königsberg, 1810. S. 9.*

пушечный мастер, который требовался в России, согласно грамоте Иоанна IV, выданной на руки Шлитте⁶.

Наконец, более важным представляется вопрос о том, смогли ли люди, собранные Шлитте, проникнуть в Россию? В том, что это могло произойти, был уверен Н.М. Карамзин, считавший, что «многие из немецких художников, оставленных в Любеке, вопреки запрещению императора и магистра Ливонского умели тайно проехать в Россию и были ей порукой в важном деле гражданского образования»⁷. Позже той же позиции придерживался и А.И. Успенский⁸.

Дополнительные сведения о том, как происходило продвижение людей, собранных Шлитте, по направлению к Московии, дают записки Фейта Зенга. Фейт упоминает и о судьбе каждой из этих групп. Он повторяет сказанное Гансом Шлитте в письме к королю Христиану III о людях, прибывших в Любек: «А так как он там содержался под стражей, ему пришлось предоставить наёмному люду обовшиветь и разбежаться. Из них многие еще живы»⁹. Несколько иная судьба постигла, по его словам, вторую группу ученых и ремесленников, отправившихся в Москву сухим путем. Они провели пять лет в заключении в Курляндии.

В то же время можно установить временной отрезок, когда теоретически был возможен проезд мастеров и ученых через земли, подчиненные императору Карлу V. Это время с января 1548 по октябрь 1549 г. Ни Шлитте, сидевший в любекской тюрьме с лета 1548 г. до своего

⁶ Monumenta Livoniae antiquae. Riga und Leipzig, 1847. Bd. V. S. 115.

⁷ Карамзин Н.М. История государства Российского. СПб., 1819. Т. VIII. С. 113.

⁸ Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. М., 1913. С. 59.

⁹ Донесение нюрнбергского купца Фейта Зенга аугсбургскому рейхстагу о торговых операциях в Русском государстве и понесенных им издержках // Полосин И.И. Указ. соч. С. 258 (далее — Донесение).

побега в 1550 г., ни тем более Фейт Зенг, познакомившийся со Шлитте лишь в 1555 г., не могли иметь сведений о судьбе каждого мастера и учёного. История искусного пушечного или оружейного мастера Ганса, схваченного с другими волонтерами в двух милях от русской границы, говорит о том, что мастера, набранные Шлитте, самостоятельно продолжали путь в Московию без своего «предводителя». Лифляндская хроника сообщает, что мастера передвигались по Европе с собственными паспортами на двух языках — немецком и русском: «Когда же стремление москвитов залучить к себе подобных искусных мастеров и художников стало таким, что они начали изготавливать эти паспорта сами на обоих языках, московитским и германском, дабы им беспрепятственно передвигаться через свои земли, вплоть до самой Москвы»¹⁰. Из текста трудно понять, кто изготовлял паспорта — москвиты или сами мастера и художники. Поскольку Лифляндская хроника весьма тенденциозно описывает всё происшедшее с экспедицией Шлитте, то, может быть, речь шла именно об имперских паспортах. С таким паспортом передвигался по империи и известный оружейный мастер Ганс. С подобными документами могли продолжать движение в сторону Московии до октября 1549 г. и другие ремесленники и специалисты. Их имена не попадали в местные архивы в случае их успешного перехода границ. Заметим, что о мастере Гансе, как и о докторе Иоганне фон Рассенеке и Вольфе из Страсбурга, пробиравшихся к русской границе через Пруссию и Лифляндию, также не было бы ничего известно, если бы они успешно достигли своей цели. Поэтому гипотетически остается возможность самостоятельного проникновения в Московию мастеров из Священной Римской империи.

¹⁰ Monumenta Livoniae antiquae. Bd. V. S. 115.

Блокада продолжалась ливонскими городами и в начале 1550-х гг. В этих условиях Москве приходилось искать обходные пути, по которым можно было из Империи попасть на Русь, минуя ливонские города. В связи с этим обращает на себя внимание грамота в Копенгагенском архиве, написанная на ломаном немецком и посланная на имя датского короля Христиана III от царя Ивана Васильевича в январе 1553 г. Здесь говорится о том, что «царь разрешил прибыть в свое государство немцу Арнту (Arntt) с цесарскими людьми для некоторых дел; просит короля пропустить Арнта через свою землю без задержания и предлагает, чтобы король послал к нему также посланного о своих делах, обещая отпустить его в скором времени»¹¹. Речь идет о какой-то группе поданных императора во главе с неким Арнтом, для которой Москва добивалась права проезда через Данию. Возможно, здесь как раз и шла речь о какой-то части экспедиции Ганса Шлитте, стремившейся попасть к великому князю на службу, минуя опасную для их жизни Ливонию.

Представление о том, что все попытки московского правительства нанять иностранных ремесленников и военных специалистов были пресечены неудачной миссией Ганса Шлитте, полностью отвергаются описанием последнего Казанского похода. Летописи, содержащие подробный рассказ об осаде Казани, впервые прямо упоминают о присутствии в русском войске иностранного военного инженера. Официальная летопись называет и его имя: «...призывает государь к себе немчина, именуема Размысла, хитра, навычна градскому разорению, и приказывает ему подкоп под град учинити»¹². Судя по летописному описанию, Размысл установил систему подкопов, взорванных последовательно.

¹¹ Шербачев Ю.Н. Копенгагенские акты, относящиеся к русской истории. М., 1915. Вып. 1. 1326–1569 гг. С. 22. №19.

¹² ПСРЛ. Т. 13. Ч. 1. СПб., 1904. С. 209.

Кем же был иноземный инженер, известный под русским прозвищем «Размысл»? Ф. Ласковский, автор фундаментального труда по истории фортификации, отвел ему значительное место в развитии русского военно-инженерного искусства. Он считал Размысла, в соответствии с указанием «Летописца начала царства», немцем по происхождению. Появление Размысла, как считал Ф. Ласковский, положило начало приездам в Россию немецких строителей¹³. Память о том, что военный инженер, обеспечивший подрыв казанских укреплений, был немцем, сохранялась достаточно долго. Рассказы об этом передавались иностранцам еще в начале XVII в. Так, в записках Исаака Массы мы находим любопытное упоминание о том, что мина в подкопе была устроена «искусным инженером Эразмом по происхождению немцем»¹⁴. К слову сказать, Генрих Штаден, бывший в России в 1560–1570-е гг., также писал о некоем господине Асмусе, взорвавшим стены Казани и построившим затем Вологодскую крепость, после чего тот был казнен Иваном Грозным¹⁵.

Однако представление о Размысле как о немецком инженере может быть поколеблено летописным памятником, так называемым Троицким сказанием, открытым А.Н. Насоновым в конце 1950-х гг. Здесь известие о Размысле было дано с весьма существенными отличиями: «некий же человек бе благочестиваго царя именем

¹³ Ласковский Ф. Материалы для истории инженерного искусства в России: Опыт исследования инженерного дела в России до XVIII столетия. СПб., 1858. Т. 1. С. 258–259.

¹⁴ Масса И. Краткое известие о Московии // О начале войн и смут в Московии. История России и Дома Романовых в мемуарах современников. М., 1997. С. 21.

¹⁵ Epstein Fritz T. Heinrich von Staden. Aufzeichnungen über den Moskauer Staat. Nach der Handschrift des Preußischen Staatsarchivs in Hannover. Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde. Hamburgische Universität. Bd. 34. Hamburg, 1964.

Размысл, родом литвин, сый хитр бе подкопы творити под градные стены. Сему же повелеша многие подкопы творити под градные стены»¹⁶.

Тем не менее, другой летописный памятник XVI в., «Казанский летописец», представляет нам совершенно иной национальный состав военных инженеров, присутствовавших в русском войске под Казанью. Отличие Казанского летописца от «Летописца начала царства» и «Троицкого сказания о походе на Казань» в том, что здесь полностью отсутствуют какие-либо упоминания о «немчине» или «литвине» Размысле. Вместо него присутствуют итальянцы — фрязи. Сообщение об их участии в осаде Казани выделено в отдельную главу «О пришедших Фрязех ко царю Московскому и великому князю». Первым творением рук фрязей Казанская история называет сооружение осадных башен. Затем фряжские «хитрецы» соорудили мосты через рвы и реки «мудростию великою», и лишь затем приступили к подкопу¹⁷.

Итак, источники определенно указывают на то, что инженерное обеспечение осады Казани было осуществлено иностранными инженерами. Исследователи, занимавшиеся анализом инженерного обеспечения Казанского похода, указывали на комплексный характер мероприятий, обеспечивших динамичный и активный характер осады. Не был ли связан такой рывок с появлением на службе московского великого князя военных инженеров? Появление Размысла должно было произойти между 1550 и 1552 г., т.е. в течение двух лет, прошедших после неудачной попытки приступа к Казани, до начала нового, на этот раз уже победоносного, похода 1552 г.

¹⁶ Насонов А.Н. Новые источники по истории Казанского «взятия» // Археографический ежегодник за 1960 год. М., 1962. С. 19.

¹⁷ ПСРЛ. Т. 19. СПб., 1903. Стб. 138–140.

То, что Размысл был, по «Троицкому сказанию», литвином, не снимает вопроса о том, не был ли он в числе людей, отправившихся со Шлитте в Москву. Несомненно одно — его приезд в Москву между 1550 и 1552 гг. связан с начавшимися в 1547 г. поисками военных инженеров, архитекторов, ремесленников и других европейских наёмных мастеров. Возможно, он прошел в Московию со стороны Великого княжества Литовского.

Во второй половине 1550-х гг. Московия приобретает значительно большие возможности для получения иностранных мастеров. Есть целый ряд свидетельств постоянного интереса Москвы к получению мастеров и докторов из Священной Римской империи. Как и в годы блокады, московское правительство старается обеспечить свободное перемещение «цесарских» докторов и мастеров через другие страны. Транзит мастеров через Данию становится одним из пунктов договора 1562 г. царя с королем Фредериком III, посвященного докторам и мастеровым, едущим в Россию из-за моря: «Также которые люди пойдут из-за моря дохторы, или мастеровые какие ни есть, на наше имя, — тебе, приятелю нашему Фредерику королю, тех людей к нам пропускати не держав без всяких зацепок»¹⁸.

После Казанской победы Москва постепенно наводняется всё большим количеством западных, преимущественно немецких и польско-литовских наёмников и ремесленников. О компактном поселении немецких ландкнехтов в Москве свидетельствуют многочисленные источники. Немецкие подразделения участвуют в боевых действиях русского царя, в том числе в 1572 г. под командованием князя Хворостинина¹⁹. Количество

¹⁸ Щербачев Ю.Н. Русские акты Копенгагенского архива. СПб., 1897. С. 73.

¹⁹ Буганов В.И. Повесть о победе над крымскими татарами в 1572 г. // Археографический ежегодник за 1961 год. М., 1961. С. 270.

собранных ландскнехтов — один из наиболее красноречивых показателей свободы проникновения в Россию западных специалистов, в которых постоянно нуждалась Москва. Помимо военных и ремесленников, московское правительство никогда не забывало и о строительных мастерах и инженерах. На переговорах Москвы с послами императора Максимилиана в 1576 г. эта просьба звучит так: «А что вы послове, в своем листе написали... что Государю нашему... из немецкие земли надобет, и Государь бы наш к брату своему... Маскимилияну цесарю приказал, и брат наш со своими великими послы пришлет и Государь наш... велел приказати к брату своему... *о церковных, и о городских и о полатных мастерах* (выделено нами. — А.Б.), которые бы умели те дела гораздо делати, да о мастерах, которые дощатые доспехи делают таковы ж, как Ян принес нам в поминках»²⁰. Таким образом, архитекторы опять находятся рядом с мастерами-оружейниками из Священной Римской империи.

Обогащение России мастерами из городов и государств Священной Римской империи становится заметным не только для путешественников. В 1570 г. на Штеттинском съезде город Любек, когда-то задержавший Шлитте, был обвинен в том, что он снабжает Московию мастерами и запрещенными товарами.

В сообщениях о работающих при Грозном выходцах из Германии и Литвы возникает классический для всей Европы образ итальянского специалиста: художника, архитектора или инженера. Он появляется не только в главе Казанского летописца о пришедших к царю фрязях. Франческо Тьеполо, венецианец, не посещавший Россию, но написавший записки о Московии по каким неизвестным нам описаниям, указывал, что Иван Гроз-

²⁰ Памятники дипломатических сношений с державами иностранными. СПб., 1851. Т. 1. Стб. 542.

ный «пригласил из Германии и Италии инженеров и литейщиков, пушкарей, при помощи которых укрепили по-итальянски Кассан [Казань], Чатракан [Астрахань] и другие места, а также отлил большое число пушек»²¹. Подобные же сведения, может быть ставшие источником для Тьеполо, сообщает Джиованни Тедальди, посетивший Россию в 1550–1560-е гг.²² Существует ещё одно упоминание об итальянцах, принадлежащее известному историку русско-английских отношений И.Х. Гамелю, работавшему в английских архивах. Он сообщает, что в 1560–1570-е гг. на голландских кораблях итальянские художники и мастеровые добирались до Соловецкого монастыря, откуда по Онеге отправлялись в Москву²³. Мы не знаем источника таких сведений, но возможность привоза мастеров через европейских посредников не раз обсуждалась московским правительством в течение всего XVI в.

Возможность получения мастеров через страны, не заинтересованные в блокаде Московии, постоянно использовалась Россией. В середине 1550-х гг., когда усилия Москвы были направлены на преодоление блокады и на получение мастеров, стремящихся попасть на службу к великому князю, неожиданно появился принципиально новый источник получения необходимых специалистов. В 1553 г. кустью Двины подошел корабль Ричарда Ченслера, посланного «Торговой компанией открытия стран, островов, государств и владений, еще неизвестных и не соединенных морскими путями» для поиска новых путей из Западной Европы в восточные страны. Как известно, это событие стало началом целой

²¹ Иностранцы о древней Москве: Москва XV–XVII веков. М., 1991. С. 64.

²² Шмурло Е.Ф. Известия Джиованни Тедальди о России времени Ивана Грозного // Журнал Министерства народного просвещения. 1891. №5. С. 132.

²³ Гамель И.Х. Англичане в России. СПб., 1865. С. 109.

эпохи тесных торговых и дипломатических отношений России с Англией, благодаря которым царь в 1560-е гг. получил английских архитекторов и инженеров.

Активность этого процесса совпадает по времени с вывозом мастеров и военных из Священной Римской империи. Примерно тогда же, когда представители Любека обвиняются на Штеттинском съезде в перевозке мастеров и, видимо, вооружения на Русь, польский король Сигизмунд, с тревогой следивший за успехами английской торговли в России, в очередной раз с тем же увещеванием обращается к королеве Елизавете I в 1569 г.: «Москаль усиливается по мере большого подвоза к Нарве разных предметов ... так как оттуда ему доставляются не только товары, но и оружие, доселе ему неизвестное, и мастера и художники... Казалось, мы доселе побеждали его только в том, что он был невежествен в художествах и незнаком с политикою»²⁴. Это письмо лучше другого документа показывает, как на протяжении практически всего царствования Иоанна IV Русское государство, вопреки сопротивлению стратегических противников, шло к осуществлению того плана, который был обозначен еще в 1547 г., когда, как выразился прусский историк начала XIX в. Карл Фабер, царь Иван Васильевич предпринял попытку «улучшить свою страну через образование, искусства и ремёсла». Эта программа выполнялась независимо от тех затруднений, которые испытал Шлитте в конце 1540-х гг. Он представляется нам не ловким дельцом и авантюристом, а целенаправленным агентом своего нового сюзерена, поставленным в экстремальные условия и не имевшим возможности получить помощь от страны, интересы которой он защищал ценой собственной свободы. Во всех случаях масштаб его миссии оставил ясный след

²⁴ Толстой Ю.В. Первые сорок лет сношений между Россией и Англией (1553–1593 гг.). СПб., 1875. С. 32.

в Средней Европе среди ремесленников и военных специалистов, сознававших свою востребованность в Московии. Прекращение блокады не могло не привести к реализации интенций обеих сторон: и тех, кто стремился попасть в Московию из Европы, и тех, кто нуждался в европейских ремесленниках. Отсутствие попыток дипломатическим путем, как при Василии III, вывезти строительных мастеров из Европы в 1550-х — начале 1560-х гг., может говорить, прежде всего, о том, что эти мастера в России были. Их недостаток стал ощущаться в середине 1560-х гг., когда последовали ясные просьбы к английскому престолу. Можно сказать, что с 1567 г. по середину 1570-х гг. правительство, получив инженеров и каменщиков из Англии, снова прекращает активную вербовку иностранных специалистов. Пожар Москвы 1571 г., в котором погибают мастера, а также начавшийся экономический кризис, во время которого оставшиеся в живых англичане, видимо, под давлением Елизаветы I, возвращаются к родным берегам, становятся причиной того, что в середине 1570-х гг. правительство снова оказывается перед необходимостью искать специалистов в Европе. С этим связано обращение к императору Максимилиану.

Таким образом, даже отрывочные сведения показывают, что поиск архитекторов (военных инженеров) и строительных мастеров велся правительством Ивана Грозного постоянно, с 1547 г. до 1570-х гг. Есть все основания полагать, что миссия Ганса Шлитте дала импульс этому процессу, благодаря которому значительные группы мастеров и специалистов начали стремиться на службу к московскому государю. Это движение начинается с территорий, входящих в Священную Римскую империю. Учитывая состав империи, можно предположить, что состав этих мастеров мог быть многонациональным, включая также и итальянцев, тем более, что среди них могли быть не только подданные импера-

тора. Сведениями о работавших в России архитектурных мастерах из Англии дополняются представления о том, что в России Ивана Грозного могли одновременно действовать выходцы из различных европейских стран. Это обстоятельство составляет отличие этого периода от эпохи Ивана III и Василия III, отмеченной доминированием итальянцев в осуществлении архитектурных программ московских государей.

Коллекционирование русских икон в Германии в XX веке. Некоторые наблюдения

Э.С. Смирнова

Эта статья представляет собой развитие одного из сюжетов, которые в краткой форме освещаются в другой статье автора, печатающейся в сборнике Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета «Искусство христианского мира», вып. XII, под названием «К истории собирания русских икон на Западе».

В последние десятилетия русские иконы приобрели на Западе большую популярность. Правда, в самые недавние годы в этом процессе наблюдается некоторый спад: отдельные выдающиеся иконы, попавшие из рук частных коллекционеров к дилерам, не находят своего покупателя. Надо полагать, подобные факты зависят от нюансов рынка, а в какой-то мере — и от изменчивости политической ситуации. В целом же можно констатировать, что интерес к русской иконописи — пусть и с перерывами — держится на высоком уровне уже 100 лет, начиная отсчет со знаменитой выставки древнерусского искусства, прошедшей в Москве в 1913 г.¹

Высокое духовное и художественное впечатление, произведенное иконами Древней Руси на западный мир в XX столетии и сохраняющееся до сих пор, вовсе не представляет собой явления монотонного и однородного. Здесь есть, прежде всего, разновидности «хронологические», доминирующие в тот или иной период. В начале прошлого века этот интерес в значительной мере был связан с новыми тенденциями живописи XX в.,

¹ Выставка древнерусского искусства, Москва, 1913.

подпитывал творчество художников, ориентирующихся на эти новшества. Позднее, в 1920–1930-е гг., в период интенсивной продажи на Запад художественных сокровищ из советских музеев, на Западе возникает мотив спасения памятников русского искусства, жестоко уничтожавшихся в СССР, тогда как, например, в 1990-х гг. для многих западных собирателей и ценителей икона стала символом истории и культуры России, которая, как тогда казалось, выходит на новые рубежи своего развития.

Есть также и разновидности «географические». В разных странах Европы, при всей значительности процесса так называемой «глобализации», до сих пор существуют неодинаковые оттенки отношения к тем или иным культурным пластам прошлого, как то — к русской иконописи. Одно дело — Франция, с ее новой живописью, в частности, с творчеством Матисса, а также с большой общественной ролью потомков русских эмигрантов первой волны, столь внимательных к наследию православной культуры, а другое дело — скандинавские страны и большая часть Германии, где традиции протестантизма, исключавшего почитание святых образов, побуждали акцентировать в русской иконе её историческое и собственно художественное значение. Еще один вариант дает Италия, где многие регионы исторически развивались в тесной связи с византийским и поствизантийским миром и где иконы православного круга истари не являются редкостью в местных церквях.

Прежде чем обратиться к XX столетию, сделаем несколько замечаний о более ранних временах. Как известно, большое количество византийских произведений попало в Западную Европу в результате Четвертого крестового похода и взятия Константинополя крестоносцами в 1204 году. Так, собор Сан Марко в Венеции полон — внутри и снаружи — византийскими произведениями, особенно рельефами. Уникальные византийские

произведения попадали и в Германию: например, мозаичная икона «Св. Николай» в Буртшаиде, мозаичная икона Богородицы во Фрайзинге. Византийские мозаичные иконы (особенно малоформатные) пользовались — и до сих пор пользуются — невероятным успехом на Западе, и, может быть, не случайно, что именно к этой теме обратился в конце жизни знаменитый австрийский византист Отто Демус.

Начиная с XVI в., т.е. уже с поствизантийского периода, мы имеем примеры русских произведений, попавших в Германию — в составе посольских даров или в качестве военных трофеев. Так, например, в Мюнхене, в Сокровищнице (Schatzkammer) при Королевской резиденции сегодняшний посетитель может видеть небольшую русскую икону «Богородица с Младенцем», типа Седмиезерной, судя по живописи — начала XVI в., в роскошном окладе и в жемчужном уборе (илл. 1.1). В XVII в. она упоминается в документах частной капеллы баварского герцога Максимилиана I, впоследствии курфюрста, причем указано, что икона «из Москвы» (вероятно, она была получена в качестве дара)². Там же, рядом, находится серебряный ковчег-мошевик, исполненный по заказу царя Бориса Годунова и его сына Фёдора в 1602 г. для мощей Иоанна Предтечи и Дионисия Ареопагита. В 1613 г. поляки увезли его в Варшаву как военный трофей, а в 1614 г. польский король Сигизмунд III подарил его баварскому герцогу Вильгельму V³.

² Katalog der Schatzkammer der Residenz München / Bearbeitet von H. Brunner. 3. Auflage. München, 1970. Kat. 64. Ср. также: Schatzkammer der Residenz München. München, 1992. S. 19. Kat. 64. Консультацией по этому и следующему произведению я обязана директору Schatzkammer в Мюнхене, профессору Сабине Хайм.

³ Ibidem. Kat. 65. См. также: *Журавлёва И.А.* Серебряный ковчег-мошевик 1602 года из сокровищницы баварских герцогов в Мюнхене (в печати).

Пример иного рода – русская икона XVI в. «Св. Феодор Стратилат в житии», которая очутилась в небольшой евангелическо-лютеранской церкви Св. Марии и Христофора в Абсберг-Кальбенштайнберге, недалеко от Нюрнберга (илл. 1.2). Как предполагается, ее привез туда вскоре после 1613 г. один местных жителей, Филипп Ритер, долгое время перед этим воевавший в Венгрии и Польше⁴. Эта икона была привезена то ли как военный трофей, то ли в качестве некой экзотической редкости.

Понятно, что протестантская Европа в эпоху Реформации не могла глубоко интересоваться ни византийскими, ни поствизантийскими иконами, поскольку новым религиозным движением иконопочитание отрицалось: торжествовало иконоборчество. Возможно, что известное чудо 1558 г. с русскими иконами в Ругодиве (Нарве), когда один из нечестивых «немчинов» бросил икону св. Николы в огонь, после чего весь город был наказан за кощунство⁵, отражает именно это обстоятельство.

⁴ *Сорокатый В.М.* Икона «Феодор Стратилат в житии» в Кальбенштайнберге (Германия) // Ферапонтовский сборник. Вып. VI / Под ред. Г.И. Вздорнова. Сост. М.Н. Шаромазов. М., 2002. С. 190–222, особ. с. 190. Немецкий перевод: *Sorokatyj V.M.* Die Ikone des hl. Theodor Stratelates (16. Jh.) in der Kirche St. Maria und Christophorus in Kalbensteinberg (Mittelfranken) / Übersetzt K. Chr. Felmi. Erlangen, 2005; *Сорокатый В.М.* Икона св. Феодора Стратилата XVI в. в церкви Св. Марии и Христофора в Кальбенштайнберге (Бавария) // Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова. М., 2008. С. 261–336.

⁵ Никоновская летопись (ПСРЛ. Т. XIII. М., 2000. С. 295; *Маханько М.* Собрание в Москве древних икон и реликвий в XVI веке и его историко-культурное значение // Искусствознание. Вып. 1/98. М., 1998. С. 117–118; *Смирнова Э.С.* «Смотря на образ древних живописцев...». Тема почитания икон в искусстве средневековой Руси. М., 2007. С. 211–216. Илл. с. 212–213.

Самые увлекательные записи принадлежат Мартину Груневегу, немцу, уроженцу Гданьска, из лютеранской семьи, впоследствии принявшему католичество и ставшему доминиканским монахом. В 1584–1585 гг. он был в Москве, сопровождая Богдана Ашвадура, армянского купца из Львова. Живой и любознательный, наблюдательный и предприимчивый, Груневег сумел увидеть многое из того, что пропустили другие путешественники в России. Так, он познакомился с иконописцем, который имел собственную лавку в иконном ряду в Москве. Тот пригласил его в свой дом, и 7 апреля 1585 г. Груневег нанес ему визит. Там Груневег был поражен тонко написанными иконами и рукописным иллюстрированным Евангелием баснословной дороговизны. Он пишет: «Иконописец показал мне драгоценнейшие образы (Bilder), какие только могут быть найдены в мире. Он их много принес из церквей, монастырей и великокняжеской казны, за [рассматриванием] которых я провел время от обеда до вечера... Ни один народ не рисует таких изящных вещей (suptile Dinge), как Московиты. Это невозможно описать. За иконку, которую носят на шее, шириной и длиной едва в два пальца... [платят] 100 талеров только художнику, но если рассудить, то это недорого... так как они пишут людей, комплекция которых и всё — в такую величину как стоит штришочек, и всё, собственно, так выделано, что они не упускают ничего в маленьком размере, что имеется в большом. ... Мне не доводилось встречать таких... изящных иконок... В особенности одна, со среднюю кисть руки: на ней был календарь на целый год, святые каждого дня со своим житием, к тому же воскресное Евангелие со всеми страстями, роспись которого стоила более двух тысяч талеров... Поэтому их живопись представляет великое чудо в их стране»⁶. Понятно, что речь идет о

⁶ Мартин Груневег (отец Венцеслав): духовник Марины Мнишек. Записки о торговой поездке в Москву в 1564–1585 гг. / Сост. А.Л. Хоршкевич. М., 2013. С. 215–216.

Минее на год, исполненной каким-то царским иконописцем в утонченном, миниатюрном стиле, возможно, в том, который принято называть «строгановской школой».

Визит Груневега повлек за собою печальные последствия. Дом иконописца находился в Кремле, а иностранцам вход туда был запрещен. Груневега заметили, донесли «куда надо», но он на время сумел спрятаться и, благодаря заступничеству самого Бориса Годунова, уцелел, а иконописца схватили и наказали, правда, сравнительно легко: не казнили, а дали 30 ударов плетью. Груневег же, в это ли посещение или раньше, заказал иконописцу несколько миниатюрных иконок, а затем с большой для себя выгодой продал их в Валахии, во время дальнейшего путешествия⁷.

В Новое время, начиная с XVIII в., с эпохи Просвещения, мы периодически встречаемся с интересом Германии к памятникам культуры русского Средневековья. Напомним о Гёте, который где-то познакомился с русскими иконами (предполагается, что через посредство великой княгини Марии Павловны, дочери Павла I, которая в 1804 г. вышла замуж за наследного принца Саксен-Ваймарского). Известно, что Гёте принадлежал русский металлический складень XVIII в. и что в 1814 г. Гёте направил письмо царскому правительству с просьбой предоставить ему информацию об иконах Суздаля и прислать несколько образцов⁸. Знакомство Германии с памятниками православной культуры в XVIII–XIX вв. могло осуществляться через православные храмы на территории Германии. Согласно традиции династических браков между российским императорским домом

⁷ Там же. С. 216–226.

⁸ Бенчев И. Русская икона в Германии // Хауштайн-Барч Е., Бенчев И. Музей икон в Реклингхаузене, Германия. М., Интербук-Бизнес, 2008. С. 18.

и немецкими княжествами, почти все русские императрицы в эти века были немками (только жена Александра III — датчанка), а русских великих княжен выдавали за немецких принцев, причем, выходя замуж, они сохраняли православие⁹.

Обратимся к XX столетию. Вряд ли в Германии успели прозвучать значительные отклики на упоминавшуюся выставку 1913 г. в Москве, поскольку в 1914 г. развернулась Вторая мировая война. Однако по ее окончании, а особенно начиная с 1920-х гг., в Германии нарастает интерес к истории древнерусской культуры, в том числе и к русской иконописи. Он развивается и реализуется в двух направлениях. Первое — это обращение немецкой науки к русскому средневековому искусству, а также публикация работ русских ученых в Германии, на немецком языке, а иногда — создание научных трудов совместно — русскими и немецкими исследователями. Первым автором была Фаннина Халле, которая еще в 1924 г. выпустила в Лейпциге книгу об иконах в бывшем Музее императора Александра III в Петербурге, т.е. в теперешнем Русском музее¹⁰, а в 1929 г. — труд о фасадной пластике владими́ро-суздальских храмов, вводя термин «*tussische Romanik*»¹¹. Фаннина Халле дружила с Кандинским и другими видными художниками того времени, при гитлеровском режиме эмигрировала в США. В 1930 г. вышла книга Филиппа Швайнфурта о русской средневековой живописи¹². Тогда же, во второй половине 1920-х — начале 1930-х гг. в Германии печатаются замеча-

⁹ Бенцев И. Указ. соч. С. 17.

¹⁰ Halle F. Ikonen aus dem ehemaligen Museum Kaiser Alexander III in St. Petersburg. Privatdruck für die Freunde des Verlages E.A. Seemann. Leipzig, 1924.

¹¹ Eadem. Die Bauplastik von Vladimir-Suzdal. Berlin, 1929.

¹² Schweinfurth Ph. Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter. Haag, 1930.

тельные работы отечественных авторов, иногда в соавторстве с немецкими историками искусства, которые сохраняют свое значение: книга О. Вульфа и совсем молодого М.В. Алпатова¹³, совместная статья В.Н. Лазарева и М.В. Алпатова об иконе Богоматери Владимирской¹⁴, работы И.Э. Грабаря и А.И. Анисимова о фресках Дмитриевского собора во Владимире и об иконописи Пскова¹⁵ и, как завершение это серии, перед самым приходом Гитлера к власти, в 1932 и 1933 гг., вышла совместная книга М.В. Алпатова и Н.И. Брунова об истории древнерусского искусства¹⁶ и книга Д.В. Айналова о русском монументальном искусстве периода великого княжества Московского¹⁷.

Тематика по истории русского искусства и публикации русских авторов (включая эмигрантов) занимали в те годы видное место в научной жизни и других европейских стран, например, в Чехословакии, где в Праге работает и печатает свои труды *Seminarium Kondakovianum*, во Франции, где в 1932 г. издаётся монументальный двухтомник, посвященный российскому византинисту Ф.И. Успенскому¹⁸. Однако в этих случаях доминирует иконографический подход к изучению средневекового искусства, тогда как работы, опубликованные в

¹³ O. Wulff, M. Alpatoff. Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge. Hellerau bei Dresden. 1925.

¹⁴ M. Alpatoff und V. Lazareff. Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. 1925. Bd. 46. S. 140–155.

¹⁵ Igor Grabar. Die Freskomalerei der Dmitrijkathedrale in Wladimir. Berlin, 1926; A. Anissimov. Die Malerschule des alten Pskow // Zeitschrift für bildende Kunst. 1929–1930. Bd. 63. Heft 1. S. 3–9.

¹⁶ M. Alpatov, N. Brunov. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932.

¹⁷ D. Ainalov. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit der Grossfürstentums Moskau. Leipzig, 1933.

¹⁸ L'ancienne Russie, les slaves catholiques. Deuxième recueil dédié à la mémoire de Théodore Ouspenskij. Paris, 1932.

Германии, строятся на иной, более широкой концепции, где значительную роль играет стилистический анализ, в значительной степени восходящий к научной традиции Вёльфлина.

Вторая линия в научной и художественной жизни Германии 1920–1930-х гг. — интерес к русским иконам не только как к предмету исследования в истории искусства, но и как к материалу для частных и музейных художественных коллекций. Связующим звеном между двумя направлениями — изучением русского средневекового искусства и коллекционированием его памятников — явилась замечательная Выставка древнерусской иконописи, устроенная сначала в 1929 г. в четырех городах Германии — Берлине, Кёльне, Гамбурге и Франкфурте-на-Майне, а затем и в других странах¹⁹. На ней были представлены не рядовые, а самые выдающиеся иконы, в том числе найденные на местах, в закрытых к тому времени церквях, в ходе многочисленных экспедиций Наркомпроса и раскрывавшиеся в Центральных государственных реставрационных мастерских в Москве. В состав выставки входили только что открытые домонгольские произведения и памятники псковской школы, о которой как раз в это время стало складываться реальное представление.

Продажа икон играла большую роль в планах советского правительства по добыванию финансов для нужд индустриализации (таковы были тогда официальные объяснения этих мероприятий). В конце 1920-х, и особенно в начале 1930-х гг., было продано на Запад боль-

¹⁹ Denkmäler altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom 12–18. Jahrhundert. Ausstellung des Volksbildungskommissariats der RSFSR und der Deutschen Gesellschaft zum Studium Osteuropas in Berlin, Köln, Hamburg, Frankfurt a.M. Februar-Mai 1929. Berlin und Königsberg, 1929. Затем, в 1930–1933 гг. Выставка была показана в Англии, Австрии и США.

шое количество произведений – как западноевропейской живописи, так и иконописи. В отечественных публикациях последних десятилетий уделяется внимание преимущественно продаже западноевропейских произведений, речь идет о Рафаэле, Рембрандте, тогда как об иконах сообщается не конкретно. Так, например, встречались мнения, что и выставка икон 1929–1933 гг., показанная сначала в Германии, а затем и в ряде других стран, имела целью, по замыслу советского правительства, продажу икон на Западе. Трудно сказать, ставились ли такие цели, однако можно утверждать, что иконы, поименованные в выставочном каталоге, вернулись в СССР и оказались сначала в Центральных государственных реставрационных мастерских, возглавлявшихся И.Э. Грабарём, а после их закрытия (1934) – в Третьяковской галерее и в Русском музее.

Зрительное представление о составе продававшихся икон дает фотография, сделанная в одном из специальных магазинов в Москве, предназначенных для такой торговли²⁰. Там различимы некоторые иконы, фигурировавшие впоследствии в частных коллекциях, а также отдельные памятники, сравнительно недавно вернувшиеся на родину. Это, например, «Страшный суд» XVI в., проданный в 1936 г. известному американскому коллекционеру Джорджу Ханну, в 1980 г. оказавшийся в Мюнхене в коллекции Серафима Дрицулиса, а в 2004 г. переданный Президентом В.В. Путиным в дар Русской Православной церкви и поступивший в Воскресенский Новодевичий монастырь в Санкт-Петербурге²¹. На той же

²⁰ *Вадорнов Г.И.* Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М., 2006. С. 319.

²¹ *Пивоварова Н.В.* Икона XVI века «Страшный суд»: дар Воскресенскому Новодевичьему монастырю в Санкт-Петербурге. Вопросы иконографии и стиля // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции. 2009. М., 2009. С. 197–211.

фотографии опознается «Чудо Георгия о змие» — икона, в недавнее время попавшая в собрание Г. Татинцяна²², а в глубине за люстрой — «Св. Никола, с ангелами и чудесами», оказавшийся в США, а недавно приобретенный для частной коллекции в Лондоне²³.

Какого рода экспонаты поступали на продажу в Антиквариат? С одной стороны, насколько известно, музейные работники, от которых зависело выполнить требования государственных органов и выделить произведения для продажи, старались отобрать памятники «второго ряда» или с большими антикварными поновлениями. Именно так описывает устная музейная традиция деятельность Н.Е. Мнёвой и Н.А. Дёминой в ГТГ. Как раз в результате такой политики могла сложиться коллекция Дж. Ханна²⁴, где икон с поновлениями так много, что в свое время В.М. Тетерятников пытался чуть ли всю ее объявить поддельной²⁵. Между тем дру-

²² Шедевры русской иконописи XIV–XVI веков из частных собраний. Каталог. М., 2009. Кат. 36. С. 202–205 (автор описания И.А. Шалина; икона датирована последней четвертью — концом XV в.).

²³ *Smirnova E.* «Saint Nicholas the Wonderworker with Angels and Miracles». A New image of Saint Nicholas of Myra in Russian art of the 16th century (icon from a private collection in London) // http://www.museumofrussianicons.org/pdf/Journal10ofIconStudies/Smirnova/SaintNicholas_midres.pdf
http://www.museumofrussianicons.org/pdf/JournalOfIconStudies/SmirnovaSaintNicholas_midres.pdf. Русское издание: *Смирнова Э.С.* «Святой Николай Чудотворец с ангелами и чудесами». Новый образ святителя Николая Мирликийского в русском искусстве XVI века (икона из частного собрания в Лондоне) // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции. 2010 (в печати).

²⁴ См. каталог её распродажи: *The Georg R. Hann Collection. Part One. Russian Icons, Ecclestial and Secular Works of Art, Embroidery, Silver, Porcelain and Malachite.* New York, 1980. Перечень выставочных каталогов этой коллекции за 1941–1966 г. см. на с. 13.

²⁵ *Teteriatnikov V.* *Icons & Fakes.* Vol. 1–3. Translated by R.D. Bosley. New York, 1981.

гой поток продаваемых вещей, исток и русло которого в настоящее время уже трудно установить и реконструировать, мог включать в себя выдающиеся, совершенно уникальные произведения, которым нет параллелей в отечественных собраниях. Произведения такого уровня, в том числе иконы XIV–XV вв., находятся, например, в Национальном музее в Стокгольме²⁶.

Тему интереса Германии к русской иконе поднял недавно немецкий историк иконописи и ее знаток Иван Бенчев, который подчеркнул значение двух специальных музеев икон, появившихся там уже в середине и во второй половине XX в. Следует учесть, что в других странах Запада музеи иконописи (а не иконные отделы в музеях более широкого профиля) возникли только в самом конце 1990 — начале 2000-х гг., например, в Виценце (Италия) и в Клинтоне (США). Упомянутые два крупных музея икон в Германии находятся в Реклингхаузене (Северный Рейн — Вестфалия, недалеко от Дортмунда) и во Франкфурте-на-Майне²⁷. Второй из них, во Франкфурте, появился только в 1990 г., на основе коллекции из 800 икон, принадлежавшей известному немецкому врачу Йоргену Шмидт-Фойгту²⁸. По его собственным воспоминаниям, он заинтересовался русскими иконами в 1958 г., когда он, при поездке в Москву, посетил Троице-Сергиеву Лавру и получил в подарок от святейшего патриарха Алексия I свою первую икону. Несмотря на то, что в обширном собрании музея во

²⁶ *Kjellin H.* Ryska Ikoner I svensk och norsk ägo. Stockholm, 1956; *Abel U.*, with *Moore V.* Icons. Nationalmuseum. Stockholm, 2002.

²⁷ *Бенчев И.* Русская икона в Германии // *Хауштайн-Барч Е., Бенчев И.* Музей икон в Реклингхаузене, Германия. М., Интербук-Бизнес, 2008. С. 20.

²⁸ См. каталог музея: *Ikonen. Ikonen-Museum Frankfurt a.M. / Icons. Icon Museum Frankfurt a.M. / Hrsg. R. Zacharuk.* Frankfurt am Main, 2005. Об основателе музея и об истории коллекции см. в этом издании. S. 65–67.

Франкфурте преобладают относительно поздние произведения, он играет серьезную просветительскую роль в деле знакомства Европы с русской культурой (илл. 1.3).

Между тем музей в Реклингхаузене интереснее для нашей темы, поскольку был открыт еще в 1956 г.²⁹ на основе двух замечательных собраний, формирование которых началось уже в 1920-х гг. Первая коллекция икон принадлежала профессору Мартину Винклеру (1893–1982). Он был на фронте во время Первой мировой войны, в 1915 г. был ранен, потерял правую руку, а на левой сохранилось только два пальца. Поэтому он не смог стать археологом, как ранее мечтал, но увлекся историей и культурой России. С 1924 г. он неоднократно бывал в Советском Союзе, общался с И.Э. Грабарём, который написал его портрет (илл. 1.4), имел дело с А.И. Анисимовым, Г.О. Чириковым и даже с самим наркомпросом А.В. Луначарским, благодаря которому получил разрешение свободно ездить по старым русским городам и монастырям. Из-за этих контактов, учитывая обстановку, сложившуюся в Германии после 1934 г., Мартина Винклера «выдавливали» с работы, он эмигрировал в Австрию, но после «аншлюса» 1938 г. и там сложилась аналогичная ситуация. И даже после войны, при канцлере К. Аденауэре, Мартин Винклер считался недостаточно благонадёжным (илл. 1.5). Свои иконы, которые он покупал в путешествиях, на аукционах и распродажах, он подарил будущему музею в Реклингхаузене в 1955 г. Среди этих экспонатов назовем новгородское «Благовещение» XV в.³⁰, а также икону «Св. Димитрий

²⁹ Обширные сведения по истории музея см. в кн.: *Haustein-Bartsch E. Die Ikonensammler Dr. Heinrich Wendt und Prof. Dr. Martin Winkler und die Gründung des Ikonen-Museums Recklinghausen. Recklinghausen, 2007.*

³⁰ *Хаустайн-Барц Е., Бенчев И.* Указ. соч. Табл. 61.

Солунский», XV в., но, видимо, с частичными прописями³¹ (илл. 1.6).

Вторая крупная коллекция, легшая в основу музея в Реклингхаузене, принадлежала Хайнриху Вендту (1901–1956), врачу по профессии³² (илл. 1.7). Он стал её собирать начиная с 1920-х гг., когда и Винклер, и также подарил её будущему музею перед самым его основанием. Среди подаренных икон — «Св. Николай в житии» первой половины XVI в.³³; провинциальное «Сошествие во ад», также XVI в., с необычной асимметричной композицией³⁴; «Богоматерь Владимирская» XVII в. в окладе из северной русской эмали с жемчугами и камнями³⁵ (илл. 1.8); небольшое изображение двух святых юродивых из северного края — Иоанна и Прокопия Устюжских³⁶.

При музее Реклингхаузена возникло Общество любителей икон, под греческим названием «EIKON», которое устраивает разного рода мероприятия, путешествия для своих членов, а на собранные деньги приобретает новые экспонаты. С финансами помогают и другие организации. Среди их приобретений — выдающаяся по своей древности и художественному своеобразию икона «Успение», первой половины XIV в., купленная в 1971–1973 гг.³⁷ (илл. 1.9), и редкая работа знаменитого иконописца позднего XVII в. Семёна Спиридонова Холмогорца «Евангелист Лука»³⁸, возможно, фрагмент каких-то крупных Царских врат (илл. 1.10).

³¹ Там же. Табл. 286.

³² *Haustein-Bartsch E.* Die Ikonensammler... S. 7.

³³ *Хаустайн-Барч Е., Бенцев И.* Указ. соч. Табл. 251–252.

³⁴ Там же. Табл. 98.

³⁵ Там же. Табл. 177.

³⁶ Там же. Табл. 304.

³⁷ Там же. Кат. 101.

³⁸ Там же. Кат. 230.

Появляются и новые памятники древнерусского церковного шитья. В 1986 г. музей приобрел (на средства Министерства культуры земли Северный Рейн – Вестфалия) шитую подвесную пелену с изображением Богоматери Тихвинской и архангелов (илл. 1.11). До этого она экспонировалась на выставках в Германии начиная с 1955 г., т.е. пребывала в стране давно. Но никто специально не интересовался ее происхождением, даже зная, что сама чудотворная икона «Богоматерь Тихвинская» была похищена нацистами из Тихвина, в Европе попала в руки православных, была перевезена в США, а сравнительно недавно возвращена в Тихвин. Совсем недавно А.С. Преображенскому удалось установить, что это не просто изображение чудотворной иконы, а пелена именно для нее самой, заказанная в 1681 г. московским стольником Степаном Герасимовичем Дохтуровым, который принадлежал к видной дворянской фамилии³⁹. Видимо, пелена исчезла из Тихвина тогда же, когда и чудотворная икона, но у нее оказалась своя судьба.

Второй примечательный памятник русского шитья — шитая епитрахиль — была прислана в музей в 2002 г. по почте, как дар от имени немецкой семьи Жанны и Вальфганга Хильгер. Из любви к чистоте и порядку владельцы перед отправкой сдали епитрахиль в химчистку, отчего в шитье появились некоторые повреждения, не очень значительные⁴⁰. Со временем удалось установить, что эта епитрахиль была исполнена по заказу представи-

³⁹ Преображенский А.С. Пелена чудотворной Тихвинской иконы Богоматери 1681 года // Церковное шитьё в Древней Руси. Сборник статей / Редактор-составитель Э.С. Смирнова. М., 2010. С. 255–262; см. также: Хауштайн-Барч Е., Бенчев И. Указ. соч. Табл. 167.

⁴⁰ Hausteин-Bartsch E. «Nicht nur vom Himmel gefallen...» Ankäufe und Schenkungen für das Ikonen-Museum Recklinghausen seit 1983. Recklinghausen, 2004. Kat. 125. S. 140–141.

тельницы знатной боярской семьи — боярыни Феодоры Андреевны Пожарской (урождённой Голицыной), второй жены князя Димитрия Ивановича Пожарского, после его смерти, между 1636 и 1651 гг., попала в Спасо-Евфимиев монастырь в Суздале, где была усыпальница рода Пожарских и где сам князь Димитрий Иванович молился в 1612 г., когда шёл с войском на Москву в 1612 г. против поляков⁴¹.

Особенности иконного собрания, а также активность немецких историков искусства (вовсе не только сотрудников музея), позволяют музею в Реклингхаузене вести чрезвычайно активную выставочную, научную и просветительскую работу. Публикации Музея икон в Реклингхаузене подразделяются на несколько категорий. Одна касается истории собрания, общей характеристики его основной коллекции и новых поступлений⁴². Другая состоит из небольших монографий, которые посвящены тематическим группам и сюжетам, содержащимся в русских (а отчасти и византийских) иконах, преимущественно — в экспонатах музея в Реклингхаузене. Многие из этих публикаций объединены в серию «*Monographien des Ikonen-Museums Recklinghausen*»⁴³.

⁴¹ Бенчев И., Смирнова Э.С., Турилов А.А. Епитрахиль из мастерской княгини Феодоры Пожарской // Церковное шитьё в Древней Руси. Сборник статей / Редактор-составитель Э.С. Смирнова. М., 2010. С. 249–254; см. также: Хауштайн-Барч Е., Бенчев И. Указ. соч. Табл. 332.

⁴² См. примеч. 29, 40, а также, например: *Haustein-Bartsch E. Ikonen. Eine Stiftung für das Ikonen-Museum Recklinghausen. Recklinghausen, 1995; 50 Jahre Ikonen-Museum Recklinghausen. Recklinghausen, 2006.*

⁴³ Такковы, например: *Schneider C. Ikonostase. Darstellung der Bilderwand einer russischen Kirche auf einer Ikone der Ikonen-Museum Recklinghausen / Mit einem einführenden Aufsatz von G. Sidorenko. Recklinghausen, 1993; Haustein-Bartsch E. Das Jungste Gericht. Eine Ikone im Ikonen-Museum Recklinghausen / Mit einem Beitrag... Th. Daiber. Recklinghausen, 1994;*

Другие же представляют собою каталоги выставок и отдельные самостоятельные исследования⁴⁴. Предпринимаются даже специальные издания, предназначенные для детей и подростков⁴⁵. Важен и опыт сотрудничества европейских и отечественных исследователей, которое осуществляется, в частности, путем организации совместных научных симпозиумов⁴⁶.

Столь высокий уровень интереса к древнерусской культуре, который отчасти вбирает в себя и культуру Византии, подпитывался не только традицией коллекционирования русских икон, восходящей в Германии к 1920-м гг. Необходимо иметь в виду и изучение русской иконописи и — шире — православной культуры, имевшее место в Германии и близкой к ней по историко-культурной традиции и по языку Австрии. Назовем книги Вальтера Феличетти-Либенфельса по истории визан-

Sucrow A. Griechische und russische Goldstickereien des Ikonen-Museums Recklinghausen. Recklinghausen, 1995; *Bock M.* Christophoros Kynokephalos. Die Darstellungen des hunds-köpfigen Christophoros auf Ikonen des Ikonen-Museum Recklinghausen. Recklinghausen, 1997; *Krasilin M.M.* Kyprianos und Justinia. Eine Ikone im Ikonen-Museum Recklinghausen. Recklinghausen, 2000; *Spanke D.* Das Mandylion. Ikonographie, Legenden und Bildtheorie der «Nicht-von-Menschenhand-gemachten Christusbilder». Recklinghausen, 2000.

⁴⁴ Примеры: 1000 Jahre Orthodoxe Kirche in der Rus'. 988–1988. Russische Heilige in Ikonen. Recklinghausen, 1988 (с текстами К. Chr. Felmy и E. Haustein); Ikonen. Restaurierung und naturwissenschaftliche Erforschung. Beiträge des internationalen Kolloquiums in Recklinghausen, 1994 / Hrsg. I. Bentchev, E. Haustein-Bartsch. München, 1997; «Die Weisheit baute ihr Haus». Untersuchungen zu Hymnischen und Didaktischen Ikonen / Hrsg. K. Chr. Felmy, E. Haustein-Bartsch. München, 1994; Bentchev I., Haustein-Bartsch E. Muttergottes Ikonen. Recklinghausen, 2000 [каталог выставки].

⁴⁵ *A. Büchse.* Tiere auf Ikonen. Biblische Geschichten und Heiligenlegenden für Kinder und Erwachsene. Recklinghausen (o.J.).

⁴⁶ Russische Ikonen. Neue Forschungen / Hrsg. E. Haustein-Bartsch. Recklinghausen, 1991.

тийской и древнерусской иконописи⁴⁷, а также труды Конрада Онаша, поддерживавшего высокий уровень теологии и византистики в непростых условиях Восточной Германии, тогдашней ГДР⁴⁸. Наряду с фундаментальной наукой, в Германии во второй половине XX в. существует и другая линия публикаций, где намечаются лишь самые общие контуры художественной эволюции — «для широкого читателя», тогда как основное внимание автора, и это чувствуется, несмотря на сдержанность текста, бывает направлено на художественную и образную значительность произведений⁴⁹.

Внимание к русской иконе, создание частных и музейных коллекций, разного рода публикации — всё это было характерно в XX веке вовсе не только для Германии, а для многих стран западного мира: для Франции и Великобритании, для скандинавских стран и США. Во многих случаях здесь сыграли свою роль представители русской эмиграции первой волны: одни — как носители православной культуры, другие — как преемники высочайшей гуманитарной науки дореволюционной России (например, А.Н. Грабар в Университете Страсбурга и в Сорбонне, М.Е. Андреев в Кембридже). Создается впечатление, что в развитии интереса к русской

⁴⁷ *Felicetti-Liebenfels W.* Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei. ..., 1953; *Idem.* Geschichte der russischen Ikonenmalerei, in der Grundzügen dargestellt. Graz, 1972.

⁴⁸ Приведём некоторые из его трудов: *Onasch K.* Ikonen. Berlin, 1961; *Idem.* Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung. Leipzig, 1968; *Idem.* Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten, unter Berücksichtigung der Alten Kirche. Leipzig, 1981; *Idem.* Lexikon Liturgie und Kunst der Ostkirche, unter Berücksichtigung der Alten Kirche. Berlin; München, 1993.

⁴⁹ Такова, например, книга Х.П. Герхарда Шкробухи, имевшего близкое отношение к созданию музея в Реклингхаузене и раннему периоду его существования: *Gerhard H.P.* Welt der Ikonen. Recklinghausen, 1953 (2. Aufl. — 1963).

иконе в Германии играли роль какие-то другие факторы. С одной стороны, это внимание к «соседской» культуре, столь близкой территориально, но столь отличающейся от немецкой традиции. С другой стороны, это особенности немецкого искусствоведения, нацеленного на внимание к стилю, к художественному образу, столь притягательному в русской иконописи. Заметим, что в функционирования иконных коллекций в Германии на протяжении самых последних десятилетий ощутимы та методичность, тщательность, продуманность, которые также принадлежат к кардинальным особенностям культуры Германии.

Немецкие художники и русские заказчики в Риме конца XVIII века: к вопросу о стиле и вкусе

Л.Ю. Савинская

Заявленная тема самым непосредственным образом связана с историей формирования художественных коллекций в России. Коллекционирование во второй половине XVIII века в России становилось актуальным явлением культурной и художественной жизни, с которым были связаны лучшие интеллектуальные силы общества. Оно занимало важное место в русско-европейских отношениях, обнаруживая связь с разными сторонами жизни: социальной, политической, философской, художественной. Поощрение искусств и науки, развитие строительства и собирательства оказались неотъемлемой частью не только мировоззренческой просветительской доктрины, но и государственной политики. Триумфальные военные походы, размывающие географические границы революции, возвышения и падения родов и даже целых держав способствовали не только миграции новых идей и унификации европейского художественного процесса, но и постоянным сменам владельцев произведений искусства, а также августейших покровителей архитекторов и художников.

Во второй половине XVIII века возникли значительные художественные собрания приближенных к русскому двору государственных деятелей и дипломатов: И.И. Шувалова, П.Б. и Н.П. Шереметевых, И.Г. Чернышева, А.М. Голицына, К.Г. Разумовского, Г.Г. Орлова, Г.Н. Теплова, Д.М. Голицына, А.А. Безбородко, А.М. Белосельского-Белозерского, А.С. Строганова и многих других. С другой стороны, страстные коллекционеры и знатоки, И.И. Шувалов, Д.А. Голицын, А.С. Строганов,

Н.Б. Юсупов, те, с кем общались императрица и наследник престола, чье мнение высоко ценилось, в свою очередь оказывали влияние на выбор художественных произведений для императорского собрания.

Вряд ли сегодня нужно доказывать тот факт, что собирательская деятельность императрицы Екатерины II была обусловлена влиянием ведущих представителей европейского XVIII века. Переписка императрицы с Дени Дидро и Фридрихом Мельхиором Гримом — одним из ключевых посредников Просвещения — свидетельствует о том, что императрица не оставляла надежды привлечь в Россию для работы при дворе особо ценимых ею художников: Жана Батиста Грёза, Жана Антуана Гудона, Гюбера Робера, Антона Рафаэля Менгса, Якоба Филиппа Хаккерта¹.

Дипломатические посты обычно занимали представители видных аристократических семейств, уже в юности имевшие возможность познакомиться с европейской культурой. Дипломаты активно содействовали притоку как самих иностранных мастеров разных специальностей (музыкантов, актеров, художников) в Россию, так и их произведений. Они оказывали покровительство русским путешественникам по Европе.

Инициативой в области культуры, искусства и других сферах сознания в Европе XVIII столетия завладели французы, не случайно, XVIII век определяют как век «французский» (L. Reau, М.А. Алпатов). На формирование общественного мнения, развитие эстетических суждений русских коллекционеров значительное влияние

¹ Над новым изданием переписки с Ф.М. Гриммом, работают Сергей Карп (Москва), Сергей Искюль (Петербург), Кристоф Франк (Берлин), Жорж Дюлак (Париж), выходит в серии «Восточные архивы» издательства «Ferney Voltaire». Франк К. Иоганн Фридрих Рейфенштейн — советник и агент русской императрицы // Пинако-тека. 2003. №1–2 (16–17). С. 45.

оказывала художественная жизнь Парижа². Тем не менее, несмотря на возвышение Парижа, Рим оставался целью многих любителей искусств. На протяжении XVIII века он не утратил статуса культурной и художественной столицы Европы. Италия во второй половине XVIII столетия занимала особое место в пополнении коллекций. Здесь для русских заказчиков работали не только итальянские, но и французские, немецкие, английские художники. В искусстве продолжались поиски, направленные на возрождение большого стиля, способного пробуждать добродетели и патриотические чувства. Для художников разных стран истинными учителями становились, по словам Луи Давида, «Рафаэль и античность». Художественная ситуация в Италии во многом определяла предпочтения русских коллекционеров в искусстве старом и круг интересов в искусстве новом. В эволюции художественных вкусов в определенной степени находила отражение эволюция художественных стилей.

Именно в эти годы Рим является одним из главных центром новой культуры, законодателем новой моды, связанной с неоклассицизмом. Многие из отмеченных выше проблем рассмотрены в каталоге выставки «Искусства в Риме XVIII века», прошедшей в 2000 году в Филадельфии и Хьюстоне. Среди представленных на ней художников отмечен целый ряд мастеров немецкой школы, а также значительное внимание уделено меценатству и покровительству как факторам, оказавшим влияние на развитие нового искусства и становление нового классического стиля в Риме. Среди русских коллекционеров и меценатов в каталоге упомянуты только Екатерина II, великокняжеская чета, Павел Петрович

² *Марисина И.М.* Россия – Франция. Век восемнадцатый. М., 1995. С. 22–37.

и Мария Фёдоровна, и князь Н.Б. Юсупов³. Вышедшие за последние десять лет каталоги выставок, монографии художников, статьи немецких и русских исследователей насыщают историю конкретными фактами и позволяют представить контакты русских коллекционеров с современными художниками в Италии были активными и разнообразными. Русские коллекционеры тогда впервые на равных с заказчиками и собирателями других стран заявили о себе в Европе.

Большое значение в формировании интереса к европейскому искусству и пополнению коллекций имели заграничные путешествия. Посещение знаменитых галерей и музеев, личные контакты с ведущими художниками Европы обогащали знаниями, воспитывали вкус. Италия второй половины XVIII века являлась своеобразной лабораторией нового стиля, там пересекались пути и интересы археологов, торговцев-комиссионеров, коллекционеров, философов и художников разных стран. 1770–1780-е годы – период наивысшего интереса к античным памятникам и произведениям неоклассицизма, переживавшего пору своей зрелости. Путешествия втягивали русских любителей искусства в гущу современной художественной жизни, погружая в особый мир мастерских художников, антикварных лавок и аукционов, услужливых маршанов и экспертов, посредников-агентов и банкиров. Успех собирательской деятельности во многом зависел от советов и указаний ведущих европейских знатоков. Чтобы приобрести работы современных художников, коллекционеры должны были искать непосредственных, личных контактов с мастерами.

Имя художника являлось главным аргументом качества произведения, влияло на выбор заинтересован-

³ Art in Rome in the Eighteenth Century. [Exhibition catalogue]. Philadelphia, 2000. P. 37, 103, 302.

ного любителя искусств и на стоимость произведения. Оценка учитывала изменения вкуса, моды на того или иного мастера. Русские любители искусства и путешественники, попадая в художественную атмосферу Рима, становились поборниками современного искусства и нового вкуса.

Для русских в Италии авторитетным экспертом и надежным агентом, чичероне и комиссионером становился Иоганн Фридрих фон Рейфенштейн (1719–1793). Сведения о нём известны из «Некролога 1793 года» Фридриха Шлихтегроля⁴. Для этого важного биографического источника их предоставил многолетний друг Рейфенштейна художник Якоб Филипп Хаккерт. Иоганн Фридрих фон Рейфенштейн уроженец города Рагнит в Восточной Пруссии. Он учился в Кёнигсбергском университете и был секретарем местного Немецкого общества, где познакомился с Лейпцигским профессором риторики Иоганном Кристофом Готтшедом. Позднее Рейфенштейн служил библиотекарем при Гессен-Кассельском дворе. В 1760 году, во время Семилетней войны, он принял предложение ольденбургского дипломата графа Рохуса фон Линара сопровождать в качестве воспитателя его сына Фридриха Ульриха в путешествии по Франции, Швейцарии и Италии (1760–1762). В конце путешествия Рейфенштейн решил остаться в Риме, где познакомившись с Иоганном Иоахимом Винкельманом (1717–1768), с 1755 года жившим в Риме, увлекся античной культурой, археологией. В античной классике он видел идеальное воплощение красоты, «благородной простоты и спокойного величия», высоко ценил Рафаэля и художников Болонской Академии. Между Винкельманом и Рейфенштейном сложились тесные творческие и дружеские отношения. После

⁴ Список источников к биографии И.Ф. Рейфенштейна и его биографию см.: Франк 2003. С. 45–46, сноска 9 на стр. 48.

ранней кончины Винкельмана (1768) Рейфенштейн взял на себя роль пропагандиста его эстетической теории. Сам Винкельман часто знакомил с Римом представителей европейских монарших домов и готовил к этой работе Рейфенштейна, который вскоре стал знаменитым римским экскурсоводом для высокопоставленных гостей из Северной и Восточной Европы. Наиболее тесные связи установились у него с российским императорским двором и с герцогским двором Готы.

До сих пор не получил достойного внимания исследователей тот факт, отмеченный еще в 2003 году Кристофом Франком, «что небольшое тюрингенское герцогство Гота сыграло немаловажную роль в формировании петербургских художественных собраний: с одной стороны, именно здесь в основном сложились неоклассические европейские концепции художественных коллекций; с другой стороны, в создании обоих собраний принимали активное участие одни и те же художественные агенты: Гримм и Рейфенштейн»⁵. Эрнст II Саксен-Готский назначил в 1772 году Рейфенштейна придворным советником в Риме. С 1772 по 1786 год при его посредничестве двор Готы получил большое количество произведений искусства, гипсовых слепков, книг и рукописей. Рейфенштейн также курировал в Риме двух стипендиатов из Готы — скульптора Фридриха Вильгельма Делля и живописца Иоганна Генриха Вильгельма Тишбейна (1751–1829). Тишбейн получил стипендию при содействии Гёте в 1783 году. Позднее, в 1787, они вместе совершили поездку в Неаполь.

В связи с этим отметим тот факт, что, путешествуя в 1784–1785 годах по Италии, Д.И. Фонвизин в Риме посетил мастерскую И.Г.В. Тишбейна. Там его внимание привлекла только что законченная картина «Конрадин Швабский и Фридрих Баденский в ожидании пригово-

⁵ Франк 2003. С. 46.

ра», написанная для герцога Эрнста II Саксен-Готского (1784 г., хранится в Музее замка в Готе). «Картина не была еще снята с подрамника, — пишет Тишбейн, — как однажды дверь моя приоткрылась и вошел неизвестный мне человек, который, по его словам, хотел навесить одного молодого художника из России по имени Дмитрий (Demetrio) и, так как его комната оказалась запертой, открыл дверь расположенной напротив комнаты. Мы приветствовали друг друга, и взгляд его тут же упал на мою картину “Конрадин”. Она, видимо, ему понравилась, и я стал ему объяснять, что она изображает... Я не успел еще закончить, как незнакомец настойчиво предложил мне продать ее за любую цену, какую я назначу. Это был русский статский советник фон Виссен. <...> Я должен был ему обещать сделать для него уменьшенную копию. Я это исполнил, и он заплатил мне сто дукатов». Позднее предложение продать оригинал поступило вновь. «Предложение уступить мою картину “Конрадин” императрице Екатерине за любую цену, которую я назначу, было сделано по прямому указанию государыни также ее консулом Сантини. Мои друзья советовали мне согласиться, так как я получил бы за нее крупную сумму, поскольку императрица очень щедра в отношении искусства, и неизвестно, какие заказы могут быть с этим связаны. Я ответил, однако, что, хотя нуждаюсь и в том и в другом, никакие деньги в мире не могут перевесить чувство моего долга в отношении моего благодетеля»⁶. Художника так и не смогли упрямить продать картину в Россию, уменьшенное повторение, исполненное Тишбейном для Фонвизина, было подарено Екатерине II (ГЭ) (илл. 2.1).

⁶ *Tischbein W.* Aus meinem Leben, herausgegeben von Lothar Bierger. Berlin, 1921. S. 207–209. Цитата по: Левинсон-Лессинг В.Ф. Д.И. Фонвизин и изобразительное искусство — в кн.: *Он же.* История картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л., 1986. С. 369–370.

«Конрадин» – типичное произведение 1780-х годов. В творчестве художника оно занимает особое место. Эта картина – свидетельство не только овладения новым художественным языком, но и интереса к новой иконографии, основанной на историческом или литературном источнике. Тишбейн никогда больше не писал на темы из отечественной немецкой истории. На картине представлена сцена из истории XIII века (сюжет из стихотворения И.Я. Бодмера «Конрадин Швабский», Карлсруэ, 1771), когда последний отпрыск дома Гогенштауфенов и его друг, взятые в плен Карлом Анжуйским в битве при Тальякоццо, узнают о смертном приговоре. Пространство картины плотно заполнено фигурами, их пластика сдержанна, подчеркивает самообладание героев и опирается на античные образцы. Голове Конрадина художник придал черты Аполлона Бельведерского, а голова судьи Бари, читающего приговор, напоминает скульптурные портреты римского императора Вителлия. Картина получила хвалебные отзывы престарелого П. Батони и молодого Л. Давида, которым Тишбейн показывал картину в мастерской. В свою очередь Давид демонстрировал Тишбейну свою картину «Клятва Горациев» (Лувр), над которой работал в Риме.

Деятельность Рейфенштейна для русского двора также началась с опеки над римскими стипендиатами. И.И. Шувалов рекомендовал его Петербургской Академии художеств. 5 января 1771 года Рейфенштейна избрали почетным академиком и комиссионером Академии, и в этой должности он состоял до самой смерти в 1793 году. Екатерина II, которой не довелось самой осмотреть классические памятники Италии, обратила внимание на Рейфенштейна вероятнее всего благодаря Гримму, который посетил Италию в 1775–1776 годах. Затем Гримм побывал в Петербурге. После этого последовало назначение Рейфенштейна надворным советником

Российского Императорского двора. Гримм и Рейфенштейн длительное время состояли в переписке (1776–1793). Гримм пересылал Екатерине копии писем своего римского корреспондента, сопровождая их собственными комментариями. Переписка содержит детальные сведения о приобретениях и заказах современным художникам, которых Рейфенштейн выбирал, руководствуясь принципами неоклассической эстетики. Она также содержит подробности о возникновении уникальной копии Лоджий Рафаэля, которая была изготовлена в Риме по заказу императрицы в 1778–1787 годах под общим руководством Кристофа Унтербергера несколькими художниками и явилась одним из крупнейших заказов тех лет⁷.

Приобретения императрицы в определенной степени компенсировали невозможность личной поездки в Италию. Понимая, что оригиналы знаменитых шедевров итальянского Возрождения уже невозможно приобрести для России, коллекционеры, включая императрицу, стремились получить с них копии, привлекая для копирования хороших мастеров. Идея копирования наиболее совершенных произведений, образцовых для художников, и необходимых для воспитания вкуса любителей, получила в то время широкое распространение. Именно эту идею развивал Семён Романович Воронцов в письме к А.А. Безбородко в 1795 году: «У Императрицы одна из лучших и полнейших коллекций в Европе, но и в ней недостает того, чего нет ни в одной замечательной коллекции; это хороших копий с произведений Рафаэля, Корреджо, Тициана, Доменикино и Гвидо, оригиналы же находятся в Дрездене, Венеции, Париже, Болонье и Риме, и ни один монарх не может купить их»⁸.

⁷ Франк 2003. С. 47–48.

⁸ Кобеко Д.Ф. Портретист Гутенбрун // Вестник изящных искусств. 1884. Т. 2. С. 299.

Русские послы в Италии подталкивали Екатерину II к более активному копированию для пополнения Эрмитажа. Князь Н.Б. Юсупов во многом способствовал копированию для России Лоджий Рафаэля в Ватикане. Копии выполнялись группой художников во главе с Христофом Унтербергером (1713–1798), известным в Риме австрийским живописцем, лучшим учеником А.Р. Менгса, начиная с 1778 года, и были размещены в специально выстроенном Дж. Кваренги в Эрмитаже Корпусе Лоджий Рафаэля к 1792 году⁹. На протяжении 1780-х годов в переписке с императрицей Юсупов предлагал продолжить копирование ватиканских работ Рафаэля: «Её величество владеет Лоджиями Рафаэля, для того, чтобы иметь полное собрание главных произведений этого мастера, не хватает Станц Рафаэля; можно было бы получить от Папы позволение снять их с оригиналов, а художники, которым можно это поручить — Анжелика Кауфман, Мазон, Росси, Рамос, Тоффанелли»¹⁰. Копии Станц Рафаэля так и не появились в России.

Однако копиями с произведений выдающихся итальянских мастеров активно пополнялись частные коллекции. В 1778 году для С.Р. Воронцова копию с картины Гвидо Рени «Св. Магдалина» выполнил за 14 цехинов Я.Ф. Хаккерт¹¹, а позднее граф приобрел целую партию копий, написанных немецкими живописцами, работавшими в Риме. Имена немецких художников, выполнявших копии для С.Р. Воронцова, встречаются в приложении к письму 1787 года И.Ф. Рейфенштейна к графу¹². Выполнение заказа на копии находит подтверждение в записях книги счетов Воронцова¹³. Среди произведений,

⁹ Подробнее см.: *Никулин Н.Н.* Лоджии Рафаэля в Эрмитаже. СПб., 2005.

¹⁰ О роде князей Юсуповых. СПб., 1867. Ч. II. С. 248.

¹¹ РГАДА. Ф. 1261. Оп. 2. №1605. Л. 75.

¹² Архив князя Воронцова. М., 1883. Кн. 29. С. 328.

¹³ РГАДА. Ф. 1261. Оп. 2. Ед. хр. 1605. Л. 59 об.

отправленных тогда из Италии, находились: «Три играющих Амура» («Трое детей») с картины Франческо Ванни из дворца Киджи работы В. Бетнера (1752–1805) (ещё одна копия с этой картины была в коллекции Н.Б. Юсупова), «Святая Цицилия» с Доменикино работы И.Ж. Вайдлиха (1753–1815) и несколько копий с Гвидо Рени — «Архангел», «Фортуна», «Аврора» работы И.А. Нагеля (1752–1825), «Святая Магдалина» работы Ф.Г. Наумана (1750–1821) и «Голова Иродиады» — И.Ж. Вайдлиха. Немецкие живописцы, исполнившие копии, входили в круг мастеров, близких А.Р. Менгсу и П. Батони. В собрании Воронцова находились также копии с картин Корреджо, исполненные Л. Гуттенбрунном: «Святое семейство» (1780) и «Обручение св. Екатерины» (1782)¹⁴.

Образцы высокого вкуса, художественные предпочтения любителей и коллекционеров наглядно демонстрирует картина Иоганна Зоффани (1733–1810) «Трибуна в Уффици» (1772–1778, Виндзорский замок), написанная по заказу английской королевы Шарлотты. Богемец, рожденный во Франкфурте, Зоффани с 1750 года жил в Риме, с 1764 — работал для английского двора. На картине в окружении лучших произведений из коллекции великого герцога Тосканского изображены английские путешественники и художники. В 1770–1780-е годы Флоренцию и Галерею Уффици посещали многие русские путешественники: И.И. Шувалов, А.С. Строганов, Н.А. Демидов, Д.И. Фонвизин, Е.Р. Дашкова, Н.А. Львов, Н.Б. Юсупов.

Д.И. Фонвизин писал: «В сей комнате стоят двадцать четыре наилучшие картины и все лучшие статуи <...> Из картин велел я списать для себя *une Mere de douleur d'Andre Sarto*, три картины Рафаэлевы и богоматерь *Carlino Dolci* <...> Могу вас уверить, что если вы увидите

¹⁴ Опись картин. Февраль 1855. Сост. А. Гревс. — РГАДА. Ф. 1261. Оп. 1. №3044. Л. 55 об. №83. Л. 51 об. №67.

и копии мои, то даром что вы не охотники, вам оне очень понравятся»¹⁵.

С.Р. Воронцов сыграл важную роль в судьбе Людвиг Гуттенбрунна (ок. 1750–1819), став его покровителем. Гуттенбрунн в 1772 году из Вены перебрался в Италию, где работал в Риме (1772–1779), Флоренции (1779–1789) и Турине (1786). С Воронцовым у Гуттенбрунна сложились длительные, постоянные отношения. Не без содействия графа картины Гуттенбрунна появились в собрании другого известного коллекционера, Н.Б. Юсупова. В письме к А.А. Безбородко Воронцов сообщал: «Менгс обещал принцу астурийскому (нынешнему королю испанскому) присылать, в небольших размерах, копии со всех своих славных произведений, которые он предпримет в Риме, и один только Гутенбрун оказался способным списывать мастерски копии. Одна из этих копий, не отправленная в Мадрид по случаю смерти Менгса, была продана его наследниками, и князю Юсупову посчастливилось купить её. Вы, надо полагать, заметили ее в коллекции картин князя и, без сомнения, любовались ею. Мне также удалось купить драгоценную копию Гутенбруна с знаменитой картины Корреджо, что была в Ларене; я заплатил за неё 100 гиней, и хотя я отнюдь не богат, но не уступлю её и за 2000»¹⁶. В письме речь идет о картине из юсуповской коллекции, представляющей копию с плафона Менгса «Аллегория истории», написанного в 1772–1773 годах в Комнате рукописей (Stanza dei Papiri) Ватикана (Саратовский художественный музей имени А.Н. Радищева).

¹⁵ *Фонвизин Д.И.* Сочинения, письма и избранные произведения. СПб., 1866. С. 477.

¹⁶ Письмо С.Р. Воронцова А.А. Безбородко 17 сентября 1795 года. *Кобеко Д.Ф.* Портретист Гутенбрун // Вестник изящных искусств. 1884. Т. 2. С. 298 // Русский архив. 1873. №9. С. 1687.

Выполнение копий на заказ стало одной из статей доходов для художника. Копируя произведения великих мастеров прошлого и, прежде всего, своего знаменитого современника, мастера неоклассического стиля Антона Рафаэля Менгса, Гуттенбрунн приобрел славу первоклассного копииста. Именно как копиист Воронцов рекомендовал Гуттенбрунна русскому двору. Ссылаясь на авторитетное мнение А.Р. Менгса, высоко ценившего Гуттенбрунна-копииста, Воронцов рекомендовал принять его в Петербурге, рассчитывая, что тот сможет сделать успешную карьеру. В 1795 году Гуттенбрунн был приглашен в России, где прославился как портретист, работая в жанре более востребованного малоформатного и миниатюрного портрета в Петербурге и Москве.

Памятники античности и произведения мастеров итальянского Возрождения становились для русских любителей школой, воспитывающей вкус, но Италия играла важную роль и в пополнении русских собраний произведениями современных живописцев. Немецкий пейзажист Я.Ф. Хаккерт писал о Рейфенштейне, «что он был «образцом дружбы и добродетели» и что «немцы в Риме потеряли в нем лучшего руководителя и учителя в художествах»¹⁷. Во многом благодаря покровительству Рейфенштейна, немецкие художники могли регулярно получать заказы от европейской аристократии, обрести еще в Италии русских заказчиков и покровителей. В Италии русские коллекционеры пользовались услугами сотрудничавших с Рейфенштейном известных банкиров, итальянца Гаспаре Сантини (1733/1734 – 1794) и англичанина Томаса Дженкинса (1722–1798). Гаспаре Сантини, являвшийся русским консулом в Риме, занимался отправкой произведений искусства из

¹⁷ Цитата по: *Левинсон-Лессинг В.Ф.* История картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л., 1986. С. 273.

порта Ливорно в Россию, выполнял в качестве художественного агента поручения Екатерины II. Англичанин Томас Дженкинс, живописец, антиквар и банкир, прославился тем, что вместе с Гэвином Гамильтоном вел раскопки на вилле Адриана в Риме и посредничал при продаже скульптуры, сотрудничая со скульптором Бартоломео Кавачеппи и его учеником Карло Альбачини¹⁸. Его услугами антиквара и банкира пользовались И.И. Шувалов, великий князь Павел Петрович, Н.Б. Юсупов, Е.П. Барятинская.

Екатерина II умела находить людей, способных осуществлять ее замыслы, и в то же время умела прислушаться к их советам. Общась с просвещенными любителями и знатоками, она формировала свой собственный вкус. В Риме в роли художественного агента в начале (с 1763 года) выступал И.И. Шувалов, оказавшийся одним из первых в России проводников нового вкуса. Он отправил в Россию коллекцию слепков со знаменитых античных статуй¹⁹, подлинные антики, работы современных скульпторов, массовую продукцию римских мастерских (каменные столешницы, вазы, колонны и пр.) — то, что создавало общий интерес к такого рода произведениям при русском дворе. Позднее (с 1771 г.) по рекомендации Шувалова приобретения делались при посредничестве Рейфенштейна, которого Екатерина II в переписке не раз называла «diviné» (божественный)²⁰.

Особый интерес императрица в 1770–1780-е годы проявляла к интернациональному кругу художников, работавших в Риме, среди них видное место занимали

¹⁸ Ford B. Thomas Jenkins. Banker, Dealer and Unofficial English Agent, Apollo. 1974. June. P. 416–425.

¹⁹ Андросов 2013. С. 284.

²⁰ Письмо Гримму от 19 ноября 1778. Сб. ИРИО. СПб., 1878. Т. 23. С.110.

немецкие мастера. Фридриху Мельхиору Гримму она писала 19 ноября 1778 года: «...Сообщайте мне в то же время... о работах Менгса. Наступит ли, наконец, тот день, когда я сказала бы: я видела произведение Менгса»²¹. Екатерине II удалось исполнить это желание — получить для Эрмитажа картины, рисунки, картоны Антона Рафаэля Менгса. Хотя заказ на две картины на сюжеты из «Илиады», переданный в 1778 году И.И. Шуваловым через Рейфенштейна, остался не выполненным. Гримму удалось после смерти Менгса приобрести для Екатерины в 1779 году «Персея и Андромеду» (ГЭ) (илл. 2.2), имевшую большой успех в Риме, а также картины и античную камею «Персей и Андромеда», купленную художником в Испании²². Через год при посредничестве И.Ф. Рейфенштейна и русского консула Гаспаре Сантини в начале 1780-х годов были приобретены рисунки и пять картин Менгса: большое и маленькое «Благовещение», «Сошествие Святого духа на апостолов», «Суд Париса» и «Проповедующий Иоанн Креститель» — оставшиеся после смерти в мастерской художника²³. Екатерининский Эрмитаж, включавший, кроме картин, картоны и рисунки, стал обладателем одной из лучших коллекций работ Менгса²⁴.

Не были обойдены заказами императрицы и другие художники немецкой колонии в Риме. В 1780-е годы че-

²¹ Сб. ИРИО. СПб., 1878. Т. 23. С. 110.

²² Античные камеи в собрании Эрмитажа. Каталог. Авт. вст. ст. и сост. Каталога О.Я. Неверов. Л., 1988. С. 5.

²³ *Frank C. Plus il en aura mieux ce sera / Caterina II di Russia e Anton Raphael Mengs. Sul ruolo degli agenti «cesarei» Grimm e Reiffenstein // Mengs. La scoperta del Neoclassico. [Catalogo della mostra]. Venezia, 2001. P. 92.*

²⁴ Антон Рафаэль Менгс. Каталог выставки. К 200-летию со дня смерти художника. ГЭ. Л., 1981. *Андросов С.О.* Гаспаре Сантини — дипломат и художественный агент в Риме // Век Просвещения I. Пространство европейской культуры в эпоху Екатерины II. М., 2006, С. 107.

рез Рейфенштейна при посредничестве Н.Б. Юсупова были заказаны две исторические картины у самой известной в Риме женщины-художницы Анжелики Кауфман «Спящий младенец Сервий Туллий» (1785 г., илл. 2.3) и «Узнанный Ахиллес» (1789, обе – НИ музей Академии художеств, Петербург).

Когда русскому двору в 1770 году понадобился художник для создания серии картин, прославляющих победу русского флота над турецким под крепостью Чесма, Рейфенштейн через Шувалова рекомендовал Екатерине II молодого пейзажиста Я.Ф. Хаккерта, который написал вначале шесть картин, а позднее дополнил серию еще шестью полотнами (все – ГМЗ «Петергоф», Чесменский зал). К серии больших полотен были выполнены эскизы гуашью на картоне (Петербург, Центр. Военно-морской музей), находившиеся вначале в картинной галерее графов Орловых в Гатчинском дворце. Они, вероятно, были получены непосредственно от Хаккерта, лично знакомого с графом А.Г. Орловым (1737–1807), участником Чесменского сражения. Выполнение этого первого большого заказа сделало художника европейской знаменитостью и предопределило его успешную карьеру.

Большое впечатление на русскую аристократию оказало путешествие по Европе наследника русского престола великого князя Павла Петровича и его супруги великой княгини Марии Фёдоровны под именем графа и графини Северных. Поездка длилась с сентября 1781 по ноябрь 1782 года²⁵. В их честь устраивались балы,

²⁵ Плещеев С.И. Начертание путешествия их императорских высочеств государя великого князя Павла Петровича и государыни великой княгини Марии Федоровны. СПб., 1783. Гузанов А.Н. Художественные коллекции Павловского дворца и путешествие графа и графини Северных // Частное коллекционирование в России. М., 1995. С. 65–75. Стадничук Н. Римский журнал графа и графини Северных // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник – 2002. М., 2003. С. 25–85.

театральные представления, организовывались встречи с художниками, они живо интересовались архитектурными памятниками, музеями, мануфактурами, встречались с учеными и писателями. В феврале 1782 года в Венеции великому князю была представлена только что вернувшаяся из Англии художница Анжелика Кауфман — «заслуживающая уважения талантом живописца, что говорит само за себя»²⁶. Граф Северный при посредничестве Юсупова приобрел три только что законченные картины: «Смерть Леонардо да Винчи на руках Франциска I» (1778, частное собрание, Петербург), «Отравленная Элеонора» (1781) и «Исцеленная Элеонора» (1782, обе — Музей-дворец в Павловске). Великий князь стал первым русским заказчиком знаменитой художницы. Здесь уместно отметить, что тогда же на сюжет «Смерть Леонардо да Винчи» написал картину французский художник Франсуа Менажо (1781, ратуша Амбуаза). Выставленная в Салоне 1781 года, она имела триумфальный успех. В таком увлечении средневековыми, проторомантическими сюжетами можно усмотреть экспансию исторического вкуса, истоков того направления, которое получит в XIX века название «историзма».

В Риме Павел Петрович и Мария Фёдоровна интересовались археологическими древностями, имели длительную аудиенцию у Папы, осматривали виллы и галереи, посещали мастерские художников. Рекомендованный И.Ф. фон Рейфенштейном живописец Я.Ф. Хаккерт сопровождал путешественников в Тиволи и Фраскати, а также получил от Павла Петровича заказ на пейзажи с видами окрестностей Рима и Неаполя. В письмах 1784–1786 годов Хаккерта сохранились списки картин, выполненных по заказу великого князя и отправленных

²⁶ Из подневного описания путешествия графа и графини Северных, хранящегося в архиве Воронцовых — РГАДА. Ф. 1261. Оп. 1. Ед. хр. 2890. Л. 9 об.

в Россию Сантини²⁷: «Большие каскады в Тиволи», «Малые каскады в Тиволи», «Вид Казерты с Бельведера неаполитанского короля», «Вид побережья Байи» хранятся в Эрмитаже; «Вид Рима со стороны виллы Конти во Фраскати» находится во дворце в Павловске под Петербургом; местонахождение картин «Вид Сольфатаро в Поццуоло», «Вид Кампаньи Феличе из окна королевского дворца в Казерте» неизвестно. В 1785 году в Петербург прибыли четыре картины Хаккерта: «Вилла Мечената и водопады в Тиволи» (илл. 6.2), «Большие каскады в Тиволи», «Вид в Казерте» и «Вид Байского залива» (все — ГЭ).

Заметной фигурой и активным участником художественной жизни Рима в 1770–1780-е годы был Николай Борисович Юсупов (1750–1831). «Известный в Италии вкусом к изящным искусствам <...> Этот молодой господин сочетает в себе самые блестящие качества придворного с качествами человека учёного и хорошо образованного»²⁸. В интернациональной художественной среде «вечного города» он отличался умением заводить нужные знакомства и чутко улавливать основное направление моды и вкуса. Круг художников, с которыми общался князь, во многом определялся интересами русского двора. Занятие собирательством для князя было родом творчества. Его интерес к собирательству был не просто обусловлен международными связями, скорее — личность Юсупова определяла одну из важных тенденций этих связей, являлась их необходимым звеном. Войдя в круг художников разных стран, работавших в Риме, он стал их заказчиком и посредником при заказах русского двора. Юсупов был одним из тех, кто поощрял

²⁷ *Никумин Н.Н.* Письма Я.Ф. Хаккерта Н.Б. Юсупову // Российская Академия художеств. Проблемы развития зарубежного и русского искусства. СПб., 1995. С. 77–81.

²⁸ РГАДА. Ф. 1261. Оп. 1. Ед. хр. 2890. Л. 1 об.

художников разных поколений к творчеству и, благодаря своему выбору, стал проводником нового художественного вкуса. Во всех приобретениях, сделанных тогда князем, ясно прослеживается вполне определенная тенденция вкуса, обращенная к искусству нового классического стиля и модным художникам разных национальных школ.

Юсупов находился в Италии с 1783 по 1789 год в качестве чрезвычайного посланника при Сардинском дворе в Турине с особыми миссиями в Неаполе и Риме. Временем пребывания в Италии датирован значительный круг произведений из его собрания. Князь направлялся в Рим и Ватикан, как предписывалось рескриптом Екатерины II «не в образе министра, дабы не иметь нужды в установлении нового церемониала <...> На сем основании надлежит вам... сообразоваться тому самому образу, какой наблюдается в Риме приезжими туда знатными иностранцами. <...> надобно вам будет... сообразоваться... званию путешественника»²⁹. Именно как светский турист, любитель искусств, знаток древностей, осматривающий античные памятники, предстает Юсупов на портрете, написанном И.Б. Лампи и Я.Ф. Хаккертом (1786–1789, ГЭ) (илл. 2.5). Николай Борисович изображен на фоне построек колонии, основанной на юге Франции Секстием Сальвием, где сейчас находится город Экс-ан-Прованс. Примерно в те же годы И.Г.В. Тишбейн создал знаменитый портрет «Гёте в римской Кампанье» (1787. Франкфурт-на-Майне, Картинная галерея Штеделевского института), воплотивший идеал творческой личности. В портретах присутствует целый ряд иконографических аналогий, раскрывающих типичный образ путешественника-интеллектуала.

Длительные отношения связывали Юсупова с Хаккертом. Знакомство начинающего любителя и молодого

²⁹ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 2. Ед. хр. 77. Л. 1–2 об.

живописца в дальнейшем переросло в долгую дружбу между известным коллекционером и знаменитым художником, ставшим его советчиком и экспертом. В 1779 году Хаккерт закончил для Юсупова картины «Утро в окрестностях Рима» и «Вечер в окрестностях Рима» (обе – ГМУ «Архангельское») – их можно считать первыми произведениями, созданными специально для юсуповского собрания. Тогда же во время первого заграничного путешествия, Юсупов мог быть представлен Рейфенштейном Антону Рафаэлю Менгсу (1728–1779), который 11 марта 1777 года вернулся из Мадрида в Рим³⁰.

Юсупов проявлял большой интерес к произведениям А.Р. Менгса, уже ушедшего из жизни. Кр. Франк обнаружил в неопубликованной переписке И.Ф. фон Рейфенштейна и Ф.М. Гримма материалы о том, что миниатюристка Тереза Конкордия Марон (сестра А.Р. Менгса и супруга его ученика Антона фон Марона) по заказу императрицы Екатерины II написала миниатюру с картины Менгса «Аллегория спокойствия», оригинал которой находился в собрании Юсупова. Картина находится в списке произведений посмертной распродажи мастерской Менгса, составленном Рейфенштейном в 1779 году – «Фигура в полный рост, чуть меньше натуры, представляющая Спокойствие»³¹. «Мифологическая женская фигура» (холст, масло, 149×102 см) воспроизведена в каталоге рисунков галереи Н.Б. Юсупова в Москве³² (илл. 2.6). На рисунке изображена в полный рост женская фигура, сидящая на камне, над которой летит птица. Картина находилась в юсуповском собрании до 1925 го-

³⁰ Frank Ch. Anton Raphael Mengs. 1728–1779 // Burlington Magazin (в печати).

³¹ Roettgen S. Anton Raphael Mengs 1728–1779. Bd. 1. Das malerische und Zeichnerische Werk. München, 1999. S. 584. L. 2 г. N76.

³² Galerie du palais de Moscou. 1827. P. 65.

да, когда вместе с другими полотнами коллекции поступила в Эрмитаж, возможно среди произведений, предназначенных для Государственного музейного фонда. На сегодняшний день ее местонахождение неизвестно.

В описи юсуповской галереи 1801 года числятся 7 работ Менгса. По альбомам-каталогам 1827 года идентифицируются 7 произведений, приписывавшихся тогда Менгсу, кроме упомянутой выше картины «Спокойствие», это: «Мадонна в кресле», копия с Рафаэля (ГЭ), «Голова Венеры (или нимфа в венке из цветов)», «Мадонна»³³ и «Спаситель» (местонахождение всех трех неизвестно), «Аллегория Рисования» (ГЭ), копия с оригинала Менгса, хранящегося во дворце-музее в Павловске, и «Аллегория истории» копия, выполненная Людвигом Гуттенбрунном с моделло плафона Комнаты рукописей (Stanza dei Papiri) в Ватикане, исполненном Менгсом в 1772–1773 годах (Саратовский художественный музей имени А.Н. Радищева)³⁴. Половина произведений представлена в копиях, но Николаю Борисовичу, как человеку своей эпохи, копии представлялись вполне достойной заменой оригиналов знаменитого мастера. Кроме копий работы Гуттенбрунна, Юсупов имел также оригинальные картины этого мастера: «Две девушки, глядящие в окно» («Две римлянки в окне», ГРМ, инв. Ж–5399) и «Две девушки в окне, читающие письмо» (Лондон, Галерея Рафаэля Вэлса). Стилистически они должны быть близки картине «во фламандской манере», написанной для Воронцова. Уверенный рисунок,

³³ Ш. Реттген в монографии о А.Р. Менгсе воспроизводит гравюру Роберта Прадеса 1799 года с аналогичной композиции Менгса, оригинал которой был написан для испанского короля Карла III и известен автору монографии только по гравюре, см.: *Roettgen St. Anton Raphael Mengs 1728–1779. München, 2003. Bd. 2. S. 243. Abb. IV–26.*

³⁴ *Galerie du palace de Moscou. 1827. Л. 65. Galerie d'Archangelski. 1827. Vol. 1. Л. 22, 95, 109.*

идеализированные лица персонажей соединяются в парных картинах с детализированным, тщательным письмом на твердой основе (дереве), идущим от влияния северных мастеров. В юсуповском собрании были представлены также работы ученика и родственника Менгса, австрийца Антона фон Марона – «Леда с лебедем» (1785, ГЭ) и «Женский портрет» (Хабаровск, Дальневосточный художественный музей).

Первую биографию одного из самых модных пейзажистов XVIII века – Я.Ф. Хаккерта – написал И.В. Гёте, с которым художника связывала длительная дружба. С 1768 года Хаккерт обосновался в Италии. Решающее значение в творческой судьбе и карьере пейзажиста имело также деловое сотрудничество с Рейфенштейном. Он дал ему возможность найти свое место на художественном рынке и в антикварной торговле. Заметную роль в судьбе Хаккерта сыграли также русские дипломаты, находившиеся в Италии: П.М. Скавронский, А.К. Разумовский.

А.К. Разумовский, с 1777 года бывший посланником в Неаполе, оказал содействие в получении Хаккертом в 1786 году должности придворного художника короля Неаполя Фердинанда IV. Покровительствовал ему и Н.Б. Юсупов. Своим покровителям Хаккерт посвятил гравюры: в 1784 году Юсупову, в 1782 – Разумовскому, в 1778 – Чернышеву, в 1779 – Скавронскому. В ГМУ «Архангельское» хранится экземпляр гравюры 1784 года «Вид виллы Альбани» с посвящением Н.Б. Юсупову (гравирована Франсуа Морелем, отпечатана у Георга Хаккерта, брата художника). Пейзажами Хаккерта владели известные русские коллекционеры – граф С.Р. Воронцов, князь Д.М. Голицын. Многие русские путешественники, приезжавшие в Италию, посещали мастерскую Хаккерта.

Самое большое частное собрание картин Я.Ф. Хаккерта (25 картин) принадлежало Н.Б. Юсупову, для

сравнения, в собрании великого князя Павла Петровича было 19 картин. Кроме отдельных, специально заказанных оригинальных пейзажей в собрании находились авторские повторения самых известных серий: Чесменской — написанной по заказу Екатерины II, и серии виллы Пинчиано в Риме, созданной для князя Маркантонио IV Боргезе (1730–1800). К сожалению, в январе 1820 года во время пожара во дворце в подмосковном Архангельском сгорели многие картины Хаккерта. Чесменская серия была утрачена полностью (за исключением одной картины), из другой — в настоящее время известны две картины. Полотно большого формата «Итальянский пейзаж» из музея-усадьбы «Архангельское»³⁵, композиция которого почти полностью совпадает с картиной «Вид на долину Тибра», подтверждает, что для Юсупова было выполнено увеличенное в размерах повторение картин виллы Пинчиано. Из четырёх «супрапортов» с морскими пейзажами из этой же серии, также повторенных для Юсупова и воспроизведенных в рисунках в альбоме-каталоге 1827 года³⁶, сейчас известно местонахождение только одной картины — «Порт в Чивитавеккиа» (Омск, Музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля).

Произведения Хаккерта, быстро завоевавшие признание современников, выражали новые вкусы, воплощавшие особый интерес к видовым пейзажам, в том числе с античными памятниками, к идеальным ландшафтам и пасторалям. Однако искусство Хаккерта не вписывается только в рамки неоклассицизма. Мощные горные потоки нарушают идиллическое спокойствие его пейзажей, в динамике форм, в достоверно точном

³⁵ *Хаккерт Я. Ф.* Итальянский пейзаж. Холст, масло, 347×210 см, ГМУ «Архангельское». Инв. Ж-48.

³⁶ *Galerie d'Archangelski. 1827. T. 1. 2-eme Salon Robert. P. 180–183.*

воспроизведении отдельных деталей возникает новое видение природы, позднее нашедшее воплощение в произведениях немецких романтиков.

Юсупов был одним из постоянных посетителей мастерской Анжелики Кауфман, обосновавшейся в Риме с сентября 1782 года. Среди ее заказчиков были и другие русские — П.М. Скавронский, А.К. Разумовский, А.Л. Нарышкин, И.Г. Чернышев, Е.П. Барятинская. Князь Юсупов — постоянный заказчик художницы с 1784 по 1790 год. Для него было написано 10 картин. Контролируя заказы Екатерины II, Юсупов составил свою, самую большую в России частную коллекцию картин художницы. В памятных записках Кауфман отмечено, что в августе 1784 года для Юсупова были написаны две картины овального формата — «Диана и Прокрида» и «Кефал, вынимающий копье из груди Прокриды» (местонахождение неизвестно). В феврале 1785 году — «Женский портрет» (местонахождение неизвестно) в марте того же года — «Сидящий Амур» (Саратов, Государственный художественный музей имени А.Н. Радищева), в мае — овальный «Портрет графини Веки» (местонахождение неизвестно), а в конце 1785 г. в Неаполе были написаны «Смерть Овидия» (до 1941 — Минск, Государственный художественный музей Белоруссии) (илл. 2.7) и маленькая картина, изображающая Гименея, ласкающего голубей (местонахождение неизвестно). В 1790 году завершен последний заказ — картина «Венера, уговаривает Елену любить Париса» (ГЭ)³⁷. Вероятно, тогда же Юсупов стал обладателем автопортрета Кауфман (ГЭ). Из сохранившихся писем художницы к Юсупову известно, что они обсуждали варианты сюжетов многих из пере-

³⁷ Memorandum of paintings by Angelica Kauffmann // Manners V. and Williamson G.C. Angelica Kauffmann, R.A. Her life and her works. London, 1924. P. 146–149, 157.

численных картин, договаривались об их оплате и отправке³⁸.

Значительный след в творчестве Кауфман оставило знакомство с княгиней Екатериной Петровной Барятинской (1750–1811), урожденной Гольштейн-Бек, дочерью Эстляндского генерал-губернатора и фельдмаршала принца Петра Августа Фридриха Гольштейн-Бека и его второй жены, графини Натальи Николаевны Головиной, супругой русского посланника в Париже Ивана Сергеевича Барятинского (1740–1811). 12 декабря 1790 года Е.П. Барятинская приехала в Рим. Княгиня неоднократно посещала мастерскую А. Кауфман на Виа Систина. Она тепло отзывается о художнице в дневнике путешествия: «До того, как покинуть Рим, я еще раз пошла повидать Анжелику Кауфман и полюбоваться ее работами. Я их видела уже несколько раз, но мне никогда не может наскучить рассматривать их. Эта женщина, несмотря на свой высокий талант, полна скромности. У нее мягкий характер, который делает ее всеми любимой и уважаемой. <...> Эта женщина без внешних эффектов и претензий, совершенно простая в обращении и манере выражения. Вместе того, чтобы хвастаться или гоняться за похвалами, она, кажется, наоборот избегает их, принимая с большой скромностью те, которые приносит ей работа. В нашей жизни такая женщина не совместима со светскими людьми, которые видят истинные достоинства только во внешнем блеске личностей. Многие французы и, к сожалению, также многие наши русские являлись подобными ценителями, среди которых она слыла не имеющей ни ума, ни знаний, ибо они рассматривали ее только поверхност-

³⁸ Подробнее см.: *Савинская Л.Ю.* Письма Анжелики Кауфман князю Н.Б. Юсупову (художник и заказчик в Риме конца XVIII века) // Век Просвещения / [Отв. ред. С.Я. Карп; сост. Г.А. Космолинская]. Вып. 2: в 2 кн. Кн. 2. – М.: Наука, 2009. С. 23–46.

но, тогда как она из тех людей, которые привлекательнее при ближайшем знакомстве, когда раскрываются все достоинства»³⁹.

По заказу Е.П. Барятинской художница выполнила самое значительное, программное произведение — «Автопортрет с музами (аллегориями Живописи и Музыки)» (1792, ГМИИ) (илл. 2.8). В сюжете автопортрета художница демонстрирует знание римского наследия, объединяет портрет, аллегория, историческую, литературную основу, феминизирует известный сюжет — «Геракл на распутье». В Риме она также написала большой, в натуральную величину «Портрет Е.П. Барятинской с семейством» (1792, ГМИИ), образец парадного обстановочного портрета большого стиля. На портрете княгиня изображена вместе с сыном Иваном, дочерью Анной и зятем, графом Н.А. Толстым, рядом со скульптурным портретом отца работы А. Триппеля и с миниатюрным портретом супруга в руках. Благодаря тому, что картина была гравирована Р. Моргеном, портрет стал широко известен. По заказу княгини Кауфман написала в 1792 году еще одно полотно, «Амур и Психея», которое так и не было выкуплено. Позднее, в 1796 году, его приобрела принцесса Анхальт-Дессауская⁴⁰. У Кауфман Барятинская также приобрела два уменьшенных варианта (один из вариантов — ГЭ 7560) и эскиз картины «Детство девы Марии», только что завершен-

³⁹ ОР РГБ. Фонд Барятинских. Ф. 19/IV/2. Ед. хр. 12. Л. 126–127. Оригинал на французском языке, перевод автора.

⁴⁰ *Кауфман Анжелика*. Амур и Психея. Холст, масло. 215,5×164,5. Цюрих, Кунстхаус. Инв. 1987/5. Memorandum of paintings by Angelica Kauffmann in: Manners V., Williamson G.C. Angelica Kauffmann, R.A. London, 1924. P. 162–163. *Knight C. La «Memoria delle piture» di Angelica Kauffmann*. Luca, 1998. P. 62–63. Angelika Kauffmann. Retrospektive. Hrsg. u. bearb. B. Baumgärtel. Düsseldorf, 1998. S. 374–375. N219.

ной в январе 1791 г. для кардинала Игнатуса Бонкомпаджи, секретаря папы Пия IV. Вероятно, тогда же она исполнила для Барятинской два портрета, находившиеся в семейной галерее до 1918 года⁴¹.

Однако далеко не все русские путешественники, посещавшие Рим, принимали новый художественный язык, новый стиль современного искусства. В 1785 году мастерскую Кауфман посетил Василий Николаевич Зиновьев, друг и родственник С.Р. Воронцова, известный масон. Его суждения об искусстве сохранил «Журнал путешествия», из которого известно, что, следуя общепринятой моде, в Риме утро он проводил за чтением Винкельмана, а после обеда бывал в Сикстинской капелле. Однако о современном искусстве судил с позиций собственного вкуса. Его смущала выявленная пластика форм, сходная с античными статуями; идеализация моделей, рациональность и эмоциональная сдержанность персонажей; красивый, но далекий от реальности колорит. О картинах Кауфман он писал: «...Ея картины приятны, но когда увидишь одну, то и все уже видел, ибо оне очень друг на дружку походят, а паче лица. Сверх того, кажется мне, что фигуры ея более на древние статуи, нежели на изображения нынешних людей, походят»⁴².

В конце XVIII века русские коллекции пополнились многими произведениями современных немецких живописцев, прежде всего, знаменитых и модных мастеров неоклассического стиля — Менгса, Хаккерта, Кауфман. Особый интерес заказчики проявляли к произведениям «малых» жанров: пейзажам, портретам, галантным

⁴¹ РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 254 об. № 39, 54.

⁴² Журнал путешествия В.Е.Зиновьева по Германии, Италии, Франции и Англии 1784–1788 годов // Русская старина. 1878. Т. 23. №11. С. 400.

мифологическим композициям. Такие предпочтения в определенной степени отражали ситуацию в русском искусстве, где в это время процветал жанр портрета, а академические, программные произведения в редких случаях поднимались до высокого искусства, имеющего общественное признание. Работы немецких художников, ввезенные в Россию, оказывали непосредственное влияние на творчество русских живописцев. Копирование картин модных мастеров, следование признанным образцам становилось для русских художников одним из способов завоевания признания.

Копирование произведений известных западноевропейских мастеров, размещавшихся в императорском Эрмитаже и музее Академии художеств, входило в программу академического обучения. В результате последних исследований все очевиднее становится влияние на русских пейзажистов работ Я.Ф. Хаккерта. У него были два русских ученика, которых привел к нему в мастерскую в конце 1770-х годов Рейфенштейн: Федор Матвеев и Михаил Иванов. Если Матвеев не вернулся в Россию, жил и работал в Италии, то М.М. Иванов впоследствии руководил пейзажным классом Петербургской Академии художеств, имел много учеников и оказал влияние на развитие русской пейзажной живописи. Как выяснила С.В. Усачёва, в 1780-е годы один из первых русских пейзажистов Ф.Я. Алексеев копировал пейзажи Хаккерта: «Каскад Тиволийский» и по заказу Екатерины II — «Вид Катании и Этны» (1778, ГТГ) (илл. 2.9) и «Вид Липари и Стиромболи» (1778, Волгоградский музей изобразительных искусств) с оригиналов, хранящихся в Царском селе⁴³. Крепостной художник Николай Иванович Аргунов написал для Н.П. Шереметева в 1799 году копию с картины Анжелики Кауфман из им-

⁴³ Усачева С.В. Мастер городского пейзажа // Федор Алексеев и его школа. Каталог выставки. М., 2004. С. 10, 40, 41. Кат. № 11, 12.

ператорской коллекции «Узнанный Ахиллес» (ММУ «Останкино»)⁴⁴.

В рамках статьи лишь намечены основные проблемы, связанные с данной темой. В настоящее время творчество немецких художников, работавших в Риме, продолжает активно изучаться немецкими специалистами. Ежегодно появляются новые материалы (монографии художников, каталоги выставок, публикации документов), содержащие подробности биографий и творческого метода художников, их контактов с заказчиками — всё это открывает новые перспективы для исследований.

⁴⁴ Н.И. Аргунов (1771 — после 1829), копия с А. Кауфман. «Узнанный Ахиллес». Подпись и дата: Nicolas Argounoif 1799. Холст, масло, 274×331,5 см. Инв. Ж-94.

**Русские сады
в издании «Gärtnerisches Skizzenbuch»
(Берлин, 1883).
К истории российско-германских связей
в области садового искусства**

С.С. Веселова,
переводы Д.С. Веселовой

Историю российско-немецких связей в области садового искусства принято начинать с XVII века, когда, согласно письменным источникам, в царских садах Измайлова работали приехавшие из Германии садовники¹. Немало архитекторов и садовых мастеров немецкого происхождения трудилось в России в Петровское время. «Две культуры, примерно равно удаленные от итальянских и английских традиций, были близки в своих поисках «естественного» паркового стиля»².

В России было известно пятитомное сочинение немецкого автора Кая Кристиана Лоренца Хиршфельда «Теория садового искусства» 1770-х годов. На страницах журнала «Экономический магазин» (1780–1789, Москва) его переводы публиковал А.Т. Болотов, теоретик и практик садового искусства. К книге Хиршфельда обращался архитектор Н.А. Львов, пользовавшийся рекомендациями немецкого автора при создании садовых композиций. В библиотеке ГМИИ имени А.С. Пушкина хранится экземпляр книги с пометками и рисунками этого русского архитектора.

¹ *Черный В.Д.* Русские средневековые сады. Опыт классификации. М., 2010. С. 139.

² *Соколов Б.М.* Из пресс-релиза к фотовыставке «Россия-Германия: два века садовых встреч. Фотографии Б. Соколова». Опубликовано на сайте: www.gardenhistory.ru/

Говоря о российских садах эпохи Просвещения, принято рассматривать произошедшие в них изменения в русле влияния английского пейзажного стиля, пришедшего на смену регулярным приемам садоводства. Но нельзя забывать и о постоянных контактах с Германией. Как известно, в доме Романовых было принято выбирать невест в немецких княжеских домах³, а вслед за ними приезжали специалисты в различных областях. Екатерина II пригласила в Царское Село садовника Буша. В Павловском парке можно увидеть не только развитие английских традиций, влияние итальянского вкуса, но и реминисценции образов немецких парков Хоэнхайм и Этюп, с которыми были связаны детские годы принцессы вюртембергской Софии-Доротеи, ставшей супругой Павла I и российской императрицей Марией Федоровной.

Наиболее тесные и плодотворные контакты в сфере садового искусства и ботанической науки сформировались в первой половине XIX века. Видные ботаники были приглашены попечителем Московского университета М.Н. Муравьевым для преподавания на кафедрах, среди них Г.Ф. Гофман (Хофман) и Ф.Б. Фишер фон Вальдгейм, сыгравшие значительную роль в развитии университетского Ботанического сада (сегодня — филиал БС МГУ имени М.В. Ломоносова «Аптекарский огород»), а Фишер — и в деятельности Ботанического сада в Санкт-Петербурге, возглавив его. При нем была расширена научная деятельность сада, а с 1823 году он стал именоваться Императорским. Не перечисляя всех немецких ученых, стоявших во главе Петербургского Ботанического сада, упомянем имя еще одного, пожалуй, наиболее известного в кругах профессионалов и

³ Тема привлекательная не только для исторических исследований, но и для выставочных проектов. Например: Deutsche Prinzessinnen auf Russischem Thron. Kulturstiftung Schloß Britz, Berlin. 1992.

любителей садоводства. Это Эдуард Людвиг фон Регель, занимавший должность директора по научной и садовой части с 1855 по 1866 год, бывший затем главным ботаником и вновь возглавивший Сад в 1875 г., оставшись в этой должности вплоть до конца своих дней в 1892 году. Параллельно он являлся вице-президентом Императорского Российского Общества Садоводства, а также одним из издателей и авторов журнала «Gartenflora», выходившего в Штутгарте⁴. Перечисленное — лишь некоторые звенья в цепи взаимодействия.

Одним из замечательных примеров творческих контактов в области культуры и архитектуры является Русская колония Александровка в Потсдаме (по проекту архитектора О. Монферрана), ставшая своеобразным памятником дружбы императоров Александра I и Фридриха Вильгельма III. Там же архитектор В.П. Стасов спланировал церковь Александра Невского, а К. Шинкель создал проект готической церкви в Александрии (Петергофе) уже для Николая I. Рассматривая эти проекты в русле развития идей романтизма в России и Германии, Е.А. Борисова отметила: «Парки Потсдама и Петергофа на протяжении нескольких десятилетий XIX века были своего рода опытным полем при разработке новых приемов в парковой архитектуре, развиваясь в постоянном взаимодействии»⁵. А в проекте дворца в Ореанде (Крым), порученном К. Шинкелю, императрица Александра Федоровны пожелала видеть сходство с дворцом Шарлоттенхоф⁶. Памятниками род-

⁴ Обзор деятельности Императорского Российского Общества Садоводства в 1874 году / Приложение к журналу «Вестник садоводства» за 1875 г., СПб. С. 3.

⁵ Борисова Е.А. Русская архитектура в эпоху романтизма. СПб., 1997. С. 124.

⁶ Martin Steffens. Schinkel. TASCHEN GmbH 2003.

ства между Романовыми и Вюртембергами стали — Ольгин павильон в Петергофе и Вилла Берг в Штутгарте.

Не менее яркие страницы совместной садовой истории были написаны во второй половине столетия и на рубеже XIX–XX вв. Для этого периода особенно характерны связи на уровне садовой литературы, в сфере образования, в проведении крупных садовых выставок в Германии и России, в практике создания композиций садов и их отдельных элементов. Немецкое влияние в этот период было столь глубоким, что российские садоводы порой сетовали на «засилье немцев». Такой лейтмотив звучал в текстах статей, публиковавшихся в периодической печати. Подтверждение этому находим и в рассуждениях немецких мастеров, в частности в опубликованном недавно сочинении Георга Куфальдта, одного из выдающихся садоводов и ландшафтных архитекторов на российской службе⁷. «Без малого двести лет, — писал он, — Россия была подлинным Эльдorado для садовников-немцев, где они ощущали себя тем более вольготно, что русский человек по широте своей натуры так умел выразить гостеприимство, что очаровывал любого чужестранца. В непомерно огромной империи находилось место для каждого, благодаря чему удавалось избежать зависти со стороны недоброжелательных соседей, прибывшим же специалистам встать на ноги было здесь очень легко. Почти все крупные коммерческие садоводства и питомники были в руках эмигрантов-немцев или их потомков»⁸.

⁷ *Нащокина М.В.* Георг Куфальдт — «гений места» русских парков Серебряного века // Русская усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып. 16 (32). СПб., 2011. С. 114–141.

⁸ *Георг Куфальдт.* Немецкие садовники в Царской России / Перевод А.В. Вознесенского // Русская усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып. 16 (32). СПб., 2011. С. 142–143.

Вспомним также, что одно из первых и наиболее известных изданий по всеобщей истории садового искусства на русском языке — «Изящное садоводство и художественные сады» (СПб., 1896) — было подготовлено Арнольдам Регелем — представителем второго поколения семейства Регелей, в течение многих десятилетий служивших России. Можно назвать тексты практического назначения, обобщающие опыт работы над созданием садов в России, написанные немецкими садоводами⁹. В некоторых случаях переводчиками выступали русские мастера садового искусства, обучавшиеся в школах садоводства в Германии, как, например, один из крупнейших профессионалов того времени Н.И. Кичунов¹⁰. А одним из наиболее востребованных в области теории и практики комнатного садоводства, был текст немецкого профессора ботаники Макса Гесдёрфера, переведенный на русский язык и выдержавший около десятка переизданий в 1890–1900-е гг.

Некоторые из немецких авторов многие годы трудились на ниве русских садов в Санкт-Петербурге, Москве и их окрестностях, во многих провинциальных городах, например, Старой Руссе, Воронеже, Саратове, Кисловодске, Пятигорске и других. Целый ряд имен приводит в уже упомянутом тексте Георг Куфальдт. Он также отметил: «Еще в годы моей учебы в школе садоводства при дворце великого герцога в Ойтине (1870–1872) устоявшимся правилом было по основательному изучении

⁹ Декоративные кустарники и деревья для садов и парков. Их выбор и культура в разных полосах России. Переработал и значительно дополнил сведениями для русских садоводов и любителей по сочинению Э. Вокке Э.Л. Вольф, Главный садовник при Императорском Лесном Институте в Петрограде. Петроград, 1915.

¹⁰ Садоводство для начинающих и любителей. По И. Бетнеру переработал применительно к русским условиям Н.И. Кичунов. СПб., 1907.

профессии отправляться на поиски надежного заработка в Россию. Так со временем в Россию перебрались сотни и сотни немецких садовников, среди которых большая часть тех, кто, привезя с собой твердые знания и любовь к своему делу, благодаря усердию и прилежному изучению русского языка проложили себе дорогу к высоким постам в различных областях садоводства — сделались управляющими имениями, главными лесничими, разного ранга чиновниками, каковые должности могли занимать лишь самые добросовестные люди»¹¹. Среди объявлений, публиковавшихся, например, в московском «Журнале садоводства», не раз встречались подобные следующему: «Садовники гг. Мюнх и Шульц, прибывшие из Германии, желают определиться в садовые заведения в Москве или на отъезде. Справиться в Депо Российского Общества Любителей Садоводства»¹².

Традиционным контактам пришел конец в связи с начавшейся Первой мировой войной. Многие немецкие мастера, несмотря на многолетнюю беспорочную службу, были выдворены за пределы Российской империи или уехали по доброй воле, испугавшись складывавшейся неблагоприятной обстановки, некоторые стали жертвами начавшихся погромов. Но были и те, кто сохранил верность и любовь к стране, которую они уже считали второй родиной, как, например, Эгберт Людвиг Вольф, приехавший в Россию по приглашению Э.Л. Регеля в 1882 г., получивший гражданство в 1896 г., занимавший ответственные должности. Замечательный ботаник, дендролог, ученый садовод, успел послужить и советской России. В 1918 г. Вольф стал штатным ассистентом при кафедре общего лесоводства Лесного

¹¹ *Георг Куфальдт*. Указ соч. С. 142.

¹² «Журнал садоводства, издаваемый Российским Обществом Любителей Садоводства» / Под ред. П. Пикулина. Январь 1858 года. М., 1858.

института в Петрограде и по совместительству – консультантом в Главном ботаническом саду. В середине 1920-х гг. он и его семья были лишены гражданства СССР, но был дан вид на жительство. Во второй половине 1920-х гг. Вольф принимал участие в проектировании курорта в Пятигорске и закладке новых древесных питомников в Кисловодске, в обсуждении вопросов о закладке Минского дендрологического парка.

Следует отметить, что отдельные этапы развития садовых связей между Россией и Германией уже стали предметом научных исследований, в научный обиход вводятся новые факты и имена¹³. Некоторые же и сегодня остаются *terra incognita*.

Одним из важных источников наших сведений по истории российского садоводства второй половины XIX – начала XX века и участия в нем выходцев из Германии является немецкая литература того времени. К одному из немецких источников, прежде в данном контексте не привлекавшихся, нам и хотелось бы обратиться¹⁴. Это издание альбомного характера: «Gärtnerisches Skizzenbuch». Книга большого формата (38×29,5 см) содержит 60 таблиц чертежей, рисунков и фотографий, и 30 страниц текста комментариев. Она впервые была издана в Берлине в 1878 году и не раз переиздавалась. В нашем распоряжении находится 6-е издание – 1883 года. Количество переизданий свидетельствует о значительном спросе на книгу, а ее наличие в россий-

¹³ Нащокина М.В. Указ. соч.; Рейман А.Л. Клементий Геккель – главный удельный садовый мастер // Немцы в России: петербургские немцы. СПб., 1999. С. 549–562; Reyman A.L. German gardeners and garden artists, and their works in St. Petersburg // Prussian Gardens in Europe: 300 Years of Garden History. Leipzig, Potsdam, 2007. P. 244–247.

¹⁴ Gärtnerisches Skizzenbuch. In Verbindung mit Fachgenossen Herausgegeben von Th. Nietner, Königlicher Hofgärtner zu Potsdam. Berlin, Verlag von Paul Parey, 1883.

ском пространстве подтверждает интерес к ней и в среде отечественных садоводов.

Материалы, опубликованные в книге, представляют собой планы и рисунки садов, садовых сооружений, примеров интерьерного убранства и решения зимних садов. Большая их часть связана с дворцами и парками Германии. В ряде таблиц альбома, например, заключительных – с № LVII по № LX – представлены разнообразные проекты элементов садовых композиций и построек в садах, но без привязки к конкретному месту. Это работы крупнейших мастеров немецкого садового искусства середины – второй половины XIX века: Э. Селло, Т. Нитнера – I, Э. Энделя, Г. Эйхлера, В. Лауке, некоторых других, и Т. Нитнера – II, заявленного основным автором-составителем издания. Значительная часть проектов принадлежит именно ему – королевскому садовнику Теодору Нитнеру – второму, хорошо известному историкам садов Германии потомственному ученому садоводу. Среди наиболее крупных работ мастера: Розовый сад и партеры около Нового дворца в Потсдаме (Таблица I); Партеры перед Большой Оранжереей в парке Сан-Суси (Таблица VIII); Цветочные партеры вокруг Мраморного дворца в Новом саду близ Потсдама (Таблицы XXXVI и XLIX). Важно подчеркнуть, что ряд садовых композиций Т. Нитнера зафиксирован на фотографических снимках, которые, наряду с авторскими чертежами, позволяют составить представление о его профессиональных приемах.

В авторе опубликованных изображений можно видеть мастера, работавшего в характерной для середины XIX века манере историзма. В силу объективных причин Теодор Нитнер, часто занимавшийся реконструкцией старинных садов, выступает в роли хранителя традиций там, где они (сады) отражали великие эпохи садоводства и являлись подлинными произведениями садового искусства. Список созданных им композиций,

приводимый в немецких исследованиях, значителен, география обширна. Наряду с Германией известны его работы в Англии, где он в течение нескольких месяцев проходил стажировку. В период пребывания в Италии Нитнер принимал участие в реставрации одного из садов в Вероне – Giardino Giusti (Таблица LIII). Т. Нитнер – II был не только известным практиком, он также был учителем целой плеяды садовых мастеров, обучавшихся в садоводческой школе в Потсдаме.

Как уже было отмечено, многие из коллег Нитнера работали в России. Среди последних – садовник К. Мюллер. Именно он подготовил материалы для издания «*Gärtnerisches Skizzenbuch*», связанные с российскими садами и представляющие для нас особый интерес. Это Таблицы XXXI–XXXIII, XLIV (B), XLVIII, LIV и LV (C). На этих чертежах и рисунках стоит именно его подпись: *C. Müller. Kaiserl. Garten-Inspector zu Moskau*, из которой мы узнаем должность Мюллера – императорский садовый инспектор в Москве.

Некоторые дополнения к этой скупой информации извлекаются, в частности, из уже цитированного нами текста Г. Куфальдта: рассказывая о немецких садоводах, работавших в Москве, он упоминает Мюллера, называет его «мекленбуржцем» и указывает на то, что тот «немало занимался также устройством ландшафтных парков»¹⁵. Других конкретных сведений пока не удалось найти, поиски будут продолжены. Опубликованные в книге «*Gärtnerisches Skizzenbuch*» чертежи и рисунки, подписанные Мюллером, позволяют рассуждать о работах этого мастера, тем более что они сопровождаются подробными текстами.

Итак, К. Мюллер был не только садовым инспектором, но и садоводом-практиком, автором ряда композиций, созданных в России, судя по всему, в 1860–1870-е годы,

¹⁵ *Георг Куфальдт. Указ. соч. С. 148.*

т.е. до выхода в свет 1-го издания книги в 1878 г. Среди них:

- Сады Александровского, или Александринского, дворца в Москве;
- Садик Малого Николаевского дворца в Московском Кремле;
- Сады Николо-Погорелого (усадебны вблизи Смоленска);
- Сады Петергофа.

В настоящей публикации мы остановимся лишь на материале, связанном с садами Москвы и ее окрестностей. Обратимся к их рассмотрению, а также к осмыслению некоторых рассуждений К. Мюллера, помещенных в качестве комментариев к соответствующим таблицам в начале книги, в части, предваряющей иллюстративный ряд альбома.

Итак, *Сады Александровского дворца в Москве (Таблицы XXXI–XXXIII, комментарии на стр. 15–17)*. (Илл. 3.1, 3.2).

Нескучный сад, оказавшийся сегодня практически в центре Москвы, хорошо известен как памятник садово-паркового искусства XVIII–XX вв. В его обширной истории нас интересует середина – вторая половина XIX века. Напомним, что в 1826–1843 гг. на месте дворянских усадеб Демидовых, Трубецких, Орловых, Голицыных и других владельцев был создан ансамбль императорской резиденции Николая I. Реконструкция дворца и его интерьеров, а также строительство на территории Нескучного в этот период велись архитектором Евграфом Тюриним, возглавлявшим Московскую дворцовую контору с 1833 по 1870 год. Зеленые насаждения «на английский манер» осуществлялись под руководством садового мастера Пельцеля¹⁶. Это имя упоминается в

¹⁶ О нем со ссылкой на Московское отделение Архива Министерства Императорского двора сообщает Ю.И. Шамурин в издании «Подмосковные», изданном в серии «Культурные сокровища России» (1912–1914) / Цит. по: Ю.И. Шамурин. Подмосковные. М., 2007. С. 237.

различных документах, а также в материалах, связанных с деятельностью основанного в 1835 году Российского Общества Любителей Садоводства, членом которого Пельцель стал и не раз получал награды за представленные на выставки Общества растения из садов и оранжерей Нескучного, которые считались образцовыми садовыми заведениями в Москве.

Некоторые свидетельства о том, чем являлся Нескучный сад в разные периоды своего существования, приводит М.И. Пыляев в книге «Старая Москва» (1891). Здание бывшего дворца, где сегодня размещается Президиум РАН, не раз привлекало внимание исследователей. Садам, сегодня входящим в зеленый массив ЦПКиО имени М. Горького, также посвящены некоторые публикации¹⁷. Наименее освещенный в литературе период истории Нескучного — десятилетия правления Александра II (1855–1881). Чертежи и рисунки, опубликованные Т. Нитнером — К. Мюллером, дают возможность представить, что в это время происходило в центральной части ансамбля, когда имели место предложения садового инспектора Мюллера. Изображенные композиции сохраняют существовавшую еще при Демидове террасную структуру сада, значительно переосмысленную, что показывает сравнение с чертежом конца XVIII века. Сохранившиеся фотографии территорий, прилегавших к главному дворцу, сделанные на рубеже XIX–XX вв., позволяют рассмотреть детали, явно восходящие к проектным решениям Мюллера.

В комментариях автор, как и все, писавшие об этом месте, восторгается открывающимися видами на Москву: с Новодевичьим монастырем — напротив, с Кремлевским ансамблем — в некотором удалении, с роскошной зеленой грядой Воробьевых гор и живописными берегами Москвы-реки, делающей здесь изгиб, что позволяет

¹⁷ Нескучное. Очерк арх.-худ. С.К. Родионова. М., 1923.

длительное наблюдение за ее величавым течением... Далее автор раскрывает суть своих предложений по переустройству садовых композиций. Подчеркнем здесь, что К. Мюллера, прежде всего, волнует эстетическая сторона производимой реконструкции сада, который должен служить украшением сложившегося культурного ландшафта¹⁸.

«Что касается растений и деревьев, свойственных этой местности, то нет особых различий между здешней растительностью и растительностью северогерманских земель; несмотря на то, что из-за московского климата здесь не растут буки, а вечнозеленые в основном произрастают в кадках. Здесь можно увидеть множество видов кустарников, а также дубов, лип, ясеней, берез; хвойные представлены сибирскими соснами и бальзамической пихтой, не слишком высокими, но в то же время как нигде совершенными. Многочисленные красивые кустарники дополняют картину сада, к тому же многие из них еще и крайне выносливы. Можно сказать, что в распоряжении у местных садовников разнообразного материала для растительных насаждений в достатке»¹⁹.

«Недавно я восстановил первоначальный вид террас, если не в первозданном виде (за несколько лет стоящие по краям маленькие липы успели превратиться в огромные деревья), то по крайней мере привел их в соразмерный местности вид (Таблица XXXI), а также украсил современными цветочными орнаментами, детали которых подробно можно рассмотреть на рисунках XXXII и XXXIII. Конечно же могут последовать некоторые упреки относительно выбора насаждений, но именно они могут варьироваться в зависимости от ситуации. К сожалению, даже в самых известных садо-

¹⁸ Gärtnerisches Skizzenbuch. S. 15.

¹⁹ Ibid.

водствах мира не всегда в распоряжении оказывается именно задуманный вами материал надлежащего качества, и тогда вам приходится применять нечто совершенно иное, что-то такое, чего невозможно было бы ожидать увидеть в данном конкретном месте»²⁰.

Важным является и сообщение Мюллера о том, что «при Нескучном саде находятся древесные питомники и садовые хозяйства с большим количеством теплиц, оранжерей и парников; отсюда происходят все без исключения растения для прилегающих к остальным царским дворцам Москвы паркам и садам, даже для оборудованного в Кремле зимнего сада»²¹.

Обратимся ко второй работе, представленной в Альбоме. Это *Садик у Малоого Кремлевского (Николаевского) дворца в Московском Кремле (Таблица XLIV (B) и комментарии на стр. 20–21; Таблица XXXIII – врезка (чертеж ограды веранды) – и комментарии на стр. 17)*. (Илл. 3.3).

Несохранившийся до нашего времени дворец был построен еще в конце XVIII века архитектором М.Ф. Казаковым для главы московской епархии. В 1817 г. дом поступил в дворцовое ведомство, с 1818 г. именно в нем останавливалась семья сначала великого князя, а затем императора Николая I. В честь него этот дом стал называться Малым Николаевским дворцом. В 1851 г. его начали перестраивать по проекту архитектора К.А. Тона, но после смерти Николая в 1855 г. работы были прекращены. Дворец перешел во владение Александра II и в 1874–1878 гг. снова перестраивался под руководством архитектора Н.А. Шохина.

Трудно утверждать точно, но несомненно, что участие К. Мюллера в садовом убранстве дворца приходилось на период не позднее 1878 г. Как уже отмечалось выше, наше предположение связано с датой первой пуб-

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid. S.16.

ликации издания «Gärtnerisches Skizzenbuch». «Дворец представляет собой элегантную простоту, — писал в комментариях К. Мюллер. — Он, вместе с прилегающими к нему палатами, расположен на небольшой возвышенности в центре города, что дает возможность созерцать красивейшую панораму достаточно большой части Москвы и окрестностей. Это место примечательно еще и потому, что именно здесь родился нынешний царь Александр II»²².

«С двух сторон сад окружен каменными галереями дворца, на втором этаже расположены царские покои, из которых открывается вид на сад и некоторые типичные старинные постройки Москвы. С третьей стороны расположена кухня, соединенная с дворцом коридором, чья особенно большая ниша выделяется на этом фоне, так как раньше служила выходом в другой двор, обрамленная известняковым туфом, она напоминает вход в грот, так как все здание оснащено водопроводом, то здесь удалось смонтировать каскад»²³.

Характеризуя далее свое проектное предложение, К. Мюллер отметил: «Сад населяют выносливые деревья, перемежающиеся кустарниками. На плане отмечены и редкие крупные кустарники, а также в виде исключения веранда и терраса, обвитые диким виноградом и кирказоном. Взятые из оранжерей уникальные большие экземпляры тропических растений в виде солитеров разбросаны по роще. Высокие розы, фуксии и другие культивируемые в кадках обязательно должны быть извлечены из земли до наступления холодов. Сад становится абсолютно голым к началу зимы»²⁴.

«Создавать маленькие частные садики, так похожие на салонные террарии, стоит в приподнятом настроении, постоянно идя на уступки, но при этом никогда не

²² Ibid. S.20.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

стоит забывать об основных законах садоводства, руководствоваться хорошим вкусом. В первую очередь стоит упомянуть искусственные гроты и подобия скалистых пород, так как они безусловно являются эффектными составляющими таких садов. <...> в маленьком пространстве легко найти подходящие место для такого рода сооружений, а потому они так популярны в садах при домах». И то и другое сооружения найдут свое место в императорском саду. А также будет устроен каскад, по которому ручейки сбегают в небольшой водоем, его берега выложены камнем, так, как будто вода сама выбросила камни на берег. Водоем в свою очередь украшен водными растениями²⁵.

«Что касается размещения дорожек в маленьких садах при домах, то они должны всегда куда-то вести, а не служить бессмысленным украшением, лучше всего располагать их, связывая важные объекты между собой. В предлагаемом плане я проложил дорожку от главного выхода из здания до главных объектов сада: грота и каскада, дальше она идет направо по самой короткой траектории к тенистой веранде <...> Из второго выхода путь ведет до прилегающих дворов, с ответвлением до грота, бассейн которого служит для полива. Так что садик нельзя упрекнуть в нагромождении бессмысленных дорожек, а лужайки между ними напротив имеют разнообразнейшие формы и размеры»²⁶.

«Цветы подобраны соразмерно масштабу сада и характеру всей задумки в целом. Красивоцветущие, сменяющие друг друга в течение лета сорта растений предназначены для клумб простых форм, в то время как искусственные фигуры засажены низкорослыми растениями и служат здесь <...> в качестве связующего звена для простых клумб в единую композицию...»²⁷

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid. S. 21.

²⁷ Ibid.

В тексте Мюллера не раз упоминаются некие тетради (в частности, «тетради №4 и №5»), в которые, как становится понятно из его слов, садовник заносил свои заметки и рисунки. К сожалению, эти документы не введены в научный обиход. Их обнаружение позволило бы узнать детали и подробности, увиденные и подмеченные в русских садах пытливым немецким мастером.

Предложенный и опубликованный К. Мюллером вариант решения небольшой садовой композиции может быть отнесен к типу так называемых «собственных садиков», хорошо известных в императорских дворцах Санкт-Петербурга и его окрестностей и восходящих к «комнатным садам» московских кремлевских теремов XVI–XVII вв. Последнее замечание придает особый содержательный смысл изучению данного памятника садового искусства, появившегося в Московском Кремле во второй половине XIX века, но имеющего связь с древнерусскими традициями.

Отдельно в небольшой врезке в Таблице XXXIII опубликован чертеж решетки, которая украшала веранду, устроенную со стороны внутреннего фасада дворца и выходящую непосредственно в садик. (Илл. 3.4).

Следующий пример – *Сады Николо-Погорелого* (Таблица XLVIII, комментарии на стр. 22–23). (Илл. 3.5). Трудно переоценить значение этого чертежа, частично воспроизводящего архитектуру главного дома и в подробностях садовые композиции вокруг него. Сам автор оценивает свой труд достаточно скромно. Он пишет: «Чертеж, помещенный на рис. XLVIII демонстрирует то, как можно организовать симметричный и в то же время естественный беспорядок в окруженном зданием пространстве»²⁸. Начало формирования культурного ландшафта этой усадьбы приходится на середину XVIII в., но наиболее значительный след оставили здесь

²⁸ Ibid. S. 17.

представители семейства Барышниковых, владевшие ею с начала XIX века. Для нас важно то, что в чертеже немецкого садового мастера зафиксировано состояние архитектуры ансамбля старинной усадьбы и предложение по устройству ее партеров в 1860–1870-е гг. Обозначенный период пока еще недостаточно изучен, несмотря на существующий интерес к усадьбе со стороны научных кругов и ряд имеющихся публикаций о ней²⁹. Материал из немецкого издания мог бы быть использован при реставрации парка усадьбы.

В завершение наших рассуждений, не останавливаясь подробно, упомянем еще одну работу К. Мюллера. Это *Сады Петергофа (Таблицы LIV и LV (С), комментарии на стр. 27–29)*. Опубликованные в альбоме «Gärtnerisches Skizzenbuch» две литографии с видами Петергофа не являются чем-то новым в российском контексте. Они, несомненно, представляли интерес для немецких читателей издания, на которых то и было рассчитано. На одной из них — вид от дворца на канал, на другой — вид центральной части Верхнего сада, традиционно воспроизводимые в отечественных и зарубежных изданиях, посвященных дворцово-парковому ансамблю. Большое значение для нас имеют авторские чертежи.

Основное внимание современных исследователей, изучающих материал середины и второй половины XIX века, обычно обращено к новым садам Петергофа — Александрии, Колонистскому и Луговому паркам. При этом прежние садовые композиции, созданные в XVIII — начале XIX в., остаются практически без внимания. Но, как известно, сады не могут существовать без постоянной заботы о них, в них протекают процессы, приводя-

²⁹ Чишков А.Б., Гурская Н.Г. Смоленские усадьбы. Смоленск, 2009; Знаменитые усадьбы Смоленщины / Сб. ст. науч. ред. Э.К. Сухова. Смоленск, 2011.

щие к изменению первоначально облика. Если садами не заниматься, они с течением времени утрачивают свои художественные свойства, рукотворность нивелируется, растворяясь в окружающем естественном ландшафте. Заданные изначально формы нуждаются в поддержании или реконструкции при утрате. В немецком альбоме опубликованы материалы, связанные с парадными партерами Верхнего и Нижнего парков «традиционного» Петергофа, над предложениями для которых в интересующий нас период работал садовый инспектор К. Мюллер. Авторские чертежи позволяют сделать заключение, что, с одной стороны, он придерживался барочных правил регулярного, симметричного построения композиций, но с другой, наполнял их новым содержанием, отвечающим вкусам и запросам времени. Работы К. Мюллера не могут не напомнить приемов Т. Нитнера. В целом их можно отнести к особому направлению в художественном садоводстве Европы — исторической реконструкции старинных садов, которые уже признаны памятниками искусства. Подробное рассмотрение предложений для Петергофа и анализ рассуждений с ними связанных — особая тема, требующая углубленного внимания и выходящая за рамки данной публикации.

История садового искусства как важная составляющая культурного наследия всё активнее включается в круг внимания традиционного российского искусствознания. Можно говорить о том, что в настоящее время отрабатываются методологические подходы к изучаемому материалу, что целый ряд фактов, событий, имен уже введены в научный обиход, но остается еще значительный пласт, который ждет своих исследователей. Актуальным аспектом изучения являются проблемы взаимодействия с западноевропейским садовым искусством. В этом направлении открываются всё новые и

новые страницы, прежде всего — в сфере изучения связей с Италией, Голландией и Германией³⁰.

Обратившись к изучению тесных контактов между Россией и Германией в области садового искусства во второй половине XIX — начале XX в., мы ставили своей задачей указать на немецкое издание «Gärtnerisches Skizzenbuch» как на источник знаний не только о связях, но и непосредственно о русских садах и их состоянии в наименее изученный период. Данная публикация, в которой рассматривается деятельность немецкого садового инспектора К. Мюллера, сыгравшего определенную роль в развитии русского садоводства в интересующий нас период, и приведены некоторые не известные ранее факты из истории московских садов, обозначает лишь начало исследовательского пути. Подобные изыскания не только уточняют картину развития русского садово-паркового искусства, но и, в целом, значительно обогащают наши представления в области художественного наследия.

³⁰ Об актуальности данной проблематики свидетельствуют многие факты научной и художественной жизни наших дней. Среди них — прошедший в 2012 году Международный междисциплинарный симпозиум «Садово-парковая культура в России» (9–11 мая 2012 г. Centre of Garden Art and Landscape Architecture. Hannover).

**«Jene wortlos-beredte Poesie
des innigsten Naturempfindens».
Isaak Levitan und seine Wahrnehmung
durch Zeitgenossen in Russland, Deutschland
und Österreich**

Gertrud Pickhan

Am 18. August des Jahres 1900 schrieb der deutsche Dichter Rainer Maria Rilke (1875–1926) an seine Mutter aus St. Petersburg:

«In den letzten Tagen hat Russland zwei große Verluste gehabt: sein größter moderner Landschaftler: I. Lewitan und ein mystischer Philosoph von Bedeutung Wladimir Solowjew sind rasch nacheinander gestorben. Dabei war Lewitan erst in der Mitte der Dreißig. Das Schicksal sovieler russischer zu sterben, ehe sie das, was sie eigentlich sagen wollten, gesagt haben; so Puschkin, Ljermontoff, Gribojedow, Iwanow, der Maler, Gogol, Nadson, Garschin und viele, viele Große. Nur Tolstoj ist alt geworden, wie seine Feinde behaupten sogar zu alt!¹»

Mit diesen Worten würdigte der junge Rilke, in späterer Zeit einer der bekanntesten Lyriker deutscher Sprache, den kurz zuvor verstorbenen russischen Maler jüdischer Herkunft als bedeutendsten zeitgenössischen Landschaftsmalers in Russland. In den Gemälden Levitans fand Rilke die Visualisierung seiner Vorstellung des russischen Raums als Gegenentwurf zur westlichen Zivilisation und Projektion einer neuen Heimat. Vergeblich hatte sich Rilke bei seiner zweiten Russlandreise, die vom 9. Mai bis 22. August 1900 währte, bemüht, Levitan in Moskau zu treffen. Seinen Wunsch bezeugt ein Brief an den Maler Leonid Pasternak, in welchem Rilke Pasternak bereits kurz nach seiner Ankunft in Moskau sehr nachdrücklich bat, einen Besuch bei Isaak

¹ Rainer Maria Rilke, Briefe an die Mutter 1896–1926, Bd. 1. Frankfurt a.M. und Leipzig 2009. S. 195.

Levitan zu vermitteln, und darauf verwies, dass «die neuen Bilder von Levitans mir den größten Eindruck gemacht» hatten, als er sie in der Ausstellung der Peredvižiki sah². Doch war Levitan just im Mai 1900 schwer erkrankt und konnte bis zu seinem Tode am 4./22. Juli 1900 keine fremden Besucher mehr empfangen. So kam die Begegnung zwischen dem russisch-jüdischen Maler und dem jungen Dichter aus Prag nicht mehr zustande.

Welchen Stellenwert Levitans Landschaftsgemälde in Rilkes Russland-Konzept hatten, gilt es im Folgenden zu analysieren. Zunächst soll jedoch ein Blick auf die im Sommer des Jahres 1900 in der russischen Presse erschienenen Nachrufe auf Levitan geworfen werden, von denen Rainer Maria Rilke, der des Russischen mächtig war, möglicherweise einige gelesen hatte. In einem zweiten Schritt wird die Rezeption von Levitans Werken anlässlich der Ausstellung seiner Bilder im Kontext der Sezessions-Ausstellungen in München und Wien beleuchtet, bevor anschließend noch einmal auf Rilkes Äußerungen zu Levitan betrachtet werden. Mit dieser Vorgehensweise kann verglichen werden, wie russische und deutschsprachige Betrachter auf die Werke Levitans reagierten und wie sie sie interpretierten.

Zwischen Juli und Oktober 1900 waren in der russischen Presse zahlreiche Nachrufe auf den am 4./22. Juli verstorbenen Levitan zu lesen. In ihnen finden sich erstmals rückblickende Einschätzungen des Gesamtwerks des Malers, die auch für die spätere Rezeption maßgeblich wurden. Die Nachrufe erschienen in den großen, auflagenstarken Tageszeitungen der beiden Metropolen Moskau und St. Petersburg und ebenso in einigen Provinzblättern und spiegeln so die Wahrnehmung des Malers und seiner Werke in der russischen Öffentlichkeit wider³. Die Nekrologe

² Rilke an Leonid O. Pasternak, Moskau, 5./18. Mai 1900, in: Rilke und Rußland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte. Hg. von Konstantin Asadowski, Berlin und Weimar 1986. S. 153–154, hier: S. 153.

³ Eine Auflistung der Nekrologe liefert der bedeutendste sowjetische Levitan-Forscher A.A. Fedorov-Davydov, siehe Isaak Il'ič Levitan. Dokumenty, materialy, bibliografija. Pod obščej redakciej A.A. Fedorova-Davydova. Moskva 1966. S. 212. Die nachfolgenden Ausführungen zu den Nekrologen, die un-

wie auch die vorliegende Literatur zu Levitan weisen vor allem drei miteinander verflochtene Diskursstränge auf: die Interpretation seiner Werke als Bildräume, die zugleich kollektive russische Befindlichkeiten repräsentieren, seine dazu scheinbar im Widerspruch stehende jüdische Herkunft und die mit beidem verknüpften Zuschreibungen von spezifischen Seelen- und Gefühlszuständen — Melancholie und Wehmut — die zum «Alleinstellungsmerkmal» Levitans in der russischen Kunst wurden. Die Bedeutungszuschreibungen, mit denen die Diskurse über das Werk des Malers in Russland geführt wurden, verweisen damit auf einen Sinnzusammenhang, in dem die großen Themen des 19. Jahrhunderts verhandelt werden. So geht es darin immer wieder auch um die Implementierung nationaler Denkmuster in einem multiethnischen Kontext, den Aufstieg der Moderne, die gleichzeitig neue Refugien in einer imaginierten ländlichen Welt schuf, und die Stellung der russischen Judenheit im Zarenreich zwischen Integration und Exklusion.

Die ersten Nachrufe erschienen zwei Tage nach Levitans Tod in den *RusskieVedomosti* und im *Kur'er*⁴. In der Tageszeitung *RusskieVedomosti*, die vor allem in bürgerlich-liberalen Kreisen gelesen wurde, wird bereits in den ersten Zeilen des Nachrufs aus der Feder des Rechtsanwalts, Kunstsammlers und Mäzens Nikolaj N. Basnin Levitans Bedeutung als Schöpfer einer genuin russischen Stimmungslandschaft hervorgehoben:

«Levitan ist gestorben. Der Poet der Landschaft ist gestorben. Ich möchte hinzufügen: der russischen Landschaft — in einem solchen Maße verstand er es, unserer grauen, monotonen Natur, die dem ganzen russischen Leben gleicht, jene unfassbare Besonderheit des künstlerischen Ausdrucks zu geben, den der Verstorbene in so hohem Maße beherrschte⁵».

mittelbar nach Levitans Tod erschienen, finden sich auch in: Gertrud Pickhan, «Lewithanisierende Rußlandsucher». Isaak Levitan und die zeitgenössische Rezeption seines Werkes, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 60 (2012). S. 591–616.

⁴ *Basnin, N.*, Pamjatii I. Levitana, in: *Russkievedomosti*, 24. Juli 1900, Nr. 204. S. 2; *Glagol', Sergej, I.I.* Levitan, in: *Kur'er*, 24. Juli 1900. Nr. 203. S. 3.

⁵ *Basnin*.

In diesen Zeilen spiegelt sich der von Christopher Ely untersuchte Prozess der Ästhetisierung der russischen Landschaft in Literatur und Malerei wider, der im Zuge der russischen Nationbildung nach den Napoleonischen Kriegen einsetzte; nach Ely war die «humble native nature» Ende des 19. Jahrhunderts bereits zu einem Kernelement nationaler Distinktion und zum Bezugspunkt des Nationalstolzes geworden⁶. Bereits Puškin hatte damit begonnen, ein neues Vokabular für die Beschreibung typisch russischer Landschaften zu entwerfen. Die Weite des Raums, die Wolga und alte Klosterkirchen sind wesentliche Elemente dieser neuen Landschaftsästhetik, die sich auch bei Levitan wiederfinden. Er steht bei Ely bereits am Ende eines Prozesses, der sich durch das 19. Jahrhundert zieht und insbesondere durch den Einschluss von sakralen Gebäuden wie Kirchen und Klöster in eine als genuin russisch empfundene Landschaft eine spirituelle Aufladung des Nationalbewusstseins erzeugte⁷.

In Basnins Nachruf in den *Russkie Vedomosti* findet sich jedoch noch ein anderes Motiv aus dem Repertoire der gemeinschaftsstiftenden Ideen: Er bezeichnet Levitan als Künstler und Pantheist, der als «Träger allmenschlicher Ideen» den «inneren Sinn der universalen Natur» gefühlt habe⁸. Zugleich hebt er aber auch Levitans Andersartigkeit hervor:

«Seine Gegner können in seinen Werken Undeutlichkeiten und vieles nur Angedeutetes finden, doch niemand vermag ihm jenen wundersamen Zauber abzusprechen, der ihn von allen russischen Künstlern unterscheidet und ihn auf einen europäischen Boden stellt⁹».

Basnin verweist auf Levitans Eleganz und Feingefühligkeit und stellt ihn mit der Zuschreibung der «nervnost» in den Nervositätsdiskurs des *Fin de siècle*, der somit auch in Russland Wider-

⁶ *Christopher Ely*. *This Meager Nature. Landscape and National Identity in Imperial Russia*. DeKalb. 2002. S. 223.

⁷ *Ely*. *This Meager Nature*. S. 191.

⁸ Basnin.

⁹ Ebd.

hall fand. Die Kategorisierung Levitans als Neurastheniker findet sich selbst in der sowjetischen Literatur und wird nicht zuletzt mit zwei Selbstmordversuchen des Künstlers in Verbindung gebracht¹⁰. Wie Joachim Radkau festhält, werden Juden in zahlreichen Zeitzeugnissen als Ursprung und Verkörperung der modernen Nervosität dargestellt, und auch der französische Mediziner Jean-Pierre Charcot, der als Begründer der modernen Neurologie gilt und seinen Schüler Sigmund Freud nachhaltig beeinflusste, verwandte bereits den Begriff der «jüdischen Nervosität»¹¹. Die Vermutung liegt nahe, dass diese Assoziationen auch in den Köpfen des liberal-urbanen Lesepublikums der Russkie Vedomosti aufkamen.

Im eher konservativen Kur'er machte Sergej Glagol' Levitans Herzkrankheit zum Ausgangspunkt seiner Würdigung¹². Der Theater- und Kunstkritiker, den Rainer Maria Rilke am 14. Mai 1900 in Moskau getroffen hatte¹³, konzentriert sich auf Levitans Rolle als Erneuerer der russischen Landschaftsmalerei und bezeichnet seine Arbeiten nach den berühmten Waldstudien Šiškins als «Häresie». Glagol' kommt zu dem Schluss, dass Befund, dass die von Levitan in die russische Malerei eingeführte Stimmung nunmehr vorherrschend sei und ihr Einfluss selbst in den Werken Šiškins deutlich werde. Gleichwohl hält er fest, dass Levitan keine Schule hinterlassen habe, womit auch er eine Ausnahmes-

¹⁰ Beispielhaft siehe Konstantin Paustowski: «Aber zu guter Letzt triumphierte der Künstler über den Neurastheniker», ders., Isaak Levitan, in: Am Kai von Neapel, Frankfurt a.M. 1985. S. 58–83, hier: S. 73. Paustowski verfasste seine biographische Erzählung ursprünglich für eine Jugendzeitschrift, sie entstand in Zusammenhang mit einer Levitan-Ausstellung in der Tret'jakov-Galerie, 1938.

¹¹ *Joachim Radkau*. Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler, München/Wien, 1998. S. 330–331.

¹² *Glagol'*. Zusammen mit Igor' Grabar veröffentlichte Sergej Glagol' 1913 die erste umfangreiche Levitan-Monographie: Sergej Glagol' i Igor' Grabar', Isaak Il'ič Levitan. Žizn' i tvorčestvo. Moskva, 1913 (Igor' Grabar', Russkie chudožniki. Sobranie illjustrirovannyh monografii. Vyp 2).

¹³ Rilke und Russland. S. 38.

tellung des Malers konstruiert. Abschließend übernimmt Glagol' den Duktus von Trauerreden, indem er den Verstorbenen direkt anspricht und seine persönliche Verbundenheit mit ihm betont:

«Friede deinen sterblichen Überresten — möge die Erde dir leicht sein. In deinen Werken wirst Du für uns niemals sterben. In ihnen wird für uns auf ewig das weiterleben, was du am meisten geliebt hast und dem du dein Leben geweiht hast»¹⁴.

Deutlich weniger emphatisch ist der Tenor eines knappen Artikels aus Anlass des Todes Levitans in der nationalkonservativen Zeitung «Russkoe Slovo», die um 1900 das auflagenstärkste Massenblatt auf dem russischen Pressemarkt war, in der Rubrik «Von überall her»¹⁵. Unter dem Pseudonym «Novyj» vermerkt der Autor, dass Levitan zwar einer der bedeutendsten russischen Landschaftsmaler, jedoch «vielleicht nicht ein Stern erster Größe» war. Die melancholische Stimmung der Gemälde wird hier als grau und düster beschrieben und als Entsprechung zu Levitans krankem Herz gedeutet. Wesentlich größeres Interesse zeigt die Zeitung an seiner Beisetzung nach jüdischem Ritual auf dem Dorogomilovo-Friedhof:

«...Die traurige Prozession erreichte 2 Uhr nachmittags den Dorogomilovo-Friedhof. Hier wurden die sterblichen Überreste mit dem Gesang geistlicher Kantanten empfangen. Sie wurden ausgeführt von Juden, die in der Kaiserlichen russischen Oper beschäftigt sind. Danach wurde nach jüdischem Brauch der Körper I.I. Levitans in einem besonderen Gebäude bei der Synagoge gewaschen. Im Anschluss dran wurde die Trauerzeremonie fortgesetzt. Nach Ende der Trauerzeremonie hielt Rabbiner Kahn eine Gedenkrede für den verstorbenen Künstler, teils in hebräischer, teils in deutscher Sprache»¹⁶.

¹⁴ Glagol'.

¹⁵ Novyj, Otovsjudu, in: Russkoeslovo, 25. Juli 1900. Nr. 204. S. 4.

¹⁶ (O.A.) Pochorony I.I. Levitana, in: Russkoe Slovo. 26. Juli. 1900. No. 205. S. 3. Levitans Grab wurden 1942 auf den Novodeviči-Friedhof verlegt und befindet sich dort ganz in der Nähe des Grabes von Anton Čechov. Durch diese Platzierung sollte die freundschaftliche Verbindung der beiden Künstler posthum manifestiert werden. Die Umbestattung der sterblichen Überreste ist nach jüdischem Religionsgesetz jedoch nicht zulässig.

Im Folgenden werden die weiteren Trauerredner aufgezählt, darunter der Direktor der Moskauer Kunsthochschule Fürst A.E. L'vov, der Vorsitzende der Moskauer Gesellschaft der Kunstfreunde Bykovskij, für die «Gesellschaft für die Verbreitung von Bildung unter den Juden» (Obščestvo rasprostraneniija prosvješčeniija sredi evreev v Rossii, Kürzel: OPE) Rechtsanwalt O.V. Gol'dovskij und als Vertreter der Moskauer jüdischen Gemeinde «Dr. Vermel'», der 1902 die erste kleine Studie über Levitan veröffentlichte¹⁷. Für die OPE hatte Levitan Ende der 1890er Jahre einen Entwurf für ein Plakat angefertigt. Es zeigt das zionistische Alija-Motiv des Hinaufziehens auf den Jerusalemer Tempelberg und ist neben dem Porträt einer jungen Jüdin Levitans einziges Werk mit einem jüdischen Sujet¹⁸. Dass Gol'dovskij auf Levitans Beerdigung sprach, ist ein Indiz für eine engere Beziehung des Künstlers zur OPE.

Es folgt eine Aufzählung der Kranzspender, unter denen besonders der spätere Innenminister Aleksandr Bulygin und seine Gattin Ol'ga hervorstechen und verdeutlichen, dass Levitans Förderer auch in den höchsten Gesellschaftsschichten zu finden waren. Als einzige zitiert wird die Kranzwidmung der Moskauer jüdischen Gemeinde: «Dem berühmten Künstler und Glaubensbruder». Abschließend werden einzelne Mitglieder der Trauergemeinde genannt, darunter auch Levitans Künstlerkollegen Vasnev, Korovin und Serov und «zahlreiche Bewunderer des talentierten Verstorbenen und Verwandte». Der mit Levitan befreundete Künstler Leonid Pasternak war nicht anwesend und hatte einen Kranz geschickt¹⁹. Die Beisetzung des Malers wird in dieser Zeitung somit als gesellschaftliches Ereignis behandelt, das durch die jüdische Zeremonie und Repräsentanten der russischen Judenheit eine besondere Note erhielt. Dies geschieht in weitgehend neutralem Ton; der Verweis auf die fremdspra-

¹⁷ Ebd. Vermel.

¹⁸ Siehe dazu L.I. Zacherenkova, Neizvestnye raboty Levitana v Izrail'skom muzee v Ierusalime, in: Isaak Levitan. K 150-letiju. S. 47–57.

¹⁹ Pochorony.

chige Rede des Rabbiners (hebräisch und deutsch) wie auch das Zitat der Kranzinschrift, mit welcher die Zugehörigkeit Levitan zur jüdischen Glaubensgemeinschaft hervorgehoben wird, betonen die Andersartigkeit dieser letzten Geleits.

Auch die Leserinnen und Leser der in Charkov erscheinenden Tageszeitung «Južnyj kraj» erhielten einige Tage später eine Schilderung der Beisetzung Levitans, jedoch anders als im Russkoe slovo nicht als Auflistung von bekannten Persönlichkeiten, stattdessen mit deutlich emotionaleren Worten:

«Als die Freunde und Bewunderer Levitans hinter dem Sarg schritten, fielen die heißen Sonnenstrahlen auf die Straße, und die glutheißen Steine Moskaus strahlten die Sonnenhitze zurück. Sonnenglut und Stein, Stein und Sonnenglut. Das Klingeln der Pferdebahnen, das Klappern der Kutschen. Es gab keine Natur, die der verstorbene Künstler doch so liebte, die er beinahe vergötterte. Nichts außer einer Unmenge von Blumen auf seinem Grab.

Aber... Moskau blieb zurück, auf dem alten jüdischen Friedhof war es schattig und still; die Bäume rauschten kaum wahrnehmbar mit ihrem Laub; ein junges Mädchen mit einem langen, dunkelbraunen Gesicht und mit großen mandelförmigen Augen schöpfte kaltes Wasser aus einem schiefen Holzbrunnen; die Vögel flatterten im Gebüsch.

«Es ist schrecklich!» — meinte einer der Künstler zu der Zeremonie der Waschung — «Es ist schrecklich! Noch vor kurzem war er lebendig, und jetzt wird er an den Händen gepackt... an den Füßen..., er wird umgedreht und hingelegt wie ein Gegenstand...»

Das ist wirklich schrecklich, aber möge uns die Tatsache trösten, dass es Verstorbene gibt, die uns sagen könnten: «Wir sind gestorben, aber wir leben weiter ... in eurem Gedächtnis, in unseren Taten. Lebendig sind nur diejenigen, die sagen können: Wir sind Lebende ... Verstorbene. Zu den Ersten zählen diejenigen, über die ich heute sprach, zu den Zweiten leider viele von uns Lebenden...²⁰»

²⁰ *Gr-ckij, Al. Pis'ma iz Moskvy. XXVII. Dni pečali*, in: Južnyj kraj. 3. August 1900. Nr. 6741. S. 2. Der Moskauer Korrespondent der Charkover Tages-

Der jüdische Friedhof wird in dieser Darstellung zu einem Ort des Fremden. Attribute sind zum einen das junge Mädchen mit einem scheinbar typisch jüdischen Aussehen (dunkle Hautfarbe, mandelförmige Augen) und das als abstoßend geschilderte Beerdigungsritual. Jedoch wird Levitan diesem Fremden gleichsam enthoben mit dem Verweis auf die Nichtigkeit von Tod und Bestattung. Dies entspricht dem sehr persönlich gehaltenen Ton der Darstellung. Der Autor verweist darauf, dass er Levitan bereits zwölf Jahre vor seinem Tod im Hause eines bekannten Schriftstellers — gemeint ist hier vermutlich Anton Čechov — kennen lernte. Er schildert Levitans bescheidenes, liebenswürdiges Auftreten, das sich auch in der Zeit seines größten Ruhmes nicht verändert habe, und hebt seine leidenschaftliche Liebe zur russischen Landschaft hervor. Dies wird noch verstärkt durch die Wiedergabe eines Gesprächs mit dem Schriftsteller, das während einer Auslandsreise des Malers stattfand. Anders als der Journalist vermutet, zeigte Levitan im westlichen Ausland keineswegs Begeisterung. Der Schriftsteller stellt richtig:

«Wo denken Sie hin? Er hat schreckliche Sehnsucht und weiß nicht, wie er sich von dort losreißen kann. Auch ich warte darauf, dass er schnellstmöglich nach Russland zurückkehrt²¹».

Diese Äußerung steht im Kontext eines auch in Hinblick auf andere russische Maler gängigen Narrativs, in dem sich der Sehnsuchtsort (Westeuropa) durch das reale Erleben in sein Gegenteil verkehrt und stattdessen Russland zum einzig möglichen Bezugspunkt für das eigene künstlerische Schaffen wird. Verstärkt wird dies durch die emphatische Schlussfolgerung: «So sehr liebte der Poet der russischen Landschaft die russische Natur, deren Bilder von reiner russischer Melancholie und reiner russischer Wehmut durchdrungen sind²²».

zeitung widmet seinen Artikel neben Levitan noch zwei anderen Verstorbenen, dem Journalisten G.A. Džanšiev und Fürst Aleksandr I. Urusov, denen er jedoch deutlich weniger Aufmerksamkeit schenkt als Levitan.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

Mit Empörung reagiert der Moskau-Korrespondent der Charokover Tageszeitung auf eine Nachricht in einem in der Hauptstadt St. Petersburg erscheinenden Blatt, in welchem Levitan bereits einige Zeit vor seinem Tod für verstorben erklärt wurde. Der Name der Petersburger Zeitung wird nicht genannt. Doch ist anzunehmen, dass es sich um *NovoeVremja* handelt, in der demnach in einem Artikel mit der Überschrift «Bei Anton Čechov in Jalta» kolportiert worden war, der Schriftsteller bedauere den Tod seines geliebten Freundes — zu einem Zeitpunkt, als Levitan noch lebte. Der Autor des Petersburger Blattes wird unter dem Pseudonym «Ein Zufälliger» (*Slučajnyj*) zitiert, hinter dem sich möglicherweise Aleksej Suvorin, der Herausgeber von *NovoeVremja* verbarg. Čechov und Suvorin waren gute Bekannte, deren Beziehungen jedoch aufgrund der antisemitischen Berichterstattung und Kommentierung zur Dreyfus-Affäre in *NovoeVremja*, namentlich durch den Herausgeber, getrübt wurden²³.

Unter einem anderen Pseudonym — «Ein Außenstehender» (*Storonnyj*) — findet sich in *NovoeVremja* dann am 27. Juli 1900 eine bemerkenswerter Artikel zum Tode Levitans, der vermutlich auch aus der Feder des Verlegers der Zeitung Aleksej S. Suvorin stammt und ein anschauliches Beispiel für die Denkmuster und die Schwierigkeiten eines überzeugten Antisemiten bei der Einordnung Levitans in sein Weltbild liefert²⁴. Bereits der Beginn des Artikels «Zum Gedenken an Levitan» zeigt, dass es nur wenige Tage nach dem Tod des Malers erste Diskursstränge gab, denen sich der Verfasser entgegenstellt, wenn er konstatiert: «Der Tod Levitans ist kein unersetzlicher Verlust» (Hervorhebung GP). Den jungen Künstlern, die mit der Zeit seinen Platz einnehmen sollten, attestiert er Kraft und Gesundheit, womit sie Levitan —

²³ Siehe dazu ausführlicher Gertrud Pickhan «Wohlverdiente Lektionen in Liberalismus und Gewaltenteilung». Die russische Öffentlichkeit und die Dreyfus-Affäre, in: *J'Accuse...! ...ich klage an. Zur Affäre Dreyfus. Eine Dokumentation*. Hg. von Elke-Vera Kotowski und Julius H. Schoeps. Berlin, 2005. S. 143–152.

²⁴ *Storonnyj, Pamjati Levitana*, in: *NovoeVremja*. 27. Juli 1900. Nr. 8769. S. 3.

«Gebe Gott» — zukünftig übertreffen würden. Im Subtext scheint hier unweigerlich die jüdische Herkunft Levitans auf, die mit Krankheit und Schwäche assoziiert wird. Wie der Autor betont, habe Levitan keinesfalls schulbildend gewirkt, und es könne trotz einiger Nachahmer keine Rede von «Levitanisten» (levitanovcy) sein²⁵.

Dennoch kommt der «Außenstehende» nicht umhin, Levitan gewisse Verdienste wie Wärme, Einfachheit und Gewissenhaftigkeit zuzusprechen — in diesem Sinne verspüre er sogar Trauer über seinen Tod. Jedoch habe das Publikum im Anblick seiner Farbskala der letzten Jahren den Eindruck bekommen: «Levitan ist wunderlich geworden». Der Maler wird als Außenseiter geschildert, der weder bei den Peredvižniki noch bei den «Dekadenten» (gemeint ist hier die «Welt der Kunst» — Bewegung) zuhause und integriert war. Suvorin widmet sich dann aber noch zwei Werken Levitans — «Sommerabend» und «Heuschouer. Dämmerung» — ohne deren Titel explizit zu nennen, und macht damit deutlich, dass das Phänomen der Immersion nicht erst in der virtuellen Welt des Internets zu beobachten ist:

«Levitan fühlte sich auf schmerzliche Weise irgendeinem unansehnlichen Tor aus drei Balken auf einem Feld verbunden, die vor dem Hintergrund eines entfernten Waldes gemalt wurden... Und was macht er aus diesem unglücklichen Sujet! Sie fühlen, wie der Künstler uns gebieterisch aus dem “internationalen Bilder-Kramladen” (gemeint ist hier die in Russland vielfach kopierte westliche Kunst, GP) herausholt und irgendwohin auf ein einsames russisches Feld führt, den Vorhof eines armseiligen Dorfes. Die letzten Strahlen des Abendrotes vergolden drei traurige Birken... Dann geht die Sonne unter. Sie gehen weiter über das Feld und sehen auf einem nackten Feld einige graue Heuschouer. Bald ist es Nacht. Die Heuschouer, der ferne Wald, das nackte Feld, der Himmel — alles fließt zusammen in einer traurigen, eintönigen Farbskala grauer Töne, und nur die Mond-

²⁵ Die Frage, ob und inwieweit Levitan schulbildend wirkte, beschäftigte auch andere Zeitungen, die jeweils zu unterschiedlichen Antworten kommen.

sichel spielt zärtlich mit dem blassen Licht... Dieser reinrassige Jude zwingt uns wie kein anderer, unsere arme und so einfache russische Natur zu lieben²⁶».

Dieser Nachruf, der mit den Worten «Möge unsere gemeinsame, uns und dir vertraute russische Erde eine leichte Feder für dich sein» schließt, legt die Ambivalenzen der Einordnung Levitans in die Gedankenwelt nichtjüdischer Russen offen. Levitan ist der Schöpfer von Werken, die schon zu seinen Lebzeiten als Visualisierung genuin russischer Stimmungslandschaften und Ausdruck nationaler Gefühle galten. Die jüdische Herkunft des Malers ist für Suvorin damit nicht vereinbar. Spürbar ist bei ihm ein Unwillen darüber, dass hier etwas ist, was eigentlich nicht sein darf.

Keine explizite Erwähnung findet Levitans jüdische Herkunft hingegen in dem Nachruf des Fürsten «M.L.» in den *Russkie Vedomosti* vom 28. Juli 1900²⁷. Der Fürst konzentriert sich ganz auf die Selbstaufopferung des Künstlers für die Kunst und hält fest: «Levitan und seine Bilder — das war ein Ganzes, Unteilbares». Der Schaffensprozess wird als quälender Kampf, begleitet von Selbstzweifeln und Verzweiflung, geschildert: «...Er weinte wie ein Kind über ein Gemälde, das ihm nach einer langen Arbeit mit konzentriertem Denken und Träumen über das Bild misslungen schien». Herangezogen wird der Vergleich mit einer zu straff gespannten Saite, die reißt. Die Schlusspassage evoziert noch einmal die Symbiose von Künstler und Werk und geht auf eine spezifische Erfahrung bei der Betrachtung von Levitans Werken ein, die bis heute von vielen Kunstinteressierten geteilt wird — das lange Verweilen vor den Gemälden:

«Wenn man seine Bilder betrachtet — man kann sie stundenlang betrachten und immer neue zauberhafte Erscheinungen

²⁶ Ebd.

²⁷ *Knjaz' M.L. Pamjati Levitana*, *Russkie vedomosti*. 28. Juli 1900. No. 208. Es muss offen bleiben, wer sich hinter diesem Kürzel verbirgt. Der sehr persönlich gehaltene Duktus lässt auf eine persönliche Bekanntschaft und tiefe Sympathie für den Künstler schließen.

finden, — versteht man zwangsläufig, dass sie nur ein aufrichtiger Mensch mit einer feinfühligen, zarten Seele voller Poesie malen konnte, ein Mensch mit einem außergewöhnlichen, ganz besonderen Talent. Indem man sie betrachtet, wird man unendlich traurig bei dem Gedanken, dass er nicht mehr unter uns weilt, dass der Tod diesen schwachen Körper, zugleich jedoch starken Geist der Wahrheit und genialen Menschen nicht verschont hat²⁸».

Am 28. Juli 1900 konnte man auch in Odessa einen Nachruf auf Levitan im Odesskijlistok, eine der größten Provinzzeitungen, lesen. Er ist als nüchterner biographischer Text gehalten, an dessen Anfang Levitans Geburt «in einer jüdischen Familie» steht²⁹. Den Beginn der Karriere Levitans als «einer unserer besten Landschaftsmaler» markiert hier sein Gemälde «Dämmerung», für das er bei einer Ausstellung der Moskauer Gesellschaft der Kunstfreunde 1892 den ersten Preis bekam. Hervorgehoben wird dabei, dass Levitan den Preis für die Opfer der Hungersnot spendete, die im Winter 1891/92 in zahlreichen Gouvernements im europäischen Teil des Reiches ausgebrochen war. Levitan bewies demnach also auch sein staatsbürgerliches Verantwortungsgefühl. Eine andere Deutung als z. B. im CharkoverJužnyjkraj erfuhren Levitans Reisen in das westliche Ausland in dieser Zeitung. Die Reise nach Frankreich 1896 und die Aufnahme als ordentliches Mitglied in die Münchener Sezession 1897 führten nach Auffassung des Verfassers dieses Nachrufes zu «neuen Tendenzen», deren Ergebnis das Gemälde «Herbst» war³⁰. Unausgesprochen wird Levitan damit also zum Impressionisten erklärt. Der Nach-

²⁸ Ebd.

²⁹ I.I. Levitan (Nekrolog), in: Odesskijlistok. 28. Juli 1900. Nr. 194. Als Geburtsdatum wird «1961» angegeben. Das fehlerhafte Geburtsjahr 1861 findet sich vor allem in frühen Texten über Levitan.

³⁰ Die Aufnahme Levitans in die Münchener Sezession wird in der vorliegenden Literatur zu Levitan immer wieder erwähnt, so auch noch im Katalog der Moskauer Ausstellung 2010/11: Isaak Levitan. K 150-letiju so dnjaroždenija. Moskva, 2010. S. 336.

ruf endet mit dem Hinweis darauf, dass drei Gemälde Levitans («Der See. Rus», «Frühling» und «Herbst») zum Zeitpunkt des Erscheinens der Zeitung auf der Weltausstellung in Paris zu sehen waren und dort mit der «großen Silbermedaille» ausgezeichnet wurden. Die Odessaer Zeitung hebt damit anders als die hauptstädtischen die Einbindung Levitans in einen europäischen Kunstzusammenhang hervor. Besondere Bedeutung erhält dabei die Anerkennung, die Levitan in München und Paris fand.

Wie die Petersburger Zeitung Kur'er am 29. Juli 1900 vermerkte, hielt die Aufmerksamkeit, die Levitan Malers in der russischen Presse fand, auch eine Woche nach seinem Tod noch an³¹. Unter der Rubrik «Chronik des Tages» erzählt ein namentlich nicht genannter Verfasser von einer persönlichen Begegnung mit dem Maler anlässlich einer Ausstellung seiner Werke in Nižnij Novgorod. Er beschreibt ihn als einen «Menschen mit auffallend dunklen Augen und schwarzen Haaren», der durch seine besonders elegante Kleidung auffiel, und erzählt von einer Episode, die Levitan als höflichen Zeitgenossen schildert: Als ihm einige Zeichnungen vorgelegt wurden, die von psychisch Kranken gemalt worden waren, zeigte er demnach trotz offenkundiger Gleichgültigkeit anstandshalber Interesse für den «verrückten Expressionismus». Wie der Verfasser vermerkt, musste er bei der Lektüre des Artikels zum Tode Levitans in Novoe Vremja an diese Episode denken. Er zitiert sehr ausführlich und wörtlich aus dem Nachruf, verfasst vom «Außenstehenden», in dem zunächst eine kritische Sicht auf die letzten Kunstausstellungen formuliert wird. Dort seien vor allem Imitate der westeuropäischen Kunst zu sehen gewesen; namentlich genannt werden neben Franzosen, Engländern und Schotten Watteau, Böcklin, Stuck, Beardsley und Boldini, schließlich auch «die unter dem Namen Worpsswede bekannte Gruppe». Dem folgt im Kur'er die bereits weiter oben zitierte Passage der immersiven Bildschreibungen von «Sommerabend» und «Heuschober. Dämmerung»³².

³¹ Kur'er, 29. Juli 1900. Nr. 208. S. 3.

³² Ebd., vgl. Storonyj, Pamjati Levitana.

Der Verfasser schließt daraus, dass Levitan sowohl im Kreise der Peredvižniki als auch für die «Vertreter der neuen Kunst», also die Bewegung «Welt der Kunst», eine besondere Bedeutung zukam. Während er erstere vorangebracht und ihre Stimmung gehoben habe, seien letztere durch ihn an «Einfachheit und Wahrhaftigkeit» erinnert worden³³.

Im Folgenden wird dann aus einem sehr persönlichen Brief einer Schülerin Levitans zitiert, den diese an die Redaktion der Zeitung geschickt hatte. Er führt die Leserinnen und Leser in Levitans Atelier, das ihm im Park eines der Stadtpalais der Morozov-Familie zur Verfügung gestellt worden war³⁴. Es wird als stiller Ort im Grünen geschildert, der nach dem Tod des Malers auch innen völlig ruhig geworden sei. Die Schülerin beschreibt den dort aufgebahrten Leichnam Levitans, sein «schönes Profil», die «hohe, kluge Stirn» und ein Gesicht, das «unendlich viel Durchgeistigtes» ausdrücke, was durch den Tod noch deutlicher geworden sei³⁵. Sie kolportiert zudem Levitans Abneigung gegen «leuchtende, prächtige Landschaften», die als negatives Gegenbild zu seinen eigenen Werken dienen. Auch wird auf den Akt der Bildwahrnehmung und die damit verbundenen Erfahrung verwiesen:

³³ Auf Levitans doppelte Zugehörigkeit zu den Peredvižniki und Mir iskusstva weist auch der namentlich nicht genannte Verfasser einer knappen Nachrufs in *Novyj mir*, 1–15 August 1900. Nr. 39/40. S. 56 (Mozaika), hin.

³⁴ Es befand sich in der Trechsvjatitel'skij-Gasse/Ecke Pokrovskijbulvar'. Inmitten eines Neubaukomplexes ist das Gebäude noch erhalten — wenn auch in einem schlechten Zustand — und wird als Atelier für Studierende der Russischen Akademie der Künste genutzt. Nur eine Gedenktafel erinnert an Levitan; Versuche, dort anlässlich seines 150. Geburtstags ein Levitan-Museum einzurichten, schlugen nach Auskunft der Stellvertretenden Direktorin der Tret'jakov-Galerie Lidija Iovleva fehl.

³⁵ Die Aufbahrung des Leichnams entspricht wie die spätere Umbettung der sterblichen Überreste nicht dem jüdischen Religionsgesetz. Während 1941 der verordnete Atheismus in der Sowjetunion zu der Missachtung des Religionsgesetzes führte, trugen 1900 vermutlich Levitans Angehörige die Verantwortung. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass Levitans älterer Bruder seinen jüdischen Vornamen Avel-Lev in Adolf umwandelte, siehe Fetzer/Sheres, *Predicament*. S. 54.

«Wenn Sie vor seinen Bildern standen, ergriff Sie sofort eine Wehmut, in die Seele schlich sich eine elegische Stimmung über etwas Trauriges, das sich über die Natur und die Menschen ausbreitet, und in den Augen vieler, die sich langsam von seinen meisterhaften Gemälden abwandten, konnte man einen tiefsinnigen und schmerzerfüllten Gedanken lesen³⁶».

Als Essenz von Levitans Leben und Werk wird eine «edle Trauer» genannt, in der sich die in diesem Beitrag vorgenommene positive Codierung der Melancholie widerspiegelt. Die in diesem Text verwendeten russischen Ausdrücke (*grust'*, *toska*; *pečal'nyj*, *smutnyj*) sind die zentrale und immer wiederkehrende Begriffe zur Beschreibung des Stimmungsgehalts in der Landschaftsmalerei Levitans und verweisen somit auf die von Georg Simmel konstatierte Gleichzeitigkeit von «Schauen» und «Fühlen»³⁷.

Nachdem in den Petersburger *Novosti* am 26. Juli 1900 ein erster Nachruf erschienen war, der sich vor allem auf die Moskauer Zeitungen gestützt hatte, folgte unter dem Pseudonym *Az* am 30. Juli 1900 eine ausführliche Würdigung Levitans³⁸. Deren Beginn ist als Replik auf den Nachruf des «Außenstehenden» in *Novoevremja* zu lesen:

«Die junge russische Schule der Kunst erlitt einen in höchstem Maße fühlbaren und durch nichts zu ersetzenden Verlust: Es verstarb einer der talentiertesten Darsteller der russischen Natur, die er mit außergewöhnlicher Begabung und unmittelbarer Liebe belebte. Er liebte unsere russische Natur so sehr, wie sie nur ein wahrer Poet lieben kann, der ihre Schönheit besingt³⁹».

³⁶ Kur'er, 29. Juli 1900.

³⁷ Georg Simmel: *Philosophie der Landschaft*, in: ders.: *Das Individuum und die Freiheit. Essays*, Frankfurt a. M. 1993, 130–139. Zur Anwendbarkeit von Simmels Landschaftstheorie und der von ihm als zentral gesehenen Kategorie der Stimmung siehe Pickhan, «Über der ewigen Ruhe».

³⁸ *Az.*, *Pamjati Levitana*, in: *Novosti i birževajagazeta*, 30. Juli 1900. Nr. 209. S. 13.

³⁹ Ebd.

Auch in diesem Text wird als spezifisches ästhetisches Erfahrungsmuster bei der Bildbetrachtung genannt, dass man sich — vor einem Levitan-Gemälde stehend — nur schwer davon lösen könne und seinen Zauber nie vergessen werde. Zudem verweist der Autor auf die spirituellen Dimensionen der Levitan-Werke und deutet sie als Ausdruck einer Gottheit, die sich auch in Levitans Seele widerspiegele. Der Bekanntheitsgrad Levitans in Russland wie im Ausland wird als sehr groß eingeschätzt, gleichzeitig wird der Maler aber in emphatischen Tönen als bescheidene und sympathische Persönlichkeit geschildert. Als Beleg dafür dient, dass kaum bekannt sei, wie empfänglich Levitan für «die Nöte seiner Glaubensgenossen» gewesen sei. So habe er den Ertrag zahlreicher Werke für ein Hilfswerk der Moskauer Judenheit gespendet. Anders als die Information über Levitans Spende für Hungerleidende 1892, die in mehreren Zeitungen zu lesen war, findet sich dieser Hinweis Levitans jüdische Wohltätigkeit nur in den *Novosti*. Der Betonung der spirituellen Dimensionen in Levitans Werk entspricht, dass der Autor das Gemälde «Über der ewigen Ruhe» als Levitans «zweifellos» bestes Bild bezeichnet:

«Etwas ungewöhnlich Trauriges und zugleich unendlich Zärtliches und Tröstendes fühlt in dieser gemalten Elegie. Noch nie zuvor wurde der in seiner Einfachheit so erhabene Tod des russischen Bauern mit einer solchen Fülle in der Kunst dargestellt».

Jüdische Philanthropie und Einfühlung in die russisch-bäuerliche Welt sind somit für den Autor durchaus kompatibel. Auch in seiner Würdigung findet sich ein Verweis auf Šiškin als Vertreter einer realistischen Schule, zu der Levitans Hinwendung zur impressionistischen Malweise in vollständigem Kontrast stehe. Mit der Feststellung, es fänden sich in Levitans Werk mehr Übereinstimmungen mit Camille Corot als mit Šiškin, wird der Maler in einen transnationalen Kontext gestellt, was durch den Verweis auf Levitans Anerkennung als «talentiertester russischer Landschaftsmaler» durch die «europäische Kritik» bestärkt wird.

Im Mittelpunkt des Nachrufs in «Sem'ja» steht dagegen Levitans Bindung an Russland und insbesondere an Moskau⁴⁰. Es wird festgehalten, dass Levitans Auslandsreisen nur kurz gewesen seien: «Es zog ihn zu den vertrauten Landschaften, zur einfachen, bescheidenen russischen Natur». Levitan wird als überzeugter Moskauer dargestellt und die russische Metropole als Entstehungsort seiner Gemälde hervorgehoben. In Hinblick auf seine Einordnung in die europäische Kunst konstatiert der Autor, dass Levitan nach seiner Aufnahme in die Münchener Sezession neue Strömungen aufgenommen habe, auch hier wird sein Gemälde «Herbst» als Beispiel dafür genannt. Zugleich erfolgt erneut eine doppelte Zuordnung Levitans zu den beiden konkurrierenden russischen Kunstrichtungen: Gemälde, die ihm zu «radikal» für die Peredvižniki erschienen seien, habe er auf den Ausstellungen der «Welt der Kunst» gezeigt⁴¹.

Als erster Künstlerkollege veröffentlichte der Maler Leonid Pasternak seine Erinnerungen an Levitan in den Odesskienovosti am 1. August 1900⁴². Pasternak und Levitan waren Freunde und Kollegen. Leonid Pasternak, wie Levitan jüdischer Herkunft, lehrte bereits seit 1894 an der Moskauer Kunsthochschule und porträtierte Levitan 1889 in Beduinenkleidung⁴³. In seinen Erinnerungen an Levitan in den Odesskienovosti zeigt sich Pasternak schwer getroffen durch den Tod eines Kollegen, mit dem ihn «viele Seiten des Lebens» verbanden⁴⁴. Ob darin auch eine Anspielung auf die jüdische Herkunft der beiden Künstler zu lesen ist, muss offen bleiben. Dass Levitan aus einer «armen jüdischen Familie» stammte, erwähnt Pasternak in seinen knappen biographischen Angaben zu dessen Lebensweg⁴⁵. Er hebt hervor, dass

⁴⁰ (O.A.), I.I. Levitan (K rysunku na str. 7), in: Sem'ja, 30. Juli 1900. Nr. 30. S. 13.

⁴¹ Ebd.

⁴² Pasternak, L.O., Vospominanija ob I.I. Levitane, in: Odesskienovosti, 1. August 1900. No. 5032. S. 3.

⁴³ Die Kohlezeichnung befindet sich in der Tret'jakov-Galerie.

⁴⁴ Pasternak, Vospominanija.

⁴⁵ Leonid Pasternak (1862–1945) stammt aus Odessa, wo sein Vater als Gastwirt tätig war.

Levitan insbesondere in den letzten Jahren nicht nur in Russland, sondern auch «in Europa» bzw. «im Westen» große Erfolge erzielte, und bezeichnet seine im Kontext der Peredvižniki-Ausstellungen gezeigten Gemälde als deren größte Zierde. Als Professor für Landschaftsmalerei an der Moskauer Kunsthochschule habe Levitan dieses «auf den ersten Blick sinnlose» Genre den Studenten näher gebracht und ihre Begeisterung dafür geweckt — hier schreibt eine Malerkollege, der sich vor allem als Porträtist profilierte. Wie Pasternak hervorhebt, habe Levitan eine Schule gebildet und großen Einfluss auf junge wie erfahrene Künstler ausgeübt. Er stellt ihn in den Kontext einer «heimatlichen Kunst» und räumt ihm einen Ehrenplatz im Andenken derer ein, denen diese am Herzen liege.

Auch Pasternak nimmt die Leserinnen und Leser mit in Levitans Atelier, wo er den Maler vor seiner «verhängnisvollen Krankheit» ein letztes Mal besuchte. Levitan sei voller Lebensmut und Schaffenskraft gewesen und habe Pasternak «wie gewöhnlich voller Begeisterung» seine neuen, in Arbeit befindlichen Werke gezeigt, die sich laut Pasternak durch die erstaunliche Gabe auszeichneten, «die russische Natur so poetisch wiederzugeben⁴⁶». Pasternak bezeichnet Levitans Gemälde als «Landschaftslieder» und assoziiert mit ihnen zarte Musik. Für den Zauber dieser Werke gab es nach Pasternak bereits einen umgangssprachlich gebrauchten Ausdruck: «po ‚levitanovski’». Er wird unmittelbar in Zusammenhang gebracht mit den Eigenschaften, die Pasternak der realen russischen Landschaft zuteilt:

«Wer unsere heimatliche, insbesondere die nördliche, großrussische, bescheidene, freudlose Landschaft mit ihren *Untertönen* (im Original hervorgehoben, GP) der Wehmut und des Kummers, die das Herz schwer machen, kennt, jene Wehmut, die uns so bedeutsam und eigen ist; wer unsere Birkenhaine, Wäldchen oder unsere armseligen Dörfer mit schiefen Holzhäusern, die von den letzten Strahlen des Sonnenuntergangs mild vergoldet werden, oder unsere nördlichen Mondnächte oder

⁴⁶ Ebd.

denselben Birkenhain im golden-herbstlichen Gewand kennt und liebt, und wer weiß, wie poetisch-fein, umfassend und mit einer nur ihm eigenen besonderen Stimmung Levitan all dies wiedergab, der kann verstehen und anerkennen, welch großen Künstler die russische Kunst und insbesondere die Landschaftsmalerei verloren hat⁴⁷».

Grundlage für die Werke Levitans ist für Pasternak also ein Stimmungsgehalt, den er wie viele andere der (groß-) russischen Landschaft selbst zuschreibt. Dem Maler kommt demnach das Verdienst zu, ihn auf die Leinwand zu bringen und in seiner Essenz zu visualisieren. Eine ähnliche Konzeption zu den Wechselbeziehungen von Landschaften und Landschaftsmalerei findet sich bei Georg Simmel, der dem Künstler die Fähigkeit zuspricht, den «gegebenen Naturstoff» als reine Landschaft neu zu schaffen⁴⁸».

Noch einen Schritt weiter geht die mit Pasternak befreundete Lou Andreas-Salomé (1861–1937), in deren Begleitung Rainer Maria Rilkes zweimal — 1899 und 1900 — nach Russland reiste, in einem Brief, den sie im Juni 1900 auf dem Wolga-Dampfer Aleksandr Nevskij zwischen Saratov und Simbirsk an ihre Moskauer Freundin Sofja Schill schrieb:

«Es ist so angenehm, sich nach der Eisenbahnfahrt und all unseren Wanderungen in dieser Stille zu erholen und sich an der Landschaft zu ergötzen. In diesem Augenblick, da ich zu Ihnen schreibe, gleicht sie ganz den Bildern von Levitan, der breite Fluss glänzt silbergrau, die niedrigen Ufer sind von sanftem Grün, hier und da liegen Dörfer; kleine Kirchen leuchten weiß...Man könnte Tag für Tag so fahren⁴⁹!»

Levitans Gemälde werden bei Lou Andreas-Salomé gleichsam zum Maßstab für die Authentizität der realen Landschaft, die im Kopf gespeicherten Bilder werden zu einer imaginierten Folie, durch die hindurch die Welt wahrgenommen wird, was deren Wirkmächtigkeit belegt. Rainer Maria Rilke hatte die 1861

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Simmel. S. 138–139.

⁴⁹ Rilke und Rußland. S. 166.

in St. Petersburg geborene Lou Andreas-Salomé im Mai 1897 im Salon des Schriftstellers Jakob Wassermann in München kennengelernt; im Oktober desselben Jahres folgte er der mit einem Orientalisten verheirateten Geliebten nach Berlin, Rilkes Wohnsitz bis 1901⁵⁰. Ob Rilke bereits in Deutschland die Gelegenheit hatte, Gemälde Isaak Levitans zu betrachten, muss offen bleiben. 1896 wurden im Rahmen einer Ausstellung der Münchener Sezession drei Werke Isaak Levitans gezeigt: «Gewitter», «Trüber Tag» und «Eine russische Dorfenne» — alle drei sind im Katalog als verkäuflich gekennzeichnet⁵¹. Zwei Jahre später kamen sieben Gemälde Levitans nach München, 1899 zwei⁵². Die von Sergej Džagilev zusammengestellte Kollektion mit Werken russischer und finnischer Maler, die von Mai bis Juni 1898 in München zu sehen war, wurde anschließend auch in Berlin gezeigt. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch, dass sich in der Literatur zu Isaak Levitan immer wieder der Hinweis findet, er sei 1897 zum Ordentlichen Mitglied der Münchener Sezession ernannt worden; Fedorov-Davydov verweist auf eine entsprechende Nachricht in den *Russkie Vedomosti*⁵³. Jedoch ergab die Durchsicht der Mitgliederlisten, dass Levitan anders als Valentin Serov (ab 1899 korrespondierendes Mitglied) nicht Mitglied der Münchener Sezession war⁵⁴.

⁵⁰ Rilke-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung, Stuttgart und Weimar 2004, S. 2-3.

⁵¹ Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler München (A.V.) «Secession», 1896, III. Auflage, München 1896, S.20.

⁵² Siehe Isaak Il'ič Levitan. Dokumenty, materialy, bibliografija. S. 60; Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung des Vereins der bildenden Künstler Münchens (A.V.) «Secession», 1899, IV. Auflage, München, 1899. S. 126–127.

⁵³ Ebd. S. 58. Als Erscheinungsdatum des entsprechenden Artikels gibt Fedorov-Davydov den 27. Juli 1900 an.

⁵⁴ Siehe Bettina Best, Sezession und Sezessionisten, München 2000, Teil II, Dokumentation der Ausstellungsbeteiligungen und Mitgliedschaften. Levitan-Gemälde in den Ausstellungen der Sezession sind hier für die Jahre 1896 und 1899 vermerkt, ebd. S. 581. Im Offiziellen Katalog der Münchener Sezessions-Ausstellung 1898 fehlen die sieben Levitan-Gemälde, da es offenbar einen Sonderkatalog gab.

Gleichwohl stießen seine Werke bei der deutschen Kunstkritik auf großes Interesse. Anlässlich der Münchener Ausstellung 1898 schrieb Gustav Keyßner in der führenden deutschen Kunstzeitschrift «Die Kunst für alle»:

«Das beste der ganzen Kollektion aber lag doch auf dem Gebiet des Porträts und der Landschaft. So einfach gesehen, so anspruchslos gegeben diese Landschaften waren, sie gaben dem Beschauer das Gefühl der Jahreszeit, der Atmosphäre und des Landes. Tiefe Melancholie, die Hoffnungslosigkeit trüber Herbsttagelag über Isaak Levitans 'Ewiger Ruhe', einem kleinen Kirchhof auf niederer Hügelkuppe, über die der Blick in eine eintönig grüne, von einem bleigrauen Strom durchflossene Ebene schweift; und dann wieder die ungeduldige Freude des nahenden Frühlings in desselben Malers 'Letztem Schnee', mit dem Blau des Himmels und des ihn widerspiegelnden Baches, dem Weiß des Schnees, dem helleren Braun des schon freiliegenden Grasbodens und dem von violetter Schimmer überflogenen Rotbraun des noch kahlen Laubwaldes, durch den der Bach sich hinwindet⁵⁵».

Trotz dieser positiven Würdigung wünscht Keyßner den von ihm besprochenen russischen Malern jedoch «noch etwas mehr Individualität und malerischen Charme» und konstatiert gleichzeitig, dass sie auf dem besten Wege zur Vollendung seien. Es scheint hier das Stereotyp des jungen, gleichsam noch unfertigen Russland auf, das in der westlichen Wahrnehmung häufig zu finden war⁵⁶. Dass Levitans Werke 1898 in München sehr positiv aufgenommen wurde, konstatiert Karl Voll noch ein Jahr später und findet lobende Worte über eines der beiden 1899 gezeigten Gemälde («Stille. Dämmerung»): «Isaak Levitan aus Moskau, der im vorigen Jahr so viel bei uns bewundert wurde, brachte eine ungemein klar gestimmte melancholische Flusslandschaft von zartem blaugrauen Ton⁵⁷».

⁵⁵ *Gustav Keyßner*, Russische Bilder, in: Die Kunst für alle, 14/ 1898/99. H. 5. S. 70–73, hier: S.71.

⁵⁶ Ebd. S. 72.

⁵⁷ *Karl Voll*, Die VII. internationale Kunstausstellung der Münchener Sezession, in: Die Kunst für alle, 14/1898–99. Heft 21. S. 321–325, hier: S. 324.

Ein weiteres Mal wurde auf die Ausstellungen russischer Malerei, die 1898 in München und Berlin zu sehen waren, Bezug genommen, als E.N. Pascent dem kunstinteressierten Lesepublikum über die auf der Pariser Weltausstellung gezeigten russischen Gemälde berichtete⁵⁸. Pascent verweist darauf, dass die 1900 in Paris gezeigten Gemälde weitgehend identisch mit den 1898 in München und Berlin ausgestellten waren und in den beiden deutschen Städten «großen Eindruck» gemacht hatten, der jedoch durch die schlechte Hängung in Paris nicht erzielt wurde. Die Landschaftsmalerei zählt Pascent neben den Porträts und Darstellungen des «heimischen Volkslebens» zu den gelungensten Werken. Levitan würdigt er als «den feinsten und tiefst empfindenden der russischen Landschaftler» und fährt fort: «Seine, meist von einer stillen, aber nicht weichlichen Schwermut erfüllten Bilder (es folgt ein Verweis auf eine nachfolgende Abbildung, GP) schienen besonders dafür zu sprechen, dass auch die russische Malerei einst jene unvergleichliche Stimmungsgewalt, jene wortlos-beredte Poesie des innigsten Naturempfindens erreichen wird, die den grössten Vertretern der russischen Literatur eigen ist⁵⁹».

Ähnlich wie bei Keyssner erscheint auch hier die russische Malerei als noch im Werden begriffen und noch nicht vollendet — als Vergleichsmaßstab dient hier die russische Literatur jener Zeit, die in Deutschland wesentlich bekannte war als die russische Malerei.

1901 — ein Jahr nach Levitans Tod — wurden die Werke russischer Künstler auch in einer Sezessions-Ausstellung in Wien gezeigt. Ludwig Hevesi, der einer der bedeutendsten Kunstkritikerin der späten KuK-Monarchie war und die Wiener Sezessionskünstler maßgeblich unterstützte (von ihm stammt auch der Spruch über dem Wiener Sezessionsgebäude «Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit») hielt dazu fest:

⁵⁸ E.N. Pascent, Von russischer Kunst gelegentlich der Pariser Ausstellung, in: Die Kunst für alle 16/1900–1901. H. 10. S. 226–230.

⁵⁹ Ebd. S. 230.

«Auch die russische Abteilung bietet manches Überraschende. Die Malerei wird allgemein die westlichen Einflüsse wenig verleugnen und der internationalen modernen Strömung folgen, als deren Ausdruck die treffliche Zeitschrift «Mir Iskustwa» (Die Kunstwelt) gelten darf. Und dennoch hat sie bereits einen nationalen Zug, wie man ihn in der vorhergehenden, Repinschen Epoche trotz ihrer nationalen Stoffe noch nicht bemerkt. Sie schreitet vom Russischen zum Moskwitischen fort⁶⁰».

Im Folgenden kontrastiert Hevesi die Buntheit der Märchenillustrationen Helene Polenovs, des in der Ausstellung zu sehenden Kunstgewerbes und der Historiengemälde Nikolaj Rerichs mit der aus seiner Sicht naturgegebenen Eintönigkeit der russischen Landschaftsbilder. Fast schon erleichtert konstatiert er, dass unter anderem auch auf Levitans Gemälden wenigstens der «Himmelsstrich» erkennbar sei. Levitan bezeichnet er als «Mann der starken, einfachen Stimmungen..., die auf wenige aber bezeichnende Elemente zurückgeführt werden». Es folgte eine knappe Beschreibung der Gemälde «Über der ewigen Ruhe» und «Das Gehöft»⁶¹. Eine Visualisierung der «russische Seele» sieht Hevesi freilich vor allem im Porträt des Malers Bilibin von Boris Kustodiev. Zugleich entlarvt er diese als Konstrukt, geprägt vor allem durch die «melancholisch-schwärmerischen Stimmungsbilder aus der großen Steppe» in der russischen Literatur, die «der fremde Leser» unwillkürlich, aber laut Hevesi missbräuchlich mit «der» (hervorgehoben) russischen Seele assoziiert⁶².

Dass der Dichter Rainer Maria Rilke bei seinem deutschsprachigen Lesepublikum maßgeblich zur Konstituierung des Klischees von einer «russischen Seele» beigetragen hat, ist eine Erkenntnis der neueren Rilke-Forschung⁶³. Kaum eine Phase in

⁶⁰ Ludwig Hevesi, Aus der Sezession, 6. Dezember 1901, in ders., Acht Jahre Sezession (März 1907 — Juni 1905). Kritik — Polemik — Chronik, Wien, 1906. S. 358–361, hier: S. 358.

⁶¹ Ebd. S. 360.

⁶² Ebd.

⁶³ Erika Greber, «Nur angesichts Russlands». Rilkes Russland-Ansichten als künstlerische Einsichten, in: Aage Ansgar Hansen-Löve (Hg.), «Mein Russland». Literarische Konzeptualisierungen und künstlerische Projektionen, Wien, 1997. S. 251–267, hier: S. 252.

Rilkes Leben ist so intensiv erforscht wie die Zeit seiner größten Russland-Begeisterung, die bis zu seiner Übersiedlung nach Paris 1902 währte⁶⁴. Doch noch im Jahre 1920 hielt Rilke in einem Brief an Leopold Schlözer fest: «was verdankt ich Russland-, es hat mich zu dem gemacht, was ich bin, von dort ging ich innerlich aus, alle Heimat meines Instinkts, all mein innerer Ursprung ist dort⁶⁵». Es ist daher gerechtfertigt, von einer lebenslangen Russland-Affinität Rilkes ausgehen, die sich noch in seinen letzten Lebensjahren in seiner Korrespondenz mit Marina Cvetaeva und Boris Pasternak widerspiegelt.

Wie der Schweizer Kulturwissenschaftler Felix Philipp Ingold aufzeigt, war Rilkes Russland-Bild schon vorgeprägt, bevor er zum ersten Mal nach Russland reiste; als Kernelemente benennt Ingold das Konzept des Heiligen Russland und die Vorstellung, dort eine geistige Heimat zu finden⁶⁶. Rilke selbst hielt mehrfach fest, dass ihm Russland eine Heimat geworden war, was nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, dass sich der in Prag geborene Dichter weder als Deutscher oder Österreicher noch als Tscheche fühlte. Russland wurde schon früh für ihn als Gegenentwurf zur erlebten Realität zu einem «Fluchtraum»⁶⁷. Daher ist auch nicht verwunderlich, dass es ein verklärendes Russland-Bild bei Rilke ist, das in vielem mit der slavophilen Konzeptualisierung Russlands übereinstimmt. Sie bestimmte auch das Russland-Bild Lou Andreas-Salomés, die großen Einfluss auf Rilkes Russland-Begeisterung hatte.

⁶⁴ Ein Überblick über die Erkenntnisse der Forschung zu Rilke und Russland findet sich im 2014 erschienenen Rilke-Handbuch: Jürgen Lehmann, Russland, in: Rilke-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung. Stuttgart und Weimar 2004. S. 98–112.

⁶⁵ Zitiert nach Rilke-Handbuch. S.4.

⁶⁶ *Felix Philipp Ingold*, Wunschland und Wahlheimat. Rainer Maria Rilkes Begegnung mit Russland und seine russischsprachigen Gedichte, in: Martin A. Hainz, Vom Glück sich anzustecken. Möglichkeiten und Risiken im Übersetzungsprozess. Wien, 2005. S. 231–235, hier: S. 232.

⁶⁷ Dazu ausführlicher siehe Karolina May-Chu, Sehnsucht nach Russland. Russland als Fluchtpunkt bei Rainer Maria Rilke, in: Argonautenschiff 13 (2004). S. 156–170.

Es war vor allem die russische Kunst, die Rilke anzog. Neben der russischen Literatur beschäftigte er sich vor allem mit der russischen Malerei, der er nach seinen beiden Russland-Reisen 1899 und 1900 zwei Artikel widmete⁶⁸. Darin kontrastiert er die «fiebrhaften Entwicklungen» in Westeuropa mit den Entwicklungen in Russland, die sich laut Rilke «in langsamen, immer wieder zögernden Schlägen» vollzögen⁶⁹. Rilkes besonderes Interesse galt der Ikonenmalerei, der er auch ein Gedicht widmete («Die Znamenskaja»). Seine spätere «Ding-Dichtung» führt Erika Greber auf die intensive Rezeption der Ikonen zurück, die Rilkes Interesse auf die «russischen Dingen» lenkten⁷⁰.

Rilke selbst stellt in seinem zweiten Aufsatz zur russischen Kunst eine Verbindung zwischen Ikonenmalerei und Landschaftsmalerei her:

«Gewiß, das Ikon mit seiner Starrheit ist seiner byzantinischen Abkunft ist kein Kunstwerk, aber es ist ein wichtiges Dokument der russischen Seele und einer von den Wegen, auf denen sie sich von ferne der Kunst nähert. Auch die russische Landschaft ist ein solcher Weg⁷¹».

Auch hier scheint bei Rilke die Konzeptualisierung Russlands als Land der Erwartung und des Werdens auf, die sich — wie bereits oben aufgezeigt, — nicht nur bei Rilke, sondern mehrfach auch in der deutschsprachigen Kunstkritik findet; die Vorstellung des Raums ist also sehr eng mit der Zuordnung einer spezifischen Zeitlichkeit verbunden.

Was Rilke mit Levitan verbindet, ist die Wahrnehmung der russischen Landschaft als «Manifestation des Wärme und Geborgenheit vermittelnden 'werdenden' Göttlichen⁷². Es ist somit davon auszugehen, dass beide Künstler sich in dieser Hinsicht

⁶⁸ *Rainer Maria Rilke*, Russische Kunst (1900), in: ders., Werke. Kommentierte Ausgabe. Bd. 4. Leipzig, 1009. S. 152–160; ders., Moderne russische Kunstbestrebungen (1902), in: ebd., 285–292.

⁶⁹ *Rilke*, Russische Kunst. S. 152.

⁷⁰ *Greber*, «Nur angesichts Russlands». S. 253.

⁷¹ *Rilke* (1902). S. 290.

⁷² *Lehmann*, Rußland. S. 101.

sehr nahe waren, was sich nicht zuletzt in Rilkes Wunsch, Levitan persönlich kennenzulernen, ausdrückt. Über den Maler schreibt Rilke in seinem zweiten Aufsatz zur russischen Kunst:

«Und in dem vor zwei Jahren verstorbenen Lewitan hat Rußland sogar schon einen modernen Stimmungsmaler gehabt, der die wunderbare Wehmut seiner Frühlingsnächte, den Glanz der Birken, wenn sie Gold tragen im Herbst, und die einsame Weite der Wolgawasser empfand und in seinen Bildern davon erzählte⁷³».

Wann Rilke erstmals ein Gemälde Levitans sah, muss offenbleiben. Gegenüber Leonid Pasternak äußert Rilke in einem Brief vom 10. April 1900, dass er Levitan kenne und «über alles verehere»⁷⁴. Eine weiteres Mal findet Levitan im Vorfeld der zweiten Reise Rilkes und Lou Andreas-Salomés Erwähnung in einem Briefwechsel Rilkes und Sofija Schills, die Rilke und Lou Andreas Salomé im Dezember 1899 in Berlin kennen gelernt hatten⁷⁵. Aus Petersburg äußerte sich Schill gegenüber Rilke in einem Brief vom 25. Februar / 8. März 1900 mit großer Begeisterung über die Gemälde Levitans in einer Ausstellung, die Sergej Djagilev kuratiert hatte: «Unter den vielen Bildern junger Künstler nahmen sich Lewitans Bilder wie Perlen oder Sterne erster Größe aus; sie sind so gut, dass man die Ausstellung ungern verlässt⁷⁶». In seinem Antwortschreiben vom 16. März äußert Rilke dann sein großes Bedauern, dass er Levitans Gemälde in der Ausstellung verpasse, und zugleich seine Vorfreude auf den bevorstehenden Besuch der Tret'jakov-Galerie⁷⁷.

Jedoch verband Rilke mit Levitan auch ein gleichsam pro-saisches Interesse. Nachdem Rilke bereits Tschechows «Möwe» übersetzt hatte, plante er auch eine Übersetzung von «Onkel Wanja». In dieser Sache hatte er sich schriftlich an Anton Tschechow gewandt mit der Bitte, ihm ein Manuskript zu schicken,

⁷³ *Rilke* (1902). S. 290.

⁷⁴ Rilke und Russland. S. 148.

⁷⁵ *Andreas-Salomé*, Russland mit Rainer. S. 29. Fußnote 6.

⁷⁶ Rilke und Russland. S. 133.

⁷⁷ Ebd. S. 138.

jedoch keine Antwort erhalten. Leonid Pasternak teilte Rilke daraufhin mit, dass er Levitan als guten Freund des Schriftstellers gebeten habe, die «Möwe» und «Onkel Wanja» zu besorgen, und dass Levitandaraufhin bereits an Tschechow geschrieben habe, was Rilke auch Sofija Schill berichtete⁷⁸. Tatsächlich ist ein Brief Levitans an Tschechow überliefert, in dem er um die «Möwe» und «Onkel Wanja» für «einen Deiner Übersetzer ins Deutsche (seinen Familiennamen habe ich gerade vergessen), der beide Stücke in München vorstellen will», bittet⁷⁹. Zu einer Übersetzung von «Onkel Wanja» durch Rilke kam es jedoch nicht mehr, seine Übersetzung der «Möwe» gilt als verschollen.

In Moskau hatte Rilke dann bereits in der ersten Woche seines zweiten Russlandaufenthaltes Gelegenheit, Levitans Gemälde in einer Ausstellung der Peredvižniki zu sehen. Wie er Leonid Pasternak schrieb, machten Levitans neue Bilder auf ihn «den größten Eindruck»; in diesem Zusammenhang äußerte er auch den Wunsch, Levitan zu besuchen⁸⁰. Unmittelbar nach seiner Rückkehr schlug Rilke dann Alexander Benois vor, im Saal der Berliner Sezessionsbühne eine Ausstellung von Mir Isskusstva, «vor allem Levitan, Serov, Somov, Vaznecov, Repin» zu zeigen⁸¹.

Es ist somit davon auszugehen, dass Rilkes Begeisterung für Levitans Bilder darauf zurückzuführen ist, dass diese «Stimmungslandschaften» ein kongenialer Ausdruck seiner Vorstellungen von Russland und dem Gefühl, «auf einmal irgendwo zuhause» zu sein⁸², waren. Die von Rilke 1900 vorgeschlagene Ausstellung russischer Malerei in Berlin wurde erst 1906 realisiert. Zu diesem Zeitpunkt hatte der Dichter aber in seinen Pariser Jahren bereits eine künstlerische Neuausrichtung vorgenommen.

⁷⁸ Ebd. S. 142, 147.

⁷⁹ I.I. Levitan, Pis'ma, dokumenty, vospominanija. Obščajaredakcija A. Fedorova-Davydova. Moskva, 1956. S. 103.

⁸⁰ Rilke und Russland. S. 153.

⁸¹ Ebd. S. 191.

⁸² Zitiert nach George K. Epp, Rilke und Russland, Frankfurt am Main u.a. 1984. S. 50.

Im Winter 1906 zeigte die Galerie Schulte, Unter den Linden 75, die eine der renommiertesten Kunsthandlungen der deutschen Hauptstadt war, eine erneut von Sergej Djjagilev kuratierte Ausstellung russischer Kunst. Dazu erschien eine Broschüre mit einem Sonderdruck der «Zeitschrift für bildende Kunst», in der Igor' Grabar einen Überblick über «Zwei Jahrhunderte russische Kunst» gab⁸³. Auch in dieser Ausstellung waren einige Werke Levitans zu sehen.

Höchst bemerkenswert ist ein Artikel zu dieser Ausstellung, der sich in der deutsch-jüdischen Zeitschrift «Ost und West» (Illustrierte Monatszeitschrift für das gesamte Judentum) findet und sich ausschließlich mit den dort gezeigten Levitan-Gemälden befasst⁸⁴. Er nimmt ein Thema auf, das — wie weiter oben bereits aufgezeigt — auch die russische Presse nach Levitans Tod bewegte: die Frage nach dem Stellenwert seiner jüdischen Herkunft. Während diese in den deutschen Kunstzeitschriften, in denen sich Äußerungen über Levitans Gemälde im Rahmen der Sezessionsausstellungen finden, keine Erwähnung fand, ging auch Rainer Maria Rilke in seinem zweiten Aufsatz über russische Kunst (1902) darauf ein:

«Lewitan war Jude und durch diesen Umstand gezwungen, eine Zeit lang im Auslande zu wohnen. Er hat bei dieser Gelegenheit viel gelernt, und die Ausdrucksmittel, mit denen er nach Russland zurückkehrte, waren international⁸⁵».

Unausgesprochen thematisiert Rilke hier den russischen Antisemitismus und die die antijüdischen Maßnahmen im späten Zarenreich, von denen auch Levitan betroffen war: Zweimal, 1879 und 1892, musste Levitan Moskau aufgrund von Ausweisungen der jüdischen Bevölkerung verlassen; 1892 bewirkten

⁸³ Igor Grabar, *Zwei Jahrhunderte Russischer Kunst*. Sonderabdruck aus der *Zeitschrift für bildende Kunst*. Berlin, 1906.

⁸⁴ Georg Hermann, *Isaak Lewithan. Eine Studie*, in: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum*, Siebter Jahrgang, 1907. S. 241–246.

⁸⁵ Rilke (1902). S. 290.

Petitionen seiner Freunde und Gönner, dass Levitan vorzeitig in die Stadt zurückkehren konnte. Eine unbefristete Aufenthaltsgenehmigung erhielt er jedoch erst im Winter 1893/94. Zum selben Zeitpunkt kaufte Großfürst Sergej Aleksandrovič, der Generalgouverneur Moskaus ein Gemälde Levitans, so dass er nun auch in den höchsten Kreisen des Reiches Anerkennung fand⁸⁶.

Rilke seinerseits verweist zwar auf diese Ausweisungen und damit implizit auch auf russische Verwerfungen, die zu seinem verkärten Russland-Bild konträr waren. Doch die Schlussfolgerung, dass die Ausweisungen der Grund für Levitans Auslandsaufenthalte waren, ist auf eine Fehlinformation oder ein Missverständnis zurückzuführen⁸⁷. Levitan blieb 1879 und 1892 in Zentralrussland. Reisen nach Westeuropa unternahm er 1890, 1894, 1897 und 1898⁸⁸, was allem Anschein nach nichts mit antisemitischen Repressionen zu tun hatte. Letztendlich profitierte Levitan laut Rilke von diesen Auslandsaufenthalten, indem er westliche Impulse aufnahm. Diese Lesart entspricht einigen der russischen Kommentare zu der Frage, wie sich das Verhältnis von Russland und Europa im Werk Levitans widerspiegelt⁸⁹.

Eine andere Konnotation als bei Rilke erhält Levitans jüdische Herkunft in der Zeitschrift «Ost und West». Die Gründung dieser Zeitschrift steht in Zusammenhang mit der Entdeckung der osteuropäisch-jüdischen Lebenswelten durch deutsch-jüdische Intellektuelle und Künstler, die darin eine größere jüdische Authentizität als in den eigenen Lebensformen zu erkennen glaubten. Dass die Werke des russischen Juden Levitan in dieser Zeitschrift Erwähnung fanden, ist somit nicht verwunderlich,

⁸⁶ Zu den biographischen Daten siehe Fedorov-Davydov, Isaak Il'ič Levitan (1966). S. 29–68, hier: S. 31, 48.

⁸⁷ Jürgen Lehmann konstatiert in Rilkes Aufsatz «Moderne russische Kunstbestrebungen» eine unübersehbare Orientierung an Arbeiten von Ettinger, Benois und Djagilev, siehe Rilke-Handbuch. S. 105.

⁸⁸ Fedorov-Davydov, Isaak Il'ič Levitan. S. 27.

⁸⁹ Ausführlicher dazu siehe Gertrud Pickhan. «Lewithanisierende Rußland sucher». S. 608–612.

obwohl Levitan in keinster Weise dem Stereotyp eines «Ostjuden» entsprach. Georg Hermann bezeichnet Levitan in seinem Beitrag als «einen der bodenständigsten Künstler, die Russland je hervorgebracht hat» und vergleicht das Naturempfinden, das aus seinen Bildern spricht, mit den Naturschilderungen Turge-nevs in den «Aufzeichnungen eines Jägers». Gleichzeitig hebt er die Melancholie in den Werken Levitans hervor, die er gleichzeitig als Eigenart der russischen Volksseele und Landschaft bezeichnet. Ähnlich wie bei Rilke ist auch bei Hermann der weite Raum in Verbindung mit einem Gefühl von Einsamkeit und Ewigkeit das Kernelement der Fremdwahrnehmung Russlands. In Levitans Gemälden spiegele sich demnach «das ganze unendliche Russland» wider⁹⁰.

Während in der russischen Tageszeitung *Novoe Vremja* — wie oben erwähnt — mit gespielmtem Erstaunen konstatiert wird, dass diese Gemälde von einem «reinrassigen Juden» gemalt wurden, liest sich die Schlusspassage des Beitrags in «Ost und West» als leidenschaftliches Plädoyer für eine integrative Wahrnehmung des Lebenswerks Isaak Levitans und damit auch des Beitrags, den die jüdischen Minderheiten in ihren jeweiligen Gesellschaften zu leisten imstande waren:

«Man sagt, dass die Juden kein Naturempfinden haben. Nun dieser Maler — der ein Jude war — hat vielleicht das stärkste Naturempfinden, den stärksten Landschaftssinn, der sich je in einem russischen Künstler offenbart hat. Man sagt ferner, dass die Juden Kosmopoliten sind und heimatlos wären, dass sie Fremde blieben in dem Volk, da sie in sich aufgenommen hat. Nun die Eigenart der russischen Seele mit ihren Rätseln und ihrem schwermütigen Lyrismus, ihrer Wurzelständigkeit, und ihrer inbrünstigen Liebe zur Scholle, sie haben sich wohl in **russischen** Maler stärker offenbart, wie in diesem **jüdischen** Künstler (Hervorhebungen im Original, GP)⁹¹».

⁹⁰ Georg Herrmann, Isaak Lewithan. S. 244.

⁹¹ Ebd. S. 246.

Insgesamt jedoch spielte die jüdische Herkunft Levitans in seiner deutschsprachigen Rezeption anders als in der russischen kaum eine Rolle, was neben der deutlich geringeren Wahrnehmung Levitans und seiner Werke in Deutschland und Österreich auch darauf zurückzuführen ist, dass es hier nicht wie in Russland um Diskurse über das Eigene und das Fremde in der eigenen Gesellschaft ging. Levitans Landschaften konnten im Westen nicht der nationalen Selbstvergewisserung dienen, zu der sie in Russland auch gegenwärtig noch beitragen. Allerdings spiegelt sich in den deutschsprachigen Texten mehrfach die Vorstellung einer Unfertigkeit und damit auch Rückständigkeit der russischen Kunst allgemein wider, die einen westlichen Überlegenheitsanspruch dokumentieren. Levitans Landschaften blieben für die westlichen Betrachter freilich immer Ausdruck eines andersartigen, fernen Raumes, der als Projektionsfläche und Gegenentwurf zur erlebten Realität bei Rainer Maria Rilke immerhin für eine gewisse Zeit auch zur gedachten und gefühlten «Heimat» werden konnte.

**«Та бесслвно-многоречивая поэзия
глубочайшего переживания природы».
Исаак Левитан
в восприятии современников в России,
Германии и Австрии**

Гертруд Пикхан

(резюме)

В этом докладе рассматривается вопрос о том, какие смыслы открывают для себя в произведениях Исаака Левитана российские и немецкоязычные авторы, насколько их открытия отличаются друг от друга, являются ли эти различия сущностными или поверхностными. Прослеживаются, прежде всего, три взаимосвязанные линии дискурса. Это, во-первых, интерпретация произведений Левитана как образных пространств, репрезентирующих состояние коллективной русской души. Во-вторых, якобы противоречащее этому первому еврейское происхождение художника. В-третьих, специфические эмоциональные и душевные состояния — меланхолия и тоска — ставшие фирменными, «отличительными признаками» левитановской живописи.

Не опровержимо, совершенно очевидно, что картины Левитана проникнуты духом русского национального самоосознания, а тоска их — оттого, что просторы как страны, так и сформировавшейся в ее лоне души — необъятны, непостижимы. Пространство это «азиатское по своей природе, восточное, степное, почти не размеченное какими-либо опознавательными знаками...», — говорит в своей книге «Русское искусство в поисках своей сущности. Между Востоком и Западом» Д.В. Сарабьянов. Важно отметить, что в работах Левитана «витают» не только меланхолия и тоска, но и сми-

рение перед необъятностью, перед тайной души человека и перед Богом. Такая лирическая отстраненность, наблюдение со стороны без попытки вмешательства, роднит живопись Левитана с поэзией Осипа Мандельштама: в обоих случаях в обостренном до степени гениальности восприятии нечто рядовое, привычное, и хочется обратить внимание — именно привычно-русское, становится вдруг откровением.

Конечно, особенности национального восприятия не могут быть в полной мере поняты при взгляде со стороны. Так, в немецкоязычных текстах, несмотря на высокую оценку, часто отражается представление о незрелости и тем самым отсталости русского искусства в целом, что документирует претензию на превосходство Запада. Пейзажи Левитана для западного зрителя — образы иного, далекого, можно даже сказать, необработанного пространства.

Но в Германии и Австрии у Левитана тоже были поклонники среди современников, в их числе — поэт Райнер Мария Рильке. И это дает повод задуматься — ведь, вне зависимости от жизненных реалий, в душе человек может переживать как родину, как нечто, трогающее до боли, все что угодно. Нужно только развивать, расширять душу, а этому и служит искусство.

Художницы немецкого экспрессионизма

Важный эпизод из истории искусства Германии и России XX века

В.С. Турчин

Присутствие женщин в художественном процессе конца XIX – начала XX века – существенный фактор для понимания самой сути происходящих перемен. Безусловно, это важный феминистский дискурс, связанный с гендерными практиками и дающий повод для многих размышлений и выводов. Помимо этого, само создание экспрессионизма – успешная попытка организовать «северное» искусство со своими специфическими проблемами в центре Европы¹. Почему и русский вклад тут существенно пригодился (самый интересный пример – творчество Марианны Веревкиной); контакты с Россией и появление «русской темы» в немецком искусстве накладывает еще один существенный отпечаток на весь характер развития экспрессионизма в целом.

История «искусства женщин» (но не «женского искусства») к настоящему времени более или менее прояснена, и видно, как число участниц, начиная с XVI века, чем ближе к нашему времени, возрастало. Это ясно. Но не рассматривается специально их вклад в ту или другую эпоху. А он сильно отличался каждый раз и коли-

¹ Помимо Германии тут следует иметь в виду развитие экспрессионизма в Австро-Венгерской империи (в которой «славянский акцент» прекрасно прослушивается), а также в Бельгии, Голландии и России (тут см.: Русский авангард 1910–1920-х годов и проблемы экспрессионизма, М., Наука, 2003; Вольдемар Матвей и «Союз молодежи», М., Наука, 2005).

чественно, и качественно. История экспрессионизма в этом отношении весьма показательна, так как этот «изм» имеет крайне характерные географические, исторические и стилистические границы. Это дает возможность проследить, как художницы разных поколений входили в него, участвовали в его строительстве, каков был их путь. Нет сомнения, что они не составляли определенную группу мастеров, чем либо связанных между собой кроме разве самых общих идей и настроений. У каждой из художниц имелась своя судьба, но не было общей, если только не подразумевать саму их связь с экспрессионизмом как направлением (а тот в свою очередь являлся суммой индивидуальностей, почему так затруднительно его общее определение). Тем не менее, очевидно, что выражая общие художественные настроения, каждая придавала такому «общему» индивидуальное истолкование. Самое важное, что среди художниц, которых много появилось к концу XIX века и которые были близки к некоторому условному «импрессионизму без границ»², салонному искусству, модерну и символизму³, они, отдав дань и тому и другому, из этой эклектичной по своей сути ситуации вырвались.

Собственно, единственной известной художницей в предшествующее время в Германии была Анжелика Кауфман, работавшая «во времена Гёте» (Goethe-Zeit). Кроме нее, известностью в Европе пользовалась Элизабет Виже-Лебрэн, известная портретистка при дворах Франции и Санкт-Петербурга. В 1867 году в Берлине по примеру Англии возникает «Объединение худож-

² См.: Турчин В.С. Импрессионизм и «импрессионизмы» // Б. ст. в честь профессора Ю.С. Кукушкина.

³ Об общей ситуации художественных увлечений женщин в Германии см.: «Katja Behling – Anke Manigold. Die Malweiber. Unerschrockene Kuenstlerinnen um 1900. Muenchen, Elisabeth Sandmann Verlag. 2009.

ниц», а позже, в 1882 году, аналогичный союз был создан в Мюнхене. Началась борьба женщин за право активно участвовать в современном художественном процессе. Вскоре им удаётся добиться серьезного успеха. В Мюнхене в районе Швабинга открываются многочисленные частные художественные школы, в которых активно учатся «дамы» (Lady Sketcher). Характерно, что при школе А. Ажбе преподавал Игорь Грабарь, а чуть позже Василий Кандинский открывает объединение «Фаланга» (с 1901 года), которую посещают много студенток, в частности, Габриэле Мюнтер, его будущая гражданская жена.

Вдохновляющим примером был Париж с его большей свободой и, особенно, участие в группе импрессионистов Берты Моризо, о которой критик того времени писал, что в «банде хулиганов всегда должна быть женщина-главарь» (по поводу их выставки в 1874 году). Помимо неё, также стали известны Мэри Кессат, Эва Гонзалес и Мария Бракмон. Особая судьба выпала на долю Марии Башкирцевой, которая прибыла из России в город на Сене в 1877 году, увлеченно занималась живописью и скульптурой. Она посещала женский класс Академии Жульена. Ее дневник, переведенный в 1891 году на немецкий (был написан по-французски), и всколыхнул сердца многих⁴. Трагическая судьба девушки, больной туберкулезом, которая жила только благодаря искусству и любви к Богу, потрясла. Художница Паула Модерсон-Беккер писала в своем дневнике по поводу текста Башкирцевой: «Ее мысли вошли в мою кровь и сделали меня глубоко сочувствующей».

Действительно, ярким примером такого «рывка», о котором говорилось выше, являлось творчество Паулы

⁴ О ней писал В. Хлебников, а Марина Цветаева, равнодушная к судьбе женщин-художниц, хотела найти в Париже «ее следы» и сравнивала ее впоследствии с Н. Гончаровой.

Модерсон-Беккер (1876–1907) из художественной колонии Ворпсведе, деревни близ Бремена. О ней писал поэт Э.-М. Рильке, который хорошо эту колонию знал, и жена его была также художницей. Вдохновляемые примером барбизонцев, ряд немецких художников основали колонию в сельской местности, которая должна была вдохновлять этих живописцев. Отто Модерсон, профессор Академии в Дюссельдорфе, Ганс ам Энде и Карл Виннен летом 1889 года создали «немецкий Барбизон». К ним присоединились Фритц Овербек, Генрих Фогелер. Задачей всех этих мастеров являлось желание освободиться от академизма, писать на пленере. Для Паулы Беккер, вышедший замуж за Отто Модерсона, много значили поездки в Париж (первая в 1897 году). Там она встретила Клару Вестхофф, затем жену Рильке, и Марию Бок. Там они увлеклись искусством Поля Гогена и вдохновляемых им мастеров группы «Наби». В связи с этим у Модерсон-Беккер появилась склонность к упрощению форм и увлечению экзотическим материалом. По сравнению со своими подругами Паула резко пошла в сторону увеличения экспрессии в звучании форм, резкость взгляда на натуру (преимущественно выбирая портрет, пейзаж и обнаженную женскую натуру).

Уже показ ее первых работ в Бремене вызвал скандал, однако она смело пошла выбранным путем, и именно тогда у нее появились черты экспрессионизма (то есть это был экспрессионизм до экспрессионизма, так как дрезденская группа «Мост» была основана только в 1905 году и первые два года после этого еще не выработала новый стиль).

За свою короткую жизнь она написала 30 автопортретов, преднамеренно показывая свой «дикий» облик (илл. 4.2). Художница намеренно шла по пути упрощения форм, некой «примитивизации». Таким же «чужаком» она представила и Рильке (илл. 4.3). Работы художницы показывают зрелый стиль с особым внима-

нием к проработке обобщенных масс, определенностью ярких цветов («Сидящая обнаженная с цветком в руке», 1907, Вупперталь, Фон-дер-Хайдт Музеум) (илл. 4.1).

Стоит отметить, что под влиянием Паулы складывалось искусство дочери от первого брака Отто Модерсона Луизы Модерсон-Бреллинг (1883–1950), которое творчески развивала принципы своей мачехи. Сама же Паула в стремлении утвердиться, эмансипироваться далеко превзошла своего мужа, остававшегося достаточно традиционным художником, да и многих друзей по Ворсведе. В этом она оставалась одиноким метеором, занесенным волей судеб в немецкую провинцию, в котором она старалась увидеть не столько Барбизон, сколько Понт-Авен, продолжая на новом этапе традиции Гюгена, прежде его радикализм. Именно это позволило ей выйти за пределы югендштиля и «этюдной» манеры, именно той манеры, в которой «погрязли» многие немецкие художники рубежа XIX–XX веков.

Если Паула Модерсон-Беккер, условно говоря, принадлежала к «северной» школе немецкого экспрессионизма, которую позже представляли Кристиан Рольфс и Эмиль Нольде, то Кете Кольвиц (1867–1945, урожденная Шмидт⁵) (илл. 4.4) была связана с Берлином. В столице Пруссии она получила образование (1885–1886), затем побывала в Мюнхене, где испытала сильное воздействие символизма Макса Клингера. Кроме того, ее интерес вызывала драматургия Г. Гауптмана, особенно драма «Ткачи» (1892), в которой переплелись натурализм и символизм⁶. Впрочем, ее мировоззрение склады-

⁵ Первоначально ее работы были подписаны этой фамилией, затем после замужества (вышла замуж за врача Карла Кольвиц в 1891 году) взяла его фамилию, под которой она и вошла в историю искусства.

⁶ См.: *Нагель Отто*. Кэте Кольвиц. Перевод с немецкого и комментарии Е. Марченко. – М.: Изобразительное искусство, 1971. С. 184. Прим. №5.

валось под сильным влиянием ее отца, сторонника либерально-социалистических идей и протестантской теологии, и отсюда она черпала идеи любви к ближнему и внимание к страданиям человека, что позже привело ее к сочувствию коммунистическим идеям. В Германии она училась в основном графическим искусствам, в которых в дальнейшем и преуспела. А будучи в Париже под влиянием Огюста Родена увлеклась и скульптурой, и в дальнейшем продолжала успешно работать в этих двух видах искусства, не забывая, кроме того, и живопись. В этом она разделила участь многих мастеров рубежа веков, которые проявили свой разносторонний талант, что соответствовало духу эпохи, поощряющей универсальную одаренность художников. Свою славу Кольвиц обрела благодаря социальному пафосу своих произведений, и тем самым определив важную составляющую немецкого экспрессионизма: его озабоченность политическими конфликтами своего времени. Известными ее работами явились серия офортов «Восстание ткачей» (1897) и «Крестьянская война» (1903–1904). В офортах «Молящаяся» (1892) (илл. 4.5) и «Женщина у колыбели» (1897) осязательно восприняты рисунки раннего Винсента Ван Гога, периода его жизни в «стране угольщиков» Боринаж (тогда некоторые из них стали публиковаться). Такое ван-гоговское настроение, чувство сочувствия обездоленным было важным. Это же осязательно и в рисунках для журнала «Симплициссмус» (1909–1911).

В 1920-е годы Кольвиц охотно обращается к гравюре на дереве. Она активно выступает против войны (ее сын погиб в Первую мировую) и социальной несправедливости. Образы ее искусства лаконичные, броские легко запоминаются. Характерно, что она также занималась плакатом.

Как представитель прогрессивного искусства (по терминологии тех лет) в 1927 году посетила Советскую

Россию⁷, а затем в 1931 состоялась и выставка работ в Москве и Ленингаде.

Собственно тот экспрессионизм, который так хорошо стал известен в Европе, складывался в 1910-е годы. И деятельное участие в его сложении приняли художницы. Марианна Веревкина⁸, чье творчество в последние годы привлекает все больше внимания⁹, вместе с Алексеем Явленским вошла в круг Кандинского, то есть «русских мюнхенцев», активно занятых становлением нового искусства. Более того, широко образованная, Веревкина оказала существенное влияние на становление абстрактного искусства, хотя сама им не увлеклась.

Пытаясь определить своё место в формировании нового искусства, художница писала: «Я создаю целый мир иллюзий и мечты. В этом я — художник. Я больше мужчина, чем женщина. Но чувствую мир как женщина. Однако я ни мужчина, ни женщина, я есть Я». Познакомившись с Явленским в мастерской И. Репина в петербургской Академии художеств, в которой они являлись вольнослушателями, она на долгие годы стала его спутницей (или он стал ее спутником) (илл. 4.6). В их отношениях много неясного, но стоит сказать, что Веревкина видела огромный колористический дар Явленского, всячески ему помогала (илл. 4.9).

⁷ См.: *Маца И.Л.* Кэте Кольвиц // Революция и культура. 1927. №2; *Сидоров А.А.* Кете Кольвиц. — М.—Л.: Искусство, 1931. Первоначальный энтузиазм в отношении художнице затем сменился критическим отношением, как раз, из-за ее «экспрессионизма».

⁸ В Германии при её фамилии появилась приставка «фон», связанное с тем, что она происходила из аристократического рода. Аналогичная приставка появилась по тем же причинам и у Явленского.

⁹ Устраиваются многочисленные выставки, преимущественно из ее фонда в Асконе (Швейцария). Одна из них показывалась в 2010 году в Москве, в ЦДХ. О творчестве художницы была защищена диссертация Е.В. Шаронкиной в Москве, а также был издан русский перевод «Писем к незнакомцу».

Аналитический ум художницы выразился во многих ее сочинениях. Она писала: «Я люблю вещи, которых нет». При известной натяжке эти слова могли бы стать эпиграфом ко всему ее творчеству. Задумывалась она и своем положении на Западе, подчеркивая свою «русскость»: «И я поняла лучше, чем раньше, что мое искусство в целом инспирировано моей русской душой, и я понимаю, что русское в жизни является синонимом страха...» Пронзительным чувством одиночества, свой путь, связанный с озарениями и интуитивными догадками о сущности искусства пронизаны страницы «Писем к незнакомцу», написанными ею по-французски.

В своих произведениях, действительно, художница стремилась передать ощущение тревоги и неясного ожидания, то есть именно то, что составляло сущность экспрессионизма. Причем, что довольно существенно, много значило наследие символизма, причем той ее ветви, которая восходила к романтизму. Характерно, что «русские мюнхенцы» в 1897 году создали «Братство святого Луки» в память одноименного объединения немецких мастеров, будущих назарейцев, в 1809 году. Русскими был возобновлен романтический девиз: «Искусство, дружба и симпатия ко всему, что прекрасно и благородно». Художница в своих сочинениях и письмах часто вспоминала романтизм, полагая, что тот открыл «мир чувств». Близкий ей символизм трактовался как «второй этаж романтизма». Свои теоретические воззрения она много внимания уделяла интуиции, «Я» художника, ощущавшего на себе Божью благодать. Для создания нового языка живописи Веревкина увлекалась примитивами. В последующее время символистические образы сочетались с жанровыми мотивами. В «Докладе» 1914 года (втором важном тексте после «Писем...») она пишет о значении первичного символа, данного от Бога.

В доме на Гезельштрассе, 23, Веревкина, величаемая баронессой, стремилась собирать всю интеллектуальную элиту Европы, Тут могли встретиться архитектор Анри ван де Вельде, историки искусства фон Чуди и Паули, русские «мюнхенцы» Грабарь, фон Зальцман, Кардовский, приезжающие из России Борисов-Мусатов, Репин и Дягилев. Конечно там бывал Кандинский со своими друзьями. «Общество баронессы» прославилось настолько, что члены и гости его получили название «гезелисты». Тут вызревали радикальные идеи. Появилось в 1908 году желание создать «Новое общество художников – Мюнхен», возникшее из бесед между Кандинским и Мюнтер, с одной стороны, и Веревкиной и Явленским, с другой. Самым повторяемым словом в этих беседах было «синтез». Возможно, представление о синтезе было принесено в Мюнхен Явленским после общения его с монахом Бейронского монастыря Яном Веркаде, некогда художника близкого группе «Наби» (стоит вспомнить в этой связи т.н. «Синтетические записки» П. Гюгена, тогда не опубликованные, но знакомые живописцам группы). Это понятие относилось не только к трактовке форм, в которых ценилась слитность, упрощение, контур, но было более широким понятием, относящимся к связям между разными искусствами и взаимодействию мира материального и духовного. Веревкина также широко использовала это понятие.

В своих «Письмах к неизвестному», начатых в 1901 году, она развивает идею о необходимости сотворчества с природой, думая не о гармонии, но о некоей борьбе. Все это было близко символизму. Сама художница ценила Метерлинка и Гюисманса, хорошо знала поэзию и теорию русского символизма (выписывала книги и журналы из России). Она верила в интуицию, ведущую к познанию высших творческих сил. В своих произведениях (живопись и графика) она любила показывать про-

цессии, грозное небо, просторы моря (в чем проявлялся ее интерес к творчеству живописца-романтика К.-Д. Фридриха). Художница рассматривала формы как знаки, собирая их в выразительные ансамбли. Обращаясь к жанру пейзажа, она искала простые, лапидарные планы и контуры. Цветовая гамма выражала определенные психические реакции. Стоит обратить внимание на «Автопортрет» для которого она использовала большой размер холста (по сравнению с обычными для нее малыми форматами) (илл. 4.10). Синий фон и вторящие ему цветом глаза, наделенные невероятно красными радужными оболочками, пятна желтого у глаз и шеи, терракотовая с красными рефlekсами шляпа. Лицо подобно маске. В своих автопортретах (их было много) Веревкина словно стремится видеть, как протекает время, в чем-то вспоминая философские взгляды А. Бергсона. Временами стилистика произведений художницы перекликается с Эвардом Мунка; близки порой и иконографические мотивы (лунный свет, дорога в никуда). Важная их общность видна в общем настроении: страх, одиночество, ощущение близости Апокалипсиса.

Идеи Веревкиной оказывали влияние на развитие Кандинским теории абстрактного искусства. По убеждению многих именно она являлась генератором новых концепций, художницей-мыслителем, хотя в самой ее живописи преобладают чувства, созвучные экспрессионизму.

Наконец, Габриэль Мюнтер (1877–1962).

До сих пор стоит вопрос, насколько бы эта художница стала широко известна для истории искусства, если бы не близкие отношения с Василием Кандинским, с которым повстречалась в 1901 году. Вопрос, конечно, риторический, так как история не имеет сослагательного наклонения, но стоит отметить, что эти двое были подготовлены к встрече друг с другом. И самой мюнхенской ситуацией, в которой они оказались, а тем путем,

по которой они пришли к ней. Труднее понять отношения, которые сложились в результате этой встречи, однако, если судить по их творчеству, а это, надо полагать, единственный возможный критерий, что их взаимодействие имело положительный эффект.

Конечно, достаточно трудно восстановить отношения, которые сложились между этими людьми. Сама Мюнтер писала Кандинскому в 1903 году: «Ты не должен меня изучать. Я для тебя должна оставаться загадкой»¹⁰. Понятно, что в течение их совместной жизни в 1901–1914 годах, они постоянно присматривались друг к другу, больше доверяя в своём творчестве, и оставаясь «загадками», так как оба оказывались людьми достаточно скрытными. И это при том, что их переписка насчитывает более 900 страниц текста (она опубликовано частично и крайне выборочно) и есть достаточно высказываний со стороны, как и их самих (больше у Мюнтер), так и отдельных замечаниях (немногих) со стороны друзей и близких. Надо отметить, что все опубликованное в наши дни особой ясности не даёт, тем более, что и в переписке их видна определенная «игра», сложная, и вряд ли она когда-нибудь будет понятной. О многом умалчивается, а многое адресатами подразумевалось. И тут вряд ли нужны какие-то изыскания, тем более «психологического» характера. Повторяем, что оба интересующих нас героя были людьми закрытыми и единственно в чем доверяли друг другу, то это только в искусстве. Стоит учесть всю разницу в возрасте, воспитании и национальных традициях. Причем, если Кандинский придерживался своего мифа о своей «германности», а в какой-то степени Мюнтер должна была ее олицетворять, то сама художница особого интереса к России не испытывала, в Россию никогда не ездила, до-

¹⁰ Цит.: *Kleine Gisela. Gabriele Munter und Wassily Kandinsky. Biographie eines Paares.* München. Insel tachenbuch, 1994. S. 9.

веряя (или не доверяя?) рассказам о стране своему гражданскому мужу, считая, что её «объект» изучения находится рядом с ней. Тем более, что увлечение друг другом предлагало некоторое полудоверие, хотя художница и предполагала сложность характера мужа. В одном из своих рисунков (Музей Франца Марка, Кехель ам Зее) она представила в несколько комичном виде сцену прощания в Мурнау, когда Кандинский уезжает на поезде в Мюнхен и она говорит (это написано на рисунке) «Фуй...» Такие «обмолвки» показывают, что был «высокий» стиль отношений (причем не для других, а для себя), и более приземленный, далекий от искусства и игры «в идеалы». В реальности они, конечно, сложно переплетались, и не будем задумываться как. Интереснее проследить их соприкосновения...

Мюнтер появилась в школе при объединении «Фаланга» первоначально занимаясь скульптурой. А затем уже перешла в класс живописи, руководимым Кандинским. Роман между ученицей и преподавателям начался сразу, и Кандинский начал писать стихи, посвященные Мюнтер. В своей школе педагог пользовался вниманием со стороны учениц, то, если взглянуть на фотографии тех лет, видно, что как в мастерской, так и на велосипедных прогулках профессор позирует в кругу учениц. Он сразу выдел из их числа Габриэль, и это, конечно, ей импонировало. Трудности складывающихся отношений определялись тем, что Кандинский в Германии был со своей женой, с которой еще познакомился еще в Московском университете. И хотя отношения у них были сугубо дружеские (она, к тому же, являлась его дальней родственницей), он был обязан ее содержать (тогда у художника оставались некоторые средства от полученного наследства от дяди). Анна новое увлечение своего мужа встретила довольно пассивно, и долгое время оставалась в Германии, встретившись в 1913 году в Мюнхене и с матерью художника, приехав-

шую из Москвы (отметим, что Анне художник помогал до 1921 года, когда навсегда уехал из России и оставив ей часть своих работ). Мюнтер согласилась со своим положением, явно нарушив буржуазные правила своей семьи. Её отношения с Кандинским дали трещину к 1912 году, когда Кандинский все больше увлекается «своей Москвой» и у него начинается роман с москвичкой Брониславой Богаевской (ее письма, хранящиеся в Мюнхене, являются недоступными в ближайшее время, а московский архив ее дочка в своё время сожгла). К тому времени художник начинает строить свой дом на Зубовской площади (здание сохранилось, теперь там имеется мемориальная доска). Война окончательно прервала отношения Кандинского и Габриэль, хотя они и встретились еще раз в Стокгольме. Мюнтер сохранила картины и рисунки Кандинского, его библиотеку (в настоящее время она хранится в Ленбаххаузе в Мюнхене).

Видно, что начинающая Мюнтер следует в своих работах манере учителя. Помимо живописи их общим увлечением явилась фотография, причем Габриэль стала заниматься фотографией еще будучи в США, где она провела несколько лет со своими родителями у родственников. Кандинский же увлекся работой с аппаратом уже в Германии, так что они оказались в числе первых художников-энтузиастов с камерой в руках (богатый фотоархив в настоящее время начинает публиковаться). Совместная поездка в Париж (1906–1907) заставила их задуматься о том, верным ли путем идёт их искусство (особое внимание их привлек А. Матисс). Под новыми впечатлениями они меняют свою манеру, собственно приближаясь уже к экспрессионизму (илл. 4.7). Приехав в Мурнау, баварский городок в 60 километрах от Мюнхена, в котором они бывали и раньше, ими решено было строить по проекту местного архитектора дом, получивший позже название «Русская вилла» (он сохранил-

ся и по настоящее время). Именно там собирались и русские мюнхенцы, так как в Мурнау приезжали Веревкина и Явленский (илл. 4.8). Именно там принимались решения о создании нового общества художников, обсуждались проблемы теории искусства. В эти годы Кандинский, создавая свои мифы, воспринимал Мюнтер как вдохновительницу своего искусства, превращая ее имя в «имя архангела Гавриила») и представляя с трубой в руках. Оба художника тогда увлеклись баварской вотивной живописью под стеклом, которую продавали на базарах и оставляли в церквях. Мюнтер первая оценила их примитивистскую выразительность. К этому времени художники увлеклись неопримитивистскими тенденциями в искусстве. Однако сам Кандинский развивался в сторону создания абстрактного искусства, которым Мюнтер не увлеклась. Ее живопись тех лет, охотно представляла обстановку их дома в Мурнау, сам дом, пейзажи вокруг и друзей, которые их посещали. Часто и охотно она изображала Кандинского (илл. 4.12), а он в свою очередь и её. Начиная с 1910 года Кандинский все более увлекается «русскими делами», в частности организует выставки своих работ и друзей в «Салоне В. Издебского» в Одессе в 1909 году и на «Бубновом валете» в 1910 и 1912 годах. С ними выставилась и Мюнтер. Конечно, фактов взаимодействия искусства этих двух мастеров имелось намного больше, но тут важен сам факт влияний и перекрещиваний.

В Мурнау приезжала еще одна пара художников. Это Франц Марк и его жена Мария. В отличие от Габриэль, Мария не стала известной художницей, хотя многие ее работы полны того экспрессионизма (илл. 4.11), который проповедовал «Синий всадник» (альманах, который издали в 1912 году В. Кандинский и Ф. Марк).

Таким образом, видно, что активное участие женщин художниц в сложении экспрессионизма было весьма определенным. Они были у начал этого движения и яв-

лялись свидетелями его завершения. Вряд ли можно выделить напрямую «женское» начало в экспрессионизме, но вот личная судьба художниц, а вместе с этим и искусства, конечно, проявились. И ясно, что искусство этого «изма» без учета их участия невозможно представить. И тут еще есть много недосказанного (например, в отношении Марии Марк).

«Школа профессора Шимона Холлоши в Мюнхене и ее русские ученики»

О.А. Гощанская

На рубеже XIX—XX веков система русского художественного образования испытывала кризис. Павел Петрович Чистяков, педагог, сумевший воспитать немало замечательных русских художников, в конце XIX века был, по сути, отстранен от преподавания. Многие русские художники, в стремлении овладеть приемами передовой европейской живописи, ехали обучаться за границу, при этом школы Франции и Германии пользовались большой популярностью.

В конце XIX — начале XX века Мюнхен был Меккой для желающих обучаться рисунку, сюда приезжали для поступления в Академию Франца фон Штука, ученика Карла Пилотти, и в частные школы, которые готовили к Академии. Своим успехом мюнхенская школа была обязана развитию немецкого реализма, новому подходу к изображению натуры. Художники обратились к действительной данности, углубились в решение формальных проблем искусства, и, не прибегая к литературной повествовательности, в картине стремились выражать свою идею пластически — рисунком, цветом композицией.

В Мюнхене особенно любимыми среди русских учеников были художественные школы словена Антона Ашбе и венгерского профессора Шимона Холлоши (илл. 5.1).

Школа Холлоши просуществовала в Мюнхене более 30 лет — с 1886 по 1918 год¹. Изначально она привлекала

¹ Студия Шимона Холлоши находилась на мансарде дома по адресу Зигфридштрассе дом №5 в Мюнхене. Это здание сохранилось до наших дней.

к себе внимание молодежи поисками нового пластического реалистического языка и светлой пленэрной живописью. Здесь учились многие десятки молодых русских художников, в том числе Владимир Фаворский, Константин Истомин, Константин Зефиров, Николай Розенфельд и многие другие², так называемые «русские мюнхенцы».

Фаворский считал, что рисунки Истомина могли бы служить интересными иллюстрациями к холлошинскому методу³. В автобиографии Истомин подчеркивал, что школа Холлоши имела в его жизни решающее значение⁴. Эти высказывания подталкивают нас к тому, чтобы обратиться к творчеству Константина Истомина и выяснить, какое влияние оказала школа Холлоши на него и на других русских художников. Такова цель данной статьи.

Одновременно мы будем не раз обращаться к художественному наследию и теории композиции Владимира Фаворского как одного из самых ярких и талантливых представителей школы Холлоши, близкого друга Константина Истомина.

Принципы мюнхенской школы и русского профессора Чистякова были во многом похожи, так как отражали современные поиски в искусстве. Природа, натура, являлась для них основным ориентиром, а целью было научить ученика не копировать, а изображать правдиво и выражать свое отношение. Для ученика важным было

² У Холлоши в разные годы, помимо указанных выше русских художников, учились: Э. Бендель, Е. Боргель, О. Браз, З. Гржебин, С. Грузенберг, М. Добужинский, С. Каретникова, А. Кравченко, А. Могилевский, Г. Нарбут, Е. Сахарова, Б. Терновец, А. Тихомиров, В. Шервуд и др.

³ *Фаворский В.А.* Письмо Тихомирову. 15.11.59 // *Яблонская М.Н.* Константин Николаевич Истомин. М., 1972. С. 124.

⁴ *Истомин К.Н.* Автобиография // Там же. С. 95.

освоить метод построения формы. Талантливые педагоги разрабатывали свои авторские методы, на чем и строилась методика преподавания в их школах. Хорошо известно, что Ашбе в рисунке требовал исходить из большой формы, голову строить по «принципу шара», уточняя форму светотеневой моделировкой, что могло иногда приводить к иллюзорности. Требование большой формы было и у Чистякова, но одновременно ученик должен был уметь строить ее конструкцию на плоскости.

Холлоши, как и Чистяков, считал, что художник обязан в рисунке воссоздать конструкцию формы с учетом законов картинной плоскости. Но на этапе рисунка Холлоши полагал необходимым отделить форму от тона, чтобы можно было строже решить конструкцию. Моделировку формы требовалось осуществить в цвете на следующем этапе — в живописи.

Ученики мюнхенской школы, как у Холлоши, так и у Ашбе, обучались сразу рисовать с натуры, а не с гипсов, как в школе Чистякова. При этом у Холлоши был наиболее аналитический, умозрительный подход. Он требовал от художников пристального взглядывания в натуру, изучения ее и анализа в рисунке. Ученик должен был увидеть и осмыслить явление как нечто целое с учетом его диалектического развития в природе. Абстрактное, отвлеченное мышление вряд ли было им свойственно⁵.

Пожалуй, главное, чему учил венгерский профессор — это видеть предмет цельно, в его связи с пространством. На первый взгляд система Холлоши представлялась довольно сложной, так как он «требовал, прежде всего, наброска, в котором были бы схвачены

⁵ Орловская писала о творческом методе своего учителя Истомина: «По существу он видел сюжет только в натуре и изыскивал возможность писать его с натуры» // Орловская Е.Н. Воспоминания об Истомине К.Н. Рукопись (хранится в галерее «Ковчег»).

основные моменты, движение, отношение масс»⁶. Это было не совсем понятно и служило причиной того, что некоторые русские, в том числе и Фаворский, хотели уйти от Холлоши. Но уйти можно было лишь через месяц после подачи заявления об уходе, а в течение этого месяца вдруг начинало открываться что-то такое, что заставляло остаться в школе, продолжить обучение. Фаворский сформулировал это следующим образом: «Нам открылось, что рисунок не может делаться пассивно, только по принципу схожести, что изображая что-либо, мы берем на себя громадную ответственность — понять натуру и изобразить ее возможно цельнее. И нам открылось, что ничего нет интереснее и увлекательнее, чем понимание природы, и ничего нет труднее передачи этого в рисунке»⁷. Это откровение во многом определило их творческое мировоззрение: строгое отношение к творчеству⁸.

У Холлоши «все время был разговор о цельности, чтобы брать вещь единым духом»⁹. В то же время Холлоши учил анализировать. Как пишет Фаворский, в этой противоречивости и заключалась особенность его метода. Требовалось не одно, а несколько наблюдений, чтобы понять закон природы, чтобы отдельный слушатель смог выражать закон явления¹⁰. Александр Тихомиров, ученик Холлоши, вспоминал, что учитель уделял первостепенное значение поиску отношений, учил брать «верно не два соседних отношения, а все отноше-

⁶ *Фаворский В.А.* Воспоминания о профессоре Холлоши // Литературно-теоретическое наследие. Составители Е.Б. Мурина, Д.Д. Чебанова. М., 1988. С. 483.

⁷ Там же.

⁸ Истомина, по воспоминаниям Орловской, его ученицы, охарактеризовала обстановку в школе так: «Труд, труд, труд и постоянный творческий накал» // *Орловская Е.Н.* Рукопись. Указ. соч.

⁹ *Фаворский В.А.* Письмо Тихомирову. 15.11.59 // Указ. соч. С. 124.

¹⁰ Там же.

ния в целом. Ученик, по его (Холлоши) мнению, становился художником с того момента, когда научался видеть целое»¹¹. Фаворский считал, что метод цельного видения и изображения, который преподавал Холлоши, был новым для русских учеников. Так, сам он, например, в Мюнхене осознал, что в московской школе Юона, которую посещал до этого, «занимался перечислением пятен»¹², а цельности в рисунках не было.

Внимательное отношение к конструкции формы и строгость композиционного построения на плоскости были необходимым инструментом для изображения цельности явления в его предметно-пространственной связи, что было важной особенностью метода Холлоши.

Для понимания истоков холлошинского метода, особенно требования к цельности изображения явления на плоскости, необходимо обратиться к кругу философа Конрада Фидлера, существовавшему в Мюнхене во второй половине XIX века. В этом сообществе вызревает теория о необходимости «учиться видеть». Помимо философа Фидлера, в круг входили, как известно, художник фон Маре и скульптор Гильдебранд. Фаворский указывал, что творчество художника фон Маре лучше всего иллюстрировало художественный метод профессора Холлоши¹³. Фон Маре занимался проблемами изображения формы и пространства на плоскости. Он говорил о том, что нужно научиться видеть природу, нужно сначала понять предмет со всех сторон. Детализация в изображении предмета зависит от понима-

¹¹ Тихомиров А.Н. О преподавании Шимона Холлоши // Молева Н. Белютин Э. Школа Ашбе. М., 1958. С. 92.

¹² Заганская Г.А. Фаворский. Обстоятельства места и времени. М., 2006. С. 69.

¹³ Фаворский В.А. Письмо Тихомирову // Яблонская М.Н. Истомин. С. 124.

ния, того, насколько она необходима и способна принести что-то, а не от механического подражания природе¹⁴.

В 1891 году Фонд Фидлера передал в постоянную экспозицию галереи замка Шляйсхайм коллекцию картин фон Маре, что, конечно, способствовало популяризации творчества художника. Ханс фон Маре был признан теоретиками искусства рубежа XIX—XX веков одним из основателей модернизма. Живописцы советовали своим ученикам смотреть и изучать его картины. Йозеф Шмоль в своей статье о влиянии фон Маре в Мюнхене отмечал, что замок Шляйсхайм превратился в «место паломничества», куда «посвященные» отправлялись пешком или на велосипедах¹⁵. Среди «посвященных» он отметил Альбрехта Вайсгербера, Макса Аккермана, Пауля Клее и других. И Фаворский вспоминал, что Холлоши им часто указывал на творчество фон Маре и посылал смотреть его картины, после чего спрашивал учеников, что они поняли, а что нет. Чаще всего это происходило, когда Холлоши заводил речь о «цельности»¹⁶.

Гильдебранд, исходя из теоретических взглядов Фидлера и фон Маре, сформулировал основные законы познания формы и пространства и их изображения на плоскости в книге «Проблема формы в изобразитель-

¹⁴ *Braunfels-Esche S. Marees und Hildebrand // Hans von Marees. Christian Lenz (Hrsg). Prestel-Verlag, 1987. S. 127–144.*

¹⁵ *Schmoll J.A. Hans von Marees. Anmerkungen zu Werk und Wirkung // Beutler C. Kunst um 1800 und die Folgen. Muenchen, 1988. S. 308–316.*

¹⁶ *Фаворский В.А. Воспоминания о профессоре Холлоши // Указ. соч. С. 485. И.Э. Грабарь также писал о том, что в период учебы в мюнхенской школе Антона Ашбе он и Д.Н Кардовский часто ездили в замок Шляйсхайм смотреть на картины Ханса фон Маре // *Грабарь И.Э. Моя жизнь. Автомонография. Этюды о художниках. М., 2001. С. 113.**

ном искусстве», вышедшей в свет в 1893 году¹⁷ и оказавшей огромное влияние на современников в Мюнхене. Вокруг него собирались влиятельные знатоки искусства, включая Генриха Вельфлина. На основе этой книги планировалась реформа уроков рисования в немецких школах. В 1906 году Гильдебранд стал профессором Академии в Мюнхене. В это время, как известно, у Холлоши учились Истомин, Фаворский, Розенфельд, Зефиоров. В Академии и в свободных художественных мастерских книга Гильдебранда была для молодых художников почти обязательной для прочтения¹⁸. Она оказала сильное влияние на метод Холлоши. В 1914 году Фаворский и Розенфельд, ученики Холлоши, перевели ее на русский язык.

В автобиографии 1920-х годов Истомин отметил, что школа Холлоши имела «сильные реалистические традиции в духе Курбе»¹⁹. В автобиографии 1930-х годов он определил метод Холлоши как «суровый реализм»²⁰. Под определением «суровый» подразумевается «правдивый», созерцательный, тихий, без бурных и эффектных проявлений чувств, в противоположность фантазийному, манерному.

Холлоши ориентировался на реализм Вильгельма Лейбля, который, в свою очередь, смотрел на Гюстава Курбе. В портретах Лейбль отказался от излишней психологизации, эффектного жеста, что было новым в портретном искусстве Германии. Критика обвиняла ху-

¹⁷ *Hildebrand Adolf*. Die Gesetze der Form in der bildenden Kunst. Strassburg, 1893.

¹⁸ *Kehr W., Rebel E.* Zwischen Welten. Adolf von Hildebrand (1847 bis 1921); Person, Haus und Wirkung. München, 1998. *Ambrosic Katarina*. Wege zur Moderne und die Azbe-Schule in München. Recklinghausen, 1988. S. 96.

¹⁹ *Истомин К.Н.* Автобиография 1920-е (рукопись) // РГАЛИ. Ф. 1938. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 12–14.

²⁰ *Истомин К.Н.* Автобиография // *Яблонская М.Н.* Истомин. С. 93.

дожника в отсутствии сюжета и повествовательности. В его картине «*Три женщины в церкви*» (1878–1882, *Кунстхалле, Гамбург*) ничего не происходит. Именно это отсутствие острой темы позволяет мастеру сосредоточиться на художественных средствах, чтобы сделать явление пластически выразительным. Герои его, как правило, замкнуты в своем мире, погружены в чтение или общение между собой. Известны слова художника о том, что если рисовать человека таким, какой он есть, тогда и душа его будет видна²¹. (У Гильдебранда формулируется понятие акцента воздействия в художественном произведении: «Чем нормальнее и типичнее акцент, тем объективнее будет значение художественного произведения»²²). Реализм у Лейбля трактуется как понятая действительность, современность, выраженная чисто художественным языком, без литературной повествовательности.

Истомин трактует реализм именно в таком ключе (илл. 5.2). Однако, формальный художественный реалистический метод, усвоенный в немецкой школе, вступил в противоречие с официальным советским искусством. Истомин был одним из первых причислен к формалистам и подвергнут критике в статье Бескина в журнале «Искусство» №1–3 за 1933 год. Фаворский, как известно, долгое время считался «главой формалистической школы». Тем не менее, невзирая на оказываемое давление, они остались верными своим принципам.

Отказ от острого сюжета, обращение к пластической выразительности явления станет одним из основных творческих принципов Истомина и других русских

²¹ *Soentgen B.* Sehen ist alles. Wilhelm Leibl und die Wahrnehmung des Realismus. Wilhelm Fink Verlag, 2000. S. 61.

²² *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей о Гансе фон Маре. Автор вст. статьи А. Васнецов. М., 1991. С. 31.

учеников, усвоенных ими в немецкой школе Холлоши. Их художественный язык исходил из непосредственной данности, поэтому им не свойственно было культивировать «манеру» или единожды найденный стиль.

В системе обучения венгерского профессора рисунков имел основополагающее значение и рассматривался как метод познания формы, способ анализа и мышления. У Холлоши, в отличие от Чистякова, как уже выше упоминалось, не было работы с гипсами, художники начинали с натуры. В таком подходе к изображению чрезвычайно важным становится умозрительный процесс, анализ взаимосвязей внутри формы и ее отношения с окружающим пространством. Но, прежде всего, ученик должен был уметь построить конструкцию, поэтому Холлоши требовал рисовать форму как спичечную коробку, выявляя плоскости и грани, между которыми должны быть найдены отношения. У учеников Холлоши в рисунке четкая конструктивная форма, подчинение плоскости, нет иллюзорности объема, что является отличием его метода от школы Ашбе, где теневой моделировке на стадии рисунка придавалось большое значение²³.

²³ «По словам Истомина, основное разногласие между Холлоши и Ашбе заключалось в трактовке формы и цвета. Холлоши говорил, что голова человека — это прямоугольник с четкими границами планов. Ашбе трактовал ее как шар и учил моделировать как шар. За это ученики Ашбе получили прозвище “круглоголовые”, ставшее обидным, та как произносилось с насмешкой и презрением. Холлоши говорил о цвете, как о явлении подверженном влиянию окружающей среды и велел писать так, как протекает этот процесс в природе: локальный цвет и ложающиеся на него и изменяющие его — свет, тень, рефлекс от соседних предметов. Холлоши велел сразу прописывать весь холст, добиваясь при этом предельной выразительности живописного замысла и строить работу этапами: следующий за первой пропиской этап детальной проработки формы, причем он учил писать одновременно предмет с фоном, предмет с соседним предметом и т.п. И заключительный этап, когда

К сожалению, ученических рисунков Истомина не удалось пока обнаружить, но есть *рисунки голов*, сделанные Владимиром Фаворским у Холлоши (1906–1907) (илл. 5.3). Интересно сопоставить их с рисунком Истомина «*Голова старика*» (1920-е, *Ковчег*) (илл. 5.4). В обоих случаях идет поиск формы и иллюстрируется холлошинский метод выявления плоскостей и внутренней конструкции головы.

Рисунок Истомина «*Портрет женщины*» (1920-е, *Ковчег*) и гравюра Фаворского «*Портрет художника К.Н. Истомина*» (1918, ГТГ) отчетливо демонстрируют холлошинский метод построения формы. Найдены плоскости, объем головы сплюснут и превращен в рельеф, форма головы передается как целое, имеющее не только поверхность, но и внутреннюю структуру. Вместе с тем их сравнение свидетельствует о том, что Фаворский в гравюре, как и в предыдущем рисунке, более конструктивен и четко строит «коробку» головы, сообщая некую твердость форме, вместе с тем линиями выявляя внутреннее строение черепа, как бы просвечивая его.

Ранние живописные работы Зефирова — «*Портрет брата Александра*» (1910-е, ГТГ) и особенно «*Автопортрет*» (1920-е, ГТГ) — также являются хорошими иллюстрациями к холлошинскому методу построения формы. В «*Портрете брата Александра*» форма крепкая, тяжелая, художник чрезвычайно скульптурно вылепил голову, особо подчеркнув лобные кости. Вместе с тем плоскостность не нарушена и изображение лишено иллюзорности. Особенно явно и даже гротескно Зефирова написал голову в «*Автопортрете*», где подчеркнул грань на лбу, словно утрируя метод школы Холлоши.

весь холст, каждый его сантиметр, каждая линия, каждое цветное пятно, каждый план взаимосвязаны и приведены к гармоническому единству и в то же время всему возвращена непосредственность и острота первоначального впечатления от натуры» // Орловская Е.Н. Рукопись. Указ. соч.

Только после того, как ученик овладевал конструкцией формы в рисунке, он мог перейти к живописи, следующему этапу в системе обучения Холлоши, во время которого художник цветом и светом должен был передать свое зрительное восприятие, чувство формы. Требование цельности по-прежнему доминировало и находило свое логическое продолжение в живописи. Фаворский вспоминал, что «в живописи все время обращалось внимание на пространственную выразительность, а в цвете — на простые отношения и крепость цвета»²⁴. Краски предпочитались простые, в почете была сиена жженая.

Холлоши требовал от учеников в живописи, как и в рисунке, выстраивать форму плоскостями, но, разумеется, в цвете. Он считал, что найти формы-плоскости в цвете — есть задача живописца²⁵. При этом плоскости должны контрастировать между собой, чтобы возникала форма. Истомин форму строит тональными плоскостями, которые зачастую контрастны по отношению друг к другу (илл. 5.5). Отсюда — «Поворот формы — поворот цвета» — знаменитая присказка Истомина. Анализ картин других живописцев, учеников Холлоши, например, Константина Зефирова (илл. 5.7) и Кэроя Киша, обнаруживает тот же подход: форма и пространство строятся контрастными цветовыми плоскостями, что является признаком школы.

Посмотрим, как художественные принципы, усвоенные Истоминим у Холлоши и в Мюнхене, проявляют себя в его картине «У окна (В комнате)» (1928, ГТГ) (илл. 5.6).

Перед нами обнаженная читающая женщина, сидящая на серо-голубом табурете у окна в светлом пространстве комнаты. В картине нет острого сюжета — обычная

²⁴ Фаворский В.А. Воспоминания о профессоре Холлоши // Указ. соч. С. 485.

²⁵ Тихомиров. А. Искусство Венгрии. М., 1961.

сцена в ателье художника — читающая натурщица, сидящая на фоне окна. Вместе с тем рисунок, цвет и композиция, то есть пластический язык произведения, выразителен и о многом может поведать.

У Константина Истомина человек является главным героем. Истомин создает обобщенный образ-тип человека. Он отказывается от детализации черт, а зачастую вообще не изображает лицо, не прописывает кисти рук, показывая их как бы тающими в пространстве, сливающимися с предметами.

Фаворский писал, что для Истомина характерна «пространственная типизация человеческой фигуры. Она является как бы кристаллом пространства, и это особенно придает драматизм композиции»²⁶. Он также отмечал, что и у Холлоши «единственной пластической темой был человек, его форма, всегда в простых позах и строгих постановах. Прежде всего, обращалось внимание на цельность восприятия и на цельность изображения. И таким образом простая поза человека в понимании ученика становилась и предметной, и типичной, и пространственно содержательной, и ритмически цельной»²⁷.

Истоки антропоцентрического подхода можно также увидеть и в творчестве фон Маре. Как пишет немецкий искусствовед Бём, фон Маре воспринял античность в ее антропоцентрической сути²⁸. Для фон Маре природа в своем многообразии концентрируется в фигуре человека. Человек как парадигма всего видимого мира. Маре хотел познать суть природы и искал ее в законах природы. Этот порядок он не надеялся увидеть в образе

²⁶ Фаворский В.А. Воспоминания о К.Н. Истомине // Яблонская М.Н. Истомин. С. 132.

²⁷ Фаворский В.А. Воспоминания о К.Н. Истомине // Там же. С. 131.

²⁸ Boehm G. Sehen lernen ist Alles // Hans von Marees. Christian Lenz (Hrsg). Prestel-Verlag, 1987. S. 145–150.

индивидуального человека, поэтому стремился к обобщению и типизации. Отдельный случай должен выражать закон явления. «Эти представления базировались не на одном наблюдении, а на серии наблюдений. Они были всегда обобщенные, их выражение всегда типическое»²⁹. Нетрудно заметить, что этот метод перекликается с тем, чему учил профессор Холлоши своих учеников.

У учеников Холлоши вряд ли стоит искать психологизм и мимолетность настроения в образе героя. Скорее им присущ отбор типического, сущностного, способного выразить их собственное мироощущение.

В картине «*У окна (В комнате)*» перед нами открывается пространство художника, не постановочное, а то, в котором обычный творческий беспорядок, в котором он живет, работает и размышляет. В то же время в картине царит порядок иного рода, порядок как художественная композиция. Вещи обретают свой смысл сквозь призму художественного творчества, они связаны сложной системой отношений, выстроенной художником, между фигурой человека, предметами и средой.

Композиция картин Истомина, как ученика Холлоши, обладает особой конструктивностью и строгой системой предметно-пространственных связей. Художник выстраивает пространство и предметы цветовыми плоскостями, между которыми существуют сцепки цветом, светом, пересечением линий и общей направленностью вглубь, к фону картины.

Хорошо знакомый с учением Гильдебранда, он придавал большое значение равновесию вертикали и горизонтали в композиционном построении, что дает «общему строю явления известную крепость»³⁰. Истомин создает что-то вроде «матрицы» на плоскости, в ячей-

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Гильдебранд А. Указ. соч. С. 47.

ках которой, словно в сотах, располагает предметы, фигуры и само цветковое пространство. Благодаря ритмическим переключкам и взаимосвязям внутри «матрицы», композиция картины приобретает прочность, устойчивость.

Проследим, как Истомин выстраивает композицию на плоскости. Вертикаль дверной оконной рамы как центральная ось конструкции делит картину на две части: левую — с сидящей женщиной и правую — со стоящим черным табуретом и наброшенной на него красной тканью. Конструкция картинной плоскости представляет собой систему четко выстроенных вертикалей и горизонталей, делящих ее на прямоугольники и квадраты. В результате, каждый предмет имеет свое четко выделенное пространство. Фигура девушки и зеркало в картине вписаны в коричневый прямоугольник штор, табурет с красной тканью выделяется на фоне голубого прямоугольника под окном, прислоненная голубая папка «живет» в выделенном ей пространстве стены. Пейзаж за окном членится решеткой окна — равнинная его часть и горная помещены в отдельные рамы. Зачастую Истомин на заднем плане размещает окно, картину, зеркало, которые выполняют функцию «дали», привлекают к себе внимание, облегчая движение взгляда вглубь, хотя рельеф его картин неглубокий. Вид из окна уплощается и входит в пространство интерьера, сблизившись со стенными плоскостями. Художник выстраивает «даль» как непроницаемую заднюю плоскость таким образом, что на ней наш взгляд останавливается и возвращается обратно в пространство картины.

Все предметы подчеркнуты на отдельном фоне, и все они составляют единое целое и существуют вместе благодаря участию в общем движении вглубь картины света, цвета и формы. Это и есть суть предметно-пространственного синтеза, усвоенного им в немецкой школе.

Истомин же идет дальше в поисках цельности, он отходит от классического кулисного построения пространства и обращается к древнерусской иконной традиции с ее обратной перспективой.

В картине «У окна (В комнате)» схема «движения» предметов в пространстве картины центростремительная и лучеобразная с несколькими точками схода. Ритм цвета и света, развиваясь, направляет взгляд к сидящей женщине, затем к ткани, пылающей красным на черном табурете, зажигающей пространство и заставляющей его расширяться и вращаться вокруг себя. Вместе с тем лучевая композиция устремляет наше внимание в глубину, к пейзажу за окном. Фигура человека и все предметы вместе с пространством образуют собой органическое целое, наполненное внутренним смыслом и динамикой как один живой художественный организм.

От конструктивного построения предметов Истомин пришел к более упрощенной и уплощенной форме, обнаруживающей все большую близость к принципам русской иконы. Живописец теряет в детализации предметов, но приобретает в цельности их изображения.

Фаворский в своих гравюрах, возможно, строже придерживался учения Гильдебранда о форме. Он бережно относится к предмету, который для него является буквально строительным камнем (нем. — «Baustein»), материалом построения пространства. Этим он отличается от Истомина, у которого основой является цвет художественного пространства. Истомин не ставит перед собой задачи передать конструкцию предмета, но предмет у него материален и всегда ясно из чего он сделан — гипс, дерево, стекло, тканый ковер. По верному замечанию Константина Эдельштейна, ученика Истомина, он посредством цвета умел выразить суть предмета. Качество цвета должно передавать качество вещи. Истомин, поясняя свое отношение к цвету, приводил ученикам слова Михаила Ларионова: «Рыбу надо писать рыбь-

им цветом, а собаку — собачьим»³¹. Истоки образности цвета у Истомина находятся в его юношеских впечатлениях — от живописи Востока, выставки Ван Гога в Мюнхене в 1908 году, от знакомства с французской живописью в московских коллекциях и, конечно, от искусства русской иконы.

Для Холлоши, как пленэриста, было важным найти правильное решение «освещенности», которую он понимал как общую тональность картины, и он строго требовал этого от учеников.

Истомин пишет не локальным цветом, а тонкими тональными отношениям, создавая «освещенность» в картине как единую световую пространственную среду. Он часто пишет в контражуре, против света, идущего из окна. Фигура на фоне светового потока выглядит цельно и монолитно, форма не дробится из-за отсутствия деталей. Орловская, ученица Истомина, писала, что «он всегда стремился писать свет: воздействие света на цвет, существование предмета в световом пространстве и само световое пространство как цель изображения»³².

В живописи Холлоши нередко встречается мотив окна, служащий дополнительным поводом для проработки «освещенности» пространства. У Истомина окно — это, в первую очередь, как и у Холлоши, источник света, возможность создать сложную световую среду в интерьере, но еще и взгляд во внешний мир, и выражение смысла художественной концепции.

В картине «*У окна (В комнате)*» дневной свет льется в комнату и благодаря его отражению на поверхностях и россыпи розовых и голубых бликов, внешнее и внут-

³¹ Выступление Эдельштейна К. Стенограмма заседания, посвященного Вечеру памяти К.Н. Истомина, 17.1.1961 // РГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 2. Ед. хр. 696. Л. 28.

³² Орловская Е.Н. Страницы об Истомине // Художник, судьба и великий перелом. Составители В. Костин, Т. Рейн. М., 2000. С. 124.

реннее пространство связываются в единое целое. Мир за окном в картине не противопоставляется внутреннему миру ателье, а дополняет его. Простая поза читающей натурщицы преисполнена грации и изящества. Изображенная в картине сцена абсолютно реальна и вместе с тем поэтична. Художник живописными средствами создает у нас ощущение цельности и гармонии человека и окружающего его мира. Более драматичное решение будет найдено им в картине «*Вузовки*» (1933, ГТГ).

Немецкое искусство всегда было аналитическим, и ученики Холлоши тоже много размышляли об искусстве. Так, Владимир Милашевский, приятель Истомина, вспоминал: «...Мюнхенцы пережевывали “высокие идеи” с немецким душком, рецепты “философии формы”... Не могли расстаться с ними в новой кипучей Москве... Философия их явно “ушибла”»³³.

Истомин в рационалистическом подходе немецкой школы видел, в том числе, и тормозящее свойство; он писал: «Мы не могли (я и сейчас еще не могу) с легкостью переключаться на другую работу, как французские школяры (хотя Холлоши и требовал этого): мы излишне долго “вынашивали”»³⁴. Рационалистический подход немецкой школы, возможно, сковывал художника и рассматривался им как недостаток системы, поэтому он интуитивно искал свободы выражения чувства и более непосредственного отношения к природе, чем, безусловно, привлекало его искусство Франции.

Интерес Истомина к французской живописи берет начало в школе Холлоши. Известно, что профессор интересовался светлой пленэрной живописью француз-

³³ Милашевский В.А. Вчера, позавчера... Воспоминания художника. 2-е изд. М., 1989. С. 166.

³⁴ Истомин К.Н. Письмо Орловской. 26.07.37 // Яблонская М.Н. Истомин. С. 115.

ской школы и уделял большое внимание «впечатлению», что приближало учеников к сущности импрессионизма, учил форму воспринимать чувством, а не «холодным рассудком». Как вспоминал Истомина, Холлоши на прощание ему порекомендовал: «Много думать, но не слишком <...> больше чувствуйте»³⁵; что, очевидно, должно было проявляться так же и в энергии, смелости исполнения.

Близость Холлоши к принципам французской художественной школы отмечал и Мстислав Добужинский, учившийся в Мюнхене как у Ашбе, так и у Холлоши. В своих «Воспоминаниях» о поездке в Париж, где впервые увидел живопись импрессионистов, он написал следующее: «Теперь, после Парижа, все мюнхенское (и вообще немецкое) современное искусство мне представилось тяжелым, надуманным, и лишь то, что давал Холлоши, было живым и свежим — только теперь я это мог вполне осознать»³⁶.

Из воспоминаний Истомина мы знаем, что Холлоши высоко ценил живопись Ван Гога. Сам Истомина впервые увидел Ван Гога именно в Мюнхене, на выставке в 1908 году, и оказался под глубоким впечатлением от его картин. В автобиографии 1920-х годов он назовет Ван Гога своим Вергилием.

Творчество голландца оказалось созвучным ему строгостью отношения к композиции и рисунку, аналитическим подходом к натуре, глубиной пластической выразительности, ярким проявлением личностного начала и интимностью, но, одновременно, и метафоричностью цвета, энергией, динамикой, страстным чувством. Этот синтез североευропейской и французской школ, воплощенный в искусстве Винсента Ван Гога, как нельзя лучше соответствовал поискам Константина Истомина,

³⁵ Истомина К.Н. Автобиография // Указ. соч. С. 93.

³⁶ Добужинский М. Воспоминания. М. 1987. С. 169.

вероятно, и профессора Шимона Холлоши тоже. Павел Кузнецов, отмечая близость Истомины искусства Ван Гога, справедливо обозначил их общие черты: «Действительно, Ван-Гог строил очень строго, в то же время изумительно нежно, изумительно тактично, бодро, сильно»³⁷.

Нужно еще отметить, что в Москве в 1909 году в доме Перцова существовала студия венгра Кэроя Киша, ученика Холлоши. В студии Киша работали его друзья — Константин Истомин, Владимир Фаворский, Константин Зефирин, учились Борис Терновец, Вера Пестель, Надежда Удальцова и другие. Холлошинцы продолжали здесь усваивать и развивать принципы мюнхенской школы. Эта студия, вероятно, просуществовала до 1915 года.

Фаворский и Истомин, как известно, стояли у истоков становления системы художественного образования в Советской России. Фаворский развивал принципы мюнхенской школы Холлоши и идеи Гильдебранда в теоретических трудах и, прежде всего, в своих знаменитых «Лекциях по теории композиции», которые читались во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИИНе, начиная с 1921 года. Истомин в своем преподавании и творчестве основывался на принципах, усвоенных у Холлоши и в немецкой школе. Таким образом, школа венгерского профессора Шимона Холлоши оказала влияние на молодое поколение русских художников 1920–1930-х годов, учившихся во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИИНе у холлошинцев.

Творчество русских учеников Холлоши нельзя понять только через немецкую школу, слишком многогранным было их развитие. Но всё же именно немецкая школа стала для их искусства прочным фундаментом.

³⁷ Выступление Кузнецова П.В. Стенограмма... Л. 76.

Экспрессионизм Бориса Голополосова

Е.К. Жукова

Впервые в России работы немецких художников-экспрессионистов были показаны в 1912 г. на выставке «Бубновый валет». Тогда они не произвели сколько-нибудь значительного впечатления. Вероятнее всего, прививка новейшего французского искусства, полученная русскими художниками в начале XX в., предубедила их по отношению к немецкому искусству, так что оно показалось им недостаточно актуальным. К тому же, к этому времени русские художники (к примеру, Н. Гончарова) уже довольно продвинулись в своих авангардных поисках и не нуждались в новых авторитетах. Немаловажно учитывать и принципиальную разницу в мироощущении наций, выразителем сущности которых являются большие художники. Катастрофическое мироощущение никогда не было свойственно русскому духу, равно как мистицизм и нервная экзальтированность.

В ретроспективе мы видим, что экспрессионизм имел огромное влияние на все дальнейшее развитие искусства, был главенствующим течением в немецком художественном процессе того времени. Однако ни одна художественная группировка уже не могла претендовать на общезначимость своего прочтения действительности. Старый мир распался, стал другим, соответственно изменился и художественный метод его отображения в искусстве, сделавшись обостренно-субъективным в выборе сюжетов и прямолинейно-экспрессивным в их трактовке (у М. Бекмана, О. Мюллера, К. Шмидт-Ротлуффа). Романтическая апелляция экспрессионистов первой волны к «новому миру» и «новому человеку» с началом войны лишилась каких бы то ни было перспектив, на ее руинах обозначилось новое понимание

художниками своего места в обществе — в качестве участников политической борьбы, поставивших свое искусство на службу в деле радикального переустройства мира. Вместе с тем появилась большая группа художников, считавших экспрессионизм тупиковым направлением, не способным повлиять на события, а лишь плывущим по течению — и поэтому псевдореволюционным. Так считали, в частности, придерживающиеся крайне левых взглядов кельнские дадаисты Макс Эрнст, Франц В. Зайверт (они же в группе «Тупые») и члены Красной группы Г. Грос, Д. Хартфильд, О. Нагель. Главной для них стала социально-политическая тема, выражавшаяся предельно жестко в выборе как сюжета, так и живописных средств его раскрытия. Это было подлинно революционное искусство по своему содержанию, не побоявшееся произвести радикальную смену художественного языка, впервые властно и убедительно диктующее зрителю взгляд с другой стороны баррикад на существующий миропорядок.

В Советской России начала 1920-х гг. местные бои на изофронте были, пусть и очень захватывающими, но они отнюдь не упразднили желание художественной общественности знать о новейших течениях в искусстве за пределами страны. После многих лет культурной изоляции эти годы можно охарактеризовать как предчувствие встречи с экспрессионизмом. Известно, что Маяковский привез из Берлина графический альбом Г. Гросса¹. А в 1920г. в Петроград была переправлена огромная коллекция немецкой графики революционного содержания, осевшая в Госиздате и так и не представленная

¹ Зумтф Г. Выставки немецкого искусства в Советском Союзе в середине 1920-х годов и их оценка советской критикой // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры». М., 1980. С. 11.

широкой публике². Экспрессионизм оставался для России загадкой: в художественных кругах все о нем слышали, но никто, по существу, не знал и, тем более, не понимал его художественного метода. Спустя десятилетие после неудачного дебюта 1912 г. русская публика стала чуть более подготовлена к восприятию экспрессионизма. В 1923 г. издательство «Всемирная литература» напечатало сборник статей ведущих немецких художественных критиков под общим названием «Экспрессионизм». А в сентябре того же года московская публика впервые смогла увидеть современное немецкое искусство на выставке немецкой книги, где в художественном разделе были представлены графические серии Г. Гросса и М. Бекмана. Особый резонанс вызвала открывшаяся в октябре 1924 г. в Москве «Первая всеобщая германская выставка», представившая немецкое искусство XX века в четырех разделах: политическое искусство (самый обширный раздел), экспрессионизм, абстрактный экспрессионизм, конструктивизм. Искусство Германии вызвало недоумение и, по большей части, негативную реакцию публики, критики, а также многих художников. «Язык беспощадного натурализма», «неоправданная жестокость по отношению к зрителю», «чрезмерный эротизм» — вот эпитеты, которыми наградила советская критика немецкое искусство. «От этих изображений становится жутко... в экспрессионистическом карикатуризме, в гротескной уродливости голых тел, в их изломах, в... судорожном вывертывании тела, во всем тщательнейшем, по-немецки старательном выписывании мерзейших подробностей чувствуется момент определенного садистского сладострастия»³. И, как итог: «В нашей оценке больше боли

² Дединкин М.О. Каталог выставки «Товарищество пролетарского искусства Фридриха Брасса: коллекция немецкого авангарда в Советской России». СПб., 2009.

³ Зумпф Г. Указанное соч. С. 186–187.

за немецкого революционного художника, под давлением социального кошмара утерявшего твердость духа и ясность психики»⁴. В Саратове и Ленинграде, куда отправилась экспозиция после Москвы, отзывы и реакция публики были еще хуже. Такое негативное восприятие немецкого, особенно политического, искусства имеет ряд вполне понятных причин.

Прежде всего, следует иметь в виду принципиально разные задачи, стоявшие в начале 1920-х годов перед русскими и немецкими художниками. Искусство, показанное на той выставке, призывало к борьбе, свержению существующего в Германии строя и поэтому стремилось к насколько возможно более полному изобличению всех его пороков. У этого искусства не было конкретного заказчика, его породил сам дух времени, ситуация в немецком обществе. Напротив, в Советской России власть, будучи крупнейшим заказчиком искусства, использовала его как действенное средство агитации и внедрения «нужных» идей в массы. Для подобной цели требовалось искусство исключительно наглядное и, к тому же, приглядное, способное эффективно содействовать утверждению политического строя (план монументальной пропаганды), а затем — поддерживать миф о нем (соцреализм). «Блостители порядка устраняют в культуре все, что носит заряд революционности и потрясений», — скажет в скором времени А. Эфрос⁵.

Следующей важной причиной непонимания экспрессионизма следует назвать разницу в степени свободы выражения художников. В Советской России политические задачи, ставящиеся перед искусством, становились все более довлеющими над творческим процессом, а в 1928–1929 гг. началась уже явная сталинизация во всех областях культуры. Немецкие художники вплоть до

⁴ Там же. С. 191.

⁵ Эфрос А.М. Мастера разных эпох. М., 1979. С. 67.

1933 г. были свободны в поисках, и потому свой революционный порыв выражали искренне, теми средствами и через те сюжеты, которые им самим были ближе к сердцу. Этому не могли поверить наши художники — из письма П. Митурича жене В. Хлебниковой: «Кривят на все лады, но очень мало или даже нет живописи глубокой. Носит больше характер агитационный, видно, эти художники поощрялись политиками»⁶.

И все же, немецкий экспрессионизм пустил корни в русской почве, дал толчок поиску других средств выразительности. Подтверждение этому мы находим в воспоминаниях Н. Пунина «Квартира №5». Он писал в начале 1930-х годов: «...Мы не знали еще, что пути на футуризм, в большинстве случаев, были путями в экспрессионизм; еще не стояла перед нами “проблема экспрессионизма” так, как она стоит сейчас...»⁷ Более того, в экспрессионизме Пунин видит «слабость всей нашей художественной культуры», которая, «скрежеща», говорит «только о том, что болит»⁸. «Самое скверное в экспрессионизме — это неограниченность даваемых им возможностей... материал не пружинит, он снят эмоцией»⁹. Действительно, бросив лишь беглый взгляд в сторону таких мастеров старшего поколения, как А. Древин, В. Ермолаева, А. Шевченко, К. Истомина, А. Моргунов, мы увидим, что после 1927 г. их живописный почерк изменился в сторону повышенной экспрессивности, выражая тревожность, смятенность духа, все более и более нараставшие к началу 1930-х годов. Несомненно, причиной этого явилось небывалое ужесточение контроля надо всеми сферами жизни, уже не только социальной, но и лично человеческой, в том числе —

⁶ Пунин Н. Квартира №5 // Панорама искусств, 127. М., 1989. С. 177.

⁷ Там же. С. 177.

⁸ Там же. С. 177.

⁹ Там же. С. 177.

в искусстве, и вместе с тем потеря всяких надежд на смягчение политического климата. Важно отметить, что упомянутые художники старшего поколения не касались революционной темы в своих работах, избегая открытых высказываний в политическом ключе.

Однако к тому времени в России выросло уже другое поколение художников — ровесников века, чья юность совпала с революцией. Принципиальную разницу в позициях учителей и учеников мы поймем из слов Б. Голополосова: «У Шевченко был такой порядок, что живопись — это уклон в чистое искусство. Что это не пропаганда и агитация. Я и Голованов считали, что революцию нужно показать»¹⁰. Для этого нужно было найти новые, по-настоящему современные средства. Для некоторых молодых художников увиденное немецкое искусство послужило отправной точкой в поисках собственного почерка. Таково творчество группы ОСТ, взявшей на вооружение гротесковую выразительность и тематику политического искусства Германии¹¹. Но были и другие, ухватившие внутреннюю сущность немецкого искусства, его романтизм, тревожный и, в то же время, героический дух. К таким художникам мы можем отнести членов группы «Цех живописцев», состоящей из учеников А. Шевченко. «1-я выставка станковых художников», проходившая в 1923 г. в Музее изящных искусств впервые показала публике работы будущих «цеховиков», и в отзывах критики никаких «экспрессионистских» эпитетов мы не находим. Однако уже в рецензиях на выставку группы 1926 г. отмечалась «своеобразно-яркое и порой жуткое углубление в психологию», «мрачная экспрессия», и «нарочито рассчитанная деформация». Критика особенно отмечала экспрессивный характер

¹⁰ Приведены слова Б. Голополосова (из записи его беседы с О. Ройтенберг).

¹¹ Сравним работы В. Хунена и Ю. Пименова.

работ Е. Классон, В. Каптерева, М. Суряева, Б. Голополосова. Таким образом, становится очевидным влияние немецкого искусства на творчество целой группы молодежи. Поэтому особый интерес для нас представляют работы художников, написанные вскоре после немецкой выставки. По счастью, самые ранние работы Б. Голополосова (начиная с 1922 г.) не были уничтожены художником, а хранились им всю жизнь свернутыми в чулане, и поэтому сегодня доступны для изучения и анализа. Таким образом, рассматривая работы Б. Голополосова в период с 1922 г. по 1930 г. мы можем проследить, как менялся художественный язык художника и сделать вывод о возможном влиянии на него немецкого искусства, а также попытаться решить вопрос о причастности его работ к экспрессионизму.

«1-я выставка станковых художников», проходившая в 1923 г. в Музее изящных искусств, была первой в творческой биографии Б. Голополосова. Примечателен список названий его работ в каталоге выставки, свидетельствующий о приверженности автора к мистико-психологическим сюжетам. Часто названия работ двойные и содержат в себе пояснение контекста, из которого выкристаллизовывалось произведение.

Самой ранней картиной художника является работа «Паук. Сон.» 1922 г. Изображенное на ней почти бесплотное существо, растворяясь в потоках света, как будто распято меж острых ветвей деревьев. Частокол шипов, торчащих из земли, усугубляет ощущение тревоги. Светлый колорит картины подчеркивает зыбкость, призрачность изображенного видения. Аллегоричен и фантазиен при этом язык художника. Особенно интересно проследить поиск автором пластической метафоры для выражения чего-то фактически не уловимого, обитающего на задворках сознания. При сопоставлении двух акварелей и картины мы наблюдаем трансформацию образа печального человека в бесформенное су-

щество с опущенным длинным носом, и затем — окончательное его превращение в мерцающий бестелесный дух в голубых брызгах света.

Картина «Одиночество. (Убийца)» 1923 г. совсем другая и по колориту, и по композиционному построению. Появляется характерный в дальнейшем для художника прием построения пространства из цветовых плоскостей, расположенных под углом друг к другу. В углу пространства-коробки сидит тоскливо смотрящее на нас сгорбленное существо. Красный цвет балахона резко контрастирует с его лицом-маской. Вглубь пространства уходит коридор, пронизанный красным свечением, на его фоне выделяется неясный силуэт черного цвета. Пространство картины вибрирует, оно наполнено движущимися тенями, наплывающими на круги света. В акварелях, возможно, являющихся вариантами разработки темы, в коробкообразном пространстве мы видим бесформенное существо в белом окровавленном балахоне.

«Распятый» 1923 г. — еще одно неожиданное и по сюжету, и по композиционно-пластическому решению произведение художника. Он визуально воплотил на холсте крестные муки — не только тела, сколько души. Мы будто слышим крик из перекошенного мукой рта. Тело человека разделено вертикалью креста на две части. Левая пригвождена к кресту, с этой же стороны огненное свечение входит в его голову и огненной саламандрой выходит из обугленной, пепельного цвета кисти руки. «Собой питают саламандру огни, которые губят прочих» — этот мистический девиз из средневековых bestiaries поясняет нам аллегория автора. Чернота обволакивает человека, густо истекает из его ноги, соединяясь с паукообразным существом, которое как бы нехотя уходит от распятого. Оно тянет свой длинный черный хвост от правой стороны креста, прогоняемое мерцающим там синим светом. Правые рука и нога

мученика, свесившись с перекладины креста, окунулись в божественный, закрученный в воронку синий туман, несущий надежду и спасение.

Трагический финал человека, раздираемого душевными муками, художник изобразил в работах 1923 г. «Портрет сумасшедшего. Психологический этюд» (эскиз, находится в семье художника) и «Мужской портрет. (Сумасшедший)» (ГТГ). В работе из ГТГ (она высотой в рост человека) мы видим лишь лицо. Крутые впадины глаз, безумный остановившийся взгляд и чуть кривоватая ухмылка сиреневых губ притягивают внимание. Тела уже не существует — оно растворено в кишашем страшном мареве черных и красных полос зла, оставившего везде свои отпечатки-следы. Светящееся над головой пятно, как нимб мученика, говорит о страданиях человека.

Эскизная работа, хранящаяся в семье, совсем другая. Квадратного формата, более интенсивной цветовой тональности. Трагическое лицо разделено на темную и светлую часть. Правой его части будто нет, стерты чернотой и глаз, и половина губ. Разрушено гармоническое восприятие мира, мучительно напряжен взгляд изображенного человека. Зло не оставляет его, протягивая свои черные щупальца.

В двух работах 1924 г. «Баня. Чад» и «Утопленник» колорит и пластические решения решительно поменялись — сообразно новым настроениям автора и новым сюжетам, волнующим его теперь. Художник играет на контрасте и, одновременно, гармонии сине-лазурного и алого цветов. Первая работа вертикального формата. Пространство выстраивается вглубь из мерцающих переливами цвета плоскостей. На переднем плане спиной к нам расположены двое обнаженных юношей, пропорции их краснофигурных тел удлинены и пластичны. Позы выражают внезапное смятение. В глубине дробящегося сине-пунцовым светом пространства мы видим

очертания обнаженного женского тела с поднятыми за голову руками. Отметим также появление в картине другой интерпретации образа зла — в виде черной кошки — что добавляет еще один тревожный аккорд в колористический ансамбль.

Картина «Утопленник», находящаяся в ГМИ имени Савицкого, не имеет даты на оборотной стороне. Мы знаем только, что она выставлялась в 1928 году на 4-й выставке «Цеха Живописцев» без указания даты написания (причем у всех остальных работ в каталоге даты имеются). Наиболее вероятно, она была написана в 1924–1925 гг., т.к. стилистически она близка работе «Баня. Чад», здесь краснофигурные тела также удлинены и пластичны. Горизонтального формата работа изображает печальное шествие, как на древнегреческих погребальных амфорах. Впервые в этой работе художник применил обводку силуэтов черным контуром. «Утопленник» — самая загадочная и мистическая картина художника. В ней небо, море и земля сливаются в единое, вибрирующее синим цветом пространство, с едва обозначенными границами. Входные ворота между землей и морем, вертикальный шест, соединяющий землю и небо — труднообъяснимые, но, очевидно, имеющие важный бытийственный смысл элементы картины. Стоящий в странной позе на одной ноге человек будто подводит нас к происходящему действию, выступает в роли посредника, в то время как крайний справа персонаж с язычком пламени над головой пропускает ставшую прозрачной оболочку человека в другой мир.

Таким образом, рассмотрев работы 1922–1924 гг., мы можем сделать интересные выводы. Главной для художника в это время является вечная тема борения добра и зла в человеке. Преступление и одиночество как наказание за него, пробуждение чувственности как искушение, смерть как момент перехода в иную сущность — вот темы, не дающие покоя совсем еще молодому худож-

нику. Добавим сюда ускользающую от его (и нашего!) понимания мистическую сущность мира, и тогда мы поймем, почему художник выстраивает в своих картинах замкнутые пространства-лабиринты, откуда нет выхода, либо переносит действие в ирреальные пространства. Автор ищет скрытые смыслы в окружающем его мире, хочет справиться с этим своими силами, пытается найти разгадку. Вот из чего родились эти работы, в каждой из которых мы ощущаем очень сильное присутствие самого художника. Мистические фантазии автора воплотились в таких сюжетах и темах, как: игры с черепом (в рисунках), борение доброго и злого начал в человеке, одиночество и преступление, искушение и тоска... Несомненно, все это плоды трагического одиночества души, которая сама не в силах побороть угнездившиеся в ней сомнения и тревоги. Живописный мир картин Голополосова интроспективен, он — отражение внутренних переживаний художника. При этом мастер выражается образным языком, чрезвычайно близким экспрессионизму, где подход к реальности — болезненно субъективен, образы у каждого художника — свои, остро индивидуальные, будь то Л. Файнингер («Портрет трагического существа») или Э.-Л. Кирхнер («Солдатская баня», «Автопортрет»). Образный язык Б. Голополосова также очень индивидуален. При этом эмоциональная насыщенность, желание передать собственное чувство и отношение к миру роднит его с немецким экспрессионизмом. Он не стремится на основании своих личных переживаний выстраивать какую бы то ни было общую систему мировидения. Это было характерно также и для ранних работ художников группы «Мост». Невозможно сказать наверняка, был ли знаком Б. Голополосов с работами «мостовцев», но можно предположить, что был. В беседе с О. Ройтенберг художник упоминает, как он впервые увидел впечатлившие его работы А. Шевченко на выставке «Бубновый валет» 1912 г., где, как мы

помним и были впервые показаны работы немцев. Важно отметить, что рассмотренные нами работы были написаны до предполагаемого знакомства художника с немецким искусством на выставке 1924 г.

Изучив работы художника 1925–1930 гг., т.е. созданные после выставки немецкого искусства в Москве, мы попробуем ответить на живо интересующий нас вопрос — оказало ли влияние немецкое политическое искусство на творчество Б. Голополосова?

Два важных события определили тему его произведений в это время: окончание учебы и политические события в стране, связанные со смертью Ленина. В эскизе 1925 г. «В пивной» запечатлен момент, когда молодой художник ждет решения дипломной комиссии. По манере исполнения этой работе близка картина «Баррикады» 1925 г. — первая попытка отобразить революционную тему, которую автор пока трактует как мистическую сцену бытия. Композиция строится на контрастах: на фоне вертикально ориентированных цветовых кулис движение двух фигур устремляется слева — вглубь, что как будто опрокидывает пространство картины на нас. Оно дробится на множество цветовых плоскостей, каждая из которых вибрирует всполохами света. При этом центральная группа на переднем плане статична, здесь художник выделяет спокойно держащего красное знамя рабочего.

В той же манере Голополосов пишет портрет отца — интеллигента, в числе многих старых большевиков вышедшего из партии после смерти Ленина. Здесь психологический портрет человека, пережившего крушение идеалов, понявшего и принявшего свое поражение как неизбежный финал самозабвенных мечтаний. «Революция — это то добро, которое превратилось в зло», — слова Дж. Оруэлла как нельзя лучше выражают жестокое разочарование, что должны были почувствовать впоследствии революционеры 1917-го года. Портрет

через внешнюю данность точно передает душевное состояние человека — всклокоченные волосы, глаза, спрятанные за темными бликами пенсне, черный контур лица на темно-красном фоне. Синими, красными, желтыми всполохами художник вводит в пространство картины отсветы революционных огней — отголоски пожаров, свет прожекторов, пулеметный огонь, что, таким образом, оставляют свой след на лице человека.

По живописной манере все эти работы продолжают линию ранее рассмотренных нами картин, и это дает возможность отрицать непосредственное влияние немецкой выставки на художника.

Работы художника 1926 г. выполнены уже в новой экспрессивно-реалистической манере, без какого-либо намека на мистические аллюзии. К очередной выставке «Цеха живописцев» в 1926 г., наряду с картинами «Баррикады», «Портрет старого большевика», Б. Голополосов подготовил ряд работ, посвященных революции и ее рядовым, неизвестным героям: «Восстание», «Борьба за знамя», «Траурный день на Красной площади». В этих и последующих работах на революционную тему он нашел совершенно другие композиционные и живописные решения.

В картине «Восстание» 1926 г. художник хотел показать стихийность и неорганизованность революционных выступлений. Много позднее, в записи беседы с О. Ройтенберг он говорил о своем желании в это время «показать революцию», которую сделали рабочие. «Хотел я так: партия, так я понимал, была стихийная в революцию, так что никакого руководства. Партия большой роли не сыграла в этом отношении». Картина задумывалась как триптих, но была выполнена только центральная часть, сейчас хранящаяся в ГТГ. В этой своей работе Б. Голополосов ищет динамичных контрастов, желая с их помощью передать хаотичность действий враждующих сторон. С горизонтально развернутого полотна в

нас нацелен острый клин такого огромного забора красного цвета, что кажется — бесконечного, на фоне которого, зажатые со всех сторон, беспорядочно мечутся кучки людей. Поскольку дан вид сверху, то зрителю должно быть хорошо видно, в какой неопределенности находятся рядовые, заполняющие полотно люди: они не видят выхода, толком не знают, куда идти.

Композиционные поиски художника в работе «Траурный день» основаны на его желании передать через сплоченность людских масс их стремление продолжить дело Ленина. Однако, чрезмерной многоплановостью построения, разнонаправленностью движения толп создается впечатление хаоса, неразберихи. Идущие со знаменами неминуемо должны остановиться перед стоящими солдатами оркестра. Скученные толпы окружают со всех сторон центр площади, где главным героем выступает смотрящий на нас молодой человек в кепке — очевидно, это романтически-героизированное воплощение самого себя в образе революционера. По словам самого Голополосова, он тогда был «на сто процентов революционер». Возможно, так художник хочет засвидетельствовать, что дело Ленина — в надежных руках молодого поколения.

Самой неожиданной в ряду революционных работ, несомненно, является «Борьба за знамя» 1928 г. Композиция выстроена очень плотно, почти все пространство заполнено столь активным действием, что, кажется, оно может разрушить границы картины, выйти вовне. Основная композиционная часть ограничена баррикадой из бочек и бревен слева, высокого забора — справа, и домов — на заднем плане. Зажатое пространство становится ареной битвы за символ веры — красное знамя. Красный боец — это словосочетание художник отображает соответствующим цветом — изображен на пороге смерти. Хотя его лицо еще полно дикой ярости битвы, он выпустил знамя из рук. Идущий за ним уже

подхватил и держит его. Художнику важно передать идею смены бойцов революции, ряды которых никогда не иссякнут. Все персонажи напоминают скорее фантомов, чем людей, художник предельно утрирует изображения лиц. Среди царящего безумия идет в пятне света по кровавой брусчатке бесстрашный неуязвимый герой — это сам художник — горделиво, чуть небрежно, он стрельбой расчищает себе путь, а в свободной руке держит гранату. Спустя многие годы он так скажет об этой работе: «Проявление энергии зверской тех людей, которые сделали этот перелом — большевиков и рабочих»¹².

На последней выставке «Цеха живописцев»¹³ 1930 г. художник покажет и свою последнюю революционную работу «Ленин — вождь пролетариата» 1929 г. За прошедшие с прошлой выставки годы в стране многое изменилось. Идут ссылки и аресты оппозиции, но не прекращается активная подпольная агитация непримиримой группы ссыльных большевиков-ленинцев, требующих реформы политической системы — резкого сокращения государственного и партийного аппарата, установления подлинной выборности и сменяемости власти. Из страны выслан Троцкий, бастуют промышленные предприятия, власть стравливает рабочих с интеллигенцией. В это страшное время пишет Голополосов свою самую большую (73×277 см) картину-призыв. Она призывает вспомнить об идеалах, о тех, кто делал революцию, и о том, для чего она делалась. В первый и в последний раз художник пишет вождя пролетариата, пишет как иконный образ, указывающий путь своим последователям, ведущий их в бой. Ленин печален и задумчив, его взгляд устремлен мимо нас. Кроваво-красный

¹² Указ. запись Б. Голополосова.

¹³ Там же. В день открытия выставки в зал вбежал А. Шевченко и сказал, что застрелился Маяковский.

нимб полыхает за его головой. Справа и слева от него стоят, взявшись за руки, рабочие, выстраиваясь в плотно сомкнутые ряды. Им нет конца, это живой поток, подходят все новые и новые группы. Одиночек нет, все сплочены вокруг фигуры вождя. Композиционное построение картины прекрасно передает мысль и настроение художника. Образы рабочих исполнены пластически обобщенно, но вместе с тем в их рядах художественно выделены разные группы. Так, монолитность передней группы, авангарда, художник выражает вибрациями сине-красного (как всегда!) цвета, пронизывающего все пространство картины, а фигуры тех, кто увлекается в действие этим сплоченным ядром, сформированы с помощью линейного контура и цветовой заливки плоскости. Если лица рабочих — это обобщенные образы (полоски — глаза, круг — раскрытый в крике рот), то Ленин написан предельно достоверно. Этот контраст подчеркивает важность личности вождя, его главную роль в деле революции. В этом заключается новизна в трактовке революционной темы художником по сравнению с его работами 1925–1926 гг., в которых роль вождя никак не акцентировалась.

Таким образом, рассмотрев ряд работ 1925–1929 гг., мы можем заключить, что творчество художника претерпело значительные изменения. Отход от мистического отображения на холсте своих внутренних коллизий происходит потому, что художника все больше занимают события внешние, исторические, а также судьба революционно-романтических идеалов. Именно под их воздействием он ассоциирует себя с героем-революционером и создает работы, основанные на виденных в детстве революционных событиях и размышлениях отца-революционера. Используемые здесь художником композиционные, пластические и живописные средства и стоящее за образным миром этих работ «специфичес-

кое ощущение и толкование действительности»¹⁴ — всё вместе позволяет отнести его искусство к экспрессионистическому направлению.

Нам осталось решить вопрос о влиянии немецкого революционного искусства на творчество Б. Голополосова. В шести работах 1925–1929 гг. — своего рода живописной серии — художник хотел «показать революцию», в чем мы видим несомненное сходство с немецким искусством 1918–1920 гг. При этом он ведет постоянный поиск композиционных решений и пластических средств, которые бы позволили достичь цели. Работа «Борьба за знамя» 1926–1928 гг. наиболее близка своим предельно экспрессивным исполнением немецкому искусству. Посмотрим на литографические серии «Марсельеза» 1919 г. В. Плюнке (титульный лист) и Э. Годала «Революция» 1920 г. (из графической коллекции Эрмитажа). Бросается в глаза очевидное сходство «Борьбы за знамя» Б. Голополосова с композицией первой из названных работ (В. Плюнке) и пластическим решением второй (Э. Годал). Где и когда художник мог видеть эти работы немецких художников, пока неясно. В каталоге «1-й Всеобщей германской художественной выставки»¹⁵ 1924 г. работ этих авторов нет. Сам художник на вопрос О. Ройтенберг о его впечатлении от немецкой выставки ответил: «Слишком много эротики». Выше мы уже отмечали, что в работах Б. Голополосова 1925 г. не чувствуется влияние представленного на выставке немецкого искусства. Очевидно, указанные работы В. Плюнке и Э. Годала где-то, когда-то были увидены нашим художником и в нужный момент их пафос и художественная форма оказались востребованными им. Итак, сходство картины Б. Голополосова с работой В. Плюнке, заметно с первого взгляда. Различна то-

¹⁴ Маркин Ю. Экспрессионисты. М., 2004. С. 163.

¹⁵ 1-я Всеобщая германская художественная выставка. М.–Л. : Межрабпом, 1924.

нальность высказывания авторов: в немецкой литографии нет ярости борьбы, у Голополосова же пафос победы и трагизм смерти соединились в одно целое. Образы сражающихся исполнены Голополосовым в предельно жесткой утрированной манере, их лица — это жуткие маски людей-фантомов. Рисунок более пластичен, чем у Плюнкеке, и, надо сказать, что эта находка художника проявляется во многих работах 1930-х годов. Резкие ракурсы и композиционная плотность добавляют драматизма сцене. Такую же ярость революционного гнева, плотность композиции и вибрирующую линию контуров, строящих фигуры, мы найдем в серии Эриха Годала «Революция». Здесь же есть главный герой с револьвером в руке (в листе «Нападение»), яростные революционные толпы, зажатые в пространстве города (в листе «Лидер»). Б. Голополосов (видимо, в благодарность автору, вдохновившему его произведение) оставил нам подсказку, буквально процитировав Годала в изображении лица под рукой знаменосца в своей работе. Однако, в «Борьбе за знамя» художник уже использует иное пластическое решение, резким графическим приемом добиваясь необходимой ему экспрессивности образов. И, как всегда, мы видим его самого, в душе — романтика, любителя приключений, в образе главного героя. Вот он идет, горделиво-спокойно, посреди всеобщего хаоса и безумия, расчищая себе путь, будто фонариком, пальбой из пистолета. Таким образом, впечатление от немецких работ дало толчок, импульс к поиску выразительных композиционных, тематических и пластических решений. В результате сформировалась его собственная манера, основанная на линии, не резкой, но мягкой, гибкой, которую мы увидим во всех последующих работах Б. Голополосова.

Еще одно указание на присутствие немецких влияний мы нашли в рисунках Б. Голополосова. Когда за «морщинки на небе» Чиатуры и «ненатуральный цвет

гор» в 1937 г. его исключат из членов МОСХ, художник воспримет это как страшный удар судьбы, от которого так никогда и не оправится. Он расскажет миру о своем поражении в последних экспрессионистических работах «Человек стучается об стенку» 1937 г. и «Тупик» 1938 г. Два рисунка (карандашный и раскрашенный акварелью) из архива семьи в точности повторяют позы сидящих людей в картине «Тупик» (илл. 6.14, 6.15). Вот только за их спинами не мрачный коридор с женским силуэтом, а витрина хлебного магазина с вывеской на немецком языке «Brot», что дает нам возможность предположить наличие немецкого прототипа. Найти какую-либо композиционно похожую работу немецкого художника пока не удалось. Возможно, в свое время на Б. Голополосова произвела впечатление где-то (на той же германской выставке?) увиденная картина на тему безработных и голодающих рабочих в Германии. И когда художник сам оказался в такой ситуации — выброшенным за борт жизни — в воображении возник тот самый образ. «Проницательный» советский критик написал в 1930 г. по поводу Б. Голополосова: художнику не удалось «выбраться из того тупика, куда завели пути отжившей традиции той живописной культуры, которая сейчас совершенно не связана ни с современностью, ни с тем поступательном движением, в котором находится современное изобретательное творчество»¹⁶. Что ж, художник с горькой иронией воспользовался эпитетом критика, сделав его названием своей картины. Так, лабиринты его ранних работ завершились «Тупиком» 1938-го года.

В отличие от многих наших художников и критиков, Б. Голополосов уловил в немецком революционном искусстве его внутренний пафос, ту вибрацию смыслов, что были заложены авторами. Ему удалось это сделать

¹⁶ *Ляховец Д.* Кое-что о «свистопляске»... (В связи с выставкой «Цех живописцев») // Искусство в массы. 1930. №5 (13).

в силу собственной потребности говорить эмоциональным языком искусства на тему революции. Именно поэтому серия Э. Годала оказалась близка ему своей умышленной экзальтированностью, выражающейся экспрессивно-нервным живописным языком. Конечно, соприкосновение с немецким искусством было кратким, но впечатляющим. Оно привело не к подражательству, но дало новый толчок творческой мысли русского художника Б. Голополова.

Между формализмом и соцреализмом: художественная жизнь Восточной Германии 1945–1955 годов. Постановка проблемы

Д.А. Булатов

Художественная жизнь Восточной Германии — тема очень сложная, многосторонняя и, к сожалению, даже сегодня практически не допускающая к себе нетенденциозного подхода. В новейшей историографии эта тема разработана далеко не исчерпывающе и совсем не так подробно, как этого требует простая историческая справедливость: ведь речь идет о длительном процессе, связанном с судьбой нескольких поколений людей и историей целой страны. Пожалуй, наиболее односторонне оцениваются культурные процессы, протекавшие в первое послевоенное десятилетие, которое традиционно характеризуется как период «сталинизации» Восточной Германии. Культуру этого периода невозможно рассматривать вне политического контекста, но важно не оказаться в плену старых идеологических клише.

В данной статье мне хотелось бы обратиться к проблеме актуализации в Восточной Германии модернистской традиции и возрождения преемственности с авангардным искусством начала века. Очевидно, что здесь этот процесс протекал совсем не так, как в Западной Германии, где художники очень быстро оказались инкорпорированы в новую либеральную систему ценностей и соответствующую ей магистральную линию развития искусства. Искусство Восточной Германии формировалось в условиях сильного идеологического давления, и всё же оно представляет собой вполне самостоятельное художественное явление, в рамках которого с самого начала существовала интенция к восстановлению того

культурного пласта, который был почти полностью уничтожен в годы национал-социалистической диктатуры.

Но прежде мне кажется важным уделить внимание самой проблеме существования, функционирования и последующей рецепции искусства в ситуации культурного дисконтинуитета. В случае с Восточной Германией, «связь времен» оказалась разорванной дважды: сначала в 1945 году, когда была образована Советская зона оккупации, а затем в 1990-м, когда произошло объединение ГДР с ФРГ. Эти два события кажутся своеобразными водоразделами, отделяющими историю Восточной Германии от самой логики диахронического развития, присущей, как это сегодня нередко представляется, лишь *легитимной* Западной Германии. Очевидно, впрочем, что подобная легитимация основана на древнем как сам мир праве победителя и не имеет под собой реальной почвы. Тем не менее, следует отметить, что современные исследования, посвященные художественной жизни Восточной Германии, в большинстве своем основываются на заложенной еще в годы холодной войны диалектике противостояния Запада и Востока, свободы и несвободы, искусства и не искусства.

Если первые годы после войны характеризуются относительной открытостью оккупационных зон, то с разделением страны на два государства граница между ними фактически оказывается линией, пролегающей между двумя враждебными блоками, которые окончательно оформляются как раз к 1955 году, когда ФРГ вступает в НАТО, а ГДР присоединяется к Организации Варшавского договора. До этого момента еще сохранялась надежда на объединение Германии и даже делались некоторые политические шаги в этом направлении — что также сформировало особую атмосферу, характеризующую первое послевоенное десятилетие. Осознание необходимости возрождения немецкой культуры порождало жаркие споры о смысле и предназначении искусства,

о задачах, стоящих перед художниками, о роли и значении национальной традиции. Характерно, что в то самое время, когда в Восточной Германии разворачивается кампания по борьбе с «формализмом» в искусстве, в Западной Германии проходят дебаты между сторонниками и противниками беспредметной живописи, апогеем которых можно считать «Дармштадскую встречу» 1950 года, на которой в качестве главных оппонентов выступили художник Вилли Баумейстер и Ханс Зедльмайр — главный представитель консервативно-религиозного крыла художественной критики.

С момента разделения Германии отношение Запада к искусству Восточной Германии прошло несколько различных стадий, включающих в себя как резкое отторжение и неприятие, так и искренний интерес и даже частичное признание. Конец 1940-х — начало 1950-х годов характеризуется, пожалуй, наибольшей поляризацией отношений между западно- и восточно-немецкой художественными сценами. В это время искусство ГДР воспринимается на Западе исключительно как политически ангажированное, а потому несвободное, т.е. противостоящее новоприобретенным демократическим ценностям. Соцреализм, который активно пропагандируется в Восточной Германии функционерами от искусства обозначается западно-немецкими критиками преимущественно как «китч» — искусство, «угоджающее народу», но не «предлагающее ему то, в чём он нуждается»¹. Более того, по убеждению прогрессивной западной критики, он ничем не отличается от прочих «официальных искусств тоталитарных государств», в том числе — и от искусства Третьего рейха². Одним из симво-

¹ *Hirner-Schüssele, René.* Von der Anschauung zur Formerfindung. Studie zu Willi Baumeisters Theorie moderner Kunst. Worms: Werner, 1990. S. 221.

² Ср.: *Haftmann, Werner.* Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte. München: Prestel, 1954. S. 421, 425.

лов свободы и демократии в Западной Германии становится современная абстрактная живопись, которая знаменует собой окончательное освобождение искусства от всего «внехудожественного»³.

Несмотря на сложную политическую обстановку 1960-х годов, именно в этот период начинается постепенный процесс «открытия» восточно-немецких художников в ФРГ. Конечно, «на Запад» в первую очередь попадают работы тех из них, чье искусство шло в разрез с официальной культурной политикой ГДР: речь идет о таких художниках как, например, Герхард Альтенбург (илл. 7.1) или Карлфридрих Клаус. Начало 1970-х годов характеризуется смягчением отношений между двумя Германиями, отразившимся в «Восточной политике» канцлера ФРГ Вилли Брандта. В этот период в Западной Германии уже проводятся выставки не только восточно-немецких «художников-аутсайдеров», но и официальных художников ГДР — в первую очередь речь идет о представителях т.н. Второй лейпцигской школы (Вилли Зитте, Бернхард Хайзиг, Вольфганг Маттоер, Вернер Тюбке), творчество которых, как считалось, могло служить примером расширения потенциала реалистического искусства⁴. Работы этих художников даже оказались представленными на 6-й *документе* 1977 года, что вызвало резкую волну критики со стороны художников, ранее эмигрировавших из ГДР и в какой-то степени определивших вектор тенденциозно-негативного отношения ко всему, что рождалось за «железным занавесом». Так, от участия в 6-й *документе* отказался Георг Базелитц, переселившийся в Западный Берлин ещё в 1957 году; значительно позже, уже в 1990 году, в одном

³ *Baumeister, Willi*. Das Unbekannte in der Kunst. Stuttgart: Schwab, 1947. S. 97.

⁴ Ср., напр.: *Sager, Peter*. Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit. Köln: DuMont, 1973.

из интервью он заявил, что «в ГДР вообще нет художников». Это послужило поводом к началу оживленной дискуссии о том, как относиться к восточно-немецкому искусству в условиях объединенной Германии⁵.

В целом в 1970–1980-е годы начинается изучение не только современных художников ГДР, но и тех, кто работал в первое послевоенное десятилетие. Начало перестройки было ознаменовано вступлением в силу в 1986 году соглашения о культурном сотрудничестве между Западной и Восточной Германией. Одним из первых мероприятий, организованных в рамках этого соглашения, стала выставка «Человеческие образы. Искусство из ГДР»⁶, по очереди показанная в трёх западно-немецких городах (Бонн, Мюнстер, Саарбрюккен). Наряду с мастерами Второй лейпцигской школы здесь были представлены и недавние «нонконформисты» вроде того же Герхарда Альтенбурга или Карлфридриха Клауса. Не остается забытым и творчество художников первого послевоенного десятилетия. Так, искусство «переходного периода», возникшее в границах Советской оккупационной зоны (в частности, и экспрессивный реализм) оказывается в центре внимания такого исследователя, как Карл Макс Кобер, чья монография «Искусство первых лет: 1945–1949»⁷ была издана в Лейпциге за год до объединения Германии. Несомненным достоинством этой работы является желание автора преодолеть культурную изоляцию и разрушить те стереотипы, которые сложились в отношении художников ГДР.

⁵ См., напр.: *Tack, Anja*. Kunstdebatte und Vereinigungskrise. Der Bilderstreit um die Kunst aus der DDR // Jahresbericht des ZZF 2010. Potsdam 2011. S. 75–76.

⁶ *Thomas, Karin* (Red.). Menschenbilder. Kunst aus der DDR. Köln: DuMont, 1986.

⁷ *Kober, Karl Max*. Die Kunst der frühen Jahre: 1945–1949. Leipzig, E.A. Seemann Vlg., 1989.

Тем не менее, в историографии 1990-х годов часто постулировался тезис, что в Восточной Германии восторжествовал свой вариант тоталитарного «не-искусства»⁸. Как уже было отмечено, в 1990 году полемику вызвали неосторожные заявления Георга Базелитца, которого, впрочем, поддержали и некоторые другие художники — например, Герхард Рихтер (иммигрировавший в ФРГ в 1961 году) или Йорг Иммендорф, друживший с А.Р. Пенком, покинувшим ГДР лишь в 1980 году. Апогеем яростной диффамации восточно-германского искусства стала скандальная выставка в Веймаре «Расцвет и упадок модернизма»⁹. Замысел куратора выставки, профессора Ахим Прайса, состоял в том, чтобы наглядно представить три главных антимодернистских направления в искусстве XX века: «академически-консервативное» искусство, «визуальную продукцию» Третьего рейха и, наконец, социалистический реализм. Искусство ГДР, таким образом, приравнивалось к национал-социалистическому искусству, более того, по мысли Прайса, оно было в некотором роде ещё хуже: если нацистская культурная политика была направлена на поддержку «народного» в противовес элитарному, то в ГДР искусство было исключительно средством государственной пропаганды¹⁰. Характерно, что возмущение выставкой вызвал главным образом способ экспонирования работ в ее заключительной части, посвященной искусству ГДР: стены, задрапированные дешевой серой пленкой, ковровая развеска картин — всё это позволило прессе не толь-

⁸ См., напр: *Beaugrand, Andreas* (Hg.). *Totalitäre Kunst — Kunst im Totalitarismus: Beispiele aus dem NS-Staat und der DDR*. Bielefeld: Pendragon, 1997.

⁹ *Aufstieg und Fall der Moderne* (eine Ausstellung der Kunstsammlungen zu Weimar in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Historischen Museum Berlin, hg. v. Rolf Bothe, Thomas Föhl). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1999.

¹⁰ *Preiß, Achim*. *Offiziell/Inoffiziell — Die Kunst der DDR // Aufstieg und Fall der Moderne...* S. 456.

ко сравнить такой способ презентации с «блошиным рынком», но и провести параллели с печально знаменитой выставкой «Дегенеративное искусство» 1937 года¹¹.

С другой стороны, уже в самом начале 1990-х годов Дитер Хёниш, директор Новой национальной галереи в Берлине, начал проводить целенаправленную политику по «воссоединению» искусства Восточной и Западной Германии, в рамках которой в галерее прошла серия выставок-«диалогов» между художниками, прежде разделенными «железным занавесом»¹². Именно благодаря Хёнишу в 1993 году творчество художников ГДР впервые стало экспонироваться вместе с современным западноевропейским и американским искусством. Десять лет спустя, в 2003 году, в Новой Национальной галерее состоялась крупная ретроспективная выставка «Искусство в ГДР», кураторами которой выступили Ойген Блуме и Рональд Мерц. Само название выставки – «Искусство в ГДР» (а не «Искусство ГДР») – уже предполагает акцент на творчестве художников, не представлявших официальное искусство страны, а находившихся скорее в оппозиции режиму. Как охарактеризовали выставку сами кураторы, она «заставляет по-новому взглянуть на создававшееся в эти 40 лет искусство, особенность и энергетика которого наглядно продемонстрированы публике через разнообразие индивидуальностей и художественных точек зрения», главным же образом подобная инициатива должна была служить реабилитации искусства Восточной Германии, которое после объединения страны «незаслуженно забывалось или осуждалось»¹³.

¹¹ *Wolbert, Barbara*. De-arranged places: East German art in the museums of unified Germany // *The Anthropology of East Europe Review*. Vol. 19. No 1. Spring 2001. P. 57–59.

¹² *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie. Ausstellungskatalog Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie* (hg. v. Eugen Blume, Roland März). Berlin: G + H Vlg., 2003. S. 9.

¹³ *Ibid.* S. 17.

Задача кураторов была показать как отдельных, независимых художников, так и искусство, получавшее государственную поддержку. Но главный акцент все же был сделан на демонстрации свободного от политики творчества, неофициального искусства ГДР, апеллировавшего к поиску новых выразительных средств, к иронии, субъективному миропереживанию, постмодернистской игре с образами. Такие художники как Герхард Альтенбург или Герман Глэкнер были представлены как «свободно парящая духовная интеллигенция», репрезентанты автономности в искусстве — и только в последнюю очередь как художники, жившие, работавшие и даже выставившиеся в ГДР. Таким образом, упор был сделан на, условно говоря, «легитимную» сторону искусства ГДР, приближающегося к «западным стандартам». Такой подход таит в себе скрытую угрозу: восточно-немецкое искусство оказывается фактически лишенным собственного контекста, оторванным от реальности, теряющим, наконец, свою специфику и идентичность.

По-видимому, именно задача преодоления разрыва между различными полюсами восточно-немецкой арт-сцены была поставлена перед организаторами последней масштабной выставки, посвященной искусству ГДР и открывшейся в Веймаре в октябре 2012 года: «Прощание с Икаром. Художественные миры в ГДР — новый взгляд». По замыслу ее куратора, Карл-Зигберта Реберга, в основу объединения материала на выставке легла не хронология, не художественные центры и школы, а некие общие тематические комплексы, в рамках каждого из которых параллельно существовали и развивались разнообразные «художественные миры» — как близкие и востребованные системой, так и бесконечно от нее далекие. Но главное, мне кажется, на этой выставке был поставлен очень важный вопрос о кризисе утопии: когда и как происходит так, что серьезная общественно-политическая идея внезапно — сознательно или нет — травестируется и, в итоге, переживает упадок.

Возвращаясь теперь непосредственно к художественной жизни Восточной Германии 1945–1955 годов, мы уже можем мысленно очертить тот круг вопросов, с которым неизбежно сталкивается исследователь, обращаясь к такому противоречивому и сложному явлению. Одна из центральных проблем этого времени – поиск «третьего пути», связанный с осознанием невозможности выбора в пользу той или иной насильственно насаждаемой идеологии. Отсюда и та особая роль, которую играет в художественной жизни Германии наследие немецкого авангарда первой трети XX века, который именно в этот период стал восприниматься как часть *национальной* культурной традиции (правда, западно- и восточно-немецкие художники чаще всего апеллировали к принципиально различным его сторонам).

Самое расхожее клише, касающееся всей восточно-немецкой политики в области искусства – это ее директивность и абсолютная зависимость от воли Кремля. Действительно, в Советской зоне оккупации все культурные инициативы утверждались Управлением пропаганды и цензуры, во главе которого стоял старший полковник Сергей Иванович Тюльпанов. Однако на первых порах политика советского руководства была толерантной и открытой: как наивно это не звучит, но предполагалось, что немцы сами поймут преимущества советской системы и создадут объединенную социалистическую Германию. Тем не менее, уже 6 июня 1945 года в Берлине была образована Палата работников искусства, в задачи которой входило «направлять и контролировать развитие творческих сил во всех областях художественной жизни в соответствии с новыми духовными, политическими и организационными установками»¹⁴.

¹⁴ Цит. по: *Krause, Markus. Galerie Gerd Rosen: die Avantgarde in Berlin, 1945–1950. Berlin: Ars Nicolai, 1995. S. 37.*

Виднейшую роль в деле культурного восстановления страны сыграл основанный в Берлине в середине июня 1945 года Культурбунд (Культурный союз для демократического обновления Германии). Это была негосударственная культурно-политическая организация, первым президентом которой стал известный немецкий поэт Йоганнес Бехер, незадолго до этого вернувшийся из СССР, где он жил в эмиграции с 1935 года. Культурбунд должен был объединить интеллигенцию на почве отрицания нацистской идеологии, способствовать «моральному возрождению» Германии и распространению демократических идей. В то же время нельзя не отметить, что с самого начала одной из главных задач Культурбунда стало достижение «неразрушимого союза интеллигенции с народом»¹⁵. Именно этот пункт в значительной степени определил судьбу художников в Восточной Германии, поскольку впредь поддержку получало искусство понятное «широким массам», а также соблюдающее национальные и политические интересы немецкого народа.

Одним из вице-президентов Культурбунда был художник Карл Хофер, который к тому же был членом президентского совета Палаты работников искусства. Обе эти организации приняли активное участие в выставочной деятельности первых послевоенных лет: так, в сотрудничестве с берлинским магистратом ими были организованы первые крупные выставки художников, запрещенных в Третьем рейхе. Стоит также отметить, что в первые годы после войны было особенно важно участие в художественной жизни представителей старшего поколения — таких как Карл Хофер или Макс Пехштейн, известность к которым пришла еще до прихода к власти национал-социалистов. Карл Хофер — вообще

¹⁵ Zone 5: Kunst in der Viersektorenstadt 1945–1951. Berlin: Dirk Nischen Vlg., 1989. S. 144.

одна из ключевых фигур восточно-немецкой художественной сцены, где он выступал не только как ведущий преподаватель сразу нескольких учебных заведений, но и как активный публицист (с 1947 года вместе с Оскаром Нерлингером он издает журнал *Bildende Kunst*), и защитник реалистического искусства. Так, полемизируя в 1955 году с западно-германскими критиками, он писал: «Центральной проблемой изобразительного искусства был и остается человек и человеческое, вечная драма. Планетарное оставим мы звездочётам»¹⁶. Живописный стиль самого Хофера этого периода скорее можно охарактеризовать как экспрессивный реализм или даже как «экспрессивный символизм». Примером последнего может послужить картина Хофера «Девушка с лютной» (илл. 7.2), являющаяся своеобразной вариацией на традиционный сюжет «Аллегория музыки».

Сочетание экспрессии образов и символического содержания было особенно характерно для группы дрезденских мастеров, впитавших в себя одновременно и традицию немецкого экспрессионизма, и пролетарско-революционного искусства 1920-х годов. Большинство художников старшего и среднего поколения, продолживших работать в Дрездене после войны, принадлежали в свое время к Ассоциации революционных художников (1928–1933). Их первые работы послевоенного времени пронизаны ощущением только что закончившейся войны, однако, чаще всего, передается не конкретная боль и страдание, а некая обобщенная формула скорби; создаются монументальные, эпические образы, которые должны свидетельствовать о страданиях всего народа. Так, например, Вильгельм Лахнит в 1945 году под впечатлением от разрушения Дрездена во время налета авиации союзников создает аллегорическую картину «Гибель Дрездена» (илл. 7.3).

¹⁶ *Hofer, Karl.* Zur Situation der bildenden Kunst // *Der Monat.* Jg. 7. 1954–1955. Н. 77. S. 431.

Одно из самых значимых произведений этого периода – большой полиптих «Ночь над Германией» ученика Хофера – Хорста Штремпеля. В этой картине наглядно выразилась характерная для дрезденской школы тенденция к использованию образов, восходящих к христианской иконографической традиции. По воле художника, здесь переплелись такие мотивы как распятие и гибель заключенных в концентрационном лагере, воскрешение из мертвых и избавление страны от «страха ночного» (Пс. 90:5).

В качестве продолжателя этой дрезденской традиции выступает еще один художник того же круга – Ханс Грундиг. Художник, который сам провел около пяти лет в лагерях, в своей картине «Жертвам фашизма» (илл. 7.4) помещает на передний план двух погибших заключенных, но сам визуальный строй его картины, вытянутый горизонтальный формат, золотой фон – все это напрямую отсылает нас к средневековой традиции изображения мертвого Христа.

Диаметральная противоположность возрожденному «критически-экспрессивному реализму» – беспредметная живопись, главным центром которой в Восточной Германии также стал Дрезден, где уже в 1945 году была образована группа *Der Ruf* (нем.: «крик»). Ее основатели, Эдмунд Кестинг (известный в первую очередь как авангардный фотограф) и Герман Глэкнер, развивали собственную абстрактную манеру живописи, несмотря на то, что даже в годы самой либеральной культурной политики (до 1948 г.) они могли выставляться только в частной галерее Урсулы Баринг, начавшей еще в 1930-е годы собирать «дегенеративное искусство».

Здесь необходимо отметить, что уже в ГДР все попытки «возрождения модернизма», в том числе и в форме «экспрессивного реализма», быстро оказались без той государственной поддержки, благодаря которой стремительный рывок совершило западно-немецкое искус-

ство. Тем не менее, на первых порах Советской военной администрацией в Германии (СВАГ) предпринимались попытки продемонстрировать демократичный характер своей деятельности и тем самым привлечь на свою сторону самые широкие слои немецкой интеллигенции. Показательно, например, что уже в конце января 1946 года по инициативе Центрального управления народным образованием было организовано совещание с виднейшими деятелями культуры для выработки задач изобразительного искусства в демократической Германии¹⁷. Именно здесь впервые было озвучено предложение летом того же года провести общенемецкую выставку в Дрездене.

При этом с самого начала было очевидно, что руководители СВАГ и члены Социалистической единой партии Германии (СЕПГ) будут ориентироваться в области культуры и искусства прежде всего на официальный советский стиль — социалистический реализм. Так, в феврале 1946 года на «Первой центральной конференции по делам культуры» член ЦК Антон Акерман подчеркивал: «Наш идеал мы видим в искусстве, которое по содержанию социалистическое, а по форме — реалистическое». Фактически художникам предоставлялось время, чтобы определиться со своим стилем, пока выбор не будет окончательно и бесповоротно сделан в пользу социалистического реализма. Речь Акермана не давала повода для двусмысленной трактовки позиции партии в отношении нереалистических тенденций в искусстве: «...достаточно однажды посетить определенные выставки, чтобы с прискорбием констатировать, что [художниками] порой выбираются «измы», которые были опробованы еще после Первой мировой войны и сего-

¹⁷ В заседании участвовали и художники: Карл Хофер, Карл Албикер, Ханс Грундиг, Макс Пехштейн. См.: *Leuteritz, Gustav. Wohin mit der modernen Kunst? // Tägliche Rundschau, 1. Februar 1946. S. 3.*

дня не представляют собой ничего лучшего, чем тогда»¹⁸. На этой же конференции были озвучены два главных критерия для оценки «правильного» искусства: оно, во-первых, должно быть «антифашистским», а во-вторых, «понятным народу».

И все же первая «Всеобщая немецкая художественная выставка», прошедшая в Дрездене с 25 августа по 29 октября 1946 года¹⁹, может служить свидетельством некоторого либерализма культурной политики советских властей. Главной ее целью было продемонстрировать все «современное» (т.е. от начала XX века) немецкое искусство, преданное забвению за двенадцать лет существования Третьего рейха. Кроме того выставка была посвящена памяти погибших в этот период художников — ведь именно в Дрездене в 1933 году прошла одна из первых выставок «дегенеративного искусства». Таким образом, «Всеобщая немецкая художественная выставка» по своим задачам в какой-то степени предвосхитила кассельскую *документу* 1955 года, которая послужила реабилитации авангарда и возвращению Западной Германии в русло европейской художественной традиции. С другой стороны, в силу определенных организационных трудностей (вполне объяснимых для своего времени — 1946 год), а главное, политической ситуации, дрезденская выставка так и осталась лишь символом упущенной возможности «возрождения модернизма».

С политической точки зрения выставка должна была способствовать преодолению границ оккупационных зон: во всех торжественных речах на открытии выставки особо отмечалось то, что там присутствуют работы художников со всей Германии. Сама претензия на «все-

¹⁸ Цит. по: *Kober, Karl Max*. Die Kunst der frühen Jahre. S. 27.

¹⁹ Allgemeine Deutsche Kunstausstellung (Dresden, Stadthalle Nordplatz, 25.08. — 31.10.1946). Dresden: Sachsenverlag, 1946.

общность» — характерная черта советской экспансионистской политики первых послевоенных лет. Предполагалось, что дрезденская выставка станет «символом культурного объединения немецкого народа»²⁰, за которым последует экономическое и политическое объединение страны — разумеется, на основе советской зоны оккупации.

В целом «Всеобщая немецкая художественная выставка» 1946 года — крупнейшее культурное мероприятие своего времени. Всего на выставке были представлены 594 работы 250 немецких художников. В то же время отсутствие единой концепции привело к тому, что ее характеризовал «огромный локальный балласт незначительных произведений» — как выразился не участвовавший в выставке художник Теодор Вернер²¹. С другой стороны, не хватало многих крупных фигур немецкой художественной сцены первой трети века: например, не было представлено творчество участников объединения «Синий всадник», хотя отдельный зал был отведен художникам группы «Мост». Не было и работ дадаистов, которые, наверное, составили бы слишком сильный контраст экспрессивному реализму дрезденских художников.

«Демократичность» выставки заключалась в участии современных западно-немецких художников: во-первых, условно говоря, «сюрреалистов» и представителей т.н. «магического реализма» (Карл Кунц, Эдгар Энде, Рудольф Шлихтер, Жанна Маммен, Ханс Тиeman, Хайнц Трёкес и др.), а во-вторых, самых известных абстракционистов того времени (Макс Акерман, Вилли Баумейстер, Фритц Винтер, Карл Отто Гётц и Эрнст Вильгельм Най). Но всё это, грубо говоря, тонуло в обилии ре-

²⁰ Doll, Nikola u.a. (Hg.). Kunstgeschichte nach 1945: Kontinuität und Neubeginn in Deutschland. Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 2006. S. 219.

²¹ Цит. по: Roters, Eberhard. Galerie Ferdinand Möller. Die Geschichte einer Galerie für Moderne Kunst 1917–1956. Berlin (West): Mann, 1984. S. 189.

листических работ, выражавших, по мнению организаторов выставки, гуманистическую традицию немецкого искусства. И, разумеется, работы таких художников нашли понимание публики — в отличие от, например, абстрактной живописи. Об этом свидетельствуют результаты опроса, инициированного СВАГ, согласно которому примерно 67% посетителей выставка не понравилась, в первую очередь из-за беспредметной и экспрессионистической манеры многих художников²².

Негативные зрительские отзывы определили и анти-модернистскую направленность прошедшего здесь же в последние дни открытия выставки «Всеобщего саксонского художественного конгресса», который был использован советскими чиновниками для поддержки «справедливого» общественного недовольства «формализмом» и для пропаганды «близкого народу» социалистического реализма. На этом конгрессе суть большинства докладов сводилась к тому, что современное искусство до 1933 года не может служить ориентиром для художников новой демократической Германии, поскольку оно выражало интересы капиталистического общества с его «безграничным индивидуализмом», предопределившим наступление фашистской диктатуры. Например, майор Александр Львович Дымшиц, руководитель Отдела культуры в Управлении пропаганды и цензуры, выступил на конгрессе с резкой критикой «безыдейной» «формалистической абстракции», которой противостоит «подлинно реалистическое искусство», характеризующееся «точным воспроизведением психологических черт»²³. Проведение «Всеобщей немецкой художественной выставки» обернулось, таким образом, ско-

²² Ср.: *Linfert, Carl*. Erinnerungen an die Dresdner Ausstellung // *Bildende Kunst*. Jg. 1. 1947. H. 1. S. 13.

²³ См.: *Matthias, Carl-Ernst*. Künstlerkongress in Dresden // *Bildende Kunst*. Jg. 1. 1947. H. 1. S. 7–9.

рее демонстрацией демократических устремлений, в то время как попытка организации дискуссионного поля между «востоком» и «западом» тут же была перечеркнута проведением конгресса, на котором право обозначить свою позицию получила только одна сторона.

После дрезденской выставки 1946 года художественная политика в Советской оккупационной зоне постепенно принимает все более догматичный характер. Неприятие современного искусства неподготовленной публикой было использовано для утверждения в качестве официального стиля соцреализма, который в наилучшей степени подходил для пропаганды не только социалистических, но и гуманистических идеалов. Несколько упрощая, можно сказать, что все споры об искусстве конца 1940-х — начала 1950-х годов так или иначе были связаны с понятием «реализма» в искусстве — даже если само это слово не использовалось. Метод художественного реализма неизменно противопоставлялся формалистическим «измам», таким как экспрессионизм, сюрреализм или абстракционизм. Соответственно, чем более какое-то из этих явлений превозносилось в ФРГ, тем большую критику оно вызывало в ГДР. В то время как в Западной Германии виднейшими художественными теоретиками был провозглашен принцип «автономии» искусства, под которым понималась, в первую очередь, его независимость от государственной политики, в Восточной Германии искусство оказалось призванным — в связи с принципом исторической необходимости — служить строительству социалистического государства.

В конце 1940-х — начале 1950-х годов восточно-немецкую художественную сцену сотрясает от череды «разоблачений» художников-формалистов, среди которых оказываются и признанные мастера экспрессивного реализма (Отто Дикс, Ханс Грундиг, Вильгельм Лахнит, Хорст Штремпель и др. [илл. 7.5]). Начало дебатам о формализме было положено Александром Дымшицем, чья статья

«О формалистическом направлении в немецком искусстве» была опубликована в газете *Tägliche Rundschau* 11 ноября 1948 года. Эта кампания, инициированная СЕПГ, вскоре приобрела определяющее значение для работы художников в ГДР: уже в 1949 году для распределения заказов между художниками был создан Культурный фонд, контролируемый, во-первых, Министерством образования, во-вторых, Культурбундом и, в третьих, — объединением немецких профсоюзов. Естественно, что, в отсутствие частных галерей, Культурный фонд в скором времени превратился в эффективный инструмент управления художественным процессом; таким образом, как ни парадоксально, в ГДР, где искусство должно было ориентироваться на «социальный заказ», так и не сложился полноценный художественный рынок.

Между тем именно конец 1940-х — начало 1950-х годов характеризуется резко обострившейся конфронтацией между Восточной и Западной Германией. Уже с 1 января 1947 года в западных оккупационных зонах был запрещен Культурбунд, набирает обороты и антикоммунистическая пропаганда в прессе. О том, под каким контролем находились СМИ на территории американской зоны, свидетельствует хотя бы отзыв лицензий у журналов *Der Ruf* и *Ende und Anfang* в 1947–1948 годах, которые ратовали за умеренный европейский социализм, противопоставлявшийся и американской, и советской экономическим системам. В целом, в среде немецкой интеллигенции неизбежно возникает желание пойти по «третьему пути», что, к сожалению, оказывается невозможным в условиях ожесточенного противостояния с милитаристской по своей сути логикой: «кто не с нами, тот против нас». Показателен случай, произошедший с Карлом Хофером, который в 1949 году стал директором Института изобразительных искусств в Западном Берлине. Когда он вместе с двумя другими препода-

вателями подписал манифест в поддержку «Всемирного конгресса сторонников мира» в Париже, организованном с подачи СССР, то против этого начали протестовать студенты, уверенные, что такой жест означает поддержку «тоталитарных устремлений во власти». В ответ на эти обвинения Хофер заявил представителям от студентов: «Я не русский и не американец, я немец и желаю нашему несчастливому народу мира»²⁴.

Культурная политика Восточной Германии этого периода отличается еще большей непримиримостью в отношении ко всему, что не соответствует партийной программе. Одна из самых одиозных фигур этого периода — критик Курт Магритц, публиковавшийся под псевдонимом «Н. Орлов» и видевший собственную миссию в борьбе с «неофашистской культурной реакцией и американским культурным варварством»²⁵. Ключевым эпизодом в борьбе со всем «идейно чуждым» становится V Пленум ЦК СЕПГ 1951 года, на котором, в частности, был зачитан реферат Ханса Лаутера «Борьба против формализма в искусстве и литературе, за прогрессивную немецкую культуру». В качестве одного из примеров формализма Лаутер приводит настенное панно Хорст Штремпеля на вокзале Фридрихштрассе в Берлине «Руины — долой, вперед — на стройку!» (1948): «В фигурах, изображенных здесь, нет характерных черт наших лучших граждан, которые с полной отдачей бросились на выполнение поставленных нами перед собой задач. Люди, представленные здесь, непропорциональны и кажутся отталкивающими. Так люди не выглядят в реальности — только в представлении художника. Так выглядит аб-

²⁴ См.: *Fischer-Defoy, Christine* (Hg.). *Ich habe das Meine gesagt! Reden und Stellungnahmen von Karl Hofer zu Kunst und Politik in Deutschland 1945–1955*. Berlin: Ars Nicolai, 1995. S. 31.

²⁵ *Orlow, N.* *Wege und Irrwege der modernen Kunst // Tägliche Rundschau*, 20/21.1.1951.

страктное искусство...»²⁶ Выполненная в характерном для Штремпеля экспрессивном стиле эта работа не сохранилась: почти сразу же после Пленума ЦК она была уничтожена.

Главным художественным событием 1953 года в Восточной Германии стала «Третья немецкая художественная выставка» в Дрездене, ознаменовавшаяся полным и окончательным поражением экспрессивного реализма. Ей предшествовала завершающая фаза борьбы с формализмом, в ходе которой были окончательно расставлены приоритеты не только актуальной художественной политики, но и исторического вектора преемственности искусства ГДР. Так, в 1952 году жесткой критике подверглась выставка Эрнста Барлаха — одного из немногих художников довоенного времени, чьи выставки с завидной регулярностью проходили как в Восточной, так и в Западной Германии. В частности, экспрессивная манера мастера была охарактеризована как «угрюмый» и «гнилой примитив»²⁷.

В том же 1952 году на первой теоретической конференции по вопросам изобразительного искусства, прошедшей в Дрездене, был сформулирован тезис, что высшие достижения немецкой нации в области изобразительного искусства относятся к «эпохе Крестьянской войны, Реформации и гуманизма». Как следствие, фундаментом современного немецкого социалистического искусства было признано «правдивое, убедительное и универсальное» творчество Альбрехта Дюрера — высшее достижение той эпохи. Одновременно был вынесен приговор наследию Маттиаса Грюневальда, чьи

²⁶ Цит. по: *Lauter, Hans*. Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur. Berlin (Ost): Dietz, 1951. S. 27.

²⁷ *Girnus, Wilhelm*. Ernst-Barlach-Ausstellung in der Deutschen Akademie der Künste // Neues Deutschland. 4.1.1952.

мрачные и экспрессивные образы были сочтены «опасными и вредными» для подражания²⁸.

Как следствие, «Третья немецкая художественная выставка» 1953 года (илл. 7.6) стала символом окончательной победы соцреализма — искусства, с одной стороны, «ясного и понятного», соответствующего «справедливым требованиям простых людей», а с другой стороны — опирающегося «на лучшие классические традиции немецкого реалистического искусства». Несмотря даже на то, что президентом этой выставки был избран Отто Нагель — в прошлом один из основателей Ассоциации революционных художников, — в целом, эта выставка стала наглядным свидетельством ослабления позиций художников старшего поколения, связанного ещё с коммунистическим движением 1920-х годов. Выработанный ими экспрессивный стиль оказывается неприменимым в условиях «мирного построения социализма», поэтому те из них, кто всё-таки выставлялся в 1953 году, оказались представлены работами, выполненными в лучших советских традициях. К примеру, сам Отто Нагель прислал работу «Молодой строитель на Алее Сталина», Рудольф Бергандер — картину «Комитет по улучшению быта», а Зигфрид Донндорф — картину «Производственный кооператив и машинопрокатная станция». Впрочем, наибольший успех на этой выставке получили работы художников т.н. Первой лейпцигской школы, сформированной выпускниками образцовой (с идеологической точки зрения) Государственной академии графических искусств и книжного издательства. Так, славу молодым художникам Харальду Хеллмиху и Клаусу Веберу принесла картина «Юные летчики» (илл. 7.7), словно списанная с лучших образцов советского соцреализма и тем самым на долгие годы обеспечившая себе место в школьных учебниках ГДР.

²⁸ *Thomas, Karin.* Kunst in Deutschland seit 1945. Köln: DuMont, 2002. S. 77.

Однако за внешним фасадом благополучия строящегося социализма скрывалось огромное количество социальных и экономических проблем. Практически одновременно с открытием «Третьей немецкой художественной выставки» приходит известие о смерти Сталина, а вскоре, 17 июня 1953 года, начинаются массовые забастовки и волнения по всей стране, которые оказалось возможным подавить только после введения советских танков. Эти события привели к постепенным, но очень явственным изменениям в культурной политике ГДР. И хотя во второй половине 1953 года в Берлине проходит крупная выставка советского искусства²⁹, та же дрезденская выставка внезапно предстает в совершенно ином свете: хвалебные отзывы сменяются резкой критикой за «чрезвычайную пропасть между передовой тематикой» и «нетворческим, плохо усваиваемым, догматичным и чрезмерно пропагандистским» подходом к искусству³⁰.

В этих-то условиях и начинается второй и на сей раз гораздо более длительный этап возрождения модернистской традиции в ГДР, одной из черт которого будет обращение к мотивам и стилистике условно-реалистического искусства таких художников как, например, Макс Бекман или Пабло Пикассо. Творчество последнего, как и современных итальянских реалистов (Ренато Гуттузо, Карло Леви и др.) являло собой наглядный пример примирения коммунистической идеологии с «высоким искусством» и, конечно, служило вдохновением молодым немецким художникам (илл. 7.8, 7.9). В целом же в художественной жизни ГДР начинается новая эпоха, лозунг которой прозвучит уже на открытии IV Немецкой

²⁹ Кат.: Sowjetische und vorrevolutionäre russische Kunst: Malerei, Graphik. Dresden: Vlg. der Kunst, 1953.

³⁰ См.: *Rehberg, Karl-Siegbert*. «Mitarbeit an einem Weltbild»: die Leipziger Schule // Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie... S. 47.

художественной выставки в Дрездене в 1958 году: «Понимание специфики искусства должно быть расширено и углублено»³¹.

Несмотря на заметное послабление по сравнению с первой половиной 1950-х годов, в ГДР ни в 1960-е, ни в 1970-е годы так и не наступает пора абсолютной независимости искусства. При отсутствии свободного и рынка и существовании только номинальной «связи искусства с массами», художники оказываются обреченными на поиски компромисса с системой или эмиграцию – в том числе и «внутреннюю», как в годы нацистской диктатуры. Тем не менее, уже в 1970-е годы многие художники ГДР смогут продемонстрировать свои произведения на Западе, более того, их «осмысленный, глубокий, жизненный и современный социалистический реализм» (как один итальянский галерист охарактеризовал живопись Второй лейпцигской школы)³² в условиях кризиса модернистской парадигмы и критики западного «общества потребления» окажется по-своему востребованным и актуальным.

³¹ Vierte Deutsche Kunstausstellung Dresden 1958. Dresden: Vlg. der Kunst, 1958. S. XV.

³² См.: *Rehberg, Karl-Siegbert*. «Mitarbeit an einem Weltbild»... S. 54.

Абстрактный экспрессионизм. Диалог Америки, Германии и России

С.В. Хачатуров

Поводом появления доклада стала прошедшая в конце прошлого года в рамках Года Германия – Россия, Россия – Германия в ГЦСИ выставка «Die Gegenwart der Bilder», «Присутствие живописи: картина в искусстве Германии 1950–2010 годы», где экспонировались работы из собрания Художественного музея Бонна. Пожалуй, наименее известным и самым интригующим на ней был главный корпус работ, посвященный послевоенному немецкому абстракционизму.

Большинство экспонатов на выставке – огромные картины, которые торжественным маршем «обходят» пространство. Имена авторов составят краткую энциклопедию послевоенного немецкого искусства: Зигмар Польке, Герхард Рихтер, Георг Базелиц, Блинки Палермо, Дирк Скребер, Катарина Гроссе, Томас Рентмайстер, Вили Баумайстер, и другие. Отдавая должное искусству великих мастеров послевоенной Германии – Киферу, Польке, Базелицу и Рихтеру – обратимся к малоизвестным в России художникам, чье творчество имеет общие стилевые корни: Георгу Пфалеру, Эмилю Шумахеру, Герхарду Хёме. Их живопись синхронизирована с главным трендом послевоенного искусства Америки, абстрактным экспрессионизмом, и являет его европейскую версию – информель, дословно: бесформенное искусство.

В вышедшем в свет в 2003 году «Лексиконе неонкласики» имеется статья Людмилы и Виктора Бычковых «Информель». Она достаточно емко характеризует это направление европейского абстрактного экспрессионизма. Ссылаясь на книгу 1962 года исследователя Ж. Полана (J. Paulhan) «L'art informel», авторы лексикона отме-

чают следующие качества информель. Первое: расставание с традиционной техникой живописи (краска, кисти). Второе: присутствие структуры объемного рельефа, часто благодаря гипсовой основе, толстому слою грунта, втиранию в поверхность различных грубых, антихудожественных материалов: песка, целлофана, веревок, шлака, гравия, цемента, тканей. Третье: качества вещиности и тактильности определяют особый эмоциональный контакт с этим искусством, схожий с авантюрным переживанием проникновения в толщу геологических слоев и открытием неведомых земель, материков. При этом главные параметры восприятия искусства информель заданы, конечно, не миметической традицией, а обращением к интрасубъективному, иррациональному, бессознательному миру личности.

Название «информель» появилось во Франции в начале 1950-х годов благодаря искусствоведу Мишелю Тапье. Расцвет этого искусства в Европе пришелся на 1950–1960-е годы. Хронологически и стилистически в искусстве США и Европы к этому направлению близки «живопись действия» (в США) и ташизм (в Европе). Спонтанность, психическая импровизация определяли абстрактные композиции работ ташистов Жоржа Маттье, Антонио Сауры, Ханса Хартунга, Вольса, Пьера Сулажа, художников «живописи действия» Джексона Поллока, Уильяма де Кунинга, Марка Тоби, Роберта Матервелла, Сэма Фрэнсиса...

В сравнении с «живописью действия» и ташизмом информель представляется более радикальным и диким, рвущим с традиционными понятиями красоты и хорошего вкуса. С принятыми правилами создания станковой картины информельцы размежевывались решительно. Благодаря присутствию антихудожественных материалов, втертых в живопись, они в какой-то степени стали провозвестниками современного треш-арта, «мусорного искусства».

Взглянем пристальнее на работы признанного лидера информель Жана Дюбюффе. По сравнению с его картинами опусы Сулажа и Поллока — образец воспитанности и *bon ton*. В своих работах он будто прогрызал текстуру живописи, комкал и рвал ее, имитировал разрывы, складки, вмятины. Более того, желая приблизиться к хтонической, доисторической основе языка искусства, делал подобие граффити первобытных пещер. Специально чертил каракули, уподобляясь душевнобольным, аутсайдерам. Дюбюффе принял информель в самом отчаянном его варианте — ар брют. И сегодня мы понимаем, что даже в такой версии искусство Дюбюффе наделено ценнейшими формальными качествами, открывающими новые параметры восприятия пространственно-временного континуума. Оно умно, элегантно и красиво.

Характерно, что информель получил распространение не на родине абстрактного экспрессионизма, Америке, а в европейских странах: Франции, Германии, Испании (среди испанцев можно вспомнить ставшего известным благодаря московским галерейным программам последних лет Антони Тапиеса).

Куратор выставки «Присутствие живописи» из собрания художественного музея Бонна Кристоф Шрайер в каталожной статье очень интересно рассуждает о том, почему именно в послевоенной Германии наступил период большого разнообразия тенденций, стилей и методов. Одна из главных причин для него — децентрализация артжизни, отсутствие эстетического мейнстрима. «Вместо одного главного пути обнаруживается несколько сосуществующих и конкурирующих изобразительных и живописных концепций, отмечается богатство художественных подходов, в итоге коренящихся в сложной социальной и политической структуре Федеративной республики, в федеративном устройстве госу-

дарства», — пишет Шрайер¹. Куратор дает очень хорошее определение Германии как транзитного пункта культурных контактов. Пишет о благотворном влиянии подобной структуры на живопись и ее различные версии, прежде всего реализм и абстракцию.

В таком, с одной стороны, более локальном, с другой — более открытом экспериментам контексте родилась оригинальная тема стиля информель. Особенность ее воплощения в Германии, на мой взгляд, в более лабораторном качестве организации материала. Главная для абстрактного экспрессионизма и информель эмоциональная стихия наглядно становится подконтрольной высшим математическим расчетам.

У мастера первого поколения послевоенной немецкой абстракции Вили Баумайстера «*élan vital*» сдерживается дисциплиной связанных с конкретными формальными прототипами образов сюрреализма. У мастеров следующего поколения, непосредственно выражающих эстетику информель, живопись порывает с конкретикой предметного мира. Она более агрессивна. По словам Кристофа Шрайера, такие художники, как Шумахер и Хеме, «грубыми и бесформенными порывами вступают в столкновение с закономерностями картины, которая, как показывают многие примеры, становится полем сражения между субъективным стремлением к самовыражению и физической объективностью, материальностью картины»².

Однако, лабораторная, отчасти педантичная, рассудочная основа строгого эксперимента также присутствует. Так, «Мрак» Герхарда Хёме, как и его картина

¹ *Шрайер Кристоф*. Немецкая живопись — живопись из Германии. Основные моменты шести десятилетий // Реальность живописи. Картина в искусстве Германии. 1950–2010. Каталог выставки. М., 2012. С. 28–29.

² Там же. С. 30.

«Хтоническое», — это создание высококлассных «визуальных раскопок». Слой за слоем основа (холст, в который впечатаны кусочки различных материалов — ПВХ, плексиглаз, зеркало, какой-то полиэтилен и т.п.) преобразуется в странный ландшафт, инопланетный будто, с кратерами, вулканами, равнинами и озерами. Краски, с которыми Хёме работает, закрашивая одним (или черным, или коричневым, или голубым, красным) цветом то верхний слой ландшафта, то дальний, совсем сбивают с толку. Только что ты думал, что черный был нанесен поверх всех слоев, смотришь в другой угол — там он на самом «дне». От этого зритель теряет привычную систему общения с картинным пространством. Мы в самом деле участвуем в какой-то неведомой археологической экспедиции.

Такая неподконтрольная уму-разуму «археология» глаза вглубь рельефной формы не может осуществиться без жесточайшей дисциплины и кропотливейшего труда руки художника. Эту дисциплину, этот труд и демонстрируют немцы.

В российском искусстве, на мой взгляд, возможно найти точки сопряжения с вариантом абстрактного экспрессионизма — информель. Подобно Германии, наша страна тоже оказалась чем-то вроде «транзитного пункта культурных контактов». Только, если Германия — это транзитный пункт с высокоразвитой инфраструктурой, оборудованный высокими технологиями и принимающий магистральные рейсы мировой арткоммуникации, то наш транзитный пункт к подобному имиджу стремится лишь в последние десятилетия. Потому и поздние прецеденты появления отшумевших в мире трендов. Потому и очень своеобразна их реализация: не стремящаяся к товарной чистоте стиля, но основанная на наитии, интуиции, фольклорном преображении традиционного языка и новаторского.

В контексте магистральной линии абстрактного экспрессионизма мы можем вспомнить патриарха неофициального искусства России Юрия Савельевича Злотникова. В контексте искусства информель — ранние работы Дмитрия Плавинского, опусы Евгения Гора, или работы молодого мастера Влада Кулькова. Однако наиболее рельефно черты стиля, уверен, запечатлены в творчестве художника Бориса Марковникова, чьи выставки прошли как раз в начале Года Германии в московской галерее Art.Ru.

Формальные поиски Марковников вел с 1980-х годов. Каждая из работ того времени заряжена мощнейшей пластической энергией и ассоциируется с традицией «второго», послевоенного абстракционизма. Вещи выполнены в разных, преимущественно — изобретенных мастером, техниках. Например, в некоторые из двухметровых квадратных холстов художник впечатал текстиль, который создает грубую, зримо дышащую фактуру. А это прямая аллюзия на стиль информель.

В других работах Борис Марковников создает подобие принятых в языке информель пиктограмм. Во многом опусы вдохновлены восторгом Марковникова от встречи с цветными скоростями движения по проселочным трассам, когда глаз не фиксирует что-то конкретное, но радуется мчащимся навстречу абстрактным всполохам света и гигантским цветным портьерам, что обрамляют движение в пейзаже. Как тут не вспомнить слова «законодателя» стиля информель Жана Дюбюффе: «Необычные вещи не очаровывают меня. Банальное же приводит в восторг. Ровное, голое шоссе без каких-либо особенностей, какой-нибудь грязный пол или пыльная земля, на которые никто не обратил бы внимания (и тем более не стал бы их писать), опьяняют меня». По сравнению с любящим глубокие дорожные перспективы великим Эриком Булатовым Марковников не утвердитель сложных пространственных сопря-

жений внутри и вовне изображения (они как раз увлекают Эрика Владимировича), но скорее ниспровергатель привычного модуса существования живописного образа, деконструктор его.

Сами истоки близкой к информель концепции творчества Бориса Марковникова объясняются совершенно уникальной, основанной на интуиции и личных душевных терзаниях жизнью в искусстве вопреки обстоятельствам, а не в согласии с ними.

Когда-то Марковникова потрясла фраза Пабло Пикассо о том, что искусство умерло — художники остались. У Бориса возникла шоковая реакция, терапией на которую стал придуманный им собственный метод создания произведений. Движение к этому методу было долгим.

Понятно, что официальное место учебы — Московское художественное училище памяти 1905 года, которое Марковников окончил в 1978 году, не могло в то время воспитывать такую постановку глаза, которая хоть как-то соотносилась с современным искусством. Воспитание было во многом по наитию и согласно страстной жажде творить новое. В эпоху перестройки Марковников создал молодежную артгруппу «Полигон», члены которой сложно и отважно исследовали возможности абстракции в современном тогда контексте. Конечно, в эру «нулевых» группа распалась, каждый из единомышленников пошел своим путем. Однако в самом Марковникове сохранилось убеждение, что искусство — бесконечный эксперимент, тяжелый труд и миссия, к которой должно отнестись с молитвенной серьезностью. Именно эти знание и вера помогли ему справиться с брошенным Пикассо вызовом и дать на него достойный ответ. В чем-то этот честный ответ поддержан самой традицией нового российского абстракционизма, который создан в основном мастерами поколения 1980-х. Для художников этого поколения свяще-

нен материал, работа с ним, скрупулезное наблюдение, умение его не только видеть, но и словно бы слышать.

В начале 2000-х Борис Марковников обратился к новому методу создания слоистой картины. Сперва создается живописная поверхность красивейшей фактуры. Затем безжалостно уничтожается с помощью черной краски. Далее техникой граттажа (процарапывания) верхний слой краски соскабливается ножом или штихелем и возникает творение, в котором различные слои живописной поверхности явлены в мощнейшей энергии перманентного конфликта, борьбы и сопротивления небытию. При этом сама фактура выходит очень красивой, сродни благородной валерной живописи старых мастеров.

Борис Марковников считает, что путь добровольного согласия с тем, что искусства больше нет и остались лишь комментарии к нему (а это отчасти путь концептуализма), своего рода капитуляция. «Когда территория искусства становится только территорией умных людей – становится скучно. Это инженерия».

Познание природы материала, изучение цветовых ландшафтов и даже, по собственному признанию Бориса Марковникова, цветных руин позволяют вспомнить о многих великих мастерах абстракции второй половины XX – начала нынешнего века. И прежде всего о мастерах стиля информель.



1.1. Богоматерь с Младенцем, типа Седмиезерной.
Московская икона XVI в., в окладе XVII в.
Мюнхен, Сокровищница при Королевской резиденции



1.2. Св. Феодор Стратилат, с житием.
Псковская икона XVI в.
Церковь Св. Марии и Христофора в Абсберг-Кальбенштайнберге,
недалеко от Нюрнберга



1.3. Иконописец Димитрий Гаврилов.
Св. Иоанн Предтеча, Николай Мирликийский, Сергей Радонежский,
Иоанн Воин, Георгий и Димитрий
в предстоянии перед иконой Богоматери Владимирской.
Московская икона. 1701 г. Франкфурт-на-Майне, Музей икон.
По кн: Ikonen. Ikonen-Museum Frankfurt a.M. Frankfurt am Main, 2005.
Kat. 41. S. 169



1.4. И.Э. Грабарь. Портрет Мартина Винклера. 1931.
Местонахождение неизвестно



1.5. Мартин Винклер. Фотография.
По кн.: *E. Haustein-Bartsch*. Die Ikonensammler Dr. Heinrich Wendt und Prof. Dr. Martin Winkler und die Gründung des Ikonen-Museums Recklinghausen. Recklinghausen, 2007. S. 26



1.6. Св. Димитрий Солунский.
Новгородская икона XV в. Деталь.
Реклингхаузен, Музей икон.
По кн.: *H.P. Gerhard*. Welt der Ikonen. Recklinghausen, 1963. S. 121



1.7. Хайнрих Вендт. Фотография.

По кн.: *E. Haustein-Bartsch*. Die Ikonensammler Dr. Heinrich Wendt und Prof. Dr. Martin Winkler und die Gründung des Ikonen-Museums Recklinghausen. Recklinghausen, 2007. S. 7

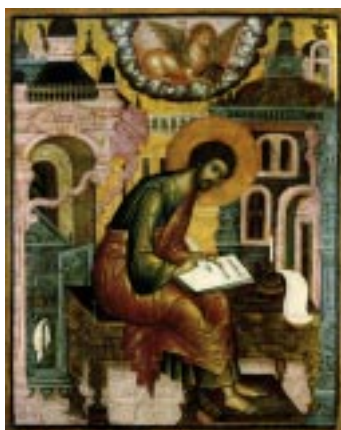


1.8. Богоматерь Владимирская. Икона в окладе. XVII в.
Реклингхаузен, Музей икон.

По кн.: *Е. Хауштайн-Барч, И. Бенчев*. Музей икон в Реклингхаузене, Германия. М., 2008. Кат. 177



1.9. Успение. Икона.
Первая половина XIV в.
По кн.: *Е. Хауштайн-Барч, И. Бенчев*. Музей икон в Реклингхаузене,
Германия. М., 2008. Кат. 101



1.10. Иконописец Семён Спиридонов Колмогорец.
Евангелист Лука. Икона конца XVII в.
Реклингхаузен, Музей икон.
По кн.: *Е. Хауштайн-Барч, И. Бенчев*. Музей икон в Реклингхаузене,
Германия. М., 2008. Кат. 230



1.11. Богоматерь Тихвинская.

Шитая подвесная пелена под чудотворную икону. 1681 г.
Заказ московского стольника Степана Герасимовича Дохтурова.
Реклингхаузен, Музей икон.

По кн.: Церковное шитьё в Древней Руси.
Сборник статей / Редактор-составитель Э.С. Смирнова. М., 2010. С. 257



2.1. Иоганн Генрих Вильгельм Тишбейн (1751–1829).

Конрадин Швабский и Фридрих Баденский в ожидании приговора.

Холст, масло. 65,5×91,5 см.

Петербург, Государственный Эрмитаж. Инв. ГЭ 7155.



2.2. Антон Рафаэль Менгс (1728–1779). Персей и Андромеда.
Холст, масло. 227×153,5 см.
Петербург, Государственный Эрмитаж. Инв. ГЭ 1328



2.3. Анжелика Кауфман (1741–1807).
Спящий младенец Сервий Туллий. 1785.
Холст, масло. 257×317 см. Петербург, Научно-исследовательский музей
Российской академии художеств. Инв. Ж–171.



2.4. Якоб Филипп Хаккерт (1737–1807).
Вилла Мецената и водопады в Тиволи. 1783.
Холст, масло. 121,5×169 см.
Петербург, Государственный Эрмитаж. Инв. ГЭ 7156.



2.5. Иоганн Баптист Лампи (1751–1830), Якоб Филипп Хаккерт (1737–1807).
Портрет Николая Борисовича Юсупова. Между 1786–1789.
Холст, масло. 61×58 см.
Петербург, Государственный Эрмитаж. Инв. ГЭ 5766.



2.6. Рисунок неизвестного русского художника начала XIX века с картины Антона Рафаэля Менгса (1728–1779).
Аллегория спокойствия.

Из альбома-каталога коллекции Н.Б. Юсупова
Galerie du palais de Moscou. 1827. P. 65. №29. 179.
Государственный музей-усадьба «Архангельское». Инв. 1017–ГФ.



2.7. Рисунок неизвестного русского художника начала XIX века с картины Анжелики Кауфман (1741–1807).
Смерть Овидия. 1785

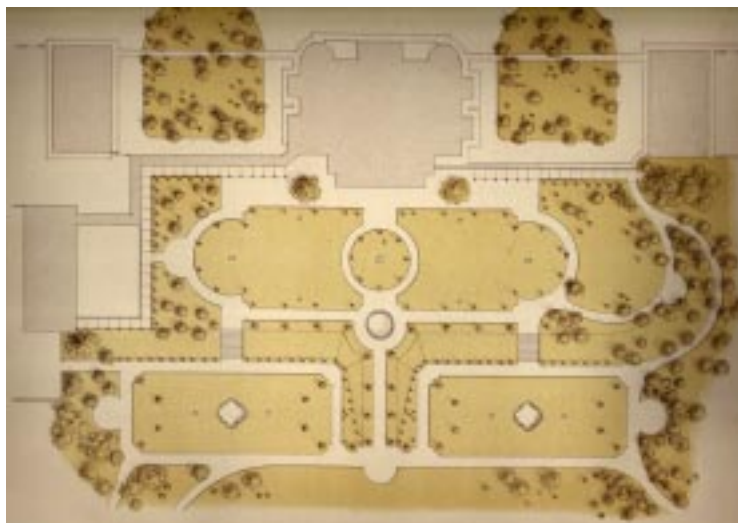
Из альбома-каталога коллекции Н.Б. Юсупова
Galerie d'Archangelski. 1827. T. 2. P. 56. №5.
Государственный музей-усадьба «Архангельское». Инв. 1014–ГФ.



2.8. Анжелика Кауфман (1741–1807).
Автопортрет с музами (аллегориями Музыки и Живописи). 1792.
Холст, масло. 152×201,5 см.
Москва, ГМИИ имени А.С. Пушкина. Инв. Ж–1376.



2.9. Копия Фёдора Яковлевича Алексеева (1753 (1754 ?) — 1824)
с Якоба Филиппа Хаккерта (1737–1807).
Вид Катании и Этны. 1778.
Холст, масло. 59,8×85,5 см.
Москва, Государственная Третьяковская галерея. Инв. Ж–558.



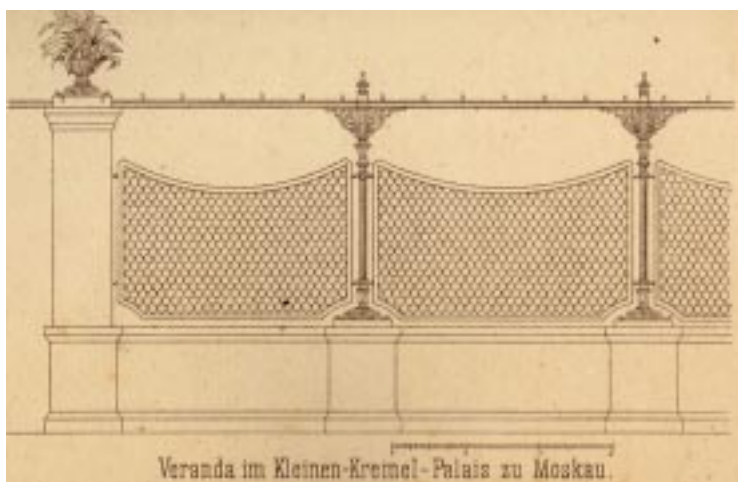
3.1. Центральная часть сада Александровского дворца в Москве.
«Gärtnerisches Skizzenbuch». Таблица XXXI



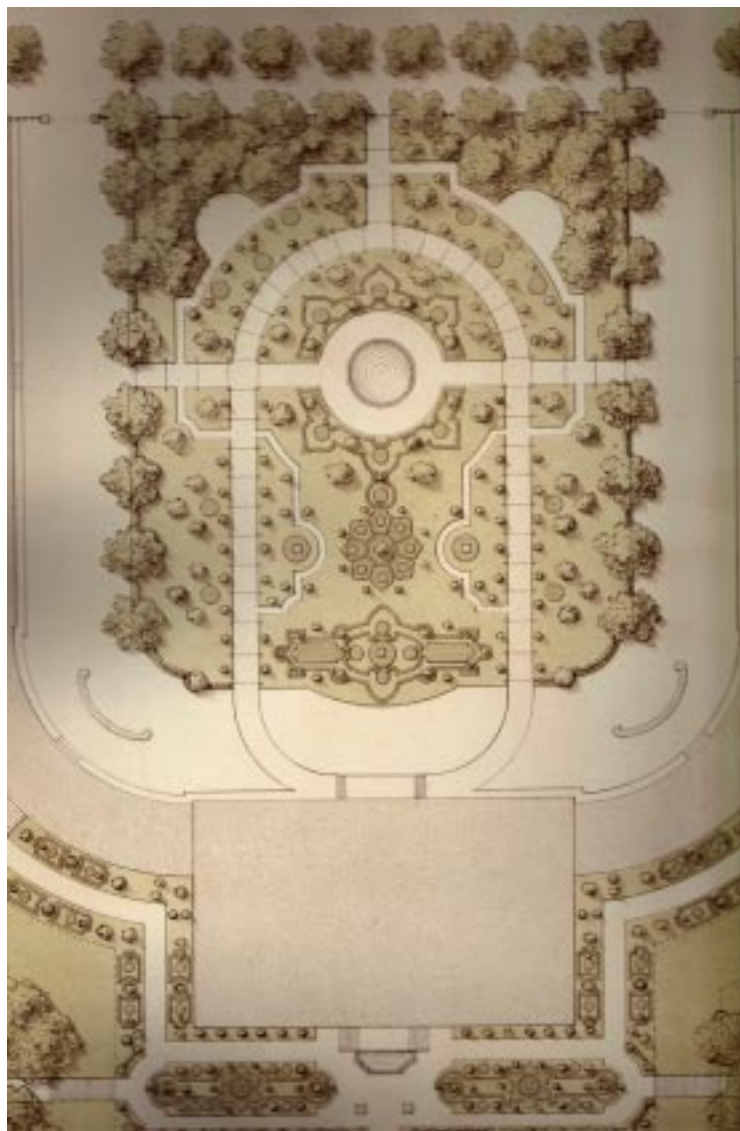
3.2. Парадный цветник в саду Александровского дворца в Москве.
«Gärtnerisches Skizzenbuch». Таблица XXXIII



3.3. Садик Малого Кремлевского (Николаевского) дворца в Москве.
«Gärtnerisches Skizzenbuch». Таблица XLIV (B)



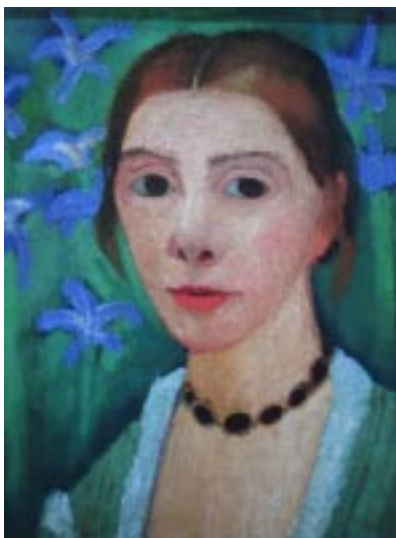
3.4. Ограда веранды Малого Кремлевского (Николаевского) дворца
в Москве.
«Gärtnerisches Skizzenbuch». Таблица XXXIII – врезка



3.5. Парадный партер в усадьбе Николо-Погорелое.
«Gärtnerisches Skizzenbuch». Таблица XLVIII



4.1. П. Модерсон-Беккер. Девушка с цветком. 1907



4.2. П. Модерсон-Беккер. Автопортрет. 1905



4.3. П. Модерсон-Беккер. Портрет Р.-М. Рильке. 1905



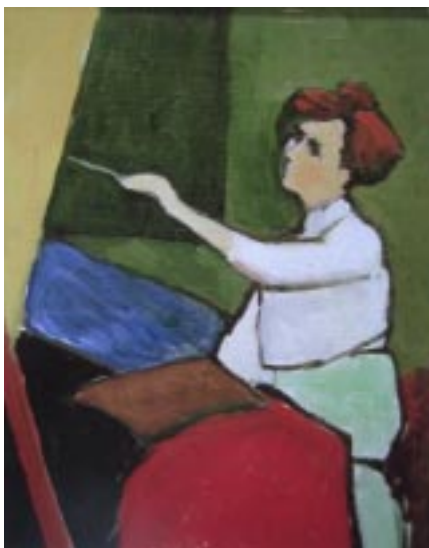
4.4. К. Кольвиц. Автопортрет. 1898



4.5. К. Кельвиц. Молящаяся. 1898



4.6. Г. Мюнтер. Веревкина и Явленский. 1909



4.7. Г. Мюнтер. Автопортрет. 1910



4.8. Г. Мюнтер. Собственный дом в Мурнау. 1909



4.9. А. Явленский. Портрет М. Веревкиной



4.10. М. Веревкина. Автопортрет. 1910



4.11. Мария Марк. Мать с детьми. 1913



4.12. Г. Мюнтер. Портрет В. Кандинского. 1906



5.1. Ш. Холлоши. Автопортрет. 1916.
Будапешт. Холст, масло. 105,5×78,5



5.2. К. Истомин. Девушка в голубом. 1938.
Курск. Холст, масло. 139,5×86



5.3. В. Фаворский. Учебные рисунки, выполненные в школе Холлоши.
Бумага, карандаш 1906–1907.



5.4. К. Истомин. Старик. 20-е.
Бумага, карандаш. 33,0×30,3. «Ковчег»



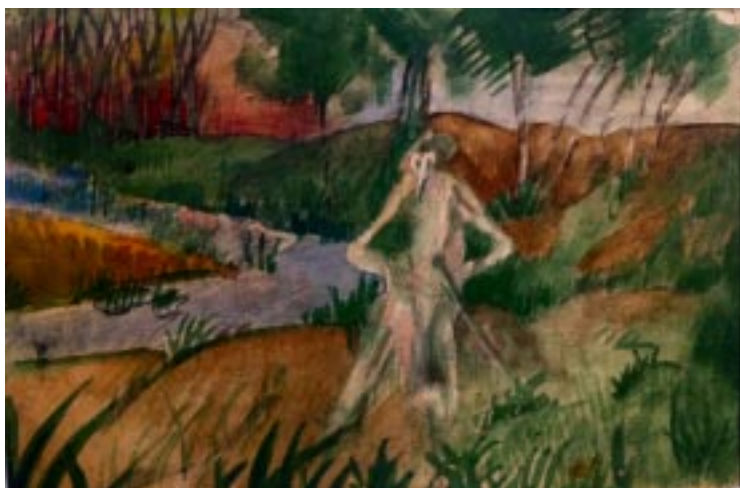
5.5. К. Истомин. Перед зеркалом. 1932.
ГТГ. Картон, масло. 90,5×80



5.6. К. Истомин. У окна (В комнате). 1928.
ГТГ. Холст, масло. 82×93.5



5.7. К. Зефирова. Молога. Крыши. 1914.
Холст, масло. 21×26,6



6.1. Паук. Сон. 1922 г.



6.2. Одиночество. Убийца. 1923 г.



6.3. Распятый. 1923 г.



6.4. Портрет сумасшедшего. 1923 г.



6.5. Баня. Чад. 1924 г.



6.6. Утопленник



6.7. Л. Файнингер. Портрет трагического существа



6.8. Портрет старого большевика. 1925 г.



6.9. Траурный день. 1926 г.



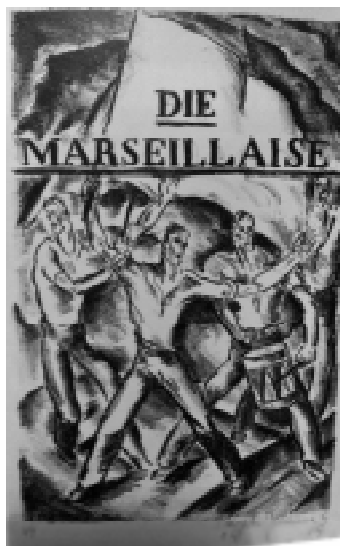
6.10. Борьба за знамя. 1928 г.



6.11. Ленин — вождь пролетариата. 1929 г.



6.12. Э. Годад. Нападение. 1918 г.



6.13. В. Плоннеке. Марсельеза. 1918 г.



6.14. Человек стучается о стенку. 1937 г.



6.15.1. Тупик 1938 г.



6.15.2. Тупик 1938 г.



7.1. Герхард Альтенбург. Эссе homo I (Умирающий воин), 1949 г.
Рулонная бумага, графит, карандаш, 131,5×88 см.
Музей Линденау, Альтенбург



7.2. Карл Хофер. Девушка с лютней, 1945.
Холст, масло, 100×70 см.
ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва



7.3. Вильгельм Лакнит. Гибель Дрездена, 1945.
Холст, масло, 200×113,5 см.
Альбертинум, Дрезден



7.4. Ханс Грундиг. Жертвам фашизма, 1946.
Оргалит, масло, 110×200 см.
Музей изобразительных искусств, Лейпциг



7.5. Хорст Штремпель, Рене Гретц и Арно Мор.
Эскиз к фреске «Металлургия Хеннингсдорфа»
на II Немецкой художественной выставке в Дрездене, 1949.
В 1951 году их работа была признана «общественно вредной»
и уничтожена



7.6. Посетители в очереди
на III Немецкую художественную выставку в Дрездене, 1953.
Лозунг над входом: «Искусство принадлежит народу»



7.7. Харальд Хеллмих и Клаус Вебер. Юные лётчики, 1953.
Местонахождение неизвестно.
Иллюстрация в каталоге III Немецкой художественной выставки
в Дрездене



7.8. Вилли Зитте. Похищение сабинянок, 1953.
Оргалит, масло, 126,5×165 см.
Национальная галерея, Берлин



7.9. Херберт Китцель. Артисты, 1953–1956.
Оргалит, масло, 159×100 см.
Собрание Доры и Хуберта Клеман

РОССИЯ И ГЕРМАНИЯ:
КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ

*Материалы научной конференции
1 марта 2013 года*

ISBN 978-5-901882-54-2



Формат 84×108/32. Бумага офсетная №1.
Гарнитура Баскервиль. Печать офсетная.
Объем 6,75 печ. л. + 1,25 л. илл. Уч.-изд.л. 7,95.
Тираж 200 экз.