

**ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ ОБЩЕСТВО
МОСКОВСКИЕ ДРЕВНОСТИ**

**Художественная жизнь
старой Москвы**

Сборник статей

**Москва
ОАО «Центральное издательство «Воздушный транспорт»
2012**

Составитель: А.И. Федорец
Художник, макет: М.М. Тренихин
Верстка: А.А. Сидельников

Художественная жизнь старой Москвы. Сборник статей. – М.:
ОАО «Центральное издательство «Воздушный транспорт»,
2012. – 84 с. Тираж 1000 экз.
ISBN: 978-5-88821-090-1

«Художественная жизнь старой Москвы» – третий по счету сборник, выпущенный Историко-культурным обществом «Московские древности». В состав сборника вошли лучшие доклады, прозвучавшие на семинарах и круглых столах Общества в 2011 году. В большинстве случаев они посвящены культурной жизни Москвы XVIII – первой половины XX столетий, ее художественному и архитектурному миру. Авторы статей относятся к Москве не просто как к городу, но – как к действующему лицу истории из плоти и крови. Его характер накладывает на культурную жизнь ни с чем не сравнимый, отчетливо московский отпечаток.

© Коллектив авторов, 2012
Тренихин М.М. (иллюстрации), 2012

ОАО «Центральное издательство
«Воздушный транспорт»
(оформление), 2012

ISBN: 978-5-88821-090-1

Предисловие

Москва – город старый, город смешения времен и стилей. Светское мешается здесь с церковным, ветхие переулки переходят в крепкие добротные улицы, а те, в свою очередь – в оживленные проспекты. В центре города стоят нестройными рядами, живут, тянутся к небу, толкаются с небоскребами разноликие постройки XVIII – начала XX века, а кое-где и допетровского времени. Старина московских особняков, усадеб, доходных домов, храмов и колоколенок где-то борется, где-то мирится с дерзостью современных строений, но позиций не сдает. За нею – сила многовековой истории. Истории, на протяжении которой Москва шла рука об руку с Русской Православной Церковью.

Великий град Москов всегда стоял особняком, всегда вызывал колоссальный интерес у историков, писателей, философов, поэтов. Дореволюционная и послевоенная эпохи породили необозримую литературу о Москве, притом литературу очень высокого качества. Между тем, в 1990-х годах интерес к истории города заметно уменьшился.

Одна из причин – та постоянная натянутость, а то и неприкрытое противостояние, которые ощущаются между Москвой и провинцией. Нередко провинция смешивает сам город, а также подавляющую часть его жителей – честных людей, творцов, тружеников, – с той частью политической элиты, корыстолюбие и бескультурие которых заметила и почувствовала на себе вся страна. Другая причина кроется в той ситуации, которая создалась после развала Советского Союза. Пока страна перестраивалась на новый лад, меняла советские одежды на западные, равнодушие накрыло сердца горожан. Корень этой причины кроется в повседневном быту жителей великого города. На протяжении суетных 1990-х погружаться в изучение родной старины, в том числе старины московской, было крайне трудно:

подавляющему большинству столичных гуманитариев приходилось каждый день думать о выживании, а не о высоких материях. Человек, который занят сразу на нескольких работах, вряд ли пойдет с путеводителем в руках гулять по улицам города, рассматривать здания, знакомиться с биографией их владельцев.

С рубежа веков ситуация стала постепенно изменяться. На протяжении последнего десятилетия фактически сложилось две Москвы. Первая из них – неадекватно богатая и полностью лишенная корней в русской культуре. К благородной московской старине она относится либо с презрением, либо – в лучшем случае! – с равнодушием. Зато вторая, пусть и не столь «финансово одаренная», зато укорененная в русской христианской почве, готова приложить все усилия, чтобы история, культура и благочестие столицы вновь стали ценностью в глазах широких общественных слоев. Трудami этой «второй Москвы» начинается ренессанс Великого города. Благодаря действиям малочисленных, разнородных групп, действующих пока еще хаотично, по наитию, разрозненно, – зато с добрыми чувствами и чистой совестью, – интерес образованного класса к московской старине вновь усилился.

Период досадного невнимания к Москве, таким образом, почти уже завершился. На смену ему приходит новая волна интереса к московской истории. Волна, в которой участвуют как закаленные 1990-ми годами ученые, писатели, поэты, так и люди молодые, главным образом, студенты и аспиранты разных вузов. На гребне волны возникают новые объединения, ставящие себе целью приобщиться к истории и культуре города, его старинных жителей. Одно из таких объединений – Историко-культурное общество «Московские древности».

«Московские древности» появились в декабре 2009 года. Они объединили студентов, аспирантов и преподавателей Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (Исторический факультет), Государственной академии славян-

ской культуры, Московского архитектурного института, Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова и других столичных вузов. «Московские древности» стали логическим продолжением другого проекта – «Монастырских прогулок», – задуманного как ряд походов по московским обителям. После проведения нескольких прогулок пришло желание, во-первых, более углубленно заняться изучением истории родного города, а во-вторых, обеспечить всем «монастырщикам» возможность активного информационного обмена. Желание это было реализовано в рамках нового проекта. В отличие от «прогулок», «Московские древности» – это регулярные семинары, проходящие в помещении и ставящие перед собой более широкий круг задач.

Современный гуманитарий и – шире – любой образованный человек должен не только обладать комплексом теоретических знаний, но и уметь свободно реализовывать их на практике. А значит, уметь красиво, чётко и логично выражать свои мысли на публике, грамотно составлять тексты. Знать, в деятельности каких научных сообществ он может принять участие, и какие печатные органы помогут ему решить ту или иную творческую задачу. Иными словами – освоить культуру профессионального мира гуманитариев. Между тем, далеко не каждый имеет возможность получить эти навыки и знания на вузовской скамье. «Московские древности» ставят задачу освоения своими членами подобных навыков. Каждый месяц проходят встречи участников Общества. На каждом семинаре один из участников представляет свой доклад на изученную им тему. После доклада следуют вопросы и общее обсуждение данной проблематики.

Общество «Московские древности» занимается изучением истории, культуры, искусства и церковной жизни столицы. Члены Общества по преимуществу исследуют дореволюционный период в истории Москвы, отыскивая в нем образцы для со-

циальной и культурной жизни российской столицы наших дней. В фокусе внимания участников «Московских древностей» – жизнеописание людей, внесших заметный вклад в жизнь Москвы.

Нужны ли Обществу новые люди? Да, нужны. Нужны те, кто неравнодушен к прошлому и будущему родного города, те, кто активен, любознателен и чувствует искреннюю любовь к Москве – одному из величайших городов Русской земли. В перспективе именно такие люди проломают лед бездумной корысти чиновничества, разрушающего старую Москву при равнодушном бездействии образованных горожан.

Анна Федорец

Сайт ИКО «Московские древности»: <http://www.mosantico.ru>

Страница социальной сети

«В контакте»: <http://vk.ru/club14785386>

E-mail: info@mosantico.ru

**Художественная жизнь
старой Москвы**



Мария Артамонова

Застывшее волшебство: эмали княгини М.К. Тенишевой

На первый взгляд, может показаться, что личность Марии Клавдиевны Тенишевой хорошо известна. И правда, деятельность этой меценатки, певицы, художницы, учёной, археолога, коллекционера неоднократно становилась предметом исследования на страницах книг и журналов, а отдельные факты её жизни бесчисленное количество раз излагались в теле- и радиоэфире. Но стоит только со вниманием приглядеться к «хорошо известным фактам», как выясняется: в действительности многое в жизни этой удивительной женщины до сих пор остаётся загадкой. К примеру, точная дата рождения княгини Тенишевой была установлена только в 2002 году, благодаря стараниям Юлии Янчарковой. Исследовательница, проделав долгую и трудную работу, выяснила, что Мария Клавдиевна появилась на свет 20 мая/1 июня 1858 года. Одной из наиболее загадочных сторон жизни Тенишевой остаётся её творческая деятельность, в част-

ности – создание целого ряда художественных эмалей. Но прежде чем начать разговор о её удивительных эмальерных работах, необходимо обратиться к биографии талантливой художницы.

Сохранились отрывочные данные о детстве и отрочестве княгини. В своих мемуарах Мария Клавдиевна описывает юношеские годы, как некое «туманное виденье». Подобно большинству дворянских девочек, её сначала обучали дома, а потом отдали на полный пансион в гимназию М.П. Спешниковой и М.Д. Дурново. Мария была незаконнорожденным ребёнком. Отношения с матерью у неё были прохладные, людей она дичилась и большую часть времени проводила наедине с книгами и картинами. Именно тогда, в детские и отроческие годы, зародилась в будущей княгине Тенишевой страсть к искусству – как к прекраснейшему из способов сделать мир лучше. Когда девушке исполнилось шестнадцать лет, и молодой юрист Рафаил сделал ей предложение, Мария, долго не раздумывая, приняла его. Она надеялась, что замужество даст ей долгожданную свободу и в корне изменит её жизнь. Но первый брак с Рафаилом Николаевичем Николаевым принёс одни разочарования. Только со своим вторым супругом – князем Вячеславом Николаевичем Тенишевым, она обрела настоящее семейное счастье. Князь стал для Марии Клавдиевны верным другом и помощником. Хотя он и не всегда разделял увлечения своей жены, но тем не менее потакал её просьбам. В своих мемуарах княгиня пишет: «Меня влечёт куда-то... До боли хочется в чем-то проявить себя, посвятить себя всю какому-нибудь благородному человеческому делу».

Заветной мечтой М.К. Тенишевой было создание школы для крестьянских детей. Задолго до знакомства с князем, Мария Клавдиевна и её подруга Екатерина Константиновна Святополк-Четвертинская, делали попытки организовать учебное учреждение для сельских ребят. Но все их усилия оказались тщетными:

женщинам не хватило денег на реализацию благого замысла. Как только княгиня Тенишева получила возможность распоряжаться определенными средствами, она с жаром принялась за дело.

Первой ласточкой стала организация в Бежецке ремесленного училища для подростков – детей рабочих. Самим рабочим, по настоятельной просьбе Марии Клавдиевны, стали выдавать во временное пользование пустующую землю. Доселе им приходилось ютиться в грязных бараках. Княгиня создала несколько школ для крестьянских детей, организовала народную столовую.

Свои начинания в деле просвещения Тенишева продолжила на смоленских землях. Для этих целей она сначала приобрела у Святополк-Четвертинской имение Талашкино (неподалёку от Смоленска), а затем купила у местной помещицы хуторок Флёново, находившийся неподалёку. Мария Клавдиевна открыла сельскохозяйственную школу. Обучение в ней было налажено согласно последним научным достижениям. Основной целью школы было подготовить учеников к научному ведению собственного хозяйства, а также дать возможность после окончания учёбы занять служебные места в имениях. Кроме того, княгиня стремилась всесторонне развить своих подопечных, привить им любовь к прекрасному. Во Флёново были открыты художественные мастерские, организован театр, создан балалаечный оркестр. Мария Клавдиевна принимала непосредственное участие в творческой жизни. Вместе с учениками она играла в спектаклях, разрабатывала эскизы для художественных мастерских.

Любовь к искусству, зародившись в раннем детстве, никогда не угасала в сердце Тенишевой. Она являлась одним из организаторов журнала «Мир искусства», была крупным коллекционером. Основную часть своих художественных собраний, выполненных на профессиональном уровне, княгиня передала государству. Коллекция акварелей была подобрана Марией Клав-

диевной таким образом, что на её примере оказывалось возможным проследить развитие этой техники. К сожалению, Русский музей согласился принять только часть акварелей. Собрание памятников древнерусского искусства княгиня в 1905 году передала филиалу Московского археологического общества в Смоленске, построив для музея здание в русском стиле. Тенишева не только занималась коллекционированием, но и прекрасно пела, рисовала, создавала произведения декоративно-прикладного искусства...

М.К. Тенишева была щедро наделена искрой Божией – и притом обладала достаточной силой воли, достаточной целеустремленностью, чтобы реализовать едва ли не все дарованные ей Господом таланты. И всё же главной её страстью, делом, которое она озарила горением души, было искусство эмали.

Волшебный мир этого таинственного полузабытого ремесла пленил княгиню. Первое знакомство со старинными эмальерными произведениями произошло в одном из музеев Парижа. Тенишева была не тем человеком, который останавливается на дилетантском увлечении. Она всю себя отдавала тому делу, которым занималась. «...Я целиком ушла в изучение техники эмалей. Училась у деспота – старика на Монмартре гравированию на меди, училась выжигать, делала сама опыты над тугоплавкими осколками, находя их у старьёвщиков-антикваров. В библиотеке Лувра разыскивала старинные формулы составов цветных эмалей, настоящие гримуары: ни один материал не назван там своим собственным именем – это почти алхимия», – позднее запишет княгиня в мемуарах.

Конечно, Мария Клавдиевна не была единственным человеком, который на рубеже веков заинтересовался искусством перегородчатой эмали. В эпоху модерна старинная эмальерная техника заговорила на новом языке благодаря таким мастерам, как: Георг Фрамpton Фишер, Михаил Перхин, Фё-

дор Рюкерт. Каждый из этих художников, обратившихся к этому сложному и трудоёмкому ремеслу, приобрел свой уникальный почерк. Однако именно княгине Тенишевой удалось воплотить в эмальерных работах особый русский дух, создать настоящие шедевры, восходившие к лучшим образцам, какие только даровала миру самобытная народная культура.

Марию Клавдиевну влекла национальная старина. Она мечтала возродить русский стиль – не копируя древние образцы, а, вдохновляясь ими, создавать нечто совершенно новое. В мемуарах княгиня так пишет об этом: «Мне хотелось осуществить в Талашкино ещё один замысел. Русский стиль, как его трактовали, был совершенно забыт. Все смотрели на него, как на что-то устарелое, мёртвое, неспособное возродиться и занять место в современном искусстве». Как феникс из пепла, восстал русский стиль, благодаря стараниям Марии Клавдиевны – а также целой плеяды её современников – людей творчески одаренных, тонко чувствующих красоту окружающего мира¹. В этом нелёгком деле М.К. Тенишевой помогали художники, писатели, архитекторы, музыканты, которых она пригласила в имение Талашкино.

Неудивительно, что именно Талашкино стало тем местом, где Тенишева впервые попробовала изготовить произведение стеклянными красками. Взяв за основу систему образов и изобразительные приёмы народного искусства, она создала собственный неповторимый стиль. Волшебство лучезарных красок раз и навсегда очаровало её. Однажды познакомившись

¹ Разумеется, М.К. Тенишева была далеко не единственным человеком, сознательно работавшим над становлением русского стиля. Начиная со второй четверти XIX столетия, этот стиль пыталось взрастить государство. Однако первые прекрасные образцы русского возникли в результате частной инициативы. Их творцы – участники Абрамцевского художественного кружка, фактическим главой которого был крупный купец С.И. Мамонтов. Творческие находки Абрамцевского кружка оказали влияние на некоторые направления деятельности Талашкинских мастеров; само это объединение под деятельным руководством М.К. Тенишевой, впрочем, развивалось вполне самобытно.

с искусством эмали, она будет совершенствовать свои навыки на протяжении всей жизни. В воспоминаниях М.К. Тенишева написала следующее: «Эмаль так сильно манила и приковывала к себе, что мои работы в портрете и прикладном искусстве, несмотря на достигнутые успехи, переставали меня занимать. Меня не тянуло выставлять и добиваться имени как портретистки – к тому же меня никогда не удовлетворяло то, что я делала. Взявшись за эмаль, я ревниво пряталась от всех и не признавалась никому. Никогда у меня не было намерения выступать перед публикой, и если я желала достичь известного совершенства, то только чтобы послужить моей церкви. Это было моей единственной руководящей целью»¹.

Во время вынужденного пребывания в Париже в 1905-1908 годах княгиня продолжала заниматься эмальерным делом. Мария Клавдиевна устроила уютную мастерскую, где с необычайным рвением возобновила попытки проникнуть в тайны эмальерного искусства. Вместе с французским художником Жоржем Артуром Жакеном она экспериментировала с рецептурой красок, пытаясь обогатить палитру тонов непрозрачной эмали. Техника выемчатой эмали была невероятно трудна. Для начала необходимо было подготовить металлическую пластину, выдолбить в ней углубления, между которыми оставались тончайшие перегородки. Затем полученные углубления заполнялись стекло-видной массой. Сделать это необходимо было таким образом, чтобы цвета не смешались друг с другом. Эта работа, требующая постоянного напряжения сил, отнимала немало времени и душевной энергии... но она же в случае удачи дарила глубокое удовлетворение и служила источником нового вдохновения.

¹ Церковь, о которой идет речь – храм Святого Духа. Он был возведен в селе Флёново по проекту С.В. Малютина, И.Ф. Баршевского и М.К. Тенишевой. Строительство продолжалось с 1902 по 1903 год. В период 1908-1914 годов над росписью интерьера храма работал Н.К. Рерих. Эта церковь в русском стиле, по замыслу её создателей, должна была стать усыпальницей Тенишевых. Но храм так не был до конца обустроен и освящён.

Параллельно с созданием художественных работ, Тенишева занималась научным исследованием эмальерного дела. В 1916 году она защитила диссертацию «Эмаль и инкрустация» и получила большую золотую медаль и звание учёного археолога. Освоить столь сложное ремесло, постигнуть самую суть эмальерного искусства, было по силам только твёрдой, волевой и целеустремлённой натуре. Именно такой и была Мария Клавдиевна. Кружевные салфеточки, расшитые бисером кошелёчки, вязаные пенеточки и прочее домашнее рукоделие, которое создавалось светскими дамами, чтобы потешить мужа или порадовать гостей, совершенно не вдохновляло княгиню. Душа Марии Клавдиевны горела подлинным искусством. Загадочный и таинственный мир стекла манил её и увлекал в свои глубины.

Цветное стекло подобно магической субстанции. Оно способно изменять видимый мир, делать его «иным». Более того – оно способно преображать наблюдателя – того, кто смотрит через стекло на мир, чудесным образом преобразившийся. Немудрено, что этот материал обрёл популярность именно на рубеже веков, когда в творческой среде повсеместно бытовали «столоверчение», спиритические сеансы и магические мистерии. Полупрозрачность, недосказанность, неуловимость стекловидной массы влекла ювелиров и архитекторов. Можно упомянуть хотя бы витражи, которые в конце XIX века настолько были востребованы... что их стали подделывать. Витраж воспринимался как посредник между мирами – и в то же время имел чисто утилитарную функцию: он был призван преобразить унылый вид, открывающийся из окон доходных домов. При умелом обращении стекловидная масса в сочетании с металлом, становилась подлинной драгоценностью. В эпоху модерна эмали и витражи, пришедшие из древности, наполнились новыми смыслами и засияли иными, хотя и столь же прекрасными, красками.

Княгиня Тенишева интересовалась древними эмалированными предметами, в её собрании были вещи разных эпох и государств. Но вдохновения для собственных работ она искала в древнерусском искусстве. Загадочные, полумистические глубины, которые таила в себе русская старина, влекли Марию Клавдиевну. Герои былин и сказаний были воспеты княгиней в стекле и металле. Портал теремка в Талашкине до сих пор украшает лучезарная эмаль, изображающая Святого Георгия, борющегося со змеем. Ещё одно эмальерное произведение княгини в настоящее время находится в городском музее Смоленска. Это изделие представляет собой пластину с изображением стилизованной совы. Ночная птица расправила крылья и замерла, её взор направлен прямо на зрителя. Чёрные глазницы пернатой хищницы хранят в самой своей глубине тайну дремучих лесов – а, возможно, и тайну всего мироздания. Диковинные звери и птицы, волшебные грады, святые русские подвижники, чудодейственные травы-муравы – вот те образы, к которым обращалась Мария Клавдиевна в своём творчестве.

Эмали княгини Тенишевой, пропитанные духом русской старины, выполненные согласно древней технологии, разошлись по всему миру. Её произведения были высоко оценены в Европе и попали во многие западные музеи. В настоящее время большинство работ находятся в частных коллекциях за рубежом, но о местонахождении части эмалей, к сожалению, ничего не известно.

Последние десять лет своей жизни княгиня провела в эмиграции, в небольшом французском городке Воскрессон. Она продолжала заниматься эмалью. Но жизненные условия были таковы, что Тенишева была вынуждена продавать свои работы. Будучи уже пожилой женщиной, страдая базедовой болезнью, Мария Клавдиевна, тем не менее, не оставляла любимое дело. В её умелых руках расцветали стеклянные цветы в металлической оправе, блюда и солонки обрамлялись дре-

нерусской вязью, а на сундучках возникали изображения сказочных городов. Когда недуг подточил здоровье княгини до такой степени, что она не могла удержать в руках инструменты, на выручку пришёл старинный друг, Василий Александрович Лидин. Он помогал княгине гравировать и обжигать эмали, доставал заказы и продавал готовые изделия. Их совместная работа продолжалась, до самых последних дней жизни княгини. Скончалась Мария Клавдиевна Тенишева 14 апреля 1928 года.

Всё оборудование и материалы своей мастерской она завещала археологическому институту в Праге. Продолжить дело Тенишевой и наладить изготовление художественных эмалей в чешской столице предстояло княгине Татьяне Николаевне Яшвиль-Родзянко. Чтобы познать все секреты изготовления пергородчатой эмали, Татьяна Николаевна приехала в Воскресен, где её наставником стал Василий Александрович Лидин. Целое лето она постигала тонкости эмальерного искусства. А когда наступила осень, Татьяна Николаевна вернулась обратно в Прагу и увезла с собой «мастерскую» княгини Тенишевой. Княгиня Явшиль-Родзянская мечтала создать в Праге школу «эмальерного искусства». Но её желанию не суждено было сбыться. Через несколько лет после возвращения в Прагу она умерла. С её скоропостижной кончиной фактически исчез и след мастерской.

Сохранившееся на сегодняшний день творческое наследие княгини Тенишевой сравнительно невелико. Но оно крайне значимо как для русского, так и для всего мирового искусства. «Эмали княгини Тенишевой – это воскрешение старины, это мастерское сочетание элементов, присущих данному материалу, полная согласованность материи, формы и красок, словом, образец того единства, в котором воплощается созданный воображением идеал».

Размах творческого гения М.К. Тенишевой был необычайно широк. Княгиня искала себя и в живописи, и в графике, и

в музыке – но ни в одной из этих областей талант её не раскрылся полностью. Лишь в утончённом искусстве эмали княгиня состоялась как подлинный художник-творец. Эмальерное дело было внутреннее созвучно её натуре, сродни индивидуальным особенностям характера. Подобно тому, как в эмальерных произведениях соединяются стойкость металла и хрупкость стекла, в этой женщине одновременно сосуществовали два начала – сила и чувствительность. Техника эмали сложна и трудоёмка, но Марии Клавдиевне Тенишевой удавалось создавать поистине гениальные произведения. Не так сложно найти этому объяснение. Художник И.Н. Крамской писал: «Только сочетание формы и идеи переживёт своё время». В работах Тенишевой идея и форма изначально были едины, так как питались от одного источника.

Список источников и литературы:

1. *Джеско О.* Мир эмали княгини Тенишевой. М., 2004;
2. *Журавлева Л.С.* Княгиня Мария Тенишева. Смоленск, 1992;
3. *Она же.* «Эмали» М.К. Тенишевой. Смоленск, 2002;
4. Талашкино / Авт.-сост. Б.Ф. Рыбченков, А.П. Чаплин. М., 1973;
5. *Тенишева М.К.* Впечатления моей жизни. М., 2006;
6. *Фролов А.И.* Основатели российских музеев: А. Боголюбов, И. Цветаев, М. Тенишева. М., 1991.



Полина Малашина

**Добрый ангел Абрамцева:
Елизавета Григорьевна Мамонтова и
Абрамцевский художественный кружок**

На протяжении многих лет хозяевами подмосковной усадьбы Абрамцево являлись известный промышленник и меценат Савва Иванович Мамонтов (1841-1918) и его супруга, Елизавета Григорьевна, урожденная Сапожникова (1847-1908). Под их гостеприимным кровом находили приют многие деятели русского искусства. В разное время в Абрамцеве творили скульптор М.М. Антокольский, живописцы В.А. Серов, В.Д. Поленов, Е.Д. Поленова, В.М. Васнецов, М.А. Врубель, М.В. Нестеров, И.Е. Репин, В.И. Суриков и многие другие. Что так влекло художников в Абрамцево? Ответить на этот вопрос позволяют воспоминания тех, чья судьба так или иначе была связана с этим прекрасным уголком земли, словно сошедшим со страниц старой сказки.

Абрамцево стало своего рода географическим средоточием, центром деятельности Мамонтовского художественного кружка (зарождение его обычно относят к 1878 году). Н.В. Поленова, жена художника В.Д. Поленова, писала: «Ду-

шой и центром его были Савва Иванович, с присущей ему способностью возбуждать и создавать кругом себя творческий энтузиазм, и Елизавета Григорьевна, глубиной и мягкостью своего характера умевшая привлекать сердца людей»¹. В состав этого неофициального объединения входили творческие люди, привлеченные обаянием величественной фигуры Саввы Мамонтова, его экспрессией и душевной щедростью.

Биографы этого объединения единодушно отмечают: Савва Иванович обладал редким, невероятно ценным талантом – он умел отыскивать истинные дарования и в нужный момент поддерживать их. Поддержка эта не была сугубо материальной. Буквально «фонтанирующий» идеями, С.И. Мамонтов умел привлечь к осуществлению своих грандиозных замыслов таких же увлекающихся людей, способных претворить красивую фантазию в жизнь.

Однако исследователи деятельности как Абрамцевского кружка, так и Саввы Мамонтова порой забывают об очень важной вещи: магнит, притягивавший гостей усадьбы, имел два полюса. И если на одном из них был Савва Великолепный, неистощимый источник новых затей, шумный, вспыльчивый, энергичный, – то на другом была Елизавета Григорьевна, уравновешивавшая и дополнявшая кипучую натуру мужа. Вот как описывает ее в воспоминаниях В.С. Серова, мать известного художника: «Природа наделила ее сильной волей, твердым умом. Сдержанная, справедливая, всегда владеющая собой, спокойная на вид (только нервное подергивание бровей выдавало ее душевные бури)»².

Пожалуй, именно это взаимодополнение двух сильных личностей, возможность выбора, и объясняли гармоничность отношений, царивших в пестрой среде кружковцев. Кого-то подтал-

¹ Поленова Н.В. Абрамцево. Абрамцево, 2006. С. 16.

² Серова В.С. Как рос мой сын. Л., 1968. С. 82.

кивал к действию мощный импульс, исходящий от хозяина усадьбы, кто-то искал душевного умиротворения рядом с его супругой.

В работах, посвященных прямо или косвенно Елизавете Мамонтовой, освещаются преимущественно ее деятельность как коллекционера предметов русской старины, благотворительная активность¹ и активное участие в создании Абрамцево-кудринской школы резьбы по дереву.

Но, думается, исследователи упускают из виду существенный момент, достойный пристального внимания и изучения. А именно: для многих членов абрамцевского кружка большей притягательной силой обладал не Савва, а его тихая, спокойная и уравновешенная супруга². В воспоминаниях художников зачастую можно разглядеть это разделение симпатий. Почему же, в таком случае, роли Елизаветы Григорьевны в деятельности кружка уделяется так мало внимания?

Ответ на этот вопрос прост: как рядом с яркой, сияющей звездой бывает не видно маленьких звездочек, так и масштаб фигуры Саввы Ивановича не сразу позволяет разглядеть в его спутнице жизни равную ему силу. Между тем, отношения, сложившиеся у членов художественного кружка с Елизаветой Григорьевной Мамонтовой, были для их деятельности не менее важны, чем отношения с Саввой Ивановичем.

¹ Так, например, по инициативе Е.Г. Мамонтовой в Абрамцево были построены школа и больница для крестьян, столярная мастерская, а в заботе о сохранении народных ремесел она скупала у местных жителей их изделия.

² Нельзя утверждать, однако, что вопрос этот совершенно остался без внимания исследователей. Существует, например, статья, в которой тема взаимоотношения Е.Г. Мамонтовой и участников абрамцевского кружка намечена, но, к сожалению, практически не раскрыта: См.: *Галямичева А.А.* Семья Мамонтовых в творчестве художников «Абрамцево-кудринского кружка» // *Материалы IV Международных Стахеевских чтений.* Т. 2. Елабуга, 2009. С. 7-15.

Михаил Васильевич Нестеров в воспоминаниях так описал Елизавету Григорьевну: «Величайший житейский такт, мудрость жизни, неусыпная мысль к доброму деланию, скромность, простота. Религиозность без ханжества. Христианка в самом живом, деятельном проявлении. Чудная мать, заботливая хозяйка, энергичный, разумный член общества, друг меньшей братии с прекрасной инициативой в области просвещения и прикладных искусств. При всем том обаятельная в обращении с людьми, с привлекательным лицом, тихими, немного прищуренными глазами и несколько печальной, приятной улыбкой, чертами лица правильными, несколько грузинского типа»¹.

Елизавета Григорьевна родилась в семье московского купца-шелкоторговца Григория Григорьевича Сапожникова. Она получила хорошее домашнее воспитание, брала уроки музыки и «...страстно любила немецких классиков, особенно Бетховена и Шумана»². С юных лет купеческой дочери привили интерес к поэзии, искусству – особенно ее привлекала Италия. Во время поездки в Европу семнадцатилетняя Лиза познакомилась с Саввой Мамонтовым, а год спустя, в 1865-м, состоялась их свадьба.

Еще через несколько лет, в 1870 году, Мамонтовы приобрели у прежней хозяйки, Софьи Сергеевны Аксаковой, подмосковное имение Абрамцево. Начался новый этап в жизни как усадьбы, так и ее владельцев.

Елизавета Григорьевна отдавала благоустройству Абрамцева много сил и энергии. Наталья Васильевна Поленова пишет: «С 1884 года Елизавета Григорьевна сосредоточила весь интерес своей жизни на абрамцевской деятельности. Там была ее школа, там церковь, отвечающая ее религиоз-

¹ *Нестеров М.В.* Давние дни. Воспоминания, очерки, письма. Уфа, 1986. С. 444

² *Фролов А.И.* Е.Г. Мамонтова и музей народного искусства в Абрамцево // Серпуховский историко-художественный музей. Материалы юбилейной научно-практической конференции (Серпухов, 12-14 февраля 1996 г.). Серпухов, 1996. С. 36.

ным и художественным запросам, там же, при школе, ею была основана столярная мастерская». Савва Иванович, работая, много времени проводил в Москве, и потому существовало словно две усадьбы: веселое, шумное, оживленное Абрамцево Саввы и спокойное, тихое – Елизаветы Григорьевны.

Михаил Васильевич Нестеров предпочитал навещать обитателей усадьбы в те дни, когда Савва Иванович и «его шумная ватага» были в Москве. Он вспоминал: на это время Абрамцево «...из шумного, веселящегося становилось серьезным, как бы спешащим наверстать прогульные дни, и работало не покладая рук»¹. По натуре Нестеров был человеком нелюдимым, даже замкнутым, не разделял шумных увлечений других участников мамонтовского кружка. Он искал на абрамцевских просторах вдохновения в живописных пейзажах, трудился над этюдами, а иногда просто заходил к Елизавете Григорьевне – побеседовать. Глубоко и искренне верующая натура, она понимала порывы его души, переживания, которые в ту пору испытывал он, работая над циклом картин, посвященных Преподобному Сергию Радонежскому.

Мнение Елизаветы Мамонтовой было для Нестерова очень важно. Художник с большой признательностью вспоминает, что «Юность Преподобного Сергия» – полотно, заслужившее самые разнообразные, положительные и отрицательные, отзывы, – она оценила как лучшее из его произведений, поставив даже выше «Видения отроку Варфоломею». В тот момент живописцу был важен любой дружеский жест, любое слово, сказанное в его пользу, а похвала из уст Елизаветы Григорьевны была для него особенно ценна.

¹ *Нестеров М.В. Указ.соч. С. 146.*

«В иные минуты невольной усталости и ослабления духа»¹ обращается к Елизавете Григорьевне и Виктор Михайлович Васнецов. В письмах он сетует на свою необщительность и радуется тому, что сохранил связь со старыми друзьями, особенно с хозяйкой Абрамцева, которая дарит ему утешение, когда он сам теряет веру в себя. Особенно это видно по переписке 1889 года, когда на Васнецова была возложена роспись Владимирского собора в Киеве. В этот период, работая большей частью над религиозными сюжетами, он многое пытался осмыслить, много размышлял над трактовками образов, часто сомневался и разочаровывался. Свои терзания он описывает Елизавете Григорьевне, с ней советуется, когда пишет Лик Христа. В свою очередь, та отвечает ему проникновенными, мудрыми письмами, в которых называет его труд «путем к свету».

Е.Г. Мамонтова всегда живо интересовалась творчеством близких ей людей. В 1889 году она приезжала в Киев, чтобы своими глазами увидеть то, о чем читала в корреспонденциях. Когда же у Елизаветы Григорьевны не было такой возможности, Васнецов всегда старался передать ей фотографии своих работ, чтобы узнать ее мнение.

Особенно трепетно относился к супруге Саввы Мамонтова Илья Семенович Остроухов. Впервые он появился в Абрамцеве совсем молодым и очень застенчивым начинающим художником. Тогда в нем еще не было того «налета респектабельности», за который его впоследствии многие недолюбливали. Нескладной внешности молодой человек, прекрасно образованный, начитанный, знавший несколько иностранных языков, вызывал всеобщую симпатию. Тем не менее, из всего семейства Мамонтовых он теснее всего сошелся с Елизаветой Григорьевной.

¹ *Васнецов В.М.* Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. М, 1987. С. 80.

Остроухов разделял многие ее интересы и пристрастия. Кроме того, в обществе этой женщины он мог чувствовать себя свободно. В один год, загоревшись идеей прочитать в оригинале Данте, они вместе брали уроки итальянского языка. Но главным, что их объединяло, была музыка. Елизавета Григорьевна в юности брала уроки у Клары Шуман-Вик. Выйдя замуж, она не оставила любимого занятия. Сын Мамонтовых, Всеволод Саввич, вспоминал: «С ней, преодолевая свою конфузливость, он (Остроухов. – П.М.) любил поиграть в четыре руки на фортепьяно. В этом своем часто повторяемом занятии они придерживались исключительно классической музыки, и у меня в памяти особенно крепко сохранился в их исполнении септет Бетховена. Но стоило во время их игры появиться в той же комнате кому-либо из малознакомых, как Илья Семенович моментально опускал руки и, не сдаваясь ни на какие увещевания и просьбы, решительно прекращал свое любимое занятие»¹.

Деятельная натура Е.Г. Мамонтовой не могла довольствоваться одним музицированием и изучением языков. Немало времени и сил она посвящала благотворительной деятельности. Многим обязан ей нынешний музей Абрамцево: в первую очередь ее усилиями до нас дошли многие вещи еще «аксаковского» периода жизни усадьбы. Надо заметить, что Елизавета Григорьевна вообще обладала неким «чувством истории». Она остро ощущала историческую и художественную ценность не только наследия прошлого, но и явлений настоящего – того, что происходило в непосредственной близости от нее самой. Так, только благодаря ее вниманию к подобным мелочам, до наших дней дошли некоторые уникальные этюды, наброски Серова, Репина, Сурикова, Коровина.

¹ Мамонтов В.С. Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. Абрамцево, 2006. С. 38.

Потому нет ничего удивительного в том, что в числе главных достижений Елизаветы Григорьевны называют собранную ею коллекцию предметов русской старины, а также учрежденную по ее инициативе столярно-резчицкую мастерскую. Коллекция послужила образцом для подобных собраний В.Д. Поленова, И.С. Остроухова и других. Мастерская же стала делом жизни и источником вдохновения для талантливой художницы и иллюстратора Елены Дмитриевны Поленовой.

История эта началась еще в 1881 году, когда В.Д. Поленов и И.Е. Репин принесли с прогулки резную деталь украшения крестьянского дома, которая стала первым экземпляром коллекции. Елизавета Григорьевна, страстный любитель русской старины, стремилась не допустить, чтобы фабричное производство полностью вытеснило народные промыслы, и создание в 1876 году столярной мастерской было призвано послужить этой цели.

«Намеченное ею дело было трудное, но одним из отличительных свойств Елизаветы Григорьевны было умение привлекать к себе помощников и вдохновлять их на общую работу»¹, – писала Н.В. Поленова. Помощники в самом деле нашлись, и главным из них стала сестра художника В.Д. Поленова, Елена Дмитриевна. На основе собрания, постоянно пополняющегося за счет «экспедиций» и заказов крестьянкам окрестных деревень, Поленова разрабатывала новые эскизы резной мебели, утвари, – а в мастерской их воплощали в жизнь. Общее дело, захватившее обеих женщин, чрезвычайно сблизило их. Поначалу Елена Дмитриевна «дичилась», но постепенно ей передалась увлеченность Елизаветы Григорьевны. В нынешнем музее Абрамцево хранятся изящные резные «шкапчики», стулья, шкатулки, выполненные по рисункам Е.Д. Поленовой.

¹ Поленова Н.В. Указ.соч. С. 26.

Мастерская была не единственным направлением совместной деятельности Мамонтовой и Поленовой. Интерес к народной культуре обратил их взоры к фольклору. Так, однажды возникла идея издать серию красочно иллюстрированных книжек – житий святых, сказок. Забегая вперед, следует заметить: осуществить задуманное полностью не получилось, но некоторые из намеченных к изданию книг («Маша и Ваня», «Сынко-Филипко», «Война грибов») все-таки увидели свет. Поленова с жаром взялась за дело. Для подготовки иллюстраций она не только изучала образцы народного творчества, но и искала вдохновения во всем, что ее окружало. Природа Абрамцева, словно пропитанная сказочным духом, как нельзя более к этому располагала. «Елизавета Григорьевна с детьми жила этим фантастическим творчеством Елены Дмитриевны и помогала ей находить в таинственной чаще леса подходящих по своей осанке натурщиков-грибов, с которых Елена Дмитриевна на месте делала акварельные наброски»¹, – пишет Н.В. Поленова о сказке «Война грибов». И в самом деле, каждый гриб на исполненных ею иллюстрациях имеет свой характер: изящные и чуть жеманные белянки-дворянки, осанистые рыжики – богаты мужики, забавные благодушные волнушки-старушки, бравые грузди.

Хорошо жилось в Абрамцевской усадьбе взрослым, вдохновенно, мазок за мазком, создававшим на этом природном полотне собственный сказочный мирок! Но еще лучше жилось здесь детям – «малой братии», как их называли обитатели Абрамцева.

У четы Мамонтовых было трое сыновей и две дочери, но, кроме них, каждое лето в усадьбе жили дети друзей и знакомых. Елизавета Григорьевна на это время становилась их «общей мамой». Родители, вместе с Саввой Ивановичем то уезжавшие в Мо-

¹ Там же. С. 38.

скву, то вновь возвращавшиеся, смело оставляли детей и подростков на попечение Елизаветы Григорьевны и Елены Дмитриевны, проводивших в Абрамцеве почти все время. И, наверное, ничего удивительного нет в том, что много лет спустя уже выросшие дети так тепло и охотно вспоминали дни, проведенные в усадьбе.

Здесь выдумывались игры – масштабные и захватывающие настолько, что, наряду с детьми, в них с большим энтузиазмом принимали участие взрослые. Ставили спектакли, в которых дети чувствовали себя «на равных с остальными»: сочиняли сценарии, распределяли роли, репетировали, выступали. По вечерам Елизавета Григорьевна читала вслух. В такую необыкновенную обстановку посчастливилось в детстве попасть будущему известному художнику Валентину Серову.

Его привезла сюда мать, Валентина Семеновна Серова, женщина властная и целеустремленная. Она горячо любила своего сына, но постоянно находилась в разъездах и не могла каждый раз брать его с собой. Так и получилось, что в одно лето у абрамцевской «малой братии» появился новый товарищ по играм, сразу же почему-то прозванный «Антоном». В усадьбе Серов скоро стал одним из предводителей в мальчишеских забавах, быстро сошелся со всеми детьми, с неистощимой фантазией выдумывал новые развлечения и шалости. Всеволод Мамонтов вспоминает: «...Серов, попавший к нам в семью почти ребенком, всю жизнь был для нас как родной... У меня осталось чувство, будто он постоянно проживал у нас»¹.

За то время, что Серов провел в Абрамцево, Елизавета Григорьевна успела стать ему «второй мамой». В письме от 1887 года к невесте, О.Ф. Трубниковой, он признается: «Ты ведь знаешь, как люблю я Елизавету Григорьевну, то есть влюблен в нее, ну как можно быть влюбленным в мать. Право, у меня две матери»².

¹ Мамонтов В.С. Указ. соч. С. 44.

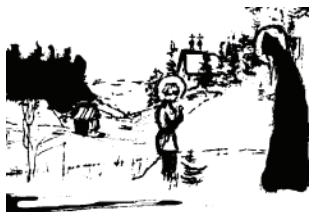
² Васнецов В.М. Указ. соч. С. 205.

Валентина Семеновна Серова в написанной ею биографии сына посвящает много теплых строк Е.Г. Мамонтовой, отдавая дань ее чуткости, умению «без нажима» расположить к себе.

Ниточка, связывавшая Серова и Елизавету Григорьевну, сохранялась многие годы, и духовное родство, близость, установившиеся между ними, помогала им обоим в трудную минуту.

Пожалуй, эти слова можно применить и ко многим другим художникам абрамцевского кружка. То, что начиналось как крепкая дружба, со временем перерастало в нечто большее. Даже когда художественный кружок, по сути, прекратил существование (1899), связь не была утрачена: общение продолжалось, пусть нередко лишь в переписке. Незирая на расстояние, отделявшее их от адресата, художники рассказывали Елизавете Григорьевне о своих горестях и невзгодах. Они знали, что обязательно получают ответ, а с ним – утешение, поддержку, теплое участие.

Абрамцевский кружок не канул в Лету. Он до сих пор привлекает внимание исследователей как культурный феномен. Наследие этого объединения богато, разнообразно и не ограничивается одной лишь сферой изобразительного искусства – во многом благодаря С.И. Мамонтову. Но если Савва Иванович создал Абрамцевский *кружок* и долгое время был главной движущей силой его, то Елизавете Григорьевне удалось не меньшее: она воспитала «абрамцевскую семью», которая, возможно, оказалась более прочным образованием, нежели кружок, – и принесла серьезные плоды. Е.Г. Мамонтова стала центром этой семьи, ее добрым ангелом, в общении с которым черпали силу и утешение художники. Члены этой семьи были связаны узами, более крепкими, может быть, чем даже узы совместного творчества, – узами духовного родства.



Анна Федорец

**Образ Преподобного Сергия Радонежского
в живописи Михаила Васильевича Несторова:
к 150-летию юбилею со дня рождения художника**

Русское искусство второй половины XIX – начала XX столетий развивалось под мощным влиянием московского купечества – его вкусов, пристрастий, мировидения, культуры. Вклад всего нескольких десятков коммерсантов из «второй столицы» Империи был настолько велик, что сегодня трудно представить себе его истинные масштабы. Образованный класс современной России так или иначе знает о железных дорогах и предприятиях, построенных усилиями купцов. Кто не слышал о купеческом меценатстве и благотворительности, размах которых поражает современного человека? Но по сию пору очень немногие задумываются над тем, сколь сильный отпечаток оставило предпринимательское сообщество старой России на современной ему культурной жизни. Он виден повсюду: в архитектуре, литературе, театре, науке! Не избежала его, конечно, и живопись.

Сказанное относится к таким гигантам купеческого мира, как П.М. Третьяков, С.И. Мамонтов, С.Т. Морозов. Но невозможно, неправильно ограничиться только этими, поис-

тине титаническими, личностями. Их деятельность представляет собою всего лишь самые заметные вершины в обширном горном кряже купеческого воздействия на художественный мир дореволюционной России. Относится оно и к менее заметным в финансовом смысле фигурам, оказавшим, тем не менее, громадное влияние на умы современников. И речь идет не только о меценатстве и коллекционировании живописи. Порою выходец из купеческого сословия сам становился за мольберт и начинал говорить на языке живописи, выражая идеи и эмоции всей своей немотствующей среды. Один из таких людей – по призванию художник, а по происхождению уфимский купец – Михаил Васильевич Нестеров (1862-1942).

Тема русской святости – одна из центральных в творчестве М.В. Нестерова.

На склоне лет, обозревая пройденный путь, художник писал: «Я избегал изображать так называемые сильные страсти, предпочитая им скромный пейзаж, человека, живущего внутренней духовной жизнью в объятиях нашей матушки-природы». Стремление передавать глубинную суть человека, его живую связь с Богом, отразилось в череде полотен М.В. Нестерова из жизни русских святых. Таково, например, изображение Преподобного Пафнутия Боровского, сидящего с удочкой на берегу озера возле срубленной им церковки (1890). Или, скажем, – Благоверного князя Александра Невского, молитвенно склонившего голову перед иконой Богородицы (1895). Или старца Авраамия, в раздумье глядящего в тёмные, пока ещё тихие озерные воды (1916)... Особенно любовно Михаил Васильевич относился к Святому Преподобному Сергию Радонежскому (до пострижения – Варфоломею).

Всякому образованному русскому человеку известно «Видение отроку Варфоломею». Полотно иллюстрирует один из

ключевых эпизодов жития Преподобного Сергия – момент его встречи с черноризцем, предсказавшим великую будущность святого. На этой картине, быть может, лучшей из всех вещей Нестерова, художник в полной мере отразил собственное христианское чувство, свою живую веру. Однако не все знают, что эта живописная работа Нестерова – безусловно, ярчайшая, но не единственная в своем роде. На протяжении многих лет Михаил Васильевич упорно стремился в полной мере воссоздать облик Сергия, постичь все грани его святости, самую суть его молитвенного делания, преобразившего Русь, – и выразить при помощи красок то, что невозможно передать словами. В результате художник создал целую серию картин, посвященных Радонежскому чудотворцу. «Видение отроку Варфоломею» стало первой из них.

Каждый раз, обращаясь к житиям святых, Нестеров заново решал непростую творческую задачу: как показать невидимую, но прочную мистическую связь между героем жития и Богом. Всякий раз, удачно решив очередную задачу, художник... словно бы терял интерес к уже изображенной личности. Не так было с Сергием Радонежским – облик этого святого, будто магнит, притягивал к себе мысли художника. Нестеров снова и снова обращался к личности великого старца. Медленно, осторожно, любовно рассматривал его со всех сторон – как драгоценный живой бриллиант. Не зря, видимо, на нестеровских полотнах Радонежский чудотворец предстает во всех возрастах: и ребенком, и юношей, и зрелым мужчиной, и пожилым человеком. Каковы корни столь пристального интереса художника именно к этому святому?

Михаил Васильевич писал в воспоминаниях: образ Сергия Радонежского «...пользовался у нас в семье особой любовью и почитанием». В детские годы этот святой «был нам

близок, входил... в обиход нашей духовной жизни». Такое отношение не удивительно – в повседневном существовании купеческой среды, выходцем из которой являлся Нестеров, вера занимала одно из ключевых мест. Но одной лишь «домашней привычкой», унаследованной от детских и отроческих лет, объяснить особую тягу к Сергию у Нестерова невозможно.

Особое значение для художника этот святой обрел намного позже – когда Михаил Васильевич находился в мучительных поисках самобытного творческого пути. Найти этот путь художник сумел, познакомившись с подмосковной усадьбой Абрамцево, с ее постоянными обитателями – и зачарованными абрамцевскими лесами.

Абрамцево в то время принадлежало крупному предпринимателю и меценату Савве Ивановичу Мамонтову. На протяжении многих лет здесь концентрировались лучшие художественные силы всей Москвы – да и не только Москвы. Здесь гостили И.Е. Репин и В.Д. Поленов, В.М. Васнецов и М.М. Антокольский, И.И. Левитан и М.А. Врубель, а также другие крупные деятели художественного мира. В литературе это объединение принято называть Абрамцевским художественным кружком. Впервые попав в Абрамцево, Нестеров окупился в новый мир.

Усадьба расположена неподалеку от Троице-Сергиевой лавры. С XV века по этой местности пролегла дорога «на Троицкое богомолье», по которой совершали паломнические шествия к обители и государи московские, и простые люди. В здешних лесах и озерах, полях и реках, холмах и церковках «Сергиевский дух» чувствовался сильнее, чем в любом другом уголке России. Сама абрамцевская земля, казалось, помнила Преподобного Сергия. Помнила, как вместе с братом Стефаном ходил он по здешним светлым рощицам, темным чащобам и солнечным полянам в поисках места для будущего монастыря. «Они исходили много лесов и наконец пришли в одно пустынь-

ное место в чаще леса, где был источник воды. Братья обошли то место и полюбили его, ибо Бог направлял их», – так писал в житии святого его младший современник, Елифаний Премудрый.

Богатство природы и близость Сергиевой обители в эпоху расцвета Абрамцева удачно дополнялись атмосферой со-творчества супругов С.И. и Е.Г. Мамонтовых, а также гостивших в их доме художников, столь непохожих друг на друга творческой манерой. Плоды их работы преобразили усадьбу. Это и храм Спаса Нерукотворного образа, возведенный по эскизам В.Д. Поленова и В.М. Васнецова. Это и иконы, написанные художниками для иконостаса этого храма, в их числе – образ Сергия Радонежского кисти В.М. Васнецова. Новый взгляд на изображение русских святых, в первую очередь Сергия Радонежского, был предложен хозяйкой усадьбы, Елизаветой Григорьевной Мамонтовой, и подхвачен художниками.

Всё это подействовало на творческий стиль формирующегося художника. Особенное влияние на Михаила Васильевича оказали идеи Е.Г. Мамонтовой. Вместе с подругой Е.Д. Поленовой Мамонтова собрала богатый материал о русской святости. «Собирая для библиотеки... иллюстрации к житиям святых, они убедились в преобладании пошлых, бездарных картинок, редко попадались вещи, проникнутые народным духом. Захотелось в эту отрасль внести больше художественности и непосредственности. Особенно заинтересовала Елизавету Григорьевну мысль об иллюстрации жизни русских святых в связи с их родной обстановкой и природой... Стали читать жития русских святых, покупать печатные тексты с картинками, изображающими главные моменты их жизни, и в первую очередь остановились на Преподобном Сергии», – вспоминала Н.В. Поленова, родственница хозяев усадьбы и жена художника В.Д. Поленова.

Возвышенная атмосфера Абрамцева, а также общее стремление возродить национальное начало в русском ис-

кустве вдохновили Нестерова. Он получил богатейший материал для размышлений и переживаний. В итоге именно здесь, в Абрамцеве, Михаил Васильевич создал лучшую из своих вещей – «Видение отроку Варфоломею».

Но прежде, чем написать ее, художник коренным образом изменил свое видение живописи.

Начинал он совсем иначе...

Раннее творчество Нестерова полностью соответствует реалистическим традициям передвижников. Сначала художник изображает современный ему быт, потом пишет картины на темы из русской истории. Одновременно подрабатывает иллюстрированием русских сказок и здесь, в прекрасном мире сказочной мистики, ищет собственный стиль. Н.В. Поленова отмечает, что до посещения Абрамцева (1888) Нестеров «...не мог найти себя. Работая над иллюстрациями русских сказок по заказу издателя Ступина, он желал сделать нечто русское, оригинальное, но у него не хватало материала, ни художественного, ни научного, получалось что-то театральное и неискреннее».

По мере погружения Нестерова в творческую атмосферу Абрамцева образ Сергея Радонежского всё более завладевает умом и воображением художника. В окрестностях Абрамцева, Сергиева Посада, Хотькова художник искал подходящие лица и природу, изучал биографию Сергея Радонежского, приметы его эпохи. Как свидетельствует сын владельца усадьбы, В.С. Мамонтов, первые значительные произведения художника – «Пустыжник» и знаменитое «Видение отроку Варфоломею» – написаны «...под влиянием абрамцевских пейзажей и абрамцевской церкви». О том же пишет и сам художник: «...однажды с террасы абрамцевского дома совершенно неожиданно моим глазам представилась такая русская, русская осенняя красота. Слева холмы, под ними вьется речка (аксаковская Воря). Там где-то розоватые

осенние дали, поднимается дымок, ближе – капустные малахитовые огороды, справа – золотистая роща. Кое-что изменить, что-то добавить, и фон для моего “Варфоломея” такой, что лучше не выдумать. И я принялся за этюд. Он удался, а главное, я, смотря на этот пейзаж, им любуюсь и работая свой этюд, проникся каким-то особым чувством “подлинности”, историчности его».

Именно здесь, в Абрамцеве, Михаил Васильевич нашел, наконец, свое призвание.

На рубеже 1880-1890-х годов обозначается разрыв Нестерова с традициями передвижничества, его переход от светской реалистической живописи к живописи религиозно-мистической. Первый, сугубо реалистический этап его творчества находит там наиболее полное воплощение и... заканчивается. Начинается этап новый – агиографический. Сначала робко, потом все более и более уверенно, Нестеров следует по найденному художественному пути – и получает громкое признание.

Как уже говорилось, первую славу Нестерову принесли «Пустынник» (1889) и «Видение отроку Варфоломею» (1890). Сперва одну, а потом и другую картину приобрел Павел Михайлович Третьяков, составлявший крупнейшую в России галерею русской живописи. Это дало Нестерову не только довольно крупную сумму, но и своеобразный «знак качества» – одобрение авторитетнейшего ценителя живописи. Однако судьба у картин оказалась разная.

«Пустынника», выставленного на 17-й Передвижной художественной выставке, хорошо приняли и молодые художники, и старые мастера-передвижники, и даже пресса. А вот «Видение отроку Варфоломею» вызвало среди современников Михаила Васильевича яростные споры. После того, как Третьяков купил картину, она была выставлена в Петербурге, на 18-й Передвижной выставке. От картины, от ее принятия или непри-

нения корифеями передвижничества зависело, примут ли Нестерова в члены Товарищества передвижных художественных выставок, или нет. В передвижники Нестерова приняли, хотя и не без сопротивления со стороны вождей передвижничества. Полотно подверглось ожесточенным нападкам со стороны художника Г.Г. Мясоедова, художественного критика В.В. Стасова и других корифеев. Они даже пытались уговорить Третьякова, уже купившего это полотно, отказаться от «ошибочного» приобретения. Павел Михайлович от картины отказываться не стал: у него были свои критерии оценки художественных произведений, о которых будет сказано чуть позже. Но...

...в чем же разница между двумя картинами, написанными с промежутком в один год?

Чтобы понять это, следует со вниманием приглядеться к картинам.

Нестеровский «Пустынник» написан предельно просто и реалистично. Скупой серенький свет. Узкая полоса низкого, набухшего от сырости неба над буровато-серым лесом, над гладким свинцом озерных вод. Первый снег, зацепившийся за жёсткую щетину жухнувшей травы. Одинокая молодая ёлочка на переднем плане. И – две жгуче-красных рябиновых грозди, словно подчеркивающих холодную невзрачность красок поздней осени. Нестеров вывел на полотне типичный, ничем не особенно ярким не украшенный пейзаж средней полосы России. Сколь разительным контрастом на этом унылом фоне смотрится фигура старца! Краски те же: серый, бурый, черный. Но какое внутреннее сияние исходит от лица отшельника, какой теплой улыбкой озарено его доброе лицо, как светится приглушенное золото его бороды, лежащей на простой черной рясе!

Художник «нащупал» ту единственно верную грань между реальностью и мистикой, которую могли простить ему

старшие коллеги-передвижники. Всё, что изображено на картине, – реально. Такие пейзажи, таких стариков, казалось, можно было случайно встретить в любом уголке России-матушки. Лишь то, что прячется между «строками» нестеровского послания – особое, торжественно-радостное *настроение*, разлитое по всей картине, – выдает христианский посыл художника. Да еще глаза старца, говорящие о внутренней работе души, – глаза, смотрящие и видящие не здешние предметы, – свидетельствуют о крепкой связи пустычника с Богом. Товарищи и коллеги Нестерова, ярко выраженные реалисты, подобное принять могли.

Не таков «Отрок Варфоломей». Вроде бы те же любопытные ёлочки выплывают из лиственного леса. Вроде бы то же белёсое небо – только не низкое и тяжелое, а высокое, лишённое малейшего намека на дождь – широкой полосой покоится над землей. Но это уже не тот скорбный русский пейзаж, который так часто можно увидеть в ненастное время года. Золото и багрянец ранней осени явственно проступают на полотне. Но лето еще не сдает своих позиций, еще радуется зелени, еще расшивает золотое убранство луга мелкими голубыми и желтыми цветами. Широким охристым прямоугольником лежит на заднем плане поле. Вдоль неугомонной змейки серебристой реки, повторяя ее затейливые изгибы, тянется дорога. Природа замерла в ожидании чуда... и это чудо происходит на глазах у зрителя.

Апологеты передвижничества обсуждали между собой «Видение отроку Варфоломею». Они говорили, что нестеровское полотно «... подрывает те “рационалистические” устои, которые с таким успехом укреплялись правоверными передвижниками много лет». Картину обвиняли в тяжких грехах. «Вредный мистицизм, отсутствие реального, этот нелепый круг (нимб) вокруг головы старика... Круг написан, так сказать, в фас, тогда как сама голова поставлена в профиль». Сторонники реалистического на-

правления в живописи картину «Признали... вредной, даже опасной»... и дело не в одном только «неверно» изображенном нимбе. «Пустынник» – это изображение земного, тленного мира.

«Варфоломей» же – отражение мира небесного. Высшая, мистическая реальность прорывается в мир земной, наполняет его до краев, преображает зрителя, делая его чище и совершеннее.

«Видение отроку Варфоломею» – больше чем картина. Это полотно тёплое, нарядное, глубоко символичное... как икона допетровских времен.

На картине нет ничего случайного, ничего лишнего. Всё, что здесь изображено, имеет мощный мистический подтекст. Нарядная деревянная церковка на заднем плане – это приходской храм, в котором Преподобный Сергей трижды возвестил свое будущее появление на свет, – и, одновременно, это прообраз будущей Лавры. Извилистая тропа – дорога, по которой он придет к храму. Могучий, раскидистый дуб – будущее, которое ожидает Варфоломея: сам Сергей, его многочисленные ученики и последователи преобразят устои русского монашества. Как это похоже на традиции иконописи – изображать на одной доске события прошлого, настоящего и будущего в столь тесном единстве, будто происходят они в один и тот же миг! Приближает картину к иконе и выбранная художником цветовая палитра. Охристо-желтый и нарядный багряный, голубовато-зеленый и богатый золотой в сочетании с беловато-бежевым фоном и коричнево-черным акцентом. Это нарядное сочетание красок было одним из излюбленных у древнерусских иконописцев. И оно так отличается от привычного вседневного колорита Северо-Восточной Руси!

Столь вольного обращения с реальностью собратья-передвизники Михаилу Васильевичу простить не смогли. По сути, Нестеров передал на полотне эпизод из жития Преподобного Сергея. Передал, не пожертвовав ни единой деталью.

Вековой дуб посреди поляны. Инок, достающий прозору. Варфоломей, юная душа которого томится в ожидании неведомого чуда. И в то же время... так гармонично, так красочно это послание, будто сама природа вызвалась передать его в наш мир. Не словами жития, но эмоцией, прекрасным, преображённым состоянием родной природы художник сумел передать на полотне миг совершающегося чуда. Мгновение, когда божественный и земной миры соприкасаются, превращаясь в единое целое. То, на что в «Пустыннике» художник лишь намекает, в «Варфоломее» сказано напрямую.

Нет ничего удивительного в том, что «Видение отроку Варфоломею» вызвало столь яростный отпор со стороны старших передвижников. По сути, именно с этой картины начался агиографический этап в творчестве Нестерова. С точки зрения Стасова, Мясоедова и их сторонников, Нестеров сделал шаг назад, к традициям академической живописи. Действительно, Нестеров, как, впрочем, и творивший одновременно с ним В.М. Васнецов, вернулся к мифологическим сюжетам. То есть к тому, от чего сами передвижники отреклись в пользу реализма.

Однако противники «Варфоломея» не заметили главного: мифологическая живопись в исполнении Нестерова, обогатившись национальными мотивами, поднялась на новую ступень, на качественно другой уровень «умозрения в красках». Его картина стала настоящим прорывом в области отечественной религиозной живописи. В ней нет ни следования академическим шаблонам, ни надуманных сюжетов, ни вымученно-патетической композиции. Словом, ничего из того, что отдаляло полотно академического живописца не только от реальной русской жизни, но и от зрителя, этой жизнью живущего. Михаил Васильевич обратился к живому материалу, выбрал максимально близкий душе русского человека сюжет и облёк его в национальные одежды.

Художник вдохнул в светскую живопись на религиозные темы новую жизнь, сделал ее ближе к людям – но отнюдь не за счет перехода к сугубому реализму. Он словно заставил зрителя воспарить над миром обыденности, стёр в его восприятии границу между реальным – и мистическим, между картиной – и иконой.

«Видение отроку Варфоломею» встало поперек горла одной части русского образованного общества – и, одновременно, явилось тем событием, которого очень долго ждала другая его часть.

Середина XIX столетия, особенно 1860-е годы, – сложный период для Русской Православной Церкви. На это время пришелся сильный упадок религиозности, в результате которого Церковь лишилась не только многих прихожан, но и, в значительной мере, общественных симпатий. Дворянская верхушка исповедовала частью задиристый атеизм, частью же профессиональный индифферентизм, и была полна либеральных ожиданий. Так называемая разночинная интеллигенция впадала в нигилизм и верила, разве что, в революционный переход к светлому будущему. А те крестьяне, кто не ушел в раскол, прельщались сектантскими идеями. Церковь в это время казалась никому не нужной, неожиданно овдовевшей и потерявшей опору женщиной, из последних сил сносящей брань и плевки, сыплющиеся на нее со всех сторон. С нее срывают богатые парчовые одежды и обряжают в шутовской наряд с бубенцами.

В эту пору разве только ленивый не ругал церковного устройства. Литераторы, общественные деятели разных сортов, публицисты и некоторые художники-передвижники объединенными усилиями создавали новый, неприглядный портрет Церкви: пьяные попы во главе праздничных процессий, мерзость запустения на селе, духовное обнищание священнослужителей в купе с прихожанами. Этот, якобы реалистич-

ный, портрет признаётся единственно верным и отвращает от Церкви тех, кто еще не отвернулся от нее самостоятельно. Немало приходов было закрыто в эту тяжкую эпоху.

Однако в последней четверти XIX столетия, после краха либеральных надежд – с одной стороны, и водворения общественной стабильности – с другой, отношение к Церкви разительно меняется. Мало-помалу в обществе набирает силу христианское чувство. Некоторые исследователи даже пишут о произошедшем в 1880-1890-х годах «православном возрождении». На волне религиозного ренессанса восстанавливаются закрытые приходы, появляются новые иноческие обители. Выдающийся русский философ и публицист К.Н. Леонтьев пишет: «Женские общины... открываются беспрестанно, и они полны». Константин Николаевич особенно подчеркивает: в монастыри них идут не только простые женщины, но также образованные и обеспеченные – и даже обращенные из нигилизма. Активно возрождается жизнь и в мужских монастырях. Религиозный ренессанс находит отражение в литературе, публицистике и живописи. Он идет рука об руку с возрождением национального чувства в народе.

Какие же общественные силы способствовали православному возрождению?

Одной из этих сил было государство в лице императора Александра III. Но как знать, сумело ли бы оно добиться сколько-нибудь значительных результатов без солидной социальной опоры? Надежной опорой государства в этом вопросе стали патриархальные слои купечества и, разумеется, духовенство.

Русское купечество дольше, чем прочие общественные силы, сохраняет приверженность традиционным ценностям. Большая семья, патриархальный быт, принадлежность к православию¹. Правда, в последней трети XIX века

¹ Часть купечества традиционно принадлежала к старообрядчеству, но численность и общественное влияние купцов-старообрядцев не следует преувеличивать, как это нередко делалось публицистами 1990-х годов. Кроме того, во второй половине XIX века все больше старообрядцев переходило в единоверие.

купеческая верхушка стремительно европеизируется: отпрыски богатых московских и, в меньшей степени, провинциальных семейств получают превосходное образование, приобщаются к традиционно-дворянской сфере высокой культуры, отходят от традиционно-купеческих занятий.

Начальный этап столкновения крепнущего купеческого и ветшающего дворянского миров в утрированной форме отразил на полотне учитель Нестерова, В.Г. Перов («Приезд гувернантки в купеческий дом», 1866). Но процесс «одворянивания» все же касается меньшей части потомственных российских предпринимателей, да и затрагивая, далеко не всегда лишает их приверженности традиционным идеалам. Еще и на рубеже XIX-XX столетий купечество в массе своей патриархально. При этом оно отнюдь не является инертной массой, а, напротив, жаждет действия. У него есть деньги, влияние и четко сформулированные приоритеты. В частности, купечество осознает себя носителем определенных культурных ценностей и желает передать эти ценности как можно более широким слоям российского общества. Именно русский православный купец – П.М. Третьяков, С.И. и Е.Г. Мамонтовы, наконец, сам М.В. Нестеров – выступает заказчиком, а нередко и проводником национального и религиозного возрождения в сфере русской культуры.

Двигаясь по этому пути, в какой-то момент Нестеров оказался впереди всех. То, что он почувствовал, то, что ему было открыто, еще не достигло умов большинства живописцев того времени, да и публицистов, общественных деятелей, хотя и пребывало уже в сердцах. Отсюда и столь разное отношение к его «Пустыннику» и «Варфоломею».

Да, «Пустынник» стал важной ступенью в творчестве Нестерова. Но, поднявшись на нее и приникнув духовным зрением

к окну в горный мир, художник сумел написать «Варфоломея» – заглянуть так высоко, как никогда ему больше не удавалось. И как никто не умел в то время. Нестеров создал шедевр, подлинное значение которого поняли весьма немногие его современники. Не сразу осознал масштаб своего творения и сам художник.

Снова и снова старался он превзойти «Варфоломея» или хотя бы написать нечто равное по силе, но это ему так и не удалось.

Так, на протяжении 1890-х художник работает над полотнами «Сергиевского цикла». Пишет картину «Юность Преподобного Сергия» (1897), триптих «Труды Преподобного Сергия» (1897), полотно «Преподобный Сергий» (1898), эскизы к большой картине «Прощание Преподобного Сергия с князем Дмитрием Донским» (1898-1899).

В 1899 году на Савву Мамонтова, хозяина Абрамцева, обрушивается несчастье: финансовый крах и арест. Это событие отдаляет Нестерова от абрамцевских просторов, от мира сказочной русской природы, а вместе с ними – и от Сергия. Масштабное полотно «Прощание Преподобного Сергия с князем Дмитрием Донским», к которому уже было создано несколько эскизов, художник так и оставляет неоконченным. Но личность святого продолжает занимать ум живописца. Так, уже при большевиках, в 1926 году, появляется новое полотно цикла – «Христос, благословляющий отрока Варфоломея». Однако Нестеров остро чувствует: рядом с первой картиной цикла все они серьезно проигрывают. Каждое из «сергиевских» полотен, появившихся на свет после «Видения отроку Варфоломею», написано добротным и основательно. Всё-таки Нестеров был настоящим мастер своего дела.

Но – мастер, пошедший у своей эпохи на поводу и отказавшийся от дарованного ему прозрения. Это хорошо видно на примере триптиха «Труды Преподобного Сергия». Протоптан-

ная в снегу тропинка, курящийся над избами дымок, окраина смешанного леса. Разлитый в воздухе блаженный покой, не зависящий от смены времен года. Как и в «Пустыннике», фоном для трудов святого здесь служит привычный русский пейзаж.

Первое слово, которое хочется применить к картинам – публицистичность. Это попытка образованного и тонко чувствующего художника подстроиться под понимание «простого человека». Под каждым из «Трудов» можно написать несколько слов, в которых исчерпается все содержание картины. Вот Сергей носит воду, вот рубит избу, а там просто стоит, задумавшись о чем-то; подвиг физический он неизменно сочетает с подвигом молитвенным и... всё. Каждое из трех полотен без труда может быть «рассказано», оно понятно неискушенному зрителю и, в то же время, эта внешняя простота лишает картины острой силы «Видения», проникающего в самую душу. В «Трудах», равно как и в других полотнах цикла, нет того живого чувства единения двух миров, которое есть в «Варфоломее». *В них нет чуда.*

«Видение отроку Варфоломею» не зря считается едва ли не лучшим из произведений Нестерова. Картина *настоящая*, она словно дышит, на нее заворожено смотришь и не можешь сформулировать словами всю глубину смыслов, в ней сокрытых. Слова лишь выхватывают то тут кусочек, то там – а всей полноты объять не могут. Да и не нужны тут слова, без них всё понятно – картина сама вливается в душу.

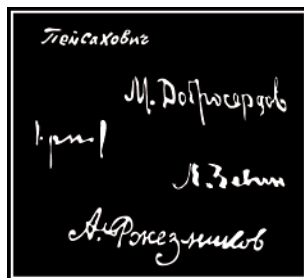
На протяжении многих лет, реализовывая полученный от Бога живописный дар, Михаил Васильевич Нестеров решал непростую задачу. Каждое его полотно было своеобразным идейным посылом, адресатом которой было одно из тех двух сообществ, к которым он принадлежал: купечество и передвижничество.

«Пустынник» – это послание, где представитель купеческой среды обращается к передвижникам, говоря с ними на их языке и об их идеалах; лишь лукавинка, затаившаяся на дне глаз, намекает на приверженность автора «купеческим ценностям».

В «Видении отроку Варфоломею» Нестеров дал себе полную свободу, высказав то, что было на душе у него самого и его сословия. Он признался в любви той Московской Руси, которая вырастила столько славных воинов и великих святых. «Видение отроку Варфоломею» появляется на исторической арене очень вовремя. На фоне общего христианского подъема нарастает потребность в религиозной живописи, поданной на новом уровне осмысления. Нестеров, написав это полотно, воплощает чаяния родной «почвы». А купечество, в лице П.М. Третьякова, этот «социальный заказ» оплачивает. В дальнейшем картина Нестерова будет висеть на стене Третьяковской галереи и станет образцом для дальнейших изысканий в сфере религиозной живописи.

Остальные же полотна «Сергиевского цикла» стали компромиссом между двумя сообществами, попыткой примирить реалистическое и мистическое. И... как и бывает с компромиссами, политесом и этикетом, их появление ознаменовалось торжеством стихии ума над стихией творческой.

Может быть, один-единственный раз услышав глас небесный, уловив его, подчинившись его звучанию, Нестеров возвысился до гениальности и стал одной из крупнейших фигур христианского возрождения в России. На уровне более приземленном он просто выполнил невероятно важную работу. Купец по крови и живописец по призванию, он передал на полотне то живое христианское чувство, ту веру, которая была столь необходима обществу в его время – да, пожалуй, и в наши дни. И оказался в числе «отцов-основателей» эстетики православного ренессанса.



Михаил Тренихин

Камерная лирика в московской живописи 1930-х – начала 1940-х годов (Группа пяти)

Велики противоречия конца 1920-х – 1930-х годов. Сторонники противоположных взглядов на художественное творчество в буквальном смысле слова стояли по разные стороны баррикад. В советском искусстве этого периода на фоне формирующейся идеологии наблюдается творческое размежевание художников.

С одной стороны, в искусстве 1930-х начинают усиливаться моменты официозности, парадности. Всё реже затрагиваются темы, настраивающие зрителя на тонкий душевный лад, которые были столь характерны для искусства 1920-х годов. Появляется всё больше бравурности. Новыми сюжетами становятся многочисленные президиумы, собрания, демонстрации... Целый ряд художников, работавших в этом ключе, считали себя соцреалистами. Они избегали этюдности, цветовой экспрессии, малейшей деформации – всего того, что давало повод для обвинения в формализме.

С другой стороны, далеко не каждый художник хотел изображать «...бьющий через край избыток жиз-

ни, творческое кипение сил и пафос победы»¹ новых реалий. Целое направление живописцев отрицало пассивное отражение жизни в угоду нетребовательным вкусам. По их мнению, такое творчество было несовместимо с попыткой понять конфликтность мира, вникнуть в сложность человеческих судеб, поддержать высокий романтический идеал.

Так, умение сохранять искренность в жизни и творчестве было присуще членам *группы «13»*². Это была одна из многочисленных группировок, выставочных объединений, обществ, которые существовали одновременно, сменяя друг друга на всём протяжении 1920-х годов. Работы большинства участников группы «13» характеризуются свободной, эскизной манерой (критика ругала их за «торопливость»), тонким уверенным вкусом, артистизмом. В их лирической живописи преобладало индивидуальное, личное восприятие: «Авторы этих скромных картин имеют смелость и дар утверждать поэзию человеческого существования. Глубоко интимный поэтический мир живёт в уникальном качестве цвета и тона, прихотливо свободном “танце” кисти, ни на минуту не утруждающей себя натуралистическим описанием»³. Основные жанры этой живописной линии – натюрморты, портреты близких людей, интерьеры с фигурами, пейзажи. Творчество этих людей не являлось прямой борьбой с идеологией. Живописцам были чужды новые, навязываемые им извне идеалы – и они отмежевывались от приверженцев «основной» линии развития советского художественного мира, уходили в тень, не теряя при этом своеобразия. Они считали себя советскими художниками – и были ими! – но существовали словно в

¹ Гриб В. Учение Винкельмана о красоте // Литературный критик. 1934. № 11. С. 68.

² Немировская М.А. Художники группы «тринадцать». Из истории художественной жизни 1920-1930-х годов. М., 1986. Членами этой группы являлись следующие художники: Александр Древин, Надежда Удальцова, Михаил Соколов, Роман Семашкевич, Антонина Софронова, Борис Рыбченков, Татьяна Маврина.

³ Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М., 1995. С. 195.

параллельном мире, верные собственным наблюдениям. Ограничивая мотивы своего творчества, избегая официоза, они вели поиски такого художественного языка, который позволил бы им сохранить своё собственное лицо, не пряча его под маской.

Наконец, наряду с этими двумя мощными течениями в живописи существовало нечто иное, не укладывающееся в рамки ни первого, ни второго вариантов. В духе соцреализма, но особняком от тенденций парадности и натурализма находится творчество художников, тяготеющих к высокому романтическому синтезу – В. Мухиной, И. Шадра, П. Корина.

Взаимосвязи и взаимные опровержения различных творческих направлений ещё далеко не раскрыты. Ещё только предстоит выяснить, как уживались между собой широкомасштабные замыслы в монументальной картине, проектах памятников, символической пластике – и особая сосредоточенность на психологии личности, её потаённых чувствах, обращённых к близкой и хорошо знакомой среде. Как броскость и эксцентричность соседствовали с пассивным иллюзионизмом. Какие значения в творческом плане приобретало обращение к классическому мировому – и национальному наследию. Сколь сильно контрастировали между собой имитации классических форм в духе европейских примеров тоталитарного искусства – и движения к широкому самостоятельному синтезу, содержащие совсем другое понимание художественного наследия. Поставленными вопросами круг нерешенных проблем отнюдь не ограничивается.

Задача данной статьи гораздо скромнее. Она состоит в раскрытии творческой кухни тех живописцев, которые противостояли официальному направлению в искусстве. В попытке показать, каким образом они уходили от шума торжествующих толп к тихому миру лирически настроенных людей. Думается, биография Группы пяти служит прекрасным примером подобного творческого пути.

У ряда художников даже в тяжёлые 1930-е годы не исчезла способность оставаться внутренне свободными. Способность то радоваться жизни, то ощущать себя подавленными и растерянными, иногда – отделившимися от толпы... словом, не такими, какими призывали быть официальные рупоры пропаганды. Особенность этих художников – в том, что, невзирая на все препятствия, они оставались живыми и настоящими, бережно сохраняли и передавали на полотне собственные чувства.

Сегодня существует масса возможностей показать многообразие и многогранность художественной жизни Москвы в сталинское время. Нельзя сказать, чтобы этой темой вовсе не занимались. Искусствовед Ольга Ройтенберг уделила немало страниц забытым художникам тридцатых годов – тем, кто не шел в ногу с господствующими тенденциями этого периода. Другой крупный исследователь искусства XX века, Александр Морозов, условно обозначал их как «поколение 1900-го года». Тем не менее, жизнь и творческое наследие этого поколения изучены весьма неравномерно. А ведь оно не только являет собой несомненную художественную ценность, но также является свидетельством творческой неоднозначности времени – и, одновременно, выступает своеобразным документом эпохи.

Морозов, характеризуя достаточно широкий пласт творчества, к которому относилась и Группа Пяти, писал: «Качество камерного реализма, которому в определённых случаях удаётся заявить о себе в советском контексте вопреки социалистической доминанте, обнаруживается не в броских эффектах, а скорее в полутонах, оттенках, намёках цвета, линии. Также – в энергии авторского пространственно-пластического претворения избранного мотива»¹. Характерно, что Морозов обращает внимание на такой важный момент, как соединение, с одной стороны, «неброскости» работ,

¹ Морозов А.И. Соцреализм и реализм. М, 2007. С. 86.

а с другой – авторской энергии. Это прекрасная характеристика «тихого» жанра, основные качества которого – внешняя скромность и сдержанность при неизменной глубине содержания.

Этот набор качеств характерен и для работ художников Группы Пяти. Они органически отражают природную естественность художников, отсутствие наигранности, что проявляется и в «интеллигентности» их живописи.

Группа Пяти была сформирована в середине 1930-х годов. Определить точную дату её создания не представляется возможным. Какие-либо манифесты и программные обращения (столь характерные для художественных группировок 1920-х), говорящие о творческих установках объединения, если они и были, до наших времен не дошли (исключение составляют статьи и выступления А.И. Ржезникова).

В Группу Пяти входили: Лев Ильич Аронов (1909-1972), Михаил Владимирович Добросердов (1906-1986), Лев Яковлевич Зевин¹ (1904-1942), Абрам Израилевич Пейсахович (1905-1983) и Арон Иосифович Ржезников (1898-1943).

Известно, что эти художники были знакомы друг с другом. Члены группы совместно участвовали в выставках разного уровня. Фамилии двух-трёх из них можно часто увидеть вместе в периодике того времени. То рядом появляются фамилии Зевина и Добросердова, то Ржезникова и Аронова и т.д. Наиболее активным представителем пятёрки был Лев Зевин; ещё до появления Группы Пяти состоял во многих объединениях: «Утвердители нового искусства» (УНОВИС), 1920; Всебелорусское объединение художников (ВОХ), 1927-1930; Революционная организация мастеров Белоруссии (РОМБ), 1930-1932; член-учредитель, РОСТ (1928-1929), группа «13» (1929), ОСТ (1929-1931).

¹ *Тренихин М.М.* Поэтика одухотворённой артистической личности: портреты кисти Льва Зевина // Вестник славянских культур. 2011. № 3 (XXI). С. 111-118.

Задавшись вопросом о названии объединения, можно найти разные варианты. Почему, собственно, Группа Пяти? На заголовках публикаций можно прочесть: «Пять художников»¹, «Выставка пяти»², на каталоге выставки – просто пять фамилий, написанных в столбик строгим лаконичным шрифтом (Аронов Л.И., Добросердов М.В., Зевин Л.Я., Пейсахович А.И., Ржезников А.И. Каталог выставки живописи и рисунков. М. 1940). И, наконец, в рецензии Щёктова появляется итоговый вариант – «Группа пяти»³. Именно такое наименование является наиболее чётким. Кроме того, оно восходит к традиции обозначения группировок 1920-х годов.

Известная исследователям выставка Группы Пяти в полном составе прошла в 1940 году. Это была довольно крупная акция, на выставке экспонировалось множество работ. Живопись и графика художников Группы Пяти была представлена в Московском товариществе художников на Кузнецком мосту с октября по ноябрь 1940-го.

Данное событие нашло отражение в прессе. Объявление о предстоящей выставке было опубликовано в газете Вечерняя Москва: «В зале Московского товарищества художников 27 октября открывается выставка пяти молодых художников... Эта первая в сезоне групповая выставка, организуемая Московским союзом советских художников, явится творческим отчётом мастеров младшего поколения, получивших художественное образование и сформировавшихся как художники в последние 10-15 лет. Эту группу объединяет стремление к *большой живописной культуре*... (Курсив мой. – М.Т.). На выставке будут представлены главным образом работы 1939-1940 го-

¹ Бескин О.М. Пять художников // «Советское искусство». № 56 (726) от 27.10.1940. С. 3.

² Вечерняя Москва. № 245 (5073) от 21.10.1940.

³ Щёкотов Н.М. Группа пяти // Творчество. 1940. №12. С. 14

дов, много портретов, пейзажей, натюрмортов, эскизов... Всего на выставке будет собрано около 250 произведений»¹.

Примечательны отклики критики на выставку. Это статьи двух известных в ту пору искусствоведов: Осипа Бескина и Николая Щёктова. «Групповые выставки в МОСХе были задуманы, чтобы дать возможность проявиться с полной свободой существующим в нём творческим течениям, но пока что мы знаем одну только групповую выставку (Курсив мой. – М.Т.), которая на самом деле имела известное принципиальное обоснование, позволяющее характеризовать работы её участников как выражение определенного течения. Мы говорим о выставке пяти живописцев: Л.И. Аронова, М.В. Добросердова, Л.Я. Зевина, А.И. Пейсаховича и А.И. Ржевникова», – писал в 1940 году Н.М. Щёкотов².

Искусствовед О.М. Бескин так характеризовал членов группы: «Они непримиримы в отстаивании принципиальных положений своего творчества... Путь таких художников иногда ясен и правилен, иногда ещё туманен и противоречив, но всегда полон творческого горения, на каждом своём этапе одухотворён идейными и художественными задачами, над решением которых они бьются»³.

Уже само по себе то, что художники Группы Пяти попали в орбиту внимания критики – факт выдающийся. Мало ли было выставок разного уровня (от местных до всесоюзных), где экспонировались работы десятков и сотен человек?! Значит, творчество этих живописцев обращало на себя внимание, интриговало, интересовало не только посетителей, но и крупных искусствоведов – людей, тонко чувствующих искусство и занимавших

¹ Вечерняя Москва. № 245 (5073) от 21.10.1940.

² Щёкотов Н.М. Указ. соч. С. 14.

³ Бескин О.М. Указ. соч. С. 3.

далеко не последние места в художественном сообществе! Любопытно, что отзывы большей частью были положительными, несмотря на то, что сюжеты картин не соответствовали запросам официоза, одобренному свыше парадному творчеству.

Пятёрка художников, которая стала объектом данного исследования, не была подпольем по отношению к советской власти, а их творчество – прямой оппозицией соцреализму. Но произведения этих мастеров были своеобразной *альтернативой* востребованному в то время парадно-идеологическому искусству. Этой группе удалось избежать опасности подмены подлинного творчества велеречивым псевдоискусством. Какие же ценности исповедовали эти художники?

Непревзойдённой ценностью для мастеров Группы Пяти были домашний уют и присутствие близких людей. Во многих работах проявляется одно из ведущих качеств, присущих их творчеству – сосредоточенность на личных чувствах. Часто это – тема человека в интерьере, это «Дом» с большой буквы, занимавший центральную часть их внутреннего мира. Живописцы целенаправленно ограничивали мотивы собственного творчества, концентрируясь на том, что было им особенно дорого. Благодаря этому работы художников группы вызывают удивительное ощущение: рассматривая их, с головой погружаешься в уют и тепло их сокровенного мира.

В то время как у художников группы «13» частым мотивом является изображение города, философский пейзаж, где прослеживается тема одиночества человека, в творчестве художников Группы Пяти именно умение обозначить своё интимное пространство создаёт особую бесхитрость и сердечность. Если в работах художников группы «13» важное место занимает игровое начало, у членов Группы Пяти большую роль играет вдумчивость, создающая особую атмосферу образов. Для этих

живописцев характерно недемонстративное обращение к сокровенному миру личности, родных, к домашнему очагу. Преобладающей в их творчестве является линия камерной лирики. Сохранение присущей только им специфики, качества творческой самодостаточности, поэтическое проникновение в окружающую жизнь говорит об удивительной способности оставаться внутренне свободными. Они – тонкие, деликатные художники, передающие на полотне то, что им действительно важно.

Если творчество членов группы «13» отличается достаточно широким охватом и разнообразием, то творчество Пяти – это часто очерчивание вокруг себя сокровенных зон, зон переживаний, создающих у зрителя ощущение камерности.

Они могут наслаждаться мелочами, воспроизводить все оттенки эмоций, все запахи радости, все переливы счастья человека, находящегося в естественном окружении, во внутреннем, интимном мире. Счастья, сразу и не очень заметного, на которое иной мог бы и не обратить внимания, не почувствовать. А ведь это – жизнь среди родственно и духовно близких людей. Красота в исполнении этих художников – многообразие и полнота жизни, душевная тонкость. А положительные эмоции – это не только ударный оптимизм, но и сдержанная радость общения, забота о сохранении цельности, семейных традиций. Эти качества художники Группы Пяти умели нежно и деликатно передать в своих творениях.

Их красота могла проявляться и в сомнении, и в тревоге, и в тоске, и неуверенности. Мир их чувств был не безграничен, но достаточно подвижен, озарён внутренней просветлённостью. Н.М. Щёкотов в рецензии на выставку 1940 года сделал акцент на эмоциональной составляющей в искусстве Пяти: «Процессу созревания художественного образа в душевном роднике они придают исключительное значение. В силу этого они рассчитывают на зрителя, который познаёт художественное произведе-

дение не столько извне – глазом, сколько изнутри – сердцем. *Эмоциональное начало* (Курсив мой. – М.Т.) выдвигается в их работах на первый план, и, поскольку колорит является, как известно, особенно сильным выразителем эмоций, он служит главным средством в их руках для создания художественного образа»¹.

Черты глубокой внутренней культуры и вкуса, тонкая «музыкальность» картин – эти черты резко отделяют творчество художников Группы Пяти от современных им тенденций соцреализма с его парадностью и показной, зачастую, возвышенностью. В их работах воспарение внутреннего авторского «я» очень лично и интимно, не рассчитано на толпу.

Живописцы Группы Пяти более всего ценили «...выражение в произведениях искусства самых обычных бытовых сцен и наиболее тонких душевных переживаний. Отсюда и возникли изысканная, мягкая и гармоничная художественная форма и лирический строй образов... Их искусство, лишённое какой-либо напыщенности или пафоса, в то же время содержало в себе живые и непосредственные ощущения»². Искусствовед Владимир Костин обратил внимание на интересный синтез, на умение художников уравновесить такие сложнообъединимые моменты, как тонкие душевные переживания и бытовые сцены. Но при более внимательном рассмотрении становится понятно, что это – соответствие между окружающим миром и человеком. Между моделью – и тем сокровенным пространством, которое создаёт себе художник в жизни и на полотне. С точки зрения мироощущения это – внутренняя свобода, красота в естественности, непринуждённости, без дополнительных внешних усилий, несуетливая. В живописном же аспекте – красота без нагромождения эффектов, без красивой шелухи. Сюжет орга-

¹ Щёкотов Н.М. Указ. соч. С. 14.

² Костин В.И. Вспоминая молодых: Среди художников. М., 1986. С. 158.

нически переплетается с ощущением себя и мира, а художник чужд хитрости и лукавства, остаётся искренним с самим собой и со зрителем.

«Формой адекватного высказывания о жизни, о самом себе в этой жизни стали для наших художников произведения, которые делались именно для себя: виды дорогих автору мест, портреты близких, беглые зарисовки семейного быта»¹, – писал Александр Морозов об альтернативе бравурному искусству, об особом мироощущении, к которому близки рассматриваемые пять художников.

Искренность, ориентация на избранный круг впечатлений предопределили выбор художниками Группы Пяти основных живописных жанров в своем творчестве. Ими стали портрет и интерьер. И хотя в их живописи нет прямых противопоставлений исканиям соцреалистов, всегда очень заметен выбор предмета изображений, ненавязчивая интерпретация портретируемого.

Какие характеристики считались в ту пору необходимой чертой портретного образа с официально-доктринарской точки зрения? «Новый человек» должен был изображаться носителем таких духовных качеств, как коллективизм, социалистический гуманизм, интернационализм, революционная целеустремленность.

Ничего этого нет в портретах работы художников Группы Пяти.

Для их картин характерно «эмоциональное» изображение портретируемых, отсутствие каких-либо ярлыков и стереотипов. Портреты большей частью камерно-интимные. На них изображен круг близких художникам людей: друзей, родственников, представителей творческой интеллигенции.

¹ Морозов А.И. Соцреализм и реализм... С. 86.

Мастера Группы Пяти подчёркивали остроту индивидуального чувства в портрете, трепетание человеческой души. Их образы выражают доверительные личностные отношения между художником и портретируемой особой.

Скромные внешне, лишённые манерности, они являются цельными по внутреннему содержанию и красоте. Живописцы строили такую зрительно-психологическую ситуацию, при которой не было в лице модели напряженности, чтобы положение тела и выражение лица было свободным и индивидуальным, свойственным данному человеку. Очень характерны в этом отношении картины, на которых изображены семейные сцены, моменты будничных забот и радостей, эффектно скомпонованные и трепетно переданные.

Художников интересует «...передача живописными средствами моментов интеллектуальной или эмоциональной сосредоточенности, духовной атмосферы, порождаемой искусством, музыкой, книгой и т.п.»¹. Эта разного рода созерцательная, созидательная, мыслительная деятельность удаётся художникам в полной мере артистично, в работах часто отсутствует такая составляющая, как позирование модели (исключение составляет портрет в чистом виде). Порой портрет, интерьер и жанровые черты естественным образом сливаются на полотне воедино. Это происходит без малейшего налёта дидактики, какой бы то ни было рутинной повествовательности – и приводит к цельности образа. Речь, безусловно, не идёт о подглядывании в замочную скважину. Но художники умеют деликатно запечатлеть людей за их занятиями, словно вторя им, мягко, не мешая. Это умение заслуживает высокой оценки.

¹ Бескин О.М. Указ. соч. С. 3.

Всё выглядит максимально естественно, будь то вечерняя беседа родных за большим столом, чтение письма, игра музыкантов, или, к примеру, такое по-своему мистериальное и символическое состояние человека, как сон. Естественность доходит до того, что спящие люди могут быть запечатлены как в умиротворённом, так и в нервозно-напряжённом от беспокойного сна состоянии.

Часто картины мастеров Группы Пяти сочетают в себе два жанра: портрет и интерьер. Тут прослеживается своеобразная философия пространства. Их пространства, которое всегда уютно и очень лично. Интерьеры здесь – не просто изображение домашнего очага, но и отражение мироощущения живописцев Пяти: поэзия тишины и покоя, атмосфера удивительной теплоты.

В картинах, изображающих домашние помещения, царит умиротворение, люди часто пребывают в неподвижности. Они словно прислушиваются к голосу Дома, который предстаёт почти живым существом, к «тихой жизни вещей», к неслышному скольжению солнечных бликов по стенам.

Произведения художников наполнены поэтическим чувством, ощущением ценности обыденного существования людей в уютном домашнем мире. Такие настроения в каком-то смысле роднят их картины с интерьерами голландских живописцев XVII века. Этим работам свойствен лирический взгляд на частную жизнь человека в светлых, чистых и обозримых пространствах, внутри которых течёт неспешная, полная тихого очарования жизнь. Ещё один аспект – поэзия «забытых» вещей. Вещей, живущих в интерьерах собственной жизнью. Это могут быть и картины, висящие на стенах, и различные головные уборы, и предметы мебели: столы, стулья, детские кроватки.

Артистизм у пяти живописцев сочетает технику, изысканность форм с живостью и эмоциональностью. Это качество вполне проявляется и в эскизности, спонтан-

ности, благодаря чему возникает полная очарования недосказанность. Артистизм живописцев Группы Пяти обращён к зрителю, готового к спокойному, бережному, любовному рассматриванию живописи, в которой всегда присутствует чувство меры.

Художники не были исключительно домоседами. Их отличает также и любовь к родной природе, воплотившаяся в большом количестве пейзажей. Скромные виды русских лесов, полей, деревень проникнуты поэтическим духом. Часто это – пейзажи-размышления, пейзажи-переживания. Кроме природы средней полосы России, для членов группы характерно внимание к экзотическому пейзажу. Конечно, экзотика эта не столь далека от нас и необычна, как, например, образы Таити у Гогена. Однако впечатления Аронова о Калмыкии, Зевина о Биробиджане и Крыме, Добросердова о Киргизии и Ржевникова о Самарканде чрезвычайно интересны, свежи. И притом лишены налёта экзотической отчуждённости. Ведь на картинах изображены виды разных уголков одной, протянувшейся на тысячи километров, страны.

В пейзаже живописцев Группы Пяти реалистические традиции переплетаются с влияниями импрессионизма. Это в какой-то мере сближает их творчество с русским пейзажем рубежа XIX–XX веков. Отчасти эти работы близки к пейзажу-настроению Левитана, но они в большей степени камерны по духу, нежели картины певца русской природы. Эти лирические раздумья или тревожные предупреждения изображают преимущественно скромные, лишённые внешней эффектности виды. Их нередко отличает этюдная непосредственность композиции и колорита.

«Для художников камерно-лирической ветви насущно важна верность традиции, сформировавшей это самосознание. Для московской школы, к примеру, в тридцатые годы это была в основном национальная традиция рубежа веков, обогащённая рецепциями новейшего французского искусства с приоритетом сезанновского наследия»¹. И в портретах художников Группы Пяти чувству-

¹ Морозов А.И. Конец утопии... С. 196.

ется французская живописная традиция, прослеживается отклик на искания французских художников. Они также находятся в постоянном поиске изящества, естественности, тонкости. Они ищут наилучшего расположения фигур в пространстве, моделирования человеческого образа, деликатности движений и чувств (особенно это касается работ Льва Зевина). Вспоминаются картины Ренуара, Модильяни. Апелляции к французским находкам в творчестве группы ощущаются не только в колорите, но в общем характере интимности. Но у Ренуара интимность была скорее салонной, демонстрационной, и модель позировала художнику. У членов Группы Пяти эта интимность, напротив, замкнутая и скромная. Большинство написанных ими портретов характеризует ненавязчивая изысканность и камерность.

Индивидуалистическое восприятие художников даже вменялось им в вину: «В творчестве Группы Пяти есть один крупный недостаток, мешающий её развитию: в их работе нет синтеза личного и общественного»¹. Однако с высоты пройденного времени и на фоне эпохи именно это качество представляется особенно ценным. Примечательно, что отмечено расхождение именно между общественным и личным. Это говорит об отсутствии интереса художников к пропагандистским темам, парадным портретам руководства, таким, какие были характерны для творчества АХРРовцев. И это не нигилизм, не анархизм и не противостояние советской власти, нет. Это отстаивание и сохранение собственных жизненных принципов, очень человеческих по своей сути. Принципов, где семья и близкие сегодня дороже, чем расплывчатые обещания всеобщего счастья и благоденствия завтра.

Здесь приходит на ум цитата, характеризующая позиции советской власти в первые годы ее становления: «Семья

¹ Щёкотов Н.М. Указ. соч. С. 19.

органически противоположна коммунистической культуре. Семья – индивидуалистична, она приучает к замкнутости и личной обособленности»¹. Эти новые, упрощённые идеалы выливались в призывы к отказу от семьи: «В семье нет продовольствия, нет хлеба, чаю, продуктов, – надо в клубе организовать хорошее питание, чтобы туда шли, на первых порах, может быть, ища только лучшего питания, находили бы попутно и пропаганду и коммунистическую культуру и отвычку от старой индивидуалистической культуры»². Живописцы подобным призывам не поддавались. Они сохраняли свою индивидуальность, собственный набор ценностей, отгораживаясь от подобной пропаганды. А это не только составляющая художественной жизни, но твёрдая социальная, моральная позиция. В наши дни умение создать и сберечь своё сокровенное пространство, несмотря ни на какие внешние факторы, воспринимается как проявление человечности.

Жизнь «здесь и сейчас», со всеми тяготами, трудностями и заботами, радостями и огорчениями, воспринимается как ценность, от которой живописцы Группы Пяти не отказываются в пользу абстрактного «светлого будущего». Духовное созерцание и осмысление действительности, происходящей вокруг, позволяло им остаться в стороне от беготни – в попытке ли «взять от жизни всё» и сразу, или за мечтой о том, чтобы «построить хрустальный мост». Эти художники сохраняли умение замечать красоту жизни даже в обыденных моментах.

После выставки Группы Пяти осенью 1940 года можно было ожидать от художников новых успешных работ, плодотворных командировок, блистательных выставок. Но история не знает сослагательных наклонений. Увы, Группе не суждено было просуществовать долго...

¹ С.Б. Коммунистическая культура // Известия совета рабочих и крестьянских депутатов. Ростов, Ярославская губерния. № 141 (225) от 16.12.1919. С. 1.

² Там же.

Льву Аронову была обещана мастерская. Вадим Львович, сын художника, вспоминает: «Именно в этот период к отцу подкралась тяжелая болезнь – язва желудка. Началась война. В первые же дни войны отец вместе со своим другом, замечательным художником Львом Зевиным, записались добровольцами в ополчение и отбыли на место службы где-то под Ржевом. Военная служба оказалась недолгой. Началось катастрофическое обострение болезни. Друг, бывший рядом, убедил командиров отправить больного в госпиталь. Оттуда его перевезли в больницу в Москву. Затем он был отправлен на Урал в эвакуацию»¹.

Аронов и Зевин ушли на фронт 6 июля 1941 года в рядах ополчения. Сохранилась зарисовка Аронова того года в карманном блокноте «Бойцы отдыхают» – он и в условиях войны не мог не рисовать. В марте 1942 года погиб под Вязьмой красноармеец Лев Зевин...

Одним из первых ушёл на фронт и Арон Ржезников. Красноречивее всего о буднях попавшего на фронт живописца говорит его скупая переписка с художником Н.В. Руденко².

2 сентября 1942 года: «Сейчас нахожусь на передовой за километр от немцев. Над головой денно и ночью завывают мины и свистят пули. За двенадцать дней только один раз слышал мычание коровы и один раз лай собаки, что казалось странным и смешным в этих условиях».

2 ноября 1942 года: «Было бы хорошо, если бы ты послал мне две вещи: Плутарх: “Жизнеописание” и портянки. У тебя, быть может, найдётся подходящее барахлишко для этого дела – буду очень благодарен».

23 июля 1943 года: «Идиллическая оборона сменилась на ожесточённые бои. Одна наша дивизия угробила 5 тысяч

¹ Аронов В.Л. Мой отец – художник Аронов. Каталог выставки произведений, М.: 2009.

² Цит. по: Ройтенберг О.О. «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...» Из истории художественной жизни 1925-1935 гг. М., 2008. С. 132.

гитлеровцев. Рисовать сейчас не приходится. Жду, когда в ходе боёв обнаружатся хорошие точки для наблюдения и зарисовки битвы».

1943 год, без точной даты: «Это, наверное, моё последнее письмо. Я прощаюсь с тобой. Предстоит очень большой, серьёзный бой. Мне осточертело, что хотели сделать меня писарем и каким-то образом сохранить, но я от этого отказался. На войне я должен быть или воином, или художником».

Больше писем не последовало... Так в 1943 году погиб на фронте второй участник Группы Пяти.

Аронов в 1941-1945 годах (с перерывами) преподавал в Московском художественном училище памяти 1905 года.

Преподавал в Средней художественной школе при Московском государственном художественном институте и его друг, Михаил Добросердов. Вместе с учениками был эвакуирован в степи Башкирии.

«Летом и осенью 1943 года он (Добросердов. – Прим. М.Т.) со старым другом, сотоварищем еще по «Выставке пяти» Львом Ароновым много путешествовал по стране и бывал в колхозах, на заводах. Хотелось воссоздать образы людей, дающих фронту и хлеб, и оружие»¹.

Конец войны и первые послевоенные годы отмечены в творчестве Добросердова плодотворной работой. Был задуман и начат масштабный цикл картин «В дни испытаний», над которым художник работал до конца жизни. Именно благодаря этим работам Добросердов стал известен среди широкого круга любителей искусства. Абрам Пейсахович на протяжении всей войны был главным художником Перми, руководил «Агитплакатом» и «Агитоконами». В 1943 году умерла его жена – Р. Пейсахович. С этого времени

¹ Симапчук И.С. Михаил Владимирович Добросердов. Л., 1981. С. 48.

на протяжении многих лет один растил детей, оставшихся без матери в младенческом возрасте.

Лев Аронов продолжал творить. От послевоенного периода его творчества сохранилось много картин и графики. Это вновь портреты близких людей и пейзажи средней полосы России. В известный период борьбы с формализмом и космополитизмом «на идеологических собраниях художников в лице Аронова нашли “козла отпущения” и приклеили ярлык “злобствующего эстета”. Смирнейшего и неизменно доброжелательного человека, каким был в сущности своей Лев Ильич, обвинить в “злобствовании” – чудовищная несправедливость и нелепость!» – писала сноха Льва Ильича, Нина Александровна¹. В действительности, Аронов как художник до конца своих дней оставался искренним, душевным мастером.

Большая часть дошедшего до наших дней наследия группы – картины и графические листы, бережно сохранённые родственниками художников. Эти работы и сегодня поражают удивительной открытостью. Здесь уместно вновь сослаться на О.М. Бескина: участники Группы Пяти – это «...подлинно творческие (Курсив мой. – М.Т.) молодые люди нашей эпохи»². А ведь Осип Мартынович – не просто крупный критик, но автор критического памфлета «Формализм в искусстве» (1933). Будучи близок к власти имущим, он мог усложнить жизнь художников, написав что-либо в резких тонах. Но, как человек, тонко чувствующий искусство, он сумел заметить и оценить творчество участников Группы Пяти. При этом, сам Осип Бескин после войны подвергался серьёзным преследованиям за космополитизм...

¹ Аронова Н.А. Штрихи к портрету. Интернет-сайт о Л.И. Аронове: <http://aronov-art.ru/testind/articles/Aronova.html>.

² Бескин О.М. Указ. соч. С. 3.

В любую эпоху в искусстве существуют разные направления. Художественная жизнь всегда сложнее, чем представляется далёкому от нее человеку. Есть более заметные тенденции, есть и почти невидимые. Отраднo, однако, что границы наших представлений могут расширяться благодаря новым открытиям. Такие «клады» попадаются и сегодня. Причём, как бы это ни было странно, порой они относятся к сталинской эпохе.

Творчество Группы Пяти необходимо рассматривать в контексте огромного и неоднозначного пласта творчества, к которому только начинают внимательно присматриваться исследователи. Думается, в Группе Пяти следует усматривать не усилия разобщённых между собой художников, но объединение, выразительно обозначившее себя в период, когда, казалось бы, существование каких-либо художественных группировок было совершенно исключено самим ходом истории.

Учитывая сложность той эпохи, многие прекрасные живописцы, искусство которых было эмоциональным и тонким, с ярко выраженным лирическим началом и артистизмом, оказались невостребованными и незаслуженно забытыми. Изучение подобного творческого наследия является не только важной искусствоведческой задачей, но и своего рода выполнением морального долга.

¹ Щёкотов Н.М. Указ. соч. С. 19.



Дмитрий Беззубцев

Архитектура Москвы: между нарышкинским и петровским барокко

Говоря об истории русской архитектуры конца XVII – начала XVIII века, обычно выделяют два стиля – так называемый «нарышкинский стиль» и петровское барокко.

«Нарышкинское барокко» – стиль, зародившийся в Москве в конце XVII века, и в целом органично связанный с русским зодчеством, существовавшим до него.

Возникновение петровского барокко связано со строительством Петербурга, куда были привлечены иностранные специалисты. Этот стиль создавался иностранцами и, по сути, являлся продолжением европейских традиций.

Но активное каменное строительство в Петербурге начинается в 1710 году, а постройки, облик которых имеет явные черты западного влияния, появляются в Москве и окрестностях на десятилетие раньше.

После окончания Великого посольства (1697-1698) петровскими сподвижниками и приближенными строится ряд примечательных церквей, в которых заметны новые для русского зодчества тенденции.

Сложно сказать, были ли в составе Великого посольства русские архитекторы. Возможно, участники посольства привезли в Россию гравюры с изображениями различных зданий или книги по архитектуре. Ясно одно: этот круг памятников представляет реакцию русских зодчих на европейскую архитектуру, с которой они тем или иным образом познакомились. При этом русские мастера стараются не слепо копировать образцы, а осмысливать и интерпретировать их. В итоге получается либо синтез западной и русской архитектуры, либо нечто совершенно новаторское. Так, форма небольшой церкви-ротонды с центрической композицией была до этого времени почти не известна русской архитектуре.

Декор этих церквей часто противоречив или не осмыслен до конца. Архитектор не всегда четко понимает пластику фасада, которую он пытается воссоздать. Особенно интересны попытки скопировать ордерную систему, предпринятые, кажется, без глубокого понимания ее сути. Конечно, о грамотной суперпозиции ордеров не идет никакой речи.

Одним из первых новаторов был князь Иван Борисович Троекуров, начальник Стрелецкого приказа. В своей усадьбе Троекурово он возводит церковь святого Николая (1699-1706 годы постройки), которая оказывается совершенно не похожа на все, что когда-либо было построено на территории России.

Центрический план. Двухэтажный четверик со сглаженными углами, на нем – ротонда с люкарнами, которую раньше венчала корона. Квадратные каннелированные пилястры завершены оригинальными, но несколько угловатыми капителями; они поддерживают полукруглый фронтон без карниза.

Совсем необычно и странно смотрятся порталы. Некоторые черты их декора прихотливо изогнуты, что вполне

свойственно маньеризму и барокко, но в основном оформление очень геометричное и угловатое.

Создается впечатление, будто резчиков прервали во время их работы над декором, и потому многие детали – портал, наличники, капители – так и остались незавершенными.

Двойник церкви в Троекурово – Троицкая церковь в селе Любутское на Оке. Время постройки точно не известно, но, скорее всего, она была сооружена не позднее 1703 года. К сожалению, имеющейся информации недостаточно, чтобы сказать, какой из памятников был построен ранее и послужил образцом для другого.

Перекликается с этими двумя храмами и церковь Сошествия Святого духа в Старо-Никольском, построенная в 1709-1710-х годах Василием Михайловичем Ртищевым, генерал-адъютантом князя А.Д. Меншикова.

В 1701-1707 годах в усадьбе Марфино, принадлежавшей князю Голицыну, крепостной зодчий Белозеров строит церковь Рождества Богородицы. Композиция храма тоже центрическая – это ротонда с крестообразно расположенными притворами. Капители пилястр, «поддерживающих» фронтоны притворов, украшены довольно искусной и очень необычной резьбой, в целом напоминающей резьбу на некоторых поздних памятниках «нарышкинского» стиля. При этом капители пилястр в верхней части храма выглядят более традиционно, в духе ионического ордера, хотя и не следуют ему буквально. Традиции русской архитектуры в этом храме практически не ощущаются.

Церковь архангела Гавриила, более известная как Меншикова башня, строилась в 1705-1707 годах (о датировке до сих пор нет единого мнения) при московской усадьбе А.Д. Меншикова. Здание обогнало по высоте даже колокольню

Ивана Великого. Впрочем, отделка храма так и не была завершена в связи с переездом светлейшего князя в Петербург.

Удар молнии в 1723 году восстановил иерархию московских построек: «Иван Великий» снова стал самым высоким сооружением Москвы, а церковь архангела Гавриила простояла

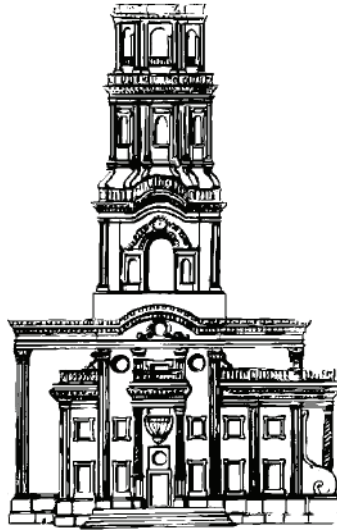


Рисунок Менишковой башни, сделанный около 1745 года

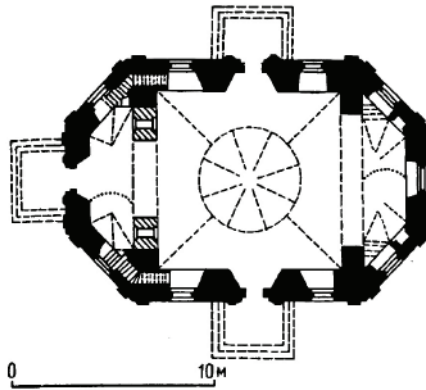
со сгоревшим верхом до конца XVIII века, когда она была восстановлена и частично перестроена.

О первоначальном облике церкви можно судить по чертежу, сделанному около 1745 года, то есть до реконструкции башни. Конструкция здания в нижней части близка к северному барокко, а верхняя часть – последовательность восьмериков – выстроена вполне в духе «нарышкинского» стиля. При этом декор выглядит законченно, ордерная система цель-

ная. Здание было увенчано большим деревянным шпилем, что для русской архитектуры явилось безусловным новшеством.

Автором проекта обычно называют Ивана Зарудного; нередко предполагается участие Доменико Трезини, а также каменистов из Италии и Швейцарии. Пожалуй, именно итальянское участие объясняет такую проработанность декора.

Одна из самых интересных построек, которые рассматриваются в этой статье, – Никольская церковь в селе Полтево,



План церкви Николая Чудотворца в селе Полтево

построенная в 1706-1707 годах сподвижником Петра, адмиралом Ф.М. Апраксиным.

Восьмигранный план церкви совершенно не характерен для русских построек, и можно даже сделать предположение о прототипе постройки. Так, облик церкви Троицы в Карлсфельде в Саксонии во многом схож с видом Никольской церкви – тот же восьмигранный план, то же вертикальное членение пилястрами, такая же башнеобразная композиция.

Но зодчий, строивший храм в Полтево, объединил европейскую конструкцию с чисто русским типом храма

«иже под колоколы». Получилось, пожалуй, даже более гармонично, чем прототип.

Восьмигранный объем, декорированный в духе европейского барокко, стал первым ярусом композиции. На нем расположились три привычных «нарышкинских» восьмерика, в среднем из которых размещены колокола.

Зодчий не просто пытается построить храм в подражание западным, но стремится синтезировать европейские и русские мотивы.

Граф А.М. Апраксин строит церковь Николая Чудотворца в селе Стрелково (1702-1705). Облик церкви несколько отходит от русских традиций, особенно чужим выглядит портал, выполненный в голландском духе.

Похожим порталом обладает и церковь Воскресения в селе Красном под Ярославлем, построенная в 1707 году будущим сенатором Г.А. Племянниковым, товарищем графа А.М. Апраксина. Необычны две полуколонны по бокам от двери, тяготеющие к коринфскому ордеру, хотя мастер, кажется, имел смутное представление о существовании ордерной системы.

В 1710 году видный сподвижник Петра адмирал Ф.М. Апраксин возводит над могилами своих предков в Златоустовском монастыре церковь Благовещения. Сохранилось только одно изображение. Оно дает возможность сказать, что этот храм, подобно некоторым другим церквям данного круга, построен с использованием элементов как «нарышкинского» стиля, так и европейской архитектуры.

Полководец П.М. Апраксин строит у себя в усадьбе в Таболово Успенскую церковь (1705-1721). Она представляет собой еще один ответ на вопрос: как будет выглядеть «нарышкинский» храм, если его одеть в европейские одежды? Любопытна одна ошибка в понимании ордерной системы – в некоторых

местах фриз и карниз не лежат на пилястрах или колоннах, а протягиваются от одной капители к другой.

В 1709-1711 годах Иван Зарудный в честь победы под Полтавой возводит храм Иоанна Воина в Москве.

Храм обладает сложной системой сводов, а его декор использует многочисленные средства из арсенала европейской архитектуры: членение фасада коринфскими пилястрами, балюстрады, волюты разных типов,obelisks.

Собор Заиконоспасского монастыря, построенный примерно в то же время, декорирован столь же пестро. Вместо барабана купол поддерживают шесть колонн, а пилястры почему-то обладают двойными капителями – капитель коринфского ордера поддерживает карниз, а дальше пилястра продолжается и заканчивается капителью, тяготеющей к тосканскому ордеру.

Одна из последних церквей в этом ряду – надвратная Тихвинская церковь Донского монастыря, возведенная в 1713-1714 годах. Заказчик строительства – царица Прасковья Федоровна, вдова скончавшегося брата Петра, Ивана Алексеевича.

Многолепестковый план, свойственный «нарышкинскому барокко», пилястры, карниз прихотливой формы, сложные наличники образуют довольно гармоничный, устремленный вверх силуэт. Завершение – почти прямая цитата из голландского Кронборга, «замка Гамлета».

В рамках этого течения были построены некоторые светские памятники. Так, в облике Утичьей башни в Троице-Сергиевой Лавре, построенной на рубеже веков (согласно легенде, по рисунку самого царя Петра), четко прослеживаются многие характерные признаки европейского влияния – балюстрады,obelisks, выделенные цветом замковые камни. Думается, прототипом могло послужить одно из зданий Европы – ратуша в Болсварде (Нидерланды). Она обладает схожей ярусной

композицией и похожей балюстрадой, а последний ярус так же покоится на простых, почти не декорированных колоннах.

Палаты Аверкия Кириллова на Берсеневской набережной были перестроены дьяком Оружейной палаты А.Ф. Курбатовым в европейском духе (1703-1711). Грамотное и осознанное использование различных архитектурных приемов позволяет предположить здесь руку иностранного архитектора.

Конец рассматриваемого периода связан с началом активного каменного строительства в Петербурге. В 1710 году начался массовый приезд иностранных архитекторов в Россию. Они не только строят в Петербурге здания в русле западных архитектурных традиций, но и обучают в этом духе русских мастеров (так, Михаил Земцов долгое время был учеником Доменико Трезини). Кроме того, многие русские архитекторы едут за границу стажироваться.

Начало строительства Петербурга повлекло за собой появление указа о временном запрещении каменного строительства во всей России, кроме Петербурга, отмененного только в 1741 году.

Во многом рассматриваемый период продолжает тенденции XVII века. Как правило, фигура мастера остается довольно туманной, часто исследователям просто не известно имя зодчего. Кажется, единственный мало-мальски известный русский архитектор, строивший церкви рассматриваемого круга, – Иван Зарудный, но его персоналия носит полулегендарный характер. Гораздо важнее, как и в XVII веке, личность заказчика. Его судьба зачастую тесно связана с судьбой постройки.

Почти во всех случаях заказчик – либо один из петровских сподвижников, либо член царской семьи. В европейской ориентированности построек чувствуется некоторая программа.

В этом стиле строили в основном самые передовые люди эпохи, и потому он выражает важную тенденцию русского государства в это время – смещение ориентиров в сторону Европы.

Важно отметить, что так называемое «нарышкинское барокко» в это время продолжает жить полноценной жизнью архитектурного стиля. Оно развивается, проникает в провинцию, где порождает местные школы. В духе «нарышкинского барокко» в начале XVIII столетия продолжают строиться как монументальные государственные здания (Сухаревская башня), так и небольшие провинциальные церкви.



Лариса Пчельникова

Гибель воеводы князя И.Д. Бельского во время московского пожара 1571 года в зеркале Соловецкого летописца и записок Генриха Штадена

В эпоху русского средневековья, даже после свержения татаро-монгольского ига, не прекращались постоянные набеги на южные рубежи Русского государства. Однако на протяжении двух веков, со времен Тохтамыша, Москва оставалась для татар неприступной твердыней. Тем катастрофичней выглядит в глазах современников набег крымского хана Девлет-Гирея на столицу в 1571 году, в результате которого Москва практически сгорела дотла. В огне московского пожара погибло множество горожан и обороняющих город воинов, в том числе один из виднейших военачальников этого времени, глава земщины, боярин князь Иван Дмитриевич Бельский.

Важность, которую правительство придавало обороне южных границ Русского государства от крымцев, иллюстрирует тот факт, что по реке Оке постоянно несли стражу первые лица в государстве – И.Д. Бельский, И.Ф. Мстиславский, М.И. Воротынский.

Князь Бельский, будучи на протяжении многих лет воеводой большого полка, не допускал крымцев вглубь страны. Стоял он во главе русских войск и весной 1571 года, когда Девлет-Гирей, собрав большое войско, начал очередной поход на Русь. Крымский хан решил воспользоваться тяжелым внешне- и внутривосточным положением, в котором находилось Московское государство из-за Ливонской войны и опричнины, тяжело ударившей по военным кадрам русской армии. Его решение укреплялось свидетельствами многочисленных перебежчиков, которые доносили, что основная часть русской армии занята в Ливонии, «...а народ устал от страшного государя и его опричников»¹.

Царь, получив известия о готовящемся набеге, вместе с опричным войском вышел к Серпухову на «прямое дело» (Для генерального сражения. – *Л.П.*) с крымским ханом. «Бояре большие и воеводы князь Иван Дмитриевич Бельской да князь Иван Федорович Мстиславский, да князь Михаил Иванович Воротынский с товарищи были у государя в Серпухове»².

Однако пришло известие, что хан двинулся на Москву в обход Серпухова, поэтому через три дня земские воеводы спешно направились по своим полкам. В частности, бояре и воеводы большого полка «...князь Иван Дмитриевич Бельский да Михаил Яковлевич Морозов стояли на Коломне»³, контролируя основной маршрут движения войск Девлет-Гирея на

¹ Флоря Б.Н. Иван Грозный. М., 1999. С. 157.

² Разрядная книга 1475-1605 гг. Т. 2. Ч. 3. С. 269.

³ Там же. С.277.

Москву. В это время «государь и великий князь воротился из Серпухова, потому что с людьми собраться не успел»¹. Полки с берега дождались, когда царь переберется через реку, а затем двинулись к Москве. Крымскому хану удалось форсировать Оку, т.к. русские перебежчики, в частности сын боярский Кудеяр Тишенков, указали Девлет-Гирею наиболее удобные места для переправы (около Кром), и хан устремился к Москве.

Наиболее полные сведения о дальнейших событиях содержатся в разрядных книгах: «И пришел царь крымский Девлет-Гирей к Москве мая в 24 день, в четверг, на Вознесенев день со всеми людьми, на память преподобного отца нашего Семиона Столпника, иже на Дивней горе. А государевы бояре и воеводы к Москве пришли наперед крымского царя мая в 23 день, в среду, а стояли по полком: и князь Иван Дмитриевич Бельский да Михаил Яковлевич Морозов стояли на Большой на Варламской улице». Полк правой руки возглавлял князь Иван Федорович Мстиславский, передовой полк – князь Михаил Иванович Воротынский, а во главе опричного полка стоял князь Василий Иванович Темкин-Ростовский.

Не сумев ворваться в столицу, Девлет-Гирей приказал поджечь московские посады. Поднявшийся ветер разметал огонь, и пожар за считанные часы уничтожил деревянные постройки. В этом пожаре погиб и руководивший полками князь И.Д. Бельский: «И затхнулся в городе боярин князь Иван Дмитриевич Бельский, а был он ранен, да боярин Михаил Иванович Воронов-Волынский и много дворян и народу погибло бесчисленно от пожарного зною»².

В отличие от Разрядной книги, которая детально описывает расположение русских войск во время нападения Девлет-Гирея, Соловецкий летописец акцентирует внимание на том, кто

¹ Разрядная книга 1475-1605 гг. Т. 2. Ч. 3. С. 280.

² Там же. С. 280-282.

пришел вместе с ханом: «Приходил грех ради наших к Москве царь крымский Девлет-Гирей с двумя царевичи и со всеми своими орды, и качественными тотары, и с ногаи з большими и с меньшими, и с азовскими и з белгородцкими, и с турскими людьми»¹. Также в Соловецком летописце содержится информация о гибели воеводы: «Князь Иван Дмитриевич Бельской выезжал против крымских людей за Москву реку на луг за Болото и дело с ними делал, и приехав в град ранен и преставися»².

На основе разрядных книг и Соловецкого летописца складывается довольно определенная картина гибели воеводы – будучи руководителем обороны столицы, Иван Дмитриевич Бельский добился тактического успеха, не допустив захвата города, но был ранен на поле боя, затем его перевезли в Москву, на его собственный двор. Здесь воевода, прячась от пожара, «затхнулся» от угарного дыма вместе со всей своей семьей. Со смертью Ивана Дмитриевича род Бельских пресекся.

Интересные сведения о московском пожаре содержатся в сообщениях Генриха Штадена – немца-опричника, оставившего наблюдения о своей жизни при дворе русского государя. Он был очевидцем пожара. Штаден считает, что Девлет-Гирей привел в Москву «...свойственник великого князя Темрюк из черкасской земли»³. То есть – отец второй жены царя, Марии Черкасской. Как и многие современники, немец особо отмечает тот факт, что царь и великий князь бежал вместе со всем опричным войском в незащищенный город Ростов.

Вот как Штаден описывает катастрофу: «Татарский царь велел первым делом поджечь увеселительный дворец великого князя – Коломенское, лежавший в одной миле от города. Тогда все жившие за городом в близлежащих предместьях, из мона-

¹ *Корецкий В.И.* Соловецкий летописец конца XVI в. // Летописи и хроники. 1980. М., 1981. С. 56.

² Там же. С.57.

³ *Штаден Генрих.* Записки о Московии. М., 2008. Т. 1. С. 177.

стырей, духовные и миряне, все из опричнины и земщины обратились в бегство и устремились к одному месту»¹. На другой день татарский царь повелел поджечь Земляной город или предместье, имевшее внушительные размеры, где было много церквей и монастырей. Город, крепость, опричный двор и предместья сгорели внутри и снаружи за шесть часов.

Это было таким великим бедствием, что никто из оставшихся в Москве не мог его избежать. В живых не осталось и 300 воинов, способных к бою.

Колокола на храме обрушились вместе со стеной, на которой они висели, а тех, кто рассчитывал там спрятаться, на смерть прибило камнями. Храм был охвачен огнем снаружи и внутри, погорели церковные башни со всеми украшениями и святыми изображениями; остались только стены. Расплавившиеся и поврежденные колокола, висевшие на колокольне посредине крепости, обрушились, некоторые при этом раскололись на части; самый большой упал и треснул. Колокола в опричнине обрушились на землю, равно как все колокола, висевшие в деревянных церквях и монастырях в городе и за его пределами.

«Башни или отводные башни, где хранилось зелье, взорвались от него, а бывшие в погребках люди задохнулись. Много татар, занимавшихся грабежом по церквям и монастырям за пределами Москвы в опричнине и земщине... Словом: такое несчастье было тогда в городе Москве, нет среди живых такого человека, кто способен припомнить такое»².

Известие Генриха Штадена о московском пожаре 1571 года является одним из самых достоверных и информационно насыщенных в общем ряду сведений, содержащихся в иностранных источниках. Штаден мог составить его по наблюдениям очевидцев и видеть последствия огненной катастрофы

¹ Там же. С. 177.

² Там же. С. 179.

собственными глазами по прошествии самого малого времени после нее. Очень важно, что он, зная о ходе событий во время нашествия Девлет-Гирея, не упоминает о каком-либо организованном сопротивлении крымцам. Это молчание Штадена, весьма осведомленного наблюдателя, красноречиво. Оно позволяет выдвинуть предположение: пока опытный предводитель войска, князь И.Д. Бельский, лично вел боевые действия (сражался с татарами в Замоскворечье, как сообщает Соловецкий летописец), земская армия могла оказывать отпор, но когда он был ранен, полки охватила деморализация. Поэтому, вероятно, организованное сопротивление прекратилось. Ранение князя Бельского, если суммировать летописное свидетельство и впечатления Штадена, по всей видимости, оказалось роковым. Лишившись главного воеводы, земское воинство утратило боеспособность и не смогло ни отбить татар, ни побороть распространение пожара. Опричные силы, имевшие собственное руководство, не могли выступать с земцами, лишившимися командующего, как единая сила. Кроме того, опричные военачальники не имели права взять руководство земскими полками на себя. Таким образом, трагическая судьба князя Бельского и стала, насколько позволяют судить источники, главной причиной неудачи русской армии во всей оборонительной операции.

На следующий день после того, как разбушевавшийся пожар за считанные часы уничтожил город, сам Девлет-Гирей, так и не вступив в Москву, двинулся обратно, т.к. пришли ложные известия, что на подмогу русским силам из Ливонии движется отряд короля Магнуса. Крымского хана преследовал лишь небольшой отряд под руководством М.И. Воротынского, наименее пострадавший от пожара. Однако он был слишком мал, чтобы препятствовать опустошению и разорению крымцами рязанских земель.

¹ Флоря Б.Н. Указ. соч. С. 265.

Сам царь вернулся в Москву не сразу. Лишь через месяц после катастрофы Иван IV появляется в столице. Около двух месяцев город очищали от трупов. Чтобы восстановить количество горожан, властям пришлось переселять в Москву жителей близлежащих населенных пунктов.

Необходимо отметить, что московский пожар 1571 года был последним серьезным успехом крымцев в военных действиях с Русским государством. Уже в августе следующего, 1572, года, в битве при Молодях крымским татарам было нанесено сокрушительное поражение, от которого они уже не смогли оправиться.

Гибель Ивана Дмитриевича Бельского иллюстрирует характер воина этой эпохи, с достоинством погибшего на поле боя.

Сведения об авторах

Артамонова Мария Михайловна, искусствовед. Родилась в 1987 году в Москве. В 2011 году окончила Факультет художественной культуры Государственной академии славянской культуры (отделение Искусствоведения). В настоящее время – соискатель Государственного института искусствознания, Отдел народной художественной культуры.

Безубцев Дмитрий Алексеевич, историк. Родился в 1992 году в Москве. В 2008 году поступил на Исторический факультет Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. В настоящее время – студент 4 курса (кафедра Исторической информатики).

Малашина Полина Алексеевна, историк. Родилась в 1992 году в городе Хотьково Московской области. В 2008 году поступила на Исторический факультет Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. В настоящее время – студентка 4 курса (кафедра Источниковедения отечественной истории).

Пчельникова Лариса Петровна, историк. Родилась в 1988 году в деревне Оркино Алнашского района Удмуртии. В 2011 году окончила Исторический факультет Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (кафедра Источниковедения отечественной истории). В настоящее время – аспирантка Исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

Тренихин Михаил Михайлович, искусствовед, художник-график, сопредседатель Историко-культурного общества «Московские древности», член Творческого Союза художников России, член Международного клуба коллекционеров и любителей истории «Фалеристика». Родился в 1988 году в Москве. В 2011 году окончил Факультет художественной культуры Государственной академии славянской культуры (отделение Искусствоведения). В настоящее время – аспирант Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова. Специальность – «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура».

Федорец Анна Ильинична, историк, публицист, основатель и председатель Историко-культурного общества «Московские древности». Родилась в 1985 году в городе Мытищи Московской области. В 2010 году окончила Исторический факультет Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (кафедра Источниковедения отечественной истории). В настоящее время – аспирантка Исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Автор сборника статей «Старая Москва» (М: Сибирский цирюльник, 2011), а также монографий «Традиции православной благотворительности» (в соавторстве с Д.М. Володихиным; М.: Вече, 2010) и «Павел Третьяков» (М.: Вече, 2011). Лауреат премии «Сорок сороков» историко-культурного журнала Н.С. Михалкова «Свой» и ИКО «Московские древности».

Содержание

Предисловие.....	3
<i>Артамонова Мария.</i> Застывшее волшебство: эмали княгини М.К. Тенишевой.....	8
<i>Малашина Полина.</i> Добрый ангел Абрамцева: Елизавета Григорьевна Мамонтова и Абрамцевский художественный кружок.....	18
<i>Федорец Анна.</i> Образ Преподобного Сергия Радонежского в живописи Михаила Васильевича Нестерова: к 150-летнему юбилею со дня рождения художника.....	29
<i>Тренихин Михаил.</i> Камерная лирика в московской живописи 1930-х – начала 1940-х годов (Группа пяти).....	46
<i>Дмитрий Беззубцев.</i> Архитектура Москвы: между нарышкинским и петровским барокко.....	66
Приложение	
<i>Пчельникова Лариса.</i> Гибель воеводы князя И.Д. Бельского во время московского пожара 1571 года в зеркале Соловецкого летописца и записок Генриха Штадена	75
Сведения об авторах.....	82