

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-7-71-37>

УДК 7.03:7.001.12

Филиппова О.Н.старший научный сотрудник музейно-выставочной группы
музейно-выставочного реставрационного центра
Архив Российской академии наук (г. Москва)

КОЛЛЕКЦИЯ АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА В РАДИЩЕВСКОМ МУЗЕЕ

Аннотация. Мастер русского и европейского пейзажа – Алексей Петрович Боголюбов (1824–1896) вошел в историю не только, как создатель живописной истории русского флота, но и как основатель Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева. Первоначально, он задумывался, как образовательное и просветительное учреждение, пособие для рисовальной школы. «Дабы возвысить образовательное дело юношества» – так была сформулирована главная цель создания музея [1; с. 151]. Сегодня Радищевский музей – это старейший художественный музей страны, который включает в себя коллекции русского авангарда, европейского искусства, русского религиозного и др. Одна из самых ярких и значительных его коллекций – это коллекция авангардного искусства, которая насчитывает около 200 произведений живописи, оригинальной и печатной графики, скульптуры, книг. Она сложилась благодаря двум основным потокам поступлений: в 1920-е годы – от авторов и из Государственного музейного фонда, в 1960–1970-е годы – от наследников художников и частных коллекционеров.

Ключевые слова: первый публичный и общедоступный художественный музей в русской провинции, коллекционер, рисовальная школа, музейная экспозиция, библиотека, выставки, живописцы «саратовской школы», натюрморт, пейзаж, автопортрет, авангардная линия в изобразительном искусстве Саратова.

Filippova Olga

Archive of the Russian Academy of Sciences (Moscow)

COLLECTION OF AVANT-GARDE ART IN THE RADISHCHEV MUSEUM

Summary. Master Russian and European landscape – Alexey Petrovich Bogolyubov (1824–1896) went down in history not only as the Creator of the picturesque history of the Russian fleet, but also as the founder of the Saratov state art Museum named after A.N. Radishchev. Initially, it was conceived as an educational and educational institution, a guide for drawing school. «In order to raise the educational cause of youth» – so was formulated the main purpose of the Museum. Today Russian Radishchev Museum is the oldest art Museum in the country, which includes collections of Russian avant-garde, European art, Russian religious, etc. One of the most striking and significant of its collections is a collection of avant-garde art. The formation of the collection began in the first post-revolutionary years. In 1922 from the art Department of the Saratov Subpolytopes received a whole block of paintings of V.M. Yustitskogo (1894-1951), E.D. Zagorskina (1900–1942), N.I. Simona (1892–1951), K.G. Polyakova (1885–1970). In the first half of the 1920s years the collection has been enriched with graphics N.I. Simon and K.O. Krasovsky (1894 (1897)-?). From the mid-1920-ies until the early 1970-ies, there was a long break in recruitment, associated with changes in the ideological climate in the country. By the mid-1930-ies, the purposeful building of the vertical of power in the sphere of culture ends – the state becomes the only official customer of works of art and, accordingly, begins to direct and control the collecting policy of museums. In 1935, in the exposure Radischevskaya Museum opened a Department of Soviet art, which for some time continued to hang paintings like the avant-garde artists of V.M. Yustitskogo and K.G. Polyakova, and «goluborozovtza» P.S. Utkina (1877–1934). However, very soon the Soviet division was recognized as weak and requiring a «gain from the subjects, portraits of political leaders, sculpture.» Since that time, the acquisition of avant-garde works could not be considered, and to save from destruction already received in the collection of works, Museum staff sought to hide them from the «all-seeing eye» of power. «Suspicious» from an ideological point of view, objects were transferred to the «auxiliary Fund» and hidden in the farthest corners of the vaults. Thus, the Museum collection of the avant-garde – and Saratov and the capital – was saved.

Keywords: the first public and public art Museum in the Russian province, collector, drawing school, museum exposition, library, exhibitions, the artists of the «Saratov school», still-life, landscape, self-portrait, avant-garde line in the fine arts of Saratov.

Постановка проблемы. Историю отечественного авангарда исследователи обычно начинают с символистской выставки: «Голубая роза» (1907), обозначившей, повышенную декоративность и условность живописного языка, уход от иллюзорности, особую значимость выразительных средств для восприятия содержательной сути произведений. Этот поворот был уже заметен на выставках: «Золотого Руна», где рядом со вчерашними символистами выставляли

свои полотна мастера радикального авангарда [2, с. 5]. Да, и у голуборозовцев на рубеже 1900–1910-х годов чётче обозначился интерес к новейшим французским живописцам. П.В. Кузнецов (1878-1968) и М.С. Сарьян (1880–1972) были увлечены напряженной красочностью фовистов, близкий им К.С. Петров-Водкин (1878–1939) пережил к этой поре увлечение Полем Гогеном (1848-1903), а потом и Анри Матиссом (1869–1954), обратившим внимание на живописную

ценность русской иконописи. В этой группе, особую роль, сыграли мастера «саратовской школы», генетически, связанные с творчеством В.Э. Борисова-Мусатова (1870–1905) [2, с. 5].

Анализ последних исследований и публикаций. Впервые, достаточно полно, о коллекции авангардного искусства из собрания Саратовского Радищевского музея опубликовано в альбоме советского и российского историка искусства Е.И. Водоноса «Русский авангард. Столицы и Провинция» (Саратов, 2015) [2, с. 4].

Исследователь отмечает, что представители саратовского авангарда, которым посвящена отдельная глава альбома, оказались не так популярны, как художники первой четверти XX века, работающие в русле футуризма, супрематизма, абстракционизма, конструктивизма и других новаторских течений того времени. Но, тем не менее, результаты их творческих поисков звучат весьма убедительно. Цель данной публикации – это раскрыть, на основе библиографических источников, коллекцию авангардного искусства Радищевского музея, проанализировать работы художников. Саратовский музей имени А.Н. Радищева принадлежит к числу старейших в нашей стране, он был первым публичным и общедоступным художественным музеем в русской провинции. Музей был открыт в 1885 году и, следовательно, он старше своих знаменитых собратьев – Государственной Третьяковской галереи, которая в качестве общедоступного музея начала работать в 1893 году, и Государственного Русского музея в Санкт-Петербурге, открытого в 1898 году. Между тем, здесь важно не только то, что он «первый» [6, с. 6]. В конечном итоге, до его создания уже существовали вполне публичные музеи: Кунсткамера, Оружейная палата, Румянцевский музей, Эрмитаж. Но, важно и то, что он «первый в провинции», поскольку до этого все публичные художественные музеи были сосредоточены в столицах, и то, что он «Радищевский» [6, с. 6]. Создателю музея Алексею Петровичу Боголюбову (1824–1896) потребовался незаурядный дипломатический дар, чтобы власти предрекающие позволили назвать новый музей в честь, сосланного в Сибирь вольнодумца. Сам А.П. Боголюбов был сыном морского офицера, он служил во флоте, много путешествовал и оставил после себя замечательные мемуары «Записки моряка-художника» (начал их писать 25 декабря 1881 года, но не закончил) [6, с. 6]. Вольнослушателем он посещал курсы Академии художеств, учился у М.Н. Воробьева (1787–1855), а в 1853 году окончил Академию с большой золотой медалью, как пейзажист, после чего был назначен художником Главного морского штаба, и стал своего рода летописцем русского флота.

Во время путешествий по Европе он брал уроки у самых знаменитых мастеров пейзажа своего времени – у А. Калама (1810–1864) в Женеве, у А. Ахенбаха (1815–1910) в Дюссельдорфе, дружил с художниками барбизонской школы, и в собрании музея есть, подаренные А.П. Боголюбову, или полученные им в обмен на его собственные работы картины барбизонцев – К. Тройона (1810–1865), Ш.-Ф. Добиньи (1817–1878) и даже К. Коро (1796–1875), довольно редкого в российских музеях (картина «Замок Пьерфон», другой вари-

ант, которой находится в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве) [6, с. 6]. А, еще А.П. Боголюбов был председателем Общества взаимного вспомоществования и благотворительности русских художников в Париже и опекал русских художников – пенсионеров Академии художеств, работавших во Франции, в том числе, например, И.Е. Репина (1844–1930) и В.Д. Поленова (1844–1927). Он был одним из деятельных участников Товарищества передвижников. Наконец, он был коллекционером, собиравшим живопись своих русских и европейских современников и коллег, графику и разные декоративно-прикладные старинные «редкости», как он сам их называл, – мебель, фарфор и фаянс, деревянную скульптуру эпохи Ренессанса, шпалеры XVII века [6, с. 11]. В конце концов, он решил пожертвовать свое собрание городу Саратову для создания общедоступного музея и художественной школы. Сам, А.П. Боголюбов не был саратовцем, – он родился в селе Померанье Новгородской губернии, но о себе он писал уже на склоне лет, подводя итог, прожитому: «По роду я саратовец, ибо эта губерния дала России А.Н. Радищева» [6, с. 11]. А.П. Боголюбов приходился автору: «Путешествия из Петербурга в Москву» (1784–1789) внуком – его мать Фёкла Александровна, уроженка Сибири, была дочерью А.Н. Радищева [6, с. 11]. Родовое имение Радищевых Верхнее Аблязово находилось в Саратовской губернии (ныне Пензенская область), и А.П. Боголюбову было чрезвычайно важно не просто создать музей, но и дать ему имя А.Н. Радищева (1749–1802).

А, это оказалось весьма непростым вопросом. Примечательно, что покровителем А.П. Боголюбова и защитником идеи создания Радищевского музея выступил не кто иной, как его приятель – К.П. Победоносцев (1827–1907), с 1880 года обер-прокурор Синода, обычно, рисуемый в истории России самыми чёрными красками, как реакционер и лицемерный пропагандист христианских ценностей. Именно, К.П. Победоносцев, по просьбе А.П. Боголюбова, писал тогдашнему саратовскому губернатору М.Н. Галкину-Врасскому «Все наши художественные собрания сосредоточены в столицах, а в губернских городах ничего нет... Для развития вкуса и таланта очень важно, чтобы в городах наших, как на Западе бывает, заводились такие музеи» (написано было в 1877 году) [6, с. 12]. В то же время А.П. Боголюбов беседовал с будущим императором Александром III, трогательно, рассказывая про христианство А.Н. Радищева и, предлагая цесаревичу издание его книги «Путешествие из Петербурга в Москву», которую он просил его принять и, быть может, в часы досуга посмотреть, в чем же состояло его вольнодумство [6, с. 12]. В результате разговора с Великим Князем он узнал, что тот вполне одобряет мысль художника о музее и школе, ибо он всегда стоял за художественно-промышленное развитие в России и создание ремесленных школ, в которых видел великую потребность. Но, даже, после высочайшего одобрения для создания музея необходимо было еще получить поддержку городских властей. В 1877 году начались переговоры с городской администрацией, затянувшиеся на

несколько лет. А.П. Боголюбов сумел убедить местные власти в том, что существование музея, не сулящего никакого дохода, – это необходимость и большая честь для города. В начале 1878 года Саратовская дума приняла решение об устройстве на средства города здания для музея и рисовальной школы. Свидетельством того, до какой степени не были развиты представления о роли и задачах художественного музея, могут служить первоначальные проекты, по которым предполагалось объединить его не только со школой, но и с биржей, и с торговыми рядами.

Прошло еще четыре года. Дело по-прежнему ограничивалось периодически, возникавшими в местной и столичной печати напоминаниями. Возмущенный медлительностью городских властей, А.П. Боголюбов был вынужден, наконец, заявить, что, если в ближайшее время вопрос о Радищевском музее не решится окончательно, он предложит свою коллекцию другому городу. Угроза возымела действие. В течение 1882 года вопросы о проекте здания, месте для постройки, средствах на строительство были решены, и 1 мая 1883 года состоялась церемония закладки. Здание музея возводилось по проекту близкого знакомого А.П. Боголюбова, петербургского архитектора И.В. Штрома (1823–1887). Важно отметить, что это был едва ли не первый в России опыт проектирования и строительства специального здания, в котором должны были существовать в неразрывном единстве музей и рисовальная школа. Лицевой объем здания – museum – имел кольцевую планировку, удобную для размещения музейной экспозиции, объем, обращенный в сторону Городского театра, предназначенный для школы и строился по другой планировочной схеме: отдельные классы с выходом в общий коридор и большой рекреационный зал. Первая музейная экспозиция, созданная самим А.П. Боголюбовым, была очень насыщенной, «кунсткамерной» по типу, соединяла живопись, графику, скульптуру русских и западноевропейских художников, много места занимали разнообразнейшие предметы декоративно-прикладного искусства, нумизматические коллекции и т.п. [3, с. 81]. В трех помещениях первого этажа – части здания, предназначенной для училища, – разместилась городская библиотека. В подвальных помещениях располагались хозяйственные службы и квартиры для работающих в музее. В 1893 году на второй этаж были перевезены археологические коллекции Саратовской ученой архивной комиссии (СУАК), а в 1895 году к ним присоединилась и библиотека архивной комиссии. В течение двенадцати лет главным и единственным, если не считать сторожей и смотрителей, сотрудником в музее был А.Л. Куц (1840–1898), занимавший должность хранителя коллекции и смотрителя здания.

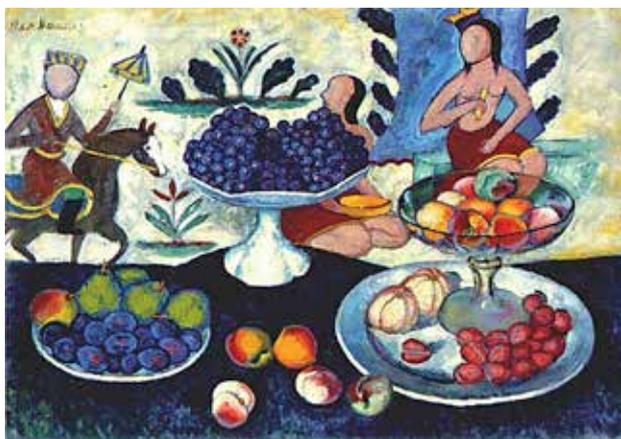
Дела А.Л. Куца вел с завидной основательностью, в равной степени, добросовестно, составляя: «Указатель Радищевского музея в Саратове» (1886) и ведя рутинные хозяйственные дела [3, с. 81]. Общехозяйственные заботы не помешали ему стать одним из организаторов саратовского Общества любителей изящных искусства (ОЛИИ), членом СУАК. Он работал над систематизацией собрания, его пополне-

нием, следил за состоянием здания, принимал посетителей музея и библиотеки. Попечителем Радищевского музея (РМ) стал потомственный дворянин, действительный статский советник – А.В. Песков (1838–1901), до этого возглавлявший исполнительную комиссию по постройке здания. Надо отдать должное восприимчивости саратовцев. За то время, пока А.П. Боголюбов добивался открытия рисовальной школы, город, неожиданно для себя, оказавшись, вовлеченным в сферу новых интересов, в которой изобразительное искусство занимало не последнее место стремительно «подтянулся» [3, с. 81]. Возникли частные художественные школы, появилась студия живописи и рисования при ОЛИИ, оживилась выставочная деятельность. До 1893 года только в помещениях музея состоялось не менее пяти выставок. Молодые люди из Саратова принимали решение стать профессиональными художниками и продолжали образование в столицах. В 1890 году уехал в Москву В.Э. Борисов-Мусатов (1870–1905), в 1897 году – П.В. Кузнецов (1878–1968) и П.С. Уткин (1877–1934). Учеником Московского Училища живописи, ваяния и зодчества стал уроженец Хвалынского К.С. Петров-Водкин (1878–1939). В феврале 1897 года, уже после смерти А.П. Боголюбова, открылось рисовальное училище (БРУ), как филиал Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица (ЦУТР). Оно было ориентировано на подготовку специалистов для художественной промышленности. Из Петербурга, согласно уставу, назначался директор РМ и БРУ. В единстве должности торжествовала боголюбовская идея о неразрывности музея и училища. А.Л. Куц, работа, которого, упразднилась, передал музей выпускнику ЦУТР – В.П. Рупини (1867–1941), а с 1906 года его сменил П.Н. Боев (1868–1919).

Между тем, уже в 1907 году группа выпускников МУЖВЗ показала свои картины на выставке: «Голубая Роза», которая прозвучала, как манифест символизма и объединила художников этого направления [4, с. 38]. Их лидером стал П.В. Кузнецов, который в начале 1910-х годов создал свою знаменитую степную сюиту. Бесхитростная примитивность уклада кочевников, мудрое приятие жизни, содержательная наполненность их отшлифованных веками поз, жестов, движений воплощали собой мир внутренней гармонии, тихого покоя. Нарочитая замедленность движений ритмизованных фигур придает ритуальную значимость их обденным трудам и заботам, естественно, переключая бытовое в бытийное. К началу 1910-х годов и П.С. Уткин, в основном, отошел от внешних признаков символизма. Он написал немало натюрных пейзажей, а также серию натюрмортов. Как правило, это букеты, или своеобразные пленэрные композиции, невесомые легкие, мерцающие, как, например, «Мимоза» [2, с. 5]. Неожиданным в его творчестве кажется декоративный натюрморт с тыквами с его напряженной цветностью и явной экзотичностью. Дружески и творчески, связанный с живописцами «саратовской школы» был М.С. Сарьян [2, с. 5]. В «Натюрморте» 1913 года он оказался смелым декоративистом [5, с. 43]. Живописец резко очерчивает каждый цветок своего букета, сталкивает между собой

насыщенные тона, достигая в звучном цветовом аккорде гармонии контрастных пятен. Цветовая инструментовка становится здесь видимой темой произведения, а восточная маска – сюжетной мотивировкой, объяснением экзотичности этого натюрморта. «Две девушки» (1915) – это вариант картины: «Девушки на Волге» (1915, ГТГ), которая считается вершиной творчества К.С. Петрова-Водкина (1878-1939) [2, с. 6]. Обращаясь к тем же образам, он стремится внести в облик героинь черты живой характерности. Элегическое звучание ослабевает в новом варианте, и преобладает ощущение особой внутренней просветленности. Художник избегает жанровой трактовки, усиливая впечатление монументальности.

Наиболее значительной в собрании Радищевского музея является подборка мастеров: «Бубнового валета», представленных характерными полотнами [2, с. 6]. Шумный успех первой выставки, которая проходила с 10 декабря 1910 года по 16 января 1911 года, привлек внимание к молодым московским художникам-новаторам, осваивающим новейшие достижения французского искусства: постимпрессионизм, фовизм и кубизм. Вслед за европейскими мастерами они старались заново понять законы живописи. Натюрморт с его подчеркнутой декоративностью, «вещностью», цветовым изобилием становится ведущим жанром для всех «валетов» [4, с. 41]. Но, именно в творчестве И.И. Машкова (1881–1944) он приобретает особую эмоциональную и живописную выразительность. В «Натюрморте» 1913 года ощущается особый интерес художника к искусству русского примитива, влияние яркой городской вывески (илл. 1) [4, с. 41].



Илл. 1. И.И. Машков. «Натюрморт». 1913 г.
Холст, масло, 100,0 X 127,0 см. // СГХМ имени
А.Н. Радищева (Саратов)

Разложенные по тарелкам и вазам плоды словно бы выставлены для всеобщего обозрения и любования. Насыщенный, активный цвет групп, персиков, слив и винограда, их акцентированная, сочная телесность и «зазывная» привлекательность показывают искреннюю влюбленность мастера в разнообразие форм материального мира. «Натюрморт» (1911) первого председателя общества: «Бубновый валет» – П.П. Кончаловского (1876–1956) написан в период увлечения кубизмом (илл. 2) [2, с. 7].



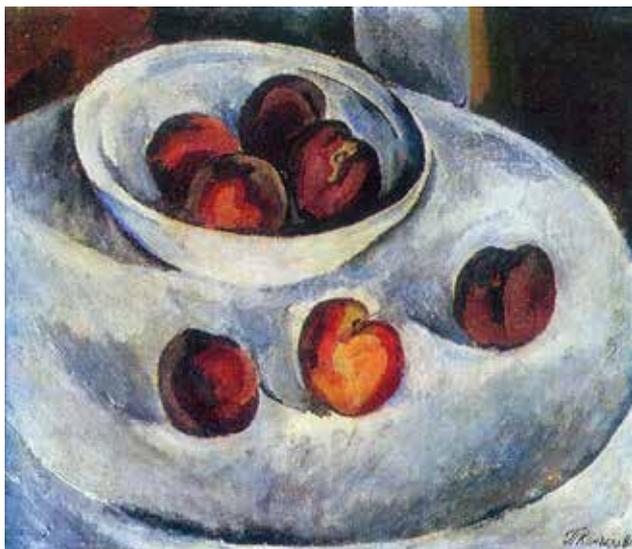
Илл. 2. П.П. Кончаловский. «Натюрморт». 1911 г.
Холст, масло, 108,0 X 132,5 см. // СГХМ имени
А.Н. Радищева (Саратов).

Нарочитое «снижение», изображенных вещей, акцентирование, преобладающей значимости самой изобразительности над предметом изображения, было характерно для художественно-сознания эпохи [2, с. 7]. «Школу сезаннизма» П.П. Кончаловский проходил и в своих пейзажах, и в натюрмортах середины 1910-х годов [2, с. 7]. Задачи цветового построения объемов на плоскости успешно решались мастером в серии городских пейзажей того времени (на примере его архитектурно-ландшафтной композиции «Кассис», 1913) (илл. 3) [2, с. 7].



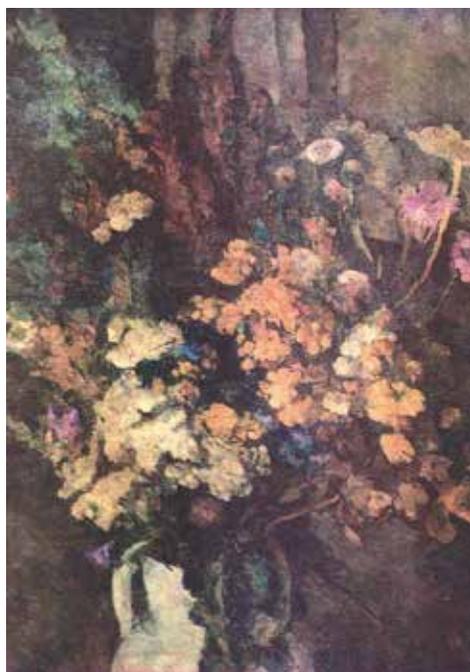
Илл. 3. П.П. Кончаловский. «Кассис». 1913 г.
Холст, масло, 82,0 X 100,0 см. // СГХМ имени
А.Н. Радищева (Саратов).

В своеобразной «натюрмортизации» пейзажа сказывалось, характерное для искусства XX столетия стремление к усилению напора самой живописи и конструирующей роли живописца [2, с. 7]. «Персики» (1913) П.П. Кончаловского привлекают смелостью обобщения, мощью цветопластической лепки, точностью художественного языка, которые придают небольшой картине монументальный характер (илл. 4) [2, с. 7].



Илл. 4. П.П. Кончаловский. «Персики». 1913 г. Холст, масло, 60,0 X 73,0 см. // СГХМ имени А.Н. Радищева (Саратов).

На рубеже 1910-х – 1920-х годов П.П. Кончаловский, как и другие представители «Бубнового валета», заметно меняет свою стилистику [2, с. 7]. Подчеркнутая конструктивность, погоня за острой подачей сменяются доверием к живописно-пластическим ценностям мотива. Таков его «Осенний букет» (1919), который отличается благородством цветовой гаммы, натурной убедительностью (илл. 5) [2, с. 7].



Илл. 5. П.П. Кончаловский. «Осенний букет». 1919 г. Холст, масло, 85,0 X 65,0 см. // СГХМ имени А.Н. Радищева (Саратов).

В музее есть два характерных натюрморта А.В. Куприна (1880–1960) того времени. Один из них – это «Цветы» (1916) [2, с. 7]. Таинственное свечение как бы, вспыхивающих изнутри кра-

сок вносит затаенное напряжение в микрокосм картины. А, в «Натюрморте с кактусом и конским черепом» (1917) больше умозрительности и меньше импульсивности (илл. 6) [2, с. 7].



Илл. 6. А.В. Куприн. «Натюрморт с кактусом и конским черепом». 1917 г. Холст, масло, 105,0 X 94,0 см. // СГХМ имени А.Н. Радищева (Саратов).

И в нем еще есть некое «силовое поле», удерживающее предметы на поверхности стола [2, с. 7]. Но, это и достаточно обстоятельный, подробный рассказ о разнообразии, представленных вещей. Последовательный сезаннист Р.Р. Фальк (1886–1958) передает свое драматическое восприятие окружающего мира с помощью деформации пространства, сложных ракурсов, напряженного сочетания тонов. Его «Пейзаж с парусником» (1912) вполне соответствовал духу экспозиций раннего «Бубнового валета» (илл. 7) [2, с. 7].



Илл. 7. Р.Р. Фальк. «Пейзаж с парусником». 1912 г. Холст, масло, 90,0 X 116,0 см. // СГХМ имени А.Н. Радищева (Саратов).

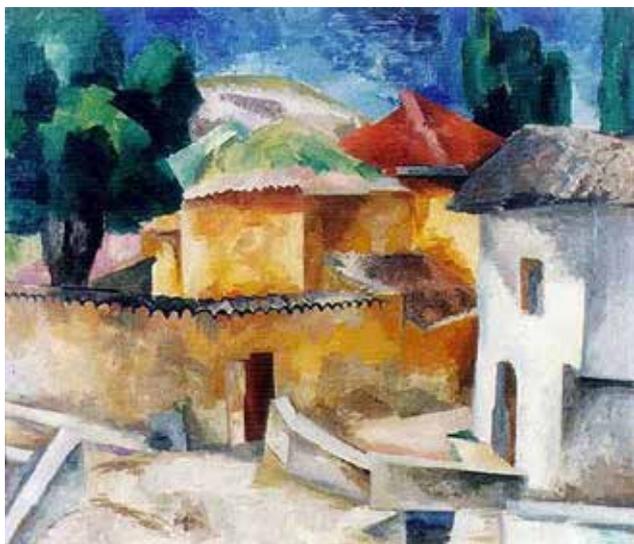
Он привлекает острой эмоциональностью, обобщенностью форм и цвета, смелостью общего восприятия мотива. Сезаннистское подчеркивание объема и структуры всех форм не ведет здесь к схематизации: оно обогащается яркостью и полнотой ощущения жизни, которая так подкупает

в наивной цельности детского рисунка. Именно экспрессия доверчиво-удивленного взгляда на мир, первоначального его узнавания оправдывает и смелые пластические деформации, и резковатую контрастность упрощенного цвета. В картине нет никакой нарочитости: основная ее интонация подсказана самим мотивом, первичный импульс шел от него. В «Конотопских девушках» (1912) монументальность фигур не заслоняет самостоятельной роли пейзажа, усиливающего лирическое звучание темы (илл. 8) [2, с. 8].



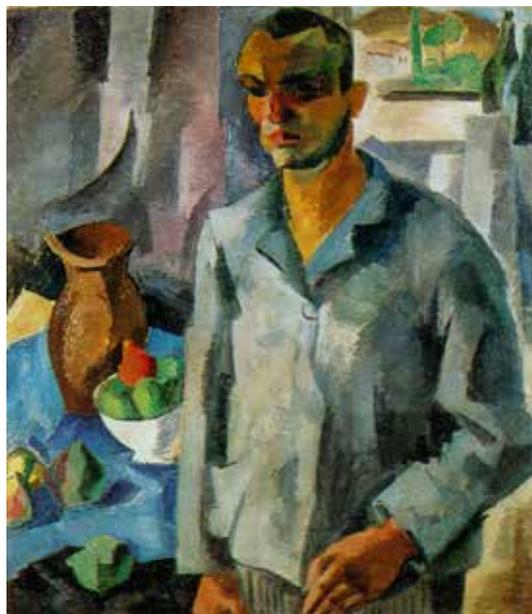
Илл. 8. Р.Р. Фальк. «Конотопские девушки». 1912 г. Холст, масло, 100,0 X 114,0 см. // СГХМ имени А.Н. Радищева (Саратов).

Р.Р. Фальк не захвачен здесь эмоциональным натиском: «Пейзажа с парусником» [2, с. 8]. Нет и такого увлечения упрощенностью рисунка и цвета. Это пример крепкой ритмической организации холста, музыкальной слаженности, которые отличают фальковскую живопись уже зрелой поры. Живописец стремился передать цветом не только материальность и объем, но и сделать цвет пространственно выразительным. Эти черты особенно наглядно проявились в серии его крымских пейзажей (на примере картины: «Турецкие бани в Бахчисарае», 1915) (илл. 9) [2, с. 8].



Илл. 9. Р.Р. Фальк. «Турецкие бани в Бахчисарае». 1915 г. Холст, масло, 72,5 X 90,0 см. // СГХМ имени А.Н. Радищева (Саратов).

Своему увлечению лирическим кубизмом Р.Р. Фальк нашел в зрелые годы убедительное объяснение: «... я стремился сдвигами формы акцентировать эмоциональную выразительность» [2, с. 8]. Это подтверждает стилистика его «Автопортрета» (1916) (илл. 10) [2, с. 8].



Илл. 10. Р.Р. Фальк. «Автопортрет». 1916 г. Холст, масло, 122,0 X 90,6 см. // СГХМ имени А.Н. Радищева (Саратов).

В музее также хранятся полотна конца 1900-х – начала 1920-х годов необычайно одаренного А.В. Лентулова (1882–1943), представляющие напряженные творческие искания мастера. Так, например, в его раннем этюде: «На пляже» (1909) мера обобщения в рисунке и в цвете уже достаточна велика, но до будущей «дематериализации» и звонкой красочности еще далеко [2, с. 8]. Все многоцветье приведено к единой тональности нескольких приглушенных красок. Этюд этот кажется не слишком ярким рядом с буйной красочностью зрелых полотен художника. Летом 1913 года в Кисловодске А.В. Лентулов написал этюд «Пейзаж. Скалы» (илл. 11) [2, с. 8].



Илл. 11. А.В. Лентулов. «Пейзаж. Скалы. Этюд». 1913 г. Холст, масло, 60,5 X 64,5 см. // СГХМ имени А.Н. Радищева (Саратов).

Его стилистика близка другим кисловодским пейзажам, но он воспринимается работой экспериментальной или этюдом масштабных композиций цикла. На грани беспредметности художник работал и в других произведениях того же года, но грани этой не переходил. В основе цветообраза у него всегда лежало впечатление от природы. Он сохранял привязанность к видимому, и она удерживала его от окончательного разрыва с образительностью, к чему пришли иные его современники. Это было ощутимо в серии его крымских полотен 1916 года (на примере пейзажа «Старый замок в Крыму. Алушка») (илл. 12) [2, с. 8].



Илл. 12. А.В. Лентулов. «Старый замок в Крыму. Алушка». 1916 г. Холст, масло, 120,0 X 104,0 см. // СГХМ имени А.Н. Радищева (Саратов).

Известная театрализация образа и стремление к повышенной динамичности сохраняются и в «Портрете И.А. Малютина» (1918) (илл. 13) [2, с. 9].



Илл. 13. А.В. Лентулов. «Портрет И.А. Малютина». 1918 г. Холст, масло, 123,0 X 106,0 см. // СГХМ имени А.Н. Радищева (Саратов).

Трактовка лица и фигуры плоскостная, пересекающиеся вертикальные и диагональные линии на изображении модели и фона, вносят в образ остроту и эффект неожиданности. Для его полотен рубежа 1910–1920-х годов: «Портрет Н.М. Щекотова с женой» (1919) и «Пейзаж с желтыми воротами» (1920) характерно то, что он с опозданием и на короткий срок подошел вплотную к сезанновской традиции (илл. 14) [2, с. 9].

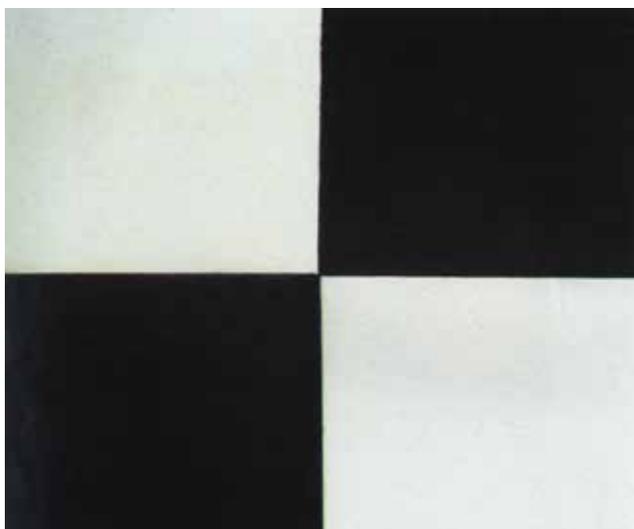


Илл. 14. А.В. Лентулов. «Пейзаж с желтыми воротами». 1920 г. Холст, масло, 99,0 X 101,0 см. // СГХМ имени А.Н. Радищева (Саратов).

Параллельно московским авангардным объединениям, едва ли не опережая их, в Петербурге возникло объединение новаторски настроенных живописцев и графиков с широкой творческой программой и со столичным притязанием объединить разнородные искания отечественных левых художников в единый: «Союз молодежи» [2, с. 9]. Одним из самых деятельных участников и экспонентов всех его выставок был И.С. Школьник, который для организации художественной жизни авангарда в 1910-е годы сделал исключительно много (1883–1926). К сожалению, творческое наследие художника сохранилось не во всей полноте. Тем интереснее было обнаружение в начале 1960-х годов в саратовском собрании Р.М. Михайловой ряда его живописных и графических пейзажей и натюрмортов той поры. И.С. Школьник не принадлежал к числу наиболее радикальных новаторов, но привязанность к видимому осложнялась у него ориентацией на достижения новейших французских живописцев. Не случайно, А.Н. Бенуа (1870–1960) иронизировал, что он претендует выглядеть петербургским Анри Матиссом. Повышенная красочность его работ может породить и такую ассоциацию. В музейной коллекции также хранятся графические листы основателей русского авангарда – ранние рисунки М.Ф. Ларионова (1881–1964), Н.С. Гончаровой (1881–1962), К.С. Малевича (1879–1935), В.В. Кандинского (1866–1944), В.Е. Татлина

(1885–1953), М.З. Шагала (1887–1985), мастеров, которые в тот период, выставляли свои работы на выставках различных творческих объединений.

Среди живописцев, покинувших на раннем этапе «Бубновый валет», наиболее значительными были А.В. Грищенко (1883–1977), А.В. Шевченко (1883–1948) и К.С. Малевич [2, с. 10]. Они охотно теоретизировали и были склонны к смелым живописным экспериментам. Так, например, К.С. Малевич, пережив увлечение импрессионизмом и символизмом, к началу 1910-х годов резко повернул в сторону авангардистских исканий. Его интересовали сезаннизм и фовизм, он выставлял свои полотна практически на всех новаторских ориентированных выставках. «Четыре квадрата» (1915), как и прочие «квадраты» К.С. Малевича, – это отправная точка беспредметного творчества, в иных проявлениях, не лишённого и чисто художественного его восприятия (илл. 15) [2, с. 10].



Илл. 15. К.С. Малевич. «Четыре квадрата». 1915 г. Холст, масло, 49,0 X 49,0 см. // СГХМ имени А.Н. Радищева (Саратов).

В музее хранятся произведения и других беспредметников, пусть и не получивших мировой славы пророков новейшего искусства, но оставивших заметный след в авангардном движении своей эпохи. Это – О.В. Розанова (1886–1918), Л.О. Циперсон (1899–1963), В.Е. Пестель (1887–1952), А.А. Экстер (1882–1949) и др. Их творчество изучено неодинаково, различен личный вклад в искусство эпохи, отличается и судьба художественного наследия каждого. Говорить о появлении авангардной линии в изобразительном искусстве Саратова можно, начиная с 1918 года, когда сюда прибыли В.М. Юстицкий (1894–1951) и Ф.К. Константинов (1882–1964), а годом позже – Н.И. Симон (1892–1951) и А.М. Лавинский (1893–1968).

Именно в это время Боголюбовское рисовальное училище было преобразовано в Свободные Художественные Мастерские (СВОМАС). Здесь собралась целая плеяда замечательных художников, которые работали в совершенно разных направлениях, но вполне мирно уживались друг с другом и принимали участие на одних и тех же выставках. Наряду с леворадикальными художниками, профессорами Мастерских были

и голуборозовец П.С. Уткин, и обновители языка академического искусства А.И. Савинов (1881–1942) и А.И. Кравченко (1889–1940). Первые авангардные мастерские в СВОМАСе возглавили Ф.К. Константинов и А.М. Лавинский. Ф.К. Константинов в то время считался одним из наиболее последовательных саратовских футуристов. С первых же дней педагогической деятельности он стал приобщать своих студентов к «новым методам» работы [2, с. 5]. В.М. Юстицкий и Н.И. Симон сначала преподавали в студии Пролеткульта, а в 1920 году также были приглашены руководить мастерскими в СВОМАС. В пролеткультовской студии они помогали всем желающим (разного возраста и уровня образования) овладеть азами профессии художника, не навязывая ученикам своих творческих принципов (об этом свидетельствует, в частности, в своих воспоминаниях живописец и график – М.А. Егорова-Троицкая). В СВОМАСе же в мастерские В.М. Юстицкого и Н.И. Симона уже целенаправленно записывались те, кто был склонен к смелым опытам и не боялся нарушать традиции. Группировка «левых» художников в Саратове достаточно быстро пополнилась молодыми талантами из числа студентов Мастерских [2, с. 6]. В 1919 году было создано Объединение художников нового искусства (ОХНИС), участниками, которого, наряду с «закоренелыми» авангардистами В.М. Юстицким, Н.И. Симоном и А.М. Лавинским стали и начинающие, но уже вполне убежденные их сторонники: Д.Е. Загоскин, К.Г. Поляков, П.К. Ершов, И.М. Левин, П.Б. Андреев и др. [2, с. 6]. Впоследствии судьбы художников, шедших в русле конструктивизма, сложились по-разному, о некоторых из них не сохранилось практически никаких сведений, иногда мы не знаем даже их имен.

Объединение провело ряд выставок, которые давали наглядное представление о способах создания нового синтетического искусства. А, в 1920 году те же художники – В.М. Юстицкий, Н.И. Симон, П.К. Ершов, К.Г. Поляков и П.Б. Андреев – объявили о создании объединения «Презантистов» (от французского present – настоящее время), которое в полной мере оправдало свое название, просуществовав, судя по всему, не дольше, чем длилась его первая и единственная выставка [2, с. 7]. Появление авангардистов в Саратове добавило остроты и неординарности в культурную жизнь города. Помимо преподавания и выставочной деятельности, «левые» художники принимали активное участие в оформлении города к всевозможным массовым мероприятиям, а также устраивали провокационные акции, будоражащие воображение творческой молодежи и простых обывателей [2, с. 7]. Уже в 1922 году от художественного отдела Саратовского Губполитпросвета поступил в музей целый блок живописных работ В.М. Юстицкого, Д.Е. Загоскина, Н.И. Симона, К.Г. Полякова. В первой половине 1920-х годов собрание пополнилось графикой Н.И. Симона и К.О. Красовского. С середины 1920-х годов и до начала 1970-х годов последовал длительный перерыв в комплектовании, связанный с изменением идеологического климата в стране. В первой половине 1970-х годов от М.А. Егоровой-Троицкой

(1904-1991) – вдовы Е.В. Егорова (1901–1942) – поступили живописные и графические работы художника. В 1979 году саратовский ученый К.Н. Алексеевский (1895–1981) передал в дар музею работы учащихся Саратовских Свободных Мастерских 1921-1923 годов. В 1972 году художник Б.В. Миловидов (1902–1975) подарил раннюю и единственную известную на сегодняшний день работу К.К. Дмитриева (1905–1942). В 1982 году у вдовы художника И.А. Ершова (1907–1974) была приобретена группа его работ, среди которых, есть и графические листы 1920-х годов. В разное время и из разных источников поступали поздние живописные произведения В.М. Юстицкого и графика разных лет. Самым неожиданным из последних приобрете-

ний стала: «Печальная муза» В.М. Юстицкого, которую приобрел во Франции и преподнес в дар Радищевскому музею знаменитый скрипач и дирижер В.Т. Спиваков [2, с. 11].

Таким образом, музейная коллекция авангардного искусства Радищевского музея, которая помимо творческого наследия художников, включает также большой блок архивных документов, продолжает пополняться. А, появление множества новых информационных ресурсов существенно облегчает исследовательскую работу, позволяет найти новые сведения, по которым можно составить более полное представление об этом кратком, но необычайно ярком, переполненном событиями, периоде в истории саратовской художественной жизни.

Список литературы:

1. Галактионова Е.В. Современный этап и перспективные направления просветительской работы музея // Радищевский музей: история, настоящее, будущее: Материалы восьмых Боголюбовских чтений. Саратов: «Изд-во СГХМ им. А.Н. Радищева», 2003. С. 151–156.
2. Русский авангард. Столицы и провинция. Альбом. Саратов : «Изд-во СГХМ имени А.Н. Радищева», 2015. 104 с.: ил.
3. Савельева Е.К. К истории развития Радищевского музея. 1885-2000 // Пути русского символизма: провинция и столица: Материалы IX Боголюбовских чтений. Саратов : «Изд-во: СГХМ имени А.Н. Радищева», 2006. С. 80–93.
4. Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева. Путеводитель. Саратов : Изд. дом: «Агни», 2007. 60 с.
5. Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева / [Л.В. Пашкова, Е.И. Водонос, М.И. Боровская]. Москва : Изд-во: «Белый город», 2012. 64 с.: ил.
6. Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева. Музейный гид. Путеводители по музеям России. 2013. Москва : Программа «Первая публикация», 2013. 33 с.
7. Федорова Г.Е. На рубеже двух столетий // По залам Радищевского музея: [Альбом]. 2-е изд., доп. и перераб. Саратов: «Приволж. кн. изд-во», 2002. С. 93–114.

References:

1. Galaktionova E.V. Sovremennyy etap i perspektivnye napravleniya prosvetitel'skoj raboty muzeja // Radischevskij muzej: istorija, nastojashee, budushee: Materialy vos'myh Bogoljubovskih chtenij. Saratov: «Izd-vo SGHM im. A.N. Radischeva», 2003. S. 151–156.
2. Russkij avangard. Stolitsy i provintsija. Al'bom. Saratov: «Izd-vo SGHM imeni A.N. Radischeva», 2015. 104 s.: il.
3. Savel'eva E.K. K istorii razvitija Radischevskogo muzeja. 1885-2000 // Puti russkogo simbolizma: provintsija i stolitsa: Materialy IX Bogoljubovskih chtenij. Saratov: «Izd-vo: SGHM imeni A.N. Radischeva», 2006. S. 80–93.
4. Saratovskij gosudarstvennyj hudozhestvennyj muzej im. A.N. Radischeva. Putevoditel'. Saratov: Izd. dom: «Agni», 2007. 60 s.
5. Saratovskij gosudarstvennyj hudozhestvennyj muzej imeni A.N. Radischeva / [L. Pashkova, E. Vodonos, M. Borovskaja]. Moskva: Izd-vo: «Belyj gorod», 2012. 64 s.: il.
6. Saratovskij gosudarstvennyj hudozhestvennyj muzej imeni A.N. Radischeva. Muzejnyj gid. Putevoditeli po muzejam Rossii. 2013. Moskva: Programma «Pervaja publikatsija», 2013. 33 s.
7. Fedorova G.E. Na rubezhe dvuh stoletij // Po zalam Radischevskogo muzej: [Al'bom]. 2-e izd., dop. i pererab. Saratov: «Privolzh. kn. izd-vo», 2002. S. 93–114.