

Монументальная живопись С. М. Романовича: бывшее и несбывшееся

А. Н. Иньшаков

Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств Российской академии художеств,
Российская Федерация, 119034, Москва, ул. Пречистенка, 21

Для цитирования: Иньшаков, Александр. «Монументальная живопись С. М. Романовича: бывшее и несбывшееся». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 11, no. 1 (2021): 102–126. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.107>

Статья посвящена важному периоду жизни и творчества московского художника С. М. Романовича (1894–1968), одного из наиболее интересных молодых художников русского живописного авангарда второй половины 1910-х годов, ученика и впоследствии друга М. Ф. Ларионова. С конца 1930-х и до середины 1950-х годов он был сотрудником Мастерской монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. С. М. Романович работал вместе с Л. А. Бруни и В. А. Фаворским над декорированием Театра Красной армии, принимал участие в разработке проектов и оформлении интерьеров театральных и выставочных пространств, новых общественных зданий в Москве и городах страны. Художник обратился к монументальному искусству в значительной степени вынужденно, не имея возможности серьезно заниматься станковой живописью и выставлять свои картины в 1930-е годы. Автор проанализировал основные работы, выполненные Романовичем в области монументального искусства. Особое внимание уделяется интересу Романовича к живописи выдающихся мастеров эпохи Возрождения и Нового времени, оказавшей определенное влияние на его монументальные работы: среди наиболее значимых для художника мастеров — Рафаэль, Микеланджело, Делакруа. Также раскрыты связи и взаимные влияния между станковым творчеством и монументальной живописью Романовича. В его творчестве проявлялось и «встречное» влияние: интерес художника к выдающимся памятникам монументального искусства прошлого отразился на его исканиях в области живописи. Автор показывает это влияние, обратившись к анализу нескольких известных произведений Романовича конца 1940-х годов. Важнейшее место в наследии художника занимает религиозная живопись. В условиях СССР 1940–1950-х годов Романович не мог проявить и реализовать свой талант монументалиста в религиозном искусстве, глубокий интерес к которому проявился в его поздней живописи на библейские и евангельские темы.

Ключевые слова: Л. А. Бруни, М. Ф. Ларионов, С. М. Романович, В. А. Фаворский, архитектура, живопись, монументальное искусство в СССР.

Тридцатые годы XX в. оказались, пожалуй, самыми трудными в судьбе Романовича. Почти каждый день ему буквально приходилось вести изнурительную и тяжелую борьбу за выживание — себя самого и своей семьи. Художник никогда не роптал и не жаловался на судьбу. Он, прекрасно знавший античность, часто говорил, что «Атропос, Клото, Лахезис знают, что делают» [1, с. 206]. Но, наверное,

довольно часто в те дни ему невольно вспоминался трагический образ Бетховена из письма к жене: «Старик, одетый как нищий, бредущий по осенним дорогам, что это значит? Где же достигатель жизненных благ? Все, кто слышат голоса внутри, сильнейшие, чем шум жизни, могут быть в таком положении и чаще всего и бывают» [1, с. 205]. И как знать — может быть, вынужденная обстоятельствами жизнь в отдаленном от столицы и глухом Ильинском погосте предохранила тогда Романовича и его семью от гораздо более серьезных и страшных испытаний¹. Самое важное достижение в этот сложный период — художнику удалось пережить все многочисленные житейские трудности и сохранить для будущей работы свой творческий потенциал. И это было для него главным итогом периода середины 1930-х годов.

К двадцатилетию Октябрьской революции, которое собирались с большим размахом отмечать в 1937 г., в СССР было запланировано обширное многотомное издание «История Гражданской войны в СССР». Ожидания многих московских художников связывались тогда с этим проектом: они рассчитывали заработать на иллюстрировании этой книги. В те дни Романович работал совместно с художником Е. Машкевичем. Надо отметить, что он был вынужден войти в этот проект, находясь со своей семьей в крайне стесненных обстоятельствах. Сам же он не питал особых иллюзий и довольно нелицеприятно отозвался о начале работы: «...Сейчас приехал работать у Жени (Машкевича. — А. И.), его дела поправились, и он процветает: контрактация, Дом Красной армии, 2000 в месяц на 1,5 года и обещают предоставить все удобства для работы. Боюсь лишь, что все это приведет его туда, куда логически ведет путь, им выбранный» [1, с. 255].

В 1936 г. с Романовичем все же заключили в МОСХе договор на тематическую «историческую» картину «Товарищ Сталин провожает В. И. Ленина в Финляндию». Среди провожавших в 1917 г. Ленина в Разлив предположительно находился также зять Сталина товарищ Аллилуев, и поэтому Романович в письмах даже просил свою жену Е. Бойко помочь ему: разыскать телефон или адрес Аллилуева и его фотографию [1, с. 258]. Вроде бы это большое и все еще не оконченное полотно некоторое время находилось в мастерской художника в Ильинском погосте. Впрочем, довольно скоро выяснилось, что его надежды на быстрый и значительный заработок и на этот раз оказываются иллюзорными. Художественное жюри неусыпно следило за «идеологической чистотой» заказанных им произведений и настойчиво требовало от Романовича, чтобы он представил свою картину на обсуждение. Такое обсуждение состоялось 13 января 1938 г. Члены жюри подвергли еще не оконченную картину безжалостной и разносторонней критике (вот несколько наиболее характерных из высказанных в тот день критических замечаний: «Автору не под силу такой сюжет», «т. Сталин не похож», «автор не справится с этой вещью») и решительно отклонили ее, расторгнув договор [2, с. 75–6].

В 1938 г. Сергей Романович пошел работать в Мастерскую монументальной живописи. Этот шаг в известном смысле менял уже устоявшееся и даже становившееся однообразным течение его жизни. Но, скорее всего, он был тогда необходим, поскольку обещал хотя бы какой-то выход из суровой и почти непереносимой си-

¹ В 1930-е годы Романович не имел своего жилья в Москве и жил с семьей в поселке Ильинский погост в дальнем Подмоскowie.

туации, в которой художник оказался ко второй половине 1930-х годов. И судьба тогда подсказала ему наиболее оптимальное на то время решение.

Здесь следует сказать немного о том, что представляла собой Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. Она была создана в Москве в 1935 г. Инициатором этого нового и важного начинания был архитектор И. С. Николаев, руководивший мастерской в Архитектурном институте. Он пригласил для совместной работы известного художника Л. А. Бруни, и тот собрал бригаду из своих учеников или же просто хорошо знакомых и близких ему художников. Первой работой мастерской стало оформление Сталинградского тракторного завода к торжествам, приуроченным к пятилетию годовщины завода. Это были годы первых пятилеток, когда возникали все новые и новые невиданные ранее и огромные по размерам предприятия социалистической экономики. И руководители заводов и фабрик в середине 1930-х охотно приглашали художников для масштабного эстетического оформления своих объектов. Так что Мастерская монументальной живописи сразу после своего создания была обеспечена достаточным количеством заказов. Следует отметить, что тогда, в начальный период деятельности мастерской, заказчики еще внимательно прислушивались к мнению художников и предоставляли им довольно значительную свободу в работе, определяя только общую концепцию заказа. Руководители предприятий почти не вмешивались в творческие вопросы, их разрешением занимались сами художники.

Л. А. Бруни оказался не только формальным создателем, но и душой всего коллектива мастерской. Это был художник огромного дарования, великолепный рисовальщик и акварелист. Он даже говорил в шутку, что в жилах у него течет не кровь, а акварель. Яркий и даже артистичный во всех своих проявлениях мастер, Бруни отличался склонностью к необычным и экстравагантным поступкам, неизменно привлекавшим к нему внимание окружающих и московского художественного мира. Но в то же время он был серьезным и уважаемым профессором ВХУТЕМАСа. Этот щедро наделенный талантами человек оказался еще и великолепным организатором, сумевшим буквально «на пустом месте» очень быстро создать рабочую группу и затем весьма умело руководить ею. За все годы существования мастерской, в ней работало около семидесяти художников. Среди них были и знаменитые мастера: эпизодически в работе принимали участие В. Барт, А. Гончаров, К. Истомин, Н. Чернышев. В мастерской начинали свой творческий путь и многие молодые художники — выпускники ВХУТЕМАСа. Из самых молодых мастеров, только начавших в ней серьезно работать, следует отметить очень одаренных и трагически рано завершивших свой жизненный путь Н. В. Фаворского и Г. С. Павильонова.

Уже в самом начале деятельности Монументальной мастерской ее руководитель сделал очень значимый и принципиальный шаг — пригласил на работу в свой коллектив В. А. Фаворского. Такое распоряжение, просто немыслимое для какого-нибудь начальника-бюрократа советского типа, очень хорошо характеризует подлинный масштаб личности Л. Бруни. Ведь яркий и талантливый Фаворский был в то время не менее, а пожалуй, даже и гораздо более известным и заслуженным художником, нежели сам Бруни. Но для Бруни как руководителя попросту не существовало иных причин, кроме интересов созданного им художественного коллектива, успеха общего дела и заботы о творческом росте своих сотрудников. И Фаворский, сразу же после своего прихода в Монументальную мастерскую, оказался

центром притяжения для многих художников. В. Эльконин, один из ее сотрудников, отмечал: «Влияние Фаворского в мастерской было очень сильным. Его испытывали и те, кто принадлежал к кругу Бруни. Композиционная изобретательность Фаворского была неисчерпаема. Он раздавал идеи направо и налево — всем желающим, с щедростью человека, твердо знающего, что он не может успеть сам истратить богатства, которыми владеет. Он считал, что можно найти художественно принципиальное решение для самых сложных архитектурных условий. Его творческое воображение возбуждала сама задача, безразлично — своя или чужая, и чем сложнее оказывалась задача, тем с большим напряжением и увлечением искал он решение» [3, с. 176].

Романович и Бруни были знакомы с начала 1920-х годов. Во всяком случае, супруга Л. Бруни Нина Константиновна вспоминала, что в 1924 г. впервые услышала от него имя Романовича, но познакомились они, вероятно, еще раньше [1, с. 395]. В то время Бруни очень серьезно увлекался кубизмом, был крайне близок с Н. Н. Пуниным и В. Е. Татлиным. Тем не менее он достаточно хорошо знал и художников «Маковца» и всегда интересовался их творчеством. Надо полагать, что такой интерес сохранился у Бруни и в последующие годы, когда Романович был участником экспозиций художественных объединений «Маковец» и «4 искусства». К середине 1930-х годов жизнь развела двух художников. Бруни к этому времени сделал весьма успешную профессиональную карьеру, вполне достойную его выдающихся способностей. Кажется, коммунистические власти страны даже простили ему былое увлечение кубизмом (или, во всяком случае, смотрели на него сквозь пальцы). Притом что сам художник не изменил идеалам и не отрекся от прежних своих поисков. По словам одного из сотрудников, хорошо знавших его, «в вопросах искусства Лев Александрович всегда находил ответ и мужество настаивать на том, что он считал истиной. Во время выставки Льва Александровича в МОССХе кто-то, тоже с явно провокационной целью, задал ему вопрос: “Вот вы раньше занимались чуть ли не кубизмом. Как вы к этому теперь относитесь?” Лев Александрович тем же тоном внимательного вслушивания в правду своих слов негромко ответил: “Я считаю, что это было очень полезно, и то, что я ценил раньше, ценю и теперь. Только я думаю, что живая форма более богата в ритмическом отношении. В ней есть более сложные ходы, но смысл один и тот же”» [4, с. 167].

К этому следует добавить и то немаловажное обстоятельство, что Бруни имел даже негласное *разрешение* от властей, подчинявших своему влиянию всех художников страны, изображать вождей Коммунистической партии и руководителей Советского государства². Разумеется, такие произведения официального «жанра», как фреска «Товарищ И. Сталин с девочкой Мамлакат на руках», выполненная Бруни и его бригадой для городка рабочих Сталинградского тракторного завода, никак не следует причислять к его лучшим творческим достижениям.

² Здесь следует пояснить для молодых читателей, не знакомых с реалиями того времени: в середине 1930-х годов исполнять портреты вождей мог далеко не каждый художник. Это право предоставлялось только избранным — и оно означало доверие и известное благоволение со стороны властей. Как мы уже видели, Романович таким доверием не пользовался и подобных возможностей не имел. Для художника разрешение изображать вождей означало возможность практически всегда иметь хорошо оплачиваемые заказы и, как следствие, — относительно благополучное социальное положение, а также защиту от нападков «пролетарской» и прочей критики.

В то же время Бруни оставался общительным и открытым человеком, любимцем художественного мира. Москвичи часто передавали из уст в уста порой имевшие немного фантастический характер рассказы о его непривычном, оригинальном поведении в обществе. Вот один и, пожалуй, наиболее яркий эпизод, весьма напоминающий рассказ о проделках булгаковского Воланда в московском Театре Варьете. Одним из ключевых сотрудников Монументальной мастерской под руководством Бруни был В. А. Шостье, исполнявший в ней должность бухгалтера или же технического директора. Судьба забросила этого «финансового гения» (так его характеризовали сами художники) в «хозрасчетную» и построенную на принципах самокупаемости мастерскую — одно из очень немногих предприятий такого типа в стране уже победившей плановой социалистической экономики. По единодушному мнению художников, В. А. Шостье обладал поистине демонической, прямо-таки мефистофельской внешностью. Фаворский даже полшутя-полусерьезно говорил, что стал бы рисовать с него Мефистофеля, если бы перед ним стояла такая задача [4, с. 152]. Но со своим делом, надо полагать, Шостье справлялся очень хорошо. Когда наступил день первой «получки» после выполнения важного заказа, он приехал прямо из банка в мастерскую с крупной суммой денег. Шостье попытался по-быстрому составить ведомость и выдать заработанные деньги на руки всем художникам. Но не тут-то было — Бруни «повалил Шостье на канцелярский диван, вытащил у него банковские пачки денег, выбежал в большую высоченную мастерскую, стал срывать обертки и пачку за пачкой подбрасывать их высоко вверх. Купюры, медленно планируя, опускались на пол. Потрясенный Шостье ползал по полу, подбирая деньги» [3, с. 177]. Присутствовавшие при этом художники стояли молча и меланхолично наблюдали за парящими над их головами купюрами.

Все сказанное дает хорошее представление о творческой атмосфере, установившейся внутри Монументальной мастерской Льва Бруни. Это действительно был нетрадиционный, весьма нетипичный для уже выкристаллизовавшегося советского художественного мира коллектив.

Романович начал работать в мастерской, когда ее основной состав уже сформировался. Художники успешно выполнили целый ряд серьезных заказов. Надо полагать, решению Романовича поступить на работу в Монументальную мастерскую предшествовали долгие дни сомнений и мучительных колебаний. Художник-монументалист всегда работает не один, а в бригаде, его работа идет под многочисленными взглядами не только других художников, но и многих случайных людей. Он лишен возможности творить в уединении. Но если работа на публике, под взглядами заинтересованных зрителей только вдохновляла и придавала дополнительные импульсы такому художнику, как Бруни, то для Романовича это было явно непривычным. Ранее он всегда предпочитал серьезно работать вдали от посторонних глаз. К тому же при работе в бригаде он был бы принужден отказаться от многих проявлений своей творческой индивидуальности. Рядовому сотруднику мастерской чаще всего приходилось исполнять и воплощать в жизнь чужие замыслы — программу росписей для каждого нового заказа практически целиком разрабатывали Бруни и Фаворский. Но все же возможность получить пусть и нелегкую, но хорошо оплачиваемую и регулярную работу перевесила, и Романович поступил в Монументальную мастерскую.

Может быть, эта новая для него работа оказалась доступной не сразу. Среди произведений, созданных художником в 1930-е годы, есть превосходный живописный этюд — лежащий «Тигр». В этом небольшом этюде ощущается интерес к живописи Э. Делакруа: француз довольно часто обращался к этюдам и зарисовкам животных с натуры, оттачивая в них свое мастерство. Но среди произведений Романовича этот этюд все же стоит особняком: непонятна причина, по которой московский художник вдруг стал изображать экзотического хищника. Здесь следует вспомнить, что в 1935–1936 гг. бригада художников Монументальной мастерской расписывала Центральный дом пионеров и октябрят в Москве. Панно «Джунгли» для зимнего сада тогда было создано по эскизам Бруни — в программе этой фрески отразился целый ряд «тропических» анималистических и ботанических мотивов. Как знать, не сокрыта ли подлинная причина написания Романовичем «Тигра» в том, что он рассчитывал примкнуть к художникам Монументальной мастерской уже тогда? С этой целью он и мог подготовить эскиз как один из набросков для будущей фрески. Но даже если это и так, то планам художника тогда не суждено было сбыться: в росписях Дома пионеров он не принимал участия.

Первой работой Романовича в Монументальной мастерской стало оформление павильона Азербайджанской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в 1938–1939 гг. Как было принято в те годы, перед началом этой важной работы художников направили в командировку — ознакомительную творческую поездку по южной республике. «Уже несколько раз я был на берегу моря, а вижу его из окон гостиницы. Первый раз около Дербента я выскочил из вагона и побежал к морю, рискуя опоздать назад. Я схватил горсть мокрого песка, а волны набегали с пеной... Я видел первого человека с кинжалом, впрочем, он был и последним. Видал черный хребет, снежные вершины, рисовые поля, инжир, айву. Цветут гранаты и прочее», — сообщал Романович в письме из Баку [1, с. 263]. Впрочем, любоваться красотами природы Азербайджана москвичам пришлось недолго: сразу же по возвращении в столицу бригада художников приступила к выполнению ответственного заказа.

Романович принял участие в работе над масштабной фреской «Культура хлопка в Азербайджане» вместе с Л. Бруни, О. Малышевой, А. Прусовым, С. Чернецовым, К. Эдельштейном и В. Элькониным. Кроме того, вместе с Л. Бруни, Д. Бродской и О. Малышевой Романович работал над картонами для сменных панно на шелке на тему «Природа Азербайджана» (но его панно осуществлено не было) [5, с. 186]. Л. Бруни выполнил для павильона также фреску «Соревнование ашугов». Романович тогда очень высоко оценил эту работу своего друга. Как вспоминала Н. К. Бруни, «Сергей Михайлович очень долго смотрел на нее, долго молчал, а потом сказал: “Нет, Лев Александрович, все-таки природа вам открыла какие-то свои тайны. Вам одному”» [1, с. 395].

Следующей большой работой мастерской Бруни стало оформление Центрального театра Красной армии. Масштабное и высокое здание театра, в плане воспроизводившее огромную пятиконечную звезду, было построено по проекту архитекторов К. Алабяна и В. Симбирцева в тихом уголке Москвы, рядом с известным в городе памятником эпохи классицизма — Екатерининским институтом и его старинным парком. Для Монументальной мастерской это был крайне важный и ответственный государственный заказ. Над его выполнением напряженно трудились

сразу обе бригады художников — и Бруни, и Фаворского. Каждая бригада исполняла свою часть работы.

Интересно привести важное свидетельство очевидца тех дней — одного из художников Монументальной мастерской В. Эльконина. По его словам, «мастерская разделялась на две группы: группа Фаворского и группа Бруни. Сергей Михайлович не принадлежал ни к одной из групп <...> Он занимал особое место» [2, с. 177]. Но воспоминания других членов мастерской показывают, что Романович все же гораздо ближе был именно к Бруни, он работал с его бригадой, и не работал в бригаде Фаворского.

Причем работа в Театре Красной армии особенно сблизила двух художников. В целом они были все довольно разными людьми — и по своему человеческому характеру, и по отношению к творчеству. По воспоминаниям К. Эдельштейна, Бруни нравились рисунки С. М. Романовича, но его живопись он «нещадно разносил» [4, с. 164]. В самом деле, блистательный и яркий Бруни, вероятно, был в известном смысле полной противоположностью целиком погруженного в творчество, молчаливого и самоуглубленного Романовича. «Самое удивительное, — по словам мемуариста, — заключалось в том, что Лев Александрович никогда не имел вид человека, заваленного непосильными трудами. Напротив, как часто мы все видели его беседующим с товарищами или посетителями мастерской, среди которых было немало хорошеньких женщин, которые всегда образовывали вокруг Льва Александровича некий нимб. Заметьте, что Л. А. никогда не поручал помощникам выполнение своих работ.

Именно в выполнении, так же, как и в эскизе, ему принадлежала поистине львиная доля участия. Меньше Лев Александрович обычно работал над картонами, но и в них, разумеется, самые ответственные части почти всегда были выполнены лично им» [4, с. 147].

Росписи в Театре Красной армии оказались одним из самых трудных заказов для коллектива Монументальной мастерской. Здесь следует принять во внимание и сложную, порой даже угрожающую психологическую атмосферу, наступившую в стране во второй половине 1930-х годов, и жесткие, небольшие и крайне напряженные сроки представления эскизов и готовой работы заказчикам, и повышенное внимание начальства — высоких партийных деятелей и чиновников, перед которыми приходилось регулярно отчитываться. «...Трудностей с этой работой было столько, что нужно было много энергии и веры в свое дело, чтобы довести эту роспись до конца. Именно во время этой работы Лев Александрович любил повторять: “Наше время не для слабонервных”» [4, с. 160].

Романович работал над этим заказом в бригаде Бруни. И более того, он оказался в эти дни одним из ближайших его сотрудников. Наибольшие трудности у Бруни вызывала тогда роспись громадного плафона зрительного зала. Он довольно долго обдумывал проект и напряженно работал над эскизами — их следовало представить на одобрение самому высокому начальству. В результате, как сообщает К. Эдельштейн, один из художников, участвовавших в росписи, «начальство одобрило, но по поводу пилонов, на которых первоначально стояли скульптуры воинов различных видов оружия, соизволило высказаться критически. Я и С. Соколов были привлечены к эскизу на предмет устранения указанных неблагопристойностей. После долгих мытарств на этих местах придумали нечто вроде колоннад со статуями бойцов» [4, с. 160].

В этот ответственный момент к работе подключился и Романович: «Для того чтобы рисовать картоны, Лев Александрович с помощью С. М. Романовича вылепил в большом размере центральную скульптурную группу, остальные также вылепили все скульптурные группы и детали. Лев Александрович очень заботился о ракурсах фигур и нещадно придирался к себе и к помощникам» [4, с. 160].

Все же напряженная работа бригады художников мало-помалу продвигалась. Масштабный характер этого замысла Бруни и все многочисленные и возникавшие прямо-таки на каждом этапе работы трудности его воплощения в жизнь очень хорошо передают следующие слова Е. В. Шунковой, составившей превосходную подробную монографию, посвященную деятельности Монументальной мастерской: «Зрительный зал, который предстояло оформлять бригадам Бруни и Фаворского, по тем временам был грандиозный. Художники решают подчеркнуть его размеры средствами живописи. Они берут за исходный момент то, что по своей архитектуре зал представляет собой широкий амфитеатр. По мысли художников, зритель должен был ощутить себя находящимся в открытом пространстве, напоминающем античные амфитеатры: над головой — плафон, подобный небесному своду; впереди, на занавесе, написан уходящий вдаль пейзаж. Помимо этого, необходимо было подчеркнуть впечатление торжественности, которое несет сама архитектура. Новый театр встретил художников неприветливо. В необычно большом пустом зале было сыро, холодно. Но это не обескуражило мастеров. К работе приступили с молодым задором. Обе бригады разместились на лесах. Постоянный штукатур Шебров начал подготовку стен под роспись. Бригада Бруни работает шумно, весело. “В Бруни всегда чувствовалась какая-то внутренняя пружина жизни, энергия, живой и радостный интерес ко всему, неопалимый человеческий дух”. Много было шуток и смеха. Такое веселье ничуть не мешало работе. Скорее оно помогало, создавало ту особую атмосферу дружбы и взаимного доверия и одновременно рабочего азарта, о которых с теплотой вспоминают бывшие художники мастерской. Для самого Бруни, для его творчества было необходимо “общение, чье-то присутствие во время его работы. Он не относился к тем художникам, которым для работы необходимо одиночество. Льву Александровичу, чтобы оттолкнуться, нужна была обыкновенная жизнь его среды, его окружения, та повседневная жизнь, в которой он находил вдохновение. Он любил, например, чтобы несколько симпатичных ему людей сидели поблизости от него и разговаривали, предпочтительней, правда, между собой. Даже и один человек, сидевший около него и разговаривавший, пока Лев Александрович работал, по его словам, помогал ему. Он и сам принимал участие в разговоре. Хотя он мог и прервать слова на самом неожиданном месте и полностью погрузиться в свое дело, мог и забыть, о чем шел разговор”» [5, с. 31].

И очень часто в эти моменты — часы и дни напряженного труда бригады, воплощения в жизнь творческих замыслов ее создателя и коллективного сотворчества многих художников при работе над фреской — рядом с Бруни находился Романович. Для последующей истории искусства остался следующий любопытный эпизод: во время выполнения росписи в официозном государственном театре в Москве художники, чтобы веселее продвигалась работа, разговаривали между собой и спорили... о Марселе Прусте! «Очень любил он (Бруни. — А. И.) Марселя Пруста и пытался объяснить его С. М. Романовичу, который, мотая головой, посмеивался и не соглашался с Л. А.» [4, с. 167–8]. Вероятно, ценивший превыше всего



Рис. 1. Центральный театр Красной армии. Роспись плафона зрительного зала. Фреска. 1939–1940. https://www.bileter.ru/data/buildings_images/l/s/wC-0zXIH3sijKqbsJ71XAwWu1Id2X3yW.jpg

классическое искусство художник скептически относился к творчеству писателя, всем своим творчеством утверждавшего наступавшую на рубеже XX столетия эпоху модернизма. Романович, пожалуй, к этому времени уже давно пережил и вполне преодолел свои юношеские увлечения такими направлениями, как кубизм или футуризм, поэтому и не соглашался с возвратом своего руководителя к истокам искусства XX в.

Впрочем, тогда находились и писатели, чье творчество заслуживало безоговорочного одобрения художников. Всем им без исключения нравился роман Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба». И этот роман также часто вспоминали во время интенсивной и напряженной работы над росписью плафона театра: ««Побольше серебра!?! — воскликнул как-то Лев Александрович, когда обсуждался вопрос о цвете облаков. — Побольше серебра!» “Как сказал один джентльмен, бросая последний гривенник в автомат”, — добавил кто-то из окружающих. Льву Александровичу фраза очень понравилась, и он охотно ее повторял. После долгой работы над центральной группой Лев Александрович вздохнул и сказал: “Светотенью объединится, как сказал один джентльмен, когда у него ничего не вышло”» [4, с. 161].

Но вот наконец заказ выполнен (рис. 1). Работа над росписями Театра Красной армии стала весьма важным этапом для Романовича в период его работы в качестве художника Монументальной мастерской. Он приобрел необходимый опыт в новой для себя области — создании фресок и оформлении масштабных архитектурных сооружений. Надо полагать, что Бруни, руководивший Монумен-

тальной мастерской, был вполне удовлетворен профессиональным уровнем и деловыми качествами одного из своих самых близких и доверенных сотрудников. Настолько, что поручил ему самостоятельную работу над одним из последующих заказов.

Следующей работой Романовича стало оформление кинотеатра «Родина» в Москве. Большое и объемное здание кинотеатра, созданное по проекту архитектора В. Калмыкова, было построено на Семеновской площади, одной из тогдашних окраин Москвы. В 1930-е годы в этом районе появилось много новых фабрик и заводов. А кино основатель советского государства В. И. Ленин считал важнейшим из искусств. Разумеется, проект декорирования кинотеатра был гораздо менее ответственным заданием, нежели работа в Центральном театре Красной армии. Но зато теперь Романович стал, по сути, лидером и руководителем небольшого коллектива художников, работавшего над исполнением этого заказа. Именно во время работы в кинотеатре «Родина» вокруг него и сформировалась группа художников — с ней он работал и в последующие годы на других объектах. В эту группу, помимо самого Романовича, входили московские художники Е. Белякова, И. Свешников и И. Соболев. Все они в разные годы окончили ВХУТЕМАС. Последним и итоговым свершением в области монументального искусства на рубеже 1940-х годов стало для Романовича выполнение эскизов для оформления Драматического театра в Воронеже. В этом проекте вместе с ним участвовали также Л. Бруни, О. Малышева и С. Соколов. Наверное, художник с особым чувством подъема и волнения приступал тогда к работе, ведь именно с этим городом был связан важнейший этап его недавней жизни и творчества 1920-х годов.

Начало Великой Отечественной войны прервало все работы над театральным проектом для Воронежа, и он так и не был выполнен. Когда в ходе войны с гитлеровской Германией наметился перелом, после перерыва в несколько тяжелых для всей страны лет для Мастерской монументальной живописи опять открылась возможность получать заказы. Опыт и мастерство Романовича оказались вновь востребованными для участия в их исполнении. В 1944 г. он в составе бригады художников работал над панно для испытательного отдела Московского авиационного института [5, с. 195]. Тема росписи на тему авиации (на панно были изображены различные модели самолетов), пожалуй, оказалась в большей степени технической и вряд ли ставила перед мастерами сложные художественные задачи. Гораздо более интересной оказалась следующая работа. В 1947–1948 гг. бригада художников под руководством Романовича осуществила роспись плафона зрительного зала Клуба машиностроительного завода в Болшево Московской области [5, с. 196]. Роспись была выполнена на тему «История театра» по программе, задуманной Романовичем. До нашего времени сохранились только подготовительные эскизы художника. Некоторые эпизоды из большевского цикла росписей представляют значительный интерес для истории русского авангарда. В сцене с танцующими скоморохами Романович в качестве весьма необычного источника вдохновения использовал отдельные находки М. Ларионова, сделанные им в театральные эскизах к постановке «Полночного солнца», осуществленной «Русскими балетами» С. П. Дягилева в Париже в 1915 г. О ларионовских эскизах, которые Романович, оказывается, хорошо знал, напоминают и одежда скоморохов — рубахи с нарочито длинными рукавами, и фигура танцующего скомороха с нарисованным на груди большим диском голу-



Рис. 2. С.М.Романович. Скоморохи. Эскиз росписи зрительного зала. Картон, акварель, граф. карандаш. Собственность Н.С.Романович. Клуб Машиностроительного завода, Болшево, Московская область. 1947–1948 [5, ил. 3]

бого «полночного солнца»³ (рис. 2). Своей работой художник словно бы вступил в заочное общение с Ларионовым, который в те же годы в Париже собирал материалы к своей «Истории танца», так и оставшейся не доведенной до завершения⁴. В другом фрагменте росписи, на этот раз из истории западноевропейского театра — «Фауст, Мефистофель и Елена Прекрасная», Романович отдал дань памяти своему безвременно умершему другу П. И. Бромирскому, также обращавшемуся к иллюстрированию легенды о Фаусте (рис. 3). Романович, хорошо знавший произведения П. И. Бромирского, вероятно, был знаком и с его акварелью «Фауст и Маргарита» (вторая половина 1910-х годов, сейчас в собр. С. И. Григорянца) [8, с. 62, ил. кат. № 22]. Так использовал художник опыт русского авангарда при оформлении важного объекта советской культуры. И кто бы мог подумать, что подобные проявления творческой свободы вообще были возможны? Вполне очевидно, что ни современники Романовича, ни его большевские заказчики и заводское начальство тогда не поняли и не оценили бы идеи художника. Может быть, и к лучшему, ведь эта роспись возникла в суровые сталинские годы. Пока же отметим, что вместе с ним в составе бригады опять работали уже знакомые нам И. Соболев, И. Свешников,

³ Эскизы Ларионова для постановки «Полночного солнца» 1915 г. проанализированы Е. А. Илюхиной, см.: [6, с. 187, с. 190–1].

⁴ Е. А. Илюхина отмечала, что Ларионов запланировал написать «историю балетного театра «от Ромула до наших дней», включая в нее историю скифского и языческого театра, византийских танцев, народных гуляний, петровских театров и т. д.». См.: [7, с. 33–9, с. 38].

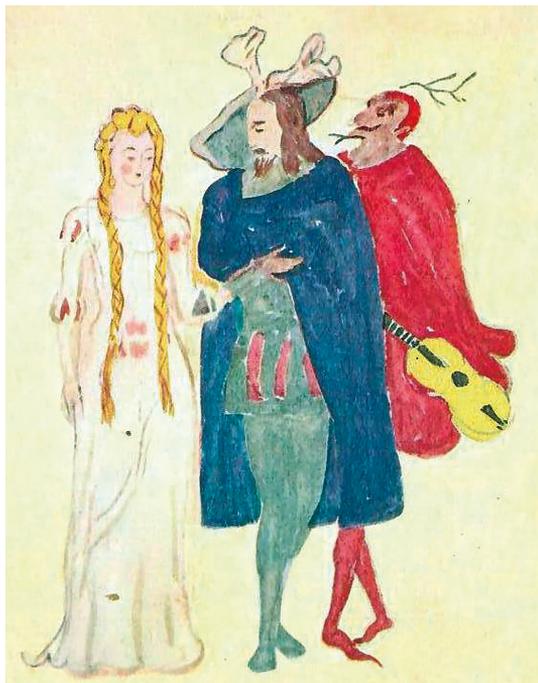


Рис. 3. С. М. Романович. Сцена из «Фауста» И. В. Гёте. Эскиз росписи зрительного зала. Картон, акварель, граф. карандаш. Собственность Н. С. Романович. Клуб Машиностроительного завода, Болшево, Московская область. 1947–1948 [5, ил. 2]

а также Е. Белякова (ее Романович хорошо знал еще со времени учебы в Училище живописи). Некоторое участие в работе бригады в Болшево принимала и московская художница М. А. Спендиарова.

Мария Александровна Спендиарова, дочь известного композитора первых десятилетий XX в. А. А. Спендиарова (1871–1928), ранее обучалась во ВХУТЕМАСе, в мастерской Фаворского. В 1947 г. Романович зарегистрировал брак со Спендиаровой и переехал к ней. В послевоенные годы они жили вместе в маленьком доме на Донской улице в Замоскворечье: художник со своей женой и ее сын от первого брака. Такими оказались внешние обстоятельства жизни и работы художника в послевоенные годы. И эти перемены стали для него благотворными. После долгих лет скитаний и переездов, проживания на чужих квартирах Романович наконец обрел пусть и скромное, но постоянное жилище в своем родном городе. А вместе с ним — и возможность заниматься главным делом своей жизни — живописью, не опасаясь ненужного внимания к нему чужих и любопытных глаз. Как и прежде, все время, свободное от вынужденных необходимостью забот о хлебе насущном, Романович посвящал своему сокровенному, глубоко задуманному творчеству. В те годы он продолжал цикл произведений на темы античной мифологии, многие сюжеты из которого возникли в его творчестве еще во время войны. Но теперь художник мог воплощать на холсте и в красках те сцены, кото-

рые задумал, и, пользуясь каждой незанятой минутой, торопливо зарисовывал в военные дни.

В 1948 г. умер друг Романовича Л. А. Бруни, основатель и руководитель Мастерской монументальной живописи. После его смерти, мастерскую, можно сказать, его любимое дитя, вскоре закрыли, как и другие хозрасчетные подразделения Академии архитектуры. Попытки художников — участников проекта ходатайствовать перед властями об отмене решения ни к чему не привели. Даже письмо первого президента академии В. А. Веснина в ее защиту и обращение делегации художников во главе с В. А. Фаворским к президенту Академии архитектуры СССР К. С. Алабяну не помогло отстоять мастерскую [3, с. 181]. Но, словно по инерции, ранее начатые и новые заказы по оформлению общественных зданий, набранные художниками, продолжали исполняться.

Над следующим заказом Романович опять трудился со своей бригадой. В 1949 г. Свешников, Соболев, Спендиарова и он работали в восстанавливаемом после войны Смоленске. Строительство городского кинотеатра предусматривалось генеральным планом послевоенной застройки города⁵. Автором проекта двухзального кинотеатра был уже знакомый Романовичу архитектор В. Калмыков (мы помним, что бригада художников уже сотрудничала с ним до войны, декорируя кинотеатр «Родина»). Кинотеатр «Октябрь» открыли в Смоленске к очередной годовщине Великой Октябрьской социалистической революции, 7 ноября 1949 г.

Для фасада кинотеатра художники выполнили фреску с мощными фигурами рабочих, торжественно несущими знамена и триумфальными венками. Здесь невольно возникает вопрос: надо ли теперь исследователю творчества Романовича вспоминать про его работу в Смоленске, как и про некоторые другие его официальные заказы 1930–1940-х годов? Тем более что многое из выполненного им в те годы не пощадило время. Ведь и сам художник брался за выполнение монументальных заказов только по необходимости, чтобы добыть средства для существования себе и своей семье. Он называл свои официальные работы «барщиной», жаловался, что у него портится рука от казенных работ. И конечно же, они отнимали у него огромное количество сил и драгоценное время, которые он так стремился сберечь для занятий живописью. Все же мы уверены: и эта работа художника заслуживает внимательного и непредвзятого упоминания. Она наглядно показывает, в каких непростых исторических условиях ему приходилось жить и творить. Смоленский эпизод — это не только часть жизни художника, но и часть истории всей страны. На фотографии, сделанной во время работы мастеров над декорированием кинотеатра в Смоленске, Романович что-то увлеченно объясняет своим друзьям-художникам. И он предстает перед нами как внутренне собранный и сильный, готовый к непрерывному поиску человек. Совсем неудивительно, что его живописное творчество и монументальные работы 1930–1940-х годов оказываются гранями его большого таланта, взаимно влияющими одна на другую. Ниже мы увидим, как монументальные работы художника повлияли на его живописные произведения.

А пока отметим в заключение, что работа Романовича и его бригады в Смоленске получила в те годы большое признание. Кинотеатр «Октябрь» и площадь перед

⁵ Генеральный план восстановления Смоленска разработал архитектор Г. П. Гольц [9, с. 63]. Интересно отметить, что весной 1914 г. молодой Г. П. Гольц участвовал (как и Романович) в выставке «№ 4. Футуристы, лучисты, примитив», организованной М. Ларионовым.



Рис. 4. Б. Ф. Рыбченков. У кинотеатра «Октябрь». Вечернее солнце. Акварель. 1963

ним на долгие годы стали популярным местом в городе. Фотография кинотеатра помещена в книге об архитектуре Смоленска, изданной в 1952 г. [9, с. 50, ил. 45, 46]. В 1963 г. известный художник Б. Ф. Рыбченков запечатлел его фасад в оформлении Романовича, написав акварелью пейзаж «У кинотеатра “Октябрь”. Вечернее солнце», он издан в серии выполненных им смоленских городских пейзажей [10, ил. без указания номера (39)] (рис. 4)⁶. В первой половине 1960-х годов кинотеатр отремонтировали. После ремонта с фасада исчезли фигуры рабочих со знаменами, выполненные бригадой художников Романовича. А большую статую Сталина, поставленную перед кинотеатром в начале 1950-х годов, убрали еще раньше, после XX съезда КПСС.

И теперь вернемся к станковой живописи художника 1940-х годов. Вероятно, замысел композиции «Александр и Диоген» возник у Романовича еще во время войны. К работе над этим произведением, ставшим одним из важнейших в его творчестве, он возвращался неоднократно. Живописной композиции предшествовали графические набросок и эскиз, в них художник пытался осознать, выявить и разработать даже самые, на первый взгляд, незначительные детали будущей картины. Прежде всего отметим, что «Александр и Диоген» Романовича можно отнести, хотя бы отчасти, к жанру копии с произведения искусства прошлого. Впрочем, в данном случае наш художник использовал относительно редкую в истории европейской живописи тему.

Среди предшественников Романовича — итальянский мастер Сальватор Роза: в XVII в. он написал одноименную картину [11, ил. 18]. У итальянского живописца

⁶ Эта работа Б. Ф. Рыбченкова также была использована для почтовой открытки, выпущенной в СССР.

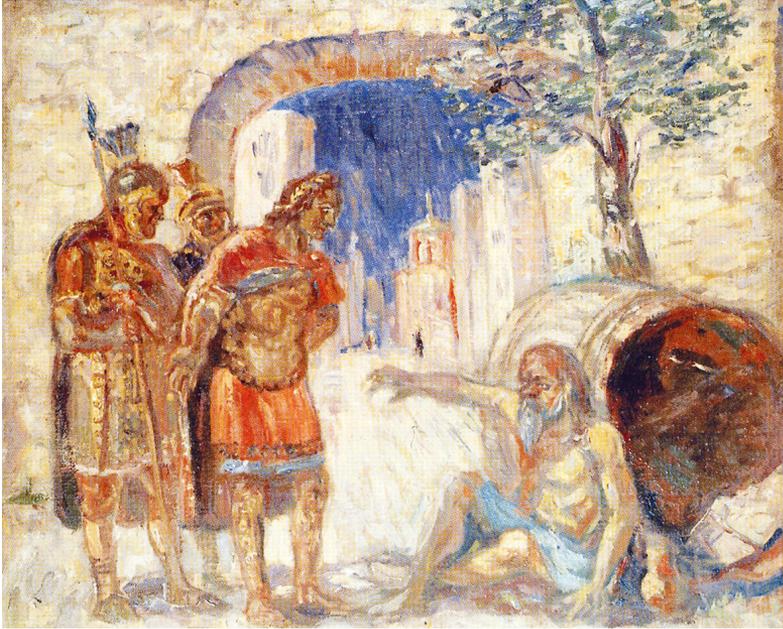


Рис. 5. С. М. Романович. Александр и Диоген. Холст, масло. Частное собрание. 1940-е гг.

встреча двух персонажей происходит на дороге в глухом лесу — там, под раскидистым деревом, устроил свое уютное подобие жилища знаменитый философ. Александр, могущественный завоеватель мира, изображен им в шлеме и военных доспехах. Романович в своей композиции меняет место действия и переносит встречу правителя и философа на окраину греческого полиса. Как и в его рисунке «Архимед и римский воин», позади персонажей виднеется каменная стена города, и сквозь проделанный в ней проем куда-то в необозримую даль уходит дорога. Прямая как стрела, она уводит взгляд к горизонту, где встречаются небо и земля. А по краям этой городской улицы с редкими фигурками прохожих художник изображает здания немыслимой, удивительной для древнего города архитектуры: многоэтажный дом и даже маленький византийский храм, увенчанный крестом.

В живописном варианте «Александр и Диоген» (1940–1950-е, частное собрание) тема пространства и пространственности была разработана Романовичем особенно виртуозно (рис. 5). В нем уже сочетаются как объемное — архитектурное, так и живописное «измерение» пространства. Мотив арки и уходящая под ней вдаль улица раскрывают геометрическую перспективу сцены. Великолепно в картине передано взаимодействие — сочетание и в то же время противопоставление — двух различных живописных пространств. Одно из них, ограниченное бочкой Диогена, выглядит как необычайно изысканная абстрактная картина. Очевидно, что такие живописные построения у Романовича во многом являются дальнейшим развитием опытов лучистской живописи Ларионова. На фоне другого пространства — светлого неба Эллады — разворачивается знаменитый диалог властителя и философа. Художник изобразил Александра без шлема, но с золотым лавровым венком

на голове, скорее как поэта и ученого, а не как правителя. Всесильный властитель даже слегка наклонил голову, внимая словам сидящего на земле собеседника, обретшего истину на обочине пыльной и горячей от лучей античного солнца дороги. Воины в полном вооружении, спутники Александра, за его спиной откровенно посмеиваются над странным стариком, добровольно живущим в бочке.

Может быть, самое главное в этом полотне Романовича не мимолетная и случайная встреча столь различных и далеких друг от друга людей, а именно дорога. У ее края остановились на миг Александр и его спутники перед бочкой Диогена. Она ведет мимо зданий древнего города к христианскому храму, немислимому для эпохи эллинизма, и следует дальше, теряясь в необозримых бесконечных даях. Способен ли пройти по этой дороге до самого конца Александр, взваливший на свои плечи невыносимо тяжкое бремя власти? Или слишком неподвижный Диоген, нашедший призрачное подобие покоя в своей бочке, пусть и раскрашенной внутри художником в яркие и сильные тона? Наверное, о ней Романович позднее упомянул в своем отрывке «О лучизме»: «Это — прекрасная дорога, указанная искусным проводником, все дело лишь в том, чтобы нашлись силы по ней двигаться. Для этого надо иметь большие силы и самозабвенно отдаться дороге, той дороге, которую воспевал Уитмен, широкой, как сама жизнь, как Вселенная: “Что же такое Вселенная, как не дорога — дорога для множества душ”» [1, с. 83]⁷.

Изображенная художником уводящая в необозримую даль дорога, на которой на миг встретились могущественный правитель и философ, ее проходящая сквозь мощную арку горизонталь способны много рассказать нам о глубоком и непреходящем интересе Романовича к художественному наследию прошлого. Одним из любимых живописцев Романовича был Рафаэль: его творчество заинтересовало художника еще в юности. И уводящая вдаль сквозь арку дорога в полотне «Александр и Диоген» явственно напоминает о блистательном разрешении темы пространства предшественником. В цикле росписей, задуманных и выполненных Рафаэлем для Ватиканского дворца — монументальных композициях «Афинская школа» или «Изгнание Элиодора из храма», пространство фрески также уводит взгляд зрителя вдаль, сквозь мощные каменные массы последовательности полукруглых арок. Не вызывает сомнений, что Романович имел в виду произведения любимого художника эпохи Возрождения, избрав именно такое композиционное решение для своей картины. Художник регулярно копировал произведения Рафаэля, и как раз в 1940-е годы он выполнил небольшую живописную копию его «Изгнания Элиодора из храма». Можно с уверенностью сказать, что, изучая и копируя великие произведения прошлого, Романович сознательно приобретал опыт, который впоследствии старался использовать в своей работе.

Внимание Романовича как живописца и монументалиста привлекал не только Рафаэль, но и другие великие мастера прошлого. Обратимся к еще одному его живописному полотну послевоенного времени — мифологической «Композиции с Гелиосом» (1940-е годы, частное собрание) (рис. 6). Она выполнена на сюжет известного мифа о Фазтоне. Эта работа, одна из наиболее ценных и примечательных в многообразном наследию мастера, также явным образом связана с монументальным прошлым художника.

⁷ Интересу Романовича к лучизму в живописи и раннему периоду его творчества, когда он близко общался с основателем лучизма М. Ларионовым, посвящены публикации [12; 13].



Рис. 6. С. М. Романович. Композиция с Гелиосом (Падение Фаятона). Холст, масло. Частное собрание. 1940-е гг.

Фаятон, возгордившийся и пожелавший подняться в небо и достигнуть самого Солнца... Рассматривая полотно Романовича, невозможно не вспомнить о многочисленных и великолепных предшественниках русского художника, обращавшихся к трагической истории Фаятона. Первым это сделал, вероятно, Микеланджело. В 1533 г. он выполнил несколько рисунков на сюжет мифа. В одном из них, самом интересном для нас, он изобразил сцену «Падение Фаятона» с летящей вниз колесницей и бессильным седоком, влекомой потерявшими управление небесными конями. И с той поры мотив пролетающей по небу солнечной колесницы не переставал интересовать художников. У великого мастера эпохи Возрождения оказалось немало последователей. Среди них, например, Гверчино, выполнивший огромную фреску «Аврора» (1621–1623, один из плафонов виллы Людовизи, Рим). Затем изображение небесной колесницы выполнил Э. Делакруа в композиции «Аполлон, победитель Пифона» для плафона галереи Аполлона в Лувре, в Париже (1850–1851) [14, р. 111–27; 15, р. 121, Таб. LV; 16, с. 119]. Примечательно, что Романович, высоко ценивший творчество Делакруа, не обошел своим вниманием упомянутую работу: в его наследии есть живописный этюд, выполненный по композиции мастера⁸. В русской школе XIX в. рисунок падающей колесницы «Гибель Фаятона» (1860–1863, Киевский музей русского искусства), отчасти сделанный по мотиву рисунка Микеланджело, присутствует и в творческом наследии одного из самых любимых художников Романовича Н. Н. Ге периода его пребывания в Италии [18, с. 113, ил. 59].

⁸ Этюд находится в собрании семьи художника. Относительно интереса Романовича к творчеству Делакруа см.: [17].

Уже в XX в. выдающийся историк искусства Э. Панофски в одной из своих статей, вошедших в его «Этюды по иконологии», уделил внимание рисункам Микеланджело, связанных с мифом о Фаэтоне. Согласно иконологической интерпретации Панофского, в судьбе возвысившегося и потерпевшего жестокое крушение гордого Фаэтона следует видеть предостережение: «Участь дерзкого смертного, попытавшегося преодолеть границы человеческих возможностей, была призвана символизировать участь любого *temerarius* (сумасброда), который настолько самонадеян, что осмеливается переступить черту, предопределенную его “положением и обстоятельствами”» [19, с. 341–2].

Наверное, такое объяснение, хотя бы отчасти, может подойти и для «Композиции с Гелиосом» Романовича. Художник также хорошо понимал смысл древнего мифа о сыне Солнца. И ему обязательно было знать объяснения высоко эрудированного основоположника иконологии Панофского, чтобы в истории о переступившем черту дозволенного и потерпевшем крушение дерзком смельчаке провидеть прозрачный намек на собственную возможную судьбу⁹. Его судьба, «положения и обстоятельства» были предопределены советской реальностью 1930-х — конца 1940-х годов, и под ее давлением он, в значительной степени вынужденно, стал монументальным художником. Но дома, оставаясь наедине с холстом и мольбертом, продолжал ощущать себя свободным в своем творчестве. Поражает, насколько артистично и раскрепощенно, с какой виртуозностью живописца, наполняя свое полотно множеством ярких и смелых сочетаний красок, трактует художник середины XX в. хорошо известный древний миф. Здесь нельзя не обратиться еще раз к интереснейшей работе, посвященной иконологии рисунков Микеланджело. Панофский упоминает в ней и о некоторых новых интерпретациях античного мифа, появившихся уже в христианской среде. В произведениях писателей позднего Средневековья и Возрождения, на которые он ссылается, под влиянием библейских и евангельских текстов возникают различные эсхатологические прочтения мифа. Так, в судьбе Фаэтона провидели судьбу порочных городов Содомы и Гоморры, или же Гелиоса и Фаэтона сравнивали с Христом и Антихристом [19, с. 378, примеч. 159]...

В 1945 г. окончилась Вторая мировая война, и уже на ее заключительной стадии было впервые испытано и применено (в Хиросиме и Нагасаки) новое и страшное оружие — атомная бомба. Человек овладел энергией атома, но это не сделало мир более безопасным. Об этом не мог не думать Романович, как монументалист работая в счастливо наступившее мирное время над оформлением домов культуры машиностроительных (а по сути, оборонных, выполняющих армейские заказы) заводов. Может быть, его полотно «Композиция с Гелиосом», похожее на исключительной силы небывалый красочный взрыв, и стало неожиданным откликом художника на ядерные испытания 1940-х и возникавшую на его глазах новую тревожную реальность?

В работе над монументальными заказами, декорированием новых общественных зданий Романович проявлял свойственное ему доскональное знание истории европейского искусства. Обладая прекрасным пониманием архитектуры и пространства в их соотношении с живописью, он четко выстраивал композицию своих монументальных работ. Опосредованное влияние классических образцов живопи-

⁹ Э. Панофски принадлежал к тому же поколению, что и С. Романович. И даже годы их жизни почти совпадают: Э. Панофски (1892–1968), С. М. Романович (1894–1968).



Рис. 7. С.М.Романович. Фантастическая морская битва. Холст, масло. Частное собрание. 1940-е гг.

си старых мастеров вполне явственно прослеживается в некоторых монументальных работах художника. Рассмотрим одну из наиболее интересных его композиций рубежа 1950-х годов.

В те годы в Москве постоянно действовала экспозиция Всесоюзной строительной выставки. Для зала «Стальконструкции» Романович выполнил в 1951 г. два панно: «Скоростное строительство» и «Высотное строительство». Фотография с последнего произведения была обнаружена нами в архиве художника. Две величественные фигуры рабочих — монтажников-высотников на фоне возводимого исполинского небоскреба — теперь напоминают нам о времени, когда строительство знаменитых высоток в Москве еще только проектировалось. Композиция этого масштабного панно помогает прояснить особенности творческого метода работы Романовича над произведением монументальной живописи. Становится очевидным, что художник отнюдь не случайно выполнял небольшие копии знаменитых монументальных произведений прошлого. Выше мы уже упоминали о копиях с произведений Рафаэля и Делакруа, сделанных в 1940-е годы. В этих копиях он досконально исследовал особенности взаимодействия живописи и архитектурного пространства или же намечал элементы композиции своих будущих работ. Следует обратить внимание на интересную батальную сцену, выполненную Романовичем также в 1940-е годы. Крайне динамичные фигуры моряков и воинов в «Фантастической морской битве» (частное собрание) (рис. 7), изображенные в ракурсе снизу вверх на фоне неба, весьма напоминают сходное композиционное решение, использованное им в панно «Высотное строительство». Вероятно, небольшой батальный этюд и был выполнен в качестве подготовительной работы для масштабного живописного панно. Но едва ли не более интересен и другой вопрос: какое из произ-

ведений мастеров прошлого послужило для Романовича источником вдохновения, когда он написал небольшой батальный этюд и старался наметить композицию будущей монументальной работы? По всей вероятности, внимание Романовича привлекла монументальная «Оборона Брешии (1438)» (1579–1582, Дворец дожей, Зал Большого Совета, Венеция), выполненная художниками мастерской Дж. Тинторетто по композиции мастера [20, p. 246].

Следующие заказы для бригады Романовича оказались выездными. В 1951–1952 г. художники выполнили оформление санатория в Цхалтубо, в Аджарии. В 1953 г. работали над оформлением зрительного зала во Дворце культуры в г. Глазове Удмуртской АССР. В 1954 г. Романович опять работал на ВСХВ. На этот раз он был в составе бригады художников под руководством В. А. Фаворского, оформлявшей павильон «Ветеринария и зоотехния» [21, с. 259]¹⁰.

Завершение карьеры Романовича как художника-монументалиста оказалось связанным с довольно необычными для того времени обстоятельствами. В архиве художника сохранилось рекомендательное письмо в Центральные проектно-реставрационные мастерские Академии архитектуры СССР, подписанное архитектором Г. Т. Крутиковым. В нем содержится следующее ходатайство: «Художник Сергей Михайлович Романович в течение многих лет занимается работами по монументальной живописи и хотел бы применить свой опыт в области реставрационных работ. Прошу переговорить с ним и, если возможно, включить его в эту работу» (копия находится в архиве семьи С. М. Романовича). Пожалуй, значимой является даже дата этого письма — 7 сентября 1953 г. Прошло почти полгода после смерти Сталина!

Добавим, что в 1953 г. Центральные проектно-реставрационные мастерские размещались в закрытом при советской власти Спасо-Андрониковом монастыре¹¹. Романович давно и хорошо знал архитектора Крутикова: они познакомились еще в самом начале 1920-х годов в Воронеже. Когда туда прибыл Романович, чтобы преподавать в местном филиале Свободных государственных учебных мастерских, молодой Крутиков был уполномоченным декоративной мастерской филиала [23, с. 49]. Впоследствии он уехал учиться во ВХУТЕМАС в Москву и, окончив образование, быстро стал одним из выдающихся архитекторов советского авангарда. В пору безраздельного господства «сталинского ампира» в конце 1930-х вынужденно ушел от современной архитектуры в область охраны памятников. В начале 1950-х годов Крутиков был заместителем начальника Инспекции по госохране памятников архитектуры в Москве. Так что с деликатной просьбой посодействовать в получении доступа к работам по реставрации памятников древнерусского искусства Романович обратился к старому знакомому и проверенному человеку, действительно желавшему ему помочь. Но, как мы теперь знаем, эта рекомендация не помогла Романовичу. Добавим, что судьба самого Крутикова оказалась трагической: его начальство нашло какой-то бесчестный способ уволить строптивного

¹⁰ Для павильона «Ветеринария и зоотехния» художники под руководством В. А. Фаворского исполнили огромного размера диораму «Летнее стойлово-лагерное содержание скота». Главным художником павильона в начале 1950-х годов был С. Я. Сенькин — в прошлом один из известнейших мастеров авангарда. См.: [22].

¹¹ Теперь в бывшем монастыре размещается Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева.

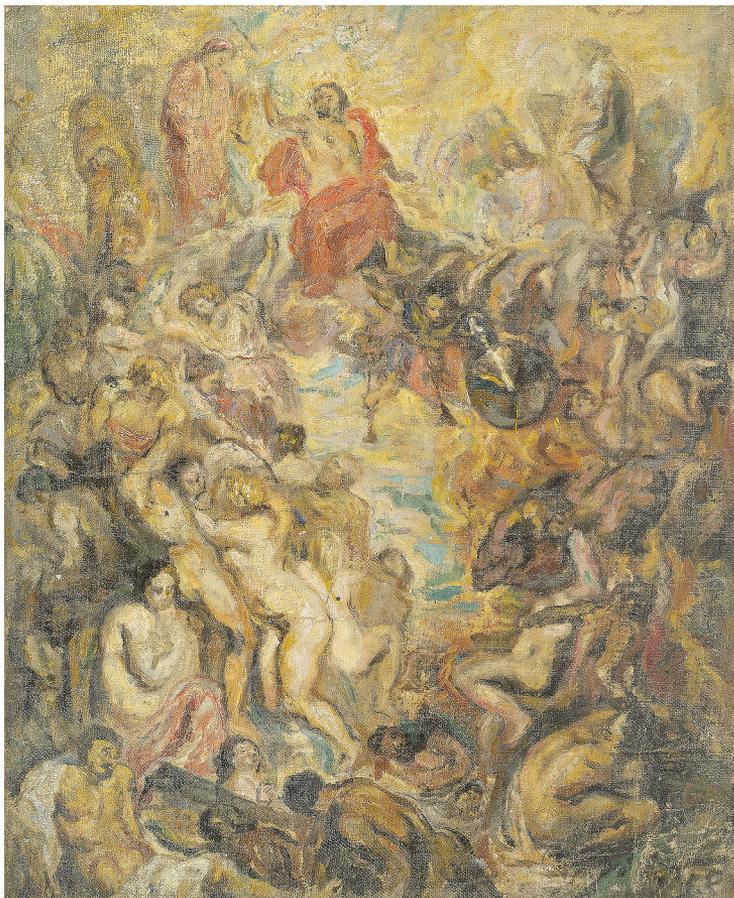


Рис. 8. С.М.Романович. Страшный суд (по П.П.Рубенсу). Холст, масло. Частное собрание. Начало 1950-х гг.

архитектора, очень часто отказывавшегося санкционировать снос памятников старины. Крутиков пытался восстановить свое доброе имя, но от перенесенных волнений заболел и скончался в 1958 г. [24, с. 169–70].

Все же эта не увенчавшаяся успехом попытка многое проясняет в последующем творчестве Романовича. И она явно не была случайной. Напомним, что художник регулярно писал копии знаменитых произведений монументального религиозного искусства. Еще одной из них на рубеже 1950-х стала его живописная версия «Большого Страшного суда» П. П. Рубенса (рис. 8). Вполне закономерно, что в его творчестве второй половины 1950-х — начала 1960-х годов едва ли не самое важное место занимают многочисленные композиции на евангельские темы. Непрестанные размышления о страданиях Христа, воплощаясь во взволнованных визионерских образах его поздней живописи, стали для художника его Лестницей Иакова (рис. 9). Этот невидимый путь, ведущий в непостижимые для глаза сверхчувственные ангельские миры, заменил для мастера в его небольших религиозных композициях вертикали грандиозных и величественных архитектурных сооруже-

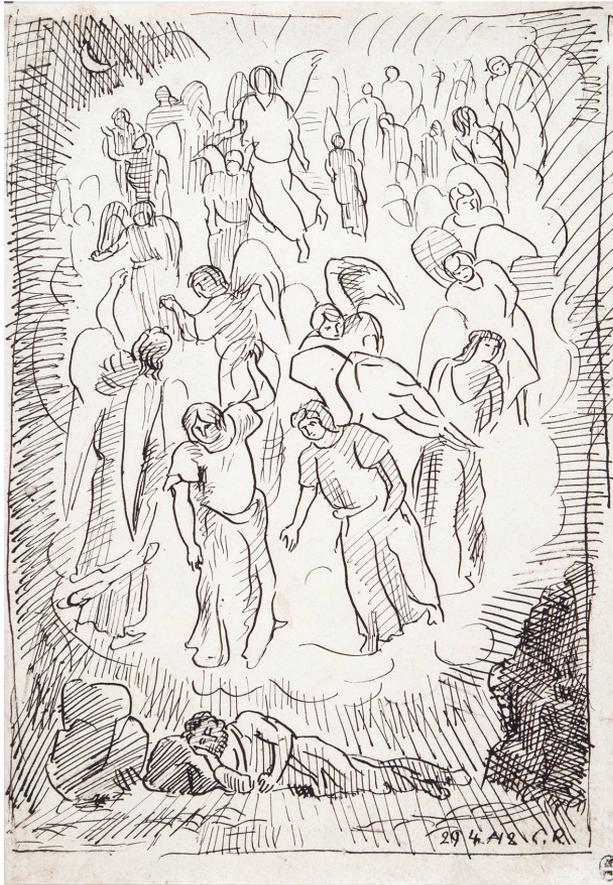


Рис. 9. С. М. Романович. Сон Иакова. Тушь, перо. Частное собрание. 1942

ний советской эпохи, к украшению которых он в бытность свою монументальным живописцем приложил руку и часть своего таланта.

Литература

1. Романович, Наталья, авт.-сост. С. М. Романович. *О прекраснейшем из искусств. Литературное наследие. Выдержки из переписки. Воспоминания современников о художнике.* М.: Галарт, 2011.
2. Сергей Михайлович Романович. *Живопись, графика <...>: сборник материалов, каталог выставки. К 100-летию со дня рождения художника.* Сост. Е. Яковлева и др., ред. Ю. Евдокимова. М.: Русский путь, 1994.
3. Эльконин, Владимир. "Наша мастерская. 1973". В изд. *Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР, 1935–1948*, сост. и авт. вст. статьи Елена Шункова, 171–81. М.: Советский художник, 1978.
4. Эдельштейн, Константин. "Совместная работа с Л. А. Бруни в Мастерской монументальной живописи. 1973". В изд. *Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР, 1935–1948*, сост. и авт. вст. статьи Елена Шункова, 146–71. М.: Советский художник, 1978.
5. Шункова, Елена, сост. и авт. вст. статьи. *Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР, 1935–1948.* М.: Советский художник, 1978.

6. Поспелов, Глеб, и Евгения Илюхина. *Михаил Ларионов. Живопись. Графика. Театр*. М.: Галарт; RA, 2005.
7. *История “Русского балета”, реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова*. Авт. концепции Ирина Остаркова и др., науч. ред. Елена Суриц и Глеб Поспелов. М.: Интерроса, 2009. (Первая публикация).
8. Художественная галерея “Элизиум”. *Петр Игнатьевич Бромирский, 1886–1920*. Авторы ст. Александра Шатских и Валерий Турчин, сост. Юрий Лоев и Максим Боксер. М.: Компьютер-Пресс, 2000.
9. Белогорцев, Игорь, и Иван Софинский. *Смоленск*. М.: Гос. издательство литературы по строительству и архитектуре, 1952. (Архитектура городов СССР).
10. *Смоленск в акварелях и рисунках художника Б. Рыбченкова*. Ред. и авт. вст. ст. Николай Рыленков. Смоленск: Смоленское книжное издательство, 1963.
11. Знамеровская, Татьяна. *Сальватор Роза: альбом*. М.: Изобразительное искусство, 1972.
12. Иньшаков, Александр. “Лучизм по С. Романовичу”. *Искусствознание*, no. 2 (2003): 348–61.
13. Иньшаков, Александр. “Молодые художники из круга Михаила Ларионова и Владимир Маяковский: из истории московского авангарда 1910-х годов”. В изд. *Творчество В. В. Маяковского*, отв. ред. Вера Терехина, 326–48. М.: ИМЛИ РАН, 2015, вып. 3: Текст и биография. Слово и изображение.
14. Serullaz, Maurice. *Les peintures Murales de Delacroix*. Paris: Les Editions du Temps, 1963.
15. Delacroix, Eugene. *L’Opera Pittorica Completa di Delacroix*. Introdotta da Passi del “Journal” e Coordinata da Luigina Rossi Bortolatto. Milano: Rizzoli Editore, 1972.
16. Прокофьева, Маргарита. *Делакруа*. М.: Изобразительное искусство, 1998. (Великие мастера прошлого).
17. Иньшаков, Александр. “Ларионов, Романович и Делакруа”. *Искусствознание*, no. 3–4 (2013): 411–27.
18. Гос. Третьяковская галерея. *Николай Николаевич Ге, 1831–1894. К 180-летию со дня рождения*. Ред.-сост. Татьяна Карпова. М.: Пинакотека, 2011.
19. Панофский, Эрвин. *Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения*. Пер. Н. Лебедева, Н. Осминская, Д. Захарова и др. 2-е изд. СПб.: Азбука-классика, 2009. (Художник и знаток).
20. Villa, Renzo, e Giovanni Carlo Federico Villa. *Tintoretto*. Milano: Silvana Editoriale, 2012.
21. Зиновьев, Александр. *Ансамбль ВСХВ: Архитектура и строительство*. М.: [б. и.], 2014.
22. Нефедов, А. *Павильон “Ветеринария и зоотехния”: путеводитель*. М.: Гос. издательство сельскохозяйственной литературы, 1954.
23. РСФСР. Народный комиссариат просвещения. Отдел изобразительных искусств. *Справочник Отдела ИЗО Наркомпроса*. М.: [б. и.], 1920.
24. Хан-Магомедов, Селим. *Георгий Крутиков*. М.: Фонд “Русский авангард”, 2008. (Творцы авангарда).

Статья поступила в редакцию 4 ноября 2019 г.;
рекомендована в печать 12 ноября 2020 г.

Контактная информация:

Иньшаков Александр Николаевич — канд. искусствоведения; in-sarow@list.ru

Monumental Painting by Sergei Romanovich: Former and Unfulfilled

A. N. Inshakov

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts,
21, Prechistenka ul., Moscow, 119034, Russian Federation

For citation: Inshakov, Alexander. “Monumental Painting by Sergei Romanovich: Former and Unfulfilled”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 11, no. 1 (2021): 102–126.

<https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.107> (In Russian)

The article is devoted to an important period in the life and work of the Moscow artist Sergei Romanovich (1894–1968), one of the most interesting young artists of the Russian pictorial avant-garde of the second half of the 1910s, a student and later friend of Mikhail Larionov. From the late 1930s to the mid-1950s, Romanovich was an employee of the Workshop of Monumental Painting at the Academy of Architecture of the USSR. Together with Lev Bruni and Vladimir Favorsky, he worked on the decoration of the Red Army Theater, participated in the development of projects and interior design of theater and exhibition spaces, new public buildings in Moscow and other cities of the country. Romanovich turned to monumental art largely forced, unable to seriously engage in easel painting and exhibit his work in the 1930s. The author of the article analyzed the main works performed by Romanovich in the field of monumental art. Special attention is paid to Romanovich's interest in painting by outstanding masters of the Renaissance and modern times, which had a certain influence on his monumental works: among the most important artists are Raphael, Michelangelo, and Delacroix. The article also reveals the connections and mutual influences between the easel work and the monumental painting of Romanovich. In his work, there was also a “counter” influence: the artist's interest in outstanding monuments of monumental art of the past influenced his search in the field of painting. The author demonstrates this influence by referring to an analysis of several famous works by Romanovich in the late 1940s. The most important place in the artist's heritage is occupied by religious painting. In the conditions of the USSR of the 1940s–1950s, Romanovich could not depict and fulfill his talent as a muralist in religious art.

Keywords: Lev Bruni, Mikhail Larionov, Sergei Romanovich, Vladimir Favorsky, architecture, painting, monumental art in the USSR.

References

1. Romanovich, Natal'ia, author and comp. *S. M. Romanovich. About the Most Beautiful of the Arts. Literary Heritage. Excerpts from Correspondence. Memories of Contemporaries About the Artist.* Moscow: Galart Publ., 2011. (In Russian)
2. *Sergey Mikhailovich Romanovich. Painting, Graphics <...> Collection of Materials, Exhibition Catalog. To the 100th Anniversary of the Artist's Birth.* Comp. by E. Iakovleva et al., ed. by Iu. Evdokimova. Moscow: Russkii put' Publ., 1994. (In Russian)
3. El'konin, Vladimir. “Our Workshop. 1973”. In *Masterskaia monumental'noi zhivopisi pri Akademii arkhitektury SSSR, 1935–1948*, ed. by Elena Shunkova, 171–81. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1978. (In Russian)
4. Edelstein, Konstantin. “Collaboration with L. A. Bruni in the Workshop of Monumental Painting. 1973”. In *Masterskaia monumental'noi zhivopisi pri Akademii arkhitektury SSSR, 1935–1948*, ed. by Elena Shunkova, 146–71. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1978. (In Russian)
5. Shunkova, Elena, comp. *Workshop of Monumental Painting at the Academy of Architecture of the USSR, 1935–1948.* Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1978. (In Russian)
6. Pospelov, Gleb, and Evgeniia Iliukhina. *Mikhail Larionov. Painting. Graphics. Theatre.* Moscow: Galart Publ.; RA Publ., 2005. (In Russian)
7. *The History of the Russian Ballet, Real and Fantastic in Drawings, Memoirs and Photographs from the Archive of Mikhail Larionov.* Concept by Irina Ostarkova et al., sci. ed. by Elena Surits and Gleb Pospelov. Moscow: Interrosa Publ., 2009. (Pervaia publikatsiia). (In Russian)
8. Khudozhestvennaia galereia “Elizium”. *Peter Ignatievich Bromirsky, 1886–1920.* Articles by Aleksandra Shatskikh and Valerii Turchin, comp. by Iurii Loev and Maksim Bokser. Moscow: Komp'iuterPress Publ., 2000. (In Russian)
9. Belogortsev, Igor', and Ivan Sofinskii. *Smolensk.* Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i arkhitektуре Publ., 1952. (Arkhitektura gorodov SSSR). (In Russian)
10. *Smolensk in Watercolors and Drawings by Artist B. Rybchenkov.* Ed. and foreword by Nikolai Rylenkov. Smolensk: Smolenskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1963. (In Russian)
11. Znamerovskaia, Tat'iana. *Salvator Rosa: Album.* Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1972. (In Russian)
12. In'shakov, Aleksandr. “Luchism for S. Romanovich”. *Iskusstvoznanie*, no. 2 (2003): 348–61. (In Russian)

13. In'shakov, Aleksandr. "Young Artists From the Circle of Mikhail Larionov and Vladimir Mayakovsky: From the History of the Moscow Avant-Garde of the 1910s". In *Tvorchestvo V. V. Maiakovskogo*, ed. by Vera Terekhina, 326–48. Moscow: IMLI RAN Publ., 2015, iss. 3: Tekst i biografiia. Slovo i izobrazhenie. (In Russian)
14. Serullaz, Maurice. *Les peintures Murales de Delacroix*. Paris: Les Editions du Temps, 1963.
15. Delacroix, Eugene. *L'Opera Pittorica Completa di Delacroix*. Introdotta da Passi del "Journal" e Coordinata da Luigina Rossi Bortolatto. Milano: Rizzoli Editore, 1972.
16. Prokof'eva, Margarita. *Delacroix*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1998. (Velikie mastera proshlogo). (In Russian)
17. In'shakov, Aleksandr. "Larionov, Romanovich and Delacroix". *Iskusstvoznanie*, no. 3–4 (2013): 411–27. (In Russian)
18. Gos. Tre't'iakovskaia galereia. *Nikolai Nikolaevich Ge, 1831–1894. The 180th Anniversary of His Birth*. Ed. and comp. by Tat'iana Karpova. Moscow: Pinakoteka Publ., 2011. (In Russian)
19. Panofsky, Erwin. *Studies on Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Rus. ed. Transl. by N. Lebedeva, N. Osminskaja, D. Zakharova et al. 2nd ed. St. Petersburg: Azbuka-klassika Publ., 2009. (Khudozhnik i znatok). (In Russian)
20. Villa, Renzo, e Giovanni Carlo Federico Villa. *Tintoretto*. Milano: Silvana Editoriale, 2012.
21. Zinov'ev, Aleksandr. *Ensemble of VSKHV: Architecture and Construction*. Moscow: [s. n.], 2014. (In Russian)
22. Nefedov, A. *Pavilion "Veterinary and Animal Science". Guide*. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo sel'skokhoziaistvennoi literatury Publ., 1954. (In Russian)
23. RSFSR. Narodnyi komissariat prosveshcheniia. Otdel izobrazitel'nykh iskusstv. *Directory of the Department of the People's Commissariat OF Education*. Moscow: [s. n.], 1920. (In Russian)
24. Khan-Magomedov, Selim. *George Krutikov*. Moscow: Fond Russkii avangard Publ., 2008. (Tvortsy avangarda). (In Russian)

Received: November 04, 2019
Accepted: November 12, 2020

Author's information:

Alexander N. Inshakov — PhD in Arts; in-sarow@list.ru