

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

Тема России, объединяющей народы, в проектах монументальной живописи Евгения Лансере

Pavel Pavlinov

State Institute of Art Studies (SIAS), Moscow, Russia

Abstract This article discusses how the canon of the allegorical representation of Russia evolved. Formed in the eighteenth century by Western European masters, it was revised by Eugene Lanceray between 1915 and 1916 in his projects for the ceiling at the Kazan railway station in Moscow. In the 1920s, both the new leadership and the youth rejected the attempts to use old iconography. Thus, in the early 1930s, a new canon showing the USSR as a country that unites workers of different backgrounds appeared. It was used in the Palaces of Culture until the 1950s. Moreover, in 1945 Lanceray proposed a new allegory for peace in the image of a Russian woman with a child, which was later transformed into different versions of the allegory of the Motherland.

Keywords Allegory for peace. Allegory of Russia. Eugene Lanceray. Monumental painting. Kazan railway station. Unity of West and East. Celebration of unity. 'Peace'. 'Motherland'.

Summary 1 Введение. – 2 Стилистическая эволюция монументальной живописи Евгения Лансере – от модерна и символизма к неоклассицизму. – 3 Программа росписи ресторана Казанского вокзала в Москве 1915-16 годов. – 4 Аллегии России в изобразительном искусстве XVIII-XIX веков. – 5 Аллегии России Евгения Лансере 1915-26 годов. – 6 «Праздники единения» в монументальной живописи 1930-56 годов. – 7 Аллегии Родины и Мира в советском искусстве 1940-х – 1980-х годов. – 8 Заключение.




Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

Open access

Published 2020-12-22

© 2020  Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/005

1 Введение

Тема канона и традиций в искусстве часто связана со смысловой символической стороной произведения искусства. XX век был одним из самых активных по созданию новых и пересмотру старых символов и аллегорий. Это было связано с активными политическими изменениями во всем мире. Наибольшую амплитуду этих изменений, пожалуй, можно зафиксировать в России – от абсолютной монархии в Российской империи начала столетия через террор ‘победившего социализма’ в СССР 1930-х – 1950-х до олигархического капитализма в Российской Федерации с 1990-х годов.

Мастера русского неоклассицизма начала XX века (Александр Бенуа, Мстислав Добужинский, Дмитрий Кардовский, Борис Кустодиев, Игнатий Нивинский, Сергей Чехонин, Василий Шухаев, Александр Яковлев и другие художники) активно использовали мифологические и аллегорические сюжеты в своих росписях особняков и других зданий Москвы и Санкт-Петербурга 1900-х – 1910-х годов. Но был среди них один, кто развивал монументальную аллегорическую живопись в России, как до революции 1917 года, так и после – в 1920-е – 1940-е годы. Это был правнук французского офицера, пришедшего завоевывать Российскую империю вместе с Наполеоном в 1812 году, – Евгений Евгеньевич Лансере (1875-1946).

2 Стилистическая эволюция монументальной живописи Евгения Лансере – от модерна и символизма к неоклассицизму

В 17-20-летнем возрасте Евгений Лансере был увлечен эпохой средневековья, а сами работы этого времени вписываются в концепцию позднего романтизма как важного элемента предсимволизма. Он изучал творчество Морица фон Швинда, создал эскизы gobеленов *Вильгельм Завоеватель* и *Лучник* (1893), трехметровое панно с рыцарем в доме дирекции императорских театров на Большой Подъяческой улице в Санкт-Петербурге (1894), декоративное панно *Отдыхающий и мечтающий французский трубадур XIII века* на камин в доме Бенуа (1894). Не повторяя общего преклонения его дяди Александра Бенуа перед символистами, Евгений Лансере все-таки задумывает ряд символистских композиций на темы молодости, человеческой слабости, или работу *Время ведет человека по узкой тропинке* (Павлинов 2017, 378).

Символистские увлечения во многом возникали и развивались под влиянием поездок художника в Западную Европу в 1894-1900 годах. В сентябре 1895-го вместо поступления в Академию Художеств он уехал в Париж, где почти три года с перерывами учил-

ся в частных академиях Ф. Коларосси и Р. Жюлиана, изучал произведения современной живописи.

По возвращении в Россию в 1898 году Лансере стал активным членом объединения «Мир искусства», разрабатывал различные элементы журнальной и книжной графики, преимущественно в стиле модерн с чертами символизма. Эта же стилистика доминирует в его ранних монументальных панно для Большой московской гостиницы (с хороводом нимф вокруг сатиренка; 1906) и для Café de France в Санкт-Петербурге (с прогулкой дам по парку, близкой элегиям В.Э. Борисова-Мусатова; 1907).

Под влиянием поездки 1907 года в Италию и общения с архитекторами В.А. Шуко, И.В. Жолтовским, А.И. Таманяном, Евгений Лансере к концу 1900-х годов в монументальной живописи перешел к стилистике неоклассицизма. В росписях особняка Г.А. Тарасова в Москве он разработал миф о подвигах Персея (1910-11). Именно здесь впервые ярко проявилось его увлечение итальянской живописью XVI века, которое он пронесет до 1940-х. Для особняка Носовых в Москве он разрабатывал эскизы на античные темы *Похищение Деяниры*, *Геркулес и Несс* (1910-13). Впервые в его творчестве здесь предполагалось создание иллюзорного плафона, эскизы к которому стали основанием для последующих работ мастера (Казанский вокзал, гостиница «Москва», зрительный зал Большого театра). Сама форма такого плафона овальной формы была заимствована у итальянских мастеров XVII-XVIII веков.

Иногда художник использовал и аллегории. Так, для Международной строительно-художественной выставки в Санкт-Петербурге весной 1908 года Евгений Лансере создал эскизы двух осуществленных С.П. Яремичем, С.В. Чехониным и другими художниками два панно *Знание* и *Труд* для Главного входа на выставку в Новой деревне. А летом 1915 года для Памятного зала Его Императорского Высочества Великого князя Владимира Александровича в здании Императорской Академии художеств по заказу Шуко он создал строгие по тональному решению росписи темперой в технике 'грязиль' в люнетах на торцовых стенах - аллегории *Знание* и *Вдохновение*. После завершения работ мастер был избран действительным членом Императорской Академии художеств на место скончавшегося К.Е. Маковского.

3 Программа росписи ресторана Казанского вокзала в Москве 1915-16 годов

Осенью 1915 года Евгений Лансере начал работать над, пожалуй, своим главным монументальным проектом – над живописью для ресторана Казанского вокзала в Москве, который начали строить в 1913 году по проекту А.В. Щусева с элементами разных стилей (наличники, картуши в стиле нарышкинского барокко, вестибюль в духе башни Сююмбике в Казанском кремле). Построенная к 1912 году прямая железная дорога до Казани и ее соединение с другими направлениями подсказало разработчикам программы оформления наиболее презентабельного зала вокзала тему объединения Россией торговых путей Европы и Азии. Александр Бенуа разработал для торцевых стен два панно – *Триумф Европы* и *Триумф Азии*. Его племянница Зинаида Серебрякова для восьмиугольных ниш продольной стены – аллегории стран («Турция», «Япония», «Индия» и «Сиам»). Мстислав Добужинский для противоположной стены – композиции «Персия», «Сирия» (?), «Китай» и «Малайзия» (?).

Главную композицию – плафон *Торжество России, соединяющей Европу с Азией*, поручили племяннику Александра Бенуа Евгению Лансере. Плафон размерами 6х9 метров по задумке А.В. Щусева и А.Н. Бенуа должен был быть вписан в необарочный картуш, а в самой композиции предполагалась иллюзия глубины (*trompe l'œil*), что увеличивало ее динамичность. В декабре 1915 года художник сделал большой эскиз в 1/5 настоящей величины темперой на холсте.¹ В центре на фоне туч и облаков парит фигура царицы, символизирующая Российскую империю. Она изображена в короне и с развивающимся красным плащом, как небожительница, окруженная путти.² Слева от нее – Европа на быке в окружении героев античной мифологии, справа – Азия, восседающая на драконе, перед которой видны представители азиатских народов. По краям – балюстрада со зрителями. Это был первый опыт мастера работы с таким большим пространством, поэтому он испытывал сложности с расчетом величины изображаемых фигур.

Придуманные Щусевым барочные картуши, вероятно, должны были отсылать зрителя к эпохе Петра I, но настроили Лансере скорее к обращению к европейскому барокко XVII-XVIII веков. Сама идея иллюзорной живописи взята из росписей Тьеполо. А иконография образов бралась из разных печатных источников.

¹ Хранится в Музее архитектуры имени А.В. Щусева (Москва).

² В это же время, на западноевропейских картах Россию представляли в виде медведя или мужика.

Так, для образов Азии Щусев одолжил художнику тетрадь с фототипиями слепков с древностей Камбоджи, выставленных в Индо-Китайском музее во дворце Трокадеро в Париже. Для Европы Лансере использовал свои познания о европейской культуре XVIII века, полученные еще в ранний период развития объединения «Мир искусства».

4 Аллегии России в изобразительном искусстве XVIII-XIX веков

Интересна судьба аллегии России, которую Е.Е. Лансере изобразил по центру своего эскиза плафона Казанского вокзала. Аллегорические изображения страны появились при Петре Великом, внесшем в русскую жизнь много европейских новаций. Но и при нем православные мастера, привыкшие к религиозным образам, редко использовали светские аллегии. Первопроходцами в изображении аллегии России были иностранцы в гравюрах и росписях, переносившие в Санкт-Петербург европейские традиции.

Так, Фредерик Оттенс в 1725 году в Амстердаме награвировал образ Петра, дарующего России науку и искусства. Россия изображена в виде молодой девушки в русской одежде с кокошником. Но чаще использовался универсальный европейский образ женщины. В Ассамблейной (Второй Приемной) комнате Летнего дворца в Санкт-Петербурге сохранился живописный плафон швейцарца Георга Гзеля 1719 года с тремя женскими фигурами – *Целомудрие, Любовь государя к народу, власть и верность*.³ При этом центральная с короной на голове опирается на щит и держит скипетр, что дало повод трактовать ее как образ России, а сам плафон называть «Триумфом России» (Кузнецова, Борзин 1988, 137). Глобус с книгами и чертежными инструментами указывает на развитие наук и искусства. По сторонам парят амурсы, один из них трубит, возвещая о процветании государства. В Зеленом кабинете создана программа с восхвалением императора и четырьмя медальонами с аллегорическими изображениями четырех частей света («Европа», «Азия», «Африка» и «Америка»), символизировавшими желание России налаживать торговые и культурные связи с этими регионами. После смерти императора в 1725 году одна из четырёх статуй, расположенных по углам гроба Петра Великого в Траурной зале, по задумке французского скульптора Никола Пино олицетворяла Россию (остальные три – Европа, Марс и Геркулес).

³ Название взято из описи начальника 2-го отдела Императорского Эрмитажа Ф. Бруни середины XIX века.

При Екатерине I образ императрицы иногда соединялся с образом России: в плафоне Георга Гзеля *Триумф Екатерины* в Тронном зале Летнего дворца, в круглом рельефе лепщика М. Зейдтингера *Аллегория России* в Каминном зале Екатерининтальского дворца Кадриорг в Таллине. Нередко мудрое правление императора и супруги изображалось через аллегории героических поступков (например, войны) и умиротворения и развития наук и искусств (Летин 2011, 105).

Наиболее известное изображение России в монументальной живописи времени Елизаветы Петровны – аллегория России на огромном плафоне в Большом зале императорского дворца в Царском Селе, написанном командой Антонио Перезинотти по эскизам итальянца Джузеппе Валериани в 1752-54 годах.

В роскошной архитектурной раме плафон был разбит на три части: в центральной части аллегорическая фигура России, окруженная грациями, гениями войны и мира, символами процветания науки, искусств и морской торговли. В боковой части плафона, примыкающей к дворцовым апартаментам, – аллегория мира, с противоположной, примыкающей к лестнице, – аллегория войны. (Коноплева 1948, 25)

Из-за деформации потолка в конце XVIII века плафон сняли, его центральная часть пропала, однако еще в 1856-58 годах Э. Франчуоли и Ф. Вундерлих создали новую роспись по штукатурке, вероятно повторявшую композицию и аллегории Валериани. После разрушения дворца во время Второй мировой войны она была воссоздана в 1968-76 гг. художниками-реставраторами Б.Н. Лебедевым, В.Г. Журавлевым и И.А. Алексеевым в составе бригады Я.А. Казакова.

Совмещение образов России и императрицы прекрасно перенял Михаил Ломоносов между 1756 и 1762 годами в стихотворении *Разговор с Анакреоном*. Обращаясь к Анакреону, он размышляет о живописном портрете России в образе императрицы, в здоровом теле, как обычно изображали и богинь:

Тебе я ныне подражаю
И живописца избираю,
Дабы потщился написать
Мою возлюбленную Мать.

О мастер в живописстве первой,
Ты первой в нашей стороне,
Достоин быть рожден Минервой,
Изобрази Россию мне,
Изобрази ей возраст зрелой
И вид в довольствии веселой,
Отрады ясность по челу
И вознесенную главу;

Потщись представить члены здравы,
 Как должны у богини быть,
 По плечам волосы кудрявы
 Признаком бодрости завить,
 Огонь вложи в небесны очи
 Горящих звезд в середине ночи,
 И брови выведи дугой,
 Что кажет после туч покой [...]

Одень, одень ее в порфиру,
 Дай скипетр, возложи венец,
 Как должно ей законы миру
 И распрям предписать конец;
 О коль изображенье сходно,
 Красно, любезно, благородно,
 Великая промолви Мать,
 И повели войнам престать.

При Екатерине II с развитием абсолютной монархии образ России нередко преподносился как некоторая самостоятельная фигура, помогающая императрице. В гравюре Н.Я. Колпакова *Апофеоз Екатерины II*, награвированной по рисунку Г.И. Козлова 1762 года, фигура в горностаевой мантии держит под уздцы лошадь и преподносит Минерве (то есть Екатерине) пламенеющее сердце.⁴

Интересный образ создан в гравюре с портретом Петра I, награвированном по рисунку В.И. Огорокова в 1796 года. На дополнительном миниатюрном изображении Петр как скульптор высекает статую России.⁵

Необычные образы России создавались в XIX веке. В 1840-е годы немец Филипп Фейт в Пруссии написал аллегория России в виде крестоносца, возможно памятью об освобождении Европы от Наполеона русскими войсками.⁶ А Михаил Осипович Микешин к 1862 году создал памятник *Тысячелетие России* в новгородском кремле со сферой (державой), увенчанной коленопреклоненной фигурой России рядом с держащим крест ангелом.

⁴ Офорт исполнен по заказу Императорской Академии художеств по случаю шествия на престол Екатерины II. Д.А. Ровинский в XIX веке видел в фигуре, преподносящей сердце, аллегория любви. Современные исследователи склонны видеть в ней олицетворение России (Комелова 1981, 133).

⁵ В.И. Огороков, *Портрет Петра I* (1796), Офорт, резец. 56,4×41,4. [«Собрал и расположил В. Огороков». Гравировал Г.Н. Соколов] ГМИИ имени А.С. Пушкина.

⁶ Филипп Фейт, *Аллегория России*, Холст, масло. 121×91. Картина поступила в Эрмитаж в 1861 году из Ропшинского дворца.

5 Аллегии России Евгения Лансере 1915-26 годов

В начале XX века Е.Е. Лансере в аллегии России для Казанского вокзала в Москве вернулся к образам первой половины XVIII века, намеренно облегчив фигуру, приближая ее к античной богине. В декабре 1915 года художник уже думал о написании балюстрады для усиления эффекта «прорыва пространства». Он создал много детализирующих эскизов и как минимум по три общих эскиза в 1/10 и 1/5 настоящей величины.⁷ В одном из эскизов февраля 1916 года Лансере ввел фигуры из античной мифологии (Нептуна, сатиров и др.) и переориентировал фигуру России, написав ее не парящей посередине между Европой и Азией, а нависающей именно над Европой. Эту же общую ориентацию, видно, и в общем эскизе интерьера зала, разработанном Щусевым. Однако из-за Первой мировой войны и вмешательства Владимира Владимировича фон Мекка, настаивавшего на изменении программы оформления ресторана, осенью 1916 года работы по написанию панно в полный размер были приостановлены.

Живя в усадьбе Усть-Крестище Курской губернии, художник переключился на заказ архитектора А.И. Таманяна по оформлению зала заседаний правления Московско-Казанской железной дороги. Предполагалось создать одиннадцать композиций. Фриз *Народы России*⁸ представляет две группы людей с двумя женскими фигурами – слева русская девушка (ее можно также ассоциировать с образом России) [илл. 1], справа – представительница Востока. Слева также изображен богатый купец и предметы, которые могут вывозиться из московского региона (металлы, текстиль, керамика, книги и прочее); справа – казак, киргиз, восточные фрукты, рога сибирского оленя и другие предметы Южного Поволжья, Средней Азии и Сибири.

На первом плане должны были быть изображены груды товаров – мануфактуры, машины и продукты сельских промыслов; сзади башни Москвы и Казани, и фигуры рабочих, крестьян и купцов и т.д.⁹

⁷ Большая их часть хранится в Музее архитектуры имени А.В. Щусева, в Государственной Третьяковской галерее и в частных собраниях. Еще один эскиз в 1/10 величины датирован сентябрем 1917 года (частное собрание).

⁸ Е.Е. Лансере, *Народы России* (1916-17). Панно для зала Правления Московско-Казанской железной дороги в Москве. Холст, темпера. 130×720 см. Поступило в Третьяковскую галерею в 1930 году из собрания А.В. Щусева.

⁹ Автобиографическая записка Е.Е. Лансере от 18 сентября 1921 года. Архив семьи художника.



Иллюстрация 1 Евгений Лансере. *Народы России*. Фрагмент фриза для зала Правления Московско-Казанской железной дороги в Москве. 1916-17. Холст, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Также были написаны холсты на плафон. Все вместе они были отвезены художником в январе 1917 года в Москву. Но «из-за наступивших событий живопись не была поставлена на места». ¹⁰ Не установлено на предназначавшееся место было и панно *Морская торговля*, написанное летом и осенью 1917 года по заказу архитектора М.И. Рославлева для столовой квартиры И.П. Мануса в Петрограде [илл. 2]. Обнаженная женская фигура богини Няяды также могла олицетворять богатство России. ¹¹

В ноябре 1917 года, опасаясь за жизнь семьи, художник вместе с женой и двумя детьми уехал по приглашению Магомеда Хизроева в Дагестан. Образы России в искусстве быстро поменялись. С устремленной в революционное будущее Россией можно ассоциировать статую Свободы, установленную на Советской площади в Москве в 1919 году. Созданная знаменитым скульптором Н.А. Андреевым она была разрушена в апреле 1941 года. В 1921 году Кете Кольвиц в Германии создала рисунок *Помогите России* с образом страдающей страны. Но уже в 1924 году американец

¹⁰ Краткая биография Е.Е. Лансере. Конец 1920-х годов (?). РГАЛИ. Ф. 1982. Оп. 2. № 13. Л. 3.

¹¹ Е.Е. Лансере, *Аллегория заморской торговли времен Петра I* (1917). Панно для петроградского дома действительного статского советника Игнатия Порфирьевича Мануса. Холст, масло. 200x386 см. Третьяковская галерея. В правой части композиции изображены Нептун, богиня мореплавания Няяда и негр, в левой - представители народов с товарами. Из-за Октябрьской революции отвезти почти завершенное панно заказчику художник уже не успел. 4 июля 1918 года Мануса арестовала ВЧК. 30 октября он был приговорен к расстрелу. Тем не менее художник дописывал панно вплоть до 1925 года.



Иллюстрация 2

Евгений Лансере перед своим панно *Морская торговля* в Академии художеств Грузии в Тифлисе. 1926. Частное собрание

Роберт Майнор, побывавший в Москве, создал для газеты *Daily Worker* рисунок, где одну шестую часть планеты несет здоровый мужчина в рабочей одежде.

Но Лансере продолжал мыслить старыми категориями и использовал в эскизах старые аллегии. Весной 1923 года, вскоре после образования СССР, художник, будучи в Москве, представил А.В. Щусеву новый эскиз плафона зала ресторана Казанского вокзала *Россия призывает народы Запада и Востока к мировому единению*, вызвавший идеологические споры с участием А.В. Луначарского и Я.А. Тугендхольда и не реализованный. 8 января 1926 года Лансере получил письмо от Щусева с предложением написать плафон за месяц, но разрешение на работу художник тогда не получил по идейным соображениям, хотя в прессе в качестве причины называли экономию средств. Тем не менее 3 сентября, будучи проездом в Москве, мастер беседовал о возможных росписях с Щусевым и художником-декоратором Д.Ф. Богословским, который должен был переносить композицию на большой холст. И 20 сентября уже в Ленинграде он начал рисовать новый большой эскиз плафона. Возможно, это эскиз *Россия соединяет Европу и Азию*, приобретенный в 2012 году в собрание Третьяковской галереи на средства ООО «Внешпромбанк» и



Иллюстрация 3 Евгений Лансере. *Россия соединяет Европу и Азию*. Фрагмент. 1920-е годы. Бумага, графитный карандаш, уголь, акварель, гуашь. Государственная Третьяковская галерея, Москва

неверно датированный началом 1920-х годов.¹² Под фигурой России был добавлен путто с щитом с надписью СССР [илл. 3]. Живописные работы остановили 28-го по гневному заявлению члена правления Московско-Казанской железной дороги инженера П.Г. Таллако, как несоответствующие духу времени. Прежние аллегории с женской фигурой России, объединяющей Европу на быке и Азию на драконе, а также аллегории четырех азиатских стран Зинаиды Серебряковой не удовлетворяли требованиям нового социалистического содержания.¹³ А сам художник вызывал недоверие как 'не коммунист'.

12 Е.Е. Лансере, *Россия соединяет Европу и Азию* (1920-е годы). Бумага, графитный карандаш, уголь, акварель, гуашь. 135,5×220. Третьяковская галерея.

13 21 октября 1926 года в «Новой вечерней газете» опубликована заметка «К инциденту на Казанском вокзале»: «Сегодня член коллегии наркомпути тов. Рудый осматривал работы художников Бенуа и Лансере на Казанском вокзале. Оказывается управлением дороги руководил не режим экономии, а исключительно побу-

6 «Праздники единения» в монументальной живописи 1930-56 годов

В апреле 1930 года Лансере разработал эскизы двух панно для фойе Дворца рабочего Южной железной дороги в Харькове.¹⁴ Один из них – *Союз рабочих СССР, Западной Европы и Азии* с глубокими тенями, изображением паровозов, стройки и горизонтом выше верхнего края композиции. В июне, в духе индустриализации страны, он уточнил тему: *Железные дороги объединяют трудящихся всех стран*. Предполагалось изобразить паровозы, знамена и спешащих навстречу друг другу рабочих (европейцев и азиатов). В декабре художник еще раз скорректировал тему:

Вокруг знамени партии на ступенях сгруппировались представители труда всех стран, тут же пионеры, молодежь. Над группами высятся мощные паровозы. [...] Внизу лежит поверженный пограничный столб и рельс, как символы братства народов и железных дорог, связующих их.¹⁵

Был создан эскиз, который хранится в собрании Сандретти в Италии и был впервые опубликован в 2010 году в каталоге выставки «Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti», организованной университетом Ca' Foscari. Вместо аллегии России в качестве центрального объекта Лансере использовал красный флаг.

По идеологическим причинам сюжеты панно для Харькова постоянно корректировались партийным руководством. Из-за нарастания «коммунистической аракчеевщины», против которой выступал отстраненный с поста наркомпроса А.В. Луначарский (Морозов 1995, 15), Лансере смог осуществить росписи только осенью 1932 года и абсолютно на другие темы: «Крым», где туристы, достигшие горного перевала, прощаются со своими проводниками, и «Кавказ», где регулярные войска Красной армии встречаются в горах с местными партизанами.

В 1932 году начал насаждаться метод 'социалистического реализма', культивировавшийся на основе 'героического реализма' Ассоциации Художников Революции с добавлением 'со-

ждения 'идейного характера'. Между прочим, работы художников в смысле расценки доведены до расценки малярных».

14 Позднее назван Дворцом культуры железнодорожников имени И. Сталина. А ныне называется Центральный дом науки и техники Харьковской дирекции железнодорожных перевозок Южной железной дороги.

15 Пояснительная записка Е.Е. Лансере к эскизам двух панно для фойе клуба железнодорожников «Дворец рабочего». 31 декабря 1930 года. РГАЛИ. Ф. 1982. Оп. 1. Ед.хр. 17. Л. 15-15об.

циалистической романтики'. Формировались новые иконографические программы монументальных росписей для крупных общественных построек.

Летом 1932 года А.В. Щусеву позволили продолжить работу по украшению построенного им Казанского вокзала в Москве. Лансере оказался единственным художником, кто остался в СССР из состава дореволюционной команды по живописному украшению вокзала. 3 июля в Тифлисе архитектор Г.И. Лежава передал Лансере письмо от Щусева: «нужен эскиз среднего плафона и всех мелких с Вашей разделкой, сюжетами и сроками исполн[ения]». ¹⁶ В сентябре художник разработал новую программу, согласно которой на центральном плафоне изображалась торжественная встреча трудящихся разных республик СССР и других стран. Отдельные плафоны посвящались: на западной стене - РСФСР, Крыму, Архангельскому краю, Украине и Белоруссии, на восточной стене - Индо-Китаю и Индии, Китаю, Узбекистану и Сибири. ¹⁷

После окончания харьковской росписи 10 ноября художник опять приехал в Москву и за неделю создал еще новую программу и эскизы на тему единения различных областей азиатской и европейской частей СССР с центральным плафоном *Праздник единения братских народов СССР*. Зарубежные территории на десяти торцевых картинах теперь решили не изображать (вместо Индо-Китаю и Индии запланировали Среднюю Азию), да и аллегии России на плафоне теперь уже не предполагалось. С бывшей стороны Азии вводилась статуя Ленина. Одними из ключевых фигур становятся крестьянка и рабочий, в приветствии разводящие руки.

В сентябре 1933 года художник приехал из Тифлиса в Москву в связи с началом перевода командой живописцев его эскизов в натуральную величину. 3 октября Комиссия от Сектора искусств Народного комиссариата по просвещению РСФСР в составе заместителя заведующего Сектора А.В. Григорьева и искусствоведов Н.М. Щекотова и А.М. Скворцова посетили вокзал, отметили «декоративную нарядность и богатство их [панно] композиционного сложения, а также полное соответствие с динамичностью линий их обрамления», но рекомендовали переработать эскиз «Казакстан», добавить на центральном плафоне представителей национальностей, находящихся за границей СССР, фигуры пионеров и образы Красной армии и «дать краткие подписи под все-

¹⁶ Письмо А.В. Щусева Е.Е. Лансере, полученное 3 июля 1932 года. РГАЛИ. Ф. 1982. Оп. 1. Д. 153. Л. 2.

¹⁷ Эскизы-программы западной (бумага, акварель; 33х49) и восточной (бумага, акварель; 49,5х33,2) стен зала буфета Казанского вокзала, созданные Е.Е. Лансере в сентябре 1932 года, хранятся в Музее архитектуры имени А.В. Щусева.



Иллюстрация 4 Евгений Лансере. Праздник единения братских народов СССР. Центральный плафон зала ресторана Казанского вокзала в Москве. 1933-34. Холст, темпера

ми композициями» с «цитатами из Ленина и Сталина».¹⁸ Также на плафоне пришлось изобразить профильный портрет И.В. Сталина на красном знамени. От аллегорической живописи в СССР к началу 1930-х годов почти отказались, в том числе под влиянием 'пролетарских художников'. Место аллегории России в монументальном искусстве с первой половины 1930-х годов начал занимать образ 'отца народов' Сталина. Лансере очень переживал от своего 'соглашательства' участвовать в проектах с изображением вождя и других коммунистических лидеров. На Казанском вокзале портрет Сталина писали его помощники.

Также, по мнению А.И. Струковой, в плафоне размером 10x7,5 метров Лансере

впервые приходит к идее изображения неба Советской страны: ясного, ярко-голубого, в котором реют красные флаги и летят самолеты, возносятся статуи вождей или героев. (Струкова 2017, 289)

Для усиления эффекта глубины было увеличено дерево, немного перекрывающее вид на дирижабль.¹⁹

18 Заключение по произведенному 3-го октября 1933 года Комиссией специалистов в составе товарищей Н.М. Щекотова, А.М. Скворцова и А.В. Григорьева осмотру работ художника Е.Е. Лансере. РГАЛИ. Ф. 1982. Оп. 1. Ед.хр. 23. Л. 8-8об.

19 Возможно, был изображен первый дирижабль полужесткой конструкции СС-СР-В5, который был произведен по проекту Умберто Нобиле и совершил первый полет 27 апреля 1933 года.

Инициированный правительством в феврале 1932 года поворот к 'классическому наследию' и неоклассицизму мастер скорее приветствовал, потому что он был созвучен его дореволюционным пристрастиям. На пике работ по написанию больших холстов для вокзала 14 декабря 1933 года постановлением президиума ЦИК Грузии Е.Е. Лансере присвоено звание заслуженного деятеля искусства Грузинской ССР. В январе 1934 года холсты были приклеены под руководством Н.М. Корина к стенам и потолку [илл. 4]. Об успехе Лансере высказывался А.В. Щусев: называя работы на Казанском вокзале «первой советской росписью», он отмечал, что в них отразилась «большая зрелость и прекращающийся рост, обусловленный эпохой и ее тематикой» (Щусев 1934, 20). Но говорить о полном совпадении 'художника и власти' неуместно.

Тема праздничного шествия трудящихся Советского Союза была повторена художником в плафоне зала ресторана гостиницы «Москва», разработанном в 1935-37 годах. Здесь проявилось давнишнее его желание показать иллюзионистический эффект прорыва в небо в духе барочных итальянских мастеров (Андреа Поццо, Джованни Баттиста Тьеполо). Изображен вечерний праздник с салютом, гимнастами на фоне классицистических взмывающих ввысь арок. Как отмечал в своем дневнике Лансере, «1-го [ноября] были Н.С. Хрущев и Н.А. Булганин; плафон приняли без всякого энтузиазма, но все-же приняли».²⁰ Несмотря на реакцию функционеров, плафон на отвлеченную тему всенародного праздника стал одним из основополагающих произведений в создании 'стиля страны'. Такие триумфальные символические композиции, прославляющие победу социализма, были очень востребованы в 1930-е - 1950-е годы. Так, в 1946 году создан плафон *Праздник Победы* в зрительном зале Дворца культуры метрополитена (Г.О. Рублев, Б.В. Иорданский), а в 1949 году - большой плафон *Гимн Советского Союза* зрительного зала Дома культуры Первого государственного подшивничкового завода в Москве (В.А. Коновалов, М.Ф. Киричек). Вообще, в 1946-56 годах были созданы десятки живописных плафонов со сценами праздников и эффектом высокого неба: в театрах, вокзалах, клубах и Дворцах культуры Москвы, Таллина, Азбеста, Улан-Удэ, Чиагуры, Караганды, Сочи, Одессы, Нижнего Тагила, Щербакова, Сталинграда и других городов СССР.

Лансере был далек от коммунистических идеалов, но оказался своего рода заложником сталинской политики. Будучи опытным монументалистом с 30-летним стажем ему приходилось показывать лояльность власти и согласие на официальные сюжеты, ста-

20 Здесь и далее: Дневник Е.Е. Лансере. Архив семьи художника.

новившиеся все более приторно радостными. В 1938 году второй раз арестовали его брата архитектора Николая Лансере (он был направлен в Котлас, затем в Воркутлаг) и Евгений писал прокурору письма с обоснованием необходимости Николая на архитектурно-художественных работах, подобных тем которые выполнял он. Возможно, письма подействовали - в августе 1940 года Николай был этапирован в Москву, но после начала войны переведен в Саратовскую тюрьму, где скончался из-за истощения в мае 1942-го.

Е.Е. Лансере продолжал разрабатывать тему торжественных шествий. Летом 1936 года он использовал ее в эскизном проекте для конкурса на оформление внутреннего пространства Советского павильона на Всемирной выставке в Париже 1937 года, летом-осенью 1938 года - в эскизе мозаичного фриза для зала искусств на Всемирной выставке в Нью-Йорке, в 1939-43 годах - в эскизах панно *Праздник народов на Красной площади по случаю принятия Конституции СССР в 1936 году* для вестибюля Казанского вокзала в Москве, в 1940 году - в эскизе росписи плафона зрительного зала Большого театра (*Апофеоз искусств народов СССР*).

Все эти проекты показа 'радостного социализма' по разным причинам не были осуществлены. Но художник особо не переживал из-за явной агитационной направленности их сюжетов. От более приятного для него проекта нового плафона Большого театра Комитет по делам искусств при СНК СССР отказался в апреле 1941 года по причине отсутствия «глубокой социалистической» идеи. Лансере в нем использовал общегуманитарные символы и аллегории непонятные начальству. Эскиз панно с изображением Сталина и членов Политбюро ЦК ВКП(б) в окружении представителей разных народов СССР на Красной площади для Казанского вокзала был одобрен железнодорожным начальством всего за два дня до начала войны - 20 июня 1941 года. Художник был рад перерыву в этом агитационном проекте. 5 марта 1943 года он даже записал в дневнике: «Давно отставил свои проклятые Казанские эскизы».

Другим также несбыточным проектом были разработки оформления строившегося Дворца Советов в Москве. По предложению начальника строительства инженера А.Н. Прокофьева с июля 1938 года художник работал над эскизами для кольцевого кулуара Большого зала дворца, длина которого должна была составлять 470 метров. В пояснительной записке «Живопись кольцевого кулуара» академик описал сюжет огромного шествия, исполненного фресковой живописью, темперой или энкаустикой, с условным ярким фоном, плоскостной трактовкой фигур и высокой точкой зрения:

Фигуры шествия рисуются как бы видимыми сверху, то есть каждая, сзади стоящая фигура, выше и только чуть-чуть меньше впереди нее находящейся. Поэтому группы фигур как бы гроздьями спускаются из под верхнего края фриза. Шествие начинается сзади главной скульптуры (за президиумом) рядами вооруженных рабочих; мало-по-малу группы приобретают мирный праздничный характер; разные народы. Подходя к пересечению продольной оси темп движения замедляется и фигуры поворачиваются от профиля лицом к зрителю. В противоположном президиуму центре большая картина с лозунгом, по бокам его фигуры олицетворяющие науки и искусства.²¹

Из-за войны эскизы Лансере, как и само здание, не были воплощены. Но стилистические принципы, выработанные им специально для Дворца Советов, были продолжены П.Д. Коринным в его макете, эскизах и фрагментах мозаики *Марш в будущее* 1940-46 годов.

7 Аллегии Родины и Мира в советском искусстве 1940-х – 1980-х годов

В связи с началом Великой отечественной войны создается новый образ России – Родины в собирательном образе матери. В июле 1941 года ученик Лансере по Академии художеств Грузии Ираклий Моисеевич Тоидзе (1902-85) создал плакат *Родина-мать зовет!*, в котором женский образ написал со своей жены Тамары. Само выражение Родина-мать было им взято из стихотворения Андрея Белого июля 1908 года *Отчаянье*, посвященного З.Н. Гиппиус:

Века нищеты и безволя.
Позволь же, о Родина-мать,
В глухое, сырое раздолье,
В раздолье твое прорыдать [...]

Во время войны Лансере не уехал из Москвы в эвакуацию и разрабатывал военные темы. С начала 1943 года он размышлял над проектом триптиха *Война и мир* (не осуществлен). В начале 1945 года исход войны был понятен. 7 февраля художник получил письмо от начальника Казанского вокзала А.И. Попова с требованием написать к ноябрю два панно 10x9 метров каждое для вестибюля в башне Сююмбеки, заказанные ему еще в 1939 году.

²¹ РГАЛИ. Ф. 1982. Оп. 1. Д. 74.

С обеда мучился выдумыванием, чем заменить прежние эскизы. И сейчас – 11 ч. вечера – придумалось, мне кажется. Беру фигуры «Мира», «Победы» из компоуемого эскиза; как будто из них можно будет сделать то, что давно мечталось [...]

записал в тот день Лансере. Вскоре после создания первых эскизов 26 февраля 1945 года решением президиума Верховного Совета РСФСР 69-летнему мастеру было присвоено звание народного художника РСФСР.

В конце своего творчества мастер исполнил свою давнишнюю мечту изобразить женскую аллегория, о которой думал еще в начале 1930-х годов в Харькове:

Как я, работая Харьковские стенописи, мечтал, – если бы делал их только для себя, то написал бы во всю вышину 6-ти метров одну женщину – Деметру – окруженную богатством и радостью жизни (животной, телесной: плоды и цветы и т.д.).²²

Художнику была противна ‘правильная’ тематика в духе соцреализма. И он старался использовать обобщающие сюжеты, известные с древности, например, из античной мифологии. В статьях в газете *Советское искусство* он предлагал больше использовать метод поэтической метафоры и ‘второй порядок’ образов (эмблемы и аллегии):

Стремление поднять значительность сюжета, обособить от быта, повседневности приводило искусство времен большого расцвета к широкому использованию аллегии [...] Раздвижение рамок узко понимаемого реализма, часто переходящего в натурализм, мне кажется своевременным – особенно теперь, когда размах исторических событий требует разнообразного и величавого их воплощения. (Лансере 1945, 3)

Евгений Евгеньевич даже упомянул эволюцию образа Мадонны в искусстве Ренессанса.

24 апреля темы были утверждены начальником Главного управления учреждениями изобразительных искусств Комитета по делам искусств П.М. Сысоевым. Аллегорический образ *Мир* должен был быть воплощен в 7-метровой фигуре женщины в плаще с ребенком на одной руке и с лавровой ветвью в другой. Победа вначале задумывалась художником в виде Афины Паллады, но в мае по настоянию Щусева и начальника Рязанской железной дороги Г.И. Кадагидзе в эскизах превратилась в воина в кольчу-

²² Дневниковая запись 8 мая 1933 года.

ге, шлеме и плаще. Вместо автомата, который требовали в администрации, мастер добавил увитый лаврами меч и копье, которым воин попирает знамена со свастикой.

В письме И.А. Шарлеманю от 7 ноября 1945 года мастер писал, что

боялся - не испугала бы трактовка сюжетов - не сказали бы - «вот Божья мать с младенцем Иисусом и св. Георгий с пикой», но все прошло благополучно.²³

18 мая утверждены эскизы в 1/5 величину. В августе поставили леса, затем покрыли стены известково-цементной штукатуркой. 25 октября помощники А.Е. Порывкин и П.Г. Марков начали делать шаблоны-картоны.

После маленьких «тематических» эскизов, утвержденных заказчиком, я сделал большие «рабочие» высотой в 3,25 метра, а теперь закончил прорисовку картонов в нужную величину для *Мира* [...]

писал Е.Е. Лансере художнику В.П. Белкину в декабре 1945 года.²⁴

Художник начал с композиции *Мир* [илл. 5]. 22 декабря стену под нее «разбили на клетки», перенесли рисунок и Лансере начал писать по штукатурке красками на основе калийного жидкого стекла, делая некоторые уточнения по месту. 2 января он «увеличил лицо и работал голову ребенка». В апреле 1946 года женский образ с ребенком был написан и мастер перешел к одноцветным композициям по сторонам от женщины, отражающим мирную жизнь («Наука», «Искусство», «Семья», «Отдых», «Труд у станка» и «Труд в полях»). Последним действием была бронзировка медали с надписью СССР, небольших розеток между малыми композициями и надписей республик на плаще женщины.

Образ Победы писался уже в августе-сентябре 1946 года и был дописан после смерти художника его сыном Евгением. Таким образом, *Мир* стал последней завершенной монументальной работой прославленного художника. В ней он аккумулировал все свои знания и опыт работы с 1900-х годов.

Лансере не писал об ассоциации женщины из композиции *Мир* с образом России (или СССР), но эта аллегория напрашивается и она развита последующими мастерами. В 1947 году М.В. Бабенчиков писал в статье о художнике:

²³ Архив семьи художника.

²⁴ Отдел рукописей Русского музея. Ф. 118. Оп. 1. № 80. Л. 34об.



Иллюстрация 5 Евгений Лансере. *Мир*. Эскиз росписи вестибюля Казанского собора в Москве. 1945. Холст, темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

высится гордая, уверенная и величавая в своем покое фигура «Женщины-матери» – символ процветания советской Родины и торжества мирного труда. (Бабенчиков 1947, 19)

В мозаиках *Мир во всем мире* П.Д. Корина на платформе метро «Новослободская» в Москве (1951; в 1960-е годы профиль Сталина, к которому тянется ребенок, заменен на голубя) и *Миру мир* художников В.А. Воронцового и А.К. Соколова на станции метро «Автово» в Ленинграде (1955) женщина изображена еще с ребенком. Некоторые 'несознательные' советские граждане могли видеть в этих образах с золотым фоном Богородицу с младенцем Христом. Это смущало и руководство (в том числе Н.С. Хрущева), и с 1955 года создавались монументальные образы уже без ребенка: серия скульптурных композиций С.Л. Савицкого *Миру – мир!*

(впервые установлена в Алметьевске в Татарстане в 1955 году), мозаика *Родина-мать* на станции метро «Комсомольская-кольцевая» в Москве, переделанная П.Д. Кориным в 1963 году из своей же мозаики *Парад Победы 24 июня 1945 года* 1951 года (нужно было ликвидировать изображения Сталина и других партийцев, стоящих на Мавзолее). Образ мирной России в 1960-е годы тиражировался по всей стране. Так, он представлен в сграффито *Мир, труд, счастье* на кинотеатре «Родина» в Подольске (1964).

Уникальный, но страшный образ Родины-матери высотой 85 метра (*Родина - Мать зовет!*) создан Е.В. Вучетичем на Мамаевом кургане в Сталинграде (Волгограде) в 1959-67 годах. Он продолжил идею Лансере 1945 года о фигуре Победы в виде женщины с оружием, правда без военных доспехов, плаща, копья и венка в руке, то есть не в образе античной Афины Паллады, а скорее с чертами Марсельезы Франсуа Рюда (1833-36).

В 1970-е годы появляются новые варианты аллегии России (СССР) в монументальном искусстве. Образ женщины с пятиконечной звездой коммунистической идеологии, от которой исходят лучи света, создан Я.Н. Скрипковым в мозаике *Дары Алтая - Родине* на здании Алтайского краевого театра драмы в Барнауле (1972-73).

Размеры памятников в это время достигли своего максимума. Размер нереализованной статуи Ленина высотой сто метров, планировавшейся на Дворец Советов в 1930-е годы, был использован в 102-метровой композиции Е.В. Вучетича и В.З. Бородая *Родина-мать* в Киеве в 1972-81 годах. В 1990-е годы в России началось время постмодернизма, не способствующее созданию цельного образа страны.

8 Заключение

Образ России менялся в искусстве XVIII-XX веков кардинально: от пышнотелых античных богинь и русских девушек до могучих устрашающих женщин с мечом. Е.Е. Лансере в 1910-е - 1940-е годы предлагал свои варианты сквозь призму актуальной политической ситуации в стране. В 1930-е годы разрабатывал «Праздники единения народов и трудящихся СССР». В 1945 году он придумал новые образы Победы и Мира, которые с изменениями долго продолжали использоваться в советском монументальном искусстве. Но наиболее цельной задумкой осталась аллегория России, объединяющей народы Европы и Азии, над которой художник работал в 1915-26 годах. В XX столетии это была одна из лучших попыток создать монументальный образ огромной страны, простирающейся от Балтийского моря до Тихого океана, на основе языка классического искусства.

Библиография

- Бабенчиков, Михаил В. (1947). «Е.Е. Лансере». *Творчество*, 1, 18-9.
- Борзин, Борис Ф. (1986). *Росписи петровского периода*. Ленинград: Художник РСФСР.
- Комелова, Галина Н. (1981). «Русский гравёр Н.Я. Колпаков». *Культура и искусство России XVIII века. Новые материалы и исследования*. Ленинград: Искусство, 131-43.
- Коноплева, Мария С. (1948). *Театральный живописец Джузеппе Вальериани*. Ленинград: Государственный Эрмитаж.
- Кузнецова, Ольга Н.; Борзин, Борис Ф. (1988). *Летний сад и Летний дворец Петра I*. Ленинград: Лениздат.
- Лансере, Евгений Е. (1934). «Моя работа по росписи Казанского вокзала». *Искусство*, 4, 35-50.
- Лансере, Евгений Е. (1945). «О монументальной живописи». *Советское искусство*, 16 (948), 3.
- Летин, Вячеслав А. (2011). «Петровская парадигма усадебных проектов первой трети XVIII века». *Общество. Среда. Развитие*, 3, 103-7.
- Морозов, Александр И. (1995). *Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов*. Москва: Галарт.
- Павлинов, Павел С. (2004). «Е.Е. Лансере в 1900 – начале 1910-х годов. К проблеме творческого самоопределения». *Русское искусство Нового времени: исследования и материалы. Сборник статей*. НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. Москва: Русское слово, 231-44.
- Павлинов, Павел С. (2015). «'Ну вот и война...' Евгений Евгеньевич Лансере. Творчество военных лет». *Третьяковская галерея*, 2 (47), 70-9.
- Павлинов, Павел С. (2017). «Тенденции символизма в творчестве Евгения Лансере 1890 – 1940-х годов». *Символизм – новые ракурсы. Сборник*. Москва: Канон+, 378-91.
- Павлинов, Павел С. (2019). *Евгений Лансере. Кавказ. Искусство и путешествия*. Москва: Слово.
- Подобедова, Ольга И. (1961). *Евгений Евгеньевич Лансере*. Москва: Советский художник.
- Струкова, Александра И. (2017). *Монументальные росписи Евгения Лансере 1930-х годов: барочные коннотации в живописи соцреализма = Материалы отчетной научной конференции (Москва 2017)*. Москва: Третьяковские чтения, 278-97.
- Толстой, Владимир П. (1957). «Е. Лансере – мастер советской монументальной живописи». *Ежегодник Института истории искусств 1956*. Москва: Издательство Академии наук СССР, 27-64.
- Толстой, Владимир П. (1958). *Советская монументальная живопись*. Москва: Искусство.
- Щусев, Алексей В. (1934). «К вопросу о монументальном искусстве». *Искусство*, 4, 19-20.