

Министерство образования и науки Российской Федерации
федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Московский педагогический государственный университет»



Г. В. Аксенова

**РУССКАЯ КНИЖНАЯ КУЛЬТУРА
НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВЕКОВ**

Монография

МПГУ

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
Прометей**

Москва – 2011

УДК 94(47)
ББК 63.3(2)53-7
А424

А424 **Аксенова Г. В.** Русская книжная культура на рубеже XIX-XX веков: Монография. – М.: МПГУ, 2011. – 200 с.

Монография посвящена важнейшей исторической проблеме – развитию русской книжности, ставшей полноценной составляющей отечественной культуры и превратившейся в самостоятельное историко-культурное явление.

В монографии проанализированы основные тенденции книжной культуры и книжной деятельности в конце XIX – начале XX в., представлены основные события и явления, повлиявшие на процесс книгоиздания, выявлена взаимосвязь между развитием русского изобразительного искусства и политикой государства в книжной области, а также показана главная цель книгоиздательской государственной политики – сохранение и приумножение православной книжной традиции.

Автором раскрыта роль историка и охотоведа Н. И. Кутепова, привлечшего к работе над созданием нового образа книги выдающихся русских художников: В. М. Васнецова, А. М. Васнецова, В. А. Серова, А. Н. Бенуа и других. В монографии прослежены ретроспективистские работы выдающихся мастеров русского изобразительного искусства Е. М. Бём и Д. С. Стеллецкого.

Книга предназначена для специалистов и преподавателей, читающих курс истории отечественной культуры конца XIX – начала XX в., и всех интересующихся историей России.

ISBN 978-5-4263-0063-7

© МПГУ, 2011
© Оформление. Издательство «Прометей», 2011

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
Часть 1. «Великокняжеская, Царская и Императорская охота на Руси» Н. И. Кутепова.....	7
Глава 1. «Блаженной и вечной памяти великого государя Александра III» (история создания книги).....	7
Глава 2. Художник «Царской охоты» Н. С. Самокиш (1860–1944 гг.).....	14
Глава 3. «Непревзойденный рассказчик» К. В. Лебедев (1852–1916 гг.).....	27
Глава 4. «Ясновидец и правдолюбец минувших жизней» А. П. Рябушкин (1861-1904 гг.).....	38
§1. Творческий путь А. П. Рябушкина.....	38
§2. Книжная графика А. П. Рябушкина и ее особенности.....	53
Часть 2. Русский ретроспективизм и книгописная традиция в конце XIX – начале XX в.....	67
Глава 1. Дмитрий Семенович Стеллецкий (1875-1947 гг.): книгописец и книжный график.....	72
§1. Жизнь и творчество Д. С. Стеллецкого.....	72
§2. Искусство книги Д. С. Стеллецкого.....	87
Глава 2. Фольклор и фольклорные мотивы в рукописной книжной культуре.....	101
§1. А. А. Брянчанинов и его «Русские народные сказки в стихах».....	102
§2. Иллюстратор и книгописец рубежа XIX–XX вв. В. М. Васнецов (1848–1926 гг.).....	110
§3. Русский фольклор в творчестве Е. М. Бём (1843–1914 гг.).....	133
Часть 3. Русские деревенские художники-книгописцы....	146
Глава 1. Городецкий мастер книжных дел И. Г. Блинов (1872–1944 гг.).....	148
Глава 2. Книгописцы и собиратели Д. Н. Уткин и И. А. Золотарев.....	174
Заключение.....	178
Список литературы.....	182

Введение

Осмысление особенностей духовного и культурного развития России, освоение исторического наследия периода становления национального самосознания, происходившего на рубеже XIX–XX вв., обращение к фундаментальным для отечественной истории и современности вопросам развития книжной культуры – все это вместе взятое в настоящее время, когда быстро меняются ценностные ориентации общества, является, безусловно, важным и значимым.

Русская книжная культура, насчитывающая тысячу лет, доказала свою жизнеспособность и самобытность. За десять веков своего существования она прошла долгий и трудный путь, повторивший историческую судьбу российской государственности. Развиваясь сама, русская книга не только развивала эстетический вкус и способствовала духовному развитию общества, но и помогала ему выстоять в самые тяжелые периоды истории Отечества, защищая, спасая и сохраняя лучшие духовные традиции русского народа. Культура книги стала неотъемлемым, исторически, духовно и изобразительно значимым явлением русской культуры, которое отличает содержательное и художественное многообразие. С искусством книги теснейшим образом связаны имена лучших представителей русской культуры: митрополита Алексия, Феофана Грека, Андрея Рублева, Никона Радонежского, Кирилла Белозерского, Дионисия, архиепископа Геннадия, митрополита Макария, Симона Ушакова, Симеона Полоцкого и многих других. Известные и безызвестные творцы создавали уникальные, «ручные», произведения книжного искусства.

Национальный подъем в XIX в., приведший к внимательному изучению традиций и культуры допетровской России, осмысление исторического наследия учеными, писателями и художниками привели к новому этапу в развитии русской книжной культуры, где первенствовать стали национальный дух и национальные стремления.

1870–1880-е гг., «одушевленные мыслью о возрождении русского национального стиля», ознаменовались появлением фундаментальных и важнейших для науки исследований по истории русского орнамента. Интерес к национальным традициям в области искусства способствовал изданию книг-альбо-

мов В. И. Бутовского, Г. Г. Гагарина и В. В. Стасова¹, а также постановке важных дискуссионных проблем по истокам, составным элементам и перспективам развития русского искусства и русского орнамента, так ярко отразившихся в полемике филолога и искусствоведа Ф. И. Буслаева и французского реставратора и историка искусства Э. Э. Виолле-ле-Дюка².

В стране за последние 30 лет XIX в. возникло более тысячи новых типографий. По числу названий в 1861 г. в России было издано 1 773 книги, а в 1895 г. – 8 699. Многие издательства печатали очень быстро и высококачественно. Издательства О. Поповой, И. Д. Сытина, А. С. Суворина, Ф. Ф. Павленкова, товарищества «Посредник» выпускали специальные серии книг для народа «возможно лучшего содержания по удешевленным ценам». Большой популярностью пользовались журналы «Современник», «Отечественные записки», «Русское слово», «Дело» демократического направления, исторические журналы «Русская старина», «Русский архив», «Исторический вестник», научно-популярный «Вокруг света», разнообразный по своему содержанию «Журнал Министерства Народного Просвещения», на страницах которого печатались многие известные русские ученые-историки. Много подписчиков имели либеральные журналы «Вестник Европы» и «Русская мысль» и консервативный «Русский вестник» М. Н. Каткова. К концу XIX в. в России издавалось 105 ежедневных газет, ряд из них имел ежемесячные приложения.

Расцвет книжной печатной культуры XIX–XX вв. подчеркнул и усилил роль и звучание книги, увеличил потребность в живом уникальном книжном искусстве. Особую роль в его развитии в этот период времени и в придании ему жизнестойкости сыграли русские художники³. Они работали над созда-

¹ Бутовский В. И. История русского орнамента с XI по XVI столетие по древним рукописям. – М., 1870; Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. – СПб., 1887; Гагарин Г. Г. Сборник византийских и древнерусских орнаментов. – СПб., 1887.

² Виолле-ле-Дюк Э. Э. Русское искусство: его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущее / пер. Н. Султанова, вступ. ст. В. И. Бутовского. – М., 1879; Бутовский В. И. Русское искусство и мнения о нем Е. Виолле-ле-Дюка, французского ученого архитектора и Ф. И. Буслаева, русского ученого-археолога. – М., 1879; Буслаев Ф. И. Русское искусство в оценке французского ученого // Критическое обозрение. – 1879. – № 2. – С. 1 20; № 5. – С. 1–24.

³ См.: Булгаков Ф. И. Наши художники. В 2 т. – СПб., 1890; Врангель Н. Н. Обзор русского музея императора Александра III. – СПб., 1907; Лисовский В. Г. Из истории «художественной археологии» в России // Проблемы развития русского искусства. – Л., 1978. – X. – С. 46–52; Верещагина А. Г. Истори-

нием и иллюстрированием книг, осмысливая и воплощая в своих работах традиции древнерусского и западноевропейского книжного искусства. Среди тех, кто обратился к книжной работе, художники: К. В. Лебедев, В. М. Васнецов, А. М. Васнецов, Д. С. Стеллецкий, Б. В. Зворыкин, Н. С. Самокиш, М. В. Нестеров, Е. Д. Поленова, А. М. Ремизов, И. Я. Билибин и другие. К книжной работе были привлечены и русские архитекторы, такие как Н. В. Султанов и В. В. Суслов.

Русский историк В. О. Ключевский в поисках ответа на вопрос «почему люди так любят изучать свое прошлое, свою историю?» сам на него ответил следующим образом: «Вероятно, потому же, почему человек, споткнувшись с разбега, любит, поднявшись, оглянуться на место своего падения». И продолжил этот ответ афоризмом: «Прошедшее нужно знать не потому, что оно прошло, а потому, что, уходя, не умело убрать своих последствий»⁴.

Прошлое оставляет немалое количество памятников, подвигающихся или уничтожению, или сохранению. Осознание степени важности беречь и внимательно изучать все, что было создано предшествующими поколениями, возникает в эпоху интенсивных государственно-общественных изменений, ценностных переоценок событий прошедших столетий.

Одним из таких важнейших источников по истории России рубежа XIX–XX вв. стала книга, а русская книжная культура как нельзя лучше выразила все важнейшие духовные составляющие, определившие перспективы развития общества.

ческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. – М., 1990; Верещагина А. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XX века. – М., 1973; Ракова М. М. Русская историческая живопись середины XIX века. – М., 1979; Тимофеев Л. В. Кружок А. Н. Оленина и книжная графика 1-й трети XIX в. // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX в. – Л., 1988. – С. 49–65; Аксенова Г. В. Рукописные книги работы русских художников XIX в. // Восьмая Научная конференция по проблемам книговедения «Книга и книжное дело на рубеже тысячелетий». Тезисы докладов. – М., 1996. – С. 125–126; Аксенова Г. В. Русский стиль: Гений Федора Солнцева. – М., 2009; Аксенова Г. В. Молитвослов княгини М. П. Волконской работы академика живописи Федора Солнцева. Составление, вступление и комментарии. – М., 1998; Аксенова Г. В. «Нестор русской живописи» (Ф. Г. Солнцев в русской культуре XIX века) // Молога. Рыбинское водохранилище. История и современность: К 60-летию затопления Молого-Шекснинского междуречья и образования Рыбинского водохранилища. Материалы науч. конф. – Рыбинск, 2003. – С. 112–124.

⁴ Ключевский В. О. Афоризмы и мысли об истории. Соч. в 9 т. – М., 1990. – Т. 9. – С. 365, 390

Часть 1. «Великокняжеская, Царская и Императорская охота на Руси» Н. И. Кутепова

Глава 1. «Блаженной и вечной памяти великого государя Александра III» (история создания книги)

Книгописная и книжнографическая традиции допетровского времени на рубеже XIX–XX вв. оказывали огромное влияние на формирование книгоиздательской деятельности. В этот период времени в России работало несколько издательств, выпускавших роскошно оформленные книги с учетом древнерусских традиций. Среди них такие известные, как издательства А. Ф. Маркса, А. Ф. Девриена, И. Н. Кнебеля, Экспедиция заготовления государственных бумаг, издательство картографического заведения А. Ильина и другие. В первую очередь, именно в этих издательствах создавались изысканно оформленные, иллюстрированные книги, освещающие различные вопросы русской истории. В области книжной графики с издательствами сотрудничали выдающиеся исторические живописцы: В. М. и А. М. Васнецовы, М. В. Нестеров, А. П. Рябушкин, И. Е. Репин, Ф. А. Рубо, К. В. Лебедев, Н. С. Самокиш и Е. П. Самокиш-Судковская, Н. К. Рерих, Д. С. Стеллецкий, Б. В. Зворыкин, А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере, В. А. Серов, Е. М. Бём.

Одним из лучших изданий, предпринятых на рубеже XIX–XX вв., хорошо известных специалистам-книговедам, библиофилам и, конечно же, любителям русской охоты, в котором был использован многовековой опыт оформления рукописных и печатных книг, стал многотомный сборник очерков «Великокняжеская, Царская и Императорская охота на Руси»⁵. Автором очерков был Н. И. Кутепов, приступивший к этой работе по поручению Управления Императорской охоты.

Остановимся подробно на этой уникальной книге, воплотившей в своем оформлении лучшие традиции древнерусского книгописания и книгоиздательства и способствовавшей формированию интереса русского общества не только к русской истории, но и к древней книжной традиции.

⁵ Кутепов Н. И. Великокняжеская, Царская и Императорская охота на Руси. – СПб., 1892–1911 гг. – 4 т.

Генерал-майор Николай Иванович Кутепов (1851–1908 гг.), исследователь и писатель, заведующий хозяйственной частью Императорской охоты, происходил из дворян Владимирской губернии. В 1869 г., окончив 3-е Александровское военное училище, начал служить в лейб-гвардии стрелковом императорской фамилии батальоне в чине прапорщика. Участвовал в русско-турецкой войне 1877–1878 гг., в том числе и в знаменитом сражении на Шипке. Был ранен. В сентябре 1885 г. его определили на службу в Императорскую придворную охоту на должность заведующего хозяйственной частью. Находясь на этой службе, он получил звание полковника, в 1900 г. – чин генерал-майора, а в 1906 г. вышел в отставку.

Кутепов вместе со своей семьей жил в Гатчине, где и располагалась Императорская охота, был церковным старостой в церкви во имя Покрова Пресвятой Богородицы в Егерской слободе. По его инициативе осенью 1898 г. в Гатчине состоялось открытие народной библиотеки Общества ревнителей русского исторического просвещения в память императора Александра III, членом которого он был.

Главным делом Кутепова стало написание и издание серьезнейшего исследования, посвященного истории охоты. Начало этой работе положил император Александр III в 1891 г., высказав пожелание о составлении истории царской охоты в России начальнику Императорской охоты князю Д. Б. Голицыну и заведующему хозяйственной частью Кутепову во время обхода охотничьих угодий в Гатчине. «Этот труд тем более желателен, что он представляет интерес для каждого русского», – произнес император⁶. Составление исторического очерка, который должен был хронологически охватить период от Древней Руси до Александра III, непосредственно поручили Кутепову.

Перед историком была поставлена достаточно сложная задача – собрать и проанализировать огромный, доселе малоисследованный материал по истории охоты на Руси и в России с момента образования Древнерусского государства до конца XIX в. О проблемах, связанных с работой, Кутепов написал в «Памятной записке о положении дела по составлению Сборника материалов, касающихся истории Великокняжес-

⁶ Цит. по: Пигот Е. «Изящная, роскошная, художественная...» (О книге Н. И. Кутепова «Царская охота на Руси») // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. – М., 2002. – № 3. – С. 26.

кой, Царской и Императорской охот в России»⁷. Его исследовательская работа началась с поиска сведений об организации охоты, с «рассмотрения древних рукописей, до настоящего времени не напечатанных и хранящихся в различных наших архивах»⁸, таких как Государственный Архив, Московский Архив Министерства Двора, Архив Министерства Иностранных Дел и Архив Московского Министерства Юстиции. Полученные архивные данные были дополнены из печатных сборников древних актов, из сочинений русских историков, мемуаров и записок современников, иностранных путешественников, посещавших Россию в разные времена. Огромную помощь исследователю оказали русские ученые, библиотекари, коллекционеры: А. Ф. Бычков, В. В. Стасов, Н. П. Лихачев, А. А. Фаворский, С. Л. Ширяев, С. Н. Шубинский, С. А. Белокуров, Н. П. Павлов-Сильванский, А. В. Половцов, Г. В. Есипов, В. П. Ламбин, И. М. Губкин. Богатейшее собрание графюр в распоряжение Н. И. Кутепова и издателей предоставил П. Я. Дашков.

К началу 1890-х гг. Н. И. Кутепов полностью подготовил тексты по истории охоты в Киевской Руси, в Московском государстве при последних Рюриковичах и в XVII в. при первых Романовых. В изданной в 1893 г. «Памятной записке...» он изложил развернутый план будущей книги. В это же время в типографии Главного управления уделов в Санкт-Петербурге история царских охот, написанная Кутеповым, впервые вышла в свет. Это было малотиражное издание без иллюстраций. Его назначение объясняло письмо Кутепова художнику В. В. Верещагину, с которым он был знаком со времени русско-турецкой войны 1877–1878 гг.: «Многоуважаемый Василий Васильевич! Вот Вам и мое детище: пожалуйста, не ругайтесь, а главное это издание вышло всего в 10 экземплярах, специально для товарищей людей хороших – пока совершенно как Его Величество его еще и не видел – да оно еще и не закончено литературно, и требует сильной и внимательной корректуры. Издал я в таком виде поспешно еще и потому, что его

⁷ Кутепов Н. И. «Памятная записка о положении дела по составлению «Сборника материалов, касающихся истории Великокняжеской, Царской и Императорской охот в России». – СПб., 1890. В записке, ставшей своеобразным отчетом о предстоящей работе, Н. И. Кутепов дал полный перечень всех материалов, изученных специально для подготовки как всего издания, так и его разделов.

⁸ Там же. С. 2.

необходимо иллюстрировать, есть малая толика и рисунков и вещей памятников»⁹.

В мае 1894 г. Кутепов преподнес пробное (и потому малотиражное) издание готового текста императору, за что удостоился монаршей благодарности. С 1894 г. началась серьезная подготовка нарядного подарочного издания, к оформлению которого были привлечены лучшие художественные силы России: молодые, талантливые и уже прославившиеся своими историческими работами, а также работами в области книжной графики художники К. В. Лебедев, А. П. Рябушкин, И. Е. Репин, Н. С. Самокиш, В. И. Суриков, В. М. Васнецов, Ф. А. Рубо. Печатание поручили Экспедиции заготовления государственных бумаг – лучшей типографии России.

Первый том с посвящением императору Александру III, не дожившему до выхода книги (он скончался 20 октября 1894 г.), названный «Великокняжеская и Царская охота на Руси», увидел свет в 1896 г. Текст посвящения гласил: «Блаженной и вечной памяти великого государя Александра III благоговейно посвящается сей труд, по его царственному желанию начатый, по его мысли исполненный». Лицевую крышку переплета первого тома украсил вензель Александра III с изображением императорской короны в лучах солнца. Темой прославления императорской власти отмечены переплеты всех четырех томов издания. Изображение двуглавого императорского орла с гербом Москвы на груди, держащего в лапах скипетр и державу и увенчанного императорской короной, можно увидеть на корешках 1-го, 2-го и 3-го томов, а также на лицевых крышках переплетов 2-го и 4-го тома.

В 1896 г. французский литературовед и критик, большой любитель путешествий виконт Эжен-Мельхиор де Вогюэ, познакомившись с присланным ему экземпляром «Великокняжеской и Царской охоты на Руси», написал Кутепову: «Ваша книга адресована не только охотникам: Ваше создание – это живописная глава национальной истории. Вашей целью, как мне известно, было реализовать идею светлейшего императора Александра III; и, насколько я себе представляю, невозможно лучше исполнить это желание, лучшим образом почтить память суверена, которого почитали как монарха и как того, кто был покровителем исторических исследований.

⁹ Цит. по: Пиггот Е. «Изящная, роскошная, художественная...» – С. 26–31.

Суеверные охотники не станут целиться, если им под руку пожелают удачи; я не желаю, стало быть, большого успеха своему историку; но я поздравляю сердечно с этой прекрасной работой и прошу милостиво принять выражение моих самых замечательных чувств»¹⁰.

Второй том, посвященный царской охоте XVII столетия, был издан следом, в 1898 г.

Работа над историей «Охоты» продолжалась до конца жизни автора. Кутепов подготовил серию очерков по истории охоты в XVIII в. (увидела свет в 1902 г.). И сама история этого времени, и охота с ее традициями заметно отличались от всего предшествующего периода. XVIII столетие – это новая, другая история России, к художественному воплощению которой с особым интересом и вниманием обращались художники объединения «Мир искусства». Лидеров именно этого объединения – Е. Е. Лансере, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакста – и привлек историк для создания образа новой эпохи на книжных полосах с учетом новой книжной традиции, возникшей в XVIII в. В иллюстрировании третьего тома также приняли участие К. В. Лебедев, А. П. Рябушкин, Л. О. Пастернак, В. И. Суриков, А. М. Васнецов, И. Е. Репин, В. А. Серов. Были использованы художественные работы А. С. Степанова и А. К. Бегрова. Лицевая крышка этого тома, посвященного императорским охотам XVIII в., украшена изображением двух соколов, переносящих императорскую корону с одного берега реки, где можно различить выполненные золотым тиснением контуры московского Кремля, на другой берег, где мы видим шпиль Петропавловского собора; рисунок символизирует перенос при Петре I столицы государства из Москвы в Санкт-Петербург и начало императорского правления в России.

Четвертый том, посвященный эпохам правления от Павла I до Александра II, вышел только в 1911 г., после смерти Кутепова. Работа была завершена благодаря усилиям его вдовы Елены Андреевны. Она продолжила работу с художниками, обсуждая каждый рисунок с императором Николаем II. В результате, в издание вошли работы А. Н. Бенуа, Л. О. Пастернака, К. В. Лебедева, Н. С. Самокиша, А. С. Степанова, И. Е. Репина, Ф. А. Рубо, А. В. Маковского, Н. Е. Сверчкова, В. И. Навозова, П. П. Соколова, М. А. Зичи, Я. И. Бровара,

¹⁰ Цит. по: Пиггот Е. «Изящная, роскошная, художественная...» – С. 26–31.

А. Е. Карнеева, В. Г. Шварца. При оформлении 4-го тома книги (так же, как и в предыдущих) использовались гравюры, предоставленные известным русским коллекционером П. Я. Дашковым.

Что касается содержания, то последний том заканчивался описанием охот при дворе Александра II, с воспроизведением значительного количества зарисовок с натуры художника М. А. Зичи, неоднократно сопровождавшего императора в его выездах. Болезнь и смерть помешали Кутепову осветить тот период императорских охот, в которых он сам был непосредственным участником и организатором (период правления Александра III). Исследователи предполагают, что этот материал должен был составить заключительный, пятый том роскошного издания.

Как уже было сказано ранее, все четыре тома «Охоты» печатались в Экспедиции заготовления государственных бумаг, считавшейся лучшей типографией России. Основанная в 1818 г. по указанию императора Александра I как правительственное учреждение для изготовления денежных знаков и других ценных бумаг, наряду со своей непосредственной деятельностью Экспедиция занималась изданием высокохудожественных книг. Не будучи стесненной в средствах, Экспедиция постоянно оснащала свои мастерские самым современным оборудованием. Высокий уровень технического оснащения, а также наличие в ее штате ведущих российских специалистов в области полиграфии позволили изготовить все необходимое для издания «Великокняжеской, Царской и Императорской охоты на Руси», задуманного как роскошное, в лучших традициях русской книжности: прекрасные шрифты (тогда еще новый, специально созданный шрифт «медieval»), серебряные наугольники в форме двуглавых орлов, высококачественная бумага, великолепные воспроизведения рисунков художников. Многокрасочные внетекстовые иллюстрации воспроизвели хромолитографией, а виньетки художника Н. С. Самокиша – фототехническим способом автотипии. Для хромолитографий, вклеенных в книгу, использовали особый сорт плотной бумаги с рельефной поверхностью. Внетекстовые иллюстрации защитили кальками, на которых поместили подписи к рисункам. За воспроизведение изобразительного материала в издании отвечал заведующий художественной

частью Экспедиции гравер Г. И. Франк, исполнивший офорт «Федор Никитич Романов-Захарьин-Юрьев» по оригиналу И. Е. Репина (2-й том). Наряду с автотипией и хромолитографией, в «Царской охоте на Руси» поместили 4 офорта (один, упомянутый выше, и три – с оригиналов В. И. Якоби), а также две гелиогравюры по оригиналам В. И. Сурикова и К. В. Лебедева. Хромолитографии в издании очень высокого качества и вполне достоверно передают все переходы цветовых тонов оригиналов, выполненных акварелью или темперой.

Изданные тома имели яркие, оригинальные, запоминающиеся переплеты, форзацы и суперобложки, выполненные по рисункам Самокиша. Особую торжественность добавили золоченые обрезы и шелковые ляссе. Изящное внешнее оформление, иллюстрации-хромолитографии, заставки, виньетки, концовки – все это вместе создало гармоничный целостный ансамбль с текстом, посвященным истории охоты.

Все четыре тома «Охоты» были изданы как на русском, так и на французском языках. Оформление практически не отличалось от издания на русском языке, за исключением небольших изменений, внесенных Самокишем в художественный облик переплетов и форзацев. Так, например, в написании заглавия книги на переплете «французского» варианта 1-го тома «*La Chasse Grand-Ducale et Tsarienne en Russie*» Самокиш использовал стилизацию под готический шрифт. Подписи к воспроизведенным в тексте документам даны на французском языке.

Появление каждого тома сопровождалось откликами в прессе. Рецензии, авторами которых были известные русские историки и издатели П. Н. Полевой, С. Н. Шубинский, А. В. Половцов, публиковались в крупнейших журналах и газетах, таких как «Исторический вестник», «Русский вестник», «Журнал Министерства народного просвещения», «Московские ведомости», «Правительственный вестник» и других¹¹.

Издание Кутепова экспонировалось на нескольких выставках, среди них выставка «Искусство в книге и плакате», проходившая в рамках Всероссийского съезда художников в Санкт-

¹¹ Журнал Министерства народного просвещения. – 1896. – № 12. – С. 374–375; Исторический вестник. – 1896. – Т. 64. – № 5. – С. 676–678; Русский вестник. – 1897. – № 1. – С. 408–410; Правительственный вестник. – 1898. – № 281; Новое время. – 1898. – № 8180; Исторический вестник. – 1899. – Т. 75. – № 2. – С. 683–687; Московские ведомости. – 1899. – № 41; Исторический вестник. – 1903. – Т. 91. – С. 1136–1137.

Петербурге в декабре 1911 – январе 1912 г., и Международная выставка печатного дела и графики в Лейпциге 1914 г.

Среди художников, привлеченных к работе над изданием, были и те, кто в своем творчестве обращался к древнерусской рукописной традиции, использовал различные типы древнерусского письма (устав, полуустав, скоропись) при создании цельной художественной композиции, пытался самостоятельно работать в области искусства рукописной книги. Такими художниками были братья В. М. и А. М. Васнецовы, К. В. Лебедев, А. П. Рябушкин, Н. С. Самокиш.

Основная оформительская нагрузка при издании «Охотъ» легла на плечи Самокиша, который смог предложить новое, удивительное художественно-графическое решение подачи исторического материала, широко используя традиции древнерусского искусства. Именно его заставки, виньетки, инициалы, концовки и полевые украшения, выполненные в древнерусском стиле, связали все четыре тома книги в единое целое. Не текст автора, достаточно фрагментарный (ведь книга – это серия очерков), а именно графические работы сделали ее таковой.

Творчество Самокиша в связи с его работами области книжной графики, изографии и книгописания заслуживает пристального внимания.

Глава 2. Художник «Царской охоты» Н. С. Самокиш (1860–1944 гг.)

Николай Семенович Самокиш – самобытный русский художник, живописец и график, работавший в различных жанрах, продолживший традиции русской батальной и исторической живописи, известный как анималист и замечательный книжный график. Его произведения, широко известные в свое время, восхищали ярким реалистическим изображением и высокой культурой исполнения. Творческая личность художника привлекала внимание современных ему исследователей. Уже с середины 80-х гг. XIX в. Самокиш находился в поле зрения художественной критики. В опубликованных в то время статьях отмечалось его мастерство, и особенно высоко он оценивался как иллюстратор книг и журналов¹². Его имя не

¹² Новь. –1884. – № 2; Художественные новости. – 1887. – Т. V. – № 8;

было забыто и в советское время. В 1940–1950 гг. опубликовали ряд монографических очерков, посвященных его творчеству¹³. Неоднократно переиздавался учебник Самокиша «Рисунок пером»¹⁴. Но не обо всех работах художника вспоминали и говорили, а тем более объективно их оценивали. Среди них многочисленные (несколько тысяч) графические произведения, выполненные по заказу представителей императорского дома, и книгописные работы.

Н. С. Самокиш родился 13 сентября 1860 г. в г. Нежине Черниговской губернии. Окончив Нежинскую классическую гимназию, он уехал в Петербург поступать в Академию художеств. Экзамена он не выдержал, но получил разрешение заниматься в батальной мастерской профессора Б. П. Виллевалде на правах вольнослушателя. И через год, в 1879 г., его приняли в Академию по конкурсу. Учителями Самокиша стали по общим классам П. П. Чистяков и В. И. Якоби, а по мастерской – Б. П. Виллевалде. Обучение в Академии шло достаточно успешно. Малой золотой медали в 1881 г. удостоилась картина «Возвращение войск на родину». Конкурсную работу «Трубач» в 1882 г. приняли на Всероссийскую выставку в Москве. 12 из 30 выполненных художником-студентом офортов были изданы в 1882 г. отдельным альбомом¹⁵. Картина «Помещики на ярмарке», поступившая в 1883 г. на конкурс Общества поощрения художеств, была отмечена премией С. Г. Строганова. В 1884 г. Самокиш на малую золотую медаль написал «Эпизод из битвы при Малом Ярославце». В этом же году картину «Прогулка» приобрел для своей галереи П. М. Третьяков. В 1885 г. он получил большую золотую медаль за дипломную работу «Русская кавалерия возвращается после атаки на неприятеля под Аустерлицем в 1805 г.». С 1886

Гусляр. – 1889. – № 15; Север. – 1889. – № 13; Север. – 1890. – № 13; Новый мир. – 1904. – № 1; Солнце России. – 1914. – № 259.

¹³ Бурачек Н. Г. Микола Самокиш. – Харьков, 1930; Бирзгал Я. П. Самокиш Н. С. Жизнь и творчество. – Симферополь, 1940; Портнов Г. С. Николай Семенович Самокиш. – М., 1953; Яценко В. Ф. М. С. Самокиш. Нарис про життя і творчість. – Киев, 1954; Пикунев И. И. Николай Семенович Самокиш. 1860–1944. – М., 1955; Полканов А. И. Николай Семенович Самокиш. Жизнь и творчество. – Симферополь, 1960; Ткаченко В. Я. Николай Семенович Самокиш. Жизнь и творчество: 1860–1944. – М., 1964.

¹⁴ Самокиш Н. С. Рисунок пером. – М., 1959.

¹⁵ Графикой и офортом Н. С. Самокиш занимался с 1881 г. под руководством известного офортиста Л. Е. Дмитриева-Кавказского. Перечень офортов Н. С. Самокиша см.: Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравюров XVI–XIX вв. – СПб., 1895. – Т. 2.

по 1888 г. Самокиш занимался, совершенствуя свое мастерство, в мастерской французского художника Эдуарда Детайля. За годы обучения в Академии он получил 7 медалей, из них 5 серебряных и 2 золотые.

В 1888 г. после окончания Академии художеств Самокиш был впервые приглашен для выполнения большого заказа Тифлисского военно-исторического музея. Вместе с ним трудились Ф. А. Рубо, И. К. Айвазовский, А. Д. Кившенко. Он создал три полотна: «Сражение при Авлиаре», «Баталия при речке Иори», «Защита Наурской станицы». В следующем году художник писал лошадей, получивших призы на бегах, для Петербургского бегового общества. И в этом же году за работу «Табун рысистых маток» он получил звание академика. Ему было 29 лет.

В академическом отзыве 1895 г. говорилось, что «Н. С. Самокиш своими трудами в области искусства приобрел славу талантливого художника»¹⁶. В 1900-е гг. в журнальном очерке отмечалось: «В ряду современной русской живописи в ее баталистическом отделе одно из наиболее популярных и громких имен – имя Н. С. Самокиша»¹⁷.

Еще в годы учебы Самокиша в Академии художеств произошло одно, казалось бы, незначительное событие, по сути, определившее его дальнейшую судьбу. На Самокиша обратил внимание конференц-секретарь Академии художеств П. Ф. Исеев. Он показал рисунки Великому князю, бывшему президентом Академии. Тот, в свою очередь, представил рисунки наследнику, «приказавшему рекомендовать его»¹⁸. Благодаря этому приказу молодого художника рекомендовали к военному ведомству для зарисовок маневров. Так, с 1890 г. Самокиш приступил к большим работам в области книжной графики. «И вот я вступил на путь иллюстрированной работы, не подозревая, как я втянусь в это дело и буду отдавать этой работе большую часть моего времени, изредка только принимаясь писать картины для выставок», – записал в своем дневнике художник¹⁹.

Как иллюстратор многочисленных книг и журнальных изданий, как мастер графического искусства Самокиш в это время стал значительнее, чем живописец-баталист, и настоящую

¹⁶ Цит. по: Полканов А. И. Николай Семенович Самокиш... – С. 29.

¹⁷ Новый мир. – 1904. – № 1.

¹⁸ См.: Полканов А. И. Николай Семенович Самокиш... – С. 17.

¹⁹ Там же. С. 25.

известность в 1890 гг. приносят ему многочисленные рисунки к разного рода изданиям. Среди них такие книги, как «23 тысячи миль на яхте «Тамара» Г. И. Радде, «Великокняжеская, Царская и Императорская охота на Руси» (в 4-х томах), «Памятка Апшеронского полка», «История Нижегородского драгунского полка», «История лейб-гвардии кирасирского полка», «История кавалергардского полка», «История военного министерства» (в 8-ми томах), «Коронационный сборник» Н. И. Кутепова, «По белу свету», «История Нежинского драгунского полка», «История военного министерства», «Атаманская памятка», «История лейб-гвардии резервного полка», «Истории лейб-гвардии Финляндского полка», «Чудо-вождь», «Севастополь и его славное прошлое» А. В. Елисеева, «Императорская паровая яхта «Александрия» 1851–1901» В. В. Саговского, «Боевые подвиги кавказских войск» Б. С. Эсадзе, «История кавалергардов. 1799–1899» С. Панчулидзева, «Полтава» А. С. Пушкина, «Холстомер» Л. Н. Толстого, произведения Я. Полонского, «Великая война в образах и картинах» (1915 г.) и «Русским героям Сербии и Черногории» (1915 г.) Д. Маковского и другие. И это лишь неполный перечень книжных графических работ Самокиша. Художник обладал исключительной культурой рисунка. Его рисунки были лаконичны, строги, точны, верны и просты одновременно. Всего этого он достиг упорным трудом и большим опытом.

Он сотрудничал также с целым рядом журналов, среди которых больше всего работ было выполнено для журнала «Нива». Помимо книжных изданий и журналов шло оформление программ торжественных военных собраний, концертов, меню юбилейных полковых и других обедов и т. п.

Вместе со своим другом – художником С. И. Васильковским он создал и издал альбом рисунков «Из украинской старины», а затем подготовил 40 таблиц, объединив их в альбом «Мотивы украинского орнамента».

Подводя некоторый итог вышесказанному, следует еще раз отметить, что профессиональное овладение техникой рисунка и офорта за годы обучения в Академии художеств у таких мастеров, как П. П. Чистяков и Л. Е. Дмитриев-Кавказский, привело к созданию собственного стиля. Рисунки Самокиша самобытны и узнаваемы, в них видны индивидуальность, особый почерк, особый характер линии, штриха. Исследователи

творчества Самокиша отмечали «исключительную культуру рисунка, лаконичность, строгость, точность, верность и простоту», тяготеющие к классическим традициям, которые были достигнуты упорным трудом и большим опытом²⁰.

Одной из самых больших графических работ были рисунки пером, сепией, тушью и акварелью к книге Г. И. Радде «23 тысячи миль на яхте «Тамара», описывающей путешествие в Индию в 1889 г. К этому изданию было сделано 456 рисунков. Здесь и архитектурные, пейзажные, анималистические и ботанические зарисовки, изображения бытовых предметов. Издание отличалось большим композиционным разнообразием рисунков, а художник обладал умением тонко сочетать рисунок с текстом. При оформлении страницы Самокиш часто использовал виньетки, заставки, концовки, рисунки на полях, проявляя при этом много изысканного вкуса и изобретательности. По художественному оформлению эта книга стала одним из лучших, технически совершенных образцов книжной графики своего времени.

Крупнейшей и, наверное, самой серьезной книжно-графической работой художника явились многочисленные иллюстрации к изданию Кутепова «Великокняжеская, Царская и Императорская охота на Руси»²¹. В четырех томах «Охотъ» Самокишу принадлежат 173 иллюстрации, среди них много пейзажей, виньеток, заставок, концовок, полевых украшений. В большинстве они изображают охотничьи сцены, охотников, загонщиков, лошадей, собак, животных, зверей и птиц. В этих иллюстрациях Самокиш показал себя крупным художником-анималистом. Все его звери и животные поражают исключительным знанием природы и характерными для каждого повадками. Охотничьи сцены составляют целые картины, как, например, акварель «Выезд к устьям реки Тисмяницы великих князей Черниговских, Галицких и Волынских» или акварель «Потеха при царе Иоанне Васильевиче Грозном», насыщенная драматизмом неравной борьбы охотника с медведем. Особенно удались Самокишу изображения старинных украшений и оружия, археологических находок и древних предметов.

Рисунки выполнены в самой разнообразной технике: акварелью, тушью, пером и кистью, позолотой. В книге много ви-

²⁰ Полканов А. И. Николай Семенович Самокиш... – С. 32.

²¹ Кутепов Н. И. Великокняжеская, Царская и Императорская охота на Руси...

ньеток в стиле древнерусского народного орнамента, мотивы которых взяты художником из древних рукописных русских книг. Все они поражают знанием древнерусской книжной традиции, искусной композицией и яркими чистыми красками.

Автор книги Кутепов привлек Самокиша к оформительским работам не случайно. Художник был не только самобытен как график, не только был хорошо известен читающей публике своими графическими работами, но и заслужил высокую оценку современных ему художественных критиков. В отзыве Академии художеств в январе 1895 г. отмечалось, что «Н.С. Самокиш как иллюстратор художественных изданий принадлежит к числу очень немногих в России, могущих соперничать по существу с лучшими заграничными иллюстраторами»²². В начале 1900-х гг. критик Русаков писал: «Можно смело сказать, что Самокиш в настоящее время единственный русский художник, который в рисунках пером создает истинные шедевры, — единственный, в каждом рисунке которого, набросанном пером, сразу виден художник в настоящем смысле слова...»²³ По словам критика, это был непревзойденный в России и Европе мастер рисунка пером, особенно виньетки, в области которой художник проявил много фантазии и изысканного вкуса. «Трудно решить, что больше в них привлекает: смелый рисунок основной сцены виньетки или прекрасная, полная оригинальности форма орнамента», — отмечал В. Русаков²⁴.

В журнальной статье 1904 г., в которой давался анализ творчества Самокиша, говорилось: «...именно виньетка — это сфера Самокиша. В ней он создал и создает настоящие шедевры и является, безусловно, самым выдающимся виньетистом в настоящее время в России и, пожалуй, одним из самых выдающихся в мире... В художественном формуляре Самокиша его виньетки следует поставить на первом месте»²⁵. Приведенные выше оценки творчества художника позволяют понять, что приглашение Самокиша к работе над книгой «Великокняжеская и Царская охота» было вполне закономерным. Именно его заставки, виньетки, инициалы, концовки и полевые украшения, выполненные

²² Цит. по кн.: Полканов А. И. Николай Семенович Самокиш... — С. 20.

²³ Там же.

²⁴ Цит. по кн.: Ткаченко В. Я. Николай Семенович Самокиш... — С. 47.

²⁵ Цит. по кн.: Пикулев И. И. Николай Семенович Самокиш... — С. 25.

в древнерусском стиле, связали четыре очень разных тома книги в единое целое.

С точки зрения осмысления и использования древнерусской рукописной книжной традиции в творчестве Самокиша, а также для понимания значимости этой традиции особый интерес представляет второй том «Великокняжеской и Царской охоты». В его состав Кутепов включил материалы, связанные с историей охоты в XVII в. в годы царствования первых представителей династии Романовых. Одним из интереснейших эпизодов книги стал рассказ об охоте царя Алексея Михайловича и о его чудесном спасении во время охоты на медведя в окрестностях Саввино-Сторожевского Звенигородского монастыря, давший возможность наиболее ярко раскрыться книжно-графическому таланту художника Самокиша. Суть включенной в состав книги истории такова.

Царь Алексей Михайлович любил охоту, при этом соколиная охота составляла главную основу его охотничьей деятельности. Но в то же время царь-охотник имел склонность и к зверовой охоте. В первые годы царствования Алексей Михайлович едва не заплатил жизнью за удовольствие поохотиться на медведя. Это произошло во время одного из посещений государем Саввино-Сторожевского монастыря, расположенного недалеко от Москвы, в Звенигороде. Алексей Михайлович отправился на охоту в окрестные леса. Случилось так, что сопровождавшие его лица разбрелись по лесу, и царь, оставшись один, увидел шедшего прямо на него медведя. Убежать и спастись не было никакой возможности, и царь уже ждал неминуемой смерти, как вдруг перед ним явился благолепный старец-инок, и медведь тотчас же ушел. Государь спросил старца о его имени и тот ответил, что он один из иноков Сторожевского монастыря, именем Савва. Сказав это, он скрылся в лесу. В монастыре Алексей Михайлович попытался разыскать инока Савву, но в обители не оказалось ни одного инока с таким именем. Но зайдя в храм, он увидел икону преподобного Саввы, написанную еще при жизни святого. И тогда царь понял, что спас его от смерти сам преподобный Савва. В благодарность он тогда же положил открыть его мощи. В январе 1652 г. гроб преподобного был открыт патриархом Иосифом, и обретенные нетленные мощи были поставлены у южных дверей соборного монастырского храма Рождества Богородицы.

После этого на протяжении всей своей жизни движимый чувством признательности к преподобному Савве, Алексей Михайлович не переставал благотворить Саввино-Сторожевской обители, богато украшал ее, делал крупные вклады, построил при ней дворец для себя, другие здания и ограду с башнями. Часто посещал эту обитель и подолгу жила в ней, посещая в дни памяти преподобного Саввы все богослужения; сам заведовал делами и денежными счетами обители, входил во все подробности ее хозяйства, знал поименно всех ее иноков – словом, был как бы настоятелем этой обители.

Чудесное спасение от неминуемой смерти произвело на царя глубокое впечатление, и воспоминание об этом случае всю жизнь не покидало его. Ужасные минуты, пережитые при этой встрече с разъяренным медведем, не прошли бесследно и для охотничьих склонностей царя, но несколько охладили его молодое увлечение рискованными охотами на медведей. По крайней мере, после 1650–1651 гг., к которым относится этот случай, царские охоты на медведей становятся весьма редкими²⁶.

Свой рассказ о чудесном спасении царя, включенный в канву повествования по истории охоты времен Алексея Михайловича, Кутепов украсил стихотворением Льва Мея «Избавитель». Этот яркий стихотворный текст и сподвиг художника Самокиша на создание к нему иллюстраций, а в целом – на создание лицевой рукописной книги, в которой присутствуют разнообразные заставки, инициалы, миниатюры, маргинальные рисунки.

К большому сожалению, иллюстративные листы, помещенные в конце книги, не были собраны вместе. Их расположили порознь между многочисленными страницами с примечаниями, и они как бы должны были служить неким украшением научного комментария к основному тексту. На самом деле это единая, цельная книга, выполненная в одном стиле²⁷. Здесь стилистически грамотно сочетаются книжные орнаменты XIV–XVI вв. с миниатюрами-иллюстрациями в трактовке XIX в.

В книжке «Избавитель» 15 миниатюр-иллюстраций, выполненных в реалистической живописной манере. Это изоб-

²⁶ Великокняжеская и царская охота на Руси. – СПб., 1898. – Т. 2. – С. 25–32.

²⁷ В новом издании книги Н. И. Кутепова «Царская охота на Руси», осуществленном Культурно-благотворительным фондом имени народного артиста С. Столярова в 2002 г. отдельные листы поэмы Л. Мея, оформленные Н. И. Самокишем, собраны вместе, и читатель теперь имеет возможность любоваться работой художника в целом.

ражения зверей (сокол, лось, медведь), изображение герба Российского государства. Замечательны композиционные решения пейзажей, вкомпанованных в заставки и заставки-рамки, – это вид Саввино-Сторожевского монастыря и изображение интерьера храма с иконой преподобного Саввы Сторожевского. Прекрасно композиционное решение картин, иллюстрирующих историю охоты государя: царский выезд на охоту в Звенигород, подготовка охоты, выход на охоту царя Алексея Михайловича, поединок с медведем, чудо спасения, монастырская братия и семья Алексея Михайловича (царь, его жена Наталья Кирилловна и царевич Петр). Они также не являются самостоятельными картинами, а обрамляют текст и служат ему иллюстративным дополнением. То есть они выполняют ту функцию, какую всегда несла в себе древнерусская книжная миниатюра.

Миниатюры и текст так умело и гармонично скомпонованы на одном листе, что являются органичным дополнением друг друга (что всегда ставилось в заслугу Самокишу-графику).

Заставки, инициалы и орнаменты книги явно тяготеют к древнерусской книгописной традиции и служат ярким доказательством того, что Самокиш хорошо был знаком с историей русской книжной культуры. Перелистав страницы, понимаешь, что художник работал орнаменты, пропустив через свои руки большой массив древнерусских книг, поняв смысл и назначение древнего книжного орнамента, хорошо зная историю русского декоративно-прикладного и ювелирного искусства. Для создания заставок и концовок художник переосмыслил и использовал геометрические и растительные мотивы орнаментов рукописных книг XVI–XVII вв.²⁸ Строгие геометрические многоцветные орнаменты XVI в. перемежаются с киноварными геометрическими и широколиственными и разнотравными многоцветными орнаментами XVII в. Зная особенности украшения богослужебных и содержащих жития русских святых рукописных книг, созданных в царских мастерских и в мастерских Оружейной палаты времен царя Алексея Михайловича²⁹, Самокиш умело сочетал сти-

²⁸ Типы орнаментов и их датировку см.: Аксенова Г. В. Русская азбука в инициалах XI–XVI веков. – М., 1998

²⁹ О царских изографах и их работе см.: Кудрявцев И. М. Издательская деятельность Посольского приказа: (К истории русской рукописной книги во второй половине XVII в.) // Книга: Исследования и материалы. – 1963. – Сб. 8. – С. 198.

лизованные листья и ветки, пишечки, султаны, цветки, указывая и при помощи орнаментов на время и значимость происходящих событий. Орнаменты узких рамок воспроизводят роспись оконных проемов храмов и различных монастырских сооружений.

Поэму Л. Мея украшают 20 инициалов. Большая их часть напоминает о растительных киноварных инициалах, господствовавших в рукописных книгах с XV по XVII в. Но Самокиш несколько отступил от общепринятых когда-то правил, тонировав заглавные буквы не только киноварью и охрой, но серебряной и золотой красками. При этом сами фигуры букв согласно традициям³⁰ как бы вырезаны на поле белой бумаги (принцип создания силуэта)³¹. Два инициала напоминают читателям «Царской охоты» о рублевской традиции оформления богослужебных книг, то есть о высокохудожественных Евангелиях, таких как Морозовское, Хитрово, Клементьевское и другие, относящейся к рубежу XIV–XV вв. Имеются также два инициала широколиственного орнамента, воспроизводящие заглавные буквы старопечатных книг.

Для написания текста поэмы «Избавитель» Самокиш выбрал крупный прямой (без наклона) полуустав, характерный опять-таки для рукописных книг, созданных во второй половине XVII в. в Оружейной мастерской для подношения царю Алексею Михайловичу³².

Косвенным доказательством факта хорошего знания истории книжного оформления на Руси может служить цитата из учебного пособия Самокиша «Рисунок пером»³³. Он писал: «Перо как орудие рисования по своей гибкости, силе и тонкости с давних времен приковывало к себе внимание художников. Трудно установить хоть приблизительно время, когда впервые появились работы пером. Вероятно, прежде всего, они появились в рукописных книгах, в которых заглавные буквы, а иногда и целые страницы покрывались затейливыми завитками, где фантазия художника самым причудливым образом соединяла орнаменты, цветы, фигуры людей и животных в одной декоративной композиции»³⁴.

Значимость этого сюжета, связанного с чудом, произошед-

³⁰ О подобной традиции написания заглавных букв см.: Буслаев Ф. И. Исторические очерки по русскому орнаменту в рукописях. – Пг., 1917. – С. 180–193.

³¹ См.: Аксенова Г. В. Русская азбука...

³² Например, см.: НИОР РГБ. – Ф. 256. – № 227.

³³ Самокиш Н. С. Рисунок пером...

³⁴ Там же. С. 5.

шим во время охоты царя Алексея Михайловича недалеко от Звенигородского Саввино-Сторожевского монастыря, для творчества Самокиша была необычайной. Он впервые в этой работе по-настоящему вплотную соприкоснулся с традиционной древней русской культурой, насыщенной глубочайшим смыслом и серьезнейшей философией восприятия мира. Орнамент средневековых рукописей был не менее значимым и содержательно насыщенным, чем миниатюра или икона. С его помощью расставлялись определенные акценты, связанные с содержанием книги и ее смыслозначимыми частями.

Книга Кутепова и стихотворение Мея подтолкнули художника не только к переосмыслению и использованию древних орнаментов при работе над книжным оформлением, но также к созданию рукописной книги в понимании и восприятии века XIX. Эта работа позволила ему в своем книжно-графическом творчестве пойти дальше понятия «художник-иллюстратор». В рисунках орнаментального характера художник добился конструктивной легкости, простоты, сочетая ее с чертами понятой монументальности.

Менее всего художник занимался работой над оформлением третьего тома «Охотъ», посвященной XVIII в., поскольку этот период в истории Русского государства интересовал и лучше всего был представлен в работах художников объединения «Мир искусства». Он создал одну концовку и несколько маргинальных картинок: «Стая гончих на псарне», «Императорская ставка Петра II на охоте», «Прием волка», «Цесаревна Елизавета Петровна на охоте с Шубиным и врачом Лестоком», «Принадлежности конного спорта XVIII столетия», «Белый сокол с Ледовитого океана», «Принадлежности охоты XVIII столетия», «Зимний вид», «Царский поезд на охоту».

Для четвертого тома «Императорской охотъ» Самокиш также выполнил ряд иллюстраций: «Герб императора Павла I» (шмуцтитул), «Герб императора Николая I» (шмуцтитул), «Герб императора Александра II» (шмуцтитул), «Медаль с портретом императора Павла I» (заставка), «Выезд вдовствующей императрицы Марии Федоровны с великой княжной Анной Павловной на охоту заячьей травли в 1814 г.», «Голова оленя» (виньетка), «Измайловский зверинец», «Император Николай Павлович в охотничьем костюме», «Приоратский дворец в Гатчине», «Старая егерская слобода близ Петергофа», «Напуск гончих»,

«Встреча императора Николая I на улице Санкт-Петербурга с архитектором Шарлеманем», «Травля зайца», «Лось» (виньетка), «Белка» (виньетка), «Волк» (виньетка), «Собаки» (виньетка), «Гуляние в Екатерингофе времен императора Александра I», «Петергофская фазанья ферма», «Охота на оленей», «Охотный двор на Фонтанке в Санкт-Петербурге», «Елагинский дворец времен императора Николая I», «Фазань» (виньетка), «Медведь» (заставка), «Выезд императора Александра II на охоту», «Дом князя А. Путятина в Бологом, в котором останавливался император Александр II», «Возвращение с медвежьей охоты», «Сострунка медведя», «Зубрь» (концовка), «Беловежская пуца», «Зубр», «Различные породы охотничьих собак» (виньетка), «Гончие», «Долина реки Гатчинки в зверинце», «Императорская Гатчинская ферма», «Гончие» (виньетка), «Собаки» (виньетка), «Слонь» (концовка), «Придворный егерь в царствование императора Павла I» (заставка), «Кафтан придворного выжлятника», «Придворный егерь», «Обмундирование служащих придворной охоты», «Прогулка в Екатерингофе в 1814 г.».

Решая главную задачу – создание стилистического единства четырех томов издания – Самокиш создал интереснейшие рисунки всех обложек.

В 1904 г. из Петербурга Самокиш уезжает на фронт русско-японской войны, где он работает в качестве художника журнала «Нива». Лучшей работой, из написанных в результате фронтовой поездки, стала картина «Ляоян. 18 августа 1904 г.». Полотно, посвященное одному из наиболее ожесточенных боев русско-японской войны, в 1910 г. было помещено в военную галерею Зимнего дворца.

Другим результатом поездки на фронт стал альбом Самокиша «1904–1905. Война из дневника художника» – выдающееся явление в искусстве русского батального жанра начала XX в. Рисунки и акварели альбома стали правдивым художественным документом исторических событий русско-японской войны, непревзойденным образцом русской батальной графики своего времени. По разносторонности изображения действительности, мастерству ее художественного воплощения он является лучшим произведением Самокиша дореволюционного периода творчества.

1912 г. был юбилейным для России. Отмечалось столетие Отечественной войны 1812 г. К этому юбилею Самокиш со-

здал серию рисунков пером для журнала «Нива» за 1912 г.: ряд последовательных эпизодов освободительной борьбы русского народа, главнейших сражений и походов русской армии (от «Перехода через Неман 12 июня 1812 г.» до «Наполеон оставляет армию в Сморгони 3 ноября 1812 г.»).

В годы Первой мировой войны, 13 апреля 1915 г., Самокиш и художественный отряд из пяти учеников батального класса Академии художеств получил разрешение выехать на театр военных действий. Это был первый случай не только в истории русской Академии, но и в истории искусства вообще, чтобы студенты батального класса во главе со своим профессором выехали на художественную практику непосредственно на фронт. Бригада работала сначала на Западном фронте, затем на Кавказском. Всего было сделано около 400 работ. А в 1916 г. состоялась выставка фронтовых работ в залах Академии художеств. Рисунки Самокиша были отданы в издания Д. Маковского «Великая война в образах и картинах» (1915 г.) и «Русским героям Сербии и Черногории» (1915 г.).

Самокиш много преподавал. Уже в 1894 г. Общество поощрения художеств пригласило Самокиша на работу в Рисовальную школу, где он преподавал рисунок и живопись в течение 23 лет. В 1910 г. Самокиш был приглашен преподавать в Академию художеств, и с 1911 по 1918 гг. он был ее профессором. В апреле 1918 г. Совнарком РСФСР опубликовал декрет об упразднении старой Академии. На ее базе создавались Государственные свободные художественные мастерские. Самокиш стал их профессором. Но вскоре выехал в Крым.

Самокиш не эмигрировал, он остался в России и поселился на Украине. Советская власть отметила заслуги художника в развитии российского искусства, поздравив его сначала с 40-летием творческой деятельности, затем с 50-летием. Ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, а в 1940 г. он был награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Художник скончался в январе 1944 г., оставив после своей смерти огромное художественное наследие, среди которого огромную часть составляет графическое наследие. Особое место занимают иллюстрации к стихотворению Мея «Избавитель».

Если бы за всю творческую жизнь Самокиш создал только иллюстрации к «Великокняжеской, Царской и Императорс-

кой охотой», то только за этот труд он остался бы в истории русского искусства и мировой книжной графики.

Глава 3. «Непревзойденный рассказчик» К. В. Лебедев (1852–1916 гг.)

Имя Клавдия Васильевича Лебедева – художника-передвижника, мастера жанровых картин и исторических композиций, представителя русской реалистической школы живописи рубежа XIX–XX вв. – также тесно связано с уникальным книжным изданием «Великокняжеская, Царская и Императорская охота на Руси». Его имя известно и в связи с творчеством одного из зачинателей русского стиля – архитектора Константина Тона, ибо возведенный по проекту последнего Вознесенский собор в Ельце расписывал именно Лебедев. Единственное небольшое популярное монографическое исследование, посвященное ему, вышло в 1948 г.³⁵

Родился К. В. Лебедев 16 октября 1852 г. в крестьянской семье. Занятия отца церковной живописью, как думается, определенным образом повлияли на выбор мальчиком жизненного пути, и это, пожалуй, все, что можно сказать достоверного о детской и юношеской поре будущего художника. В начале 1870-х гг. он поступил в Строгановское училище, в 1875 г. перешел в Училище живописи, ваяния и зодчества, где в то время преподавали И. М. Прянишников, А. К. Саврасов, В. Г. Перов, В. Е. Маковский. Любимым учителем Лебедева стал Перов, а ближайшим другом и сподвижником – Маковский. Огромную роль в его творческой судьбе сыграл представитель академической школы рисования Е. С. Сорокин, уроки которого заложили основы последующей славы Лебедева как одного из лучших рисовальщиков своего времени и великолепного книжного графика.

Годы учебы совпали с началом проведения по инициативе В. Г. Перова регулярных ученических выставок. Выставка 1877 г., первая среди них, стала первой и в жизни Лебедева.

1870–1880-е гг. в русском искусстве ознаменовались всплеском интереса к отечественной истории, стремлением осмыслить ее в художественных образах. Художественная работа, посвященная русской истории, по словам И. Н. Крамского,

³⁵ Сопоцинский О. Клавдий Васильевич Лебедев. – М. – Л., 1948.

«настолько интересна, нужна и должна останавливать современного художника, поскольку параллельна современности и поскольку можно предложить зрителю намотать себе что-нибудь на ус». Исторический жанр увлек многих русских живописцев, запечатлевших на полотнах самые разнообразные события русской истории. Исторический жанр стал преобладающим и в творчестве Лебедева. Его привлек яркий колорит древнерусской жизни, красочность нарядов, архитектура наших старинных городов, эпические характеры людей далекого прошлого. Созданная в 1880 г., то есть еще в ученические годы, картина «Молодой боярин за столом» никоим образом не свидетельствует о желании молодого автора противопоставить что-либо оригинальное установкам известного исторического живописца В. Г. Шварца, призывавшего с буквальной точностью копировать поддающиеся изучению реалии воспроизводимой эпохи. Но уже за картину «Выход боярышни из церкви» (1881 г.), отмеченную куда большей самостоятельностью видения, художник получил большую серебряную медаль и звание классного художника 3-й степени.

Особый интерес вызывали у Лебедева XVI–XVII вв. Ими навеяна «Боярская свадьба» (1883 г.)³⁶ – первое его большое историческое полотно, демонстрировавшееся в 1884 г. на XII выставке передвижников. На картине художник изобразил свадьбу XVII в., тот ее момент, когда после венчания и свадебного пира молодые отправляются в опочивальню. Царит веселье. Подвыпивший отец новобрачного о чем-то беседует с пьяным гостем. Жена последнего пытается уговорить развеселившегося супруга. В глубине, в левой части картины, пожилой боярин с иконой, чинно исполняющий возложенное на него поручение. Около него – пожилая женщина, мать одного из новобрачных. Она недовольна тем, что нарушается порядок шествия, торжественный и чинный ход обряда. Общая композиция построена таким образом, что главное внимание сосредоточено на центральной группе, где находятся молодые. Новобрачная выглядит уставшей и от долгого обряда и тяжелого венчального платья. Ее лицо скрыто под фатой. Молодой муж изображен в ярко-голубом нарядном кафтоне

³⁶ Хранится в ГТГ. Опубликовано: Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись второй половины XIX века. Серия Живопись XVIII–XX вв. Книга первая (А–М). – М., 2001. – С. 339. (Далее: ГТГ. Каталог...)

и в красных сафьяновых сапогах. Он чувствует себя страшно неловко из-за новой, впервые надетой одежды, и из-за огня перекрестных взглядов. Смущенный тем, что стал центром всеобщего внимания, он остановился в нерешительности, неуклюже раздвинув ноги и опустив руки. Сваха же в вывернутой наизнанку лисьей шубе приготовилась осыпать молодых хмелем. Все действие разворачивается не в боярских хоромы, а в тесных сенях дома с низким потолком. Звонкая красочность цветowych пятен диссонирует с простотой обстановки, среди которой разворачивается действие картины. В целом колорит картины, по мнению критиков, больше напоминает шумное веселье деревенских свадеб с их обрядами и пестрыми нарядами. Хотя художник изобразил боярскую свадьбу, но возникает чувство, что модели своих персонажей он нашел среди крестьян. Такая трактовка образов вызвала различные замечания. Критика оценила картину неоднозначно. «Санкт-Петербургские ведомости» писали, что представленные здесь «типы невозможны, безобразны до крайности, на них противно смотреть». В. В. Стасов, напротив, посчитал самым привлекательным в «Боярской свадьбе» именно «типы и характеры, превосходно поняты и выражены». По мнению О. Сопоцинского, художник «предстал в этой картине как законченный мастер исторической жанровой сцены»³⁷. Имя Лебедева приобрело известность. В 1888 г. Константин Савицкий в письме В. М. Васнецову, размышляя о развитии исторического жанра, отметил, что «москвичи будто главенствуют в этом; говорят, что большие вещи можно ждать от Лебедева».

Такой «большой вещью» стало полотно «Марфа Посадница. Уничтожение новгородского веча» (1889 г.), впервые показанное публике в 1891 г. на XIX выставке передвижников³⁸. Обратиться к столь масштабной теме художника заставил пример наполненных трагическим пафосом картин В. И. Сурикова. Уйдя от бытописания, он нашел тему в истории древнего Новгорода. В основу картины лег переломный, трагический период в истории Новгорода – падение боярской республики и покорение ее Московским государством. На картине изображен последний момент крушения всякой надежды новгородцев на восстановление самостоятельности их республики.

³⁷ Сопоцинский О. Клавдий Васильевич Лебедев... – С. 10.

³⁸ Хранится в ГТГ. Опубликовано: ГТГ. Каталог – С. 339–341.

По приказу Ивана III воины увозят в Москву вечевой колокол – символ новгородской вольницы. Огромная площадь заполнена народом. Не в силах что-либо предпринять новгородцы безмолвно провожают колокол. На переднем плане зритель видит лежащих на снегу под стражей новгородцев, попытавшихся оказать сопротивление воле Московского государя. На первом плане картины изображена и Марфа Борецкая с сыном. Ее лицо, обращенное лицом к зрителю, застывшее и сосредоточенно. Фигура неподвижна. На картине правительница Марфа видится женщиной, затаившей в себе горечь утрат и кажущейся способной на великие жертвы, на перенесение великих страданий. В картине «Марфа Посадница. Уничтожение новгородского веча» Лебедев, по словам О. Сопоцинского, «проявил свою способность изображать сильные страсти и высокий драматизм переломных исторических событий»³⁹.

В продолжение древнерусской тематики в 1894 г., появилась картина «Полоняник», исполненная по мотивам рассказа Н. А. Полевого «Русский полоняник»⁴⁰ из времен монголо-татарского ига, признанная лучшей станковой исторической работой художника. В этом же ряду стоят «Угощение шута» (1892 г.), «Дурка» (1892 г.), «В Московском приказе XVII в.» (1898 г.), «Царь Иван IV Грозный, просящий игумена Кирилла благословить его в монахи» (1899 г.), «Отдохнул» (1900 г.), «К боярину с наветом» (1904 г.)⁴¹.

Среди произведений Лебедева, посвященных крупным событиям и деятелям русской истории, особо выделяется «Смерть царя Федора Алексеевича» (1896 г.), за которое автор в 1897 г. удостоился звания академика. Далее последовал живописный цикл, изображающий Петровскую эпоху: «Царевич Петр Алексеевич и дьяк Зотов» (1903 г.), «Прощание царицы Н. К. Нарышкиной с братом Иваном перед тем, как выдать его стрельцам» (1908 г.), «Петр I в Саардаме» (1908 г.). В 1911 г. исторические работы Лебедева были литографированы и изданы в виде альбома. Произведения художника часто воспроизводились в периодических изданиях, особенно в журнале «Нива». В 1890–1910-е гг. «почти в каждом номере этого популярного журнала можно было встретить репродукции с картин Лебедева и добрые слова о нем тогдашних критиков

³⁹ Сопоцинский О. Клавдий Васильевич Лебедев... – С. 21.

⁴⁰ Хранится в ГРМ.

⁴¹ Хранится в ГТГ. Опубликовано: ГТГ. Каталог... – С. 342–343.

(А. А. Сидоров, И. Э. Грабарь), отмечавших искренность и мастерство его работ»⁴².

О. Сопоцинский отмечает, что «картины К. В. Лебедева обладают одним очень ценным качеством – возможностью быстро прочесть композицию. Зритель, даже не зная заглавия, легко улавливает нить рассказа. Малейшая деталь является в картине необходимой и не становится лишней»; Лебедев, по словам исследователя, «непревзойденный и увлекательный рассказчик»⁴³.

Будучи с 1891 г. членом Товарищества передвижных выставок, Лебедев не остался в стороне от известного пристрастия художников этого круга к жанровой живописи, ограничившись здесь, правда, весьма скромными по замыслу и по формальным приемам работами, что, однако, не помешало ему достичь в них весьма широкого социально-бытового обобщения. Таковы полотна «К сыну» (1894 г.)⁴⁴, «На родине» (1897 г.)⁴⁵, «Что-то случилось», «В церкви», «Иконописец» и другие.

Главным событием в творческой биографии Лебедева стала роспись Вознесенского собора в городе Ельце (совместно с товарищем по передвижническому цеху академиком Алексеем Ивановичем Корзухиным). Над реализацией елецкого проекта Константина Тона, известного авторством храма Христа Спасителя в Москве, трудился с 1845 г. архитектор Александр Каминский⁴⁶. В 1877 г. начались штукатурные работы, а потом за дело взялись художники. Поистине титаническая работа длилась шесть лет. Только в храмовой части насчитывается более 220 стенных росписей, живописных полотен, иконописных работ. Верхний купол, паруса, настенные росписи над иконостасом, верхний ряд икон в самом иконостасе и центральный образ – «Распятие Христа» принадлежат кисти А. И. Корзухина. Остальные настенные росписи и иконы иконостаса выполнены Лебедевым. Он заполнил два нижних яруса центрального, написал иконы для левого и правого иконостасов, расписал стены и столбы храмовой части собора.

Своеобразным продолжением этой работы можно назвать создание Лебедевым иллюстраций к библейским книгам. В итоге

⁴² Пущкарев В. А. Незабываемые картины // Наше наследие. – 1996. – № 38. – С. 121.

⁴³ Сопоцинский О. Клавдий Васильевич Лебедев... – С. 20–21.

⁴⁴ Хранится в ГТГ. Опубликовано: ГТГ. Каталог... – С. 342–343.

⁴⁵ Хранится в ГТГ. Опубликовано: ГТГ. Каталог... – С. 342–343.

⁴⁶ Подробнее об особенностях строительства собора см.: Горлов В. П., Новосельцев А. В. Елец веками строился. – Липецк, 1993. – С. 277–287.

появился целый цикл произведений, отлитографированных и изданных в начале XX в.⁴⁷ Заказчиком этой работы выступил известный книгоиздатель И. Д. Сытин. По данным В. Пушкирева, в 1908 г. художник исполнил 60 иллюстраций к Ветхому Завету⁴⁸, которые неоднократно воспроизводились в том или ином виде. Все вместе эти работы были изданы товариществом И. Д. Сытина уже после смерти художника в 1917 г.

В 1909 г. Лебедев предпринял новую работу и создал акварелью новые иллюстрации к Ветхому и Новому Заветам. К Ветхому Завету вместо 60 художник оставил только 43 иллюстрации. На сегодняшний день известно, что их сохранилось 94 сюжета⁴⁹, из которых 51 посвящен Новому Завету. Все они снабжены отсылками к текстам Библии. 94 акварели-иллюстрации, сохранившиеся в частной коллекции, были выполнены на серой французской бумаге размером 30×47 см. Композиции иллюстраций решены с большим мастерством, свободны и энергичны как по рисунку, так и по живописи. В них присутствует академическая традиция, ощущаются приемы церковного монументального искусства. При создании этого крупного цикла цветных иллюстраций Лебедев использовал опыт библейских эскизов А. А. Иванова, живописного цикла В. Д. Поленова, библейских тем М. В. Нестерова. Ориентировался он и на двухтомное издание Г. Доре, чрезвычайно популярное в XIX в. По мнению Т. Карповой, «лебедевские акварели близки Доре по различной стилистике интерпретаций событий Ветхого и Нового Заветов: иллюстрации к Ветхому Завету – драматичны, это многофигурные композиции, сцены битв и поединков; тут, как и Доре, Лебедева привлекают драмы и битвы ветхозаветной истории, действие сильных страстей»⁵⁰. Различны художественные приемы, используемые мастером при создании ветхозаветных и новозаветных иллюстраций. «Если листы к Ветхому Завету эскизные, намечают лишь главные узлы композиций, светотеневое и пространственное решение, – пишет Т. Карпова, – иллюстрации к Новому Завету значитель-

⁴⁷ Лебедев К. В. Картины по Священной истории Ветхого Завета. – М., 1911–1912. – Вып. I–V; Лебедев К. В. Альбом картин, посвященных истории Нового Завета. – М., 1916.

⁴⁸ Пушкирев В. А. Незабываемые картины... – С. 122.

⁴⁹ Справочная статья в Каталоге Третьяковской галереи дает сведения о создании около 100 листов. См.: ГТГ. Каталог... – С. 339.

⁵⁰ Карпова Т. Ветхий и Новый Завет в иллюстрациях Клавдия Лебедева // Наше наследие. – 1996. – № 38. – С. 123.

но более академичны, статичны, следуют за традиционными иконографическими канонами. Заметно, что иллюстрации к Ветхому и Новому Завету отличаются разной степенью законченности и проработанности деталей»⁵¹.

Цикл иллюстраций, созданных Лебедевым, от всех предшествующих отличает подробность, большое многообразие сюжетов. Очень подробно проиллюстрированы чудеса, притчи и явления Христа после Воскрешения. На фоне работ других художников (В. Г. Перов, Н. Н. Ге, И. Н. Крамской, И. Е. Репин, П. Г. Антокольский, В. В. Верещагин, В.Д. Полленов и другие) иллюстрации Лебедева «выглядят весьма архаичными»⁵². По мнению Т. Карповой, «работы К. Лебедева можно считать стремлением мастера к адекватному отражению «Божественного» текста. ...Акварели Лебедева сохраняют связи с многовековой традицией изобразительной трактовки «Великой книги»⁵³.

В 1880-е гг. художник начинает серьезно заниматься иллюстрированием книг, и со временем иллюстрирование занимает все более заметное место в его творчестве. Среди первых известных опытов в данной области – иллюстрации к ряду рассказов из «Записок охотника» И. С. Тургенева, датированные 1883–1884 гг. Выполненные с большим мастерством и глубоким пониманием поэтичности тургеневской прозы, они вызвали столь широкий интерес у читающей публики, что почти сразу же были изданы в виде отдельного альбома, обложку которого весьма оригинально оформил Лебедев. Единственный исследователь творчества Лебедева О. Сопоцинский по поводу иллюстрирования «Записок охотника» писал: «Художник создал галерею ярких образов русской деревни. Особенно удаются ему типы крестьян, которых он рисует с неизменной симпатией. В отдельных иллюстрациях Лебедев достигает большого драматизма; обнаруживается, что он глубокий и острый психолог. Самыми удачными являются иллюстрации к «Малиновой воде», «Бурмистру», «Бирюку»⁵⁴. До сих пор иллюстрации Лебедева к «Запискам охотника» признаются непревзойденными.

В оформлении многотомного издания Кутепова «Великокняжеская, Царская и Императорская охота на Руси» Лебедев при-

⁵¹ Там же.

⁵² Там же. С. 125.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Сопоцинский О. Клавдий Васильевич Лебедев... – С. 12.

нял достойное участие наряду с прославленными мастерами⁵⁵. Второй том открылся выполненным им фронтисписом «Выезд царя Алексея Михайловича на соколиную охоту из Спасских ворот г. Москвы»⁵⁶. Замечательны и другие его произведения, помещенные в «Царской охоте»: «Отведывание» соколов под селом Коломенским стольником и московским ловчим А. И. Матюшкиным послу Римского императора Леопольда барону Маейербергу», «Пожалование из рядовых сокольников в начальные в присутствии Царя Алексея Михайловича», «Вечер на Измайловском потешном дворе г. Москвы в начале XVIII столетия», «Привоз и сдача подсокольничему соколов на Семеновском потешном дворе г. Москвы холмогорскими помытчиками в конце XVII столетия», «Обучение соколов. «Выноска и справка» на Семеновском потешном дворе г. Москвы кречетниками и сокольниками», «Император Александр II разговаривает с крестьянами в лесу на охоте», «Сострунка медведя в лесу», «Доклад императору Александру II в доме князя Путятина в Бологом во время охотничьей поездки». Изображения соколиной охоты и царских сокольничих, созданные для книги, прославили имя Лебедева. С тех пор воспроизведение лебедевской версии стало почти хрестоматийным. И по заслугам: композиция торжественной царской кавалькады не только точна по построению, но и предельно живописна.

Для проводимого анализа важен следующий момент: в работе «Выезд царя...» присутствует подпись-цитата из сочинения Алексея Михайловича «Уложения сокольничья пути». Короткая цитата и инициал написаны Лебедевым. За основу орнамента инициала «Б» взят антропоморфный орнамент новгородских рукописей XIV в. (сидящий на земле человек держит в руках ствол дерева, крона которого образует перекладину буквы Б, а корни завершают оформление петли). Его контур выписан киноварью, а фон заполнен синей и красной красками. Текст: «Будите охочи, забавляйтесь, утешайтесь сею доброю потехою, зело потешно и угодно и весело, да не одолеют васъ кручины и печали всякия» написан красной краской, имитирующей киноварь. Это полуустав, характерный для старообрядческих рукописных книг XVIII–XIX вв., в

⁵⁵ См.: Переписка К. В. Лебедева и Н. И. Кутепова // РН РНБ. – Ф. 1000 (Собрание отдельных поступлений).

⁵⁶ Царская охота на Руси царей Михаила Федоровича и Алексея Михайловича. XVII век. – СПб., 1898. – Т. II.

основу которого они в свое время положили шрифты строчечатных дониконовских изданий. Уровень письма и рисунок инициала свидетельствуют о профессиональном владении художником древними орнаментами и письмом и хорошем знании древнерусской книжной традиции, а также изданий древнерусских орнаментов, таких как альбомы В. И. Бутовского и В. В. Стасова. Размещение короткого текста из сочинения государя Алексея Михайловича по отношению к иллюстрации, компоновка листа и общая композиция также говорят о хорошем знании древних книжных традиций, хотя рисунок выполнен в академических традициях XIX в.

Нет сведений о создании Лебедевым полных рукописных книг. Но необходимость анализа его творчества существует, так как художник часто в своих книжных графических работах использовал традиции рукописной книжности. Именно это знание отечественной старины и книжных традиций Древней Руси позволило Лебедеву талантливо проиллюстрировать ряд произведений известного русского писателя П. Н. Полевого. В послесловии к «Историческим рассказам и повестям», увидевшим свет в Издательстве А. Ф. Маркса, П. Н. Полевой написал: «Главным поводом к напечатанию этой книжки я считаю счастливую случайность моих дружеских, искренних и близких отношений к высокоталантливому нашему художнику Клавдию Васильевичу Лебедеву: он сам вызвался создать роскошную иллюстрацию к некоторым из моих рассказов, которые почему-то пришлось ему по сердцу. Первый десяток этих рисунков, показанный мною Адольфу Федоровичу Марксу, известному издателю «Нивы», произвел на него такое впечатление, что он решился предпринять роскошное издание сборника моих рассказов с иллюстрациями К. В. Лебедева и выполнил это предприятие со свойственной ему любовью к делу и щедростью»⁵⁷. В послесловии Петр Николаевич Полевой также считал необходимым дать и описание всех имеющихся в книге виньеток, инициалов, заставок и концовок, исполненных в книжных традициях древнего и нового времени. Приведем это описание полностью:

«Все большие рисунки, гравированные на меди и приложенные к книге на листах эстампной бумаги, представляют собой отдельные сцены рассказов; они помещены против тех самых страниц текста, с которых заимствовано их содержание,

⁵⁷ Полевой П. Н. Исторические рассказы и повести. – СПб., 1892. – С. 471.

а потому и не нуждаются в объяснении. Но многие из небольших рисунков и виньеток представляют собой такие предметы бытовой обстановки древней Руси, которые давно уже утратили всякое значение в нашем нынешнем обиходе, и потому могут оказаться не совсем понятными для наших читателей. Приведем здесь некоторые истолкования.

На стр. 22 в конце рассказа «Ненароком» изображен свадебный каравай на блюде, венчальные свечи и шитый убрus – обычные принадлежности старинной русской свадьбы.

На стр. 37 в заключение рассказа «Божья гроза» изображены древняя рипида, древний архиpastырский посох и архиерейская митра древнего вида; все эти предметы зачерчены художником с церковных древностей, хранящихся в ризнице Новгородского Софийского собора.

На стр. 75 в конце рассказа «Поп-богатырь» изображена кадьница (конца XVI – начала XVII в.), хранящаяся в ризнице Успенского собора в Москве.

На стр. 102 в конце рассказа «Невинный страдалец» виньетка представляет часовню, ныне существующую в селе Неробе на месте заключения Михаила Никитича Романова.

На стр. 103 заглавная буква Н к началу повести «В одной могиле» помещена на щите, снятом с одного из многих щитов, хранящихся в Оружейной Палате. Это круглый выпуклый, медный щит, с двойным ободом, с мягким цветным матерчатым подбоем и бахромой по краям. Такие щиты были, вероятно, скорее принадлежностью парадного воеводского вооружения, нежели составной частью боевой воинской сбруи или доспеха.

На стр. 143 в конце той же повести изображено на развалинах Смоленской стены разбитое стенное орудие. Эскиз этого орудия был зарисован художником в С.-Петербургском Артиллерийском музее.

На стр. 144 заглавная буква к рассказу «Посол государев» поставлена в «столбце» грамоты, к которой приложена печать восковая и привешена, сверх того, на снурке, печать «створчатая, вислая». Чернилица, поставленная на грамоте, также зачерчена с древнего образа дьяческих чернилиц – медных, узорчатых, цепочкой прицепляемых к поясу.

На стр. 201 в конце того же рассказа помещен «сорочек» соболей в том виде, в каком наши посольства подносили их в

дар иноземным государям. Эти сорока соболей связывались обыкновенно крепко накрепко мордками в один пучок, от которого красивой пушной кистью расходились шкурки с хвостами. Весь «сорочек» прикрывался цветным тафтяным или матерчатым чехлом. На нашей виньетке на такой «сорочек» надета цепочка с медалью – один из весьма обычных даров, которыми иноземные государи награждали наших послов.

На стр. 220 в конце рассказа «Смелым Бог владеет» виньетка составлена из обычного в старину разбойничьего оружия – ножа, кистеня, топора и дубины.

На стр. 239 в конце рассказа «Русский полоняник» виньетка представляет колодку, то есть простейший вид оков, от которого произошло и русское название заключенников – колодниками. Колодки бывали ручные и ножные. Через колодку на нашей виньетке перекинута и донныне употребляемые кандалы, то есть цепь с наножным кольцом.

На стр. 341 заключительная виньетка к рассказу «Государев кречатник» составлена из важнейших принадлежностей соколиной охоты. Налево видим клубочок, которым прикрывали на охоте голову и глаза ловчей птицы (то есть клубучечили ее); тут же видим и расшитую перстатую рукавицу сокольника, на которой он держал птицу, и серебряные колокольцы, которые прикалывались к хвосту птицы, и бубен с воцагою, которою ударяли в бубен, и серебряный рог. Сокольники трубили в рог и били в бубен, призывая птицу спуститься с той выси, на которую она взвилась за добычей.

На стр. 342 начальная буква М к рассказу «Птичка-невеличка» обставлена обычными шутовскими принадлежностями: тут и полосатый шутовской колпак, и палка с пузырем, в который брошено несколько горошин, и треугольник с погрешками и мохрами»⁵⁸.

Из приведенной цитаты достаточно хорошо видно, что для оформления книги помимо обычных иллюстраций художник использовал историзованные и сюжетные инициалы и сложные композиции для составления концовок. В их создании Лебедев опирался на исторически сложившуюся русскую и западноевропейскую книжные традиции.

При иллюстрировании и оформлении исторических повестей Л. Жданова, выпущенных издательством А. Ф. Де-

⁵⁸ Полевой П. Н. Исторические рассказы и повести... – С. 467–468.

вриена⁵⁹, мастер использовал классические древнерусские орнаменты: для рисунка заставок и концовок были взяты тератологический и геометрический орнаменты новгородских рукописей XII–XIV вв.

В конце 1890-х гг. Лебедев иллюстрирует и оформляет исторические произведения Общедоступной библиотеки А. Д. Ступина, создавая заставки и сюжетные инициалы к рассказам П. Н. Полевого и русским былинам⁶⁰. Активно сотрудничает с издательством И. Д. Сытина, иллюстрируя Сытинский настольный календарь. Он создает рисунки к житиям святых, издаваемых под редакцией В. В. Тулупова⁶¹. Среди самых известных работ К. В. Лебедева – иллюстрации к «Бахчисарайскому фонтану» А. С. Пушкина⁶² и «Князю Серебряному» А. К. Толстого⁶³. Рисунки Лебедева публикуются в «Историческом вестнике»⁶⁴, в журналах «Нива» и «Солнце России» за 1911–1913 гг. Тогда же он становится преподавателем Московского училища живописи, ваяния и зодчества, а затем профессором натурального класса Высшего художественного училища при Санкт-Петербургской Академии художеств (1894–1898 гг.), действительным членом которой был избран в 1906 г.⁶⁵ Умер К. В. Лебедев 21 сентября 1916 г. Последняя его работа – историческая картина «Иван Грозный» – осталась неоконченной.

Глава 4. «Ясновидец и правдолюбец минувших жизней» А. П. Рябушкин (1861–1904 гг.)

§1. Творческий путь А. П. Рябушкина

Андрей Петрович Рябушкин – еще один из тех художников, которых пригласил Н. И. Кутепов для иллюстрирования второго и третьего томов своего исследования по истории охоты.

⁵⁹ Жданов Л. Царь Иоанн Грозный. – СПб., 1904.

⁶⁰ Например, см.: Сказка о славном русском богатыре Добрыне Никитиче. – М., 1887.

⁶¹ Сытин И. Д. Страницы пережитого // Жизнь для книги. – М., 1982. – С. 87–88.

⁶² Пушкин А. С. Бахчисарайский фонтан. – СПб., 1899.

⁶³ Толстой А. К. Князь Серебряный. – СПб., 1892.

⁶⁴ Переписка К. В. Лебедева с П. Н. Полевым за 1890–1896 гг. // ГРМ ОР. – Ф. 14. – Ед. 67.

⁶⁵ Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств: 1764–1914. СПб., 1914. – Ч. I. – С. 282.

К середине 1890-х гг. А. П. Рябушкин был известен не только как исторический живописец, но, прежде всего, как блистательный книжный и журнальный график, легко справляющийся с иллюстрированием самых разнообразных сочинений.

Рябушкин родился 17/29 октября 1861 г. «от государственно-го крестьянина Петра Васильева и жены его Пелагеи Ивановой Рябушкиной»⁶⁶ в селе Станичная Слобода Борисоглебского уезда Тамбовской губернии. Отец и старший брат Рябушкина были известны как иконописцы, и сам он с детства начал рисовать; ребенком пел в церковном хоре (его музыкальность и позднее привлекала внимание). Помогая отцу и старшему брату в иконописных работах, Рябушкин приобретал первые навыки в живописной технике, задумывался о композиции и цвете. Близкий друг Рябушкина И. Ф. Тюменев (1855–1927 гг.) написал впоследствии: «Художество у него было в крови»⁶⁷. Отец будущего художника умер рано, и неизвестно, как сложилась бы его жизнь, если бы не счастливое обстоятельство: летом в доме Рябушкиных останавливался бывавший наездами в Борисоглебском молодой художник А. Х. Преображенский. Рисунки крестьянского мальчика поразили его, и он стал давать уроки, а затем проявил большое участие в судьбе талантливого мальчика и помог уехать ему в Москву для обучения в Училище живописи, ваяния и зодчества, в которое он поступил в 1875 г. Его учителями стали художники-передвижники И. М. Прянишников, В. Г. Перов и блестящий рисовальщик-академист Е. С. Сорокин. Именно его требовательность к чистоте линий и красоте форм в рисунке сообщилась его ученикам и придала их работам «благородный оттенок познания классики»⁶⁸. Историю в Училище читал В. О. Ключевский. Товарищами и современниками Рябушкина стали А. Е. Архипов, С. А. Коровин, М. В. Нестеров, И. И. Левитан, С. В. Иванов. Рябушкин примерно учился. Вскоре на ученических выставках появились первые жанровые работы начинающего художника: «Сцена у дьячка» и «Крестьянская свадьба». Первую большую картину «Крестьянская свадьба», написанную Рябушкиным в 1880 г., час-

⁶⁶ Дела правления Императорской Академии художеств за № 137 (1882). Цит. по: Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин. Жизнь и творчество. – СПб., 1913 (?). – С. 9.

⁶⁷ Цит. по: Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 10.

⁶⁸ Машковцев Н. Вводная статья // Андрей Петрович Рябушкин. Альбом. – М., 1960. – С. 4.

то называемую критиками «бойким ученическим эскизом»⁶⁹, приобрел П. М. Третьяков.

В 1882 г. Рябушкин переехал в Петербург и поступил в Академию художеств «по натурному классу в академисты»⁷⁰, где его учителями были выдающиеся исторические живописцы – представители академической школы В. П. Верещагин, К. Б. Вениг, П. П. Чистяков, Б. П. Виллевалде. Его учителем и наставником стал выдающийся русский художник-археолог, создатель русского национального стиля Ф. Г. Солнцев. Его влияние проявилось в неукоснительном соблюдении Рябушкиным историко-археологической точности в создаваемых исторических полотнах. Ф. Г. Солнцев никогда не преподавал в Академии, но по линии Министерства внутренних дел более 30 лет (с 1868 г.) осуществлял попечительские работы за стипендиатами из государственных крестьян – учащимися в Императорской Академии художеств. В течение нескольких лет, приходя за стипендией, Рябушкин учился у академика Солнцева древнерусскому письму, советовался о композициях, получал частные заказы, имел так необходимый для него дополнительный заработок⁷¹.

⁶⁹ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 15.

⁷⁰ Там же С. 16.

⁷¹ Дневники Ф. Г. Солнцева за 1888–1890 гг. // ГРМ ОР. – Ф. 14. – № 142–144.

В дневниках Ф. Г. Солнцева содержится ценнейшая информация, раскрывающая характер его отношений с подопечными студентами, в частности, его работа с А. П. Рябушкиным. Прочитируем здесь эти уникальные материалы. В Дневниках за 1888 г. имеются следующие записи:

«20 января. Был в МВД в ГК, получил ученические стипендии. Были Кузнецовский, Поляков, Рябушкин.

8 апреля. В АХ утвердили отчет. Котырло не застал. Оставил ему записку, и он вечером прислал Рябушкина, которого надо рекомендовать М. И. Семевскому как писца в старинном вкусе. Отдал отчет о вспомоществовании ученикам МВД к празднику Пасхи.

27 апреля. В 10 ч. Рябушкин на старинной манере написал к 3 часам адрес на свитке, адрес, сочиненный М. И. Семевским А. Н. Майкову. И я также кончил орнаменты. Рябушкину дал за работу 6 рублей.

20 октября. Получил требовательную ведомость, а Г. Н. получил ученические стипендии. Вечером раздал Рябушкину, Полякову, Архиповичу.

22 ноября. Ездил в Департамент внутренних дел. Получил требовательную ведомость и разрешение представить учеников АХ на празднике к вспомоществованию. Вечером были Рябушкин, Архипович, Поляков, Кузнецовский и Скляр» (Дневник Ф. Г. Солнцева за 1888 г. // ГРМ ОР. – Ф. 14. – № 142. – Л. 25, 104, 123, 299, 332).

В 1889 г. Ф. Г. Солнцев записал следующее:

«20 января. Был в Департаменте внутренних дел, получил требовательную ведомость. Получил ученические стипендии. Были Рябушкин, Скляр, Архипович.

22 января. В начале 3-го часа Рябушкин показывал начатую им картинку «Прогулка боярышни». Потом принес свои работы Ращенко, оставил все

Жизненный путь А. П. Рябушкина в искусстве напоминает путь Ф. Г. Солнцева и, прежде всего, их общим стремлением осмыслить прошлое России и донести до своих современников живой дух этого прошлого и тем самым утвердить национальный стиль. В годы учебы в Академии Рябушкин несколько раз ездил по древнерусским городам и землям. Так, летом 1886 г. Рябушкин вместе с А. Е. Архиповым поехали на этюды в Рязанскую губернию. Эта поездка оказалась весьма плодотворной, из нее Рябушкин привез материал для будущих произведений: этюды, несколько альбомов рисунков, наброски, заметки. Результатом поездки стала первая большая академическая картина «Ярмарка в Рязанской губернии» (1886 г.).

Под впечатлением поездки одним из первых Рябушкин в 1887 г. изобразил сельскую проселочную дорогу в небольшом полотне «Дорога». Тема дороги имела всегда в русской культуре сокровенный смысл, поскольку воспринималась в

рисунки у меня.

4 февраля. Рябушкин для своих картин делал прориси с моих рисунков костюмов.

7 февраля. Был в АХ. Приложил печать к отчету о учениках. Просили похлопотать за Рябушкина как за лучшего, почти первого ученика. Он, как мой хороший и даровитый стипендиат, помогает своим родным и стипендию отправляет в Москву брату, а сам ест заработками и нажил долга 260 рублей.

10 февраля. В МВД поджидал В. Л. Попова, советовался, как избавить лучшего ученика АХ от долга 260 рублей, которые он нажил, помогая родным, и платил из своей стипендии за брата, а сам жил, зарабатывая трудами. В АХ виделся с П. Ф., инспектором и др. Хлопотали в пользу Рябушкина.

20 февраля. В Департаменте внутренних дел получил требовательную ведомость. Получил ученические стипендии. Вечером были Скляров, Архипович, Поляков, Рябушкин. Им выдал стипендии.

11 марта. Были Ращенко и Рябушкин.

13 марта. Был Рябушкин. Им разрешено писать программы.

25 марта. Получил из МВД 2 письма с талоном в 30 рублей на похороны Афанасию Архиповичу и уведомление о изготовлении талона в 300 рублей вспомоществовании ученику Рябушкину.

27 марта. Получил 30 рублей на похороны А. Архиповича, Шагину выдал стипендию, Рябушкину дал свою карточку, с которой он должен явиться к В. Л. Попову и от него взять талон на получение 300 рублей в Г. К. вспомоществования.

20 апреля. Вечером Рябушкин, Явнишко, Зыбин.

3 ноября. Кончил рисунку адреса Рубинштейну. 5 рублей Рябушкину за написание текста на рисунке адреса Рубинштейну. Ученик Рябушкин 2 золотую медаль за программу «Ангел выводит св. ап. Петра из темницы», а Поляков за рисунок с натурь» (Дневник Ф. Г. Солнцева за 1889 г. // ГРМ ОР. – Ф. 14. – № 143. – Л. 25, 27, 40, 75, 77, 87, 92, 284, 312).

В Дневниках за 1890 г. отмечены следующие факты:

«20 января. Рябушкину выдал стипендию за январь и дал ему рисунок, на который просил с фотографии нарисовать маленькую головку девушки.

28 января. К концу обеда явился Рябушкин. Работа его весьма неудачна.

31 января. Рябушкин приносил им нарисованный с фотографии портрет покойной дочери М. И. Семевского. «Удачно» (Дневник Ф. Г. Солнцева за 1890 г. // ОР ГРМ. – Ф. 14. № 144. – Л. 44, 47).

связи с христианским представлением о земной жизни как пути в вечность. Поэтому и получила глубокое истолкование в литературе. Тема дороги, неизбежно связанная со временем, стала важной и для живописи. Высоко оценивая это небольшое полотно Рябушкина, указывая на его особенности и сопоставляя его с картиной С. А. Коровина «К Троице» (1902 г.), искусствовед Н. Н. Третьяков отметил: «В обоих случаях движение путников по дороге строится из глубины пространства. Это дает неожиданный эффект остановленного времени. Фигуры идущих как бы застывают в своих позах. К тому же дорога изображается прямой, что также создает особенную выразительность момента движения и образа бесконечности. Эти произведения невольно навевают раздумья и личные воспоминания художника и зрителя»⁷². Подобное построение композиции картины роднит ее с иконой и фреской, что закономерно будет проявляться в творчестве А. П. Рябушкина, родившегося в семье иконописца и начинавшего свою творческую жизнь как иконописец.

В 1880-е гг., подружившись с И. Ф. Тюменевым, он стал часто выезжать в его новгородское имение «Приволье», ставшее своего рода кружком любителей народного искусства. В Петербурге в эти же годы Рябушкин совместно проживал с сыном писателя П. И. Мельникова-Печерского Андреем, впоследствии крупнейшим деятелем Нижегородской архивной ученой комиссии⁷³.

Дружба с замечательными людьми, поездки по России, а также книги, труды русских историков питали творчество художника. Друзья и современники Рябушкина отмечали, что всегда «в его небольшой библиотеке были труды И. Е. Забелина, посвященные русскому быту, по преимуществу XVII в., иллюстрированные путешествия по средневековой России иностранцев Герберштейна и Олеария»⁷⁴. Благодаря «влиянию трудов Солнцева, Забелина, Даля и др. у молодого художника постепенно вырабатывались подлинный интерес и знание бытовой стороны русской старины»⁷⁵.

⁷² Третьяков Н. Н. Образ в искусстве. Основы композиции. – Свято-Введенская Оптина пустынь, 2001. – С. 111–112.

⁷³ Мельников А. П. К характеристике быта раскольников общин начала XIX в. (К заседанию 4 марта 1891) // Действия Нижегородской губернской ученой архивной комиссии. – Н. Новгород, 1892. – Вып. 10. – С. 496–510; Его же. Нижегородская старина. – Н. Новгород, 1911.

⁷⁴ См.: Машковцев Н. Вводная статья... – С. 6.

⁷⁵ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 24.

Пытаясь найти творческие решения при написании обязательных академических программ, художник много работал в академической библиотеке с различными многочисленными увражами. В 1887 г. он создал эскиз на библейскую тему «Эсфирь перед Артаксерксом», «вызвавший целую сенсацию». Эта работа стала свидетельством поиска «исторической точности в обрисовке обстановки и костюмов», стремлением «избегнуть принятой театральности в разработке «мизансцен» и образов»⁷⁶. Справедливо замечание А. Ростиславова в адрес этой картины, что «на всем совершенно новый тогда налет историчности, который внесло на западе и позднее у нас серьезное изучение исторической и археологической бутафории»⁷⁷ (результат кропотливого собирательства для занятий в Академии художеств различных «увражей» А. Н. Оленина и художественно-археологической деятельности Ф. Г. Солнцева).

Типично академическим по композиции и трактовке стало следующее по времени создания программное произведение – «Исцеление двух слепых» (1889 г.). В 1888–1889 гг. к академическому конкурсу Рябушкин выполнил еще одну программу (о которой в дневниках писал Ф. Г. Солнцев) – «Ангел выводит Петра из темницы». К моменту окончания Академии в 1890 г. молодой художник написал картину «Распятие Иисуса Христа». Первоначальный эскиз как основа будущей картины был утвержден академическим советом. Работа над темой увлекла Рябушкина. «Здесь он, буквально, превзошел сам себя, – написал А. Воскресенский в биографическом очерке. – Под его руками возникает один эскиз за другим, и среди них оказывается чрезвычайно много даровитых вещей, исчезнувших потом неизвестно куда: он часто бросал их в печку или рвал. Ему хотелось постигнуть сюжет во всей полноте, во всей неисчерпаемой глубине его, и он отдался изучению жизни Христа

⁷⁶ Мурина Е. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 8.

⁷⁷ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 20. А. Ростиславов в книге о художнике поделился впечатлениями об этой работе, оставленной в фондах Академии. Он написал: «И вдруг, совсем особая, своя цельность композиции, живые, восточно яркие краски, серьезно разработанная перспектива с оригинально взятой точки зрения, совсем по-новому оригинально задуманные позы фигур, без обычно условного высовывания главных на первый план. Особенно бросалась в глаза реалистическая фигура Артаксеркса, и совсем по-новому разработанные костюмы, каких еще не видали на академических эскизах. Все было нарисовано смело, ловко и живо ... Перед эскизом толпились, ученики восхищались... Настолько в Рябушкине бился живой пульс настоящего художника, которому невыносимы шаблоны и который умел своими приемами действовать убедительно.

по Ренану и другим источникам. Его заинтересовал трагизм момента и явилось желание воплотить этот трагизм не столько в самом Христе, сколько в фигурах, окружающих Христа, в общем настроении подавленного ужаса и страдания...»⁷⁸. Отойдя от первоначальной темы, Рябушкин создал «Плач о Христе» – «Голгофу» (в дипломе работа названа «Снятие со креста»⁷⁹), не имеющую ничего общего с первоначальным эскизом. Поступок художника был расценен как дерзкий. Совет лишил его золотой медали. Но президент Академии великий князь Владимир Александрович назначил Рябушкину на два года стипендию из «личных средств Августейшего Президента»⁸⁰. Высоко оценили картину В. Д. Поленов и М. О. Микешин. Высочайшей оценкой творчества стало приобретение полотна П. М. Третьяковым для галереи⁸¹.

Получив по окончании Академии звание классного художника I степени, Рябушкин принял участие в трех Передвижных выставках 1890, 1892 и 1894 гг., но этим ограничилась его связь с передвижниками. С 1899 по 1904 гг. он участвовал во всех выставках «Мира искусств».

Отсутствие золотой медали не дало возможности Рябушкину получить пенсионерскую поездку в Италию или Париж. На средства президента Академии художник отправился по старинным городам России, предпринял плавание по рекам и озерам. Он посетил Москву, Ярославль, Ростов Великий, Романов-Борисоглебск, Новгород, Псков, Киев, побывал на своей родине⁸². Одно время жил в Костромской губернии. Его

⁷⁸ Воскресенский А. Рябушкин... – С. 24–25.

⁷⁹ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 32.

⁸⁰ Воскресенский А. Рябушкин... – С. 28.

⁸¹ История приобретения картины, рассказанная А. Х. Преображенским и записанная А. Воскресенским и А. Ростиславовым, ярко характеризует отношение Рябушкина к своим работам, непонимание порой их исторической и общественной значимости. Приведем эту историю полностью. «Картина была таких размеров, что ее негде было поместить. Решено было перевезти ее в квартиру Преображенского и поставить по диагонали комнаты. Но вместо картины явился сам Рябушкин, очень довольный, и заявил, что продал ее Третьякову. Слава о картине, разумеется, перешла за академические пределы. На вопрос приехавшего посмотреть ее П. М. Третьякова, как автор намерен поступить с ней, последовал ответ: «Разрезать на куски» (весьма потом характерный для Рябушкина способ уменьшать и переделывать свои большие картины). «Зачем? Продайте лучше мне за 500 рублей». Совершенно необеспеченный художник, у которого никогда еще в руках не было такой суммы, ни минуты не задумался и тут же ее отдал» (Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 32).

⁸² Рисунки путешествий по городам России частично опубликованы при статье И. Ф. Тюменева. См.: Исторический вестник, 1893. – Март – апрель; 1894. – Апрель – май.

влекла сюда русская старина, интерес к которой после окончания Академии полностью завладел художником. Рябушкина «начали привлекать вещественные остатки русской старины в крестьянском быте, во многих деталях сохранявшем древнерусские костюмы и обычаи»⁸³. И. Ф. Тюменев рассказывал, что Рябушкин интересовался «каждой мелкой подробностью, каждым старинным костюмом, старинной песней, старинной грамотой, старинной утварью, резьбой на избе, старинным узором на тканях, вышивками на полотенцах». Он запоминал «каждую интересную мелодию, каждое меткое выражение, одним словом, жил, дышал только своим, народным, русским»⁸⁴. Не прошли даром общение с Ф. Г. Солнцевым, работа с его историческими и этнографическими зарисовками костюмов. Поездка по русским городам и монастырям, путешествие по Волге дали ему очень много «в смысле знакомства с подлинниками русской старины, исконно русскими местами и бытом и, особенно, конечно, старинной фресковой росписью»⁸⁵.

Не переставая рисовать, он изучал и отголоски минувшего, и окружающую жизнь, поселившись впоследствии вдали от столицы в имении своего приятеля – художника, литератора, либреттиста И. Ф. Тюменева, а с 1901 г. – в усадьбе художника В. В. Беляева (1867–1928 гг.).

Как самостоятельный живописец Рябушкин впервые выступил в 1890 гг. В 1891 г. он написал замечательную по своему построению, по верности изображения крестьянского быта картину «Ожидание новобрачных от венца в Новгородской губернии». Это было своего рода продолжение того жанра, к которому он обращался в годы учебы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и во время обучения в Академии. Но в его первых жанровых картинах запечатлены обрядовые, праздничные стороны деревенской жизни. У Рябушкина постепенно складывался новый тип жанровой картины, характеризующийся отсутствием сюжетного конфликта. В них нет развернутого психологического повествования о поступках героев. Характеристика явления в них строится прежде всего при помощи выразительных деталей обстановки и тонко подчеркнутых особенностей в поведении и облике людей. Создавая «настроение» торжественности, душевной ясности, художник

⁸³ Машковцев Н. Вводная статья... – С. 6

⁸⁴ Цит. по: Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 34.

⁸⁵ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 34.

решает свою главную задачу, связанную с его убежденностью в извечной красоте народа, его обрядов и обычаев.

Первые большие исторические картины «Потешные Петра I в Кружале» и «Сидение о делах царя Михаила Федоровича с боярами в его государевой комнате» были созданы соответственно в 1892 и в 1893 гг. под впечатлением полотен В. И. Сурикова. История России XVII столетия увлекла художника, и он надолго остался в этой эпохе, воспевая не «бунташный» век, а размеренную, освященную традициями жизнь, в которой было свое очарование. Художник отдал предпочтение допетровскому периоду русской истории, разделяя убеждение в относительной целостности его национальной характеристики. У Рябушкина XVII в. – век мирный, патриархальный. Прошлое показано им с бытовой стороны, сюжет сведен к описанию будней людей XVII в. Соответственно и герои превращены в рядовых обитателей Московии: это люди разных слоев, как бы случайно оказавшиеся в поле зрения художника. На первый план вынесены сцены мирной жизни. В характерах людей XVII в., как и в самом темпе их давно ушедшей жизни, отражен своеобразный этический идеал: нравственная цельность и душевное здоровье. И Рябушкину удалось воссоздать Русь не видоизмененную, а ту эпоху, когда быт был устойчив, традиции незыблемы, а столицей была Москва.

1894–1895 гг., по мнению друзей Рябушкина, стали «эпохой наиболее плодотворной»⁸⁶ для художника. На эти годы выпал целый ряд серьезных работ, среди которых выделяются, прежде всего, те, что были созданы под впечатлением поездок по России. Он написал «У Чудотворной иконы» (1893 г.). Затем последовали «Убиение волхва в Новгороде рукою князя Глеба Мстиславича» (1896 г.) и «Мученическая кончина великого князя Глеба Владимировича» (1898 г.). В то же время по инициативе А. А. Карелина при ближайшем участии Рябушкина в качестве члена-учредителя и члена правления возникает Общество художников исторической живописи⁸⁷. В 1895 г. на первой выставке картин исторических живописцев была впервые представлена работа Рябушкина «Московская улица XVII века в праздничный день». В 1896 г. художник написал картину «Семья купца в XVII веке», как бы полно-

⁸⁶ Воскресенский А. Рябушкин... – С. 31.

⁸⁷ Воскресенский А. Рябушкин... – С. 32; Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 57.

стью отвечая вышеприведенным словам А. Бенуа, сказанным, когда Рябушкина уже не было на свете.

Опираясь на свидетельства исторических источников, прежде всего на яркие описания А. Олеария, на труды И. Е. Забелина, обладая даром перевоплощаться в людей далекого прошлого, художник впервые в «Семье купца» попытался создать исторический портрет в стилистике эпохи, используя приемы мастеров парсунных портретов XVII в. с их статичностью и орнаментальной ритмикой, то есть «дать типаж времени»⁸⁸.

Среди самых известных исторических полотен Рябушкина – «Боярин» (1896 г.), «В гости» (1896 г.), «Русские женщины XVII столетия в церкви» (1899 г.), «Свадебный поезд в Москве» (1901 г.), «Пожалован шубой с царского плеча» (1902 г.), «Московская девушка XVII века» (1903 г.), «Стрелецкий дозор у Ильинских ворот в старой Москве» (1897 г.), «Едут!» (1901 г.). Этим произведениям свойственно сплетение вымысла и точного знания исторического материала. В жажде подлинности, точности деталей сокрылась любовь ко всему художественно выразительному в народной жизни, к ее пестрым контрастам, сочной красочности. В картинах Рябушкина присутствует свобода образной интерпретации прошлого, не позволяющая «превратить историческую картину в наглядное пособие»⁸⁹.

Рябушкин с уверенностью справился с поставленной перед собой задачей создания художественного стиля, синтезировавшего не только завоевания национальной живописи, но и собственные наблюдения, почерпнутые из скрупулезного изучения предметов народного быта, резьбы по дереву, архитектуры, старинного костюма, древнерусской фрески и книжной миниатюры. Огромную роль в творчестве художника сыграло путешествие в компании художников в 1898 г. в Ярославль, Переяславль-Залесский, Александров. Он делал по ходу путешествия зарисовки, «рисунки старинь». Рисунки «Александровской старинь» опубликовал в «Исторический вестник»⁹⁰.

Рябушкин сделал более восьми копий с фресок с ярославских и ростовских церквей. «Одухотворенность и изящество форм ярославских фресок нашли почти прямое отражение в цветовом и линейном языке картин Рябушкина», – справед-

⁸⁸ Государственный русский музей. Санкт-Петербург. Живопись XII – начала XX века. – М., 1991. – № 123.

⁸⁹ Мурина Е. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 14.

⁹⁰ Исторический вестник. – 1901. – Т. 1–12.

ливо утверждает В. М. Механикова, одна из исследовательниц творчества художника⁹¹. Эти материалы он использовал при работе над картиной «Русские женщины XVII столетия в церкви» (1899 г.), ставшей одним из высших достижений русской исторической живописи на рубеже двух последних столетий. «При своем появлении картина поражала, прежде всего, цветистостью, несомненно, гармоничной и прочувствованной, и уже по живописи была совершенно новым... явлением. В то время она была одной из самых светлых русских картин, где не было уже ничего коричневого в живописи. Здесь почти впервые сказались живописно цветовые принципы»⁹².

Живопись Рябушкина в этой картине и в других его последующих произведениях необыкновенно нарядна и имеет изысканное цветовое звучание, роднящее ее с русской иконой, фреской и народным искусством. И в этом цветовом звучании присутствует понимание христианской символики цвета. «Цвет в народных произведениях служит не только характеристике предмета, он еще сам обладает известной реальностью, – писал М. В. Алпатов, – поэтому он всегда интенсивен: краски звонкие, яркие, без примесей, без промежуточных тонов»⁹³. Многие исторические полотна Рябушкина воспринимаются как некое красочное видение, возникшее перед взором. Они проникнуты настроением поэтичности, таинственности, почти сказочности. Цвет, сюжеты, композиционное построение – вместе все это создает впечатление изменчивости, мимолетности изображения, напоминающего о навсегда ушедшей красоте.

⁹¹ Механикова В. М. Андрей Петрович Рябушкин. – Л., 1989. – С. 59.

⁹² Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 63–64. На цвет и его роль в картине обратили внимание и современники, и исследователи творчества Рябушкина. Ростиславов отметил, что художник «проник в оригинальную и чрезвычайно красивую внешнюю особенность форм старинного быта – жизнерадостную цветистость, отнюдь не грубую, но глубоко гармоничную и художественную <...> Он исходил... из увлекавшей его прелести чисто живописных представлений: пестрота чудесных костюмов на фоне цветистых росписей. В картине характерно русское преобладание красного цвета. Синие с разноцветным орнаментом стены, красные свечи, удивительно красивый яркий костюм девочки на первом плане, характерные и внушительные боярыни позади в красном и синем с цветами» (Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 64). «Блистательно красива группа женщин в нарядных старинных одеждах на фоне расписанных стен церковного интерьера. Картина играет многоцветьем, влечет красочными переливами, восхищает живописным эффектом оттенков, очаровывает декоративной яркостью, приводит в восторг смелыми цветовыми отношениями», – утверждала В. М. Механикова (Механикова В. М. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 53).

⁹³ Алпатов М. В. Сокровища русского искусства XI–XVI веков (живопись). – Л., 1970. – С. 10.

Картины Рябушкина – «Семья купца в XVII веке» и «Русские женщины XVII столетия в церкви», перевернувшие представления его современников о живописи, композиции и цвете, предстали перед публикой на Парижской международной выставке 1900 г. За эти произведения он получил Почетный диплом⁹⁴.

Художник много работал в области монументальной живописи. Он выполнил эскизы для предполагавшейся росписи Новгородского Софийского собора (1895 г.), эскизы для росписи домово́й церкви Санкт-Петербургской консерватории, плафон для ее малого зала и эскиз плафона для большого зала (1895 г.). Сделал несколько эскизов внутренней росписи Варшавского православного собора (1903 г.), проект росписи для кафедрального собора в Новочеркасске (1898 г.). С 1896 по 1900 г. Рябушкин создал картоны для мозаик храма «Спаса на крови» в Санкт-Петербурге, построенного по проекту архитектора А. А. Парланда на месте смертельного ранения императора Александра II⁹⁵.

В 1900 г. Рябушкин создал несколько работ, композиционные решения которых сближают их с книжной миниатюрой. Это знаменитая большая картина «Едут!» (1901 г.), а также «Боярышня XVII в.» (1899 г.), «Офицер, знаменщик и барабанщик» (1902 г.) и «Петр I на Неве» (1896 г.). Чтобы понять этот композиционный, роднящий с книжной миниатюрой прием, обратимся к известному полотну «Едут!». В нем изображен любопытный московский люд, наблюдающий въезд иностранного посольства в Москву. Живая непринужденность поведения

⁹⁴ «Он был доволен этой наградой. По словам одного близкого ему лица, он именно в это время говорил: «Вот теперь только я выучился». Надо думать, эти слова вызвала не одна французская награда, а сознание, что в удавшейся картине он впервые ярко передал свое, к чему так долго подходил и что так упорно вырабатывал», – писал А. Ростиславов (Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 64).

⁹⁵ А. П. Рябушкин сделал сюжеты: «Исцеление сухорукого», «Исцеление бесноватого отрока», «Хожание Спасителя по водам», «Признание апостола Матфея», «Насыщение пятью хлебами пяти тысяч человек» «Притча о десяти девах», «Исцеление при овчей купели», «Христос в синагоге», «Брак в Кане Галилейской», «Преподобные Антоний и Феодосий Печерские», «Мученики Косма и Дамиан», «Апостолы Фома и Варнава», «Апостолы Матфей и Андрей», «Преподобный Андрей Критский и Иоанн Дамаскин», «Святые мученицы Людмила и Антонина», «Святые Моисей и Самуил». Для наружных мозаик Рябушкин исполнил семь картонов: «Святой Василий Великий», «Святая Вера», «Святой Игорь», «Святой Иоанн Богослов», «Святой Симон Зилот», «Святые Борис и Глеб», «Михаил Черниговский и боярин Феодор». См.: Бутиков Г. П. Музей-памятник «Спас на крови». – СПб., 1997. – С. 74–79; Его же. Музей-памятник «Спас на крови»: Александр II и его эпоха. – СПб., 2001. – С. 63–64; Нагорский Н. Спас на крови: Храм Воскресения Христова. – СПб., 2004; Воскресенский А. Рябушкин... – С. 33–34.

толпы, историческая правда одежд и характеров заставляют поверить, что перед нами фрагмент живой жизни, открывшееся нам из-под завесы времени яркое зрелище. Это впечатление во многом создано именно композиционным построением. Срезав по краям картины фигуры людей, расположив толпу по диагонали (прием, возможный только в книжной графике), художник достиг впечатления динамичности и фрагментарности композиции. Благодаря этому приему зритель может себе представить огромную оживленную толпу, часть которой и предстает на холсте. «При всей кажущейся случайности такого решения, в нем есть та выверенность и образная выразительность, которые принципиально отличают картину от этюда», – отметила Е. Мурина⁹⁶.

Проявляя «глубокий и чрезвычайно редкий в те годы интерес к древнерусской архитектуре»⁹⁷, бывая в Новгороде, Рябушкин создает картину «Церковь» («Новгородская церковь», 1903 г.) – строгий, простой, значительный и печально-торжественный образ. Об этой небольшой работе написано немало. При описании этой картины каждый из исследователей находил подходящие поэтические строки (у Тютчева, Майкова, Бунина), раскрывающие ту или иную сторону этого произведения. В контексте нашего исследования лежит вывод, сделанный Н. Н. Третьяковым в его труде «Образ в искусстве». Анализируя образ времени, он написал: «В этой небольшой по размеру картине изображается изба – дом человека, следовательно, и его краткая земная жизнь. А над ней – дом Божий, образ вечности. Невысокий холм, увенчанный древним храмом, является его своеобразным подножием. В композиции ощутимо выступает глубокая мысль художника о Божественном единстве мира русской жизни. Невольно приходят на память слова святого Иоанна Кронштадского: «Перестали понимать русские люди, что такое Русь! Она есть подножие Престола Господня. Русский человек должен понять это и благодарить Бога за то, что он русский».

«В картине, – продолжает Н. Н. Третьяков свои размышления, – Рябушкин сочетает символику с конкретным, даже документальным описанием: образ древнего церковного погоста, два окна в избе – и два колеблемых ветром колокола

⁹⁶ Мурина Е. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 15.

⁹⁷ Машковцев Н. Вводная статья... – С. 10.

деревянной звонницы, пирамидальные очертания земляного холма... Здесь нет признаков стилизации под иконопись или фреску, а явлен реальный образ, где-то увиденный и глубоко пережитый художником»⁹⁸.

«Церковь» – одна из последних работ Рябушкина, считающаяся вершиной его художественного творчества в ряду других живописных русских полотен рубежа веков и по величайшей простоте исполнения, и «по той высочайшей взаимосвязи присущих вообще русскому искусству двух начал – конкретного со всеобщим, с философским, того взаимопроникновения высокой идеи в знакомую, почти хрестоматийную оболочку, которое делает реальный образ символом»⁹⁹. Такого уровня высоты символизма и смыслозначимости художник, безусловно, достиг благодаря постоянному соприкосновению с русской древностью, с древнерусским церковным искусством и умению увидеть в нем глубину художественного образа.

Художник стал автором разнообразнейших произведений, среди которых журнальные рисунки, иконы, декоративные панно. Последним произведением живописца является картина «Князь Ухтомский в битве с татарами на Волге в 1469 году» (1904 г.). Оно небольшое, но поразительно монументальное и по характеру композиции, и по колориту, и даже по стремительному движению коня и всадника, заносящего свой меч. С лучшими произведениями древнерусского искусства его роднят лаконизм и колорит. При виде его вспоминаются миниатюры Лицевого Летописного свода, икона «Церковь воинствующая» образ Георгия Победоносца, русский лубок «Битва Еруслана Лазаревича со змеем». Ростиславов увидел в «Князе Ухтомском» образы «Слова о полку Игореве» и старинных русских сказаний о битвах¹⁰⁰. «В стиль Рябушкина это чрезвычайно тонкое и легкое по выполнению произведение вносит совсем новые черты – своеобразно переработанную лубочность, выраженную в нежных, светлых красках».

Картина «Князь Ухтомский» синтезировала в себе все находки и наработки Рябушкина в монументальной и станковой живописи, в книжной графике. Свободно выплеснулось на холст и его умение использовать древнерусские традиции, традиции книжной культуры и русского народного лубка.

⁹⁸ Третьяков Н. Н. Образ в искусстве... – С. 109–110.

⁹⁹ Механикова В. М. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 99.

¹⁰⁰ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 77.

Само композиционное построение картины напоминает одновременно и фреску, и лубок. Основную часть полотна занимает изображение: стремительно движущийся всадник, занесший меч над убегающим врагом. По нижнему полю на белом фоне расположена подпись, комментирующая изображение (как принято в лубочном построении): «Князь Ухтомский въ битве съ татарами въ 1469 г. на Волге билъ поганыхъ, скачючи по судамъ ослопомъ». Для подписи картины художник выбрал стилизованный печатный шрифт, напоминающий плохой, непрофессиональный устав. Выбором подобного типа письма Рябушкин, хорошо владевший всеми типами письма, по-видимому, хотел подчеркнуть идейную близость полотна народной картине, народному искусству, воспевавшему подвиги своих героев, подчеркнуть значение подвига и его всенародное почитание.

В картине «Князь Ухтомский» ярко прослеживаются корни искусства Рябушкина, которые лежат «частью в народном искусстве, в древней церковной иконописи, в чистой их художественности»¹⁰¹. Картина осталась незавершенной.

Умер А. П. Рябушкин 27 апреля (10 мая) 1904 г. и был похоронен возле церкви в селе Добром¹⁰².

Рябушкин – яркий русский исторический живописец той эпохи, когда историко-бытовая живопись поставила перед собой задачу возродить и донести большие эстетические ценности прошлого, утверждать, как совершенно точно подметила А. Верещагина, «своими специфическими средствами положительное: красоту иной далекой жизни, жизни, противостоящей суетности, стяжательству, пошлости современности»¹⁰³. Другим и потомкам Рябушкин «успел оставить мир, который нашел в своей душе среди воспоминаний о русском прошлом»¹⁰⁴. Старина стала для художника «живым свидетельством истинной художественной одаренности народа, связывающей современность с историей»¹⁰⁵. Под его кистью «бытовой жанр потерял свой бытовизм»¹⁰⁶.

«Семья купца» перевернула художественное сознание сов-

¹⁰¹ Там же. С. 81.

¹⁰² Воскресенский А. Рябушкин... – С. 43.

¹⁰³ Верещагина А. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XX века. – М., 1973. – С. 95.

¹⁰⁴ Воскресенский А. Рябушкин: Биографический очерк. – СПб., 1912. – С. А.

¹⁰⁵ Мурина Е. Андрей Петрович Рябушкин...

¹⁰⁶ Кириченко Е. И. Русский стиль. – М., 1997. – С. 383.

ременной Рябушкину эпохи. В картине А. Н. Бенуа «воочию увидел» запечатленные на полотне и «таинственно ожившие образы Древней Московии», написав об авторе картины следующее: «Рябушкин именно не «исторический живописец» мертвенного академического характера, а ясновидец и правдолюбец минувших жизней. Но как тяжело давался ему этот культ прошлого, как мало кто понимал его в этих исканиях...»¹⁰⁷.

Одним из элементов, связующих прошлое и настоящее, и одним из способов ухода от бытовизма для Рябушкина стали рукописная и старопечатная книжные традиции, обращение к книжной графике. Он сам попытал свои силы в написании нескольких книг, в создании книжных и журнальных иллюстраций с опорой на древнерусские традиции, использовал в своих работах различные типы древнерусского письма. Умелое владение древнерусской каллиграфией, иконографией и изографией, знание традиций иконописи и древнерусской монументальной живописи, книжной культуры помогло Рябушкину создать свой, удивительно неповторимый язык исторического художественного повествования.

§2. Книжная графика А. П. Рябушкина и ее особенности

В монографии «Русский стиль», имеющей несколько подзаголовков, среди которых «Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX в.» Е. И. Кириченко, уделив внимание творчеству Рябушкина, отметила одну из важнейших его особенностей: для Рябушкина «в настоящем кажется достойным лишь уходящее корнями далеко в прошлое»¹⁰⁸. Таким «настоящим», имеющим глубокие исторические традиции была рукописная книга.

Одним из учителей Рябушкина в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества был выдающийся рисовальщик Е. С. Сорокин, приобщивший к искусству книжной графики многих талантливых студентов, среди которых был и К. В. Лебедев. Первые опыты Рябушкина в книжной графике – создание эскизов книжных обложек и виньеток – относятся к 1880 г.¹⁰⁹

К рукописной книжной культуре, к каллиграфии и изографии Рябушкин стал активно приобщаться в годы обучения в

¹⁰⁷ Цит. по: Савинов А. Н. Рябушкин. – Л., 1973. – С. 54.

¹⁰⁸ Кириченко Е. И. Русский стиль... – С. 383.

¹⁰⁹ ОР РНБ. – Ф. 796. – Оп. 2. – Ед. № 341. – 9 л.

Академии. Первые опыты древней каллиграфии, начало освоения древнерусского письма относятся к годам опекуинства его академиком Ф. Г. Солнцевым. В дневниках Солнцева присутствуют сведения о начальных этапах освоения древнерусских типов письма «хорошим и даровитым стипендиатом».

В Дневниках за 1888 г. 27 апреля записано: «В 10 ч. Рябушкин в старинной манере написал к 3 часам адрес на свитке, адрес, сочиненный М. И. Семевским А. Н. Майкову». В 1889 г. 3 ноября: «Кончил рисунок адреса Рубинштейну. 5 рублей Рябушкину за написание текста на рисунке адреса Рубинштейну».

Солнцев приобщил Рябушкина к культуре древнерусского письма, привлекая исполнять заказы на торжественные поздравительные адреса. Солнцев для этих адресов делал рамки и орнаменты, а Рябушкин писал тексты. В это же время молодой художник знакомился с коллекциями рисунков Солнцева, среди которых было много зарисовок предметов древнерусского быта, церковной утвари, священного и царского облачения, древней брони и оружия, архитектурных сооружений. Солнцев отмечал: «4 февраля (1889 г.). Рябушкин для своих картин делал прориси с моих рисунков костюмов»¹¹⁰. В доме у Солнцева Рябушкин познакомился с В. В. Матэ. Благодаря их рекомендации начал сотрудничать с журналами. «С академических лет началась его иллюстрационная деятельность, которая продолжалась до конца 1890-х гг. Иллюстрации эти давали ему заработок и помещались главным образом в «Ниве», «Всемирной иллюстрации» и «Историческом вестнике». Рекомендовали его Солнцев, опекавший тогда вообще учащуюся молодежь из крестьян, В. В. Матэ, у которого Рябушкин одно время учился гравированию и с которым потом близко сошелся, и др.», – отметил один из первых его жизнеописателей А. Ростиславов¹¹¹. По рекомендации Солнцева художник сотрудничал и с главным редактором «Русской старины» М. И. Семевским. «8 апреля. Оставил ему (Котырло Г. А.) записку, и он вечером прислал Рябушкина, которого надо рекомендовать М. И. Семевскому как писца в старинном вкусе», – записал в 1888 г. Солнцев¹¹².

В академические годы Рябушкин также сотрудничал с журналом «Живописное обозрение» и юмористическим жур-

¹¹⁰ Дневник Ф. Г. Солнцева за 1888 г. // ГРМ ОР. – Ф. 14. – № 143.

¹¹¹ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 22.

¹¹² Дневник Ф. Г. Солнцева за 1888 г. // ГРМ ОР. – Ф. 14. – № 142.

налом «Шут». И те ноты иронии, которые изредка проскальзывают в его живописи, по мнению Н. Машковцева, «несомненно, обязаны своим возникновением сотрудничеству в этом журнале наряду с таким замечательным художником, каким был А. Ф. Афанасьев»¹¹³.

Сотрудничество с «Историческим вестником» началось с публикаций в 1885¹¹⁴ и 1886¹¹⁵ гг. двух рисунков, сделанных, «очевидно, по особому заказу»¹¹⁶. Рисунок «Марина Мнишек в утро Московского возмущения» сопровождался статьей Н. И. Костомарова, а «Поезд Марфы Посадницы и вечерового колокола» – статьей Д. Л. Мордовцева. 9 мая 1885 г. Рябушкин писал И. Ф. Тюменеву: «...Сижу теперь в Петербурге и работаю. В Исторической выставке познакомился с Мордовцевым и нарисовал к его повести «Отправленную Марфу Посадницу и вечеровой колокол в Москву». К этому рисунку он и пишет теперь текст. Будет помещен в «Историческом вестнике»¹¹⁷.

Исследователи обратили внимание на особенности первых журнальных работ начинающего художника. Так Н. Машковцев писал: «Замечательно, что рисунки Рябушкина, в сущности говоря, не были иллюстрациями. Пояснительные тексты к ним были написаны очень популярным тогда автором исторических романов Мордовцевым и известным историком Костомаровым. Но художник был не столько иллюстратором готовых текстов, сколько соавтором писателя и историка, благодаря чему достигалась **теснейшая связь между иллюстрацией и подписью** (выделено мной – Г. А.). Это обстоятельство и было причиной той свободы, того своеобразия и оригинальности композиций, которыми всегда отличались рисунки и иллюстрации Рябушкина»¹¹⁸. Н. И. Костомаров, по свидетельству А. Ростиславова, считал художника не только полноправным соавтором его исторического материала, но и соавтором исторической концепции, связанной с оценкой личности Марины Мнишек: «По поводу рисунка была переписка между художником и Костомаровым»¹¹⁹, и далее – «Костомаров как бы оправдывал художника за то, что он, согласно хрони-

¹¹³ Машковцев Н. Вводная статья... – С. 12.

¹¹⁴ Исторический вестник. – 885. – № XI, январь. – С. 5–11.

¹¹⁵ Исторический вестник. – 1886. – № XXIII, январь.

¹¹⁶ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 22.

¹¹⁷ ОР РНБ. – Ф. 796. – Оп. 2. – Ед. 226.

¹¹⁸ Машковцев Н. Вводная статья... – С. 6.

¹¹⁹ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 23.

ке Буссова и Петрея, не бывших свидетелями события, снял с Марины «риторический нимб героизма»¹²⁰.

Помимо иллюстраций в этих номерах «Исторического вестника» были помещены виньетки «заурядного тогдашнего иллюстрационного типа»¹²¹. Недостатки рисунка заставок и виньеток были, скорее всего, связаны с тем, что в это время художник, увлекаясь иллюстрацией и осваивая древнерусскую каллиграфию, не уделял должного внимания виньетке, пока не осознал ее смыслового предназначения и роли в подаче текста. Хотя в конце 1880-х гг. для академических балов и концертов и для исторического хора в Приволье при создании программok Рябушкин использовал виньетки¹²². «Он был большой мастер в области виньеток, афиш, стильной русской орнаментики и пр., – утверждал А. Воскресенский. – Удивительное изящество рисунка, тонкость исполнения, вкус поражали каждого, кто хоть сколько-нибудь умеет ценить эти качества»¹²³.

Роль иллюстрации была правильно и грамотно осмыслена художником. «Количество иллюстраций, рисунков, набросков, сделанных Рябушкиным, громадно. По приблизительному подсчету всего их было около двух тысяч. <...> Весьма возможно, что той долей популярности, которой пользовался Рябушкин, он гораздо больше обязан своим многочисленным иллюстрациям, чем очень немногочисленным картинам последних лет», – засвидетельствовал А. Ростиславов¹²⁴.

Тонкость и изящество, красота в черте – все то, что было характерно для древнерусской книжной миниатюры и фресковой живописи, – все проявилось уже в ранних графических работах Рябушкина. Испытывая «влияние трудов Солнцева, Забелина, Даля», благодаря предпринимаемым путешествиям по древнерусским городам и землям в работах стали больше проявляться знание бытовой стороны русской старины, подлинная историчность и подлинное проникновение в эпоху. Иногда в своих иллюстрационных работах, следуя традициям передвижничества, увлекаясь рисунком с натуры, щеголяя «пятном», он отдавал дань эклектизму. Ярким подтверждением высказанным словам служит его знаменитый «Альбом

¹²⁰ Там же. С. 22.

¹²¹ Там же. С. 23.

¹²² См.: Список произведений Рябушкина / Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 85; ОР РНБ. – Ф. 796. – Оп. 2. – Ед. 90.

¹²³ Воскресенский А. Рябушкин... – С. 15.

¹²⁴ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 23.

былинных богатырей» – приложение к «Всемирной иллюстрации» за 1893 г.

Рябушкин очень любил русские былины. Издание Онежских былин, собранных А. Ф. Гильфердингом, было его настольной книгой. В 1888 г. он создал первые былинные иллюстрации – «Добрыня в крови «Змеи поганой»¹²⁵, к одной из Онежских былин собрания А. Ф. Гильфердинга. Через несколько лет, в 1892 г., он вернулся к художественному осмыслению эпического наследия древней Руси и создал 12 иллюстраций, вошедших в вышеназванный альбом. Созданные сказочные поэтические образы, по мнению современников, «не укладывались у него в самобытную художественную передачу». По мнению А. Ростиславова, это было «непродуманное легкомыслие»¹²⁶. Анализируя эти иллюстрации Рябушкина к эпическим произведениям, А. Ростиславов задал вопрос о причинах подобного «легкомысленного» подхода художника, когда он смог поместиться в самобытную художественную передачу, и не нашел на него ответа: «Были ли тому причиной академическая и иллюстрационная зараза или реалистические основы художественной фантазии»¹²⁷. По всей видимости, в этом былинном иллюстративном материале Рябушкин попытался соединить традиции примитивной народной живописи – росписи по дереву, традиционного русского лубка и классической книжной иллюстрации. Но именно эти первые работы по иллюстрированию изданий народного эпоса отличались от работ других художников: В. М. Васнецова, В. П. Верещагина, М. К. Клодта, Н. Д. Дмитриева-Оренбургского, В. И. Навозова, К. О. Брожжа – свежестью композиции и присущей Рябушкину особой тонкости рисунка.

Самой выразительной в былинном цикле стала иллюстрация «Дружинушка хоробрая Василия Буслаева»¹²⁸ (1893 г.). В центре рисунка изображен сам Василий Буслаев, рыжий парень с самоуверенным лицом. Он стоит подбоченясь, кичась и своей собственной силой, и всей своей дружинушкой. Рядом с ним, справа, другой молодец – рубаха-парень («Костя Новоторженин»), а еще правее молодец с тяжелым взглядом испод-

¹²⁵ Работа находилась в собрании И. Ф. Тюменева. Упоминается в «Списке произведений Рябушкина» в кн.: Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 85.

¹²⁶ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 26–27.

¹²⁷ Там же.

¹²⁸ Опубликовано в кн.: Воскресенский А. Рябушкин... – С. 8.

любя, человек, привыкший действовать силой и коварством («Братушка Горбатенький»). Слева от Василия тоже довольно мрачный персонаж, похожий на ретивого исполнителя воли богатыря («Потанюшка Хроменький»). И, наконец, совсем слева представлены два щеголя. Один из них, закручивая ус, красуется перед незнакомой девицей. За его спиной стоит товарищ, с любопытством ожидающий, что же произойдет дальше.

Эта иллюстрация создана художником в лучших традициях русского лубка, выросшего из лицевой рукописной и гравированной книги: для понимания его содержания над композицией размещен текст, а внизу под каждым изображенным персонажем написано его имя. Для написания названия картины и текста былины Рябушкин выбрал полуустав. Классическим «книжным» полууставом, совершенно прямым, без наклона написан весь текст. Письмо можно охарактеризовать как высокопрофессиональное, в отличие от подписи к «Князю Ухтомскому», что подтверждает ранее высказанную мысль, что к каждой своей работе художник подбирал то письмо, ту графику, которые соответствовали бы создаваемому образу.

А. Воскресенский, рассказывая о жизненном пути Рябушкина, подметил очень важные, характерные для его творчества черты: «...искренность и простота, тонкая наблюдательность, подчас юмор и исчерпывающая типичность. <...> Отсюда, конечно, своеобразная манера в рисунке и живописи». Эта характеристика в первую очередь касается рисунков-иллюстраций к былине о Василии Буслаеве, опубликованных в журнале «Шут» в 1898 г. С юмором нарисованы «Девушка-чернавушка побивает мужиков новгородских» и «Настасья Микулична»¹²⁹. Композиционное построение этих двух акварелей напоминает строй вышеописанных картин «Едут!» и «Петр I на Неве»: фигуры людей по краям картины срезаны, толпа расположена по диагонали. За счет чего изображение становится динамичным. Последняя из названных иллюстрация также имеет текст, расположенный по нижнему полю картона. Это название произведения – «Поленица удалая» и пояснительный текст, начинающийся словами: «Дочь Микулы Селянинова, // Молода Настасья дочь Микулична, // Съ палицей тяжелой со булатной // во раздолбце чистомъ поле полякуеть...». Расположенный

¹²⁹ Опубликовано в кн.: Сказка в России / Государственный Русский музей. Каталог выставки. – СПб., 2001. – № 144–145.

двумя колонками текст написан стилизованным непрофессиональным, прямым, без наклона полууставом.

Рябушкин иллюстрировал русскую историю XVII в. Эти иллюстрации периодически публиковались в журнале «Всемирная иллюстрация», открывая читателям повседневную жизнь ушедшего, допетровского столетия через художественные образы, обогащая зрительным рядом словесные рассказы И. Е. Забелина о жизни и быте русского народа. Художественное проникновение в мир XVII в. началось в 1886 г. при создании сцен из оперы М. П. Мусоргского «Хованщина», а продолжилось в 1889 г. созданием 27 рисунков на темы царского и купеческого быта, например «Пасхальные увеселения в тереме царицы», «Монахини-славильщицы в купеческом доме»¹³⁰.

К удачным иллюстрациям по истории России, созданным в 1890 г., «отмеченным чертами новизны и самобытности в трактовке и выборе тем», исследователи относят «У царицы в терему», «Песенка спета», «Обряд христосования царя и царицы», «Сборы к праздничной обедне в Старой Руси». В теме «Сборов» художником своеобразно и живо угадан поэтический момент старинного быта, когда до рассвета женщины спешно и быстро наряжались при участии челяди, чтобы не опоздать к ранней обедне. «Иллюстрации Рябушкин исполнял мастерски; журналы брали их нарасхват», – написал впоследствии его друг А. Воскресенский¹³¹.

Теснейшая связь между иллюстрацией и подписью-текстом, которой добился в своих работах Рябушкин, является неотъемлемой характеристикой рукописной книжной традиции, к которой постоянно апеллировал художник, на которую он опирался.

Перед нами именно та культура древнерусской книги, когда расположенные на одной полосе или на одном развороте текст и иллюстрации дополняют друг друга и тем самым помогают более глубокому пониманию содержания через зрительный ряд и наоборот.

Рябушкин создал целый ряд иллюстраций к повестям и историческим романам, среди которых роман А. К. Толстого «Князь Серебряный» (1885 г.), повесть И. Ф. Тюменева «Халдей» (1892 г.).

«Иллюстраторские труды» Рябушкина, его историчес-

¹³⁰ Информацию см.: Список произведений Рябушкина... – С. 84–85.

¹³¹ Воскресенский А. Рябушкин... – С. 13.

кие произведения привлекли внимание Н. И. Кутепова. И в 1890-е гг. он привлек его к работе над иллюстрированием книг «Великокняжеская, Царская и Императорская охота на Руси». Для второго тома «Царской охоты»¹³² Рябушкин создал два рисунка: «Завет царя Алексея Михайловича» и «Пир царя Алексея Михайловича с ближними боярами в отъезде в поле». Акварель «Выезд царя Алексея Михайловича на соколиную охоту» в издание не вошла¹³³. К третьему тому «Императорской охоты»¹³⁴ художник выполнил следующие иллюстрации: «Аллегорическое изображение преобразования царской охоты Петром Великим. Перемещение столицы из Москвы в Петербург», «Петр Великий перевозит в ботике через р. Неву императрицу Екатерину Алексеевну, кн. Меншикова, адмирала Головина, канцлера Головкина и Макарова», «Императрица Анна Иоанновна в Петергофском зверинце на охоте, при ней герцог Бирон и обер-егермейстер А. П. Волынский».

Из всего перечня рисунков к «Царской» и «Императорской» охотам представляют интерес два рисунка: «Завет царя Алексея Михайловича» и «Аллегорическое изображение преобразования царской охоты Петром Великим. Перемещение столицы из Москвы в Петербург».

Второй том, посвященный «Царской охоте на Руси царей Михаила Федоровича и Алексея Михайловича», открывал фронтиспис с текстом «из книги Глаголемая урядникъ новое уложение и устройство сокольничья пути». Гравюра по оригиналу Рябушкина представляет собой фрагмент сочинения царя Алексея Михайловича «Завет», оформленный в виде грамоты. Для написания текста художник выбрал скоропись XVII в., характерную для школы мастеров Оружейной Палаты, и воспроизвел ее высокопрофессионально. Но скоропись Рябушкина отличается от скорописи XVII в. наличием, во-первых, словоделения и, во-вторых, современных ему знаков препинания, а также знака переноса. Каждое предложение, как это часто делалось в последней трети XVII в., начинается с заглавной киноварной буквы. Последняя фраза «Завета» «Сия притча душевне и телесне; правды же и суда и милостивыя любве и ратнаго строя николиже позабывайте: делу время и потехе часъ» написана золотом. Название текста «Заветъ»

¹³² Кутепов Н. И. Царская охота на Руси. – СПб., 1898. – Т. 2.

¹³³ ОР РНБ. – Ф. 1000. – Оп. 3. – Ед. 1094.

¹³⁴ Кутепов Н. И. Императорская охота на Руси. – СПб., 1902. – Т. 3.

написано киноварной вязью с использованием подчинения и соподчинения, без лигатур. Показатель вязи – 6. Вторая строка заглавия «Царя Алексея Михайловича» написана скорописью, первые буквы каждого слова второй строки и последняя буква третьего написаны киноварью и представляют собой украшенные стилизованной растительностью буквицы. Третья строка заглавия «Охотникамъ» написана также чернилами скорописью, а первая буква «от» выведена киноварью и украшена тонкотравным, с цветами и виноградьем стилизованным растительным орнаментом, также характерным для второй половины XVII в. На левом и правом полях грамоты расположены симметричные полевые украшения в виде вазы со стоящим в ней высоким цветком. Вазы нарисованы золотом, цветки – киноварью. Текст завершается киноварной концовкой растительного тонкотравного орнамента с цветками и шишечкой.

Эта замечательная работа, выполненная Рябушкиным (о чем говорит подпись в нижнем правом углу), являясь оформлением входа в книгу и выполняя роль фронтисписа, создает настроение, раскрывает дух эпохи XVII в. через письмо, орнамент и текст одного из лучших произведений, посвященных охоте, созданных царем Алексеем Михайловичем.

Уникален фронтиспис для третьего тома «Охоть». В нем блестяще сочетаются традиции иконописи, книжной миниатюры и живописи XIX в. с книжными традициями как допетровского времени, так и современными Рябушкину. Аллегория-иллюстрация, символизирующая перемещение столицы из Москвы в Петербург, помещена в центре рамки сложной формы, напоминающей купол храма. В целом подобная форма рамки для размещения в ней рисунка была характерна для книжных заставок, внутри которых помещалось изображение, раскрывающее суть и содержание следующего за ней текста. Акварельный рисунок реалистичен по манере исполнения, композиция двухчастная, построенная на противопоставлении старого московского боярства и нового петровского войска; на контрасте ярких пятен красного и зеленого: боярства, одетого в красные одежды и преображенцев в зеленых кафтанах. Новая Россия забирает у Старой Руси сокола – символ царской охоты.

Стилизованная рамка-купол, очерченная с двух боковых сторон киноварью, имеет в наверху двуглавого орла. Внизу,

в поземе, рисунок ограничен стилизованной растительностью из аканта и репья. По серому фону, заполнившему все оставшееся пространство страницы, размещен яркий многоцветный стилизованный растительный орнамент, состоящий из стеблей и листьев аканта, цветков, шишек, султанов и ягод. Такие орнаменты появились в рукописной книжной традиции в годы царствования Алексея Михайловича, утвердились в Московской книжной школе, на Русском Севере и перешли впоследствии в старообрядческую среду. По нижнему полю на сером фоне киноварной вязью сделана подпись к фронтиспису: «Старое и новое». Показатель вязи – 6, присутствует подчинение и соподчинение, буква «С» имеет орнаментальные растительные украшения. Художник создал фронтиспис, который принял на себя роль книжной заставки с ее традиционным смысловым философским наполнением. Смещение новых и старых традиций при создании аллегорического рисунка помогло художнику представить читателям образ сложного, переломного, времени: отказ государства от старых традиций и устремление в новую эпоху. Два рисунка, созданных Рябушкиным для «Царской охоты» Кутепова, свидетельствуют о профессиональном владении художником двумя типами древнерусского письма (скорописью и вязью), о знании книжных орнаментов XVII в. и умелом их использовании.

В 1896 г. вместе с другими художниками Рябушкин был приглашен для работ по коронационному альбому. Он сделал ряд акварельных эскизов, среди них «Поклон с Красного крыльца» и «Въезд у Триумфальных ворот». Интересным и законченным А. Ростиславов назвал первый из названных эскизов с фигурами, освещенными солнцем. «Во всех этих эскизах приятны известная свежесть красок, почти импрессионистские попытки»¹³⁵.

Приблизительно в то же время, что и акварели для «Царской охоты», исполнены рисунки к сочинениям И. Ф. Горбунова в издании Общества любителей древней письменности 1904-1905 гг.

Ранее шла речь о тех книжных работах Рябушкина, которые были литографированы или гравированы и напечатаны в тиражных книгах. Помимо представленных и описанных выше листовых работ сохранилось несколько рукописных книг древ-

¹³⁵ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 58.

ней и новой традиции, созданных художником. По времени создания все они относятся к 1890–1892 гг. Обратимся к ним.

По окончании Академии художеств Рябушкин, получив стипендию от президента Академии великого князя Владимира Александровича, «воспользовался командировкой» по древнерусским городам. В перерыве между поездками, приехав в Приволье, 13 июня 1891 г. художник написал: «А в Алферовке я списал канты, то есть Псалмы, для чего два раза ходил к черничкам (без последствий) и слушал их пение. Через неделю отправлюсь по Волге от Твери до Астрахани»¹³⁶. «Вернувшись, он не предоставил никакого отчета... На вопрос, чем же он занимался во время командировки, он между прочим ответил, что у себя на родине в Борисоглебском уезде записывал «псалмь» черничек»¹³⁷.

Записывая «псалмы черничек» в разных точках своих путешествий, он их оформлял в виде небольших книг. Одна из них сохранилась в архиве И. Ф. Тюменева. В описи архива эта книжечка представлена следующим образом: «Рябушкин А. П. Псалмы (канты) (9), записанные им факсимиле с рукописи черничек в с. Алферовке Воронежской губернии Новохоперского уезда с виньеткой и рисунками на переплете. 1892». Все эти данные почерпнуты из самой рукописной книжки, где на первом листе после заставки, выполненной пером и тушью, имеется запись: «Напевы сихъ Псалмь записаны у черничекъ [по Нижегородски «Христовы невесты»] въ с. Алферовке Воронежской губ. Новохоперского уезда. Тексты списаны с рукописи, имеющейся у нихъ же. Списано факсимиле». Дальше идет текст пояснение: «Все Псалмы поются хором, в 4, в 6 и 10 голосовъ»¹³⁸. Девять духовных стихов (а это именно духовные стихи, а не псалмы), вошедших в книжечку, написаны поздним «бытовым» быстрым полууставом, которым обычно пользовались старообрядцы в повседневной жизни, в письмах или при создании повседневных, обиходных книг. Но сам протограф книжки не старообрядческий. Это следует из того, что каждому псалму предпосланы ноты, и нотация – линейная, а не крюковая.

Помимо особенностей графики письма Рябушкин воспроизвел все особенности оформления рукописи, бывшей у черничек. Заглавие рукописи «Псалмь» украшено. Прежде

¹³⁶ ОР РНБ. – Ф. 796. – Оп. 1. – Ед. 171. – Л. 21 об.

¹³⁷ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 34.

¹³⁸ ОР РНБ. – Ф. 796. – Оп. 2. – Ед. 365. – Л. 1.

всего, украшена буква «пси». А над словом нарисован цветок. Все выполнено пером и тушью. Заставка, расположенная на 1 листе, представляет собой прямоугольник, в который помещен примитивный растительный орнамент.

Подобного плана небольшая рукописная книжечка хранится в нотно-музыкальном отделе РГБ.

Эти две сохранившиеся книжечки свидетельствуют о внимательном изучении Рябушкиным всех сторон повседневной народной культуры, одной из которых было книгописание. Поздняя народная рукописная книга была не менее интересна и с содержательной, и с оформительской стороны. В своем отношении к повседневной культуре художник шел за И. Е. Забелиным, который высоко ценил все, что связано с жизнью и бытом народа, видел в простеньких примитивных книжечках яркое отражение различных аспектов русской народной духовности. Именно на это указал его друг А. Воскресенский, когда писал: «Он неудержимо стремился к проникновению в интимную сторону русского быта, к характеристике духа эпохи»¹³⁹.

Помимо работы над копированием, воспроизведением и созданием рукописных книг древней традиции Рябушкин создал несколько книг новой традиции. Некоторые из них сохранились в архиве И. Ф. Тюменева. Обратимся к одной из них – это Сборник стихотворений А. И. Тюменева¹⁴⁰. Титульный лист книжки, заставки и обложку выполнил Рябушкин, а тексты стихов написаны их автором, по всей видимости, ребенком. На титульном листе Рябушкин кистью и черной краской нарисовал «заставочную картинку»: символы поэзии – соловья, поющего на дереве, и лиру. Далее размещено заглавие: «Стихотворения // А. И. Тюменева. // 1892 г. // Издание 1-е // Иллюстрированная А. П. Рябушкинымъ // Приволье»¹⁴¹. Тетрадь из 15 листов цветной тесемкой привязана к обложке (картон в ледерине, корешок и уголки кожаные), взятой от старой книги и разрисованной черной краской. На верхней крышке присутствует текст: «Многая лета» и «Ура». На нижней крышке нарисованы цветы, петух, звездочки и арфа. Использование лаконичных средств оформления, подбор немого несерьезных, говорящих атрибутов, детская подача ма-

¹³⁹ Воскресенский А. Рябушкин... – С. 9.

¹⁴⁰ ОР РНБ. – Ф. 796. – Оп. 2. – Ед. 308.

¹⁴¹ ОР РНБ. – Ф. 796. – Оп. 2. – Ед. 308. – Л. 1.

териала, по мнению художника, должны были рассказать об авторе книги и создать доброжелательное отношение к ней.

Усадьба Приволье и жизнь в ней сыграли в творчестве Рябушкина значительную роль. Помимо того, что это была древняя Новгородская земля, здесь жили его друзья, существовало литературно-художественно-музыкальное общество, ставились спектакли, для которых художник создавал афиши и декорации. Имея возможность отдыхать, Рябушкин создавал рукописные книги древней и новой традиций. О его графических работах можно сказать словами А. Воскресенского: «Это, по преимуществу, певец настроений, навеваемых грезами о давно прошедших временах, вдумчивый реставратор тончайших деталей старины, в которых вылилась сущность народного духа. И в этом главное его значение. В своих произведениях он выявил трогательную простоту и полудетскую наивность древней Руси»¹⁴².

В своих живописных работах, в книжной и журнальной графике, в книгописании «Рябушкин показал прошлое как бы очищенным от общественной борьбы, от дисгармонии и несправедливости». Но в отличие от других художников того времени «он противопоставил прошлое настоящему. Плененный национальным своеобразием допетровской эпохи, художник показал ее как бы преломленной через призму древнего искусства. Присущее ему декоративное начало, плоскостность трактовки форм, насыщенность цвета были утверждены как качество, присущее самой жизни», – написала об А. П. Рябушкине А. А. Верещагина¹⁴³.

В работах Рябушкина, в том числе и в книжно-графических, объектом правдивого изображения стали русский национальный характер в его повседневном проявлении, народные вкусы и идеалы, выражающиеся в национальном декоре и красочности быта XVII в. Справедлив вывод Е. Муриной, что «величайшей заслугой» Рябушкина стало то, что «он утвердил в живом творчестве преемственную связь современной ему художественной культуры с древними национальными художественными традициями»¹⁴⁴.

Древнерусская культура, иконопись, фреска, культура

¹⁴² Воскресенский А. Рябушкин... – С. 9.

¹⁴³ Верещагина А. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XX века. – М., 1973. – С. 104.

¹⁴⁴ Мурина Е. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 19.

древнерусского быта оказали на Рябушкина огромное влияние, превратив его в художественного бытописателя допетровской Руси. Знание древнерусской книжной культуры, рукописной и старопечатной книги, помогли художнику проникнуть в суть прошлого и донести его до зрителя. Без соприкосновения с книжной традицией, с ее орнаментами и миниатюрами, сопровождающими текст, Рябушкин и другие мастера, такие как В. М. и А. М. Васнецовы, Н. С. Самокиш, К. В. Лебедев Д. С. Стеллецкий и другие, не смогли бы столь масштабно утверждать национальную идею в искусстве, доказывать необходимость преемственности культур и обращения к прошлому для движения вперед.

Часть 2. Русский ретроспективизм и книгописная традиция в конце XIX – начале XX в.

В последней четверти XIX в. под влиянием модернистских течений русский стиль, утвердившийся в русском искусстве в середине XIX в., начинает видоизменяться и принимать новые формы. Анализируя причины видоизменения архитектурного и художественного стиля, причины появления новых стилистических направлений, среди которых были и неоклассицизм, и неоромантизм, С. К. Маковский писал: «В последние царствования было сделано... немало попыток и к возрождению допетровской традиции; художественный стиль Московской Руси оказался как бы официальным стилем империи, выражением царского самодержавия. Архитектура при Александре III и подражавшем ему Николае II стала возвращаться к декоративной восточности церковных куполов и узорчатых деталей, то есть – к тому, что было насмешливо прозвано нашими западниками «петушиным стилем». Это тяготение, – продолжал размышления о смене стилей Маковский, – к плохо понятой «русскости» вызвало горячие протесты «просвещенного меньшинства» в самом конце XIX в., когда среди передовых архитекторов и художников опять ярко обозначилась обратная тенденция – утверждение имперского, петербургского западного стиля наперекор московскому, царскому «Востоку...»¹⁴⁵. На фоне этих разнообразных и пестрых тенденций русский стиль оставался в искусстве, получая новые импульсы для развития. «В те же десятилетия нашего возродившегося европейства, – отмечал Маковский, – у нас открылись глаза и на подлинную красоту русского искусства XI–XVII вв. и, в первую очередь, на древнейшую иконопись»¹⁴⁶.

Новый, названный «неорусским» стиль воплотился в различных формах модерна, ретроспективизма и авангарда.

Собственно модерн начался в России именно с ретроспективизма и ретроспективистских увлечений, приняв впоследствии интернациональные формы. Оставаясь в недрах модерна, не соглашаясь, как и он, с буржуазной меркантильностью, беспокоясь о падении общего уровня культуры, об утрате

¹⁴⁵ Маковский С. К. На Парнасе «Серебряного века». – Мюнхен, 1962. – С. 316–317.

¹⁴⁶ Там же. С. 317.

духовности и красоты в жизни и быту, представляя собой, по сути, один из путей трансформации модерна, ретроспективизм резко не принимал его, прежде всего, за вненациональность. И в начале XX в. это направление все более выказывало свое несходство с модерном. Размышляя о движении модерна к вненациональному, Маковский в 1913 г. заметил: «Разве не грозит катастрофой это отчуждение от жизни, от народной стихии, это отрицание преемственности, эта «футуристическая погоня» за новым интернациональным типом искусства...»¹⁴⁷. Но при этом, как и всему модерну, ретроспективизму были свойственны, с одной стороны, высокая духовность, с другой – неприятие современной действительности и любовь к экзотике. Принимая принципы формообразования модерна, опираясь на идеи неоромантизма, ретроспективизм, прежде всего, тяготел к прошлому, стремился к нему или отталкивался от современности.

Искусствовед Е. И. Кириченко при анализе основных тенденций развития русской архитектуры 1830–1910-х гг., отметила, что «ретроспективизм составляет параллель позднему модерну». Согласно ее точке зрения, и с ней нельзя не согласиться, ретроспективизм и модерн «роднит поиск идеала, устойчивых основ жизни. Такой неизменной и вечной, абсолютной ценностью представляется искусство, возвышенное над прозой жизни, над обыденностью, не связанное с ней, облагораживающее ее. Ретроспективисты, в отличие от национально-романтического позднего варианта модерна... отказываются от стилизации» и приходят к «буквальности копиизма»¹⁴⁸. Всплеск ретроспективизма приходится на время после первой русской революции 1905–1907 гг., которую многие в художественном мире восприняли как угрозу существующей культуре с ее, по словам С. П. Дягилева, «противохудожественной теорией социализма»¹⁴⁹. Отражая общее настроение в художественной среде, литературовед М. Л. Гофман писал: «Страшная, гнетущая тоска, неудовлетворенность настоящим и неизвестность будущего заставляет обращать взоры на давно прошедшее и там искать потерянные истины»¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Маковский С. К. Страницы художественной критики. – СПб., 1913. – Кн. III. – С. 50.

¹⁴⁸ Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. – М., 1978. – С. 363.

¹⁴⁹ Цит. по: Гусаров А. Мир искусства. – Л., 1972. – С. 30.

¹⁵⁰ Гофман М. Л. Романтизм, символизм и декадентство // Книга о русских поэтах последнего десятилетия. – СПб., 1910. – С. 6.

Стремясь преобразовать рациональную действительность во всем и для всех с помощью красоты, ретроспективизм пытался вообще уйти от действительности, хотел заставить забыть о ней. Он стремился создать иллюзию возврата в прошлое. Ретроспективизм старался подчиняться строгим правилам соблюдения чистоты стилеобразующих форм, линий, цвета. Его стилизация прошлого воссоздавала целостную систему, излагающую глубинные принципы старого искусства.

Художники все чаще стали обращаться к лубку, иконе, древнерусскому искусству, а также элитарной классической культуре, чтобы через сохранение и архаизацию ценностей создать ультрасовременный, новый стиль эпохи, претендующий на высокую духовность.

Говоря о русском ретроспективизме, чаще всего обращают внимание на два его основных направления: стилизация мотивов античности и раннего классицизма (А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере, Л. Бакст и другие) и русского народного искусства (И. Я. Билибин, Е. Д. Поленова, В. М. и А. М. Васнецовы, Д. С. Стеллецкий и другие). Ретроспективность была индивидуальна и своеобразна. Н. Н. Рерих увлекался славяно-скандинавской археологией, М. В. Добужинский и А. П. Остроумова-Лебедева – русским ампиром, Е. Е. Лансере – русским барокко, А. Н. Бенуа и К. А. Сомов – французской культурой XVII–XVIII вв., И. Я. Билибин – народными картинками, Б. М. Кустодиев – дореформенной русской провинцией, Д. С. Стеллецкий – русской миниатюрой и иконой.

Во всем множестве движений и творческих индивидуальностей, в динамизме развития художественного процесса стало важным (что, безусловно, роднило всех деятелей искусства того времени) использование традиций русского средневекового искусства. Е. И. Кириченко отметила: «Мы можем охарактеризовать подход к традиции в XIX в. и на рубеже веков как уважительный, научный аккуратизм и лирический субъективизм; как различные методы видения. С одной стороны, точное воспроизведение источника и, с другой, его лирическое преобразование. В первом случае – это тенденция к анализу, выверению и детализации; во втором – к синтезу, стилизации и творческой интерпретации. Основным способом подчеркнуть новую художественную систему была стилизация»¹⁵¹.

¹⁵¹ Kiritchenko E. The Russian Style. London, 1991. – P. 140. – С. 363.

Говорить о стилистическом единстве художников рубежа веков, соприкоснувшихся с древней книжной традицией и пытавшихся в новую эпоху переосмыслить и использовать опыт прошлых веков в современной книгопечатной и книгописной культуре, достаточно трудно. Все, кто работал с книгой, занимался книжной и журнальной графикой, опирались на разнообразные исторические источники. Для кого-то идеалом стала старопечатная книжная традиция второй половины XVI–XVII вв., для кого-то издания XVIII в. Но в большинстве своем они стремились искать источники художественного решения книг и журналов, их оформления в рукописной книжной традиции допетровской эпохи. Имея возможность соприкасаться со справочными изданиями и альбомами Ф. Г. Солнцева, Г. Г. Гагарина, В. И. Бутовского и В. В. Стасова¹⁵², учебниками и учебными пособиями по палеографии¹⁵³, они самостоятельно работали с подлинными рукописными книгами, изучали образцы письма. Изучение ими древнерусского книжного наследия способствовало появлению интересных графических книжных работ, созданию новых рукописных книг.

Представители разных течений и направлений на рубеже XIX–XX вв., занимаясь иллюстрированием книг и оформле-

¹⁵² Древности Российского государства / рис. Ф. Г. Солнцева, описания А. Ф. Вельтмана и И. М. Снегирева. – М., 1849–1853. – Вып. I–VI; Бутовский В. И. История славянского орнамента с X по XVI столетие по древним рукописям. – М., 1870; Сборник орнаментальных украшений, почерпнутых из греческих и древнерусских рукописных книг с X по XVI век включительно. Материал для промышленного рисовальщика. – М., 1874–1877. – Вып. 1–3; Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. – СПб., 1887.

¹⁵³ Например, см.: Сборник снимков с русского письма XI–XVIII вв. / под ред. Н. А. Маркса и И. Ф. Колесникова. – М., 1908; Щепкин В. Н. Вязь // Древности. Труды Московского археологического общества. – М., 1904. – Т. XX. – С. 57–80; Шляпкин И. А. Образцы вязи. – Пг., 1916. – Вып. 1; Шляпкин И. А. Русская палеография. – СПб., 1913; Трусович Я. И. Свод 260 азбук и образцов кириллицы из снимков рукописей X–XVIII веков русско- и юго-славянских. Изборник 1905 года. – СПб., 1905. – Вып. 1–2; Карский Е. Ф. Образцы славянского кирилловского письма с X по XVIII век. – Варшава, 1901; Карский Е. Ф. Очерк славянской кирилловской палеографии. – Варшава, 1901; Соболевский А. И. Палеографические снимки с рукописей XII–XVII веков. – СПб., 1901; Соболевский А. И. Новый сборник палеографических снимков с русских рукописей XI–XVIII веков. – СПб., 1906; Соболевский А. И., Пташицкий С. Палеографические снимки с русских грамот, преимущественно XIV века. – СПб., 1903; Соболевский А. И. Славяно-русская палеография. – СПб., 1901; Азбука и скоропись XVII века для наглядного обучения. – М., 1875; Есипов Г. В. Самоучитель чтения рукописей XVII столетия. – М., 1892; Беляев И. С. Практический курс изучения древней русской скорописи для чтения рукописей XV–XVIII столетий. – М., 1907; Майков В. В. Памятники скорописи 1600–1699 гг. – СПб., 1906; Каманин И. М. Главные моменты в истории развития южнорусского письма в XV–XVIII вв. – Киев, 1899. – Вып. I.

нием журналов, старались возродить и переосмыслить традицию, возникшую на заре русской книжности. Они стремились добиться композиционного и стилистического единства шрифта, орнамента заставок, инициалов и композиции иллюстраций. Но мировосприятие при решении этих проблем оставалось предельно современным эпохе. «Современность и всякое отсутствие патины при исключительной верности их эпохе», – отметил И. Э. Грабарь¹⁵⁴. С вниманием художники-ретроспективисты и теоретики искусства относились к вопросу о книжных иллюстрациях, их колорите, композиционном и стилистическом решении. «Иллюстрация не должна ни дополнять литературного произведения, ни сливаться с ним, – писал С. П. Дягилев, – а наоборот, ее задача – освещать творчество поэта остроиндивидуальным, исключительным взглядом художника и ...чем он ярче выражает личность художника, тем важнее его значение»¹⁵⁵.

Для различных представителей ретроспективизма в книжной графике часто был характерен уход от фабулы иллюстрируемого произведения: не уничтожая «литературности», они заменяли сюжет или описываемое автором событие набором характерных предметов, образов, цвета и линии. В итоге иллюстрируемые произведения преломлялись сквозь призму художественного восприятия, обретали новую жизнь и осложнялись новыми ассоциациями. Новый виток развития синтеза слова и изображения с опорой на древнерусские книжные традиции привел к возможности показать и почувствовать то, что не было прочувствовано или прочитано в тексте, что, по сути, не лежало на поверхности. Понимание, что есть книга и каким должно быть ее оформление, было разнообразным и во многом зависело от исторической эпохи, которую пытался осмыслить в своей работе тот или иной художник.

Русские художники Д. С. Стеллецкий, братья В. М. и А. М. Васнецовы, И. Я. Билибин, Б. В. Зворыкин, Н. Н. Рерих и другие, увлекшись историей России допетровского времени, сочли необходимым попробовать себя не только в качестве иллюстраторов древнерусских произведений, но и выступить в роли книгописцев и зографов.

¹⁵⁴ Грабарь И. Э. О иллюстрациях А. Бенуа к «Медному всаднику» А. С. Пушкина. – СПб., 1910. – С. 8.

¹⁵⁵ Дягилев С. П. Иллюстрации к Пушкину // Мир искусства, 1899. – № 16–17. – С. 36.

Одним из интереснейших и неординарных мастеров, работавшим в книжной графике и создавшим несколько небольших и довольно любопытных рукописных книг, был Дмитрий Семенович Стеллецкий.

Глава 1. Дмитрий Семенович Стеллецкий (1875-1947 гг.): книгописец и книжный график

§1. Жизнь и творчество Д. С. Стеллецкого

Дмитрий Семенович Стеллецкий родился 1 (13) января 1875 г. в г. Брест-Литовске Гродненской губернии в семье военного инженера¹⁵⁶. Члены этой семьи принадлежали к легендарному древнему роду Елеозоровых¹⁵⁷. Его детство прошло в имении отца, недалеко от Беловежской Пуши. В 1896 г. вся семья переехала в Петербург и поселилась на Васильевском острове. В этом же году Дмитрий Стеллецкий поступил в Высшее Художественное училище при Академии художеств в Петербурге на архитектурное отделение¹⁵⁸. Но, быстро увлекшись скульптурой, перешел на скульптурное отделение к профессору Г. Р. Залеману при заведующем скульптурной мастерской В. А. Беклемишеве. В планы обучения входило изучение и копирование памятников древнерусского искусства. Также Стеллецкий изучал «целыми месяцами издания по русской древности» в Академической библиотеке¹⁵⁹. Все это оказало воздействие на формирование его художественного мировосприятия.

В 1900 г. от Академии художеств Стеллецкий и его сокурсники Б. М. Кустодиев и К. И. Мазин отправились в поездку по России для «сбора материала». Эта поездка, наряду с академическим курсом копирования, способствовала пониманию художником подлинных, корневых истоков русского искусства.

¹⁵⁶ РГИА. – Ф. 789. – Оп. 12. – Ед. хр. И-17.

¹⁵⁷ См.: Бенуа А.Н. Искусство Стеллецкого // Аполлон. – 1911. – № 4. – С. 11.

¹⁵⁸ В Сообщении архива Внутренней политики, культуры и быта о художниках от 28 ноября 1937 г. приводятся следующие биографические данные: «Стеллецкий Дмитрий Семенович – сын полковника (из дворян Тифлисской губернии), поступил учеником на архитектурное отделение Высшего художественного училища при Академии художеств в 1896 г. В 1897 г. он перешел на скульптурное отделение, которое было им окончено в 1903 г.» (Академия художеств. Д. № 17-И-1896). См.: РГАЛИ. – Ф. 990 (ГТГ). – Кн. 1. – Ед. хр. 136. – Л. 3.

¹⁵⁹ Бенуа А. Н. Искусство Стеллецкого... – С. 8.

Во время поездки по Русскому Северу он делал записи и выполнял зарисовки, попавшие впоследствии в руки известного русского музыкального критика Бориса Асафьева (Игоря Глебова).

Начиная с 1900 г. Стеллецкий, один или вместе со своим другом Борисом Кустодиевым¹⁶⁰, периодически ездил по старинным русским городам и монастырям: в 1903 г. он с Кустодиевым побывал в Новгороде, в 1907 г. посетил Ферапонтов и Юрьевский монастыри, путешествовал по Русскому Северу, записывая свои впечатления и делая зарисовки монастырских фресок и икон¹⁶¹. Поездки дали возможность изучить древнерусское искусство и найти эстетические и историко-культурные основы своего художественного творчества, сформировать свой взгляд на принципы современного ему искусства и перспективы его развития. Борис Асафьев, рассказывая о своих впечатлениях от дорожного альбома Стеллецкого, отмечал: «Есть у меня дорожный альбом художника Д. С. Стеллецкого с зарисовками путевых наблюдений на Севере. Я понял, почему многое убеждало своей правдивостью в его строго-стилизационных обобщениях былого Руси. Он находил главное, эстетически значительное, жизненно сосредоточенное в образах прошлого через «усечение» случайного в своих современных наблюдениях: провидя во встретившемся явлении «образ далекого», художник переключает этот образ в родную для него сферу, в родное окружение. Это очень интересное качество в русском стилизаторстве, очень редко покидающее действительность...»¹⁶².

Это «переключение образов в родную сферу, в родное окружение» было характерно для академического курса Г. Р. Залемана и мастерской В. А. Беклемешева. Благодаря педагогам Стеллецкий имел возможность экспериментировать, заниматься «не археологической реставрацией», а, как справедливо подметил А. Н. Бенуа, «приобщать современный

¹⁶⁰ Б. М. Кустодиев был самым близким другом Д.С. Стеллецкого. Об их дружбе в 1921 г. Вс. Выхов написал: «Близость Бориса Михайловича со Стеллецким была весьма плодотворна для выявления вкусов и чаяний. Их сблизила любовь к России, у Стеллецкого – к Древней Руси, у Кустодиева – к Руси современной, глубокой, любовь к русскому быту в целом... Увлечение Бориса Михайловича скульптурой – также не без влияния Стеллецкого, еще в Академии. Кустодиев занимался скульптурой и в академической мастерской Стеллецкого и у него на дому». См.: Кустодиев Б. М. Письма. Статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым (Из дневников Вс. Войнова). Воспоминания о художнике. – Л., 1967. – С. 206.

¹⁶¹ Альбом, принадлежавший впоследствии И. С. Остроухову, упоминается в письме Д. С. Стеллецкого. См.: ГТГ. – 10/6027, 1911.

¹⁶² Асафьев Б. В. Русская живопись. Мысли думы. – Л.; М., 1966. – С. 34.

декоративизм к величавому наследию веков – во имя великого монументального искусства и, быть может, – новой эстетической культуры»¹⁶³. Первые навыки практической работы Стеллецкий получил еще в годы учебы: вместе с А. Г. Матвеевым он работал в керамической мастерской С. А. Мамонтова. За скульптурную группу «Узники» 31 октября 1903 г. Стеллецкого удостоили звания художника-скульптора и серебряного академического знака. Начался новый этап в жизни и творчестве мастера.

После окончания Училища, в 1904 г., Стеллецкий уехал в Париж, посещал академию Р. Жюльена и стремился устроиться на Севрскую мануфактуру. Но сотрудничество не сложилось¹⁶⁴, и он вернулся в Россию. Удачей для художника, оказавшегося в затруднительном финансовом положении, стало предложение М. К. Тенишевой поработать в ее мастерской в Талашкино на полном пансионе.

Первоначально работа в Талашкинских мастерских увлекла Стеллецкого, о чем он не преминул сообщить Б. М. Кустодиеву: «Здесь, слава Богу, работы хоть отбавляй и нужны только руки, с утра и до поздней ночи я совсем поглощен работой... У меня прямо почти великолепная мастерская с боковым и верхним светом, в моем распоряжении глина, пластик, и полотно, и краски – чего только захочешь, сейчас же все будет... В перспективе у меня еще больше работы, так как княгиня строит здесь церковь, которая должна быть чудом искусства, и она говорила, что для лепки моей есть тут что поделать»¹⁶⁵. Но стремящийся к свободе творчества и творческой независимости Стеллецкий вскоре начал жаловаться на свое несвободное положение наемного художника. В итоге скульптор через год вернулся в Петербург.

В 1907 г. вместе с Кустодиевым Стеллецкий посетил Италию, ее главные центры искусств: Венецию, Флоренцию, Рим. В Венеции им удалось принять участие в выставке. Эта поездка по Италии, а затем в Париж дали Стеллецкому колоссальный импульс для работы. О поездке после своего возвращения он говорил: «Это лето, проведенное мною в Италии, и после

¹⁶³ Маковский С. К. Страницы художественной критики. – СПб., 1913. – Кн. III. – С. 138.

¹⁶⁴ РГИА. – Ф. 789. – Оп. 12. – Ед. хр. И-17.

¹⁶⁵ ГРМ. – Ф. 26. – Ед. хр. 34. – Л. 66 67; Журавлева Л. Княгиня Тенишева. – Смоленск, 1992. – С. 157.

Италии Париж принесли мне гораздо больше, чем я мог бы предположить»¹⁶⁶. Стеллецкий утвердился в своих воззрениях на идейные и художественные основы современного русского искусства. «В начале девятисотых годов и до самой своей смерти в 1946 г. он оставался убежденным антизападником, упорным глашатаем нашей «самобытности», ненавистником того европеизма, каким пахло в конце прошлого века с выставок «Мира искусства» (хотя сам и принимал на них участие)», – отметил впоследствии С. К. Маковский¹⁶⁷.

Давая характеристику основной направленности творчества Стеллецкого, подчеркивая его стремление к освоению традиций древнерусского искусства и желание осмыслить их на совершенно новом этапе развития российской культуры и государственности, Маковский писал: «Стеллецкий думал не о художественном приеме, не о стилизации, он грезил о Реформе (с большой буквы), о новой эре искусства, отказавшегося от Ренессанса, об искусстве, верном древнему канону: плоскостному, двумерному изображению, обратной перспективе, анатомической отвлеченности, красочной символике – словом тому, что нашло высшее свое выражение (если не считать неподражаемых византийских мозаик) в иконах и фресках в эпоху нашего художественного цветения в XV–XVI веках. При том верность далекому прошлому представлялась ему как свободное вдохновение (молодое вино в старых мехах), отнюдь не как слепое подражание или ремесленная подделка... И вот всем своим трудом... он утверждал этот художественный неовизантизм»¹⁶⁸.

Его творчество все более проникалось верой в возможность преобразования жизни силой национального искусства, опирающегося на национальные и древние идеалы. «Сколько необходимо сделать для русского искусства! – восклицал Стеллецкий в письме графу В. А. Комаровскому. – Так низко падает современный вкус народа, так необходимо поддержать, сохранить и возродить старое, свое, необычайно красивое, простое, величественное: никто ничего для этого нужного не сделает и все эти археологические комиссии-канцелярии без дела живого. Нужно самим взяться за это... Воскресение и воссоздание

¹⁶⁶ Русская художественная культура конца XIX – начала XX веков (1908–1917). – М., 1980. – Кн. 4. – С. 292.

¹⁶⁷ Маковский С. К. На Парнасе «Серебряного века». – Мюнхен, 1962. – С. 318.

¹⁶⁸ Маковский С. К. На Парнасе... – С. 318.

старого национального вкуса и искусства необходимо, так как русская жизнь войдет в свою настоящую колею, и не будет этой мерзкой изломанности, которая так резко и так неприятно кидается в глаза, когда вернешься в Россию из-за границы...»¹⁶⁹.

Стеллецкий, как и многие выдающиеся его современники, жаждал создать неповторимый новый русский стиль. Впоследствии, вспоминая времена начала девятисотых, он пишет: «Русскому народу подобает иметь свое искусство. С годами я понял, что, только изучая художественное наследие наших предков и даже сначала рабски ему подражая, можно и нужно воскресить свою русскую, родную красоту... Я знаю, что мое впечатление к русской красоте было врождено мне, а не воспитано»¹⁷⁰.

«Воодушевленный идеей возрождения древней национальной красоты»¹⁷¹, Стеллецкий с 1903 по 1913 гг., с небольшими перерывами, плодотворно трудился в Петербурге, став в 1910 г. членом Союза русских художников, а в 1912 г. – членом вновь образованного под руководством С. И. Грабаря общества «Мир искусства». Он много работал, создавая декоративные панно и станковые картины, разрабатывая театральные декорации, занимаясь скульптурой и монументальным искусством, увлекаясь книжной графикой и рукописной книгой. По мнению Е. И. Кириченко, «живописец и скульптор Д. С. Стеллецкий одним из первых начал широко использовать язык древней иконописи, орнаментов древних рукописей и миниатюр «Лицевого свода» в станковой живописи, театральной декорации, круглой скульптуре, иллюстрации, книжной графике»¹⁷².

Среди лучших работ этого периода, по признанию искусствоведов, – станковые картины и стилизованные декоративные панно, изображающие сцены из жизни Древней Руси, времена Ивана Грозного и аллегорические фигуры: «Сражение» (холст, масло, 1906 г.), «Соколиная охота Ивана Грозного» (бумага, акварель, гуашь, 1906 г.)¹⁷³, «Четыре времени суток» (картон, гуашь, 1912 г.), а также портрет Ю. И. Олсуфьева (бумага на картоне, гуашь, 1913 г.). Из произведений в об-

¹⁶⁹ РГАЛИ. – Ф. 274 (Комаровские). – Оп. 1. – Ед. хр. 131.

¹⁷⁰ Стеллецкий Д. С. Описание моей жизни / Д. Л. Севрюхин, О. Л. Лейкинд // Художники русской эмиграции. – СПб., 1994. – С. 430.

¹⁷¹ Маковский С. К. Страницы художественной критики... С. 138.

¹⁷² Кириченко Е. И. Русский стиль. – М., 1997. – С. 285.

¹⁷³ Хранится в ГРМ. Опубликовано в кн.: Сказка в России / Государственный Русский музей. Каталог выставки. – СПб., 2001. – № 121.

ласти декоративно-прикладного искусства и мелкой пластики выделяются, например, предметы сервировки стола «Surtout de table» (полихромный гипс, 1905 г.) в виде фигурок русских девушек в русских узорчатых сарафанах.

Театрально-декорационное направление представлено эскизами декораций и костюмов к драме А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (1908 г.), к операм М. П. Мусоргского «Борис Годунов» (1908 г.) и Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» (1910 г.).

Наиболее плодотворной в петербургский период была работа над разнообразными скульптурными композициями и портретами современников, решаемыми в стиле народного декоративного искусства, с применением раскраски или тонкого «подцвечивания»¹⁷⁴. Многочисленные полихромные статуэтки, по мнению С. К. Маковского, отличались «самобытностью вкуса, в тоже время волнующей овеянностью духом старины»¹⁷⁵. Среди этапных работ, вызвавших повышенный интерес современников, – «Иван Грозный на охоте» (полихромный гипс, 1905 г.), «Марфа Посадница» (полихромный гипс, 1906 г.), «Гусляр» (полихромный гипс, 1908 г.), «Знатная боярыня» (полихромное дерево, 1909 г.), статуэтки и бюсты Ю. Ф. Стравинского (гипс, 1906 г.), Б. В. Антрепа (гипс, 1906 г.), А. Я. Головина (гипс, 1907 г.; полихромный гипс, 1909 г.), В. А. Серова (гипс, 1913 г.), Э. Ф. Направника (гипс, 1913 г.).

Среди монументальных работ – эскизы к убранству строящейся церкви на Куликовом поле, эскизы для церкви в имении Олсуфьевых¹⁷⁶.

Многие из работ художника, созданные им за достаточно короткий период времени, дают ответ на вопросы, поставленные самим мастером об «искусстве и его мировом будущем, в частности, о форме живописного изображения, оценивая совсем по-новому современные художественные искания: с точки зрения отчасти историософской и, в то же время, очень русской, даже сугубо национальной точки зрения»¹⁷⁷. Своими ра-

¹⁷⁴ См.: Русская художественная культура конца XIX – начала XX веков. – М., 1980. – Кн. 4. – С. 283.

¹⁷⁵ Маковский С. К. Страницы художественной критики... – С. 138.

¹⁷⁶ Ни тех, ни других эскизов время, к сожалению, не сохранило. О работе Д. С. Стеллецкого над эскизами для церкви на Куликовом поле и в имении Олсуфьевых свидетельствуют лишь письма, хранящиеся в ГТГ, упоминания в журналах того времени и исследования, посвященные архитектору А. В. Щусеву, по проекту которого строились вышеназванные храмы. Например, см.: Соколов Н. Б. А. В. Щусев. – М., 1952. – С. 387; Светильник. – М., 1913.

¹⁷⁷ Маковский С. К. На Парнасе... – С. 318.

ботами этого и, впрочем, последующего периодов Стеллецкий пытался показать, что истинный путь русского художества – в «сочетании и религиозных чаяний православия, и декоративного вкуса фольклора, и пережитков языческой древности»¹⁷⁸.

Свои размышления о «строго-стилизационных обобщениях», о «прославлении духовной красоты», «об увенчании искусства религиозным сознанием, о стремлении к высшей реальности» Стеллецкий и воплощал в создаваемых работах, представляя их на суд зрителей.

В петербургский период творчества Стеллецкий активно участвовал в выставках, организуемых многочисленными художественными объединениями и союзами: «Миром искусства» (1906, 1911, 1912, 1913 гг.), Союзом русских художников (1907–1908, 1908, 1908–1909, 1909, 1909–1910, 1911–1912, 1912–1913, 1913 гг.), Новым обществом художников в Москве и Петербурге (1906, 1907 гг.) и другими. Будучи выпускником Академии художеств, он участвовал в ее традиционных осенних и весенних выставках 1903 и 1904 гг. Стеллецкий принял участие и в Дягилевской выставке «Русский сезон» в Париже 1910 г.¹⁷⁹ Его первая персональная выставка прошла в редакции журнала «Аполлон», не оставшись незамеченной в художественных кругах того времени.

Среди работ, созданных художником в петербургский период жизни и творчества, есть несколько рукописных книг, среди них «Домострой» (1899 г.) и «Слово о полку Игореве» (1911 г.). В годы эмиграции художник вновь вернется к книжной графике и к книжному искусству.

Для понимания причин фактического обращения художника к книгописанию в начале своего творческого пути и в конце его (что, собственно говоря, и является одним из вопросов исследования и дается в разделе 2.1.2. Искусство книги Д. С. Стеллецкого) необходимо рассмотреть ряд его работ. Анализ этих работ дает понимание и раскрывает причины его обращения к древнерусской книжной культуре.

Будучи последовательным в идее создания русского национального стиля нового времени на национальной основе и

¹⁷⁸ Маковский С. К. На Парнасе... – С. 318.

¹⁷⁹ Об участии Д. С. Стеллецкого в выставочной деятельности, например, см.: Сюннерберг К. А. На выставке «Мир искусства» // Золотое руно. – 1906. – № 3. – С. 102–103; Каталог выставки Союза русских художников. – М., 1907; Тугерхольд Я. А. «Русский сезон» в Париже // Аполлон. – 1910. – № 10. – С. 22.

национальных традициях, в своей скульптуре и мелкой пластике Стеллецкий часто обращался к лубку, выросшему из книжной миниатюры, и русской народной игрушке. В 1905 г. художник создал композицию «Иван Грозный на охоте», постаравшись воплотить в скульптуре образ древнерусской фрески, то есть придав ей объем. В этой работе С. К. Маковский увидел «утонченно-варварский лубок» и «гармонию из ломаных плоскостей и угловатых линий» с использованием «живописного воздействия форм и пластики»¹⁸⁰.

В 1908 г. скульптор впервые обратился к театрално-декорационной живописи, создав эскизы декораций к трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович»¹⁸¹ в постановке В. Э. Мейерхольда¹⁸². Пропитавшись духом старины, Стеллецкий создал новые образы, яркие и выразительные, свободно подчинив их режиссерскому замыслу. Маковский, увидев эту работу, восхищенно написал о ней: «Каким неожиданно смелым и сильным мастером показал себя Стеллецкий, сделавшись декоратором. Можно, разумеется усомниться в целесообразности византийской, «иконописной» постановки для реалистического «Федора Иоанновича» А. Толстого, но нельзя не почувствовать силы, убеждающей, волшебной силы «внушения» в этих иконно-сказочных декорациях, костюмах и «гримах» Стеллецкого»¹⁸³.

Развивая идеи Маковского по поводу эскизов декораций и костюмов Стеллецкого, А. Н. Бенуа отметил, что художник «сочинил, наворожил что-то совсем неожиданное, совершенно порабощающее, вытесняющее драму и ставящееся на ее место. Исторического «Царя Федора» нет и в помине, «Царя Федора» по Толстому и подавно, но вместо того – точно с **закоптелых древних стен сошли суровые образы святителей** (выделено мной – Г. А.) или колдунов и эти бредовые фигуры зачали какой-то **старинный литургический хоровод** (выделено мной – Г. А.), в котором неминуемо (если бы все удалось на сцене) должна была бы потонуть и самая фабула, и все душевные переживания действующих лиц. Остались

¹⁸⁰ Маковский С. К. Страницы художественной критики... – С. 138.

¹⁸¹ Хранятся в Государственной Третьяковской галерее и Государственном центральном театральном музее.

¹⁸² Постановка была осуществлена Александринским театром уже после революции 1917 г., без прямого его участия. См.: Маковский С. К. На Парнасе... – С. 320.

¹⁸³ Маковский С. К. Страницы художественной критики... – С. 139.

бы только чудесные, несколько монотонные, но чарующие, ворожащие узоры и плетения Стеллецкого». Борис Асафьев, анализируя театрално-декорационные построения художника, указывал: «Известные мне эскизы и рисунки костюмов... Стеллецкого при всей их серьезности и выразительно-образной целеустремленности оставляли, впрочем, впечатление двойственное: **элементы иконописные и фресковые были налицо, но ритмы фрески и иконописи не выявлялись** (выделено мной – Г. А.), словно для этого не хватало размаха. Все же тут дело шло о видимости, о мирискуснической декоративной стилизации под фреску и иконопись, а не о создании монументального театрално-живописного стиля»¹⁸⁴.

Оценивая в целом декорационную работу к «Царю Федору», А. Н. Бенуа написал, что художник «пользуется драмой Толстого только как предлогом, сочиняет зрелище, в котором действующими лицами являются **ожившие лики святых** (выделено мной – Г. А.), а декорации – палатное письмо, то есть увеличенные архитектурные фоны икон. ...Это, действительно, краски старины. Иные его сочетания производят жуткое впечатление. **От них веет подлинным церковным духом, таинственной и страшной смесью масла, воска и ладана** (выделено мной – Г. А.)»¹⁸⁵. В одном из откликов на увиденные на выставке декорации к «Царю Федору» отмечалось, что «своеобразность и красота декораций, костюмов так велики, что даже приблизительная передача их наглядно показала бы разницу между подлинно-художественным и столь обычным бутафорским вдохновением в постановках исторических пьес»¹⁸⁶.

Созданные Стеллецким эскизы декораций к «Царю Федору Иоанновичу» позволили историкам искусства утверждать, что его творчество «представляет параллель тем последовательно ретроспективным тенденциям, которые получили выражение в иконописи и церковных росписях начала XX в., копировавших образцы XVI–XVII вв., в неоклассицизме в архитектуре, в «Старинном театре», ставившем целью возродить характер постановок средневековых мистерий и мираклей»¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Асафьев Б. В. Русская живопись. Мысли и думы. – Л.; М., 1966. – С. 103–104.

¹⁸⁵ Бенуа А. Н. Художественные письма. Сомов и Стеллецкий на выставке «Салона» // Речь. – СПб., 1909. – 5 февраля.

¹⁸⁶ Ростиславов А. Выставка произведений Стеллецкого // Речь. – СПб., 1911. – 11 марта.

¹⁸⁷ Кириченко Е. И. Русский стиль. – М., 1997. – С. 398.

Эскизы декораций и костюмов к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» (1910 г.)¹⁸⁸ решались также в свойственной для Стеллецкого манере, хотя многие специалисты сходятся во мнении, что по стилю они ближе к мирискусническим поискам в области театрально-декорационного искусства. Стеллецкий наполнил свои образы мистикой, поглощающей и завораживающей своей неземной силой. Их отличает отсутствие русской романтической идиллии природы. Они наполнены ее космической, неземной притягательной гармонией. Александр Бенуа, приняв с восторгом эту работу, написал: «...Почему-то Стеллецкий дает совсем иное и почему-то этому иному, этим «пейзажам из Апокалипсиса», этим пророчествам о каких-то «последних днях» веришь больше, нежели собственным мечтам: мало того – подчиняешься им, отдаешься их мертвящей прелести. ...Небывалой красоты могла бы быть вся постановка «Снегурочка», но красота эта особая, одного Стеллецкого, и в то же время эта красота могущественная, властно навязывающаяся, вытесняющая всякую иную красоту»¹⁸⁹. Маковский, подмечая родство работ Стеллецкого с произведениями Н. К. Рериха, А. Н. Бенуа, М. С. Добужинского, И. Я. Билибина, К. Судейкина, отметил, что сценография и иллюстраторство Стеллецкого, как и вышеперечисленных, «рафинированное, мечтательное, рефлексивное, **тяготеющее** к театральности, **к книжной заставке** (выделено мной – Г. А.) и к монументальному украшению, оно будет развиваться, впитывать в себя все новые достижения чистой живописи»¹⁹⁰.

Что отличало многие эскизы декораций к опере, так это присутствие в декоративных композициях обрамления из виньеток с растительным орнаментом – явное влияние древнерусской рукописной книжной традиции, которую так любил и которой так был увлечен именно в этот период времени Стеллецкий, работавший над миниатюрами к «Слову о полку Игореве».

В 1912–1913 гг., работая в имении Михайловское, принадлежавшем роду Олсуфьевых, Стеллецкий смог продолжить осмысление культурного наследия Древней Руси и по зака-

¹⁸⁸ Хранятся в Государственном Русском музее и Государственной Третьяковской галерее. Опубликовано в кн.: Акварель и рисунок второй половины XIX – начала XX века в собрании Государственной Третьяковской галереи. – М., 1988; Сказка в России... – № 410–415.

¹⁸⁹ Бенуа А. Н. Искусство Стеллецкого... – С. 5.

¹⁹⁰ Маковский С. К. Страницы художественной критики... – С. 139.

зу семьи создал «Четыре времени суток» («Времена дня»)¹⁹¹, и портрет Ю. И. Олсуфьева¹⁹².

Панно «Четыре времени суток» («Времена дня»), состоящее из четырех картонов – «Утро (Цветы)», «День (Заботы)», «Вечер (Песни)» и «Ночь (Покой)», выполнено в свойственной манере художника – свободной стилизации древнерусской живописи, а точнее древнерусской книжной миниатюры, для которых свойственна статичность. Хотя от миниатюры, прежде всего, их отличает достаточно большой размер: 116×44 см. Взяв за основу идею книжной миниатюры, Стеллецкий оказался более свободным в воплощении своего замысла: ведь его художественный замысел не ограничивали ни текст книги, ни ее художественное повествование, ни формат, ни графика письма, сосуществующая с миниатюрой в единой целостности композиции листа. Аллегорические фигуры, символические бесплотные изображения времен суток заняли практически всю поверхность листа, не выглядя при этом громоздкими и тяжелыми. Они образовали композиции, напоминающие замысловатый узор, сотканный из цветочных фонов и линий. Этот узор создан, прежде всего, за счет присутствия у каждой фигуры атрибута-аллегии – символа времени суток, несущего определенное настроение, традиционно ассоциирующееся с ними¹⁹³. Созданные легко и непринужденно, образы поражают своей монументальностью, выразительностью и красотой. Создается впечатление, что художник любуется ими. Справедливым кажется замечание А. Ростиславова: «**В своей живописи он [Д. С. Стеллецкий] (выделено мной – Г. А.) не стремится возродить древнюю иконопись, как древний художник, а как бы воплощает представления древних художников, их фантазию, их отношение к быту (выделено мной – Г. А.) и даже их символизм. И здесь так утонченно сливаются живописные достоинства современного художника с красотой древнего узора красок (выделено мной – Г. А.)**»¹⁹⁴.

¹⁹¹ Хранится в Тульском областном художественном музее. Второе название работы дается в книге: Кириченко Е. И. Русский стиль. – М., 1997. – С. 398.

¹⁹² Хранится в ГТГ. Опубликовано: Кириченко Е. И. Русский стиль. – М., 1997. – С. 395.

¹⁹³ Легкое и жизнерадостное «Утро (Цветы)» изображено с расцветшей зеленой веточкой. Напряженный и деятельный «Полдень (Заботы)» взбудрен ярким солнцем с натянутым луком. «Вечер (Песни)» – загадочные сумерки, представленные в виде мрачного играющего гусяра, повествующего, может быть, о военных походах. Сказочная «Ночь (Сон)» погрузила Землю в глубокий фантастический сон.

¹⁹⁴ Ростиславов А. Выставка произведений Стеллецкого // Речь. – СПб., 1911. – 3 ноября.

Мечта художника и критика А. Н. Бенуа, озвученная им в 1911 г., – увидеть манеру и подход Стеллецкого к портретному жанру – осуществилась в 1913 г., когда тот выполнил портрет-парсуну Ю. И. Олсуфьева. В изображении человеческого лица и фигуры художник строго придерживался иконописного канона, противопоставляя при этом плоскостно и орнаментально решенное бесплотное тело и объемное изображение лица мальчика, полное детского достоинства и сознания важности момента. Обстановка и фигура, линии пола и узор ткани, ее складок слиты в единую декоративную поверхность, а голова написана столь натуралистично, что это поражает своим несоответствием со всем остальным решением. Единственное, что сглаживает это противоречие – это идущий фоном, прекрасно выполненный фрагмент храмовой фрески. В этой работе Стеллецкий преобразился в талантливого стилизатора-ретроспективиста, у которого на первом месте не духовное средневековье, а игривое и шутовское обращение с формой и цветом, навевающее отдаленное воспоминание о древних источниках и образах. Именно в этой картине видна широта взглядов мастера на современный стиль русского искусства, с одной стороны, тесно соприкасающийся с древней национальной культурой, с другой, с легкостью переходящий от археологического, скрупулезного ретроспективизма к шутовской красивой стилизации. Портрет графа Ю. И. Олсуфьева «представляет уникальную в русской живописи попытку Стеллецкого возродить художественный язык древней иконописи и иконографию изображений ктиторов в портретном жанре»¹⁹⁵.

Петербургский период жизни и творчества Стеллецкого сформировал оригинально мыслящего художника, работавшего в разных жанрах. Он стал самым ярким и насыщенным как в поиске форм выражения и стиля, в утверждении и отстаивании нового понимания нового русского искусства, так и в созданных произведениях. Постоянно изучая историю древнерусского искусства и подпитываясь им в поездках по Русскому Северу, он смог широко использовать и язык древней иконописи, и язык орнаментов древних рукописей, и язык народного лубка в своем творчестве, о чем говорят полихромные скульптуры, уникальные театральные декорации, художественные панно. Во всех работах отмечалось присутствие «подлинного

¹⁹⁵ Кириченко Е. И. Русский стиль. – М., 1997. – С. 398.

церковного духа», «величая важность Православной Руси». Во всем художественном творчестве чувствовалось тяготение к книжной заставке, к орнаментам рукописных книг.

На основании приведенных фактов можно утверждать, что древнерусское книжное искусство в целом, рукописная книжная традиция XVI в. и Лицевой Летописный свод в частности оказали огромное воздействие на творчество Стеллецкого, сформировали его. Отсюда и появилась потребность художника создавать самому рукописные книги.

В 1914 г. Стеллецкий отправился в поездку по Италии и Франции. Небольшое местечко Ла-Непуль под Каннами стало его пристанищем на всю оставшуюся жизнь: попытки вернуться на родину были безуспешными, не оправдались надежды художника на сотрудничество с антрепризой Дягилева, с Миланским театром Ла Скала и Гранд Опера в Париже.

В годы Первой мировой войны он создал несколько интересных работ, среди которых 16 зарисовок солдат и офицеров Русского экспедиционного корпуса, действовавшего в Шампани в августе 1916 г.

Самой значимой работой за весь период эмиграции, да и, пожалуй, за всю его творческую жизнь стала роспись храма Троице-Сергиева подворья в Париже. Эта работа позднее получила самые высокие оценки историков и теоретиков искусства, назвавших ее «одним из самых значительных памятников творчества эмигрантов»¹⁹⁶. Назвал «значительным явлением»¹⁹⁷ эту роспись и С. К. Маковский.

Троице-Сергиево подворье, сыгравшее и играющее в настоящее время особую роль в жизни русских эмигрантов, было приобретено ими в 1924 г.¹⁹⁸ В честь великого русского святого подвижника преподобного Сергия Радонежского называли церковь. Над росписью храма Стеллецкий работал в 1925–1927 гг., о чем свидетельствует надпись на внутрен-

¹⁹⁶ «Они унесли с собой Россию». Русские художники-эмигранты во Франции 1920–1970 гг. (по частному собранию Рене Герра) / Каталог выставки. – М., 1994.

¹⁹⁷ Маковский С. К. Росписи Стеллецкого // Русская мысль, 1956. – 28 июня.

¹⁹⁸ Рассказывая историю покупки и росписи церкви, М. М. Осоргин писал: «И сколько раз Господь предстательством нашего небесного покровителя Сергия чудесно охранял Подворье и помогал в трудные, порою почти безнадежные минуты. Мы все, живущие в Подворье, настолько привыкли к постоянным чудесам, что, к стыду нашему, частью и не замечали их по своему нечувствию». См.: Осоргин М. М. Воспоминания о приобретении Сергиевского подворья // Наше наследие, 1994. – № 32. – С. 90.

ней стороне северных врат: «Начал расписывать церковь 6 ноября 1925 г. пятницу. Кончил 1 декабря 1927 г. четверг. Д. С. Стеллецкий». В этой работе ярко проявилось дарование художника, сумевшего воссоздать дух и образы XVI в. Михаил Осоргин, сообщая о росписи храма, отмечал, что художник-декоратор «вложил в это дело не только все свои знания, но и всю свою душу»¹⁹⁹.

При создании иконостаса и росписи собора Стеллецкий, прежде всего, пользовался своими зарисовками, сделанными когда-то в Ферапонтовом монастыре. Но выбор типа иконостаса и образов был сделан заказчиком, желавшим иметь истинно древнерусский уголок, по форме и изображению канонический и традиционный, не вызывающий споров нововведениями, и главное – православный по духу. Поэтому Стеллецкий создал традиционный трехъярусный иконостас, характерный для XV–XVI вв., в стиле иконописи Андрея Рублева. «Достопримечательностью храма, – писал Б. Н. Александровский, – был его многоярусный иконостас, выполненный большим знатоком древней русской живописи художником Стеллецким... Иконостас был предметом особого внимания иностранных искусствоведов, не забывавших при посещении Парижа заглянуть в этот своеобразный «экзотический» уголок»²⁰⁰.

Стеллецкий строго сохранил схему построения низкого деревянного иконостаса: верхний ярус – полуфигуры праотцев и пророков, средний – фигуры деисусного чина, в нижнем ярусе, по обеим сторонам от Царских врат, расположил им написанные иконы Тихвинской Богородицы и Иисуса Христа. Икона преподобного Сергия, помещенная в местном чине, была по происхождению из собрания О. Б. Орлова-Денисова²⁰¹.

Росписи храма художник выполнил с большим вкусом. «Фантазия его дружит с цветом, – отметил Маковский, – с переливами изумрудных, алых, сапфировых, фиолетовых тонов и подчеркнуто-неожиданными движениями фигур»²⁰². В плафонах храма размещены символы четырех евангелис-

¹⁹⁹ Осоргин М. М. Воспоминания... – С. 90.

Главный предел храма во имя преподобного Сергия Радонежского был готов и освящен к 1 марта 1925 г. (к Прощенному Воскресенью). 31 мая 1925 г. торжественно открылся Богословский институт.

²⁰⁰ Александровский Б. Н. Из пережитого в чужих краях. – М., 1969. – С. 209.

²⁰¹ Осоргин М. М. Воспоминания...

Французские исследователи считают, что икону преподобного Сергия Радонежского написал Д. С. Стеллецкий.

²⁰² Маковский С. К. Росписи Стеллецкого // Русская мысль. – 1956. – 28 июня.

тов, написанные по золотому фону полупрозрачно и легко. Внутреннее убранство церкви также выдержано в единой гамме. Художник использовал единый декоративный орнамент, который объединил различные части росписи храма и иконостас. Выступая как последовательный художник-ретроспективист, Стеллецкий в этой работе стремился при помощи техники, цвета и рисунка максимально приблизиться к иконописному канону XVI в.²⁰³

Михаил Осоргин, оценив работу Стеллецкого, писал «Дмитрий Семенович был до мозга костей русским православным человеком и все свои дарования он прежде всего готов был принести в дар Православной Церкви... он воздвиг себе неизбежаемый большой памятник одной из самых крупных работ своей жизни – росписью храма Сергиевского подворья»²⁰⁴.

В 1925 г. с участием Стеллецкого было организовано общество «Икона». Это общество поставило перед собой цель: изучение и охрана древней иконы, проведение выставок иконописцев, объединение ценителей русской старины. На первом общем собрании Стеллецкий был избран в совет общества, он участвовал во всех выставках иконописцев, многие годы оставался одним из самых деятельных участников общества.

В 1931 г. Стеллецкий помог созданию Русского культурно-исторического музея в Праге. Он выполнил заставки к каталогу собрания музея, а в экспозицию музея попали несколько портретов солдат Русского экспедиционного корпуса и гуашь «Плоть».

Художник страдал от разлуки с родиной. Причины своего невозвращения он не объяснил, но годы эмиграции переживались тяжело и болезненно. Сохранилось письмо Стеллецкого И. С. Остроухову от 7 октября 1922 г., в котором он с горечью говорил о своей оторванности от России и о желании вернуться в Москву²⁰⁵. О своей вынужденной эмиграции он писал следующее: «Южный климат, природа и моя деятельность на чужбине мне далеко не по душе. Я здесь оторван от корней моего дарования, от России, родной и близкой душе своей. Мне не хватает русского воздуха, русских полей и, главное – русских людей. Меня всегда вдохновляла только работа для Русской жизни и Русского дела»²⁰⁶.

²⁰³ Самое подробное описание этого уникального труда дано в статьях С. К. Маковского. См.: Маковский С. К. На Парнасе... – С. 320–322.

²⁰⁴ См.: Церковный вестник Западно-Европейской епархии. – 1947. – № 6.

²⁰⁵ ОР РНБ. – Ф. 1168. – № 63.

²⁰⁶ Стеллецкий Д. С. Описание моей жизни // Серов в воспоминаниях и переписке современников. – Л., 1971. – Т. 2. – С. 108.

В эмиграции Стеллецкий оставался хранителем русской культуры. Суровые условия существования на чужбине лишь усиливали стремление не только не потерять лица русского интеллигента, но и передать духовное и интеллектуальное завещание младшему поколению, уже выросшему и воспитанному в чужих краях.

Размышляя о сути, предназначении и месте творчества Стеллецкого в русской культуре первой трети XX столетия, Маковский писал: «Все творчество Дмитрия Семеновича Стеллецкого, выставявшего в России свои живописные и скульптурные произведения, начиная с девятисотых годов, – попытка восстановить художественный вкус допетровской Руси, вопреки западническим навыкам. Он верил, что русское художество, возвратясь к забытой традиции нашего «Востока», обретет новые силы – и не только в области церковной живописи (окончательно выродившейся от подражания западным образцам), но и всего искусства, которому Западный Ренессанс не указ, – у него, русского искусства, свои народные пути, ему предначертано продолжить, угасшее в середине XV в., великое художество Ромеев»²⁰⁷. И хотя Маковский, оценивая фрески работы Стеллецкого, писал, что они находятся «часто на грани талантливости дилетантства» и что «он не хотел бы преувеличивать значение этой росписи (Троице-Сергиева подворья – Г. А.), он в тоже время указал на непреходящее значение «технического опыта... подражательного ремесла» художника для «недалекого будущего, когда опять начнут строиться в России Православные храмы» и возродится «к новой жизни искусство»²⁰⁸.

Высокой оценки заслужило творчество художника Стеллецкого, творчество не всегда ровное и бесспорное в сфере иконописи, скульптуры, но высоко оцененное в области театральной декорации, исторического жанра и, в особенности, книжной графики. К рассмотрению книгописной работы Стеллецкого и переходим в следующем параграфе исследования.

§2. Искусство книги Д. С. Стеллецкого

Поставив перед собой важнейшую задачу – понять основы исконно русского искусства, Стеллецкий обратился к работе в

²⁰⁷ Маковский С. К. На Парнасе... – С. 317.

²⁰⁸ Там же. С. 323.

области книжной графики: каллиграфии и изографии. В своих книжных графических работах он смог добиться максимально-го приближения к традициям древнерусского искусства.

В студенческие годы, а точнее в 1899 г. (до своих первых поездок по Русскому Северу), он исполнил в темпере и гуаши лицевую рукопись «Домострой»²⁰⁹ для Натальи Иосифовны и Семена Николаевича Пальчиковых. В этой небольшой по формату книжечке (20,4×11,7 см) на 46 листах он попытался возродить древнерусскую книжную традицию: композиционное и стилистическое единство между письмом, орнаментом заставок, инициалов и композицией иллюстраций. Заставки и концовки он изобразил в виде сирен, гуслира, кошки, петуха. Листы рукописи богато украсил «чудовищным», зооморфным и крупным растительным орнаментом. В рукописи 21 иллюстрация (страничные), которые представляют собой стилизованные копии с древних оригиналов, выполненные полупрозрачной гуашью. Поскольку «Домострой» – произведение, созданное в середине XVI в., то для написания текста книги Стеллецкий выбрал скоропись. Писцом он оказался не слишком хорошим. Причины тому лежали в отсутствии опыта подобной каллиграфической работы, небольшой опыт работы с памятниками письменности, созданными в XV–XVII вв., и отсутствие большого навыка. Начиная художник впервые соприкоснулся с древнерусским письмом и еще не успел понять происхождение и особенности развития скорописи как типа письма. К тому же с искусством древнерусской книги он начал знакомиться только после прибытия в Петербург (с началом обучения в Академии). Не слишком грамотно с точки зрения канонического средневекового решения книжной полосы он компоновал и иллюстрации в тексте. Но это была первая и очень серьезная попытка начинающего художника освоить традиции древнерусского книжного искусства. Он впервые для себя поставил задачу синтеза слова и изображения на примере создания полноценной книги. Совершенно справедливо отмечал Маковский, что «Стеллецкий, прежде всего, воодушевлен идеей возрождения этой, как бы угасшей для нас, древне-национальной красоты». Обладая большим запасом археологических знаний, он «сотворил из них живое по красоте искусство, феноменально легко творя на языке давно вымершем»²¹⁰.

²⁰⁹ НИОР РГБ. – Ф. 218. – № 159.

²¹⁰ Маковский С. К. Страницы художественной критики... – С. 138.

Еще одно замечательное произведение древнерусской литературы привлекло внимание Стеллецкого в годы учебы в Академии: он стал работать над иллюстрациями для «Слова о полку Игореве». Работа началась в 1900 г. и затянулась до 1911 г. Выбрав для работы листы большого формата (51,0×34,0 см), начинающий художник трудился над иллюстрациями-миниатюрами. Иллюстрации не претендовали на точное следование сюжету, чаще всего изобразительный смысл в них только был намечен. Художника, прежде всего, занимало тончайшее созвучие текстов и иллюстраций, декоративное заполнение листа. В иллюстрациях в большой степени нашла выражение мирискусническая традиция оформления книг. В связи с этим А. Н. Бенуа писал: «Все искусство Стеллецкого не что иное, как плетение, узорь»²¹¹. По словам Маковского, «страничные виньетки словно выращены на поверхности листа кистью художника из вязи старинных книжных узоров»²¹². Для иллюстраций характерны предельная декоративность и любовь к построению композиции как узорочья с довлеющей красотой и цветового пятна. Каждая миниатюра выглядит как декоративное панно. Каждый лист решен Стеллецким в определенной гамме. Они продиктованы сюжетной канвой поэмы. «Новый рисунок его, – писал А. Ростиславов, – в острой передаче характера и движения; в красочных гармониях чувствуется современный художник»²¹³. Среди наиболее интересных композиций рукописи «Баян Вещий» (3766, 3765, 3771), «Солнечное затмение» (3769), «Кровавый пир» (3784), «Плач Ярославны. Обращение к Солнцу и Днепру» (3803), «Бегство князя Игоря из плена» (3805).

Художник при работе придерживался ярко выраженной литературности изобразительного ряда, иллюстрируя события, образы. Ни одна из существенных подробностей не осталась без графического выявления.

Решая серьезный вопрос – не стандартное иллюстрирование литературного произведения, а создание рукописной книги – художник думал еще и о письме, которое должно сопровождать иллюстрации. Стеллецкий считал, что для тек-

²¹¹ Бенуа А. Н. Искусство Стеллецкого // Аполлон. – 1911. – № 4. – С. 8.

²¹² Маковский С. К. «Слово о полку Игореве» Стеллецкого / Исследования и материалы. – М., 1994. – Сб. 67. – С. 241.

²¹³ Ростиславов А. Выставка произведений Стеллецкого // Речь. – СПб., 1911. – 11 марта.

ста должно быть выбрано письмо, соответствующее времени создания произведения. Это значило, что надо обращаться к уставному письму. Если скорописью ему хоть как-то удалось овладеть, то уставное и полууставное письмо для него оказалось достаточно сложным или малопонятным.

В 1908 г. Стеллецкий в Москве познакомился с книгописцем и изографом Иваном Гавриловичем Блиновым, работавшим в старообрядческой типографии Л. А. Малехонова. В архиве Блинова сохранилось письмо, свидетельствующее о начале их сотрудничества: «Многоуважаемый Иван Гаврилович. Сердечно благодарен Вам за присылку пробного листа. Он великолепен и мне лучшего ничего не нужно, Я рассчитываю кончить тут свою работу месяца через два и тогда приеду к Вам в Городец. Душевно Ваш Дм. Стеллецкий»²¹⁴.

Совместная работа над «Словом» началась в 1910 г. В письме жене Вере Павловне Блинов писал: «Ко мне приехал художник, привез писать «Слово о полку Игореве». Напишу по вечерам»²¹⁵. И действительно, в течение всего декабря Блинов писал текст произведения: «Дома по вечерам пишу художнику, и он ко мне ходит каждый вечер и сидит со мной часа по три»²¹⁶. Блинов написал текст «Слова» крупным, несколько вычурным уставом, который, скорее всего, был его изобретением (хотя в основе этого письма лежит устав Остромирова Евангелия). Этим письмом каллиграф хотел подчеркнуть древность книги. Выбор письма был также продиктован стилем уже существовавших миниатюр-иллюстраций. Маковский, анализируя работу Стеллецкого над «Словом», написал о совместном труде двух художников следующее: «Под руководством Стеллецкого «Слово» переписал письмом XII века иконописец Блинов, что явилось интереснейшей попыткой восстановления в первоначальном виде величайшего из памятников древнерусской словесности»²¹⁷.

К началу января 1911 г. работа была закончена, а в середине января художник предложил книгу в Третьяковскую галерею. Валентин Серов, впервые увидевший на петербургской выставке мирискусников листы Стеллецкого к «Слову», обратил на них внимание и принял участие в их продаже, ре-

²¹⁴ НИОР РГБ. – Ф. 491 (Блинов И. Г.). – Кн. 1. – Ед. хр. 25. – Л. 8 об.

²¹⁵ НИОР РГБ. – Ф. 491 (Блинов И. Г.). – Кн. 4. – Ед. хр. 19. – Л. 1–2.

²¹⁶ НИОР РГБ. – Ф. 491 (Блинов И. Г.). – Кн. 4. – Ед. хр. 3. – Л. 14.

²¹⁷ Маковский С. К. На Парнасе... – С. 323.

комендуя И. С. Остроухову приобрести «Слово» Стеллецкого. «Напиши мне сюда, что решено со Стеллецом, я его встречаю – надо бы купить, право», – писал В. А. Серов²¹⁸.

22 января 1911 г. художник и в то время член Попечительского совета Третьяковской галереи И. С. Остроухов писал другому члену Попечительского совета – дочери П. Третьякова – А. П. Боткиной: «В Галерею купили очень интересную работу Стеллецкого «Слово о полку Игореве», большая рукопись in folio с иллюстрациями-заставками, очень интересными. Собственно, еще не купили, но похоже на то, что он уступит за предложенные нами 3500 рублей; на днях жду ответа. Он назначил 5000»²¹⁹. В письме от 16 февраля 1911 г. И. С. Остроухов отметил, что «Галерея приобрела «Слово» Стеллецкого <...> за 3500 рублей»²²⁰. Об этом был оповещен Стеллецкий, живший в то время в Петербурге и готовивший персональную выставку. «Глубокоуважаемый Илья Семенович, – писал Д. С. Стеллецкий И. С. Остроухову. – Очень благодарю Вас за письмо с таким приятным для меня известием, как приобретение моего «Слова» в Третьяковскую галерею. Вы пишете, что, быть может, будете в Петербурге на второй неделе поста, я был бы этому очень рад, так как на этой неделе должна открыться моя выставка»²²¹.

О покупке «Слова» Третьяковской галереей²²² Стеллецкий сообщил Блинову в начале марта. Блинов, в свою очередь, сразу же известил об этом жену: «Я получил еще письмо из Петербурга от художника. Он книгу о полку Игореве продал в Третьяковскую галерею за три тысячи пятьсот рублей. Теперь мне дела от него еще будет»²²³. Дальнейшее сотрудничество двух мастеров не сложилось.

Свои миниатюры-иллюстрации к «Слову» Стеллецкий впервые представил на суд зрителей на выставке «Мир искусства», проходившей в Санкт-Петербурге с 29 декабря 1910 по 6 февраля 1911 г. Иллюстративная работа Стеллецкого произвела впечатление на многих художников и деятелей русского искусства. Сергей Дягилев, по воспоминаниям

²¹⁸ Валентин Серов в переписке, документах и интервью. – Л., 1989. – С. 261.

²¹⁹ ОР ГТГ. – 48/643. – Л. 3; 10/53.

²²⁰ ОР ГТГ. – 48/646. – Л. 1 об. 2

²²¹ ОР ГТГ. – 10/6029.

²²² В настоящее время эта совместная работа двух мастеров хранится в Отделе графики Государственной Третьяковской галереи.

²²³ НИОР РГБ. – Ф. 491 (Блинов И. Г.). – Кн. 4. – Ед. хр. 3. – Л. 17–17 об.

М. В. Добужинского, «отметил некоторые вещи Стеллецкого (новое «Слово о полку Игореве» – очень примечательно)...»²²⁴.

По мнению Маковского, именно «своим «Словом» Стеллецкий обратил на себя внимание. Он действительно, как говорится, «нашел себя» в этой цветной графике, где знание иконографических источников как бы совпадает с богатством фантазии»²²⁵. А. Н. Бенуа охарактеризовал работу Стеллецкого как «особое явление». Он написал: «Стеллецкий работал многие годы, творя не подражание другим монахам-миниатюристам, а нечто совсем им родственное по духу. Эти иллюстрации к «Слову» тем и изумительны, что в них вовсе не сказалось наше современное понимание древней поэзии, а сказалось подлинно-древнее отношение к ней. Без всякой позы, свободно, широко, гибко. Стеллецкий сочинил свой узорчатый припев, и самое замечательное здесь, помимо красоты красок и линий, это именно свобода, естественность, непосредственность плетения. Когда-то творчество Стеллецкого я готов был клеймить словом пластично. Ныне я вижу его свободную основу, а о «подделке» не может быть и речи. В склонности к узору, презрении к лицу, к душе, быть может, сказалась примесь грузинской крови в художнике»²²⁶.

Думая о продолжении уже, казалось бы, завершенной работы, Стеллецкий при продаже книги Третьяковской галерее в феврале 1911 г. писал: «Многоуважаемый Илья Семенович. Я готов продать «Слово о полку Игореве» за 3 500 рублей. Я просил бы оставить за собой право скопировать его во время, когда Третьяковская галерея закрыта для публики (до 10 часов утра и по понедельникам); кроме того, галерея не имеет право воспроизводить «Слово о полку Игореве»²²⁷.

С 1913 г. и до 1947 г. продолжалась работа над новым вариантом «Слова о полку Игореве»²²⁸. В некрологе указывалось, что «художник продолжал свои иллюстрации к «Слову», создав более шестидесяти новых листов»²²⁹.

²²⁴ Сергей Дягилев и русское искусство. – М., 1982. – Т. 2. – С. 208.

²²⁵ Маковский С. К. На Парнасе... – С. 323.

²²⁶ Бенуа А. Н. Искусство Стеллецкого // Аполлон. – 1911. – № 4. – С. 8; ОР РНБ. – Ф. 1168. – № 60. – С. 8.

²²⁷ РГАЛИ. – Ф. 646 (ГТГ). – Кн. 1. – Ед. 184. – Л. 1–2.

²²⁸ Местонахождение работы не известно. Скорее всего, она находится в одном из частных собраний.

²²⁹ Русские новости. – Париж, 1947. – № 96. – 4 февраля.

Делясь своими впечатлениями об увиденной работе, Маковский подробно описал постраничное содержание листов рукописи. Приведем полностью данное Маковским описание. «В Париже, уже больше двадцати лет назад, я видел у Стеллецкого 54 рисунка его к «Слову». Судить о них по черным воспроизведениям невозможно. Тут «магия» – и от цвета. Техника, которая применялась Стеллецким, ярко-красочная гуашь, побуждала его к «цветному мышлению». Каждый лист исполнен в определенной гамме, с преобладанием то голубых, то желтых, то кирпичных и т. д. тонов, и эти гаммы не кажутся случайными, а подсказаны поэтическим содержанием данного места древней поэмы.

Но говорить о красках в «Слове» Стеллецкого я не буду; чтобы воспринять их выразительность, их созвучность тексту, надо видеть! Нельзя описать графику, столь насыщенную цветом, символикой цвета; она еще иррациональнее, чем графика *blanc et noir*. Впрочем, иллюстрации Стеллецкого иррациональны и потому, что собственно-изобразительный смысл здесь, по большей части, только намечен. Графическая их *raison d'être*, декоративное заполнение бумажного листа доведено местами почти до орнамента.

Все 54 иллюстрации – страничные виньетки, словно выращенные кистью художника на поверхности листа из вязи старинных узоров. ...Их назначение украшать страницы, тщательно заполненные древнерусской каллиграфией.

Текста поэмы Стеллецкий придерживался тщательно, иллюстрируя ее фразой за фразой, образ за образом, от Бояна вещего первой главы до Бояна заключительной «Славь»; ни одна из существенных подробностей повествования не пропущена, не осталась без графического «перевода», несмотря на трудность понимания некоторых аллегорий поэмы и на отсутствие зачастую каких бы то ни было наводящих материалов.

Фронтиспис дает изображение князя Игоря и его войска; фигура князя навеяна, вероятно, Георгием Победоносцем Юрьевской крепости в Ладоге. Это самый подлинный XII в., так же, как аллегории второго и третьего листов на слова о Бояне: «Вещий Боян, если хотел кому песнь складывать, то растекался мыслью по древу, серым волком по земле, сизым орлом под облаками» и т. д. Тут орнаментальные мотивы заимствованы из Остромирова Евангелия. Дальше идет едино-

борство Редеди с храбрым Мстиславом «перед полками коссожскими», затем – портрет главного героя, Игоря Святославовича: князь изображен над убитым им половчанином, причем использованы одновременно мотивы Юрьевского собора (капители XII в.) и намного более поздние фрески Ферапонтова монастыря (XVI в.).

На шестом листе – солнечное затмение: «Тогда Игорь взглянул на светлое солнце и видит – от солнца тьмою покрыто все его войско»... Черной звездой (такие встречаются в византийских рукописях) изобразил художник затмение, и краски на этом листе как бы свидетельствуют о наставшей в полдень ночи. Следующая иллюстрация (в «зверином» стиле) опять посвящена Бояну: «О, Боян, соловей старого времени! Если бы ты воспел сии полки, скача, соловей, по мысленному древу, взлетая умом под облака»... И, с седьмого листа, начинается драматическая повесть о пленении Игоря.

«Стоят стязи в Путивле, Игорь ждет мила брата Всеволода. И рече ему Буй-Тур Всеволод»... «Тогда выступи Игорь князь в злат стремя и поехал по чистому полю... Див кличет вверху древа». Для своего Дива этого (8) листа Стеллецкий воспользовался головой «каменной бабы», каких еще не мало на юге России... Счастливая мысль: ведь наши «каменные бабы», и, правда, олицетворяют «дивное» язычество далекой русской были.

А вот и половцы «небитыми дорогами побежали к Дону великому, кричат телеги их о полуночи, словно разлетевшиеся»... (10). И «долго меркнет ночь... Храбрые русские загородили широкие поля багряными щитами, ища себе чести, а князю славы»... (11). Здесь по слову библейскому, небо представлено свитком: на нем начертана судьба войск Игоревых.

Вначале победителями были русские: они потоптали поганные полчища половцев, помчали красных девиц половецких и т. д. (12). И вот «дремлет в поле Олегово храброе гнездо... серым волком Гза, а Кончак ему вслед направляется к великому Дону» (13). Но близка уже злая напасть: «черные тучи с моря идут, хотят они покрыть четыре солнца; а в тучах дрожат синие молнии»... Четыре солнца померкли, четыре князя убиты (14). И задули ветры, «внуки Стрибога веют уже стрелами с моря на храбрые Игоревы полки» (15). ««Гудёт земля... Половцы идут от Дона и от моря, и со всех сторон они обступили русские полки»... (15). ««Яр-Тур Всеволод! Стоишь ты в бою,

прыщешь стрелами на войско врагов, гремишь об шеломы мечами булатными» (16) (здесь в изображении Яр-Тура заметно влияние фресок св. Савена).

Следующие два листа посвящены отступлению автора «Слова» к дням Олеговым: «Тот Олег мечом крамолу ковал и стрелы по земле сеял» (17). А в Русской земле тогда «редко зывали пахари; зато часто кричали вороны, деля между собой трупь»... (18).

И вот началась роковая битва. «С утра до вечера, с вечера до света, летят стрелы каленые, гремят сабли о шлемы... Черна земля под копытами костьми была засеяна и полита кровью»... (19). В этих метафорических батальных композициях прекрасно скомпонованы группы воинов и щедрые красочные гаммы, переносящие нас от икон Новгорода ранних веков в Новгород позднейший, из русской Византии на романский Запад, к тканям епископского дома в Байё... Следующий лист совсем уж во вкусе XVII столетия: «Что там шумит, что там звенит так рано перед зарею?.. То Игорь полки ворочает»... (20). Самую битву («бились день, бились другой, на третий день к полудню пали знамена Игоревы») художник представил аллегорией, воспользовавшись фигурой пятой главы: «Там и вина кровавого не достало; там покончили пир храбрые русичи: сватов упоили, а сами легли за землю Русскую» (21). Не с меньшей фантазией претворена в графический образ жалоба автора «Слова» на гибельную усобицу князей: «Восстала обида в силах Дажбогова внука; вступила девою на землю Троянову, всплескала лебедиными крылами на синем море»... (22).

Мы видим далее двух жен, что приходят перед несчастьем, Карину и Желю (23), видим и плач русских жен (24), и опечаленных братьев, стонущие Киев и Чернигов в напасти (25), и старого грозного князя Святослава, что разгромил половцев и умертвил Кобяку поганого (26), и пленение Игоря – «князь выседе из седла злата, а в седло кощиево» (27), и страшный и «смутный» сон старого Святослава (28), и рассказ бояр князю о том, как «два сокола слетели с отцовского золотого престола... и померкли два солнца ... а с ними вместе два молодых месяца – Володимир и Святослав – заволоклись тьмою. Тут золотой престол» (29) взят Стеллецким с шитой плащеницы из Кирило-Белозерского монастыря (бояр Шереметевых).

Затем – перед нами половцы, простершиеся по русской земле, «как барсово гнездо» (30); низвергшийся на нее Див (31), и Святослав в образе певца, орошающего слезами золотое свое слово к сыновьям, Игорю и Всеволоду (32); «О, диво ли, братья, и старому помолодеть! Когда сокол перелиняет, высоко он сбивает птиц».

Перелистываешь одну за другой цветистые, хитро орнаментированные виньетки Стеллецкого, и возникают перед нами фигуры князей, к которым обращается с увещанием старый великий князь Киевский: Рюрик и Давид, Осмомысл-Ярослав, Роман и Мстислав (35), галицкие князья Ольговичи (шлемы у них с фресок Федора Стратилата), «не худа гнезда шестокрильцы» – Ингварь и Всеволод, и все три Мстиславича, а за ними – мертвый Изяслав, сын Васильков («дружину твою, князь, птицы крылами покрыли, а звери кровь полизали» (37) под багряными щитами на кровавой траве, и «приуныли песни, поникло веселие, трубят трубы городенские» (38).

И вот «на седьмом веке Трояновом бросил жребий Всеслав о деве ему милой, сжал он бедрами коня, поскакал к городу Киеву и коснулся копьем золотого престола Киевского (39) ... и помчался волком на Немигу ... А на Немиге-реке не снопы стелют – головы; молотят цепями булатными, а на току кладут жизнь, веют душу от тела» (40).

Подробность: эти цепи, молотящие головы, Стеллецкий нашел, – как он сам говорил мне, – в какой-то древней испанской рукописи, и пришелся испанский цеп к «Слову», как нельзя лучше. Надо ли повторять, что не в документальной точности прелесть этих столь русских иллюстраций, а в духе таланта, веющем «где хочет».

Двадцать лет назад, когда я любовался ярко запоминавшимися мне гуашами Стеллецкого, не все листы были доведены до полного завершения. Некоторые, относящиеся к концу поэмы, были только намечены, другие нуждались еще в отделке. Кое-что художник и перерисовал впоследствии. Но это несущественно. Уже тогда вся серия была налицо, все иллюстрации жили даже в тех случаях (их было немного), когда судить о замысле можно было лишь по контуру... Стоит взглянуть на заметки, в свое время сделанные мною в записной книжке, и сразу оживают в памяти и заключительные листы, – среди них были, когда я их рассматривал, и только намеченные...

Сколько волчьей стремительности в Хорее, которому злоеший волк-Всеслав «путь перескакивал» (40); как поэтически выразительна плачущая Ярославна, что собирается лететь «зигзицею по Дунаю» (42), и заклинает ветер, одетая в столу (по Ярославскому сборнику) (43), и обращается к Днепру (44) и к солнцу «светлому, пресветлому» (45), в то время, как Игорь в плену «спит ... и бодрствует, и мыслью поля мерит от великого Дона и малого Донца», в ожидании верного коня (46).

Потом с увлечением показывает художник, как «Игорь князь поскакал горностаем к тростнику и поплыл белым гоголем по воде» (47), и как беседовал он с Донцом (48) и говорил Донцу о горе Ростиславовой матери: «уныли цвета от жалости, деревья с печалью к воде наклонились» (49). Наконец, мы видим и преследователей Игоря – Гза с Кончаком: «Тогда вороны не каркали, галки умолкли... Дятлы своим стуком указывали путь к реке»... (50). «И сказал Гза Кончаку: когда сокол летит к гнезду, то соколенка мы расстреляем своими золочеными стрелами» (51).

Три последних листа посвящены славе вернувшегося из плена Игоря. «Сказал Боян и о године Святославовой – он же песнотворец старого времени»... (52). «Светит солнце на небе, Игорь княжит на Русской земле. Поют девы на Дунае; несутся песни через моря и поля. Едет Игорь к святой Богородице Пирогощей»... (53).

Апофеозом, в радостных светлых тонах, кончается «Слово о полку Игореве» Стеллецкого: «Слава Игорю Святославичу, Буй-Туру Всеволоду, Владимиру Игоревичу... Слава князьям и дружине!»²³⁰.

За долгие годы эмиграции Стеллецкий создал более 50 новых миниатюр-иллюстраций, страничных и маргинальных. Он досконально продумал заставки и концовки, выполненные в виде животного и растительного декоративно-стилизованного орнамента, близкие первому варианту. Мечтая об издании книги с созданными миниатюрами, художник много размышлял над шрифтом будущего печатного издания. Но этому замыслу не было суждено осуществиться.

Помимо трех больших работ: списка «Домостроя» и двух списков «Слова о полку Игореве», в наследии Стеллецкого сохранились еще две лицевые рукописные книги. Это две шут-

²³⁰ Маковский С. К. На Парнасе... – С. 325–329.

ливые работы с цветными миниатюрами-иллюстрациями, стилизованные под лицевые рукописи XVII в.

В июне 1911 г. Стеллецкий совместно с В. А. Комаровским создали и отправили И. С. Остроухову письмо-челобитную, написанное стилизованной скорописью²³¹.

В воспоминаниях певицы и актрисы Т. М. Девель содержится информация еще об одной, хранящейся у нее, работе Стеллецкого: «...он давал о себе знать в размалеванных под XVII век свитках. У меня сохранился лишь один из них. В заставке изображен юноша, блуждающий в лесу по сугробам чисто белого снега. А в тексте, между прочим сказано: «Катаюсь въ саняхъ, читаю Данте, который мне очень по душе»²³².

В Париже 1 января 1918 г. художник создал небольшую книжицу «Песня»²³³, посвященную Наталье Владимировне Трухановой (Игнатъевой). «Песня» – это веселый рассказ о том, как муж проиграл жене в карты золотой перстенок. Текст былины Стеллецкий написал стилизованными полууставом и скорописью, слегка напоминающими настоящие древнерусские полуустав и скоропись. Миниатюры, написанные акварелью, повествуют об этих забавных событиях и убеждают читателя в важности происходящего. Композиции исполнены в традициях XVII в. прозрачными акварельными красками. Создается впечатление, что герои дышат и живут в пространстве книги в уютном мире спокойной и убаюкивающей древней Руси. Шесть несшитых листов текста былины и миниатюр художник одел в картон, покрытый пергаменом, закрепил завязки. В конце сделал запись о месте, времени написания книжицы и указал ее автора. В этой работе художника ярко проявилась «легкость» в обращении с древней культурой, оживающей под его рукой в современном рациональном мире.

Орнаменту рукописной книги, традиции книгописной орнаментации Стеллецкий пытался перенести в печатную журнальную графику. Для журналов «Адская почта» и «Жупел» он выполнил обложку и заставки, а также одну из иллюстраций. В графике, базировавшейся на древнерусские традиции, он стремился к предельной лаконичности и экспрессии

²³¹ РГАЛИ. – Ф. 822 (Остроухов И. С.). – Оп. 2. – Ед. 10.

²³² ОР РНБ. – Ф. 1168. – № 12. – Л. 4.

²³³ РГАЛИ. – Ф. 1403 (Игнатъев А. А.). – Оп. 1. – Ед. 1388. Три страницы книги опубликованы в книге: Кириченко Е. И. Русский стиль. – М., 1997. – С. 281. Ошибочно даны название и год создания. На с. 281 написано: «Д. Стеллецкий. Три иллюстрации к поэме об уходе в 1915».

формы, в которой живое наблюдение реальности обобщено и деформировано в аллегорических и фантастических формах. О. И. Подобедова отметила, что художник «в сатирических журналах «Жупел» и «Адская почта» сумел придать орнаментально-декоративным сюжетным заставкам исключительную емкость, насытил их предельно острым содержанием и дал толчок к развитию элементов книжного убранства, несущего концентрированную смысловую и идейную нагрузку»²³⁴. Участвовал художник в создании «Невского альманаха»²³⁵.

При создании графической работы Стеллецкий использовал манеру, традиционную для древнерусской книжной графики: одинаковая по толщине, непрерывная линия выплетает фигуру, трон, птиц, растительный орнамент, соединяя отдельные элементы в цельное узорочье. Этот прием он использовал при создании композиции «Радость на небе нового манифеста ради» для первого номера журнала «Адская почта», вышедшего в Петербурге в 1906 г. В ней изображены играющие на горнах и гусях, поющие небесные силы. В центре расположена фигура гусяря. Опираясь на солнце и луну, гусярь возносится над градом, откуда рука протягивает свиток с новым манифестом. Как всегда умело организуя поверхность листа, художник свободно расположил множество фигур, свободно скомпоновал отдельные элементы, творчески переработал линию и форму «древности». Мистические фигуры художник создал с помощью растительного орнамента древних миниатюр, переработав его традиционные элементы. Вся журнальная графика Стеллецкого трехцветная в своей колористической основе. Но главная в ней, как и в рукописной книжной графике, самодовлеющая, лапидарная, уверенная линия.

В размышлениях о развитии неорусского стиля и его яркого представителя Стеллецкого, обратившегося к древнерусской книгописной традиции и пытавшегося возродить и переосмыслить ее на новом этапе развития русской культуры, Е. И. Кириченко написала: «Предмет неизменного восхищения и подражания Стеллецкого – древнерусское и народное искусство. В самых разных видах художественного творчества: в скульптуре, в мелкой пластике (керамике), в театральной декорации, в станковой живописи, в монументальной роспи-

²³⁴ Подобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. – М., 1973. – С. 22.

²³⁵ Невский альманах. Жертвам войны писатели и художники. – Пг., 1915. – С. 66.

си, в иллюстрациях и создании рисованной книги, включающей текст и иллюстрации, воссоздающей или возрождающей рукописную книгу («Слово о полку Игореве») – Стеллецкий обнаруживает приверженность древней традиции, следуя ей по мере приближения к 1910 годам со все большей точностью и буквализмом»²³⁶.

Созданные Стеллецким рукописные книги свидетельствуют не только и не столько об укоренившемся в художественной среде, в рамках ретроспективизма, интересе к древнерусской культуре, к культуре древнерусской книжной графики и книжного искусства, но свидетельствуют также о насущной потребности осмыслить и переработать это богатое средневековое наследие, пропустить его через себя, через собственное сознание и мироощущение, для того, чтобы увидеть и понять перспективы развития современного искусства, создать такие художественные произведения, которые указывали бы на взаимосвязь и преемственность древней и новой культур.

В рамках формировавшегося ретроспективизма Стеллецкий создал как минимум две серьезные книжные работы – «Домострой» и «Слово о полку Игореве», – в которых ему удалось соединить и «представления древних художников»²³⁷, и «элементы иконописные и фресковые»²³⁸, монументальность и книжность с «живописными достоинствами современного художника»²³⁹.

Стеллецкий впервые заявил о себе, создав рукописную книгу «Домострой». Фактически последней стала работа над рукописной книгой «Слов о полку Игореве». Он создал достаточно оригинальные и интересные с точки зрения интерпретации древнерусских традиций и художественного исполнения рукописные книги, в которых древность и современность переплелись между собой.

Эти факты также говорят о бережном и внимательном отношении Стеллецкого к книжной графике как важнейшей составляющей художественного освоения мира, о той роли, которую играло при нем книгописание в художественном творчестве и духовной жизни человека и общества.

²³⁶ Кириченко Е. И. Русский стиль. – М., 1997. – С. 398.

²³⁷ Ростиславов А. Выставка произведений Стеллецкого // Речь. – СПб., 1911. – 3 ноября.

²³⁸ Асафьев Б. В. Русская живопись... – С. 103–104.

²³⁹ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин...

Глава 2. Фольклор и фольклорные мотивы в рукописной книжной культуре

Русский фольклор фактически до середины XVIII в. оставался за пределами как рукописной, так и печатной книжных традиций. Первая рукописная книга, в состав которой вошли уникальные записи русских былин, исторических и лирических песен, скоморошин, баллад и духовных стихов, была составлена Киршей Даниловым в 1740–1760-е гг. XVIII в. Для П. А. Демидова ее переписали в 1768 г. Копия, относящаяся к 1760–1780-м гг., сохранилась до настоящего времени²⁴⁰. Рукопись, найденная и описанная К. Ф. Калайдовичем в Калуге, была «писана в лист, на 202 страницах, скорописью, без наблюдения орфографии и без разделения стихов». Впервые изданный в 1804 г., а затем в 1818 г.²⁴¹, этот сборник открыл русской литературе и русской живописи былевой эпос.

Русские народные сказки – мудрые, прекрасные, добрые, порой ироничные, удивительно светлые. В них добро всегда торжествует в борьбе со злом. Своей поэтичностью и духовной силой они привлекли внимание многих писателей; среди них: Н. М. Карамзин, М. Д. Чулков, В. А. Левшин, Г. Глинка, А. С. Пушкин, С. Т. Аксаков, П. П. Ершов, Л. Н. Толстой, М. Горький. Они часто обращались к сказкам, литературно обрабатывая или пересказывая их, облакая в поэтическую форму. Вторая половина XIX в. ознаменовалась всплеском научного интереса к устному народному творчеству. П. В. Киреевский, В. И. Даль, А. Н. Афа-

²⁴⁰ О Кирше Данилове, открытии и публикации уникального памятника русской книжности и литературы см.: Азадовский М. К. История русской фольклористики. – М., 1958. – Т. 1; Дергачева-Скоп Е. И. Новонайденные листы из сборника Кирши Данилова // Труды Отдела древнерусской литературы. – Л., 1965. – Т. 21; Горелов А. А. Кем был автор сборника «Древние российские стихотворения» // Русский фольклор. – Л., 1962. – Т. VII; Шакино И. Кирша Данилов и Урал // Урал. – 1989. – № 12.

²⁴¹ Первыми издателями рукописного сборника Кирши Данилова стали А. И. Якубович и К. Ф. Калайдович, в конце XIX в. издание осуществил А. С. Суворин; несколько серьезных академических изданий было предпринято в советское время. См.: Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. – М., 1804; Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Д. и вторично изданные, с прибавлением 35 песен и сказок, доселе неизвестных, и нот для напева / предисл. К. Ф. Калайдовича. – М., 1818; Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. – СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1892; Сборник Кирши Данилова. – СПб., 1901; Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / изд. подготовили А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. – М.; Л., 1958; Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / изд. подготовили А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. – М. – Л., 1977.

насьев, А. Ф. Гильфердинг, Д. К. Зеленин, А. Н. Веселовский²⁴² собрали, исследовали и опубликовали сказки, сказания, старины, былины, предания, пословицы, поговорки, тем самым привлекая к этому пласту культуры всеобщий интерес. Появились разнообразные светские издания сказок.

В 1870-е гг. к русским народным сказкам обратился малоизвестный ныне писатель, собиратель сказок, былин и старин – А. А. Брянчанинов, взявший за основу традиционные сказочные сюжеты и переложивший их в стихотворной форме. Впервые (в 1883 г.) сборник из 25 сказок писатель оформил и подал в виде рукописной книги.

§1. А. А. Брянчанинов и его «Русские народные сказки в стихах»

Анатолий Александрович Брянчанинов (1839–1918 г.) – писатель, поэт, беллетрист, собиратель сказок, былин и старин. Он принадлежал к известному дворянскому роду, происходившему от Михаила Афанасьевича Бренка (Бронника), приехавшего в Россию еще при великом князе Дмитрие Ивановиче Донском. Брянчанинов окончил инженерное училище, затем курс Николаевской инженерной академии, служил в лейб-гвардии в 1-м стрелковом батальоне²⁴³. Выйдя в 1862 г. в отставку, служил сначала в Вологодских губернских учреждениях. К литературной деятельности он обратился в 17 лет. В журналах «Русский вестник» и «Сын Отечества» в 1867, 1868 и 1869 гг. были опубликованы его рассказы и повесть²⁴⁴.

²⁴² Киреевский П. В. Русские народные песни, собранные Петром Киреевским. Часть 1-я. Русские народные стихи // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей Российских, 1848. – Кн. 9; Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. – М., 1856–1858. – Вып. 1–3; Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. – М., 1860–1863. – Вып. 1–8; Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. – М., 1873; Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. – М., 1897; Афанасьев А. Н. Народные русские легенды. – Казань, 1914; Афанасьев А. Н. Русские заветные сказки. – Валаам, б. г.; Даль В. И. Пословицы русского народа. – СПб., 1861–1862; Даль В. И. Собр. соч. – СПб., 1861. – 8 т.; Гильфердинг А. Ф. История балтийских славян. – М., 1855; Гильфердинг А. Ф. Онежские былины. – М., 1873; Гильфердинг А. Ф. Собр. соч. – СПб., 1868–1874; Веселовский А. Н. Розыскания в области русского духовного стиха. – СПб., 1889. – Вып. 5; Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии. – М., 1916.

²⁴³ См.: Дилакторский П. А. Вологжане-писатели: Материал для словаря писателей. – Вологда, 1900. – С. 14; Швецов М. Н. Из прошлого. – Вологда, 1913. – С. 41–43; Максимовский М. Исторический очерк развития главного инженерного училища (1819–1869). – СПб., 1869. – С. 133.

²⁴⁴ Брянчанинов А. А. Три свидания: Рассказ // Русский вестник. – 1867 – № 12. Его же. Безысходная доля: Повесть // Русский вестник. – 1868. – № 11; Его же. Из колеи: Рассказ // Сын отечества. – 1869. – № 10.

Первые сочинения вошли в небольшую книжку «Повестей и рассказов», вышедшую в Москве в 1870 г. В 1872 г. в Москве в типографии П. В. Бахметева в виде отдельной небольшой по размеру книжечки (формат: восьмушка) вышел рассказ «Игрушка». В том же году молодой писатель создал «драму из народного быта» (так у автора) – «Бездольная». Но публикация ее затянулась на долгие пять лет. В 1875 г. А. А. Брянчанинов переехал в Орел, стал директором Орловского земельного банка.

В 1878 г. состоялось его знакомство с И. С. Тургеневым (именно к нему Брянчанинов обратился с просьбой прочитать и помочь опубликовать пьесу). Тургенев проникся добрым чувством к Брянчанинову, отдавал должное его таланту и призывал «...не отказываться от литературной деятельности, к которой – я все-таки убежден в том – Вы имеете несомненное призвание»²⁴⁵. В другом письме Тургенев подчеркивал, что он знает Брянчанинова как «совершенно честного, умного и талантливого человека»²⁴⁶. Оказывая содействие Брянчанинову, Тургенев в одном из писем предложил ему «найти в нашей провинциальной жизни самый богатый материал для новых сочинений»²⁴⁷. Таким «материалом» стали русские народные сказки. Но писатель не просто пересказал их, а переложил стихами, отчего они получились более живыми и привлекательными. Вот как, например, зазвучал сюжет о Сивке-бурке в «Сказке об утке – золотые перышки»:

Вышел тот (Иван-дурак – Г. А.)
в места глухие
На луга заповедные
Волос конский припалил,
Крикнул громко, что есть сил:
«Эй, конек ты, Сивка-бурка,
Чудо, вещая каурка,
Стань сейчас передо мной,
Словно лист перед травой!»
Вихрем мчится Сивка-бурка,
Чудо, вещая каурка,

Изо рта огнем палит,
Из ушей дым-сер валит.
Звонко, весело проржала
и как вкопанная стала.
Влез дурак в одно ушко –
Угостился широко;
Влез в другое – нарядился
и красавцем появился,
Да таким, что ни сказать,
Ни пером не описать!²⁴⁸

²⁴⁵ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. Письма. – М. – Л., 1967. – Т. 12. – Кн. 1. – С. 367. (Далее при ссылке на письма этого издания в тексте в скобках указывается номер тома, книги и страница.)

²⁴⁶ Тургенев И. С. ПСС. – Т. 12. – Кн. 2. – С. 272.

²⁴⁷ Там же. С. 89.

²⁴⁸ НИОР РГБ. – Ф. 492. – № 202.

Забавной и живой стала обретшая стихотворную форму сказка-небывальщина «Не любо – не слушай» о мужике, посадившем в подвале своего дома горошину:

Посадил мужик в подвал Петуха;
тот отыскал
Там горошину, прельстился
И скликать всех кур пустился.
Мужичок то услышал,
Петуха оттуда взял,
А горох, покрыв землю,
Полил чистой водою;
Тот сейчас же в рост пошел.
Рос да рос – уткнулся в пол...
Прорубил мужик накаты,
Самый пол убогой хаты,
А горох все вверх идет,
Потолок уж достает.
Мужичок не унывает
И дыру в нем прорубает –
Выше знай горох бежит,
По стропилинам скользит.
Мужику не жаль и крыши:
Разобрал – горох все выше
Стал тянуться, поднялся
И уперся в небеса.
Говорит мужик: «Хозяйка!
Армячок-то мне подай-ка,
Я хочу на небо лезть!»
«Полезай, коль смелость есть!»
Взял мужик краюшку хлеба;
И полез себе на небо.
Лез да лез – насилу влез;
Огляделся – тьма чудес!
Входит в дом большой, богатый:
Средь расписанной палаты
Стол с закусками стоит,
И те яства сторожит
О семи глазах козленок.
Догадался мужичонок,
Как ему тут поступать –
Стал сейчас же причитать:

«Глаз усни!»
Глазок закрылся.
Мужичок прибодрился
И все шесть заговорил;
Про седьмой же и забыл,
Что сидел в спине козлиной.
Сел за стол – и в миг единый
Так наелся, напился,
Что на печку забрался.
Вот хозяин воротился,
От козленка известился
Про нахала-мужика
И, намяв ему бока,
Выгнал из дому по шее.
Тот к горошине скорее
Из покоев поспешил –
Глядь: гороха след простыл!
Мужичок не растерялся,
Паутину вить принялся,
Из нее веревку свил,
К краю неба прицепил
И давай по ней спускаться.
Стал к земле уж приближаться –
Поглядел – веревка вся!
Вниз как камень сорвался,
В топь болотную свалился
И по шею погрузился.
Стала утка вить гнездо
И на голову его
Прутьев, травки натаскала
И яиц в гнездо наклала.
Ухитрился мужичок,
Поднялся на сколько мог,
И в удобную минутку
Ухватил за хвостик утку.
Утка билась час-другой.
Мужика наверх тащила
И из топи моховой,
Наконец, освободила.
Утку взял мужик с собой
И отправился домой.
То не чудо из чудес,

Что мужик упал с небес;
А то чудо из чудес,
Как туда-то он залез!²⁴⁹

В августе 1881 г. Брянчанинов отправил первые три сказки Тургеневу в Спасское-Лутовиново. Прочитав их, Тургенев ответил автору, что «сказки понравились: верны тоном и стих хороший»²⁵⁰.

При отъезде из своего Орловского имения в Петербург Тургенев взял с собой и присланные сказки, чтобы отдать их для напечатания М. О. Вольфу. «Я намерен свезти их (сказки.) к М. О. Вольфу и постараюсь уговорить издать Ваше собрание с иллюстрациями, что обещает несомненный успех», – писал Тургенев 20 августа (1 сентября) 1881 г.²⁵¹ Спустя несколько дней он известил Брянчанинова из Петербурга: «Вчера я отвез Ваши три сказки к М.О. Вольфу... Вероятно, они попросят у Вас остальных сказок»²⁵². В этом же письме Тургенев предложил написать небольшое предисловие к сказкам.

За два месяца, прошедших с момента передачи сказок Вольфу, Брянчанинов не получил от него никаких известий. Получалось, что рекомендация писателя сыграла отрицательную роль. Но Тургенев был очень заинтересован в публикации сказок в иллюстрированном варианте. В конце октября 1881 г. он написал Брянчанинову, переехавшему в Вологду: «...Но вот что заставляет меня недоумевать. Вы мне ни слова не говорите о М. О. Вольфе – так что я не знаю, с ним ли Вы сошлись насчет издания (он хотел снестись с Вами) – или беретесь за него сами? Пожалуйста, разъясните мне этот вопрос. И куда и к кому прислать мне свое предисловие?»²⁵³

В начале 1882 г. с изданием сказок еще ничего не было решено. Тогда Тургенев, помня о своих обещаниях написать предисловие к «Сказкам», вновь отправил письмо Брянчанинову: «Из письма Вашего я заключаю, что Вы с Вольфом не сошлись, может быть, даже он не написал Вам. Дайте мне об этом знать – и, согласно с Вашим ответом, я либо отправлю Вашу тетрадь (первый выпуск из 10 сказок) к Вам в Кадни-

²⁴⁹ НИОР РГБ. – Ф. 492. – № 202.

²⁵⁰ Тургенев И. С. ПСС. – Т. 13. – Кн. 1. – С. 3.

²⁵¹ Там же. С. 3.

²⁵² Там же. С. 116.

²⁵³ Тургенев И. С. ПСС. – Т. 13. – Кн. 1. – С. 116.

ков, либо пошлю ее к Вольфу, приложив к ней письмо... и вторично выражу мнение о Вашей работе и повторю ему мое предложение написать к ней небольшое предисловие»²⁵⁴.

Вольф не стал издавать «Сказки», не объясняя причин автору. Но предисловие Тургеневым было написано. В августе 1882 г. писатель прислал его автору²⁵⁵. До выхода в свет «Русских народных сказок в стихах» великий русский писатель так и не дождал, они были опубликованы только через два года после его смерти.

Поняв всю тщетность предпринимаемых попыток издать сказки, Брянчанинов решил привлечь к ним внимание другим способом. В 1883 г. он выбрал 25 сказок, которые были каллиграфически переписаны на 103 листах бумаги большого формата (20,0×30,0 см) и переплетены. Переплет был сделан из великолепного фиолетового бархата. По верхней крышке вытиснили золотом заголовок: «Анатолий Брянчанинов. Русские народные сказки в стихах. 1883». Для форзаца использован белый муар. И эту небольшую рукописную книгу Брянчанинов преподнес в Дворцовую библиотеку в качестве подарка царской семье. Она попала к великому князю Николаю Николаевичу (на обороте верхней крышки переплета экслибрис Николая Николаевича с изображением вензеля на фоне княжеской короны)²⁵⁶. Таким образом, писатель Брянчанинов создал небольшую рукописную книгу, своим содержанием тяготеющую к рукописным книгам новой традиции.

В 1885 г. первый том «Русских народных сказок в стихах» с предисловием Тургенева и великолепными иллюстрациями М. Мальшева выпустил Ф. Ф. Павленков. Говоря об этом издании, нельзя не привести целиком небольшое предисловие. «Достоинство русских народных сказок оценено и признано не только нашей публикой, но вообще всем образованным и ученым миром. Мысль г. Брянчанинова переложить некоторые из них на стихи мы считаем счастливой, тем более что он исполнил свою задачу с замечательным искусством и тактом, всюду сохраняя тон и колорит оригинала, и разнообразием размера придавая ему более жизни и движения».

Стихотворная форма имеет то преимущество, что она, если можно так выразиться, ближе придвигает содержание сказок

²⁵⁴ Там же.

²⁵⁵ Там же. С. 316.

²⁵⁶ НИОР РГБ. – Ф. 492. – № 202.

к памяти и восприимчивости читателей, особенно молодых. Подобную же пользу приносят иллюстрации, исполненные в народном и сказочном духе. Они говорят зрению, как стихи слуху, и одинаково возбуждают эстетическое чувство. А потому мы позволяем себе обратить внимание нашей публики на это издание и желаем ему прочного и полного успеха. Иван Тургенев»²⁵⁷.

Это замечательное издание Ф. Ф. Павленкова, включившее в себя 25 сказок, с большим числом рисунков-иллюстраций, выполненных с помощью цинкографии, было очень неоднозначно встречено русской критикой.

В журнале «Педагогический листок» аноним предложил не судить эту книгу, а «подождать отзывов о ней людей, непосредственно наблюдающих детей во время чтения, тем более что вопрос полезности чтения сказок до сих пор не решен окончательно в педагогической литературе»²⁵⁸.

Анонимный критик, прежде всего, рассмотрел содержание книги, подчеркнув, что «Брянчанинов, действительно, удачно владеет стихом, есть у него и некоторая образность... В общем, сказки читаются очень легко и с интересом, но мы не думаем, чтобы все эти 25 сказок полезны были для детского чтения»²⁵⁹. Не оставил без внимания полиграфическую сторону издания, ее новаторство – «печатаение рисунков с помощью цинкографии». «Книжка издана изящно», – отмечалось в «Педагогическом листке».

В самом конце рецензии было высказано пожелание: «Хорошо бы, если бы Павленков издал некоторые сказки отдельно, для чтения народа и солдат, тем более что весь сборник по цене своей мало доступен для этой цели». Цена сборника сказок была 2 руб. 50 коп.

Некий Н. П-в, поместивший рецензию в журнале «Женское образование», высказался в адрес книги более категорично: «Мы посоветовали бы г. Брянчанинову выработать себе стих. Да и по содержанию его прекрасно изданная иллюстрированная книга не может быть рекомендована для детского чтения. Что касается предпосланного книге предисловия Тургенева, то оно ничего в ней не объясняет и написано с очевидной и исключительной целью рекомендовать для лучшего сбыта книги»²⁶⁰.

²⁵⁷ Тургенев И. С. Предисловие / Брянчанинов А. А. Русские народные сказки в стихах. – СПб., 1885.

²⁵⁸ Педагогический листок. – 1885. – № 1. – С. 44.

²⁵⁹ Там же. С. 46.

²⁶⁰ Женское образование. – 1885. – № 4. – С. 303–304.

Много лет спустя, готовя к изданию полное собрание сочинений Тургенева, М. К. Азадовский счел возможным присоединиться к приведенному выше мнению. В комментарии к «Предисловию» было сказано: «Желая помочь Брянчанинову с публикацией сказок, Тургенев явно переоценил художественные достоинства его стихотворных переделок»²⁶¹.

Из изложенного следует, что если сочинению Брянчанинова давались различные, а порой и противоположные оценки, то само издание, с его оформлением, было высоко оценено.

В 1895 г. Ф. Ф. Павленков предпринял многотомное издание иллюстрированной библиотеки сказок и включил в нее все сказки, переработанные Брянчаниновым. А их было более ста. Сказки по две – три, очень редко больше, были собраны в небольшие по формату (восьмушка) книжечки объемом в 2–3 печатных листа. Иллюстрации к ним создал тот же художник – М. Малышев. «Русские народные сказки в стихах» Брянчанинова составили содержание с 46 по 70 выпуски иллюстрированной библиотеки.

Книги выходили в мягких серийных переплетах, что позволяло их группировать по усмотрению владельца и таким образом создавать конволюты. Этим, прежде всего, воспользовался сам автор. Все 25 книжечек он собрал в один том. К нему был сделан переплет из коленкора зеленоватого оттенка. На обложке вытиснено золотом: «Его императорскому высочеству наследнику цесаревичу благоговейно подносит свой труд автор».

Эта книга была подарена автором в библиотеку цесаревича Алексея, о чем, помимо надписи на обложке, свидетельствует экслибрис на ее обратной стороне: «Из библиотеки Е. И. В. наследника цесаревича и вел. кн. Алексея Николаевича». В настоящее время она, как и многие другие книги из дворцовых библиотек, хранится в Российской государственной библиотеке.

Подготовка и выпуск «Русских народных сказок в стихах» с предисловием Тургенева стали одной из самых ярких страниц в творческой биографии Брянчанинова. В 1911 г. вышел в свет его сборник «Старины и былины Печорского края». На титульном листе рядом с именем автора, в скобках, издатель счел необходимым отметить: «А. Брянчанинов, автор «Русских народных сказок в стихах» с предисловием И. Тургенева».

²⁶¹ Тургенев И. С. ПСС. – М., 1982. – Т. 10. – С. 604.

Но если рукописная книга, содержащая переработанные русские народные сказки, оказалась достаточно случайным явлением в творчестве писателя Брянчанинова, то в творчестве русских художников, таких как В. М. Васнецов, Е. М. Бём, И. Я. Билибин, Б. В. Зворыкин, Г. И. Нарбут и других, обратившихся к книгописной и книгопечатной древнерусским традициям, она стала не только закономерным явлением, но и оказала воздействие на поиск тем и формирование эстетических идеалов.

*§2. Иллюстратор и книгописец рубежа XIX–XX вв.
В. М. Васнецов (1848–1926 гг.)*

На рубеже XIX–XX вв. создавался новый образ древнерусской книги, в которой вместе выступили древность и новаторство: такими книгами стали иллюстрированные книги, содержащие произведения русского фольклора.

В русском искусстве сказочно-фантастические мотивы встречались издревле. Неотъемлемыми элементами деревянной резьбы являлись русалки-сирены, львы, грифоны, волки, собаки, жар-птица, петушки. Они также украшали изделия ювелирного искусства, бытовую утварь. Образное воплощение сказки и былины впервые получили в народных лубочных картинках. Их тематика была разнообразной. Особой популярностью пользовался лубок волшебного-героического характера, прославляющий подвиги героев народных сказок. Самыми популярными персонажами, воплотившимися в русских народных картинках, были Еруслан Лазаревич и Бова-королевич. Эти герои, пришедшие из иноземных источников, на картинках изображались одетыми в немецкие кафтаны и французские латы. Действие, представленное на картинке, разворачивалось чаще всего на фоне экзотических восточных замков. Но изображены были русские богатыри, способные сокрушить любого врага. Например, любимый герой русского лубка Еруслан Лазаревич изображался верхом на коне, с пикой и мечом в руках, рубящий одну за другой головы страшного змия. Чтобы изображение было понятным, под рисунком в один или несколько столбцов размещался пояснительный текст: «Ерусланъ Лазаревичъ ехалъ путемъ дорогою и напалъ на Еруслана царь змеиски или морское чудовище, которой

пожираль народъ в городе...». «Проворно выхватил богатырь меч-кладенец, взмахнул им – и одна голова свалилась с туловища змеиного, еще взмах – и другой головы как не бывало. Застонало чудовище, завопило голосом человеческим: государь Еруслан Лазаревич, смилуйся надо мною, не руби третью голову, не предай смерти...»²⁶². «При всей застылости сцены и определенном схематизме, – писала исследователь Н. Ф. Шанина, – изображение проникнуто духом эпичности – художник стремится передать бесстрашие героя и величие свершаемого им подвига»²⁶³.

Помимо волшебного-героических выпускались листы, посвященные бытовым и сатирическим русским сказкам: «Емеля-дурак», «Как мыши кота хоронили», «Шемякин суд», «Повесть о Ерше-Ершовиче», «О глупой жене», «О льстивой лисе и куре» и другие. Любое изображение сопровождалось текстом. Если лубок был односюжетным, то текст, чаще всего набранный шрифтами, воспроизводящими шрифты старопечатных книг, размещался под или над изображением. А сама подача материала воспроизводила манеру оформления лицевых рукописей XVII в. Если на листе последовательно изображалось несколько значительных эпизодов, то есть композиция была многосюжетной, то текст давался под каждым из них, по принципу построения иконных клейм.

С развитием полиграфии получили распространение лубочные издания сказок – небольшие книжечки с картинками на дешевой бумаге. «Утравив наивную искренность примитивного лубка, многие иллюстрации превратились в дилетантские картинки самого низкого вкуса»²⁶⁴. Но даже эти книжицы, низкой полиграфической культуры и невысоким качеством дилетантских иллюстраций, названные В. Г. Белинским «жалкими книжонками», привлекали многочисленных читателей и, как свидетельствовал П. А. Вяземский, «жадно скупались... легко покупались, как изюм, орехи и моченые яблоки»²⁶⁵.

Русская лубочная картина, лубочные и полулубочные сказки выступали в роли той иллюстрированной литературы, которая, по мнению Н. В. Новикова, «притягивала к

²⁶² Ровинский Д. А. Русские народные картинки. – СПб., 1881. 5+7 тт.; Ровинский Д. А. Русские народные картинки. – СПб., 1900. – 2 т.

²⁶³ Шанина Н. Ф. Сказка в творчестве русских художников. – М., 1969. – С. 7.

²⁶⁴ Там же. С. 9.

²⁶⁵ Цит. по: Новиков Н. В. Русские сказки в записях первой половины XIX в. – М. – Л., 1961. – С. 22.

себе массового читателя. Эта литература, соприкасавшаяся с фольклором, волновала и занимала читателя. Она увлекала его простотою формы и многообразием содержания; вводила его в мир фантастики и удивительных приключений»²⁶⁶. Народные картинки оказали влияние на различные виды искусства. Не случайно И. Е. Репин, указывая на значение лубка, говорил: «Для тех, кто желает создать капитальное народное произведение, следует искать темы в лубочных созданиях и самого примитивного характера. Традиции и преемственность дают особую силу новым произведениям»²⁶⁷.

Интерес представителей русской культуры к фольклору как таковому и к сказке и былине как к яркому и значимому явлению литературы определил и отношение к ним художников как предмету и теме иллюстрирования. Сказочные сюжеты, образы былинных героев начали активно наполнять русское изобразительное искусство как иллюстрации к изданиям и как самостоятельные произведения станковой, а затем и монументальной живописи. Русские живописцы XIX – начала XX в. создали такие художественные образы, которые прочно ассоциируются и связываются непосредственно с текстом, создавая нерасторжимое единство. Первыми художниками, обратившимися к сказке, стали А. А. Брюллов, Ф. П. Толстой, Г. Г. Гагарин, Л. А. Серяков, Р. К. Жуковский, которые трактовали фольклорные и сказочные сюжеты в духе романтизма. В 1850-е гг., когда расширился круг сказочных сюжетов, возросло и число художников, обратившихся к этой теме. Писали и рисовали сказку в духе позднего романтизма представители русского реализма, разные по стилистическому поиску мастера: М. А. Зичи, М. О. Микешин, В. Е. Шварц, В. Е. Маковский.

Во второй половине XIX в. художники стали чаще обращаться к мифу, к сказкам и былинам при выборе сюжетов и тем картин и графических работ. Иллюстрировать сказку – дело сложное. Один из крупнейших исследователей русского фольклора В. Я. Пропп в размышлениях о специфике сказки как произведения устной литературы, отметив особенности и сложности ее иллюстрирования, написал: «Сказку вообще принципиально невозможно иллюстрировать, так как собы-

²⁶⁶ Новиков Н. В. Русские сказки... – С. 29–30.

²⁶⁷ Репин И. Е. О легких работах // Труды Всероссийской Академии художеств, 1947. – Вып. V. – С. 215.

тия сказки совершаются как бы вне времени и пространства. Сказка сразу же перестает быть сказкой»²⁶⁸. Восприятие сказок и былин, пословиц и поговорок, содержащих как поэтический вымысел, так и исторически достоверные сведения, повлекло за собой создание детально подробных и литературных изображений, опирающихся на глубокое историческое знание.

Создавая в иллюстрации образ сказки, художники и писатели зачастую чувствовали необходимость не только в ее иллюстрировании, но и в подборе соответствующего тексту типа письма. Только так возможно было передать дух и атмосферу сказки, показать ее глубокие исторические корни. В итоге появились рукописные книги, содержащие сказки, поговорки, былины, впоследствии литографировавшиеся и издававшиеся большими тиражами.

В роли иллюстраторов русских сказок, былин, старин, пословиц и поговорок выступили художники В. М. Васнецов, Е. Д. Поленова, И. Я. Билибин и Б. В. Зворыкин, Г. И. Нарбут.

Е. В. Честняков и А. М. Ремизов, интерпретируя традиционные сказочные сюжеты, создавали на их основе свои, оригинальные, сказки. Всех вышеуказанных представителей отечественной культуры, живших на рубеже XIX–XX в., объединила любовь к устному народному творчеству, к рукописной книге, знание рукописной книжной традиции, желание и умение создавать рукописные книги.

Происходившее во второй половине XIX – начале XX в. обращение к фольклору было не только одним из элементов освоения истории культуры Древней Руси, но и стало поводом для осмысления нравственно-этических проблем современной России через миф и легендарное прошлое.

В начале XX в. русский фольклор превратился в такой мощный источник художественного вдохновения, что иллюстрации на фольклорные темы заняли не менее значимое место в книге, чем сам текст, и книга превратилась в подлинное произведение искусства. Сказочные книги, считавшиеся детской литературой, по мнению исследователей, «в равной степени предназначались и для взрослого человека, способного в полной мере оценить изысканное графическое исполнение и причудливый мир, созданный художниками»²⁶⁹. Лучшим же

²⁶⁸ Пропп В. Я. Русская сказка. – Л., 1984. – С. 32.

²⁶⁹ Соломатина Н. Русское искусство и мир сказки // Сказка в России / Государственный Русский музей. Каталог выставки. – СПб., 2001. – С. 13.

художественным воплощением русского фольклора, в котором присутствовало и отношение к окружающей действительности, и глубокое понимание истории и происходящих исторических процессов, и осознание значимости культурных традиций, стали рукописные книги, соединившие иллюстрации и каллиграфию (специально подобранные или разработанные шрифты и графику письма).

Обратимся к некоторым аспектам творчества русских художников, переосмыслившим древнюю книжную традицию и создавшим на ее основе рукописные книги нового времени.

Виктор Михайлович Васнецов и его «Песнь о вещем Олеге»

В. М. Васнецов – выдающийся русский исторический художник-передвижник, прославивший свое имя, прежде всего, работами на фольклорно-эпические темы и иллюстрациями к пушкинской «Песне о Вещем Олеге». Прежде чем найти свой путь в живописи – путь создателя русских народных сказочных и легендарно-былинных образов, выступил как художник-жанрист, автор рисунков и картин из народного быта. Создавая картины, иконы, архитектурные проекты, монументальные росписи, работая над театральными декорациями, иллюстрируя книги, развивая рукописные традиции, он продолжил живописные традиции древнерусских мастеров. По мнению искусствоведа Н. Ф. Шаниной, «ценность творчества Васнецова, создавшего свои произведения на национальной основе, его значение в русском искусстве как первооткрывателя нового жанра и живописи или, как он сам себя называл, «историка несколько на фантастический лад», несомненна»²⁷⁰.

С Васнецовым в истории русской культуры связано появление и развитие нового направления в живописи, основанного на национально-романтических истоках. «Васнецов предстает перед нами как новатор, стоящий во главе ренессанса и подъема русской национальной живописи. Он противопоставил свой стиль господствующим в то время в обществе направлениям и одержал блестящую победу», – писал французский историк и археолог де Бай²⁷¹. Н. К. Рерих указал еще на одну

²⁷⁰ Шанина Н. Ф. Сказка в творчестве русских художников... – 17.

²⁷¹ L'oeuvre de Victor Vasnetszoff devant l'École Moderne de Peinture en Russie. Par m. Le Baron de Baye, membre correspondant de l'Académie Nationale

сторону новаторства Васнецова, отметив, что тот первым из русских художников «не погнушался внимательно отнестись к делу художественной промышленности, сознавая всю важность вмешательства художников в создание даже мелочей жизненного обихода»²⁷².

Для Васнецова родной стихией стали сказки, былины, мифы, иллюстрируя которые он продолжил традиции древнерусского книгописания. Вера в единство разных видов искусства помогла ему в 1899 г. создать шедевр русской книжной культуры – «Песнь о вещем Олеге».

Виктор Михайлович Васнецов родился в селе Лопьял Вятской губернии. Детские годы прошли в селе Рябово. Вспоминая детство, Васнецов писал: «Я жил в селе среди мужиков и баб и любил их не «народнически», а попросту, как своих друзей и приятелей, слушал их песни и сказки, заслушивался, сидя на печи при свете и треске лучины»²⁷³. Художник также рассказывал: «Пушкинскую няню Арину Родионовну нам, детям, заменяла словоохотливая стряпуха, ее увлекательнейшие с присказками и прибаутками рассказы, которые мы слушали с затаенным дыханием, раскрывали перед нами неисчерпаемые сокровища народной мудрости и поэзии... Думаю, не ошибусь, когда скажу, что сказки стряпухи и повествования бродячих людей, много повидавших на своем веку, заставили меня на всю жизнь полюбить прошлое и настоящее моего народа, во многом они определили путь, дали направление моей бурной деятельности»²⁷⁴. Из этого живого общения со средой выросли корни васнецовского историзма на «несколько на фантастический лад».

Первоначальное образование, полученное в доме отца-священника, Васнецов продолжил в Вятском духовном училище и духовной семинарии, где он учился с 1858 по 1867 гг. В духовной семинарии он изучал древнерусскую литературу: жития, четьи-минеи, летописные своды, хронографы. Близкие к фольклорным образы русской литературы насыщали эмоционально-душевное бытие Васнецова. «Я только Русью и жил»,

de Reims. – Reims, 1895. – S. 9.

²⁷² Рерих Н. К. В. М. Васнецов // Журнал для всех. – 1902. – № 10. – С. 1235–1240.

²⁷³ Письмо В. М. Васнецова В. В. Стасову от 7 октября 1898 г. / Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / сост., вступ. ст. и примеч. Н. А. Ярославцевой. – М., 1987. – С. 154.

²⁷⁴ Цит. по: Лобанов В. Виктор Васнецов. – М., 1962. – С. 6–7.

– скажет В. М. Васнецов²⁷⁵. Почти два десятилетия, столь существенные для становления творческого художественного сознания Васнецова, продолжалось воздействие поэтики фольклора и «эпоса древнерусской литературы, раскрывающего, по словам Д. С. Лихачева, историю вселенной и историю Руси»²⁷⁶. Именно в Вятке Васнецов создал свою первую фольклорную серию рисунков для сборника русских пословиц и поговорок. Огромную роль в становлении профессионального мастерства и его художественной манеры сыграло его участие в росписи Вятского собора.

Знакомство с биографией Васнецова, с его детством и годами учебы в училище и семинарии приводит к мысли, что судьба будущего художника сложилась так, как будто ему заранее предназначалось стать певцом русской сказки²⁷⁷.

В августе 1867 г. Васнецов прибыл в Петербург, где с 1867 по 1868 гг. учился в рисовальной школе Общества поощрения художников у И. Н. Крамского. В 1868 г. Васнецов поступил в Академию художеств. Его учителями стали известные мастера, профессора живописи П. В. Басин, В. П. Верещагин и П. П. Чистяков. В 1870 г. за эскиз «Христос и Пилат перед народом» Васнецов получил Большую серебряную медаль²⁷⁸. В 1874 г. он впервые участвовал в выставке Товарищества передвижных художественных выставок, членом которого он стал четырьмя годами позже, в 1878 г. Ориентируясь на традиции таких мастеров, как П. А. Федотов и В. Г. Перов, художник в 1870 гг. создал ряд самобытных жанровых произведений в духе передвижничества, запечатлев различные типы современного

²⁷⁵ Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников... – С. 148.

²⁷⁶ Лихачева В. Д., Лихачев Д. С. Художественное наследие Древней Руси и современность. – Л., 1971. – С. 60.

²⁷⁷ Как будто именно о Викторе Васнецове в свое время написал В. Г. Белинский: «Если личность поэта должна отражаться в его творениях, то может ли не отражаться в них его народность? Возьмем поэта русского: он родился в стране, где небо серо, снега глубоки, морозы трескучи, вьюги страшны, лето знойно, земля обильна и плодородна: разве все это не должно положить на него особо характеристического клейма? Он в младенчестве слышал сказки о могучих богатырях, о храбрых витязях, о прекрасных царевнах и княжнах, о злых колдунах, о страшных домовых; он с малолетства приучил свой слух к жалобному протяжному пенью родных песен; он читал историю своей родины, которая не похожа на историю никакой другой страны в мире; он провел лета своей юности среди общества, которое не похоже ни на какое другое общество; он принадлежит к народу, который еще не живет полной жизнью, но у которого настоящее уже интересно как шаг, как переход к прекрасному будущему...». См.: Русские писатели о литературном труде. – Л., 1954. – Т. 1. – С. 564.

²⁷⁸ Булгаков Ф. И. Наши художники. – СПб., 1890. – Т. I. – С. 74.

ему общества: «С квартиры на квартиру» (1875–1876 гг.), «Чаепитие в трактире» (1872–1874 гг.) и «Преферанс» (1879 гг.). В 1878 г. Васнецов написал три работы, соприкасающиеся с батальной темой, а именно с темой русско-турецкой войны 1877–1878 гг.: «Военная телеграмма», «Развешивание флагов» и рисунок пером «Ночью на улицах Петербурга в день взятия Плевны».

В 1870 гг. Васнецов заявил о себе как жанрист. В 1871 г. он исполнил эскизы будущих больших сказочных полотен «Витязь на распутье» и «Три богатыря». «Как я стал из жанриста историком (несколько на фантастический лад) – точно ответить не сумею, – размышлял Виктор Васнецов в одном из писем В. В. Стасову. – Знаю только, что во время самого ярого увлечения жанром, в Академические времена в Петербурге, меня не покидали неясные исторические и сказочные грезы. Противоположения жанра и истории в душе моей не было, а стало быть, и перелома или какой-либо переходной борьбы, во мне не происходило... Я всегда был убежден, что в жанровых и исторических картинах, статуях и вообще в каком бы то ни было произведении искусства – образа, звука, слова – в сказках, песне, былинке, драме и проч. сказывается весь цельный облик народа, внутренний и внешний, – с прошлым и настоящим, а может быть, и будущим. Только больной и плохой человек не помнит и не ценит своего детства и юности... Плох тот народ, который не помнит, не ценит и не любит своей истории!»²⁷⁹.

Решительный перелом в творчестве Васнецова наступил в связи с его переездом в Москву в 1878 г., о чем он сам говорил следующее: «Решительно и сознательно переход от жанра совершился в Москве златоглавой, конечно. Когда я приехал в Москву, то почувствовал, что приехал домой и дальше ехать уже некуда. Кремль, Василий Блаженный заставляли чуть ли не плакать, до такой степени все это веяло на душу родным и незабвенным»²⁸⁰. Художник писал: «Я чувствовал всем существом, что только Москва, ее народ, ее история, ее Кремль смогут оживить, воскресить мою обессиленную петербургским равнодушием и холодом фантазию»²⁸¹. В Москве Васнецов установил прочные дружественные связи с С. И. Мамоновым и П. М. Третьяковым, подружился с В. Д. Поленовым и М. В. Не-

²⁷⁹ Письмо В. М. Васнецова В. В. Стасову от 20 сентября 1898 г. / Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников... – С. 150.

²⁸⁰ Там же. С. 151.

²⁸¹ Цит. по: Лобанов В. Дом-музей художника В. М. Васнецова. – М., 1957. – С. 26.

стеровым, стал деятельным участником творческого содружества художников, организовавшегося в имени Абрамцево²⁸².

В 1880-е гг., в московский период жизни, фольклорно-эпическая тематика стала ведущей в творчестве Васнецова, хотя замысел многих из них относится к более ранним годам. Сам Васнецов писал: «Некоторые из картин были задуманы мною еще в Петербургский период, например, «После побоища» (1880 г.) из «Слова о полку Игореве» и «Витязь на распутье» (1871–1882 гг.), «Богатыри»..., «Битва славян со скифами» (1882 г.)». Публике, художественной критике и друзьям художника его первое выступление в роли историка «несколько на фантастический лад» показалось чем-то неожиданным, а для некоторых неприемлемым. Васнецов выступил как художник-новатор, поставив перед собой серьезную цель – воплотить в реалистических живописных образах далекое героическое прошлое своей родины, преломленное в свете народной поэзии.

Лучшей батально-исторической картиной Васнецова стали «Богатыри», над которыми он работал практически более 20 лет, с 1876 по 1898 гг. Средствами живописи художнику удалось создать образы былинных богатырей, защитников рубежей родной земли и заступников за несправедливо обиженных.

²⁸² Н. В. Поленова писала о с. Абрамцево: «Этому с виду ничем не выдающемуся местечку выпало на долю быть свидетелем жизни интересной в истории развития русской культуры, а также колыбелью целого движения и возрождению национального духа в русском искусстве». См.: Поленова Н. В. Абрамцево. – М., 1922. – С. 17.

Виктор Васнецов не уставал повторять, что царящая в Абрамцево животворящая творческая атмосфера вдохновила его на создание полотен на темы русских сказок и былин. В 1898 г. в письме В. В. Стасову, рассказывая о том, что «отчасти извне» утверждало художника в правильности выбора творческого пути с опорой на исконно русские традиции, правильности историко-политической интерпретации национальной темы, он отмечал: «Встреча и знакомство с Мамонтовыми в Москве придали еще более атмосферы для того, чем жилось и дышалось в Москве. Я для Мамонтова написал «Ковер-самолет», «Три подземных царевны», «Битва скифов», «Витязь на распутье» и еще многое. Для него же (Мамонтова) нарисовал «Снегурочку» в декорациях и костюмах. В первый раз проснулся во мне орнаментщик тоже у них в имени, в Абрамцево, – когда мы строили там церковь с Поленовым, где участвовал также и Репин и даже Антокольский (барельеф головы Иоанна Крестителя из камня). Впервые там почувствовал сладость архитектурного творчества. В Абрамцево ихнем (прежде имени Аксаковых – бывал там даже Гоголь) есть мастерская, расписанная Гартманом, баня – Ропета, словом, это уголок, где художник чувствует себя не меж чужими. Скажу, впрочем, откровенно: архитектура Гартмана и Ропета меня не удовлетворяла – я был увлечен Кремлем и московскими церквями, впоследствии – ярославскими и ростовскими. Ну, вот что отчасти действовало на меня извне» (Письмо В. М. Васнецова В. В. Стасову от 20 сентября 1898 г. / Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников... – С. 151).

В 1880-е гг. Васнецов написал известные картины «Ковер-самолет» (1880 г.), «Аленушка» (1881 г.), «Три царевны под-земного царства» (1881 г.), «Иван-царевич на сером волке» (1889 г.), разрешив главную идейно-пластическую задачу взаимосвязи сказочного мотива и декоративности формы. В 1897 г. В. М. Васнецов выполнил одну из самых знаменитых своих картин «Царь Иван Васильевич Грозный». Последние годы жизни, 1917–1926 гг., ознаменованы циклом картин «Поэма семи сказок»: «Спящая царевна», «Царевна Несмеяна», «Царевна-Лягушка», «Кощей Бессмертный», «Ковер-самолет», «Сивка-Бурка», «Баба-Яга».

В 1883–1885 гг. он работал над эскизами к картине-фризу «Каменный век» для Исторического музея в Москве. В Абрамцево по рисункам Васнецова построили церковь в древнерусском стиле и «избушку на курьих ножках». В Москве в 1893–1894 гг. по собственному проекту построен дом с мастерской.

В 1885 г. художник принял участие в создании декораций для опер Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» и А. С. Даргомыжского «Русалка» сначала для домашней сцены С. И. Мамонтова, а затем для постановки на сцене Мамонтовской московской частной оперы. С работы над декорациями и костюмами к опере «Снегурочка» начался новый этап в творчестве Васнецова – до конца осознанное понимание, что есть подлинно национальное русское искусство²⁸³. Восхищенный декорациями и костюмами И. Е. Репин сообщал В. В. Стасову: «Не могу не поделиться с Вами одной новостью: здесь, у С. И. Мамонтова, затеяли сыграть «Снегурочку» Островского. Васнецов сделал для костюмов рисунки; он сделал такие великолепные типы, просто восторг!!!»²⁸⁴. Критик В. В. Стасов, увидев оперу в

²⁸³ Участница Мамонтовских постановок Н. В. Поленова рассказывала об этом событии следующее: «Васнецов почувствовал простор своему творческому чутью и создал эскизы, которые были откровением, переноса зрителей в живую, глубокую старину... Было решено одеть хор и некоторых солистов в настоящее русское платье... Васнецов набросал костюмы для главных действующих лиц, Елена Дмитриевна (Поленова – Г. А.) занялась подыскиванием подходящей материи, кройкой, отделкой и руководством вышивок, рисунки которых брала со старых образцов. Впечатление получилось грандиозное. Помнится, как художник Суриков, присутствовавший на первом представлении, был вне себя от восторга. Когда вышли бобыль и бобылиха и с ними толпа берендеев с широкой масленицей, с настоящей старинной козой, когда заплясал бабеч в белом мужицком армяке, его широкая русская натура не выдержала и он разразился неистовыми аплодисментами, подхваченными всем театром». Цит. по: Сахарова Е. Елена Дмитриевна Поленова: 1850. – М., 1952. – С. 14.

²⁸⁴ Письмо И. Е. Репина В. В. Стасову от 20 октября 1881 г. / И. Е. Репин

Москве, отметил, что ничья фантазия «не заходила так далеко и так глубоко в воссоздании архитектурных форм и орнаментики Древней Руси, сказочной, легендарной, былинной»²⁸⁵.

После поездки в Италию в апреле – мае 1885 г. Васнецов переехал в Киев, где с 1885 по 1896 гг. увлеченно работал над росписями Владимирского собора. Об этом свидетельствуют его письма Третьяковым. «Теперь голова моя наполнена святыми, апостолами, мучениками, пророками, ангелами, орнаментами и все почти гигантских размеров», сообщал он в одном из писем²⁸⁶. В ходе работы над росписями собора Васнецов, по мнению Н. А. Ярославцевой, решал вопрос о национальности и всеобщности в искусстве²⁸⁷. В монографии искусствоведа А. К. Лазуко отмечено, что «Васнецов и при создании церковной росписи сумел проявить отличающую его индивидуальность, тот склад самобытного художнического видения, что сделал его первым воплотителем образов русского фольклора»²⁸⁸.

В росписях Владимирского собора А. Н. Бенуа увидел «сродство с чудесными красочными симфониями древней церковной русской и византийской живописи»²⁸⁹. Стенопись Владимирского собора, подобно ростово-ярославским фрескам XVII в., выступает как единое декоративное целое за счет того, что отдельные фигуры и сюжетные группы искусно обрамлены ковровым орнаментом.

При создании эскизов мозаик и росписей для Георгиевского собора в Гусь-Хрустальном (1896–1904 гг.), соборов в Варшаве (1906–1911 гг.), Дармштадте (1899–1901 гг.), Петербурге (1883–1901 гг.), проекта Русского павильона для Парижской выставки и фасада здания Третьяковской галереи он постарался отойти

и В. В. Стасов. Переписка. – М. – Л., 1949. – Т. 2. – С. 72.

²⁸⁵ Стасов В. В. Царь Берендей и его палаты // Искусство и художественная промышленность. – 1898. – № 1 2. – С. 98.

²⁸⁶ Письмо В. М. Васнецова П. М. и В. Н. Третьяковым. 1885 г. / Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников... – С. 70.

²⁸⁷ «Создавая образ Христа, – пишет Н. А. Ярославцева, – он пытался найти путь от национального своеобразия в изображении Христа ко всемирному представлению о нем, считая что именно в России «личное представление отдельного художника должно, наконец, совпасть с мировым представлением его». Во время работы над образами Владимирского собора Васнецов находился под впечатлением византийских памятников, а также памятников эпохи Возрождения – творений Рафаэля и Микеланджело» (Ярославцева Н. А. В. М. Васнецов. Мысли об искусстве / Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников... – С. 26–27).

²⁸⁸ Лазуко А. К. Виктор Михайлович Васнецов... – С. 75.

²⁸⁹ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. – СПб., 1902. – Т. 2. – С. 131.

от форм и композиций корифеев эпохи Возрождения и дать самобытное национальное решение. Для мозаик интерьера храма Воскресения Христова («Спаса на крови») в Петербурге он написал два картона: «Спаситель» и «Богоматерь». Для наружных мозаик он создал пять картонов: «Серафим», «Распятие», «Снятие со креста», «Несение креста», «Сошествие во ад».

Важнейшим подспорьем Васнецову во всех его творческих исканиях были собранные им разнообразные коллекции: произведений древнерусской живописи, русских костюмов, музыкальных инструментов, изделий народно-декоративного искусства и быта (прялки, туеса, братины), старинного оружия. Васнецовская коллекция икон была одной из самых больших в Москве. На выставке «Иконописи и художественной старинь», устроенной И. С. Остроуховым в 1912 г., художник представил 44 иконы из своего собрания²⁹⁰. Интересным было собрание старинных книг, которые он покупал у московских антикваров. Среди кушцов-антикваров, у которых Васнецов приобретал книги, был и С. Т. Большаков²⁹¹.

В 1893 г. Васнецова избрали действительным членом Петербургской Академии художеств. В стенах Академии состоялись две персональные выставки художника. Он принял участие в разработке Устава Академии, отводя ей «первенствующее место в деле развития русского искусства»²⁹².

Васнецов участвовал в деле охраны и реставрации памятников истории и культуры, будучи членом Московского бюро краеведения, работая в комиссиях по проектам окраски Грановитой палаты, Зимнего сада и Большого Кремлевского дворца. Умер В. М. Васнецов в 1926 г. в Москве.

Все творчество Васнецова было пронизано пафосом служения искусства своему народу. Исходя из бесспорного положения о предназначении каждого человека нести людям добро и красоту, Васнецов сформулировал творческое кредо художника: нести добро и красоту в своем искусстве, «осуществляя иде-

²⁹⁰ Коллекция икон часто использовалась для работы. «Многие предметы можно увидеть в его картинах, а реминисценции древнерусской живописи особенно зримы в поздних полотнах художника (сочетание контрастных цветов, монументальность, декоративность, линейность, лапидарность)», — отмечала Н. А. Ярославцева. См.: Ярославцева Н. А. В. М. Васнецов. Мысли об искусстве / Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников... — С. 28–29.

²⁹¹ См.: Архив Дома-музея В. М. Васнецова. — № 1792/1.

²⁹² Письмо В. М. Васнецова И. И. Толстому 1892 г. / Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников... — С. 106.

алы блага и добра на земле»²⁹³. Он писал: «Счастливы всякий, кому удастся посадить и вырастить хоть маленькое семечко добра и красоты в родной земле – свое прекрасное, родное, выросшее и расцветшее полным цветом, даст плоды для всего человечества»²⁹⁴. Активно проводить эту идею в жизнь художнику и гражданину Васнецову помогали его многочисленные графические и книжные работы, которые, имея большие тиражи, могли достигать до сердца и ума каждого читателя.

Книжная графика в жизни Васнецова заняла значимое место, хотя об этой стороне творчества художника принято говорить гораздо меньше, а специальные монографические исследования на эту тему отсутствуют.

Иллюстрированием русского фольклора и различных произведений классической литературы, книжной графикой Васнецов начал заниматься рано: первые опыты относятся к Вятскому периоду и ко времени учебы в Академии художеств. Еще в Вятке, рисуя по впечатлению, он в 1866–1867 гг. создал серию из 60 отдельных рисунков для сборника «Русские пословицы и поговорки» Н. Трапицына. По мнению Н. А. Ярославцевой, «в этих рисунках проявилось мастерство молодого художника остро подмечать явления сельской жизни и отображать их метко и правдиво»²⁹⁵. В 1870 г. он выступил в журнале «Иллюстрация»²⁹⁶ с рисунками на темы русских сказок. Затем последовала работа над небольшой детской книжной П. Ряполовского²⁹⁷ «Приключения козла Мемеки и его друзей». Более серьезными и значимыми для Васнецова стали работы над «Народной» и «Солдатской» азбуками Н. П. Столпянского²⁹⁸, вышедшими в 1872 г. «Замечательные жанровые рисунки Васнецова, навеянные самой жизнью, ярко и широко рассказывающие о русском быте и нравах, переиздавались в течение 18 лет около 30 раз большими тиражами», – отмечала специалист по истории детской книги Э. З. Ганкина²⁹⁹. Об этих изданиях писал В. В. Стасов: «Сколько же

²⁹³ Васнецов В. М. Из Дневника / Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников... – С. 216–217.

²⁹⁴ Письмо В. М. Васнецова В. С. Мамонтовой от 28 декабря 1897 г. / Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников... – С. 147.

²⁹⁵ Ярославцева Н. А. В. М. Васнецов. Мысли об искусстве / Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников... – С. 14.

²⁹⁶ Иллюстрация. – 1870. – № 43.

²⁹⁷ Ряполовский П. Приключения козла Мемеки и его друзей. – СПб., 1870.

²⁹⁸ Столпянский Н. П. Народная азбука. – СПб., 1872.

²⁹⁹ Ганкина Э. З. Русские художники детской книги. – М., 1963. – С. 37.

русских нашего поколения всех сословий имели возможность – редкий и неоцененный случай – учиться в детстве грамоте по рисункам отличного художника... И сколько тут, может быть, незримо, неведомо для всех посеялось чувства правды и смутного ощущения изящества»³⁰⁰. В «Русской азбуке для детей» В. И. Водовозов Васнецов широко использовал натурные жанровые зарисовки, не придумывая специально сюжеты для детских иллюстраций. Это были сцены крестьянской жизни, картины русской природы. Художник иллюстрировал учебные книги и хрестоматии для детей, сборники детских рассказов и стихотворений³⁰¹. «Правда, эти книжки издавались более чем скромно, на плохой бумаге, – отметила Э. З. Ганкина, – а рисунки воспроизводились гравюрой на дереве весьма среднего качества. Они помещались в тексте и на отдельных страницах, без каких-либо украшений или попыток включить их в единую систему декоративного оформления. И хотя уже в этих незатейливых изданиях чувствуется рука большого мастера, ничто не намекает здесь на ту роль, которую Васнецов сыграет позднее в возрождении искусства книги»³⁰².

Сын В. М. Васнецова Алексей Викторович, рассказывая об отце, говорил о его приоритетах в чтении, отмечал, что тот любил «русские народные песни, сказки, поговорки, красоту русского языка», любил читать Ф. М. Достоевского, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого. Узы дружбы связывали его с А. П. Чеховым³⁰³. Поэтому наряду с иллюстрациями к народным пословицам и поговоркам, к сказкам и азбукам у Васнецова появились иллюстрации к произведениям русских писателей, близких к народной тематике. Показателен выбор произведений и авторов, к которым он делал иллюстрации: Н. В. Гоголь, А. С. Пушкин, П. П. Ершов, М. Ю. Лермонтов,

³⁰⁰ Стасов В. В. Воспоминания и заметки о В. В. Васнецове // Искусство и художественная промышленность. – 1898. – № 1 3.

³⁰¹ Водовозов В. И. Детские рассказы и стихотворения. – СПб., 1871; Нашим детям. Иллюстрированный научно-популярный сборник. – СПб., 1873; После труда. Литературный сборник. – СПб., 1874. Полный перечень детских изданий с иллюстрациями В. М. Васнецова см. в кн.: Ганкина Э. З. Русские художники ... – С. 115–116.

³⁰² Ганкина Э. З. Русские художники... – С. 37.

³⁰³ Васнецов А. В. Воспоминания о Викторе Михайловиче Васнецове / Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников... – С. 317.

И. С. Тургенев. Особое, трепетное отношение испытывал Васнецов к Н. В. Гоголю – «великому художнику слова, подлинно великому писателю земли Русской»³⁰⁴. Еще в 1872 г. он создал серию иллюстраций к народному изданию «Тараса Бульбы».

Произведения Гоголя, работа над их художественным осмыслением и воплощением позволяла Васнецову четче сформулировать национальную идею в искусстве, указать на значение национального пути русской культуры. В одном из писем он так определил задачи русских художников: «...мы только тогда внесем свою лепту в сокровищницу всемирного искусства, когда все силы свои устремим к развитию своего родного Русского искусства, то есть когда с возможным для нас совершенством и полнотой изобразим и выразим красоту, мощь и смысл наших родных образов – нашей русской природы и человека – нашей настоящей жизни, нашего прошлого... наши грезы, мечты – нашу веру и сумеем в своем истинно национальном – отразить вечное, непреходящее»³⁰⁵. Книжная графика, орнаментика и рукописная книжная традиция помогали Васнецову следовать национальному пути, осмысливать предназначение современного ему русского искусства.

В середине 1890-х гг. Н. И. Кутепов привлек его к иллюстрированию «Великокняжеской и царской охоты на Руси». В первом томе автор и издатели поместили работу Васнецова «Отдых великого князя Владимира Мономаха после охоты»³⁰⁶. Для второго тома Васнецов создал картину «Царская потеха, борьба царского пса с медведем»³⁰⁷.

Васнецов с готовностью согласился участвовать в иллюстрировании трехтомного собрания сочинений, посвященного столетию со дня рождения А. С. Пушкина. Над оформлением этого издания работали А. Е. Архипов, А. Н. Бенуа, М. А. Врубель, С. А. Коровин, С. В. Малютин, И. И. Левитан, В. И. Суриков, И. Е. Репин, С. В. Иванов, К. А. Сомов, Л. О. Пастернак³⁰⁸. Вице-президенту Академии художеств И. И. Толстому

³⁰⁴ Письмо В. М. Васнецова И. Л. Щеглову-Леонтьеву от 4 апреля 1909 г. / Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников... – С. 213.

³⁰⁵ Письмо В. М. Васнецова В. В. Стасову от 2–7 октября 1898 г. / Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников... – С. 154.

³⁰⁶ Кутепов Н. И. Великокняжеская, Царская и Императорская охота на Руси. – СПб., 1896. – Т. 1.

³⁰⁷ Кутепов Н. И. Великокняжеская, Царская и Императорская охота на Руси. – СПб., 1898. – Т. 2.

³⁰⁸ Пушкин А. С. Сочинения. – М., 1899. – 3 т. (Издание было отпеча-

Васнецов по этому поводу писал: «Очень рад, что буду работать при Вашем участии иллюстрации для праздника Пушкина»³⁰⁹. В первый том вошли рисунки В. М. Васнецова к «Сказке о царе Салтане», в третий – к драме «Борис Годунов» и к поэме «Русланка». «Песнь о вещем Олеге» стала готовиться к отдельному изданию, которое осуществила Экспедиция заготовления государственных бумаг 26 мая 1899 г.³¹⁰, а в 1912 г. «Песнь о вещем Олеге» переиздало Товарищество скоропечатни Левенсона³¹¹.

В письмах И. И. Толстому и Г. И. Франку Васнецов достаточно подробно рассказал о своей работе над «Песнью». И. И. Толстому в январе 1899 г. он сообщал следующее: «Представляю песнь я в 4-х картинах: «Встреча с кудесником», «Прощание с конем», «На череп коня наступил» и «Тризна». Для успешности воспроизведения рисунков буду высылать по мере исполнения. Был в Академии наук вопрос о шрифте. Я думаю, что главное тут, чтобы написано было красиво и интересно – художественно. А будет ли это похоже на устав или полуустав – это все равно. Конечно, характер письма будет славянский, а не латинский. Буду очень просить указать мне самую правильную редакцию «Песни» в смысле правописания и стиха. Затем не откажите сообщить мне выработанный Комиссией точный заголовок издания – для написания, то есть что, кто и почему издается? Засим покуда не имеется вопросов. Скоро дать рисунков не могу. Хотя и работаю над ними по вечерам, но привезть с собой еще ничего не успею – буду высылать на Ваше имя после выставки. При возникновении вопросов буду немедленно Вам отсылать»³¹². В феврале 1899 г. в письме граверу Г. И. Франку сообщал о ходе работы: «На днях приступлю к исполнению «Песни о вещем Олеге», и все время мое в продолжение марта и апреля, свободное от главных моих работ, должно пойти на исполнение этих рисунков. <...> Но прежде чем начать дело, я должен знать условия, на которых она может быть исполнена Экспедицией. Рисунки должны быть в красках в величину немного меньше оригинала каждый.

но в типографии А. И. Мамонтова, рисунки воспроизведены цинкографией в Москве и Париже.)

³⁰⁹ Письмо В. М. Васнецова И. И. Толстому от 18 января 1899 г. // Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников... – С. 158.

³¹⁰ Пушкин А. С. Песнь о вещем Олеге. – СПб., 1899.

³¹¹ Пушкин А. С. Песнь о вещем Олеге. – М., 1912.

³¹² Письмо В. М. Васнецова И. И. Толстому от 18 января 1899 г. / Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников... – С. 158–159.

Печатание должно быть сделано на хорошей бумаге. Текста с виньетками и заставками будет, вероятно, не менее 20–30 листочков – соответственно рисункам»³¹³.

Подходы к работе и технике исполнения менялись по мере ее исполнения. О каждом своем шаге художник информировал либо Г. И. Франка, либо И. И. Толстого. В марте он писал последнему: «Песнь о вещем Олеге» готовится. Я предполагал высылать г. Франку рисунки сначала в контурах, а потом раскрашивать. Но, по соображению, такая система оказывается для меня крайне неудобной и может задержать мое исполнение рисунков. Я решил высылать рисунки уже готовые в красках. Если будет готов текст, то и – с текстом написанным. Последний, конечно, можно будет высылать отдельно»³¹⁴. В апреле И. И. Толстой поторапливал Васнецова: «В каком положении «Песнь о вещем Олеге»? Из моей телеграммы с одра болезни Вы знаете, что к юбилею не успеть, но все же начать желательно работу в Экспедиции уже теперь. Я в истинном восторге от первого Вашего рисунка и, судя по всему, убежден, что вся памятка выйдет на славу»³¹⁵.

Увлеченно работая над юбилейным изданием «Песни о вещем Олеге», художник создал новый принцип оформления книги большого формата с цветными иллюстрациями на материале одного небольшого стихотворения, причем каждые несколько строк получили свою страницу и свой рисунок.

Для «Песни о вещем Олеге» у Васнецова возникла «целая сюита цветных иллюстраций»³¹⁶, цепь единого сюжетного повествования. Страницы книги не были сброшюрованы, а, раскрываясь, превращались «в единую ленту с повествовательно сменяющимися друг друга изображениями, стройным декоративным фризом, тянущимся над текстом»³¹⁷. Васнецов постарался перенести в книгу характерную для его живописи трактовку древней истории, найденную им при создании больших полотен. В Васнецове «несомненна сила новатора, открывшего, несмотря на вопли и протесты, целую новую область для художественной разработки», – отметил А. Н. Бенуа³¹⁸.

³¹³ Письмо В. М. Васнецова Г. И. Франку от 21 февраля 1899 г. / Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников... – С. 160–161.

³¹⁴ Письмо В. М. Васнецова И. И. Толстому от 3 марта 1899 г. / Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников... – С. 161.

³¹⁵ Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников... – С. 408.

³¹⁶ Ганкина Э. З. Русские художники... – С. 40.

³¹⁷ Там же. С. 40.

³¹⁸ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. – СПб., 1901. Т. 1. – С. 122.

Воплощая в графике тему судьбы вещего Олега и тему языческих верований славян, художник стремился не превратить их в простую, обыкновенную иллюстрацию. Главным источником для создания образа «Песни» стали наследие русской иконописи и традиции орнаментики древнерусских рукописей и книг. По мнению Э. З. Ганкиной, «художник выработал своеобразную декоративную манеру с четкими контурами, профильными, развернутыми на плоскости изображениями, локальная раскраска которых не нарушала графической цельности книжной страницы»³¹⁹.

Увидевшая свет в 1899 г. книга на титульном листе имела следующий текст: «А. С. Пушкин. Песнь о вещем Олеге. Рисовал В. Васнецов. (Рисунки, заставки и заглавные буквы В. М. Васнецова. Текст песни и заглавного листа писал В. Д. Замирайло)».

Васнецов к моменту начала работы над «Песнью о вещем Олеге» создал немало книжных иллюстраций, подготовив к изданию русских сказок, былин, пословиц и поговорок. Причем, к этой своей работе подходил достаточно жестко и требовательно, осознавая глубину народного знания и народной философии и не считая фольклор исключительно детской литературой. А. В. Васнецов в своих воспоминаниях об отце указал, что тот «совершенно отрицал, что для детей нужны особенные книги. Считал, что лучшие мировые произведения доступны и взрослым людям»³²⁰. Такое отношение к литературному произведению привело к мысли о создании полноценной художественной книги, в которой иллюстрации, текст, виньетки и инициалы составили бы единое целое, ярче раскрыв смысл произведения. Для решения этой задачи Васнецов и выбрал пушкинскую «Песнь» – небольшое стихотворное произведение, написанное в стиле русских былин и произведений древнерусской литературы, с сохранением поэтики древнерусского языка. Пушкинское восхищение простотой и красотой вымысла хорошо прочувствовал живописец-сказочник и постарался выполнить иллюстрации таким образом, чтобы можно было увидеть все, о чем говорят стихи, как бы побывать там, в глубокой древности, полюбить ее, восхититься ей. На примере оформления выдающегося произведения

³¹⁹ Ганкина Э. З. Русские художники... – С. 40.

³²⁰ Васнецов А. В. Воспоминания о Викторе Михайловиче Васнецове / Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников... – С. 317.

литературы нового времени художник хотел продемонстрировать возможности, актуальность и необходимость использования принципов орнаментики древнерусских книжных памятников, где письмо и украшения живут, дополняя друг друга.

Иллюстрации к тексту «Встреча Олега с волхвом», «Вещий Олег», «Олег и кудесник», «Прощание с конем», «Тризна по Олегу»³²¹ и другие – все они выполнены Васнецовым акварелью на бумаге в академических традициях. Все они расположены в верхней части страницы, создавая не только «единую ленту с повествовательно сменяющимися друг друга изображениями» и «стройный декоративный фриз», но и исполняя роль заставок к небольшим, логически завершенным частям текста, состоящим из трех четверостиший. Очень поэтично описала Л. С. Кудрявцева иллюстрации Васнецова. Так, «Встреча Олега с волхвом» представлена следующим образом: «Кудесник стоит у кромки дремучего леса и сам похож на старый лес. А справа, в розовом зареве, – князь Олег на коне среди своего многочисленного войска. Он слушает внимательно, но не слишком верит речам старца. Лишь конь чувствует силу слов кудесника. Между белым кудесником и белым конем идет незримый разговор. Что-то вещее есть в их сказочных обликах. Цветовые тона как бы переходят от леса, от небесного заката на одежду воинов. Белый цвет одежды кудесника и белый цвет коня звучат как само предсказание». Впечатления об иллюстрации «Вещий Олег у черепа своего коня» Л. С. Кудрявцева передала так: «Старый седой человек, печально склонивший голову... Сурово облачное небо, тяжело текут воды. Все такое же древнее, как само предание. Фигура князя будто вырастает из земной тверди, он как памятник той сказочной древности. И краски – зеленые, голубые, красные – кажущиеся древними: они словно припорошены временем»³²².

Васнецов очень требовательно относился к себе как каллиграфу. Многие свои работы он подписывал, используя древнерусскую графику письма. Например, названия всех эскизов костюмов к «Снегурочке» написаны полууставом, названия иллюстраций к «Песне о вещем Олеге» – скорописью, при создании эскизов хоругвей использована вязь. Но для написания стихотворного текста художник пригласил В. Д. Зами-

³²¹ Эскизы и рисунки хранятся в Государственном литературном музее, Москва.

³²² Кудрявцева Л. С. Художники Виктор и Аполлинарий Васнецовы. – М., 1991. – С. 104.

райло (1868–1939 гг.), с которым вместе работал над росписью Князь-Владимирского Киевского собора. Для рукописной книги (с планами по ее литографированию в дальнейшем) тот стилизовал древнерусское раннее уставное письмо, в котором отсутствует наклон, все мачты букв расположены строго перпендикулярно к строке, ширина буквы практически равна ее высоте и все ее элементы вписываются в квадрат. В то же время Замирайло использует для написания ряда букв графику XIV в.: присутствие узкого и широкого «О», якорное «Е», наклонная мачта у «еров», разбежавшиеся друг от друга вверх и вниз по мачте петли буквы «В». Звук «Я» графически представлен только при помощи буквы «юс малый». Своеобразно графически интерпретирована буква «З»: верхняя петля лежит почти на строке, а нижняя петля, как бы растянувшись по строке вправо под прямым или острым углом, уходит под линию строки. Вариативность написания той же буквы «З» (3–4 варианта) слишком велика для уставного письма. Не характерным для устава является и написание буквы «Ж», представляющей из себя перечеркнутую по вертикали букву «Х», а не мачту с двумя расположившимися на ней полупетлями. Главное, что удалось Замирайло, – это в стилизации создать дух древности и передать древность предания, переложенного А. С. Пушкиным в стихотворную форму.

Заставки, инициалы и концовки выполнены Васнецовым в стилистике книжных орнаментов XII–XIV вв. В основу рисунка орнамента заставок художник положил украшения новгородской Фроловской Псалтири XIV в., ярко и подробно представленной В. В. Стасовым в работе, посвященной символике русских орнаментов³²³. Взяв за основу антропоморфный и териологический орнаменты рукописи XIV в., Васнецов переработал их и создал оригинальные композиции, контрастирующие как с текстом, так и с древней эпохой. Инициалы, созданные Васнецовым, более разнообразны. Книга открывается заглавной буквой «К», которая состоит из широколиственных и тонкотравных, ритмически повторяющихся узоров, стилизующих книжные орнаменты XVII в. Заглавные буквицы «Т» («Твой конь не боится опасных трудов»), «В» («Волхвы не боятся могучих владык») в основе своего построения имеют

³²³ Стасов В. В. Картины и композиции, скрытые в заглавных буквах древних русских рукописей / Стасов В. В. Собрание сочинений. 1847–1886. – Т. I. Художественные статьи. – СПб., 1894. – Стлб. 843–847.

орнаменты XI–XII вв. А упомянутый инициал «В» вообще напоминает подобный же из Архангельского Евангелия 1092 г.

Концовка, созданная Васнецовым, хотя в основе ее рисунок лежит классический повторяющийся полукрин и две фигуры животных, похожих на бескрылых сямарглов, является ярким произведением модерна, прототипом будущих орнаментальных работ художников «Мира искусств». То, что удалось сделать Васнецову при создании орнаментов заставок, инициалов и концовки, Е. И. Кириченко справедливо и совершенно верно оценила как «новизну трактовки прототипа, то, что впоследствии исследователи назвали «отстранением» – непривычный и непредвзятый взгляд на привычное»³²⁴.

«Взяв за основу структурные принципы первоисточников, тонко уловив и передав их духовное содержание»³²⁵, В. М. Васнецов разработал орнаменты заставок, заставок-рамок, рамок, концовок, виньеток для бесчисленного количества юбилейных адресов, программ, афиш, меню, созданных им за долгие годы творчества. Одной из самых известных стала заставка к статье С. П. Дягилева «Сложные вопросы» в журнале «Мир искусства»³²⁶. В основе орнаментальной композиции лежит орнамент заставок рукописных книг, созданных в Кремлевских мастерских (Оружейной палате) в 70-х гг. XVII в. Это сочетание аканта с тонкотравьем, классических барочных султанов, цветов и шишечек с реалистическими ландышами, ромашками и розанчиками при сохранении характерного для этого времени и этих мастеров колорита (сочетание золота, киновари, красной, желтой и зеленой красок).

«Меню парадного обеда в день венчания на царство императора Александра III и императрицы Марии Федоровны» (15 мая 1883 г.) со сценами перенесения царских регалий из Оружейной палаты Московского кремля в Успенский собор (в верхней половине листа) и поднесения хлеба-соли представителями трех сословий (боярином, купцом и крестьянином с женами)³²⁷. Его Васнецов создал на листе шириной 27 см и высотой 83 см, расположив две композиции и два текста: в верхней части – меню, в нижней – «Слава». Сцену Перенесения

³²⁴ Кириченко Е. И. Москва на рубеже столетий. – М., 1974. – С. 84.

³²⁵ Лазуко А. К. Виктор Михайлович Васнецов... – С. 58.

³²⁶ Мир искусства. – 1898. – № 1.

³²⁷ См.: Русский стиль. Собрание Государственного Исторического музея // Каталог. Выставка. 1998. Ноябрь – Январь 1999. – М., 1998. – С. 246.

царских регалий из Оружейной палаты Московского кремля в Успенский собор художник поместил в рамку, в основу композиции которой положил орнамент заставок-рамок византийских рукописей, Добрилова и Юрьевского Евангелий и Изборника Святослава 1073 г., отличавшихся сложным, повторяющимся рисунком из крина и полукрина.

Две заглавные буквы «С», с которых начинаются разделы славословия, являются каллиграфическими инициалами, украшенными стилизованной растительностью и выполненными золотом и киноварью. Разделы славословия открывают композиции, имитирующие инициалы. И действительно, в основе их построения сюжетная и растительная композиции. Композиция «Поднесение хлеба-соли», расположенная почти в центре листа, разбивает текст на две неравные части. Подобное размещение иллюстраций было характерным для древнерусских лицевых рукописных книг и в данном случае напоминает знаменитое Елизаветградское Евангелие 1600 г.³²⁸

Среди работ Васнецова есть и серия открыток со сказочными персонажами: Водяной, Баба-Яга, Домовой, Кошечей Бесмертный, Царь-девица и другие.³²⁹ Следуя созданной им самим традиции, художник к своим рисункам сделал подписи. В основу графики он положил каллиграфическую скоропись, переработал и стилизовал ее. В итоге получились сказочные письма и те шрифты, которые часто использовались в «мирискуснических» изданиях.

Один из основателей и лидеров творческого объединения «Мир искусства» А. Н. Бенуа в книге «История русской живописи в XIX веке» отмечал, что главной заслугой Васнецова стал отказ от изображения «обыденной действительности» и обращение к «дивному миру фантастики»³³⁰. Положив «свой талант, свои богатые душевные и умственные силы на воссоздание красоты жизни», Васнецов тем самым, по мнению А. Н. Бенуа, «окончательно порвал с Западом и пожелал вернуться к первоисточникам, убежденный в том, что русскому нужна только русская красота»³³¹.

³²⁸ Елизаветградское Евангелие хранится в НИОР РГБ. – Ф. 178. – № 9500.

³²⁹ Опубликовано в кн.: Сказка в России // Государственный Русский музей. Каталог выставки. – СПб., 2001. – С. 96–98, 103.

³³⁰ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. – СПб., 1901. – Т. 1. – С. 120, 126.

³³¹ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. – СПб., 1902. – Т. 2. – С. 253.

Бесспорно, что главная заслуга художника Васнецова состоит в том, что он одним из первых оценил поэтическую образность фольклора и красоту древнерусского искусства. Его сказки и вся его декораторская и сказочно-декоративная деятельность, его поиски в фольклорно-эпическом направлении обогатили в целом русскую реалистическую живопись. Он открыл фольклорно-эпическую тему и вызвал интерес к ней у ряда замечательных русских художников: М. А. Врубеля, Н. К. Рериха, Е. Д. Поленовой, С. В. Милютина, И. Я. Билибина, М. В. Нестерова, К. А. Коровина и других. Неслучайно М. А. Врубель сказал: «Васнецов в свое время произвел на нас сильное впечатление, мы многим ему обязаны». Обращение живописца к народному национальному искусству повлекло за собой поиски новых художественных средств в станковой живописи, в прикладном и театральном декорационном искусстве, в архитектуре и монументальных росписях, а также в книжной иллюстрации.

Историки искусства, оценивая художественные достоинства иллюстраций к «Песне о вещем Олеге» и целостность ее художественного и композиционного решения, отметили, что Васнецов создал произведение «обостренного пластического поиска, ... обогатив художественный язык своего времени»³³². В «Песне о вещем Олеге» художник воплотил и представил на суд читателей традиции древнерусской книжности, язык народного творчества и новый русский стиль, получивший название ретроспективизма. Васнецовская интерпретация «Песни о вещем Олеге» – иллюстрации, заставки, концовки, инициалы – это яркий пример характерного для древнерусской рукописной книжной традиции подхода к книге как к целостному организму. Именно этот ценный опыт умелого соединения древней традиции и веяний нового времени подхватят и разовьют И. Я. Билибин и Г. И. Нарбут и художники творческого объединения «Мир искусства».

Васнецовское «искание Руси», подлинно русского, желание «разгадать идеал национальной красоты»³³³ воплотилось не только и не столько в станковых и монументальных произведениях, сколько в его многочисленных графических работах – книжных иллюстрациях, адресах, программах концертов и

³³² Лазуко А. К. Виктор Михайлович Васнецов... – С. 92.

³³³ Грабарь И. Э. Введение в историю русского искусства // Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века. – М., 1977. – С. 647.

обедов. Взяв на себя роль первопроходца в синтезировании исконно русских книжных, народных и академических традиций, он достиг совершенства в «Песне о вещем Олеге»³³⁴. «Околдованность эпосом и историей», умелое владение рисунком, подлинное знание исконно русских традиций, «неувядающая нравственная сила его лучших поэтических образов»³³⁵ заставили соотечественников обратить внимание на подлинные сокровища национальной культуры, на эстетический идеал народа.

§3. Русский фольклор в творчестве Е. М. Бём (1843–1914 гг.)

Творчество Е. М. Бём никогда не рассматривалось в контексте философии русского и неорусского стиля в русском искусстве и философии русского ретроспективизма, хотя при анализе этих направлений в качестве примеров-иллюстраций часто используются произведения декоративно-прикладного искусства, созданные по рисункам художницы³³⁶.

Елизавета Меркурьевна Бём, урожденная Эндаурова (1843–1914 гг.) – известнейшая в свое время рисовальщица, акварелистка, силуэтист, иллюстратор детских книг и почтовых открыток, воплотившая в изобразительном искусстве образы русских пословиц и поговорок.

Елизавета Меркурьевна родилась в 1843 г. в Санкт-Петербурге. «Если хотите знать мою родословную, – говорила она впоследствии, – мои предки – татары по фамилии Индогур, что значит «индийский петух», а грамотой, дарованной Иоанном III, эта фамилия переименована... в мою девичью фамилию Эндаурова»³³⁷. Ее детство прошло в родовом поместье в Ярославской губернии. «Самые лучшие воспоминания у меня связаны с деревней, и я сожалею детей, которые лишены этих радостей»³³⁸. Именно там, в деревне, она нача-

³³⁴ Искусствоведы и книговеды относят «Песнь о вещем Олеге» к числу сокровищ мирового книжного искусства. См.: Из сокровищ Российской государственной библиотеки: Книжная культура России XVI – начала XX века. – М., б. г. – С. 60.

³³⁵ Лазуко А. К. Виктор Михайлович Васнецов... – С. 96, 98.

³³⁶ См.: Кириченко Е. И. Русский стиль. – М., 1997. – С. 213; Русский стиль. Собрание Государственного Исторического музея // Каталог. Выставка. 1998. Ноябрь – Январь 1999. – М., 1998. – С. 148, 154.

³³⁷ Лаврентьева С. Друг детей – Е. М. Бём (биографический очерк). – СПб., 1911. – С. 4.

³³⁸ Там же.

ла рисовать «на всех клочках бумаги». Письма петербургским подругам неизменно иллюстрировала или вкладывала в них «свои рисуночки куколок и животных». В 1857 г. Лизу Эндаурову определили в школу Общества поощрения художников в Петербурге. Ее учителями были академики И. Н. Крамской, П. П. Чистяков, А. Е. Бейдеман и профессор акварельной живописи Л. О. Премацци. 24 февраля 1862 г. произошло событие, о котором художница всегда вспоминала с большой радостью: в Академии художеств по инициативе ее президента Великой княгини Марии Николаевны состоялся второй костюмированный бал³³⁹, на который Лиза получила «даровое приглашение» и пришла в costume Дианы, создав «впечатление чего-то изящного... именно мифологической Дианы»³⁴⁰. Тогда девушку запечатлел профессор А. И. Шарлемань в полуакварельном рисунке, так и названном – «Диана». Много лет спустя, в 1896 г., он послал этот рисунок Е. М. Бём в качестве «воспоминания костюма, пленявшего нас, художников... Три дамских костюма выделялись из прочих своими античными драпировками. Это были [костюмы] княгини Гагариной, Елиз. Мер. Эндауровой и Софии Фед. Каменской».

Эндаурова окончила школу Общества поощрения художеств в 1864 г. с серебряной медалью и стала одной из первых женщин в России, профессионально занявшихся графикой и прикладным искусством. Постоянную поддержку ей оказывал «наилюбимейший руководитель» И. Н. Крамской, на суд которого она представляла все свои работы³⁴¹. «Не могу не вспоминать с чувством благодарности, как многим я ему обязана и с каким вниманием и участием он всегда ко мне относился!» – вспоминала в своих рассказах Е. М. Бём³⁴².

В 1867 г. Е. Эндаурова вышла замуж за Людвигу Францевича Бёма, обрусевшего венгра, известного скрипача, преподавателя Петербургской консерватории. Он очень ценил талант супруги. «Установилось мнение, что с замужеством женщина всегда или большей частью кончает свои занятия искусством, все равно, музыка это или живопись или что другое, не находя для этого достаточно времени. Вспоминаю при этом слова... Л. Н. Толстого, который говорил, что у кого есть

³³⁹ Первый прошел 29 декабря 1861 г. и был платным, на второй раздавались «даровые билеты».

³⁴⁰ Лаврентьева С. Друг детей... – С. 5.

³⁴¹ Булгаков Ф. И. Наши художники. – СПб., 1890. – Т. I. – С. 34–35.

³⁴² Лаврентьева С. Друг детей... – С. 4.

призвание действительное, то для этого найдется время, как находишь его для того, чтобы пить и есть. И это совершенная истина; чувствую это по опыту. Любя всей душой свое занятие, я и по выходе замуж и после того, как родила ребенка, все так же, если еще не более, занимаюсь любимым делом»³⁴³.

Бём много работала. В 1870 г. за акварельные и карандашные рисунки животных Академия художеств присудила ей большую поощрительную медаль. В том же году она участвовала в Парижской выставке акварельных рисунков и миниатюр, получив золотую медаль за рисунки акварелью и итальянским карандашом: «Кошки», «Ягдташ с дичью», «Деревенские дети». Но всероссийскую, а позже международную известность Бём принесли «черныши», «черненькие» – так называли выполненные ею силуэты современники, в частности И. Е. Репин, по его же словам, любивший этих «черненьких» больше «многих-многих беленьких». Выдающийся русский историк искусства Ф. И. Булгаков утверждал, что по части силуэтов «Е. М. Бём не имеет соперников»³⁴⁴.

Китайская техника силуэта, которой увлеклась Бём, завоевала к середине XVIII в. Европу и увлекла Россию во времена царствования Екатерины II. Бём в России дала силуэтическому искусству новую жизнь и совершенно неожиданное звучание. До нее силуэт считался «дешевым» жанром. Художница создавала свои работы при помощи кисти, используя возможности литографии (причем литографировала на камне сама), и достигла чрезвычайной характерности и выразительности изображений, названных И. Н. Крамским «совершенными»: в один черный тон она тщательно вырисовывала тончайшие детали – перышки птичек, взъерошенные кудряшки на голове малышей, кружева на платьях, травинки на лугу, шерсть собаки.

Первая книжка-альбом Бём вышла в 1875 г. «Заручившись сочувствием и художников, и публики, я в продолжение многих лет ежегодно выпускала в свет по тетради новых силуэтов и имела им сбыт не только здесь, но и за границей. Детский мир и деревенская жизнь, близкие мне и самые симпатичные, служили... сюжетом»³⁴⁵.

За два десятилетия увидели свет 14 альбомов. Самыми известными стали именно детские – «Силуэты из жизни де-

³⁴³ Там же. С. 6.

³⁴⁴ Булгаков Ф. И. Наши художники... – С. 35.

³⁴⁵ Лаврентьева С. Друг детей... – С. 8.

тей» (1875 г.) и «Из деревенских воспоминаний» (1882 г.). Тема продолжилась в книге «Пирог» (1880 г.). Были еще небольшие альбомы пословиц и поговорок в силуэтах для детей и взрослых (1884, 1885 гг.).

В этой технике художница иллюстрировала книги русских писателей – басни И. А. Крылова (1887 г.) и «Записки охотника» И. С. Тургенева (1883 г.), «Народную сказку о репке» (1881 г.)³⁴⁶. Многие годы Бём оформляла дешевые книги «Библиотеки свободного воспитания» И. И. Горбунова-Посадова. Силуэты Бём регулярно публиковались в периодической печати, воспроизводились в журналах и альманахах: «Нива», «Всемирная иллюстрация», «Живописное обозрение», «Новое время». В 1880 г. она иллюстрировала детские журналы «Игрушечка» и «Малютка».

Лучшим своим изображением композитор, пианист и дирижер Антон Григорьевич Рубинштейн считал «силуэтический» портрет, сделанный Бём. «Появился он самым импровизированным образом. Это было в то время, когда артист давал исторические концерты... в Петербурге в Дворянском собрании и в Петербургской консерватории для ее учеников. Как жена профессора консерватории Бём посещала эти последние, и вот раз, заняв место, с которого ей особенно хорошо представлялась вся фигура пианиста, ей пришла мысль набросать его силуэт. Отыскался у кого-то карандаш, но бумаги не нашлось, и художница на обороте своей программы набросала силуэт, со всей фигурой и роялем, то есть создала новое совершенство, поразительное по выражению!.. Набросанный на программе эскиз хранится в Публичной библиотеке после того, как с него отпечатали несколько тысяч экземпляров, разошедшихся всюду за границей, даже в Америке»³⁴⁷.

Публиковать «черныши» Бём прекратила в 1896 г., вернувшись к акварели, что совпало по времени с празднованием 20-летия первого издания силуэтов, 25-летия получения медали Академии художеств и 30-летия окончания художественной школы. Отчеты об этом вышли во многих газетах и журналах, один из самых подробных – в «Новом времени»³⁴⁸.

³⁴⁶ Ганкина Э. З. Русские художники... – С. 36.

³⁴⁷ Лаврентьева С. Друг детей... – С. 9.

³⁴⁸ Всемирная иллюстрация. – 1896. – № 1409. – С. 126–128.

Приведем здесь текст этого приветствия: «При совершенно исключительной обстановке праздновался Первым дамским кружком юбилей известной художницы-силуэтистки Е. М. Бём в зале Императорского Общества поощре-

Итак, в 1896 г. Бём вернулась к акварели и приступила к работе над открытками, сделав главными героями композиций опять же маленьких детей, всегда охотно ей позировавших. У каждого из более 350 созданных Бём сюжетов своя подпись – поговорка или пословица. Стасов, удивляясь, спрашивал автора: «И откуда только вы их выкапываете?»³⁴⁹. «Милая Елизавета Меркурьевна улыбалась и снова, при первой

ния художеств. Праздник художницы справлялся на торжестве искусства – на выставке картин И. К. Айвазовского. В залитой светом зале со стен глядели все последние труды маститого художника и сам он, добрый и здоровый, ходил среди... массы гостей, явившихся на юбилей Елизаветы Меркурьевны. А соборались почтить юбиляршу и художники, и артисты, и писатели, и, конечно, все члены Первого дамского кружка с председательницей его Е. В. Сабанеевой и бывшей председательницей П. П. Куриар. Были на юбилее: вице-президент Академии художеств граф Толстой, ректор Академии Маковский, профессора Мещерский, Китлер, Куинджи, Репин. Была налицо почти вся «Пятница» акварелистов: А. Н. Бенуа, Лагорио, Писемский, Алексеев, Вильд, Дмитриев-Кавказский, Егорнов, Куминг, Мазуровский, Соломко, Шарлемань и другие. Из мира писателей: П. Д. Боборыкин, А. Н. и Л. Н. Майковы, Д. В. Григорович, В. В. Стасов, госпожа Лухманова, Марков, певцы Мельшков и Карякин и пр. и пр...

Прежде всего г. Собко прочел телеграммы от президента Академии Великого князя Владимира Александровича и от Великого князя Сергея Александровича. Затем был прочитан адрес от Комитета Общества поощрения художеств за подписью председательницы принцессы Евгении Максимилиановны Ольденбургской. Далее адрес от почитателей юбилярши, прочитанный В. В. Стасовым. Он был очень оригинальной формы – совершенно круглый, в парчовом переплете, вложен в русскую деревянную чашку на лотке, на котором помещен ящик с красками. Адрес от Москвы, между подписями на котором были такие имена, как графини Уваровой, председательницы Археологического общества, Забелина, известного ученого, Сизова, секретаря Исторического музея и другие. Адрес от русского женского Взаимно-благотворительного общества, от картографического заведения Ильина, где впервые печатались силуэты Елизаветы Меркурьевны, от петербургских художников, от редакции детского журнала «Игрушечка», от школы кружевниц, которым... она часто делала наброски для кружев и вышивок, – к этому адресу роскошное полотенце в старинном русском стиле с золотым кружевом и надписью на полотенце шелками в стихах... Адрес «от детей» был вложен в громадную, как бы мужицкую рукавицу белой кожи, обшитую соболями с надписью золотом: «Тете Бём от детей». Адрес был написан рукой одного из детей семьи Брюлловых. Адрес от «Нивы» был с подарком офортов Шишкина. От Зичи альбом с его рисунками, при любезном письме; от Сомова – консерватора Эрмитажа – издание картин Эрмитажа. От А. Н. Майкова – том его стихотворений с посвящением юбилярше:

Ваш карандаш моя обида,
Зачем не мне он Богом дан?
Я не показываю вида,
А в сердце целый ураган!

Дамский кружок поднес юбилярше в художественном бюваре диплом почетного члена; а затем от членов кружка и знакомых художников юбилярше было поднесено более тридцати картин: тут и Айвазовский, и Репин, и другие корифеи художественного мира. Масса была писем: от Третьякова, от собирателя старины Бахрушина, Шабельской и пр. Между телеграммами была телеграмма от редакции «Посредника» за подписью Л. Н. Толстого и его сотрудников. Масса писем и телеграмм было послано из провинции от совершенно неизвестных юбилярше лиц.

³⁴⁹ Лаврентьева С. Друг детей... – С. 7.

же новой серии своих карточек, как из неистощимого, чудодейского рукава, – выбрасывала и новых детишек и новые к ним прибаутки!»³⁵⁰. Большинство открыток объединялось в серии (Рождественская, Пасхальная, «Любовные», Азбука, «Советы», «Ярославцы – все красавцы» и т. п.). Печатали их не только в России, но и в Париже, Лейпциге, Мюнхене, Праге; в настоящее время они занимают почетное место в собраниях библиотек и музеев, в коллекциях филокартистов, многие переиздаются.

Заметное место в творчестве художницы заняло проектирование изделий из стекла. «В 1893 году я благодаря чистой случайности пробую свои силы в новой для меня отрасли, а именно художественно-промышленной. Явилась у меня эта мысль во время моей поездки в Орловскую губернию на Мальцовские заводы, где директором хрустального завода был мой брат Александр. Формы для посуды брались мною из старины, как братины, ковши, стопы, чарки, штофы и прочие. Рисунки на них делались эмалью по моим рисункам [под моим] наблюдением; а иные гравировались мною по воску иглой как офорты, но с той разницей, что травление было не крепкой водкой, а фтористой кислотой, настолько ядовитой, что надо надевать маску при травлении. Впоследствии вещи из стекла, изготовленные по моим рисункам на Мальцовском заводе, были мной выставлены на нескольких Всемирных выставках Европы и Америки: в Париже в 1900 г., где одним из первых покупателей был известный художественный критик Жюль Кларети; в Мюнхене – в 1902 г., в Милане – 1906 г. Везде им были присуждены медали (в Милане – золотая), и все было распродано».

А какие это были прелестные вещи – и отдельные, и целые приборы умывальные, столовые, покрытые выпуклыми рисунками, то золотом, то разноцветными красками, будто самоцветными камнями, все в русском стиле, часто с русскими прибаутками. Что были за прелестные стеклянные рамки, на которых среди прозрачных водяных струек и водяных растений скользили рыбки или фантастические наяды – русские сказочные русалки! Был и винный прибор, приземистый русский штоф зеленого стекла со стаканчиками-шкаликами, все будто полное «зелена-вина»³⁵¹.

³⁵⁰ Там же. С. 7.

³⁵¹ Лаврентьева С. Друг детей... – С. 10.

В 1880–1900-е гг. Бём создала эскизы, воплотившиеся при ее непосредственном участии в изделиях Дятьковского хрустального завода. В их числе – братина, ныне хранящаяся в Историческом музее³⁵²; там же, кстати, находится и вышеупомянутый винный прибор. Все изображения на стекле, как всегда это было принято у Бём, сопровождаются надписями. На 12 стаканчиках 12 разных надписей, сделанных стилизованной вязью, например: «Первый стакан на веселье!», «Второй стакан на здоровье!», «Третий стакан на задор!», «На радости выпить, с горя запить!», «Через край хлебнул! Голова трещит!», «Не спрашивай: пьет ли квас? Спрашивай: каков во хмелю?» и т. д. Интересны надписи на подносе и на штофе. Например: «Здорово, стаканчики. Какково поживали, меня поджидали?», «Пей, пей – увидишь чертей!», «Напились, подрались! Выспались, похмелились и помирились!». По открыткам Бём на заводе Корниловых и на заводе И. Е. Кузнецова выпускалась различная посуда³⁵³. Так, для фарфоровых тарелок корниловского завода использовали открытку с изображением мальчика, хлебающего из миски, с подписью стилизованным полууставом: «Волга-матушка, глубокая, раздольная да разгульная. Стерляжьей ущицей кормит всякого: и православного и татарина; Волга – плыть долга». Тарелки кузнецовского завода воспроизводили, например, открытку с изображением мальчика с собакой и подписью: «И в Сибири люди живут, да хлеб жуют!». Среди вещей, созданных по рисункам художницы, – умывальные и столовые приборы, покрытые выпуклыми рисунками в русском стиле, золотом, разноцветными красками, часто с русскими прибаутками. И это далеко не все.

Занималась она и станковой графикой: акварельный портрет И. Е. Репина (1893 г.), «Портрет девочки» (1898 г.), «Мальчик с игрушкой» (1891 г.). В свою очередь, ее писали Н. П. Богданов-Бельский, М. А. Врубель, И. Е. Репин. Последний оставил на своем произведении следующий автограф: «Елизавете Меркурьевне Бём в знак моего глубочайшего почитания ее таланта». И те самые слова: «Ее «черненьких» я люблю больше многих-многих беленьких».

Несмотря на слабеющее зрение, Бём работала до последнего дня жизни, «трудясь не в силу необходимости, а очень любя свое дело». Скончалась она на 72 году жизни в 1914 г.

³⁵² Русский стиль. Собрание Государственного Исторического музея... – С. 154–155.

³⁵³ Русский стиль. Собрание Государственного Исторического музея... – С. 147–148.

Русский фольклор и народное декоративно-прикладное искусство в жизни и творчестве Бём сыграли огромную роль. Прежде всего, ее силуэты стали иллюстрациями ко многим сказкам, изданным упомянутым выше И. И. Горбуновым-Посадовым. Самыми известными стали иллюстрации к «Сказке о речке», вошедшие во многие альбомы и представленные на различных прижизненных и посмертных выставках художницы³⁵⁴. Страничные иллюстрации, заставки и концовки Бём создала и к другим известным русским сказкам: «Теремок мышки», «Морозко», «Мена», «Несмеяна-царевна», «Колобок»³⁵⁵, «Двенадцать месяцев»³⁵⁶. Оформила художница и сказки русских писателей, среди которых сказка В. А. Жуковского «Как мыши kota хоронили»³⁵⁷.

При создании обложек книжек сказок и разработке заголовков Бём разрабатывала и определенный тип письма. Чаще всего она пыталась стилизовать (не воспроизводить!) уставное письмо, подбирая его к стилю повествования, ведущемуся в сказке. Так, при оформлении обложки сборника сказок с общим названием «Теремок мышки. Сказка» художница за основу взяла позднее уставное письмо XIV в. новгородской школы и его несколько переработала, оставив якорное «есть», лежащую на строке петлю в букве «мыслете», сильно уходящую под строкой влево нижнюю петлю буквы «земля», s-образной формы мачту буквы «рць», наклонную мачту и опускающийся к самой линии строки отвес коромысла буквы «ер», классическое уставное написание округлой петли, крепящейся к середине наклонной мачты буквы «аз». Но при этом графика буквы «како» в большей степени напоминает печатные шрифты XIX в. Ширина букв практически равна их высоте. Заглавие расположено в три строки. При украшении заглавной буквы, занимающей по высоте все три строки заглавия книги, использованы стилизованные геометрический и растительный орнаменты. Мачта буквы «Т» построена на основе геометрической плетенки, отвесы коромысла украшены стилизованным полукрином. К основанию мачты крепится стилизованный цветок,

³⁵⁴ Сказка в России... – № 29. – С. 47; Бабушкина А. Народная сказка как средство воспитания детей // Детская и юношеская литература. – 1934. – № 4. – С. 1–5; Ганкина Э. З. Русские художники... – С. 34.

³⁵⁵ Теремок мышки. Сказка. – М., 1907. (В книгу вошли сказки «Теремок мышки», «Мена», «Несмеяна-царевна».); Колобок. Сказка. – М., 1910.

³⁵⁶ См.: Сказка в России... – № 266–267. – С. 261.

³⁵⁷ Сказка в России... – № 41. – С. 56.

напоминающий своей формой выюнок. Окончание заглавия, по древнерусской книжной традиции, обозначено при помощи стилизованного цветка-полукрина.

Стилизованный устав Бём использовала для создания заголовка сказки «Колобок». В нем также просматриваются и элементы стиля «модерн». Название сказки «Мена» выполнено стилизованным полууставом и манера письма напоминает украшенные заголовки рукописных книг XVII–XVIII вв.

На что здесь необходимо обратить внимание, так это на попытку художницы при помощи выбора только типа письма для заглавия указать на степень древности происхождения той или иной сказки. Так, сказки о животных являются древнейшими фольклорными произведениями, их М. Н. Сперанский назвал «эпосом о животных». Он писал: «В сказке о животном, дожившей до наших дней в устной передаче, равно как и сохраненной в старинных записях и литературной переработке разных времен и народов, увидели непосредственную связь с доисторическими верованиями, мифологией народов, когда эти последние стояли еще на весьма низкой «первобытной» ступени человеческой культуры, усматривали в сказке отражение той поры жизни человека, когда он еще особенно близко стоял к природе, к населяющему ее миру животных, в своем сознании слабо отделял себя от этих животных во многих отношениях и т. п. Все эти наблюдения над сказкой о животных вели к выводу о глубочайшей древности ее по происхождению, о преимущественной ее древности перед другими продуктами устного творчества, в свою очередь, отмечаемыми часто печатью глубокой старины»³⁵⁸.

Таким образом, Бём умело подчеркивала историческую древность сказки и время ее создания грамотным выбором типа письма для оформления заголовка.

Наиболее ярко ее талант каллиграфа проявился при создании открыток. Каждая миниатюра, каждый сюжет, избранные для создания открытого письма подписывались художницей. В качестве подписей выступали пословицы, поговорки, присказки, прибаутки, шутки. Источник этой мудрости был неисчерпаем. Одно только издание «Пословиц русского народа» В. И. Даля содержало более 30 тысяч пословиц, поговорок, прибауток³⁵⁹.

³⁵⁸ Сперанский М. Н. Русские народные сказки. Сказки о животных // НИОР РГБ. – Ф. 261. – Кн. 11. – Ед. хр. 4.

³⁵⁹ Даль В. И. Пословицы русского народа. – СПб., 1861–1862; Даль В. И. Собр. соч. – СПб., 1861. – 8 т..

В качестве примера возьмем несколько серий открытых писем, созданных Бём. Например, разноплановые по сюжетам открытки из серии «Любовные». Изображенные на ней детишки представлены как в костюмах XVI–XVII вв., так и в повседневной деревенской одежде конца XIX – начала XX вв. Но поскольку всю эту серию объединяет тема любви, то для написания текстов художница выбрала поздний полуустав, без наклона, характерный в большей степени для конца XVII в. и стилизовала его. «Сядемъ рядкомъ, да поговоримъ ладкомъ!», «Отъ судьбы не уйдешь! Суженого своего не обойдешь!», «Сердце на месте, когда вся семья вместе!» – это примеры текстов, написанных прямым, без наклона, стилизованным полууставом, а первая заглавная буква предложения выписана и украшена по всем правилам полууставного письма конца XVII в. Подписи – «Мы с тобой, что рыба с водой», «Милые бранятся, только тешутся!» – исполнены проще, но совершенно очевидно, что в их основе лежит также русский полуустав.

В Новогоднем цикле открытых писем, стилистически более выдержанном и единообразном, все тексты написаны стилизованным полууставом, хотя детишки нарисованы столь же разнообразно одетыми. «В счастье жить, ни о чем не тужить!», «Чему быть, того не миновать», «Было бы счастье, а дни впереди!», «Въ зимний холодъ всякий молодъ!», «Морозъ не великъ, да стоять не велить!», «Первая рюмка коломъ, вторая соколомъ!», «Въ Новомъ году жениховъ будетъ сто одинъ, а полюбится одинъ!» – все эти стилизованного полууставного письма подписи создавали не только законченную композицию, настраивая зрителя и покупателя на добрый лад, но и очень логично и органично соединяли эпохи, возрасты, подчеркивая значимость истории и народного быта в современной культуре и современной жизни. Письмо в открытых письмах Бём играло одну из главных ролей в создании определенного образа.

В 1907 г. книгоиздатель И. С. Лапин литографировал и выпустил в Париже небольшой книжкой 7 акварелей Бём, названных «Для милого дружка хоть сережку из ушка». Как всегда, и в названии книги, и в подписях к картинкам Бём использовала русский фольклор и факты русской истории. Она обыграла все это, создав удивительно тонкие и нежные образы детей, играющих русскую историю XVI в. Поэтому, выбирая тип письма, она обратилась к полууставу XVI в. В итоге появились

семь композиций: «Иван, но не Грозный!», «Василиса да не Мелентьевна!», «Всякая невеста для своего жениха родится!», «Чем не женихи?», «Крупен жемчуг со яхонтом, хорош жених со невестою!», «Муж да жена – одна душа! (но не всегда!)».

Уникальной изографической и каллиграфической работой Бём стала азбука, созданная и изданная в начале XX в. в виде книги и в виде набора открыток³⁶⁰. И книга, и открытки были изданы И. С. Лапиным в Париже в 1910 г. Книжка называлась «Святой пророк Наум, наставь на ум! Азбука. Рисунки Е. М. Бём. Виньетки Н. И. Иванов».

К работе над азбукой Бём приступила в 70-летнем возрасте и адресовала ее, прежде всего, своим внукам. Мыслила она ее в жанре так называемых «бабушкиных рассказов о старине», а творческое вдохновение художница почерпнула в древнерусской рукописной и старопечатной традициях. Одной из самых древних азбук, известных на начало XX в., был «Букварь в лицах» Кариона Истомина 1691–1692 гг. Именно с него в России ведется история иллюстрированных детских учебников, призванных обучать и развивать. От XVII в. сохранилось достаточное количество и азбук-прописей – учебных пособий, по которым обучались дети письму. И к букварю Кариона Истомина, и к прописям обращались художники, исследуя историю допетровской России, желая понять времена первых Романовых и осмыслить царствование Алексея Михайловича. Именно эти учебные книги и свитки вдохновили и подтолкнули многих писателей и художников освоить искусство русской скорописи. Замечательно освоили скоропись братья В. М. и А. М. Васнецовы, А. П. Рябушкин, Н. К. Рерих и, конечно же, Е. М. Бём.

«Лица» букваря Кариона Истомина повлекли за собой создание лицевой азбуки И. И. Теребеневым («Подарок детям в память 1812 года»³⁶¹), в которую вошли патриотические карикатуры. В 1844 г. живописец и график В. Ф. Тимм выпустил ставшую сразу популярной «Великолепную русскую азбуку. Подарок для русских детей». Явлением в русской культуре стало издание в 1904 г. «Азбуки в картинках» А. Н. Бенуа³⁶². Книжки сказок, иллюстрированные Е. Д. Поленовой, В. М. Васнецовым, И. Я. Билибиным, «Азбука» А. Н. Бенуа утверждали новое понимание книги, ее художественного оформления как

³⁶⁰ Бём Е. М. «Книга азбука учебная» // Набор открыток. – Прага, 1912.

³⁶¹ Теребнев И. И. Подарок детям в память 1812 года. – СПб., 1814.

³⁶² Бенуа А. Н. Азбука в картинках. – СПб., 1904.

самоценного авторского произведения, обращенного к будущим поколениям и опирающегося на огромный исторический опыт.

Обратившись к азбуке как теме для работы и художественного воплощения, Бём создала не только учебник грамоты и письма, но и своего рода учебник родной истории и культуры. Поэтому «Азбука» Бём отличалась от всех вышеназванных прежде всего тем, что она воспроизводила в картинках и словах древнерусскую азбуку допетровского гражданского реформирования, созданную Константином Философом и состоявшую из 43 букв. Все приведенные традиционно русские названия букв написаны уставом и полууставом. Главный рисунок буквы Бём расположила в верхнем левом углу композиции. Каждая буква имеет свою стилистическую особенность и соотнесена по времени с предметным рядом. Например, букве «В» – «веди» соответствует изображение витязя, поэтому в связи с древностью понятия в основу рисунка буквы положен тератологический орнамент инициалов новгородских рукописей XIV в. Буква «глаголь», с которой начинаются важные понятия, графически представленные на рисунке, – «грамота», «государь», «гребень», стилизует геометрический плетеный орнамент книг XII–XIII вв. Орнаменты букв «иже», «живете», «цъ», «ук» – это орнаменты инициалов рукописных книг XV в. и старопечатных книг XVI в. Буква «ферт» напрямую перекликается с инициалами «Пандектов Антиоха» – уникальной рукописью XI в., созданной в скриптории Ярослава Мудрого. В рисунке букв, расположенных на листе внутри общей рамки, художница чаще всего использовала стилизацию под древнерусскую вязь. Но многие буквы имеют несколько вариантов написания: инициалы растительного и геометрического орнаментов, киноварные инициалы, украшенные стилизованной растительностью. Названия понятий и слов, начинающихся с той или иной буквы алфавита, написаны каллиграфической скорописью. Именно скорописью написаны названия всех изображенных людей и предметов.

Рисункам «Азбуки» свойственны легкое изящество, юмор и доверительная интонация рассказа. Всем иллюстрациям книги присуще стилистическое единство, колористическая близость, общность композиционного построения листов, согласованная компоновка разворотов книжки.

В одном из юбилейных изданий, посвященных Бём, было сказано: «Образы прошлого, образы фольклора, предметы ста-

рины, изображенные в картинах азбуки и названные старинными словами, знакомят детей с тем, как было в прошлом, как говорили в прошлом. Животные, растения, минералы, образы вечной природы легко узнаются детьми, уже встречавшимися с ними в жизни. Эти образы-символы, образы-понятия из прошлого и настоящего соединяет азбука»³⁶³. Именно через соединение образа, нарисованного в реалистической манере, и древнерусского письма Бём удалось достичь главного – указать на непрерывную связь времен, на роль истории в современной жизни общества, в образовании детей. Историзм Бём заключается в умелом раскрытии взаимосвязи культуры прошлого и настоящего, в ощущении «обратной исторической перспективы явлений современной жизни»³⁶⁴, в умелом обращении к древнерусской книжной культуре.

³⁶³ Елизавета Бём. Чудесная азбука: Старые открытки из коллекции А. И. Лисицына // Каталог выставки. – Ярославль, 2003. – С. 6.

³⁶⁴ Елизавета Бём. Чудесная азбука... – С. 6.

Часть 3. Русские деревенские художники-книгописцы

В конце XVIII – начале XX в. книгописание традиционно сохранялось в крестьянской среде. Оно было неотделимо от духовных основ крестьянского быта. О крестьянских библиотеках как неотъемлемой части крестьянской культуры, об их присутствии в доме крестьянина писали и говорили редко. О книгописании в крестьянской среде наряду с крестьянскими книжными собраниями подробно писал П. И. Мельников-Печерский³⁶⁵ в связи с обследованием Нижегородской губернии. В советское время фактически единственным, кто смог ярко показать уровень крестьянской книжной культуры на примере Припечорья, был В. И. Малышев³⁶⁶.

Подлинно научные данные стали появляться с началом комплексного археографического исследования различных районов и областей. Так, например, благодаря большому числу археографических экспедиций, проведенных в Поволжье и на Русском Севере, был получен разнообразный материал по крестьянским собраниям (количественные данные, книжный репертуар, наличие печатных и рукописных книг). Огромную научную ценность по истории крестьянской книжной культуры представляют материалы, связанные с библиотеками Нижегородского Поволжья конца XVIII – начала XX в. Богатейшие фактические сведения содержатся в отчетах об археографических экспедициях, которые регулярно проводятся с середины 1950-х гг.³⁶⁷

³⁶⁵ Мельников П. И. Отчет о современном состоянии раскола в Нижегородской губернии к 1853 г. // Сборник Нижегородской губернской ученой архивной комиссии. Вып. 10: XV Заседание 4 марта 1891 года. – Н. Новгород, 1892.

³⁶⁶ Малышев В. И. Усть-Цилемские рукописные сборники XVI–XX вв. – Сыктывкар, 1960.

³⁶⁷ Например, см.: Кудрявцев И. М., Шлихтер Б. А., Шапов Я. Н. Археографические поездки ОР ГБЛ в 1953–1956 годах // Археографический ежегодник за 1957 год. – М., 1968. – С. 165–301; Шапов Я. Н. Археографическая экспедиция в Горьковскую область // ТОДРЛ. – М. – Л., 1968. – Вып. XIV. – С. 613–618; Археографические поездки Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина в 1957–1958 гг. // Записки Отдела рукописей. – М., 1959. – Вып. 21. – С. 252–261; Бегунов Ю. К., Панченко А. М. Археографическая экспедиция сектора древнерусской литературы в Горьковскую область // ТОДРЛ. – М. – Л., 1958. – Вып. XV. – С. 387–397; Агеева Е. А., Кобяк Н. А., Смилянская Е. Б. Территориальные книжные собрания и коллекции МГУ и их пополнение за 1981–1983 годы // Из фонда редких книг и рукописей научной библиотеки Московского университета. – М., 1987. – С. 120–135; Кобяк Н. А. Нижегородские рукописи и старопечатные книги в составе коллекции научной библиотеки МГУ // В памяти Отечества: Материалы науч. чтений. Горький, 31 мая – 5 июня 1987 г. – Горький, 1989. – С. 18–25; Бударягин В. П.

По итогам археографических экспедиций в Нижегородскую область были сформированы несколько книжных собраний. 148 рукописных и печатных книг составили Горьковскую коллекцию научной библиотеки МГУ. Пополнилось Горьковское собрание Пушкинского дома. Нижегородским университетом за первые семь лет работы была собрана коллекция из 300 печатных и рукописных книг. Самое большое по объему собрание рукописных книг, ярко характеризующее книгописание в крестьянской среде и крестьянские библиотеки, находится в Отделе рукописей РГБ³⁶⁸. В Нижегородском территориальном собрании (ф. 732) 247 единиц хранения. О том, как книги распределяются по хронологии можно увидеть в табл. 1:

Таблица 1

Время создания книги	Количество книг
XV в.	3
конец XV – начало XVI в.	1
XVI в.	16
конец XVI – начало XVII в.	3
XVII в.	19
конец XVII – начало XVIII в.	3
XVIII в.	61
конец XVIII – начало XIX в.	4
XIX в.	92
конец XIX – начало XX в.	9
XX в.	28

134 из 247 книг, вошедших в состав Нижегородского территориального собрания, – это произведения, созданные в конце XVIII – начале XX в. Данный факт говорит о сохранении традиций книгописной культуры в крестьянской среде. В. И. Малышев, на основании обследования Усть-Цилемского района в своей монографии дал полный перечень книгописцев и владельцев

Экспедиция в Горьковскую область // ТОДРЛ. – Л., 1983. – Вып. XXXVII. – С. 359–361; Черторицкая Т. В. О репертуаре древних письменных памятников Нижегородского края: (По материалам археографических экспедиций Горьковского университета) // В памяти Отечества... – С. 12–18.

³⁶⁸ Довгалло Г. И., Кобрин В. Б., Кудрявцев И. М. и др. Опись фонда № 732. Нижегородское (б. Горьковское) собрание рукописных книг. – М., (1980)–1988. – Т. 1. Машинопись.

добротных библиотек³⁶⁹. О книгописании на территории Нижегородской губернии был опубликован ряд материалов³⁷⁰.

В данном исследовании остановимся на анализе традиций позднего книгописания в крестьянской среде на примере работы трех нижегородских каллиграфов и изографов: И. Г. Блинова, Д. Н. Уткина и И. А. Золотарева.

Глава 1. Городецкий мастер книжных дел И. Г. Блинов (1872–1944 гг.)

Один из старейших волжских центров судоремонта и судостроения Городец, основанный в 1152 г. князем Юрием Долгоруким, был на протяжении всей своей истории и одним из крупнейших духовных центров. Здесь в древнем Федоровском монастыре принял постриг и скончался князь Александр Невский. В Городце в разное время жили и работали иконописцы. Отсюда родом был знаменитый иконописец Прохор с Городца, работавший вместе с Андреем Рублевым³⁷¹. С этим городом (до

³⁶⁹ Мальшев В. И. Усть-Цилемские рукописные сборники... На с. 14 18 В. И. Мальшев приводит перечень крестьянских книгописцев, живших в районе Усть-Цильмы, а на с. 24 26 – список лиц, имеющих книжные собрания.

³⁷⁰ Аксенова Г. В. Нижегородские собрания рукописных книг Румянцевского музея // Книга в меняющемся мире. Седьмая Научная конференция по проблемам книговедения. Секция рукописной книги. Тезисы докладов. – М., 1992. – С. 3 4; Аксенова Г. В. Нижегородские книгописцы конца XIX – начала XX века // Материалы конференции по итогам науч.-иссл. работы Российской государственной библиотеки за 1991 г. (29 июня 1992 г.) и конф. молодых специалистов библиотеки (1 июня 1992 г.). – М., 1993. – С. 133 134; Аксенова Г. В. Источники по истории крестьянских книжных собраний конца XIX – начала XX века (На примере нижегородских собраний) // Письменная культура: Историко-ведческие аспекты истории книги // Сб. статей. – М., 1998. – С. 185–197.

³⁷¹ Об истории Городца на Волге и его промыслов подробнее см.: Действия Нижегородской губернской ученой архивной комиссии. – Н. Новгород, 1890. – Вып. 1 8; Горячев В. А., Аксенова Г. В. Древний Городец. «Малый Китеж». – М., 2002; Бибикова И. М., Ковальчук Н. А. Деревянная резьба крестьянских жилищ Верхнего Поволжья. – М., 1954; Василенко В. М. Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII–XX веков. – М., 1960; Жиганова С. К. Русская деревянная резьба XIX века. – М., 1957; Кастальский Б. В. Город Городец: Экономико-географическая характеристика // Ученые записки Горьковского государственного педагогического института им. М. Горького. – Горький, 1964. – Вып. 46. – С. 51–77; Коновалов А. Е. Городецкая роспись. Рассказы о народном искусстве. – Горький, 1988; Маврина Т. А. Городецкая живопись. – Л., 1970; Маковицкий И. В. Памятники народного зодчества Среднего Поволжья. – М., 1954; Плотников М. А. Кустарные промыслы Нижегородской губернии. – СПб., 1903; Филатов Н. Ф. Нижегородские мастера. Горький, 1988; Шишов А. Н. Городецкая судоверфь. – М., 1945; Прокопьев Д. В. Художественные промыслы Горьковской области. – Горький, 1939; Сахаров И. Историческое обозрение Нижнего Новгорода и его губернии. – Н. Новгород, 1900; Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. – М. – Л., 1934; Труды Комиссии по исследованию кустарных промыслов в России. – СПб., 1879–1884. – Вып. 2–3, 7.

1924 г. город имел статус села) связаны жизнь и творчество книгописца и изографа И. Г. Блинова. Как и многие русские крестьяне, Блинов тяготел всегда к традиционной православной культуре, духовному источнику жизни многих поколений, основе русского уклада жизни. За свою жизнь Блинов создал около 100 рукописных книг.

Иван Гаврилович Блинов родился 5 ноября 1872 г. недалеко от Городца в деревне Кудашиха³⁷². В этой деревне в семье Гаврилы Андреевича и Любови Клементьевны родился сын Иван. В его жизни и в его судьбе огромную роль сыграл дед Клементий, получивший образование у «опытного инок в старом религиозном духе» – так написал в автобиографии И. Г. Блинов³⁷³. Дед Клементий и его сын Игнатий были известными мастерами-иконописцами, занимающимися еще и росписью прялок³⁷⁴. Занимался росписью прялочных донец и другой его дядя – Василий Клементьевич. Именно дед Клементий очень рано привил своему внуку любовь к чтению и рисованию. В выборе будущей профессии огромную роль сыграло вероисповедание родителей: они были старообрядцами³⁷⁵.

К 10 годам Иван Блинов научился читать и писать. О первых опытах рисования и создания книг он рассказал в «Автографии»: «В то время я страстно полюбил иконы и картины, и я решил во чтобы то ни стало учиться писать и рисовать без помощи преподавателей, самоучкой. Первую картину нарисовал – архангела Гавриила, с иконы. Вырисовал пером, чернилами. И когда удалось кое-как нарисовать, тогда пришел в великую радость и первым долгом показал Отцу и Матери и дедушке. Они одобрили это мое начинание, и с тех пор я окончательно решил учить искусство рисования и писать книги»³⁷⁶.

В 14 лет Блинов профессионально начал переписывать книги – маленькие каноны. А чтобы доказать родителям, что его будущая профессия даст возможность зарабатывать на жизнь и прокормить его и его семью, стал писать каноны на продажу, по 20 копеек за канон. В автобиографии, написан-

³⁷² Характеристика деревни, ее жителей и занятий см.: Государственный архив Нижегородской области. – Ф. 6148. – Оп. 1. – Ед. 16. – Л. 15.

³⁷³ ОР ГИМ. – Музейское собр. – № 3085. – Л. 2.

³⁷⁴ Работы Клементия и Игнатия Лебедевых хранятся в Городецком краеведческом музее, в Русском музее в Санкт-Петербурге.

³⁷⁵ Государственный архив Нижегородской области. – Ф. 6148. – Оп. 1. – Ед. 16. – Л. 15.

³⁷⁶ ОР ГИМ. – Музейское собр. – № 3085. – Л. 3–3 об.

ной в 1919 г., рассказывая о начале своей работы по созданию рукописных книг, Блинов отметил: «Я старался найти какого-либо заказчика, который бы мне что ни есть платил, чтобы оправдаться перед родителями, что, действительно, я делаю не пустое какое дело. И вот нашел, однако, в с. Городце книготорговца, и он заказал мне написать тетради-каноны для продажи по 20 копеек за каждый. Но каждый такой канон я писал почти целую неделю и получал 20 копеек»³⁷⁷. Сохранился большой Канонник со следующей записью: «Сия книга, глаголемая Канонник, принадлежит д. Кудашихи крестьянину Ивану Гавриловичу Блинову. Писал своею рукою в 1887 г.»³⁷⁸. Очевидно, это первая большая работа будущего мастера, объемом в 219 листов. В Канонник вошли в основном тропари, каноны и молитвы Богородице и ее иконам, а также молитвы и каноны Николаю Чудотворцу, трем святителям и Ангелу хранителю. Канонник был создан для личного или семейного пользования³⁷⁹.

Дальнейшей работе Блинова способствовало знакомство «с некоторыми людьми, у которых имелись книги»³⁸⁰, как писал он в автобиографии.

Желание научиться рисовать по-настоящему, как лучшие мастера древности, привело его в книгописную мастерскую городецкого купца – коллекционера древностей Г. М. Прянишникова. О первой встрече с мастерами-книжниками у Г. М. Прянишникова Блинов написал следующее: «Но как-то мне пришлось услышать о Г. М. Прянишникове, что у него в доме имеются книгописцы, списывавшие для него с древних рукописей книги и картины. Сейчас со всей радостью отправляюсь к нему, взяв с собой своей работы Апокалипсис, прихожу к нему в дом. Он меня принял и спросил, что мне нужно от него. Я объяснил ему с величайшей робостью свое дело и показал ему свою работу. Он же взял от меня и понес показать своим мастерам. Где они рассматривали, дверь была со стеклом, и мне все было видно, как они вместе с ним смотрели на мою работу и довольно смеялись. На меня такой пришел стыд, что провалился бы сквозь полу от стыда и проклинал, что пошел к нему, то есть к Прянишникову. Когда он вышел и отдает мне мою книгу и

³⁷⁷ ОР ГИМ. – Музейское собр. – № 3085. – Л. 5.

³⁷⁸ НИОР РГБ. – Ф. 491. – Кн. 1. – Ед. хр. 1. – Л. 1.

³⁷⁹ НИОР РГБ. – Ф. 491. – Кн. 1. – Ед. хр. 1.

³⁸⁰ Государственный архив Нижегородской области. – Ф. 6148. – Оп. 1. – Ед. 16. – Л. 15.

говорит: «Иди домой и годика три попиши дома. Тогда и приходи...». С тем я пошел к себе в деревню и решил бросить все это искусство. Придя домой, все свои принадлежности убрал, чтобы их не видеть. Но, в конце концов, опять чрез короткое время страсть к искусству взяла свое, и я снова принялся за это свое любимое занятие. И так несколько раз оставлял и закаивался бросать это дело, но страшная любовь, зародившаяся в душе моей, взяла свое, и я не в силах был больше оставить это мое любимое занятие и решил, во что бы то ни стало, но изучать древнерусское искусство палеографии и живописи»³⁸¹.

Увидев работы начинающего книгописца и изографа, П. А. Овчинников, другой городецкий купец и коллекционер, заказал ему ряд книг. А спустя некоторое время произнес пророческие слова: «Ты будешь замечательный писец и рисовальщик, так писали прежде для царей»³⁸². Впоследствии с 1894 по 1907 гг. Блинов переписал и оформил для П. А. Овчинникова 25 книг, в том числе «Изборник Святослава 1073 г.». Книги, созданные Блиновым, заканчивались выходной записью, в которой он кратко рассказывал о себе. Так, в «Изборнике» Блинов писал: «Написася сия книга Анастасия Синаита по усердию и по заказу проживающего в селе Городце на крепостной земле Балахнинского купца Петра Алексеевича Овчинникова. А писал оную... Иван Гаврилович Блинов в лето от сотворения мира 7404» (1896 г.)³⁸³.

Большую помощь в становлении Блинова как искусного мастера-каллиграфа оказали и другие собиратели и ценители рукописной книги, жившие в той же Нижегородской губернии, в том числе и Н. П. Никифоров, у которого Блинов работал в Горбатове с перерывами с 1895 по 1900 гг. В нескольких сохранившихся письмах мы найдем краткие свидетельства о работе Блинова у купца и его дружеских отношениях с Н. П. Никифоровым: «Николай Порфирьевич и семейные его меня до страсти любят, потчуют точно гостя. Теперь начал писать, работы много... Письмо пишу в Нижнем. Приезжал купить бумаги, послан хозяином»³⁸⁴. О количестве книг, написанных для Никифорова, судить сложно, поскольку собрание после его смерти разошлось и только часть книг досталась

³⁸¹ ОР ГИМ. – Музейское собр. – № 3085. – Л. 5 об. 6.

³⁸² ОР ГИМ. – Музейское собр. – № 3085. – Л. 10.

³⁸³ Городец. – ГРМ-818. – Л. 331.

³⁸⁴ НИОР РГБ. – Ф. 491. – Кн. 4. – Ед. хр. 7. – Л. 5 об. 6.

его сыну Петру Николаевичу (1869–1941 гг.)³⁸⁵. На сегодняшний день имеются только три завершённые работы Блинова, вошедшие в собрание сына Н. П. Никифорова: это «Повесть о Петре и Февронии»³⁸⁶ и два «Синодика»³⁸⁷. Есть также две незаконченные работы: это тетрадь из «Изборника Святослава 1073 г.»³⁸⁸ и несколько листов «Поучения о святой Троице папы Сильвестра»³⁸⁹, а также черновик титульного листа «Андриатиса»³⁹⁰ – сборника произведений Иоанна Златоуста.

Благодаря работам по заказам Г. М. Прянишникова, П. А. Овчинникова, Н. П. Никифорова, Блинов изучал древнерусские рукописные книги из собраний этих крупных нижегородских коллекционеров. А постоянные контакты с книгописцами и иконописцами из городецких мастерских помогали оттачивать мастерство.

В 1890-е гг. он стал признанным мастером-каллиграфом. Рукописная книга его работы «Канон честному Кресту»³⁹¹ была представлена в 1899 г. в Петербурге на палеографической выставке. Эта лицевая книга создавалась в 1898–1899 гг. по заказу Г. М. Прянишникова. В ней имеется фронтиспис с изображением Орудий страстей. Написана она на 13 листах большого формата (35,5×22,0 см). В ней 13 самых разнообразных заставок, выполненных красками и золотом, множество красочных инициалов высотой в 6–7 строк и концовок в виде диковинных ярких полевых цветов, как бы сошедших с городецких прялочных донец. Окончания отдельных частей канона (тропаря, кондака, икоса, ирмоса) оформлены в виде «воронок».

Тот факт, что книга создавалась для выставки, объясняет некоторые особенности в оформлении книги: большое число разнообразных растительных заставок, которые использовались русскими мастерами в XI–XVI вв.; большое число разнообразных инициалов и концовок, вязные строки, написанные золотом, киноварью и чернилами; несколько образцов полуустава и скорописи. Книга имеет переплет из досок, обтянутых кожей. На коже характерное для книг XVII в. тиснение

³⁸⁵ Рукописные собрания Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Указатель. Т. I. – Вып. 1 (162 1917). – М., 1983. – С. 223–227.

³⁸⁶ НИОР РГБ. – Ф. 199. – № 240.

³⁸⁷ Там же. № 241.

³⁸⁸ Там же. № 637.

³⁸⁹ Там же. № 638.

³⁹⁰ Там же. № 662.

³⁹¹ НИОР РГБ. – Ф. 242. – № 189.

«Книга глаголемая». Имеются две латунные застёжки. В конце книги ее создателем была сделана следующая запись: «Начата бысть писатися сия книга, глаголемая Канон честному и животворящему Кресту, в лето 7408-е, месяца ноября в 12 день на память иже во святых отца нашего Иоанна Милостиваго, архиепископа Александрийскаго, и преподобнаго отца нашего Нила. Совершена же бысть того же лета месяца декабря в 4 день на память святых великомученицы Варвары и преподобнаго отца нашего Иоанна Дамаскина. А писал сей Канон Нижегородской губернии Балахонского уезда Большепесошнинской волости деревни Кудашихи крестьянин Иван Гаврилов Блинов. А что обрящете неисправно – дело моего невежества, простите Господа ради, Богу нашему слава ныне, и присно, и во веки веком. Аминь».

К написанию канонов и Каноников Блинов обращался неоднократно, создавая их в виде как простых повседневных, домашних книжечек, так и парадных, роскошных книг. Примером парадной книги стал созданный по заказу П. А. Овчинникова в 1900 г. лицевой Канонник (Каноны толковые)³⁹². В него вошли «Канон честному и животворящему Кресту», «Канон на Рождество Христово», «Канон на крещение Господне» и другие каноны на двенадцатые праздники. Всего в книге 10 канонов. Каждый из них открывается миниатюрой, написанной красками с применением золота. Миниатюры отделены от текстовой части с помощью завес из розового шелка. В начале каждого канона помещены многоцветные с золотом геометрические и растительные заставки, а также тератологические, геометрические и растительные инициалы. Заголовки канонов написаны киншварной вязью.

Каноник имеет переплет из досок, обтянутых коричневой кожей с характерным тиснением. Обрез книги тонирован красной краской.

Оценка выполненных книгописных работ Блинова была высокой. Но книги своей работы он продолжал подписывать так: «А писал книгу крестьянин деревни Кудашихи Нижегородской губернии... аз грешный и не достойный имени человеческого... Иван Гаврилов Блинов»³⁹³.

³⁹² Городец. – ГРМ-812.

³⁹³ Городец. – ГРМ-943. – Л. 502.

В Блинове на редкость гармонично сочетались талант миниатюриста и талант каллиграфа. В конце XIX – начале XX в. он создал высокохудожественные книги: «Житие Василия Нового», «Повесть о Петре и Февронии», «Жизнь и убиение царевича Димитрия», «Повесть о разорении Рязани Батыем», «Сказание о Мамаевом побоище», «Сказание о Михаиле Черниговском и его боярине Феодоре», «Житие Евфросина Псковского». Некоторые из них были сделаны не в одном экземпляре – это «Жизнь и убиение царевича Димитрия», «Повесть о разорении Рязани Батыем», «Слово о полку Игореве». Все эти работы не были простым тиражированием того или иного произведения. Это был авторский поиск красок, композиции, образов, соответствия эпохе. «Стиль и характер письма и рисования эпохи Ивана Грозного XVI в.», – писал И. Г. Блинов в послесловии к «Истории города Городца»³⁹⁴. Неинтересных произведений мастер не переписывал и не иллюстрировал. В «Мудрости Менандра Мудрого»³⁹⁵ его внимание привлекли афоризмы, в «Повести о Петре и Февронии» – сказочность и поучительность, в «Сказании о князе Михаиле Черниговском»³⁹⁶ – готовность героя пожертвовать жизнью во имя веры.

В начале XX в. имя художника, его работы знали ценители книжного искусства. Ему через П. А. Овчинникова оставили заказ на славянскую азбуку от Совета Всероссийского съезда старообрядцев: «...В бытность членов Всероссийского съезда старообрядцев в Вашей драгоценнейшей библиотеке. У Вас в то время был один молодой человек, который отлично писал славянскими буквами. Очень желательно было, если бы этот молодой человек, теперь, вероятно, уже более возмужалый, взял бы на себя труд написать славянскую азбуку, то есть все славянские буквы точно, по хорошему Иосифскому оригиналу...»³⁹⁷. Из Тамбовской губернии пришло письмо: «...И еще просим списать книгу Андриатис всю. И из книги Зиновия о почитании святых икон всю повесть, и еще чин крепления по древнему уставу... Не оставьте нашей просьбы... А у нас таких книг близко нет. Очень нужно»³⁹⁸.

В 1905–1906 гг. по заданию Нижегородской Думы Блинов ездил в Казань для работы в библиотеках Казанского универ-

³⁹⁴ НИОР РГБ. – Ф. 491. – Кн. 2. – Ед. хр. 16.

³⁹⁵ НИОР РГБ. – Ф. 491. – Кн. 2. – Ед. хр. 3.

³⁹⁶ ГИМ ОР. – Бахр. – № 21.

³⁹⁷ НИОР РГБ. – Ф. 491. – Кн. 5. – Ед. хр. 22.

³⁹⁸ Там же. Кн. 4. Ед. хр. 20.

ситета и Духовной Академии. О своих занятиях он сообщает жене: «Сам написал покуда сто девятнадцать листов. В день пишу по тринадцати листов, с девяти часов утра и до часу за полдень. Только всего позволяют писать четыре часа в день»³⁹⁹. В этом письме речь идет о начале работы над личным списком «Иудейской войны»⁴⁰⁰, которая была завершена в 1909 г. «Написана сия книга Иосифа Маттафея Флавия в лето от сотворения мира 7417-е (1909 г.) с древлеписменной рукописи XVI века, находящейся в городе Казани в библиотеке при Духовной Академии... Миниатюрных и заставочных украшений не имеется в ней. Здесь же по любви написаны картины, и заставки, и заглавные буквы...»⁴⁰¹

Работая в Городце, Горбатове, Харькове, Москве и Петербурге, он стремился совершенствовать свое мастерство. Он старательно изучал русские рукописные книги, созданные лучшими мастерами древности, продолжал искать свой стиль. Так, например, он написал прошение на имя Директора Императорского Московского Румянцевского Музея: «Имею честь покорнейше просить Ваше Сиятельство выписать для моих занятий в Отделении рукописей вверенного Вам Музея Годуновскую рукописную псалтырь 1591 года из Костромского Ипатьевского монастыря. Просит крестьянин Иван Гаврилович Блинов»⁴⁰².

Живя в Москве, он постоянно занимался в Историческом музее, посещал Третьяковскую картинную галерею, ездил в библиотеку Троице-Сергиевой Лавры. И при этом много работал, писал.

Блинов собирал различные издания памятников древнерусской литературы, выпускаемые Обществом любителей древней письменности. Так, 22 августа 1907 г. он писал московскому антиквару-букинисту П. П. Шибанову (1864-1935 гг.): «Милостивый Государь. Покорнейше Вас прошу выслать мне книгу «Житие преподобного Нифонта», печатную О. Л. Д. письменности, которую я у Вас увидел 21-го сего августа, две книги. Третья у меня есть»⁴⁰³.

³⁹⁹ Там же. Ед. хр. 3. Л. 3 об.

⁴⁰⁰ НИОР РГБ. – Ф. 242. – № 204.

⁴⁰¹ НИОР РГБ. – Ф. 242. – № 204. – Л. 294.

⁴⁰² Там же. Ф. 491. Кн. 5. Ед. хр. 25.

⁴⁰³ Там же. Ф. 342. Кн. 11. Ед. хр. 1. Л. 1.

Из изданных ОЛДП книг у И. Г. Блинова в его библиотеке были «Житие Алексея, митрополита Московского», «Чудеса Тихвинской иконы Богородицы», «Синодик», «Житие царевича Димитрия» и другие.

Охотно приобретал Блинов и рукописные книги. Поэтому он поддерживал постоянный контакт с антикваром-букинистом С. Т. Большаковым, покупал у него книги, выполнял его заказы⁴⁰⁴.

Знакомясь с русской рукописной традицией, используя опыт, накопленный многими поколениями русских каллиграфов и изографов, он усвоил лучшие черты искусства книги и создал свои, неповторимые, высокого уровня мастерства. Идеалом в работе стали рукописные книги, созданные в Кремлевских мастерских в XVI – начале XVII в., в частности Лицевой летописный свод.

Блинов занимался также и реставрацией рукописных книг, восстанавливал утраченные страницы и тетради. Так, хранящийся в собрании П. А. Овчинникова «Скитский Патерик»⁴⁰⁵ XVI в. – яркое доказательство таланта реставратора, способного не только восстановить утраченный текст, но и воспроизвести почерк того каллиграфа, который в свое время переписал эту книгу.

Подобную реставрационную работу проделал Блинов со списком «Творения Мефодия Патарского»⁴⁰⁶ XVI в. Дело в том, что в рукописи, приобретенной П. А. Овчинниковым в 1900 г., недоставало 27 листов в начале книги и нескольких листов в конце. В записке, вложенной в книгу, рукою Овчинникова отмечено: «...В начале недостает около 27 листов и в конце несколько недостает. Всего в ней по счету тетрадей должно быть 39... Приписать с новой страницы 19-й на обороте и лист со страницы 23, последний лист четвертой тетради и лист 30–31, 32–33 и до оборота 34 л.»⁴⁰⁷.

Работы по восполнению текстов Овчинников поручил Блинову. Мастер не только великолепно воспроизвел почерк первой трети XVI в. (сходу очень трудно отличить работу Блинова от работы писца XVI в.), но и украсил книгу, поместив в начале выходную миниатюру с изображением Мефодия Патарского и заставку, характерные для XVI в. Эти восстановительные работы мастера не снижают ценности и значимости этих двух рукописных книг.

⁴⁰⁴ Так, например, С. Т. Большаков писал И. Г. Блинову: «Милостивый Государь Иван Гаврилович! ...Не угодно ли, я Вам вышлю только что приобретенную книгу, лицевую, на синеватой бумаге екатерининского времени с 138-ю картинами хорошо исполненными... Одной руки, одинаково хорошее исполнение, с прекрасными заставками. Рисунки оригинальные, богато и подробно иллюстрирующие текст» (Городец. – ГРМ-2549/4).

⁴⁰⁵ НИОР РГБ. – Ф. 209. – № 247.

⁴⁰⁶ Там же. № 127.

⁴⁰⁷ Там же. Л. 1–1 об.

Умелое владение полууставом, способность создать миниатюры «в стиле эпохи XVI в.», позволили некоторым современникам назвать ряд его работ подделками, что, конечно, не соответствовало действительности. Как каллиграф и изограф Блинов никогда не был простым копиистом и никогда не стремился создавать подделки, что было свойственно, например, «прославившимся» А. И. Бардину и А. И. Сулакадзеу. В отличие от заведомых фальсификаторов Блинов писал книги по заказам и не выдавал созданные им произведения за древние оригиналы. Это были неповторимые авторские работы мастера, хорошо знавшего и глубоко понимавшего древнерусское искусство.

Блинов занимался не только восстановлением утраченных текстов в древних рукописных книгах. Иногда он писал к ним только миниатюры. Одна такая работа имеется в собрании П. А. Овчинникова. Это Псалтырь XVIII в.⁴⁰⁸, к которой изограф создал 36 первоклассных миниатюр⁴⁰⁹.

Признанием заслуг Блинова стало приглашение его в 1906 г. на VII Всероссийский археологический съезд во Владимир⁴¹⁰.

В 1909 г. по рекомендации Г. М. Прянишникова Блинова пригласили в Московскую старообрядческую книгопечатню Льва Алексеевича Малехонова в качестве старшего корректора славянского шрифта с окладом 25 рублей в неделю. В этой типографии Блинов проработал с перерывами почти 7 лет. По его словам, «тогда под его руководством было создано много лицевых книг, как то Апокалипсис с 72 картинами в красках, Библия – 150 картин, Житие Бориса и Глеба – 15 картин и много других лицевых житий»⁴¹¹.

⁴⁰⁸ НИОР РГБ. – Ф. 209. – № 680.

⁴⁰⁹ Заказы на подобного рода работы поступали и от С. Т. Большакова из Москвы: «24 декабря 1905 г. Милостивый государь Иван Гаврилович! Желая Вам всего наилучшего. Поздравляю с праздником Рождества Христова и наступающим Новым Годом. Посылаю Вам с Потапом Степановичем Кузнецовым Апокалипсис в 4-ку, к которому прошу Вас в свободное время доделать картины. По окончании вышлите его мне, и я Вам уплачу» (Городец. – ГРМ-2549/4).

⁴¹⁰ ОР ГИМ. – Музейское собр. – № 3085. – Л. 12.

⁴¹¹ Там же. Л. 11–11 об.

Свидетельством об издании лицевого Апокалипсиса в Московской старообрядческой книгопечатне, об участии И. Г. Блинова в этой работе является благодарственное письмо Исторического музея: «Управление Исторического Музея вменяет себе в особое удовольствие принести глубочайшую благодарность Московской старообрядческой книгопечатне за принесенный ею в дар Музею, чрез Ивана Гавриловича Блинова, великолепный экземпляр изданной книгопечатней книги «Апокалипсис», точно воспроизводящей старинную пергаменную рукопись Апокалипсиса XIII века» (НИОР РГБ. – Ф. 491. – Кн. 5. – Ед. хр. 19).

Рассказы о характере работы в книгопечатне имеются в письмах жене, Вере Павловне, и родителям, Гавриле Андреевичу и Любви Клементьевне.

В эти годы он познакомился с художником Д. С. Стеллецким. Вместе они работали над «Словом о полку Игореве». В 1912 и 1913 гг. Блинов создал еще два списка «Слова о полку Игореве»⁴¹².

В эти же годы Блинов сотрудничал и с другими известными русскими художниками. Вместе с А. И. Савиновым расписывал церковь в Натальевском посаде Харьковской губернии, в усадьбе известного помещика-сахарозаводчика, мецената П. И. Харитоненко. Там в церкви «зарисовал вязи в стиле XIV в. в шейке главы церкви и надписи на стенописании. Церковь эта сложена из белого камня. ...Вид имеет Новгородских храмов XVI в.»⁴¹³.

«Работал В. М. Васнецову, вырисовывал вязи». «Работал художнику Б. В. Зворыкину, отчасти рисовал маленькие рамочки и текст художнику М. В. Нестерову»⁴¹⁴. Знаком был с И. С. Остроуховым, А. И. Шарлеманем. Знал Ф. И. Шаляпина. В 1917 г. подружился с С. А. Есениным – вместе служили в армии⁴¹⁵. В эти же годы Блинов писал полотна и лубки на исторические и евангельские сюжеты.

В конце XIX – начале XX в. Блинов создал два настенных листа (лубка) очень большого размера (75,5×275 см). На них дано изображение Мамаева побоища (Куликовской битвы)⁴¹⁶. Современные исследователи народного творчества оценили эти работы как своеобразное и редкое по исполнению произведение народного искусства, где мастер строит композицию не по правилам профессионального искусства, а по законам декоративного народного творчества⁴¹⁷.

В 1916 г. Блинов выполнил рисунки трех статuetов к новому ордену святой княгини Ольги⁴¹⁸.

Например: «Меня на Пасху Лев Алексеевич не отпустит домой, в типографии начнем заниматься со среды на Пасхе. На Пасху мне нужно нарисовать 6 картин. Ключи от типографии находятся у меня. Присмотр над работами поручен мне. На Пасхе будет Совет, и я буду участвовать на Совете» (НИОР РГБ, – Ф. 491. – Кн. 7. – Л. 7 об.).

⁴¹² НИОР РГБ. – Ф. 98. – № 2071; Ф. 178. – № 8459.

⁴¹³ ОР ГИМ. – Музейское собр. – № 3085. – Л. 12 об.

⁴¹⁴ Там же. Л. 12 об. 13.

⁴¹⁵ Там же. Л. 13–14 об.

⁴¹⁶ ОР ГИМ. – 42904. И Ш 61 105; Городец. – ГРМ-603.

⁴¹⁷ Иткина Е. И., Кучкин В. А. Рукописный настенный лист с изображением Мамаева побоища // Куликовская битва в литературе и искусстве. – М., 1980. – С. 154–172.

⁴¹⁸ В «Автографии» И. Г. Блинов писал: «Статуеты эти выполнил в лучшем виде, за что был представлен Комиссией к награде, за что и получил Андреевскую золотую медаль» (ОР ГИМ. – Музейское собр. – № 3085. – Л. 13 об.).

Сохранилось письмо от Капитула Российских Императорских и Царских Орденов И. Г. Блинову. В нем говорилось: «Канцелярия Капитула Орденов уведомляет о последовавшем Вам из Московского Отделения Кассы Минис-

1917–1920 гг. стали особым этапом в творчестве Блинова. За эти годы он создал «Акафист Серафиму Саровскому»⁴¹⁹ (1917 г.), «Мудрость Менандра Мудрого»⁴²⁰ (1918 г.), «Краткое нравоучение»⁴²¹ (1918 г.), «Слово на рождество Богородицы»⁴²² (1918 г.), «Житие Анастасии Узорешительницы»⁴²³ (1918 г.). Эти работы Блинов подарил Румянцевскому Музею. В это же время он написал картину на тему одной из евангельских притч⁴²⁴.

В марте 1919 г. Блинов стал членом Ученой коллегии Российского Исторического Музея. Специально для Исторического Музея он нарисовал иллюстрации к произведениям «О горе и злосчасти»⁴²⁵, «Повесть о Савве Грудцине»⁴²⁶ и «Повесть о Фроле Скобееве»⁴²⁷.

В 1919–1920 гг. Блинов помогал хранителю рукописей Румянцевского Музея Г. П. Георгиевскому приобрести и перевезти в Москву коллекции рукописных книг Г. М. Прянишникова и П. А. Овчинникова⁴²⁸.

В 1920 г. Блинов стал директором Городецкого краеведческого музея, в котором работал в течение пяти лет.

О работе над книгами с 1925 по 1937 г. известно мало. Ясно только одно, что любимого дела художник не бросил. Что-то

терства императорского Двора пятьсот рублей – в окончательный расчет за каллиграфические работы по изготовлению первого художественного экземпляра Статута знака отличия св. Ольги» (Городец. – ГРМ-2549/4).

⁴¹⁹ НИОР РГБ. – Ф. 491. – Кн. 1. – Ед. хр. 34.

⁴²⁰ НИОР РГБ. – Ф. 491. – Кн. 2. – Ед. хр. 3.

⁴²¹ Там же. Ед. хр. 4.

⁴²² Там же. Ед. хр. 2.

⁴²³ Там же. Ед. хр. 1.

⁴²⁴ По поводу написания холста на тему Евангельской притчи И. Г. Блинов писал: «Картина «Симоне Ионин, любиши ли мя» написана мною в 1919 г. в самое трудное время, и в материальном отношении ужасно нуждался. Помощи никакой не было, выйти из этого положения не представлялось возможным. Вот я и решился написать эту картину. Имея сильную любовь к Иисусу Христу и Петру Апостолу. Самый сюжет взял с евангельского текста, который внезапно нарисовался в моей голове во время пребывания в храме за службой. Пришедши домой, взял холст, купленный мною и заготовленный лет 10 назад и начал рисовать, и в течение трех месяцев окончил совсем» (Городец. – ГРМ-2549/7).

⁴²⁵ ОР ГИМ. – Муз. – № 3390.

⁴²⁶ Там же. № 3403.

⁴²⁷ Там же. № 3435.

⁴²⁸ Свидетельством сотрудничества И. Г. Блинова с Румянцевским музеем служат сохранившиеся документы. Например, текст одного из Мандатов гласит следующее: «Государственным Румянцевским Музеем командирется сотрудник Музея тов. Блинов в г. Городец Нижегородской губернии для сопровождения транспорта рукописей Румянцевского Музея, направляемых в Москву в книгохранилище Музея. Румянцевский Музей просит все Советские учреждения и лиц, от коих будет зависеть, оказать тов. Блинову свое содействие» (НИОР РГБ. – Ф. 217. – Кн. 9. – Ед. хр. 49).

писал, пробовал сочинять сам. Работая лектором и оформителем в клубе, редактором в колхозной газете, учителем в колонии, Блинов периодически возвращался к своему делу – созданию книг. В 1926 г. он работал над «Поучением Ефрема Сирина об антихристе»⁴²⁹, а в 1929 г. – над «Словом о полку Игореве»⁴³⁰. В конце 1930-х гг. он написал и оформил «Историю Городца»⁴³¹ собственного сочинения и вновь обратился к «Слову о полку Игореве»⁴³².

В 1935 г. очень тепло о Блинове, как о прекрасном знатке древностей, создателе рукописных книг, художнике, отозвался Нижегородский краевед Федор Павлович Хитровский. В марте 1935 г. он писал А. М. Горькому: «Есть в Городецке Блинов – старец-писец древних книг. Знаток палеографии. Историю письма знает так тонко, что без запинки изображает и определяет периоды древней письменности. Переписал за свою жизнь до 200 книг. Биография Блинова настолько интересна, что я ее записал».

В 1930–1940-е гг. для своих детей и внуков, понимая всю духовную значимость канонов в христианском богослужении и потребность в жизни верующего человека, мастер написал маленькие каноны-книжечки – «Каноны в неделю святых Пасхи»⁴³³.

Незадолго перед смертью книгописец и изограф Блинов вновь обратился к «Слову о полку Игореве». Работа над последним списком «Слова о полку Игореве» осталась незавершенной. В таком виде она и хранится в Городецком краеведческом музее. Умер И. Г. Блинов в 1944 г.

В своем книжном творчестве Блинов чаще всего обращался к двум произведениям древнерусской литературы – «Повести о Петре и Февронии» и «Слову о полку Игореве».

В данном разделе рассмотрим еще одну проблему – списки «Слова о полку Игореве» работы Блинова⁴³⁴.

Впервые к теме «Слова» Блинов обратился на исходе XIX в. Доказательством тому служат два списка «Слова», один из которых хранится в Российской национальной библиотеке, другой в Государственном историческом музее.

⁴²⁹ Городец. – ГРМ-2549/8.

⁴³⁰ Там же.

⁴³¹ Нижегородский историко-архитектурный музей-заповедник. – Инв. № 14960; НИОР РГБ. – Ф. 491. – Кн. 2. – Ед. хр. 16.

⁴³² Городец. – ГРМ-2549/10.

⁴³³ НИОР РГБ. – Ф. 491. – Кн. 2. – Ед. хр. 20. (Пост. 46/1 – 1989); Кн. 2. – Ед. хр. 21. (Пост. 49/1 – 1989).

⁴³⁴ Подробный анализ художественного воплощения «Слова о полку Игореве» Д. С. Стеллецким дан в разделе «2.1.2. Искусство книги Д. С. Стеллецкого».

В состав рукописной книги⁴³⁵, содержащей список «Слова» и хранящейся в РНБ, входит еще одно произведение древнерусской литературы – «Чудо о новгородском посаднике Щиле»⁴³⁶. Книга была создана мастером в конце XIX в. Написана она характерным для Блинова полууставом на 91 листе вержированной бумаги первой половины XIX в. Переплет рукописи довольно прост – это картон, обтянутый розовым шелком, обрез тонирован серой краской. Формат книги: 15,2×10,0 см. Разлиновка листов проведена шильцем с расчетом на 10 строк по 11–12 букв в строке. Листы и тетради рукописи пронумерованы буквами кириллического алфавита по нижнему полю листа.

Текст «Слова о полку Игореве» размещен на листах 26 об. – 88 об. Произведение написано четким полууставом, своими графическими признаками имитирующим полуустав XVI в. Перед текстом помещены узкая заставка в форме жгутика, выполненная киноварью и зеленой краской. Текст начинается с киноварного каллиграфического инициала «Н». В качестве иллюстраций к тексту произведения Блинов создал 18 страничных миниатюр. На первой – выходной – миниатюре изображено Игоревое войско. Все миниатюры имеют рамку черным контуром с трех или четырех сторон.

Рукопись не имеет выходной записи, но письмо, инициалы, заставки, миниатюры, манера их исполнения и красочная гамма свидетельствуют о том, что создателем книги, несомненно, был Блинов и что написана она была в самом конце XIX в. Доказательством тому может служить следующий факт: время приобретения рукописи Императорской Публичной библиотекой – 1902 г. Об этом свидетельствует запись, сделанная на листе 88 об. библиотекарем И. Бычковым: «В рукописи восемьдесят восемь (88) листовъ. Библиотекарь И. Бычков. 1902/рук. 25». О времени приобретения рукописи содержится информация и в «Отчете Императорской Публичной библиотеки за 1902 год»: «Самою библиотекою приобретены покупкою следующие рукописи: а) Лицевой сборник. Поддельная рукопись XIX в. (на бумаге имеется водяной знак 1838 года),

⁴³⁵ ОР РНБ. – 0.ХУП.68.

⁴³⁶ К «Чуду о новгородском посаднике Щиле» – первому произведению сборника – И. Г. Блинов написал 12 миниатюр. В начале текста помещена геометрическая заставка, состоящая из двух пересекающихся окружностей и проходящих через их центр ломаных линий. Под заставкой расположен написанный киноварью заголовок, а текст произведения начинается с каллиграфического киноварного инициала «Б».

писанный крупным полууставом, в 8°, 88 л. (О.ХУП.68). В нем: л. 1 Чудо о новгородском посаднике Щиле; 2) л. 27 Слово о полку Игореве... В тексте рукописи помещено 30 рисунков, а на л. 1-м узорчатая заставка»⁴³⁷.

Исследователи обратили внимание на рукопись в связи с подготовкой статьи «Подделки» к словарю «Слова о полку Игореве». Благодаря этому удалось выявить один из первых списков «Слова», сделанный рукой Блинова⁴³⁸.

В Щукинском собрании Российского исторического музея хранится описок «Слова»⁴³⁹, на который обратил внимание М. Н. Сперанский, занимаясь исследованием подделок А. И. Бардина и А. И. Сулакадзева⁴⁴⁰. При составлении описания собрания П. И. Щукина М. Н. Сперанский и В. Ф. Ржига записали следующее: «Слово о полку Игореве, подделанный список, рукопись XIX в. 8°. 23 л. На л. 2 – заставка трехцветная»⁴⁴¹.

Очевидно, данный список «Слова» был сделан Блиновым в конце XIX в., и это одна из первых его работ по созданию своего рукописного оригинального списка выдающегося произведения древнерусской литературы. В пользу авторства Блинова можно привести следующие доказательства. Во-первых, оформление рукописи состоит из геометрической заставки из двух пересекающихся окружностей и их сегментов, а также пересекающихся прямых линий. Для раскраски использованы киноварь и зеленая краска. Заголовок написан киноварью. Текст произведения написан уверенным беглым полууставом, характерным для Блинова. Еще одним своеобразным косвенным доказательством служит бумага рукописи. Нередко Блинов писал на бумаге конца XVIII – первой половины XIX в., которую доставал различными способами. Он хорошо понимал, что книги, написанные на старой бумаге, своим внешним видом ближе к подлинным рукописям XVII–XVIII в. Вержированная бумага, на которой написан текст «Слова»,

⁴³⁷ Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1902 год. – СПб., 1910. – С. 180.

⁴³⁸ Так, например, Н. К. Гаврюшин считает, что внимание И. Г. Блинова к «Слову» привлек художник Д. С. Стеллецкий в 1908 г. Об этом исследователь писал в работах: Гаврюшин Н. К. Удивительная рукопись // Огонек. – 1985. – № 20. – С. 19; Гаврюшин Н. К. Лицевые рукописи «Слова о полку Игореве» И. Г. Блинова // Слово о полку Игореве. – М., 1988. – С. 127.

⁴³⁹ ОР ГИМ. – Шук. – № 1075.

⁴⁴⁰ Сперанский М. Н. Русские подделки рукописей в начале XIX в. (Бардин в Сулакадзева) // Проблемы источникововедения. – М., 1956. – Вып. 5. – С. 79.

⁴⁴¹ Сперанский М. Н., Ржига В. Ф. Описание собрания П. И. Щукина (№ 489–1184): Рукопись / ОР ГИМ. – Л. 194.

вероятно, первой половины XIX в. (точнее сказать нельзя, поскольку водяные знаки и штемпели отсутствуют). Формат рукописи такой же, что у аналогичной в РНБ: 15,2×10,0 см.

Бумага разлинована шильцем по рамке 10,0×6,0 см. На листе размещено 20 строк текста. Переплет рукописи столь же прост, что и у первой: картон, обклеенный темно-зеленой бумагой под мрамор, корешок сделан из коричневой материи⁴⁴².

Давая кодикологическую характеристику этой рукописи, Н. К. Гаврюшин обратил внимание на следующий факт: «Писец Шук. 1075 вопреки всем своим источникам вставлял многократное «ять» там, где его не должно быть («лебеди», «брешуть», «пологоша» и т. д.), или столь же произвольно заменял на «е», с легким сердцем пропускал непонятные слова и целые фрагменты текста»⁴⁴³. Приведенное наблюдение исследователя также позволяет утверждать, что создателем этого списка был Блинов⁴⁴⁴.

Работа над «Словом», поиск новых, более выразительных средств (выбор сюжетов миниатюр, краски, почерк, заставка, инициалы, формат рукописи, количество миниатюр) притягивали художника, потому что велико было его желание как можно точнее отразить эпоху создания самого произведения. В этом отношении примечательна и запись, сделанная в 1901 г. Блиновым на черновике «Повести о Новгородском посаднике Щиле». На последнем листе рукописи он приписал карандашом: «Слово о полку Игореве нужно рисовать з другова»⁴⁴⁵. Запись эта подтверждает мысль о том, что Блинов постоянно работал над иллюстрациями к «Слову» и что к 1901 г. им был уже создан лицевой список этого произведения (скорее всего, именно тот, что хранится ныне в ОР РНБ).

Вновь внимание Блинова к «Слову» привлек художник Д. С. Стеллецкий в 1908 г. В 1912 и 1913 гг. Блинов создал еще два списка «Слова о полку Игореве»⁴⁴⁶.

⁴⁴² Такой же переплет имеет еще одна рукопись, созданная И. Г. Блиновым в к. XIX в., — это «Канон Иоанну Милостивому» (НИОР РГБ. — Ф. 491. — Кн. 1. — Ед. хр. 16).

⁴⁴³ Гаврюшин Н. К. Щукинская рукопись «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве» и его время. — М., 1985. — С. 399.

⁴⁴⁴ В автобиографии, написанной И. Г. Блиновым в 1919 г., отмечено, что одним из недостатков его ранних работ было неправильное и неуместное написание «ъ» и «е». На это обратили внимание Г. М. Приишников и его мастера-книгописцы. Пропуск слов и целых фрагментов в рукописи «Слова» работы И. Г. Блинова можно наблюдать и в списках более позднего времени — 1912 и 1913 гг.

⁴⁴⁵ НИОР РГБ. — Ф. 491. — Кн. 4. — Ед. хр. 25. — Л. 8 об.

⁴⁴⁶ В настоящее время они хранятся в отделе рукописей РГБ в собраниях Е. Е. Егорова (№ 98) и Музейном (№ 178).

Чтобы понять технику работы художника над книгой, ее содержанием, надо остановиться подробнее на этих двух уникальных списках «Слова».

Рукопись из собрания Е. Егорова⁴⁴⁷ состоит из 8 тетрадей по 8 листов в каждой. Текст рукописи заканчивается на листе 58 (6 листов чистых). Для создания рукописи Блинов использовал плотную бумагу XIX в. Формат 39,0×26,6 см. Переплета рукопись не имеет, тетради вложены в картонную папку.

Листы и тетради рукописи пронумерованы самим каллиграфом буквами кириллического алфавита. Цифры расположены по нижнему полю листа: номера листов – в нижнем правом углу, а номера тетрадей – посередине нижнего поля листа, причем помечены первый и последний листы тетради.

Разлиновка листов проведена шильцем с расчетом на 12 строк. Высота букв 1,2 см, ширина их колеблется от 0,3 («р») до 2,2 см («щ»). Чернила, которыми написан текст, черные, письмо уставное, но не характерное для русских рукописей. Хотя на этот счет существуют две точки зрения. Одну высказал Н. К. Гаврюшин. Он считает, что «необычно крупные буквы» (высота строки 12 мм) точно воспроизводят устав – почерк XI–XIV вв.⁴⁴⁸ По мнению И. В. Лёвочкина, «устав Блинова очень крупный, вычурный; это скорее изобретение самого каллиграфа, чем подражание настоящему уставу древнерусских книг <...> Своим уставным письмом мастер, вероятно, хотел подчеркнуть древность происхождения переписываемых им текстов»⁴⁴⁹. Анализ особенностей уставного письма Блинова подтверждает, скорее всего, точку зрения И. В. Лёвочкина.

К особенностям написания букв надо отнести следующие: ширина мачт почти всех букв 2–3 мм, а петли и перекладины выведены тоненьким перышком. Практически все буквы имеют одинаковое написание на протяжении всей рукописи. Исключение составляют буквы «о» и «е», имеющие широкий и узкий варианты. Наряду с «юсом малым» применяется «йотированная а» – в значении «я», наряду с «юсом большим йотированным» – буква «ю». Наряду с буквой «о» встречается «омега» (от), диграф «оу» наряду с «у» (иногда даже в однокоренных словах, например «роусьскоу» и «русича»).

⁴⁴⁷ НИОР РГБ. – Ф. 98. – № 2071.

⁴⁴⁸ Гаврюшин Н. К. Лицевые рукописи... – С. 128.

⁴⁴⁹ Лёвочкин И. В. Иван Гаврилович Блинов и рукописные книги его работы // Книга: Исследования и материалы. М., 1990. – Вып. 61. – С. 135.

Сокращения в тексте обычны для русских средневековых рукописей. При этом сокращения пишутся как с выносными буквами, так и без них. В качестве выносных встречаются: а, в, д, з, и, м, о, т, х, ы. Выносные буквы пишутся как под титлами, так и без них. Титло имеет вид угловатой скобы, концы которой загнуты вниз (титло чем-то напоминает угловатую букву «с»). В роли титла выступают выносные «д» и «з». В качестве надстрочных знаков применены две точки над буквами «омега» и «о». В качестве строчного знака использована точка.

Словоделения, по существу, нет (все предлоги, союзы, частицы, глаголы пишутся слитно). Отделены друг от друга предложения или составляющие его части. Например, «комониржоутьза // соулоу.звенить // слававъкыеве. троубытрубАть // выювБградЪ»; каждая самостоятельная смысловая часть предложения отделяется от другой точкой (там, где мы по правилам современной орфографии поставили бы запятую). Однако одно предложение отделено от другого группой точек. Эти точки – строчные знаки и одновременно украшение строки. Каждое новое предложение начинается с киноварного каллиграфического инициала.

Текст произведения умело размещен на поле листа: ширина внешних полей равна внутреннему полю разворота и составляет примерно 5,2 см. Величина верхнего поля 5,4 см, нижнего – 6,6 см.

В рукописи 27 миниатюр, свободно расположенных в тексте, кроме первой, выходной, на которой изображен князь Игорь в воинском облачении, с копьём в правой руке и мечом в левой. Выходная миниатюра имеет сложную рамку – это сплетение сказочных грифонов, непонятных чудовищ и людей. Все миниатюры выполнены акварелью. Удались и получились выразительными батальные сцены, а их очень много в этом списке (здесь, видимо, сказалось частое обращение каллиграфа к героическим произведениям древнерусской литературы, таким как «Сказание о Мамаевом побоище», «Сказание о взятии Рязани Батыем»). Н. К. Гаврюшин, написавший статью о Егоровском списке «Слова» отметил удивительную выразительность миниатюр к словам «Солнце ему тьмою путь заступаше», где средствами живописи передан образ солнца, посылающего не свет, а тьму, струящуюся слезами. Выделена исследователем и миниатюра к стиху «Жены русскыя всплакашась аркучи». По мнению ученого, трагизм события на этой

миниатюре подчеркнут необычно крутым, но изящным изгибом склоненных к земле станов⁴⁵⁰. Очень неожиданно проиллюстрированы строки «Снопы стелют головами, молотят чеши харалужными». В этой миниатюре художник как бы буквально следует за текстом: мужики в вольных одеждах стоят с цепями, а у них под ногами лежат шесть человек на зеленой траве головами в разные стороны, глаза закрыты. Тем самым удается создать сильный, эмоционально насыщенный образ.

В миниатюрах отсутствует ощущение трагизма событий. Радостное мироощущение выразилось в подборе красок – в живых светлых, в теплых, легких, почти прозрачных тонах акварели, в изображении светлых, нетревожных лиц людей. В миниатюрах очень много зелени: зеленые степь, трава и деревья. И даже над погибшими воинами деревья склонили зеленые кроны.

В миниатюрах трактовки «Слова» 1912 г. отразилось светлое и радостное восприятие событий реальной жизни, связанное как с личной жизнью, так и с обстановкой в Российском государстве. Оно и было перенесено на события самого произведения: князь Игорь битву проиграл, но благодаря рассказу был спасен; и у него самого и у его земли есть будущее. Все миниатюры в рукописи обведены с четырех сторон черной, чернильной рамкой.

Рукопись украшена также с помощью тератологической заставки, состоящей из двух сплетенных грифонов, украшенного заголовка и тератологического инициала «Н».

Этот список «Слова» был выполнен для купца, известного собирателя рукописных книг Егора Егоровича Егорова⁴⁵¹ в 1912 г., о чем свидетельствует выходная запись в конце книги: «Сию книгу писалъ и рисовалъ крестьянин Нижегородской губернии Балахнинского уезда, Большепесопнинской волости деревни Кудашин Иван Гаврилович Блиновъ въ лето 7420-е» (1912 г.)⁴⁵².

В 1913 г. Блинов работает еще над одним списком «Слова»⁴⁵³. Он написан на точно такой же бумаге, что и егоровский, формат 39,5×26,2 см. Листы по 8 сшиты льняной крученой ниткой в 8 тетрадей. Всего в рукописи 64 листа (7 листов чистых).

⁴⁵⁰ Гаврюшин Н. К. Лицевые рукописи... – С. 128.

⁴⁵¹ О Е. Е. Егорове и его собраниях см.: Линьков А. П. Дело жизни Егора Егорова // Альманах библиофила. – М., 1982. – Вып. 12. – С. 165–168; Рукописные собрания Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина: Указатель (1917–1947). – М., 1986. – Т. 1. – Вып. 2. – С. 61–84.

⁴⁵² НИОР РГБ. – Ф. 98. – № 2071. – Л. 58.

⁴⁵³ Там же. Ф. 178. № 8459.

Размеры полей, количество строк на листе, число миниатюр – все это совпадает с егоровским списком. Тот же крупный устав (1,2 см), то же характерное написание букв, но только в ряде слов «юс большой йотированный» заменен на «ю». Так же размещены текст и миниатюры на страницах. Миниатюры же к произведению хотя и близки по сюжетам и тематике к егоровскому списку, но написаны уже совсем по-другому, и отличаются и колоритом, и композицией. И, прежде всего, для создания миниатюр взята другая краска – темпера.

Описываемая рукопись открывается миниатюрой с изображением Бояна («прѣсты на живая струны въскладаше»), а вокруг него стоят слушатели: бояре, воины, дети. Миниатюра эта удивительно органична и удачно решена как в композиционном, так и в цветовом отношении. Отмечая колористические находки Блинова, Н. К. Гаврюшин написал: «Открывает рукопись завораживающее серебристыми всполохами изображение Бояна»⁴⁵⁴. Это ощущение достигается контрастом плотно положенной (по грунтовке) темперы, ее темных теплых цветов и серебряной краски, которой написаны крыши зданий, шлемы воинов, гусли. У миниатюры золотой фон. Вся она обведена тонкой зеленой рамкой. В результате получилась картина: нечто среднее между иконой, фреской и миниатюрой.

Миниатюры, расположенные в тексте, имеют чернильную рамку контуром, но только с трех сторон. Верхняя часть миниатюры свободна, тем самым она как бы вписывается в текст произведения, становится его неотъемлемой частью.

В миниатюрах рукописи Музейного собрания преобладают темные тона, но с ними как бы контрастируют огненно-красная, оранжевая, пурпурная краски, что создает резкое, тревожное ощущение. В целом работу 1913 г. отличает от Егоровского списка, прежде всего, постоянное присутствие тревоги, напряжение. Это отражение предчувствия чего-то страшного, непоправимого, предчувствия беды (ведь Россия жила напряженным ожиданием войны). И что сразу бросается в глаза – почти полное отсутствие зеленых тонов и оттенков. Степь, изображенная на миниатюрах Музейного списка, – сухая, каменистая, земля растрескавшаяся, нет ни травинки, ни кустика и очень редко встречаются деревья. Эта степь пуста, отчуждена, «недоброродна».

⁴⁵⁴ Гаврюшин Н. К. Удивительная рукопись... – С. 17.

Чтобы показать работу художника над текстом, воплощением содержания в миниатюрах, аргументировать утверждение, что эта работа не была простым тиражированием книги, сравним миниатюры Егоровского и Музейного списков (о выходящих миниатюрах, их различиях было сказано выше):

Л. 14 об. – миниатюра, иллюстрирующая строки «Слова»: **«Се ветри Стрибожи внуци. веют съ моря стрелами на храбрыя плъкы Игоревы. земля тутнесть. реки мутно текуть»**

Егоровское собрание. № 2071. По зеленой степи, по высокой траве идут навстречу друг другу два войска: слева – войско Игоря, справа – половецкое. Над войском Игоря развевается красный стяг, над половецким – синий. Воины одеты в зеленые рубахи, оранжевые кольчуги, красные плащи. Одной рукой они держат копьа: древки у копий коричневые, а наконечники черные. Другой рукой держат черные поводья. Кони ведут себя беспокойно, ржут. Из серо-черной тучи, надвигающейся справа, на войско Игоря летят красные стрелы.

Музейное собрание. № 8459. По каменной безжизненной степи навстречу друг другу движутся два войска: слева – дружина Игоря, справа – половецкое войско. Над русским войском развевается пурпуровый стяг, а у половецкого – стяга нет. Воины одеты в ярко-голубые рубахи, желтые кольчуги (у князя Игоря кольчуга оранжевая), пурпуровые плащи. Все детали воинской экипировки четко и точно прорисованы. В одной руке воины держат копьа: древко красное, наконечники черные. В другой руке – красные поводья. Из сине-голубой тучи, нарисованной в верхнем правом углу миниатюры, на Игорево войско сыплют красные стрелы трубящие ангелы (сюжет Апокалипсиса) – своеобразный символ ветров.

При внимательном анализе батальных миниатюр Егоровского и Музейного списков можно прийти к следующему выводу: батальные миниатюры рукописи Музейного собрания решены намного интереснее, они динамичнее, насыщеннее. Но в целом батальных миниатюр в этой рукописи меньше, чем в Егоровском списке.

Л. 23 об. – «Жены руския въсплакашась аркучи».

Егоровское собрание. № 2071. Слева и справа сидят 18 женщин (по 9 с каждой стороны). В крутом, но изящном изгибе склонились к земле их станы. Лиц плачущих женщин не

видно за бело-желтыми платками. Одежды их написаны вишневой, зеленой, фиолетовой и голубоватой красками. На фоне миниатюры – очень простые, незатейливые трехэтажные здания с узкими темными окнами, которые очень напоминают городские жилые постройки конца XIX в.

Музейное собрание. № 8459. Женских фигур на миниатюре намного меньше – всего 5: три стоящие слева и две сидящие справа. Цвета красок, выбранные для написания миниатюры, тревожны; одежды написаны пурпуровой и изумрудной красками. К своим лицам женщины поднесли платки неожиданно яркой белизны, резко контрастирующей с пурпуром платьев и золотом головных уборов. Архитектурный фон миниатюры сложен и насыщен – это крепостные стены, башни, терема, какие традиционно изображались на миниатюрах рукописей XVI в. Такой архитектурный фон резок и контрастен по своему колориту; сочетаются, казалось бы, несочетаемые цвета: коричневая земля, ярко-красные и оранжевые крепостные стены, зеленые и вишневые терема, покрытые синей и коричневой черепицей.

Л. 43 – **«Скочи влъкомъ до Немиги съ Дудутокъ.**

На Немизе снопы стелють головами, молотять чеши харалужными».

Егоровское № 2071. Мужики, одетые в красные и голубые рубахи, держат в руках цепи. На зеленой траве лежат шесть человек головами в разные стороны, глаза их закрыты. Вдали течет река, за рекой стоят город-крепость и дома.

Музейное № 8459. К реке мчится злой, оскалившийся серый волк. За рекой стоят мужики, одетые в простые рубахи. В руках у них цепи. На сухой, растрескавшейся земле лежат пять воинов, головами в одну сторону.

Л. 44 – **«Всеславъ князь, людемъ судяще».**

Егоровское № 2071. На троне восседает князь-воин, рядом с ним стоят воины в полном вооружении (кольчуга, шлем, копье, плащ). К князю обращаются пришедшие горожане. Архитектурный фон скромный, неброский. Пришедшие миряне стоят в белом проеме между зданий.

Музейное № 8459. На троне восседает князь-правитель, одетый в обычное княжеское платье изумрудного цвета, на плечо накинута пурпуровая накидка, княжеская шапка (оторочка пурпуровая, верх оранжевый). К князю пришел городской

люд. Архитектурный фон миниатюры изыскан и сложен. На первом плане крепостные укрепления красного и оранжевого цветов. На дальнем плане церковь и звонница.

**Л. 47 – «Ярославна рано плачет в Путивле
на забрале аркучи. о ветре ветрило.
чему господине насильно вееши».**

Егоровское № 2071. Слева на крепостной стене стоит Ярославна, лик ее ясен и светел. Она обращается к ветру-туче, нависшему над зеленой степью. Туча черно-серая, мрачная, резко контрастирует с зеленью травы и деревьев.

Музейное № 8459. На переднем плане изображены сухая, бесплодная земля и городские укрепления. Ярославна печально взывает к ветру. А справа идет сине-голубая туча, в ней – трубящий ангел. К нему и обращается Ярославна.

На л. 57 рукописи Музейного собрания, сразу под текстом «Слова» Блинов поместил выходную запись: «Сию книгу, глаголемую Слово о полку Игореве, писал и рисовал крестьянин Нижегородской губернии Балахнинского уезда Большепесочнинской волости деревни Кудашихи Иван Гаврилович Блинов в лето 7421-е».

Судьба этой рукописи до некоторой степени загадочна. Блинов создал ее в 1913 г., а поступила она в НИОР РГБ (тогда – ОР ГБЛ) – в 1937 г.⁴⁵⁵ На л. 64 об. стоит штамп магазина (?) с датой и ценой: «25.III.37 г. 1000 р. № 41». Судя по многочисленным карандашным пометам на полях рукописи типа «пропуск большой» (л. 4 об.), «перестановки текста» (л. 29 об.), «начинается то, что выше пропущено» (л. 7 об.) «пропуц. Ятвязи» (л. 37), рукопись была продана Блиновым или кем-то еще и имела владельца, который очень внимательно работал с текстом и заметил пропуски слов, фраз и даже целых кусков текста.

О том, что в 1913-1914 гг. Блинов создал еще один описок «Слова», который впоследствии приобрел князь А. А. Ширинский-Шихматов, есть несколько письменных свидетельств. 23 января 1914 г. Блинов пишет своей жене: «Книгу еще не продал, Остроухов не купил. Теперь жду князя Шихматова-Ширинского. Приедет он 25-го в субботу. Тюлин велит подождать и предложить ему. У Харитоненко был, но их не видал. Ежели не купит князь, кое-куда сношу. У Васнецова не был и в Румянцевском музее тоже не был. Никуда не носил поку-

⁴⁵⁵ См.: Описание Музейного собрания. Ф. 178. Оп. Т. IV. №№ 6501 8461. Машинопись. – М., 1969. – С. 566–567.

пателям. Куда-нибудь продам, ежели князь не купит»⁴⁵⁶. 28 января 1914 г.: «Книгу о полку Игорева взял князь Ширинский-Шихматов для Государя Императора. Цену еще окончательно не сделали, придется подождать. Я прошу четыреста (400) р. Они назначают (300) триста руб. ...Мне сказали, книгу возьмут в хорошее место, во дворец в Петербург для Государя. Вераша, Остроухое только посмотрел, а не купил. Я, было, оробел, но теперь, слава Богу, повеселел»⁴⁵⁷.

По мнению Н. К. Гаврюшина, в письмах шла речь о том самом описке «Слова», который в 1937 г. оказался в Музейном собрании НИОР РГБ⁴⁵⁸. Это не соответствует действительности. Исследователь не обратил должного внимания на третье письмо Блинова, в котором также речь идет о рукописи, предложенной А. А. Ширинскому-Шихматову. В нем описаны некоторые характерные отличительные черты этого списка «Слова». Итак, в письме от 31 января 1914 г. сказано следующее: «Деньги еще не получил. Тюлин говорит, что скоро вышлют. Книгу взяли уже в Петербурге.<...> Вераша, картина дяди Игнатия много мне нагадила. Он только испортил. Сразу сказали, что первая картина неудачно вышла. Я не сказал, что не я писал. А то бы не купили. Ежели бы Игнатий написал все картины, более бы 75 руб. не дали. Ладно, что не дали ему дописывать»⁴⁵⁹.

Итак, об этом шестом списке «Слова» известно, что Блинов собирался его написать вместе со своим дядей, известным городецким иконописцем Игнатием Клементьевичем Лебедевым, вместе с которым он в 1890-е гг. написал «Шестоднев» и в 1897 г. «Жизнь и убиение царевича Димитрия». Но И. К. Лебедеву принадлежит только одна, выходная миниатюра, остальные выполнил Блинов. Этот список не имел выходной записи с указанием автора работы. Подобного списка «Слова» в НИОР РГБ нет. Далее, в письмах А. И. Блинова, сына И. Г. Блинова, и воспоминаниях его дочери А. И. Горячевой также содержатся свидетельства о том, что список «Слова» был продан князю А. А. Ширинскому-Шихматову⁴⁶⁰.

В записной книжке⁴⁶¹ Блинова 1910–1920 гг. на листах 7–27 (или 1–21 авторской нумерации) обозначен еще один список

⁴⁵⁶ НИОР РГБ. – Ф. 491. – Кн. 4. – Ед. хр. 3. – Л. 32.

⁴⁵⁷ Там же. Л. 33 33 об.

⁴⁵⁸ Гаврюшин Н. К. Лицевые рукописи... – С. 129.

⁴⁵⁹ НИОР РГБ. – Ф. 491. – Кн. 4. – Ед. хр. 3. – Л. 34 34 об.

⁴⁶⁰ НИОР РГБ. – Ф. 491. – Кн. 4. – Ед. хр. 1. – Л. 3.

⁴⁶¹ Городец. – ГРМ-2549/8.

«Слова о полку Игореве», сделанный в марте 1929 г. Текст имеет небольшой научный комментарий, сделанный самим каллиграфом. В нем пояснены и описаны различные символы, встречающиеся в произведении, указаны даты жизни князей.

К работе над «Словом о полку Игореве» Блинов вернулся в 1930-е гг. Список, выполненный в 1935–1937 гг., имеющий 33 миниатюры, хранится ныне в Нижегородском историко-архитектурном музее-заповеднике⁴⁶². Эта книга состоит из двух произведений: «Истории Городца» (заканчивающейся событиями середины XIII в.) и «Слова о полку Игореве». Написана она на 69 листах бумаги XIX в. большого формата. Переплет: картон, обтянутый серым шелком. «История Городца» написана полууставом (по 25 строк на странице), «Слово» – уставом (по 13 строк). Всего в рукописи 43 миниатюры, 10 из них относятся к «Истории», 33 – к «Слову».

Миниатюры к «Слову» ничем не напоминают прежние работы: у них иные сюжеты и техника исполнения; каждая миниатюра имеет авторское название. Так, у выходной миниатюры следующий комментарий: «Старик-слепец играет на гуслих у городских построек, поет песню о походе Игоря на половцев, публика, мужчины, женщины, дети, слушают»⁴⁶³. Печально выразительна миниатюра с «фантастическим изображением Тоски-женщины печального вида, идущей среди городов Российских»⁴⁶⁴. В рукописи 1930-х гг. появились миниатюры с изображением птиц и животных, например: «Сокол и птицы в облаках, это означает несогласованность русских князей в борьбе против половцев»⁴⁶⁵, в начале книги Блинов поместил списки миниатюр отдельно к «Истории Городца», отдельно к «Слову о полку Игореве».

Помимо миниатюр в качестве украшений рукописи использованы заставки, инициалы, написанные по творческому червонному золоту. В конце книги помимо выходной записи, содержащей сведения о времени написания рукописи, помещены краткая биография Блинова и его фотография.

В 1938 г. в связи с юбилеем «Слова» Блинов предложил горьковской газете «Горьковская коммуна» опубликовать несколько своих миниатюр к «Слову». Но получил отказ⁴⁶⁶.

⁴⁶² Нижегородский историко-архитектурный музей-заповедник. – Инв. № 14960.

⁴⁶³ Нижегородский историко-архитектурный музей-заповедник. – Инв. № 14960. – Л. 1 об. 2-го счета.

⁴⁶⁴ Там же. Л. 30 об. 2-го счета.

⁴⁶⁵ Там же. Л. 43.

⁴⁶⁶ НИОР РГБ. – Ф. 217. – К. 9. – Ед.хр. 49. – Л. 13 13 об.

О последней, незавершенной работе над «Словом» свидетельствует переписка Блинова с заведующим отделом рукописей ГБЛ (ныне – РГБ) Г. П. Георгиевским (1941–1943 гг.). 28 мая 1941 г. Блинов писал: «Я сейчас пишу «Слово о полку Игореве». Текст вырисован весь карандашом. Начал рисовать 4-ю картину размер в лист, на древней бумаге, на 120 страницах»⁴⁶⁷. 15 июля 1943 г.: «Я сейчас настойчиво пишу «Слово о полку Игореве»⁴⁶⁸. Работа над списком осталась незавершенной. Эта незаконченная книга на 120 страницах размером в лист хранится в Городецком краеведческом музее»⁴⁶⁹.

«Слово о полку Игореве» – один из тех замечательных памятников древнерусской литературы, который постоянно привлекает внимание исследователей, поэтов и композиторов. Никакое другое произведение древнерусской литературы не имеет столь обширной библиографии. К темам «Слова» обращались многие художники. Но Блинов – стал единственным художником «Слова», для которого образцом при создании иллюстраций служила русская миниатюра XVI–XVII вв. Блинов представил темы «Слова» так, как это сделал бы изограф XVI в.

Рукописные книги, созданные Блиновым, были высоко оценены современниками. Его работы попали в книжные собрания таких известных коллекционеров, как А. П. Бахрушин, П. И. Щукин, Е. В. Барсов, Н. П. Никифоров, П. А. Овчинников, Г. М. Прянишников, Е. Е. Егоров, Н. П. Лихачев. Ряд книг был выполнен по заказу Исторического и Румянцевского музеев.

Все работы каллиграфа и изографа говорят не только о талантливости русского крестьянства в целом, но и его высокой культуре, образованности, хорошем знании и понимании исторических традиций. Они свидетельствуют о том, что высокие эстетические и философские основы народной крестьянской культуры лежат в основе работы крестьянских книгописцев конца XIX – начала XX в., ярким, талантливым представителем которых был Блинов. Он бережно использовал древнерусские книжные традиции и пытался донести до читателя или коллекционера дух того времени, дух той эпохи, в которую было создано то или иное произведение, с одной стороны, строго следуя древнему канону письма, с другой – привнося

⁴⁶⁷ Там же. Л. 4 об.

⁴⁶⁸ Там же. Л. 10.

⁴⁶⁹ Городец. – ГРМ-2549/10.

свою яркую индивидуальность, радостное мироощущение и истинное понимание глубокого смысла своей работы и назначения рукописной книги.

Глава 2. Книгописцы и собиратели Д. Н. Уткин и И. А. Золотарев

В 1987 г. археографическая экспедиция Нижегородского университета сделала очень важную находку: в Борском районе Нижегородской области она получила в свое распоряжение опись крестьянской библиотеки, которой предшествовала автобиография ее владельца⁴⁷⁰. Это опись библиотеки крестьянина-старообрядца спасовского согласия Дорофея Никифоровича Уткина (д. Корелки Нижегородской губ.), составленная в 1916 г. и насчитывающая 127 наименований⁴⁷¹.

Крестьянин Дорофей Уткин родился в 1879 г. в деревне Корелки Нижегородской губернии. В 8 лет впервые взял в руки азбуку и с этого времени пристрастился к чтению. Три года он проработал в котельном цехе в Сормово. Здесь, по его словам, «стал терять доброе влияние с души и с 15 лет стал пить спиртные напитки», но вовремя «отошел от сего беззакония»⁴⁷² и вернулся вместе с матерью в деревню. Примерно в 16 лет начал переписывать книги, первой его работой стал Лицевой Апокалипсис с «древлеписьменного «оригинала. О начале самостоятельной творческой книжной работы Д. Н. Уткин в автобиографии отметил: «Вспомнил свою прежнюю науку, и в первую зиму в деревне написал лицевой Апокалипсис с древлеписьменного оригинала»⁴⁷³. Много внимания всю свою жизнь уделял он чтению духовных книг. Вскоре после женитьбы, в самом конце XIX в., «начал собирать священные и исторические книги...», «с каждым наступающим годом умножал свое занятие и, не смотря ни на что, употреблял свои средства и приобретал книги, которых и собралась целая библиотека...»⁴⁷⁴. Будучи «настоятелем спасовцев великого

⁴⁷⁰ Белякова М. М., Черторицкая Т. В. О крестьянской старообрядческой библиотеке начала XX в. // Общественное сознание, книжность, литература периода феодализма. – Новосибирск, 1990. – С. 16–20.

⁴⁷¹ Опись книг библиотеки Д. Уткина была опубликована, благодаря этому появилась возможность дать краткий научный анализ ее состава. См.: Белякова М. М., Черторицкая Т. В. О крестьянской...

⁴⁷² Цит. по: Белякова М. М., Черторицкая Т. В. О крестьянской... – С. 16.

⁴⁷³ Там же.

⁴⁷⁴ Там же. С. 17.

начала», Уткин составлял книгу «материалов или избранные места из святоотеческого писания и канонических правил и проч.», то есть работал над тем, что необходимо было ему как наставнику, воспитателю и учителю детей⁴⁷⁵. Источниками для этой книги послужили Псалтырь, Четьи-Минеи, Слово от старчества, Маргарит, Пролог, Толковый Апостол, Синайский Патерик, Беседы Иоанна Златоуста, Творения Федора Студита, Номоканон и другие сакральные книги.

Опись своей библиотеке Уткин начал составлять в связи с написанием завещания перед отправкой на румынский фронт в сентябре 1916 г. В опись вошло 127 книг. Рядом с названием была указана цена книги. Отмечены были и те книги, которые он написал самолично. Таких одиннадцать. Это два канонника, Требник, Святцы, два сборника, Родословие, «Зво-нар» и Страсти Христовы⁴⁷⁶.

Книги и издания, собранные в библиотеке, исключительно старообрядческие (то, что П. И. Мельников назвал «книги, читаемые раскольниками»⁴⁷⁷). Старопечатных и древнеписьменных книг у Уткина не было.

Из богослужебных книг в библиотеке имелись Псалтырь, Часослов, Минея праздничная, несколько Евангелий, Устав о христианском житии, Библия, Номоканон. Представлены были и «книги преимущественно раскольниками уважаемые»: «Кириллова книга», «Стоглав», «Домострой», «Проскинитарий Арсения Суханова». Среди традиционно старообрядческих книг – толковое Евангелие, Златоуст, Творения Ефрема Сирина, Лествица Иоанна Лествичника, Измарагд, различные поучения Иоанна Златоуста и Беседы Иоанна Златоуста на Евангелие от Матфея, толковый Апокалипсис. Из житийной литературы представлены «Житие Никифора Архангельского», «Житие патриарха Никона», «Жизнь и описание патриархов Московских», «Житие Серафима», «Житие Андрея Юродивого», «Житие протопопа Аввакума». Большую часть библиотеки составляли старообрядческие сочинения исторического и полемического характера: «История Выговской

⁴⁷⁵ В описи книг она числится под № 38 и называется «Сии материалы мои. Д. Н. У.». См.: Белякова М. М., Черторицкая Т. В. О крестьянской... – С. 18.

⁴⁷⁶ Опись опубликована в статье: Белякова М. М., Черторицкая Т. В. О крестьянской... – С. 18–20.

⁴⁷⁷ Мельников П. И. Отчет о современном состоянии раскола в Нижегородской губернии к 1853 г. // Сборник Нижегородской губернской ученой архивной комиссии. – Н. Новгород, 1911. – Т. 9. – С. 293.

пустыни», «Поморские ответы», «История о бегствующем священстве», «О сущности и значении раскола в России», «Беседа спасовцев Коновалова с Антипиным», «Беседы Коновалова с Петрухиным», «К вопросу старообрядческих общин». Уткин приобрел и несколько периодических старообрядческих изданий: «Сын церкви», «Златоструй», «Журнал старообрядческой мысли» за 1913 и 1914 гг. Имелись также и книги, изданные в 1911 г. городецким купцом – собирателем древностей П. А. Овчинниковым (произведения Севаста Арменополя, Матфея Правильника (Властаря) и Номоканон). Из светских изданий Уткин хранил труды Костомарова, Елпатьяевского, «Историю Церкви» митрополита Макария.

К сожалению, эта ценнейшая коллекция не сохранилась. Дорофей Уткин умер в 1957 г., перед смертью книги раздал разным людям. Сохранившееся описание, помогая реконструировать модель крестьянской библиотеки в Нижегородском Поволжье конца XIX – начала XX в., дает информацию и о работе над книгами и о сохранении книгописной традиции.

Другим собирателем и книгописцем иконописец деревни Шадрино Ковернинского района был Иван Акинфович Золотарев. Его сохранившееся собрание представляет особую историко-культурную ценность. К сожалению, оно в настоящее время разбито на две части: одна хранится в научной библиотеке МГУ⁴⁷⁸, другая – в Научно-исследовательском Отделе рукописей РГБ⁴⁷⁹. В числе книг, ему принадлежавших, Октоих начала XIX в. и Травник начала XIX в.⁴⁸⁰, список Лествицы XVIII в.⁴⁸¹, Синодик-помянник поморского общежития XIX в.⁴⁸²

Все остальные материалы, хранящиеся ныне в отделе рукописей, созданы самим И. А. Золотаревым, при его участии или несколькими поколениями членов семьи. Прежде всего, это непрофессионально выполненный в конце XIX – начале XX в. Сборник духовных стихов. Он был написан, по-видимому, для собственных нужд⁴⁸³. Сборник полемической направленности 60-х гг. XIX – начала XX в.⁴⁸⁴ был составлен несколь-

⁴⁷⁸ См.: Кобяк Н. А. Нижегородские рукописи и старопечатные книги в составе коллекции научной библиотеки МГУ // В памяти Отечества. Материалы научных чтений. Горький. 31 мая – 5 июня 1987 г. – Горький, 1989. – С. 20–22.

⁴⁷⁹ НИОР РГБ. – Ф. 732. – № 132–137.

⁴⁸⁰ Там же. № 132, 134.

⁴⁸¹ МГУ Научная библиотека. – Горьковская коллекция. – № 203.

⁴⁸² Там же. № 200.

⁴⁸³ НИОР РГБ. – Ф. 732. – № 133.

⁴⁸⁴ МГУ Научная библиотека. – Горьковская коллекция. – № 73.

кими поколениями семьи Золотаревых из разнохарактерных материалов: это и литографированные издания, и выборки из газет, и ряд статей по иконописанию. На полях этой рукописи любопытные пометы владельцев типа: «Рукопись родителя Акинфа Герасимовича», «рукопись брата Павла», «моя детская рукопись», «Сия тетрадь принадлежит Герасиму Клементьеву, которую он сам писал с сыном своим Акинфом Герасимовым собственноручно. 1860 г. марта 13 дня. Золотаревъ»⁴⁸⁵. В иконописном подлиннике святцев XVIII и XIX вв. ряд статей написаны Г. И. Золотаревым. На рукописи сохранились пометы нескольких поколений старообрядцев-изографов⁴⁸⁶. Уникальна рукопись, представляющая собой рукописный поморский журнал «Вехи» («Голос Карель», «издававшийся» И. А. Золотаревым с 1921 по 1926 г.)⁴⁸⁷. В состав этой «рукописной книги» вошла информация о жизни старообрядческих общин, о съезде старообрядцев, поучения и слова Андрея Денисова, биографии местных старообрядческих наставников. Не являясь по сути рукописной книгой древней традиции, она вполне подходит под понятие рукописной книги новой традиции. К тому же она является уникальным источником по истории духовной жизни старообрядцев.

В 1930-е гг. Золотарев написал «Воспоминания детства»⁴⁸⁸, где отражены эпизоды раннего детства и отрочества. О творческой работе не сказано, к сожалению, ничего. Уникален, с большим количеством миниатюр, «Сборник по истории старообрядчества», созданный в 1932 г. Миниатюры и краткие тексты-аннотации к ним написаны на листах большого формата (47,2×54,2 см). Эта работа свидетельствует о талантливости Золотарева как миниатюриста, так и иконописца⁴⁸⁹.

⁴⁸⁵ Цит. по: Кобяк Н. А. Нижегородские рукописи и старопечатные книги в составе коллекции научной библиотеки МГУ... – С. 21.

⁴⁸⁶ Кобяк Н.А. Нижегородские рукописи и старопечатные книги в составе коллекции научной библиотеки МГУ... – С. 21–22.

⁴⁸⁷ Там же. С. 22.

⁴⁸⁸ НИОР РГБ. – Ф. 732. – № 136.

⁴⁸⁹ НИОР РГБ. – Ф. 732. – № 135.

Заключение

Благодаря проводимой государством политике, развитию русского изобразительного искусства, поощрению развития гуманитарного знания, охране историко-культурного наследия, русская книжная традиция на рубеже XIX–XX вв. получила новый импульс к своему развитию. В этот период в России работало несколько издательств, выпускавших роскошно оформленные книги с учетом древнерусских традиций. Среди них такие известные, как издательство А. Ф. Маркса и издательство А. Ф. Девриена, И. Н. Кнебеля, Экспедиция заготовления государственных бумаг, издательство картографического заведения А. Ильина и другие. В области книжной графики с издательствами сотрудничали выдающиеся исторические живописцы: В. М. и А. М. Васнецовы, М. В. Нестеров, А. П. Рябушкин, И. Е. Репин, Ф. А. Рубо, К. В. Лебедев, Н. С. Самокиш и Е. П. Самокиш-Судковская, Н. К. Рерих, Д. С. Стеллецкий, Б. В. Зворыкин, А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере, В. А. Серов.

Творчество некоторых из них: Н. С. Самокиша, А. П. Рябушкина, К. В. Лебедева, по-новому осмысливших роль книжной иллюстрации и добившихся теснейшей связи между иллюстрацией и текстом, продемонстрировало значение древнерусской книгописной культуры для развития культуры книгоиздательства.

Проведенный анализ творчества целого ряда художников позволил доказать, что в конце XIX – начале XX вв. они все чаще стали обращаться к лубку, иконе, древнерусскому искусству, а также элитарной классической культуре, чтобы через сохранение и архаизацию ценностей создать ультрасовременный, новый стиль эпохи, претендующий на высокую духовность.

Во всем множестве движений и творческих индивидуальностей, в динамизме развития художественного процесса стало важным использование русских средневековых традиций и традиций русского средневекового искусства. Все, кто работал с книгой, занимался книжной и журнальной графикой, опирались на разные и разнообразные исторические источники. Для кого-то идеалом стала старопечатная книжная традиция второй половины XVI–XVII вв., для кого-то – издания XVIII в. Мастера стремились искать источники художественного решения книг и журналов, их

оформления в рукописной книжной традиции допетровской эпохи. Имея возможность соприкоснуться со справочными изданиями и альбомами Ф. Г. Солнцева, Г. Г. Гагарина, В. И. Бутовского и В. В. Стасова, учебниками и учебными пособиями по палеографии, они самостоятельно работали с подлинными рукописными книгами, изучали образцы письма. Изучение ими древнерусского книжного наследия способствовало появлению интересных графических книжных работ, созданию новых рукописных книг.

Представители разных течений и направлений на рубеже XIX–XX вв., занимаясь иллюстрированием книг и оформлением журналов, старались возродить и переосмыслить традицию, возникшую на заре русской книжности. Они стремились добиться композиционного и стилистического единства шрифта, орнамента заставок, инициалов и композиции иллюстраций. При решении этих проблем их мировоззрение и мировосприятие оставались предельно современными эпохе. Новый виток развития синтеза слова и изображения с опорой на древнерусские книжные традиции привел к возможности показать и почувствовать то, что не было прочувствовано или прочитано в тексте, что, по сути, не лежало на поверхности.

Русские художники Д. С. Стеллецкий, братья В. М. и А. М. Васнецовы, И. Я. Билибин, Б. В. Зворыкин, Н. Н. Рерих, увлекшись историей России допетровского времени, сочли необходимым попробовать себя не только в качестве иллюстраторов древнерусских произведений, но и выступить в роли книгописцев и изографов.

Д. С. Стеллецкий, поставив перед собой важнейшую задачу – понять основы исконно русского искусства, в конце XIX в. обратился к работе в области книжной графики – каллиграфии и изографии. В своих книжных графических работах он смог добиться максимального приближения к традициям древнерусского искусства. В 1899 г. он исполнил в темпере и гуаши лицевую рукопись «Домострой». В 1900 г. стал работать над иллюстрациями для «Слова о полку Игореве». Еще один список «Слова о полку Игореве» он создал в годы долгой эмиграции. Помимо этих трех больших работ известны еще две лицевые рукописные книги: шутливые работы с цветными миниатюрами-иллюстрациями, стилизованные под лицевые рукописи XVII в.

На рубеже XIX–XX вв. создавался новый образ древнерусской книги, в которой вместе выступили древность и новаторство. Такими книгами стали иллюстрированные книги, содержащие произведения русского фольклора, поскольку фольклор был не только одним из элементов освоения истории культуры Древней Руси, но и стал поводом для осмысления нравственно-этических проблем современной России через миф и легендарное прошлое.

В начале XX в. русский фольклор превратился в мощный источник художественного вдохновения. Иллюстрации на фольклорные темы заняли не менее значимое место в книге, чем сам текст. Книга превратилась в подлинное произведение искусства.

В роли иллюстраторов русских сказок, былин, старин, пословиц и поговорок выступили художники В. М. Васнецов и Е. М. Бём.

Главная заслуга художника В. М. Васнецова состоит в том, что он одним из первых оценил поэтическую образность фольклора и красоту древнерусского искусства. Его сказки и вся его декораторская и сказочно-декоративная деятельность, его поиски в фольклорно-эпическом направлении обогатили в целом русскую реалистическую живопись. Он открыл фольклорно-эпическую тему, проиллюстрировав сначала поговорки, а затем русские народные сказки и былины. В «Песне о вещем Олеге» художник воплотил и представил на суд читателей традиции древнерусской книжности, язык народного творчества и новый русский стиль, получивший название ретроспективизма. Васнецовская интерпретация «Песни о вещем Олеге» – иллюстрации, заставки, концовки, инициалы – это яркий пример характерного для древнерусской рукописной книжной традиции, подхода к книге как к целостному организму.

Другому представителю русского ретроспективизма – Е. М. Бём через соединение образа, нарисованного в реалистической манере, и древнерусского письма удалось достичь главного – указать на непрерывную связь времен, на роль истории в современной жизни общества в образовании детей. Историзм Е. М. Бём заключается в умелом раскрытии взаимосвязи культуры прошлого и настоящего, в ощущении «обратной исторической перспективы явлений современной жизни», в умелом обращении к древнерусской книжной культуре и ее интерпретации.

В конце XVIII – начале XX вв. книгописание традиционно сохранялось в крестьянской среде. Оно было неотделимо

от духовных основ крестьянского быта. Одним из наиболее ярких представителей крестьянской книгописной культуры стал И. Г. Блинов, создавший за свою творческую жизнь более 250 рукописных книг, как по заказу, на продажу, так и для собственных потребностей. Блинов бережно использовал древнерусские книжные традиции и пытался донести до читателя или коллекционера дух того времени, дух той эпохи, в которую было создано то или иное произведение, с одной стороны, строго следуя древнему канону письма, с другой, привнося свою яркую индивидуальность, радостное мироощущение и истинное понимание глубокого смысла своей работы и назначения рукописной книги. Работы Блинова говорят не только о талантливости русского крестьянства, но и его высокой культуре, образованности, хорошем знании и понимании исторических традиций и своего прошлого. Они свидетельствуют о том, что высокие эстетические и философские основы народной крестьянской культуры лежат в основе работы крестьянских книгописцев конца XIX – начала XX вв., ярким, талантливым представителем которых был Иван Гаврилович Блинов. Рукописные книги, созданные Блиновым, были высоко оценены современниками. Его работы попали в книжные собрания таких известных коллекционеров, как А. П. Бахрушин, П. И. Щукин, Е. В. Барсов, Н. П. Никифоров, П. А. Овчинников, Г. М. Прянишников, Е. Е. Егоров, Н. П. Лихачев. Ряд книг был выполнен по заказу Исторического и Румянцевского музеев.

Список литературы

1. *Азадовский М. К.* История русской фольклористики. – М., 1958. – Т. 1.
2. *Аксенова Г. В. А. А. Брянчанинов и его «Русские народные сказки в стихах» / Исследования и материалы.* – М., 1994. – Сб. 67. – С. 197-202.
3. *Аксенова Г. В. А. В. Старчевский. Граф-просветитель. Публ. и послесловие // Россия молодая.* – 1992. – № 5. – С. 10.
4. *Аксенова Г. В. В. И. Бутовский и его письма в фондах ОР РГБ // Румянцевские чтения: Тезисы докладов и сообщений науч.-практ. конф. (17–18 апреля 1997 г.).* – М., 1997. – С. 172–174.
5. *Аксенова Г. В. В. И. Бутовский – первый директор Строгановского училища // Проблемы новой и новейшей истории России. Сб. ст.* – М., 1999. – С. 138–151.
6. *Аксенова Г. В. «Великокняжеская, царская и императорская охоты на Руси» Николая Кутепова / Н. И. Кутепов. Великокняжеская и Царская охота на Руси.* – М., 2002. – С. 215–232.
7. *Аксенова Г. В. Источники по истории крестьянских книжных собраний конца XIX – начала XX века (На примере нижегородских собраний) // Письменная культура: Источниковедческие аспекты истории книги. Сб. статей.* – М., 1998. – С. 185–197.
8. *Аксенова Г. В. Две книги из библиотеки Российского Императорского Дома // Российское государство XII – начала XX вв.: экономика, политика, культура. Тезисы докладов конф., посвященной 380-летию восстановления российской государственности (1613–1993).* – Екатеринбург, 1993. – С. 6–8.
9. *Аксенова Г. В. Забытый сказочник (Об А. А. Брянчанинове). Вступ. ст. и публ. // Россия молодая.* – 1993. – № 5. – С. 60–61, 63–64.
10. *Аксенова Г. В. И. Е. Забелин. О создании исторического музея. Дневниковые записи 1872–1875 гг. Вступ. ст. и публ. // Преподавание истории в школе.* – 1994. – № 8. – С. 20–22.
11. *Аксенова Г. В. Заказчики и читатели рукописных книг конца XVIII – начала XX веков.* – М., 2001.
12. *Аксенова Г. В. Из воспоминаний об И. Е. Забелине (доклад М. Н. Сперанского на заседании Московского областного бюро краеведения 17 января 1929 г.). Вступ. ст. и публ. // Русский вестник.* – 1993. – № 2 (85). – С. 14.

13. *Аксенова Г. В.* Источники по истории крестьянских книжных собраний конца XIX – начала XX века (На примере нижегородских собраний) // Письменная культура: Источниковедческие аспекты истории книги. Сб. статей. – М., 1998. – С. 185–197.

14. *Аксенова Г. В.* Молитвослов княгини М. П. Волконской работы академика живописи Федора Солнцева. Составление, вступление и комментарии. – М., 1998.

15. *Аксенова Г. В.* Народная книжная культура Нижегородского Поволжья конца XIX – начала XX вв.: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. – М.: МПГУ, 1992.

16. *Аксенова Г. В.* Нижегородские книгописцы конца XIX – начала XX века // Материалы конф. по итогам науч.-иссл. работы Российской государственной библиотеки за 1991 г. (29 июня 1992 г.) и конф. молодых специалистов библиотеки (1 июня 1992 г.). – М., 1993. – С. 133–134.

17. *Аксенова Г. В.* Нижегородские собрания рукописных книг Румянцевского музея // Книга в меняющемся мире. Седьмая Науч. конф. по проблемам книговедения. Секция рукописной книги. Тезисы докладов. – М., 1992. – С. 3–4.

18. *Аксенова Г. В.* Об особенностях собирательской деятельности П. А. Овчинникова // Печать. Молодежь. Рынок. Третья Науч.-практ. конф. молодых ученых и специалистов. Тезисы докладов. – М., 1992. – С. 132–134.

19. *Аксенова Г. В.* «Повесть о Петре и Февронии» в лицевых списках работы И. Г. Блинова // Проблемы происхождения и бытования памятников древнерусской письменности и литературы. – Н. Новгород, 1995. – С. 105–111.

20. *Аксенова Г. В.* Русские рукописные книги на нетрадиционной основе // Книжное дело. – 1994. – № 3. – С. 66–67.

21. *Аксенова Г. В.* Русские рукописные книги на нетрадиционной основе в собраниях РГБ // Тезисы докладов и сообщений конф. молодых специалистов Российской государственной библиотеки по итогам науч.-иссл. работы за 1992 г. (22 июня 1993 г.). – М., 1993. – С. 16–18.

22. *Аксенова Г. В.* Русский купец Н. П. Никифоров – собиратель древностей // Домострой. – 1992. – № 29. – С. 13.

23. *Аксенова Г. В.* Русский стиль: гений Федора Солнцева. – М., 2009.

24. *Аксенова Г. В.* «Повесть о Петре и Февронии» в лицевых списках работы И. Г. Блинова // Проблемы происхождения и

бытования памятников древнерусской письменности и литературы. – Н. Новгород, 1995. – С. 105–111.

25. Аксенова Г. В. Рукописные книги работы русских художников XIX в. // Восьмая Науч. конф. по проблемам книговедения «Книга и книжное дело на рубеже тысячелетий». Тезисы докладов. – М., 1996. – С. 125–126.

26. Аксенова Г. В. Рукописные книги работы Ф. Г. Солнцева в фондах РГБ // Румянцевские чтения. Тезисы докладов и сообщений науч.-практ. конф. (18–19 апреля 1996 г.). – М., 1996. – С. 159–162.

27. Аксенова Г. В. Румянцевская Лествица № 199 как памятник древнерусской книжности // Тези доповідей науково-практичної конференції «Писемні пам'ятники східнослов'янськими мовами XI-XVIII ст. ст.». – Київ-Слов'янськ 4-6 травня 1993 р. – Киев, 1993. – С. 59–63.

28. Аксенова Г. В. Русские рукописные книги на нетрадиционной основе // Книжное дело. – 1994. – № 3. – С. 66-67.

29. Аксенова Г. В. Русские рукописные книги на нетрадиционной основе в собраниях РГБ // Тезисы докладов и сообщений конф. молодых специалистов Российской государственной библиотеки по итогам науч.-иссл. работы за 1992 г. (22 июня 1993 г.). – М., 1993. – С. 16–18.

30. Аксенова Г. В. Русский книжный стиль. – М., 2004.

31. Аксенова Г. В. Русский купец Н. П. Никифоров – собиратель древностей // Домострой. – 1992. – № 29. – С. 13.

32. Аксенова Г. В. Русский сказочник А. А. Брянчанинов. Вступ. ст. и публ. // Русский вестник. – 1993. – № 50–52 (133–135). – С. 13.

33. Аксенова Г. В. «Слово о полку Игореве» в творчестве И. Г. Блинова // Русская печать XIX–XX веков. Сб. ст. Российская государственная библиотека. – М., 1994. – С. 30–54.

34. Аксенова Г. В. Собиратель древностей // Былое. – 1992. – № 9. – С. 14.

35. Аксенова Г. В. Собрание И. М. Фадеева // Рукописные собрания Государственной библиотеки имени В. И. Ленина. – Т. 1. – Вып. 3 (1948-1979). – М., 1996. – С. 29–40.

36. Аксенова Г. В. Старообрядческая книга. К 300-летию Выголексинского монастыря. Выставка в Российской государственной библиотеке // Русский вестник. – 1994. – № 21–26 (156–161). – С. 16.

37. *Аксенова Г. В.* Старообрядческая книга в фондах Российской государственной библиотеки // Книжное дело. – 1995. – № 1. – С. 86.
38. *Ананьич Б. В.* Банкирские дома в России. 1860–1914 гг. – Л., 1991.
39. *Аникст А.* Идеиные и художественные основы романтизма // Искусство романтической эпохи: Материалы науч. конф. (1968 г.). – М., 1969. – С. 1–17.
40. *Анненкова Э. А., Голиков Ю. П.* Русские Ольденбургские и их дворцы. – СПб., 1997.
41. *Аренкова Ю. И., Мехова Г. И.* Донской монастырь. – М., 1970.
42. *Бабушкина А.* Народная сказка как средство воспитания детей // Детская и юношеская литература. – 1934. – № 4. – С. 1–5.
43. *Баженов И. В.* Костромской Богоявленско-Анастасиинский монастырь. Исторический очерк / заставки и виньетки Е. И. Вашкова. – Кострома, 1895.
44. Барсов Елпидифор Васильевич: [Некролог] // Исторический вестник. – 1917. – № 7–8. – С. 288.
45. *Бартенева М. И.* Николай Бенуа. – Л., 1985.
46. *Бахтияров А. А.* История книги на Руси. – СПб., 1890.
47. *Бекетов П. П.* Портреты именитых мужей российской церкви с приложением их кратких жизнеописаний. – М., 1843.
48. *Белякова З. И.* Мариинский дворец. – СПб., 1996.
49. *Белякова З. И.* Николаевский дворец. – СПб., 1997.
50. *Белякова М. М., Черторицкая Т. В.* О крестьянской старообрядческой библиотеке начала XX в. // Общественное сознание, книжность, литература периода феодализма. – Новосибирск, 1990. – С. 16–20.
51. *Бенуа А. Н.* Искусство Стеллецкого // Аполлон. – 1911. – № 4. – С. 5–16.
52. *Бенуа А. Н.* История русской живописи в XIX веке. – СПб., 1901–1902. – Т. 1–2.
53. *Бенуа А. Н.* История русской живописи в XIX веке. – М., 1995.
54. *Бенуа А.* Русская школа живописи. – М., 1999.
55. *Березин-Ширяев Я.* Николай Павлович Дуров // Библиограф. – 1887. – № 1. – С. 7.
56. *Берташ А. В.* О содержании и эволюции русского стиля в церковной архитектуре середины XIX – начала XX веков //

Искусство христианского мира. Сб. ст. – М., 1998. – Вып. 2. – С. 113–124.

57. *Бирзгал Я. П.* Самокиш Н. С. Жизнь и творчество. – Симферополь, 1940.

58. *Богданович Е. В.* Исаакиевский собор. – СПб., 1883.

59. *Булгаков Ф. И.* Иллюстрированная история книгопечатания и типографского искусства. – СПб., 1889.

60. *Бурачек Н. Г.* Микола Самокиш. – Харьков, 1930.

61. *Бурцев А. Е.* Словарь редких книг и гравированных портретов. – СПб., 1905–1906. – Т. 1–7.

62. *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки по русскому орнаменту в рукописях. – Пг., 1917.

63. *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. – СПб., 1861. – Т. II.

64. *Бутиков Г. П.* Музей-памятник «Спас на крови». – СПб., 1997.

65. *Бутиков Г. П.* Музей-памятник «Спас на крови»: Александр II и его эпоха. – СПб., 2001.

66. *Бутиков Г. П., Хвостова Г. А.* Исаакиевский собор. – Л., 1979.

67. *Бутина К. И.* К истории приобретения и первоначального изучения Архангельского Евангелия (из переписки И. И. Срезневского, А. Е. Викторова и А. Ф. Бычкова) // Записки Отдела рукописей. – М., 1962. – Вып. 25. – С. 406–419.

68. *Бутовские И., А. И., Д. П.* Конволют из 6 сочинений Д. Пелеховщина Кременчугского у. 26 апреля 1860.

69. *Бутовский В. И.* Заметка на вторую статью Буслаева «Русское искусство в оценке французского ученого» // Московские ведомости. – 1879. – 11 марта. – № 61.

70. *Бутовский В. И.* О приложении эстетического образования к промышленности в Европе и в России в особенности. – СПб., 1870.

71. *Бутовский В. И.* Реферат члена Русского Археологического съезда, директора Центрального Строгановского училища технического рисования, В. И. Бутовского, читанный в заседании съезда в Москве 16 марта 1869 г. // Бутовский В. И. Русское искусство и мнение о нем Е. Виолле-ле-Дюка, французского ученого архитектора, и Ф. И. Буслаева, русского ученого археолога. – М., 1879.

72. *Бутовский В. И.* Русское искусство и мнение о нем Е. Виолле-ле-Дюка, французского ученого архитектора и Ф. И. Буслаева, русского ученого археолога. – М., 1879.
73. *Бутовский В. И.* Соображения об устройстве в Москве общеобразовательного политехнического музея, читанные директором Строгановского училища В. И. Бутовским 13 мая 1871 года в заседании комиссии по устройству музея. – М., 1871.
74. *Верецагина А.* Вячеслав Григорьевич Шварц. 1838–1869. – Л.; М., 1960.
75. *Верецагина А. Г.* Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. – М., 1990.
76. *Верецагина А.* Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XX века. – М., 1973.
77. *Веселовский А. Н.* Розыскания в области русского духовного стиха. – СПб., 1889. – Вып. 5.
78. *Веселовский Н. И.* История Императорского Археологического общества за первые 50 лет его существования. – СПб., 1900.
79. *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. – М., 1986.
80. *Воскресенский А.* Рябушкин: Биографический очерк. – СПб., 1912.
81. *Гаврюшин Н. К.* Лицевые рукописи «Слова о полку Игореве» И. Г. Блинова // Слово о полку Игореве. – М., 1988.
82. *Гаврюшин Н. К.* Удивительная рукопись // Огонек. – 1985. – № 20. – С. 19.
83. *Гаврюшин Н. К.* Щукинская рукопись «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве» и его время. – М., 1985.
84. *Гагарин Г. Г.* Строителям русских церквей. – СПб., 1892.
85. *Ганкина Э. З.* Русские художники детской книги. – М., 1963.
86. *Ге П. Н.* Главные течения русской живописи XIX века. – М., 1904. – Вып. 1–6.
87. *Георгиевский Г. П.* Рукописные книги как исторические памятники русской культуры // 80 лет на службе науки и культуры нашей родины / под ред. Н. Н. Яковлева. – М., 1943. – С. 80–90.
88. *Говоров А. А.* История книжной торговли в СССР. – М., 1976.
89. *Головин Н. Н.* Моя первая русская история в рассказах для детей / с илл., заставками, иниц., концовками Э. Соколовского. – СПб.; М., 1902.

90. *Голубева О. Д.* Хранители мудрости. – М., 1988.
91. *Горелов А. А.* Кем был автор сборника «Древние российские стихотворения» // Русский фольклор. – М. – Л., 1962. – Т. VII. – С. 293–312.
92. *Горлов В. П., Новосельцев А. В.* Елец веками строился. – Липецк, 1993.
93. *Грабарь И. Э.* Введение в историю русского искусства // Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века. – М., 1977.
94. Государственный Русский музей. Из истории музея. Сб. ст. и публ. – СПб., 1995.
95. *Гофман М. Л.* Романтизм, символизм и декадентство // Книга о русских поэтах последнего десятилетия. – СПб., 1910.
96. *Грабарь И. Э.* О иллюстрациях А. Бенуа к «Медному всаднику» А. С. Пушкина. – СПб., 1910.
97. *Гусаров А.* «Мир искусства». – Л., 1972.
98. *Далецкий С.* По выставкам // Вестник знания. – 1907. – № 4. – С. 64–75.
99. *Даль Л. В.* Историческое исследование памятников русского зодчества // Зодчий. – 1872. – № 2–3.
100. *Даль Л. В.* Обзор русского орнамента // Зодчий. – 1876. – № 7. – С. 9-12.
101. *Дергачева-Скоп Е. И.* Новонайденные листы из сборника Кириши Данилова // Труды Отдела древнерусской литературы. – Л., 1965. – Т. 21. – С. 362–371.
102. *Дмитриев А.* О выставке архитектуры и художественной промышленности нового стиля // Зодчий. – 1903. – № 9. – С. 73–85.
103. *Дмитриев Вс.* По поводу выставок бывших и будущих // Аполлон. – 1914. – № 10. – С. 16–17.
104. *Дмитриева Р. П.* Повесть о Петре и Февронии. – Л., 1979.
105. *Дягилев С. П.* Иллюстрации к Пушкину // Мир искусства. – 1899. – № 16-17.
106. Дягилев С. и русские театральные художники. – М., 1982.
107. Дягилев С. и русское искусство. – М., 1982.
108. *Жиганова С. К.* Русская деревянная резьба XIX века. – М., 1957.
109. *Журавлева Л.* Княгиня Тенишева. – Смоленск, 1992.
110. *Здобнов Н. В.* История русской библиографии до начала XX века. – М., 1955.

111. *Зеленин Д. К.* Очерки русской мифологии. – М., 1916.
112. *Иванов Е. П.* Меткое московское слово. – М., 1982.
113. *Иткина Е. И., Кучкин В. А.* Рукописный настенный лист с изображением Мамаева побоища // Куликовская битва в литературе и искусстве. – М., 1980. – С. 154–172.
114. *Карелин А. А.* Весенняя выставка в залах Императорской Академии художеств // Знамя. – СПб., 1903. – № 48. – 21 февраля. – С. 2–3.
115. *Карпова Т.* Ветхий и Новый Завет в иллюстрациях Клавдия Лебедева // Наше наследие. – 1996. – № 38. – С. 123.
116. Картинная галерея Русского музея императора Александра III. – СПб., 1904.
117. *Кириченко Е. И.* Архитектурные теории XIX века в России. – М., 1986.
118. *Кириченко Е. И.* Москва на рубеже столетий. – М., 1974.
119. *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910 годов. – М., 1978.
120. *Кириченко Е. И.* Русский стиль. – М., 1997.
121. *Кириченко Е. И.* Сто лет назад. Проблема русского стиля на страницах журнала «Зодчий» // Архитектура СССР. – 1972. – № 2. – С. 5–6.
122. *Кириченко Е. И.* Храм Христа Спасителя в Москве. – М., 1992.
123. *Кирпичников А. И.* Очерк истории книги. – СПб., 1889.
124. *Ключевский В. О.* Афоризмы и мысли об истории // Ключевский В. О. Соч. в 9 т. – М., 1990. – Т. 9.
125. *Ключевский В. О.* Юбилей Общества истории и древностей российских / В. О. Ключевский // Неопубликованные произведения. – М., 1983. – С. 195.
126. Книги старого Урала / сост. и науч. ред. Р. Г. Пихоя. – Свердловск, 1989.
127. *Кобяк Н. А.* Нижегородские рукописи и старопечатные книги в составе коллекции научной библиотеки МГУ // В памяти Отечества. Материалы науч. чтений. Горький. 31 мая – 5 июня 1987 г. – Горький, 1989. – С. 20–22.
128. *Козлов В. П.* Колумбы российских древностей. – М., 1981.
129. *Козлов В. П.* Тайны фальсификации: Анализ подделок исторических источников XVIII–XIX веков. – М., 1996.
130. *Колотов М. Г.* Исаакиевский собор. – М. – Л., 1964.

131. *Коростин А. Ф.* Русская литография XIX века. – М., 1953.
132. *Костенко К. Е.* Академические рисунки русских художников. – М., 1944.
133. *Костомаров Н. И.* Тысячелетие // История. – 1994. – № 28. – С. 6–7.
134. *Кудряшева Л. С.* Художники Виктор и Аполлинарий Васнецовы. – М., 1991.
135. *Кузьминский К. С.* Русская реалистическая иллюстрация XVIII и XIX вв. – М., 1937.
136. *Кутепов Н. И.* «Памятная записка о положении дела по составлению «Сборника материалов, касающихся истории Великокняжеской, Царской и Императорской охот в России». – СПб., 1890.
137. *Лаврентьева С.* Друг детей – Е. М. Бём (биографический очерк). – СПб., 1911.
138. *Лазуко А. К.* Виктор Михайлович Васнецов. – Л., 1990.
139. *Лапшин И. И.* Союз русских художников. – Л., 1974.
140. *Лапшин И. И.* О своеобразии русского искусства. – Прага, 1944.
141. *Лачаева М. Ю.* Приглашается вся Россия... Всероссийские промышленные выставки (XIX – начало XX в.): Петербург, Москва, провинция. – М., 1997.
142. *Левченко А. М.* Творчество Д. С. Стеллецкого // Российская Академия живописи, ваяния и зодчества. Дипломная работа (РАЖВиЗ). – М., 1997.
143. *Лёвочкин И. В.* Иван Гаврилович Блинов и рукописные книги его работы // Книга: Исследования и материалы. – М., 1990. – Вып. 61. – С. 131–138.
144. *Лёвочкин И. В.* Домострой Д. С. Стеллецкого // Домострой: Комментарии. – М., 2007. – С. 110–123.
145. *Линьков А. П.* Дело жизни Егора Егорова // Альманах bibliофила. – М., 1982. – Вып. 12. – С. 165–168.
146. *Лисовский В. Г.* Академия художеств. Историко-искусствоведческий очерк. – Л., 1982.
147. *Лисовский В. Г.* Владимир Васильевич Суслов. Каталог выставки В. В. Суслова в Академии художеств в Ленинграде. – Л., 1971.
148. *Лисовский В. Г.* Особенности русской архитектуры конца XIX – начала XX вв. – Л., 1976.

149. *Лисовский В. Г.* Национальные традиции в русской архитектуре XIX – начале XX в. – Л., 1988.
150. *Лобанов В.* Виктор Васнецов. – М., 1962.
151. *Лобанов В.* Дом-музей художника В. М. Васнецова. – М., 1957.
152. *Лотман Ю. М.* Архаисты-просветители / О русской литературе. – СПб., 1997. – С. 198–210.
153. *Лукиянов В. В.* Краткое описание коллекции рукописей Ярославского краеведческого музея. – Ярославль, 1958.
154. *Маврина Т. А.* Городецкая живопись. – Л., 1970.
155. *Маг Г.* Выставка произведений Стеллецкого // Новое время. – 1911. – 12 марта.
156. *Макарихин В. П.* Губернские ученые архивные комиссии России. – Н. Новгород, 1991.
157. *Макарихин В. П.* Исторический опыт русского народа в трудах губернских ученых архивных комиссий // Материальная и духовная культура феодальной России. Межвуз. сб. – Горький, 1990. – С. 99–108.
158. *Маковицкий И. В.* Памятники народного зодчества Среднего Поволжья. – М., 1954.
159. *Маковский С. К.* На Парнасе «Серебряного века». – Мюнхен, 1962.
160. *Маковский С. К.* Последние итоги живописи. – Берлин, 1922.
161. *Маковский С. К.* Росписи Стеллецкого // Русская мысль. – 1956. – 28 июня.
162. *Маковский С.* «Слово о полку Игореве» в творчестве Д. С. Стеллецкого // Исследования и материалы. – М., 1989. – Вып. 67. – С. 239–246.
163. *Маковский С. К.* Страницы художественной критики. – СПб., 1913. – Кн. III.
164. *Маковский С.* Талашкино. Изделия мастерской княгини Тенишевой. – М., 1905.
165. *Малинина Т. А., Суздалева Т. Э.* Дворец великого князя Алексея Александровича. – СПб., 1997.
166. *Мальшев В. И.* Усть-Цилемские рукописные сборники XVI–XX вв. – Сыктывкар, 1960.
167. *Машковцев Н.* Вводная статья // Андрей Петрович Рябушкин. Альбом. – М., 1960.
168. *Мельников А. П.* Нижегородская старина. – Н. Новгород, 1911.

169. *Мельников П. И.* Отчет о современном состоянии раскола в Нижегородской губернии к 1853 г. // Сборник Нижегородской губернской ученой архивной комиссии. Вып. 10: XV Заседание 4 марта 1891 года. – Н. Новгород, 1892.

170. *Михайловский Е. В.* Реставрация памятников архитектуры. – М., 1971.

171. *Молчанов В. Ф.* О нашем прошлом, которое смотрело в будущее: (К 250-летию со дня рождения Н.П. Румянцева) // Румянцевские чтения – 2004: Инновационные технологии и многообразие культур. – М., 2004.

172. *Мостовский М. С.* Историческое описание Храма во имя Христа Спасителя в Москве. – М., 1883.

173. *Мостовский М. С.* История Храма Христа Спасителя в Москве. – М., 1882.

174. *Мостовский М. С.* Храм Христа Спасителя в Москве. – М., 1884.

175. *Муратов М. В.* Книжное дело в России в XIX и XX вв.: Очерк истории книгоиздательства и книготорговли 1800–1917 / М. В. Муратов. – М. – Л., 1931.

176. *Муратов М. Д.* Церковно-политическое и научно-богословское значение славянского перевода Нового Завета в труде святителя Алексия, митрополита Киево-Московского и Всероссийского // Богословский вестник. – Сергиев Посад, 1897. – Ноябрь. – С. 189–190.

177. *Мурина Е.* Андрей Петрович Рябушкин. – М., 1961.

178. *Мыльников А. С.* Вопросы изучения поздней рукописной книги (проблематика и задачи) // Рукописная и печатная книга. – М., 1975. – С. 19–36.

179. Н. Б. Н. С. Самокиш // Север. – СПб., 1890. – № 13.

180. Н. И. Костомаров. Тысячелетие / вступ. ст. и публ. Г. В. Аксенова // История. – 1994. – № 28. – С. 6–7.

181. *Нагорский Н.* Спас на крови: Храм Воскресения Христова. – СПб., 2004.

182. Невский альманах. Жертвам войны писатели и художники. – Пг., 1915.

183. *Никифорова Е. И.* Частное собирательство документальных материалов в России в первой половине XIX века // Советские архивы. – 1972. – № 3. – С. 40–49.

184. *Николаев Б.* Об архитектурном образовании // Зодчий. – 1905. – № 1. – С. 9.

185. *Новиков Н. В.* Русские сказки в записях первой половины XIX в. – М.; Л., 1961.
186. О России и русской философской культуре. – М., 1990.
187. *Овчинникова М.* Новые данные о творчестве Д. С. Стеллецкого // *Художник.* – 1979. – № 8.
188. *Остроухов И. С.* О древнерусском искусстве / Михаил Александрович Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / сост. и комм. Э. П. Гомберг-Вержбинская, Ю. Н. Подкопаева. – М. – Л.: Искусство, 1963. – С. 230–232.
189. *Павлинов А. М.* История русской архитектуры. – М., 1894.
190. Памяти Д. Стеллецкого // *Русские новости.* – 1947. – № 94. – 4 апреля.
191. Памятники архитектуры в дореволюционной России: очерки истории реставрации / под ред. А. С. Щенкова. – М., 2002.
192. *Петров П. Н.* Ректор архитектуры Академии художеств Константин Тон. – СПб., 1865.
193. *Пивоварова Н. В.* Из истории коллекционирования памятников русского старообрядчества // *Искусство христианского мира.* Сб. ст. – М., 2001. – Вып. 5. – С. 297–302.
194. *Пиггот Е.* «Изящная, роскошная, художественная...» (О книге Н. И. Кутепова «Царская охота на Руси») // *Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования.* – М., 2002. – № 3. – С. 26.
195. *Пикулев И. И.* Николай Семенович Самокиш. 1860–1944. – М., 1955.
196. *Плотников М. А.* Кустарные промыслы Нижегородской губернии. – СПб., 1903.
197. *Подобедова О. И.* Миниатюры русских исторических рукописей. – М., 1965.
198. *Подобедова О. И.* О природе книжной иллюстрации. – М., 1973.
199. *Пожарская М. Н.* Русское театральное-декоративное искусство конца XIX – начала XX вв. – М., 1970.
200. *Покровский Н. Н.* Путешествие за редкими книгами. – М., 1984.
201. *Поленова Н. В.* Абрамцево. – М., 1922.
202. *Полканов А. И.* Николай Семенович Самокиш. Жизнь и творчество. – Симферополь, 1960.

203. *Портнов Г. С.* Николай Семенович Самокиш. – М., 1953.
204. *Постернак О. П.* Государев живописец. Искусство христианского мира. Сб. ст. – М., 1999. – Вып. 3. – С. 201–208.
205. *Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л.* Золотое и серебряное дело XV–XX вв. [Территория СССР]. – М., 1983.
206. Похвала книге / сост. И. А. Шляпкин. – Пг., 1917.
207. Проблемы развития русского искусства. – Л., 1976. – Вып. 7.
208. Проблемы синтеза искусств и архитектуры. – Л., 1975. – Вып. 5.
209. *Прокопьев Д. В.* Художественные промыслы Горьковской области. – Горький, 1939.
210. *Пропл В. Я.* Русская сказка. – Л., 1984.
211. *Пушкарев В. А.* Незабываемые картины // Наше наследие. – 1996. – № 38. – С. 121–122.
212. *Пытин А. Н.* Подделки рукописей и народных песен – СПб., 1898.
213. *Ракова М. М.* Русская историческая живопись середины XIX века. – М., 1979.
214. *Ржига В. Ф.* Литературная деятельность Ермолая Еразма // Летопись занятий Археографической комиссии. – 1926. – Вып. 33. – С. 112–147.
215. *Родзевич Г.* Никифоров Николай Порфирьевич // Антиквар. – 1902. – № 8. – С. 264.
216. *Родзевич Г.* Овчинников Петр Алексеевич // Антиквар. – 1902. – № 8. – С. 264.
217. *Розов Н. Н.* Русская рукописная книга. – Л., 1971.
218. *Ростиславов А.* Андрей Петрович Рябушкин. Жизнь и творчество. – СПб., 1913(?).
219. *Русаков В. Н.* Н. С. Самокиш – художник-баталист и художник-иллюстратор // Новый мир. – СПб., 1904. – № 1.
220. Русская художественная культура конца XIX – начала XX веков (1908–1917). – М., 1980. – Кн. 4.
221. Русско-украинские связи в изобразительном искусстве. – Киев, 1958.
222. Русское искусство за рубежом. – Прага; Рига, 1938.
223. Русское искусство за рубежом. – Прага; Рига, 1955.
224. *Савинов А. Н.* Рябушкин. – Л., 1973.

225. *Савинов А. Г.* Г. Гагарин. – М., 1951.
226. *Садовень В. В.* Русские художники-баталисты XVIII–XIX вв. – М., 1955.
227. Самокиш Николай Семенович / вступ. ст. Г. Портнова. – М., 1954.
228. *Самокиш Н. С.* Рисунок пером. – М., 1959.
229. *Самокиш Н. С.* Севастополь и его славное прошлое. – СПб., 1899.
230. *Сарабьянов А.* Народно-освободительные идеи русской живописи второй половины XIX в. – М., 1955.
231. *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования. – М., 1980.
232. *Сахаров И.* Историческое обозрение Нижнего Новгорода и его губернии. – Н. Новгород, 1900.
233. *Сахарова Е.* Елена Дмитриевна Поленова: 1850–1898. – М., 1952.
234. *Селиванов Н. Ф.* (Старовер) Вторая выставка «конкурентов» в Новой Академии художеств // Искусство и художественная промышленность. – 1898. – № 3.
235. Сергей Дягилев и русское искусство. – М., 1982. – Т. 2.
236. *Сидоров А. А.* История оформления русской книги. – М., 1964.
237. *Сидоров А. А.* Рисунок старых русских мастеров (2-я половина XIX в.). – М., 1960.
238. *Сидоров А. А.* Русская графика начала XX века. – М., 1969.
239. *Скрипиль М. О.* Повесть о Петре и Февронии Муромских в ее отношении к русской сказке // Труды Отдела древнерусской литературы. – М.; Л., 1949. – С. 131–167.
240. *Славина Т. А.* Академик Л. В. Даль и его роль в развитии истории и теории русской архитектуры // Архитектура. Сб. тр. Ленинградского инженерно-строительного института. – Л., 1976. – № 109. – С. 28–32.
241. *Славина Т. А.* Константин Тон. – Л., 1989.
242. *Соболев Н. Н.* Русская народная резьба по дереву. – М.; Л., 1934.
243. *Соболев П. В.* Очерки русской эстетики первой половины XIX века. – Л., 1975.
244. *Соболевский А. И.* Из истории заимствованных слов и переводных повестей. – Киев, 1904.

245. *Соболевский А. И.* Новый труд г. Стасова // Киевские университетские известия. – 1887. – Май. – С. 53–54.
246. *Соколов Н. Б. А. Б. Щусев.* – М., 1952.
247. *Сопоцинский О. И.* Клавдий Васильевич Лебедев. 1852–1916. – М.; Л., 1948.
248. *Сперанский М. Н.* К истории русских рукописных подделок // Доклады Академии наук СССР: Серия В. – Л., 1928. – № 9.
249. *Сперанский М. Н.* Профессор Илья Александрович Шляпкин // Научные известия. – М., 1922. – Сб. 2.
250. *Сперанский М. Н.* Русские подделки рукописей в начале XIX века (Бардин и Сулакадзев) // Проблемы источниковедения. – М., 1956. – Вып. V. – С. 44–101.
251. *Стасов В. В.* Виктор Михайлович Васнецов и его работы / В. В. Стасов // Статьи и заметки, не вошедшие в собрания сочинений. – М., 1954. – Т. 2. – С. 154–220.
252. *Стасов В. В.* 25 лет нашего искусства. Наша живопись // Избр. соч. – М., 1952. – Т. 2.
253. *Стасов В. В.* Еще раз по поводу ученого критика «Московских ведомостей» (Письмо к редактору «С-Петербургских ведомостей») / В. В. Стасов // Собр. соч. 1847–1886. Т. II. Художественные статьи. Отд. 3. Критика художественных изданий и статей. – СПб., 1894. – Стлб. 285–290.
254. *Стасов В. В.* Избр. соч. 2 т. – М., 1950–1952.
255. *Стасов В. В.* По поводу моей двуличности / В. В. Стасов // Собр. соч. 1847–1886. Т. II. Художественные статьи. Отд. 3. Критика художественных изданий и статей. – СПб., 1894. – Стлб. 401–404.
256. *Стасов В. В.* После всемирной выставки / Избр. соч. – М., 1952. – Т. 1.
257. *Стасов В. В.* Разбор сочинения Н. П. Собко «Словарь русских художников». 1896. – СПб., 1897.
258. *Стасов В. В.* Собрание сочинений. 1847–1886. – СПб., 1894. – Т. 1–2.
259. *Стасов В. В.* Статьи и заметки, не вошедшие в собрания сочинений. 2 т. – М., 1952–1954.
260. *Стасов В. В.* Французская книга о русском искусстве / Собр. соч. 1847–1886. Т. II. Художественные статьи. Отд. 3. Критика художественных изданий и статей. – СПб., 1894. – Стлб. 389–402.

261. *Стасов В. В.* Царь Берендей и его палаты // Искусство и художественная промышленность. – 1898. – № 1–2. – С. 98.
262. *Страхов П.* Эстетические задачи техники. – М., 1906.
263. Строгановское центральное училище технического рисования. – М., 1900.
264. *Султанов Н. В.* Возрождение русского искусства // Зодчий. – 1881. – № 2. – С. 9–11.
265. *Султанов Н. В.* Русское зодчество в западной оценке // Зодчий. – 1880. – № 11, 12; 1881. – № 1–4.
266. *Суслов В. В.* Краткое изложение исследований Новгородского Софийского собора. – СПб., 1894.
267. *Суслова А. В.* Некоторые данные к характеристике деятельности академика В. В. Суслова в области реставрации и охраны новгородских памятников // Новгородский исторический сборник. – Новгород, 1959. – Вып. 9. – С. 191–218.
268. *Суслова А. В., Славина Т. А.* Владимир Суслов. – Л., 1978.
269. *Сюннерберг К. А.* На выставке «Мир искусства» // Золотое руно. – 1906. – № 3. – С. 102–103.
270. *Тарасенко О. А.* Пути освоения наследия древнерусского искусства в русской живописи конца XIX – начала XX вв. – М., 1979.
271. *Тимофеев Л. В.* Загадки старых акварелей // Панорама искусств. – 1989. – № 12. – С. 286–295.
272. *Ткаченко В. Я.* Николай Семенович Самокиш. Жизнь и творчество: 1860–1944. – М., 1964.
273. *Третьяков Н. Н.* Образ в искусстве. Основы композиции. – Свято-Введенская Оптиная пустынь, 2001.
274. *Тугенхольд Я. А.* «Русский сезон» в Париже // Аполлон. – 1910. – № 10. – С. 5–23.
275. *Турилов А. А.* Об опасности абсолютизации филологического метода датировки рукописей // Филологические исследования: Теория. Методика. Практика. Сб. науч. тр. – Л., 1990. – С. 124–127.
276. *Федоров Н. Ф.* Музей, его смысл и назначение / Н. Ф. Федоров // Сочинения. – М., 1982.
277. *Филаткина А. И.* Общество любителей духовного просвещения и его деятельность по изучению церковного искусства // Искусство христианского мира. Сб. ст. – М., 1999. – Вып. 3. – С. 242–247.

278. *Филатов Н. Ф.* Нижегородские мастера. – Горький, 1988.
279. Фонды Российского государственного исторического архива. Краткий справочник. – СПб., 1994.
280. *Формозов А. А.* Русское общество и охрана памятников культуры. – М., 1990.
281. *Формозов А. А.* Страницы истории русской археологии. – М., 1986.
282. *Хасьянова Л. С.* Генрих Ишполитович Семирадский. – М., 2001.
283. *Хохлов Р. Ф.* Книжные фонды личного происхождения как исторический источник (по материалам собрания Дмитровского краеведческого музея) // Проблемы отечественной истории. – М., 1973. – Ч. 1. – С. 309–314.
284. Храм Христа Спасителя. Сборник / сост. Л. Д. Полиновская. – М., 1996.
285. Храм Христа Спасителя / сост. по книге М. Мостовского, предисл. А. Хотовицкого. – М., 1993.
286. *Цамутали А. Н.* Борьба течений в русской историографии. – Л., 1977. – С. 169.
287. *Цветаев Д. В.* Записки об ученых трудах Е. В. Барсова. – М., 1887.
288. *Чеботаревская А.* На выставках // Товарищ. – СПб., 1907. – № 225. – 25 марта.
289. *Черторицкая Т. В.* О репертуаре древних письменных памятников Нижегородского края: (По материалам археографических экспедиций Горьковского университета) // В памяти Отечества. Материалы науч. чтений. Горький. 31 мая – 5 июня 1987 г. – Горький, 1989. – С. 12–18.
290. *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв. – М., 1967.
291. *Чуйко В.* Академическая выставка // Художественные новости. – СПб., 1887. – Т. V. – № 17; Т. V. – № 24; 1889. – Т. VII. – № 8; Т. VII. – № 17.
292. *Шамурины Ю. и З.* Москва в ее старине. – М., 1913.
293. *Шанина Н. Ф.* Сказка в творчестве русских художников. – М., 1969.
294. *Швецов М. Н.* Из прошлого. – Вологда, 1913.
295. *Шервуд В. О.* Опыт исследования законов искусства. Живопись, скульптура, архитектура и орнаментика. – М., 1895.

296. *Шереметев С. Д.* Николай Владимирович Султанов. – М., 1908.
297. *Шляпкин И. А.* Современные задачи изучения древнерусской вещевой и книжной письменности. – Новгород, 1916.
298. *Щапов Я. Н.* Археографическая экспедиция в Горьковскую область // Труды отдела древнерусской литературы. – М.; Л., 1968. – Вып. XIV. – С. 613-618.
299. *Щепкина М. В., Протасьева Т. Н.* Сокровища древней письменности и старой печати. Обзор рукописей русских, славянских, греческих, а также книг старой печати Государственного Исторического музея. – М., 1958.
300. *Щербатова М. Н.* Материалы для справочной книги по русским портретам. – М., 1910. – Вып. 1. А; Вып. 2. Б.
301. *Эварницкий Д. И.* Из украинской старины. – СПб., 1900.
302. Ю. Б. По выставкам второго Союза русских художников // Раннее утро. – М., 1911. – № 299. – 29 декабря.
303. *Яворская Н.* Изобразительное искусство Советской Украины. – М., 1955.
304. *Языков Д. Д.* Обзор жизни и трудов покойных русских писателей. – СПб., 1885–1916. – Вып. 1 Русские писатели, умершие в 1881 году; Вып. 13 Русские писатели, умершие в 1893 году.
305. *Языков Д.* Оригинальный русский антиквар // Русский вестник. – 1898. – Т. 256. – С. 237–242.
306. *Якирина Т. В., Карпович И. Д.* Исаакиевский собор. – Л., 1972.
307. *Яценко В. Ф. М. С.* Самокиш. Нарис про життя і творчість. – Киев, 1954.

ГАЛИНА ВЛАДИМИРОВНА АКСЕНОВА

**РУССКАЯ КНИЖНАЯ КУЛЬТУРА
НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ**

Монография

Управление издательской деятельности
и инновационного проектирования
МПГУ

117571 Москва, Вернадского пр-т, д. 88, оф. 446

Тел.: (499) 730-38-61

E-mail: izdat.innov@mpgu.edu

Издательство «Прометей»

129164 Москва, ул. Кибальчича, д. 6, стр. 2

Выполнено при техническом содействии
ИП Заика А. А.

Подписано в печать 26.09.2011 г.

Формат 60x90/16. Объем 12,5 п.л.

Тираж 500 экз. Заказ № 173.

ISBN 978-5-4263-0063-7



9 785426 300637