

ПЕТР ИГНАТЬЕВИЧ БРОМИРСКИЙ (1886–1920). ОТ «ГОЛУБОЙ РОЗЫ» ДО «МАКОВЦА»

Александр Н. Иншаков

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных
искусств Российской академии художеств, Москва, Россия,

in-sarow@list.ru

Аннотация.

Статья посвящена творчеству Петра Игнатьевича Бромирского (1886–1920), самого молодого из участников выставки «Голубая роза». Автор анализирует влияние поэзии, живописи и театральных постановок русского символизма 1900-х годов на искусство Бромирского, которое рассматривается в целом в контексте поисков художников русского авангарда начала 1910-х годов. Во второй половине 1910-х годов творчество скульптора и живописца оказало влияние на группу молодых московских художников Л.Ф. Жегина, С.М. Романовича, В.Н. Чекрыгина — создателей и участников художественного общества «Маковец».

Ключевые слова: П.И. Бромирский, М.А. Врубель, М.Ф. Ларионов, С.М. Романович, Н.Н. Сапунов, В.Н. Чекрыгин, «Голубая роза», символизм, русский авангард

Для цитирования: Иншаков А.Н. Петр Игнатьевич Бромирский (1886–1920). От «Голубой розы» до «Маковца» // *Academia*. 2023. №1. С. 33–46. DOI: 10.37953-2079-0341-2023-1-1-33-46

PYOTR I. BROMIRSKY (1886–1920). FROM “BLUE ROSE” TO “MAKOVETS”

Aleksandr N. Inshakov

Research Institute of Theory and History of Fine Arts,
Russian Academy of Arts, Moscow, Russia

in-sarow@list.ru

Abstract.

The article studies the work of Pyotr Ignatievich Bromirsky (1886–1920), the youngest of the participants of the “Blue Rose” association. The author analyzes the influence of poetry, painting and theatrical productions of Russian symbolism of the 1900s on his work. Bromirsky’s art is considered in the context of the creative search of Russian avant-garde artists of the early 1910s. In the second half of the 1910s, the work of the sculptor and painter influenced a group of young Moscow artists: L.F. Zhegin, S.M. Romanovich, V.N. Chekrygin, – the founders and participants of the Makovets Art Society.

Keywords: P.I. Bromirsky, M.A. Vrubel, M.F. Larionov, S.M. Romanovich, N.N. Sapunov, V.N. Chekrygin, “Blue Rose”, symbolism, Russian avant-garde

For citation:

Inshakov, A.N. (2023), “Pyotr I. Bromirsky (1886–1920). From ‘Blue Rose’ to ‘Makovets’”, *Academia*, 2023, no 1, pp. 33–46. DOI: 10.37953-2079-0341-2023-1-1-33-46



Ил. 1. Врубель М.А. Портрет П.И. Бромирского. 1904. Бумага, графитный карандаш, 27 × 17. ГРМ, Санкт-Петербург.

Петр Игнатьевич Бромирский был самым молодым из участников знаменитой выставки «Голубая роза». О жизни этого замечательного мастера — скульптора и живописца — известно совсем немного. Многие его произведения не сохранились. Они были практически малоизвестны даже выдающемуся знатоку русского авангарда Н.И. Харджиеву, попытавшемуся в конце 1960-х годов обратить внимание исследователей на творчество П.И. Бромирского и поставить вопрос об изучении его сохранившихся произведений — в статье с характерным названием «Неизвестные шедевры» [Харджиев 1997]. Весьма серьезно подготовленная выставка, прошедшая в галерее «Элизиум» в 2000 году (авторами статей в ее каталоге были А.С. Шатских и В.С. Турчин) [Бромирский 2000], привлекла внимание к творчеству Бромирского, но не дала исчерпывающих ответов на вопрос о месте Бромирского в истории русского искусства.

Сейчас известно, что он родился на Волыни, где-то в самом начале XX века оказался в Москве. С 1906-го по 1910-й год учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у С.М. Волнухина и П.П. Трубецкого и не окончил его: в 1910-м был отчислен в составе большой группы учеников [Исаев 2019, с. 161]. В 1904 году Бромирский появляется в окружении доктора Ф.А. Усольцева — лечащего врача заболевшего М.А. Врубеля. Бромирский периодически общался с Врубелем вплоть до его кончины в 1910 году. В 1904 году Врубель исполнил карандашный портрет своего молодого друга, талант которого он ценил очень высоко (ил. 1).

В марте 1907-го открылась «Голубая роза». Бромирский представил на ней несколько терракотовых статуэток и живописные произведения с необычными названиями: «Гермафродит» и «Предчувствие девы». Газетный репортер тогда отмечал в своей рецензии: «Эта выставка представляет из себя... экстракт эмоционального искусства. Где исполнители признают только эмоцию и ею заменяют все: мысль, форму и, пожалуй, самый рассудок... характер произведений загадочен, названия — сильны. Форма совершенно соответствует содержанию, и в основу изображения кладется не знание и знакомство

с техникой живописи, а все та же эмоция. <...> Это — не выставка картин; здесь мы видим изображение эмоциональной кабалистики, выставку символических знаков, понятных лишь избранным»¹.

Гораздо более знаменитый критик И.Э. Грабарь в своей статье о выставке отметил «вкусно» сделанные статуэтки Бромирского. Впрочем, похвалой его слова не назовешь: «В сравнении с ним Майоль — просто дикарь, гугенот какой-то. <...> Все последние статуэтки Бромирского лучше... тех, в которых он отдал дань Трубецкому, а позже — Врубелю, но все же это не скульптура. В неуклюжих мраморных глыбах увальня Матвеева гораздо больше скульптуры, чем в этих подозрительно ловких терракотах» [Грабарь 1907, с. 94].

«Голубая роза» так и осталась единственной экспозицией Бромирского, вызвавшей столь живой интерес у русской художественной критики. Впрочем, этот интерес был только отчасти пристальным, а отчасти — рассеянным: само разноречие высказанных мнений выявляет неопределенность общего впечатления, словно бы возникшего вследствие чуть скользкого и слегка расфокусированного взгляда. Отметим еще, что такое впечатление критики нельзя отнести к работам одного лишь Бромирского: все творчество художников «Голубой розы» вызывало у русской критики примерно сходные эмоции. Как окончательный итог, приведем характеристику, данную Я.А. Тугендхольдом спустя почти десятилетие. Говоря о творчестве мастеров «Голубой розы», он вспомнил их «„живопись души“ — зыбкую, нежную, бесплотную и фантастическую живопись» [Тугендхольд 1916, с. 86].

В конце 1907 года в Москве открылась новая выставка — «Венок — Стефанос». На ней группа участников «Голубой розы» выступила вместе с рядом новых художников, не принявших участия в их весенней выставке. Организаторами «Венка» стали Бурлюк и Ларионов: Ларионов устроил выставку на средства, предоставленные Бурлюком. Она имела успех, но закончилась скандально: Бурлюк не смог уплатить за аренду зала, и часть его картин с экспозиции была задержана владельцем помещения. Тогда же, пожалуй, впервые выявились и противоречия между Ларионовым и Бурлюком. В начале 1908 года выставка «Венок» открылась и в Петербурге.

Участие в «Венке» стало значимым для Бромирского. Во второй половине 1900-х годов и Ларионов, и Бурлюк входили в круг художников, с которыми он общался. В конце 1908 года он принял участие в выставке «Звено», организованной Д. Бурлюком в Киеве. Эта выставка не произвела благоприятного впечатления на консервативную киевскую публику. Шумный и склонный к эпатажу, Бурлюк совершенно не был близок тихому и погруженному в свое творчество Бромирскому. Гораздо интереснее было общение с Ларионовым, оставившее определенный след в его творчестве (ил. 2).

Известен графический портрет Бромирского, выполненный Ларионовым как раз около 1908 года. На Бромирского тогда произвела большое впечатление постимпрессионистическая живопись Ларионова. Несомненно, он видел на выставке или даже в мастерской Ларионова одну из лучших его работ этого периода — «Продавщицу газированной воды» (1907, местонахождение неизвестно) (ил. 3). И он отчасти повторяет композицию этой картины, как и другие ларионовские мотивы, в своей работе «В кабачке. По мотивам А. Блока». Уточняющее название «по мотивам А. Блока», по-видимому, было дано не самим художником, а позднейшими исследователями его творчества. В первую очередь отметим в ней элементы символизма (вполне вероятно, как раз и навеянные поэзией Блока): две загадочные мужские фигуры, сидящие в маленьком кабачке друг напротив друга и словно бы отражающиеся в невидимом зеркале, франтоватые черный и белый костюмы, в которые художник нарядил этих двух фатоватых призраков. Букет печальных желтых цветов в руке у черной фигуры — как эффектно он выделяется на сумрачном фоне тускло-зеленой трактирной стойки. Но самая главная деталь композиции — задумчивая девушка за стойкой с сифоном и кружками — явным образом напоминает о продавщице газированной воды из тираспольской картины Ларионова. Отметим также висящие на входной двери и стене заведения аляповато намалеванные вывески или плакаты. Изысканному творческому дару Бромирского не была близка провинциальная вывесочная культура — но в этой своей работе он все-таки отдал ей

¹ С-н А. В. (А. В. Скалон) Выставка «Голубой розы» // Русские ведомости. 1907. № 69. 25 марта. С. 5. По изданию: Крусанов 2010, с. 63.



Ил. 2. П. И. Бромирский. В кабачке (по мотивам А. А. Блока). 2-я половина 1900-х. Бумага на картоне, гуашь, лак. 33,9 × 26,1. Собрание Л. Н. Усольцевой, Москва.



Ил. 3. М. Ф. Ларионов. Продавщица газированной воды. 1905–1907. Х., м. Местонахождение неизвестно.

должное. Явно под воздействием живописи Ларионова он изобразил вывески в своем произведении.

С Ларионовым связана и одна из самых важных и интересных загадок в творчестве Бромирского. А именно: в чем причина неучастия художника в одном из самых примечательных событий художественной жизни России второй половины 1900-х годов — выставках «Золотого руна»? Как это ни удивительно, работ талантливого скульптора и художника не было ни в одной из трех экспозиций «Салона Золотого руна». При том, что их организатор Ларионов и Бромирский, как мы уже убедились, хорошо знали друг друга.

И здесь на воображаемой сцене, где мы пытаемся восстановить и заново разыграть полузабытую пьесу «Жизнь художника Бромирского», появляется еще один важнейший и при этом весьма загадочный персонаж. Сам Бромирский никогда не рассказывал своим друзьям о своем общении с Н. Н. Сапуновым и, насколько известно, даже редко упоминал его имя. И этот эпизод — полная противоположность его отношениям с Врубелем, о которых он рассказывал довольно часто. Во всяком случае, не сохранилось никаких достоверных свидетельств об этом общении. Но, погружаясь в изучение жизни и творчества Бромирского, нельзя не отметить довольно тесной связи двух замечательных мастеров. И при этом — какого-то неявного и подспудного, словно бы передающегося посредством неких невидимых творческих рентгеновских лучей влияния личности и искусства Сапунова. В конечном итоге — вполне заметном и для постороннего взгляда — глубокий интерес к искусству и личности Сапунова, вполне определенно выразивший себя в нескольких этапных для творчества Бромирского произведениях.

Точная дата знакомства Бромирского с Сапуновым неизвестна. Но можно с определенностью сказать, что так или иначе, она связана с периодом подготовки и организации выставки «Голубой розы». В письме к неустановленному лицу, датированном 1907 годом, Сапунов отметил: «У Феофилактова я взял (по-моему) лучшие его работы... У Бромирского — одну, довольно-таки красивую акварель» [Гофман 2003, с. 386]. Вероятно, речь здесь идет о той самой акварели «Предчувствие девы», что была в экспозиции выставки. На Бромирского также явным образом влияла и театральная деятельность Сапунова. Напомним, что в декабре 1906 года в Санкт-Петербурге В. Э. Мейерхольд поставил «Балаганчик» А. А. Блока, и Сапунов исполнил декорации к спектаклю. Его замыслы были весьма примечательны: они по-своему как бы предвосхищали состоявшуюся вскоре выставку «Голубая роза». В. Э. Мейерхольд отмечал особенности цветового



Ил. 4. П. И. Бромирский. Бильярд. 1908. Бумага, гуашь. 17,5 × 25.
Собрание Е. М. Кругловой, Москва.

решения представления: «Вся сцена по бокам и сзади завешена синего цвета холстами; это синее пространство служит фоном и оттеняет цвета декораций маленького „театрика“» [Мейерхольд 2015, с. 70]. Художник явно желал продолжить сотрудничество с режиссером и в следующем, 1907 году спрашивал Мейерхольда: «Когда думаете ставить „Незнакомку“?»²

Увы, при жизни Сапунова Мейерхольд так и не поставил этот спектакль. В наследии Бромирского сохранилось несколько живописных эскизов, выполненных по мотивам символистских произведений Блока. Вероятно, что, хотя бы отчасти, они возникали под влиянием успешной театральной деятельности Сапунова. Это такие работы Бромирского, как «Пьеро и дама. Поцелуй», «Бильярд. Смерть Пьеро», также и его «Незнакомка» (ил. 4). Характеризуя эти произведения, нельзя не вспомнить примечательную автохарактеристику, данную старшим из художников — Сапуновым — своему творчеству:

«Я хочу отдать половину своей жизни театру.
Поиски за новым.
Я на сцену попал не случайно.
Я от природы театральный художник» [Гофман 2003, с. 347].

Возвращаясь к творчеству П.И. Бромирского, нельзя не отметить, что он все же был «от природы» выдающийся скульптор и живописец, а не сценограф. Это ярко проявилось в подробной живописно-пластической разработке фигур персонажей его символистских эскизов, их крайне изысканном цветовом решении. Но пространство сцены в его эскизах сильно сужено и затеснено. Оно показано только условными красочными пятнами и малопригодно для реального движения персонажей в ходе театрального действия. Кстати говоря, здесь можно вспомнить также и С.М. Романовича — младшего друга Бромирского, бывшего в начале 1920-х годов одним из создателей общества «Маковец». Он также испытывал большой интерес к театру, но театральным художником так и не стал: все его произведения на тему театра и иллюстрации к литературным произведениям — это не сценография, а живопись и графика. Следует все же отметить, что богато одаренный от природы Бромирский имел и определенные театральные дарования. Тот же Романович впоследствии вспоминал, как Бромирский уже в конце 1910-х годов веселил знакомых художников, мастерски изображая в лицах вымышленные диалоги между великим живописцем Сезанном и не понимающей его, судящей художника со своей приземленной точки зрения меркантильной супругой [Романович 1, 2011, с. 94]. И здесь нельзя не отметить еще одно интересное обстоятельство. Одна из легенд, сопровождавшая творчество Бромирского, была передана Н.И. Харджиевым в упомянутой выше статье. Согласно этой легенде, во время своей армейской службы художник

² Письмо Н.Н. Сапунова к В.Э. Мейерхольду (лето—осень 1907 года). Опубликовано: Гофман 2003, с. 371.

даже написал роман — и его рукопись оказалась утерянной после его неожиданной кончины [Харджиев 1997, с. 228]. Все же такая версия представляется нам крайне маловероятной. Едва ли Бромирский мог написать какой-либо значительный текст во время своей воинской службы — и даже не только по причине армейских тягот, а из-за того, что командиры его части вряд ли бы стали поощрять подобное «творчество» одного из своих «нижних чинов». Можно предположить, что сама эта тема — об утерянном романе художника — возникла как своеобразная трансформация с течением времени воспоминаний его друзей-художников о блистательных экспромтах и импровизациях Бромирского. Увы, театральная составляющая его таланта так и не была в полной мере реализована.

Вероятно, известная близость Бромирского к Сапунову и послужила причиной его отдаления от Ларионова и неучастия в организованных Ларионовым салонах «Золотого руна». Приведем строки из одного письма Сапунова к неустановленному лицу начала 1908 года:

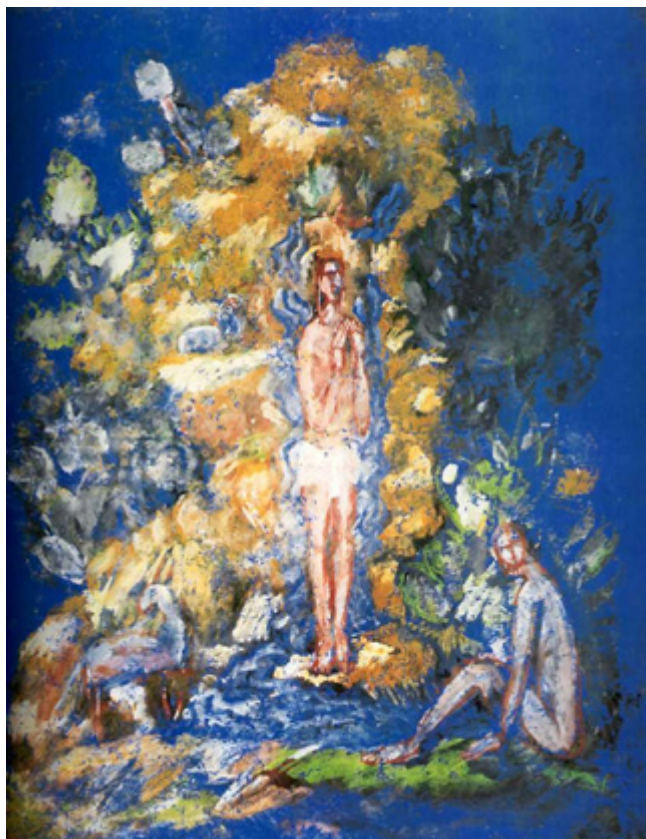
«...На „Венке“ выставял кое-что из старых вещей, которые Вы помните по „Голубой розе“. <...> В настоящее время сидим, истощились и успокоились. <...> С Ларионовым прекратили знакомство. Из „Золотого руна“ вышли и публично охаяли этот „орган“. В общем, ведем себя крайне непринужденно и на многих навели страх и ужас» [Гофман 2003, с. 387].

Причина тогдашних разногласий между Сапуновым и Ларионовым сейчас неизвестна. Вполне возможно, что претензии Сапунова были направлены даже не к Ларионову, а к Н.П. Рябушинскому или к редакции «Золотого руна». В итоге Сапунов не принял участия ни в одной из трех выставок «Золотого руна». Не участвовал в них и Бромирский, возможно, из своего рода солидарности с Сапуновым. И очень жаль: участие этих двух выдающихся мастеров очень обогатило бы и экспозицию выставок, и последующую историю русского искусства.

Отсутствие на знаменитых выставках второй половины 1900-х годов Бромирский компенсировал работой для частных заказчиков. Разумеется, это была далеко не равноценная компенсация для исключительно талантливому художнику. Следует отметить, что различные заказы регулярно брал и Сапунов: возможно даже, что иногда они могли работать совместно³. Отношения с заказчиками у Бромирского зачастую складывались сложным образом. Романович передал нам его рассказы о труде для заработка: так, однажды владелец богатого дома даже не пожелал общаться со скульптором и передал ему гонорар за выполненную работу через прислугу. Другой заказчик очерчивал вокруг художника во время работы круг, из которого тот не должен был выходить до определенного часа [Романович 1, 2011, с. 94]. Когда сейчас перечитываешь воспоминания Романовича о Бромирском, то поражает даже не этот доморощенный деспотизм «старорежимных» заказчиков. А то, что он, по всей видимости, покорно и без всякой борьбы соглашался принять столь незавидные условия работы. Невозможно представить себе ни того же Сапунова, ни Бурлюка или же Ларионова, Гончарову, Малевича, ни кого-либо еще из молодых русских художников того времени на месте Бромирского, никак не протестующих против навязываемой им подчиненной роли.

В апреле 1910 года Бромирский находился в Италии вместе с С.И. Мамонтовым, когда в Петербурге скончался Врубель. Поездку пришлось прервать: вернувшийся художник снял посмертную маску Врубеля и посвятил его памяти композицию с веткой цветущей сирени. Навсегда ушел человек, высоко оценивавший талант молодого художника и во многом повлиявший на его формирование. Врубель очень много значил для Бромирского. В конце 1910-х годов он рассказывал С.М. Романовичу, как однажды навещал своего старшего товарища в клинике, незадолго до кончины: «...Врубель, потерявший зрение, стоял на фоне закрытой двери, и вся его фигура была исполнена чувства боли, переживания глубоко горестного. Все это скрывалось волей и чувством человеческого достоинства. Видеть таким ослепшего художника было страшно тяжело для его молодого друга» [Романович 1, 2011, с. 94]. Но кто бы мог тогда подумать, что невосполнимая

³ Об этом позволяет предположить, например, следующая интересная запись из блокнота Н. Сапунова: «<Взять> Занавеску у Судейкина, мольберт, цветы, виски, сифон, скульпт<ор> Бромирский» [Гофман 2003, с. 405].



Ил. 5. П. И. Бромирский. Памяти Н. Н. Сапунова. 1912–1914. Б., смеш. техн. 53 × 44. Частное собрание. Москва.

для него потеря задала границы жизни и самого Бромирского... Ему уже оставалось чуть менее десяти лет жизни.

В 1912 году художник пережил еще одну потерю. В июне утонул в Финском заливе Николай Сапунов. Трагическая смерть его оказалась для всех неожиданной. Но нельзя не отметить, что стихия похитила Сапунова в один из крайне значимых моментов в развитии русского искусства. В самом деле, отметим самые основные события художественной жизни этого года:

Уже произошел раскол группы «Бубновый валет». Весной 1912 года Ларионов открыл в Москве выставку «Ослиный хвост», и на ней была показана примитивистская живопись как самого Ларионова, так и художников его группы. В этом же году Ларионов начал разрабатывать новую систему живописи — лучизм, по замыслу создателя, призванную стать еще более новой, чем западные кубизм и футуризм. Осенью 1912 года с Ларионовым познакомился молодой художник Сергей Романович. Впоследствии он станет одним из организаторов общества «Маковец». А также другом Бромирского и ценителем его творчества — он сохранит часть наследия художника и оставит единственные подробные воспоминания о нем.

И, возвращаясь к Сапунову, правомерно задаться вопросом: как могло бы развиваться дальше его творчество, так неожиданно остановленное судьбой? Бромирский посвятил старшему товарищу композицию «Памяти Н. Н. Сапунова» (1912–1914, частное собрание). Это — одна из самых главных работ в его творчестве. Но прежде чем перейти к ее подробному анализу, следует вкратце рассмотреть обстоятельства ее появления (ил. 5).

Друзья Сапунова — поэты, художники, критики и люди театра — задумали издать сборник, посвященный его памяти. В действительности в 1916 году были изданы даже два таких сборника — в Москве и в Петрограде [Сапунов 1, 1916; Сапунов 2, 1916]. Романович в своих воспоминаниях приводит крайне важное свидетельство о том, как собирался этот (московский) сборник. В неоконченном отрывке, озаглавленном «О „цинизме“ Ларионова...» и написанном за несколько дней до смерти, он сообщает: оказывается, Ларионов был среди приглашенных к участию в сборнике. Памяти Сапунова Ларионов



Ил. 6. Н.Н. Сапунов. Весна. 1912. Х., м. ГРМ, Санкт-Петербург.

посвятил рисунок, на котором были изображены амурь. Рисунок был отвергнут издателями памятной книги: они сочли его безнравственным и малоподходящим для мемориального издания [Романович 2, 2011, с. 81]. Здесь правомерно задать вопрос: а какое именно содержание вкладывал Ларионов в свое произведение, посвященное памяти Сапунова?

Ответ оказывается весьма простым: Ларионов просто вспомнил одно из последних произведений безвременно погибшего художника. Сапунов изобразил летающих амуров в своей картине «Весна» (1912, ГРМ); впрочем, порой эта деталь встречалась в его набросках и эскизах и раньше. Становится очевидным, что Ларионов прекрасно знал творчество Сапунова, знал и эту картину. Этот рисунок Ларионова сейчас нам неизвестен. Но заметим, что маленькие порхающие существа — амурь или же путти — появились и в работах Ларионова 1912 — начала 1913 года, таких, как «Венера и Михаил» или же знаменитый тетраптих «Времена года» (ил. 6).

«Как грустно мне твое явленье,
весна, весна, пора любви».

За весной последовало последнее лето Сапунова, которое ему было не суждено пережить. Его картина «Весна» осталась как последнее напутствие его друзьям, но и надолго нераскрытой загадкой. Картина эта представляет словно бы театральную сцену с происходящим на ней спектаклем. Различные кукольного вида персонажи (среди них, пожалуй, можно узнать даже некоторых героев тех театральных пьес, что ранее оформлял художник) расположились в сказочном пейзаже с красивыми высокими деревьями. Над ними летают и атакуют их сверху стрелами те самые амурь — воплощенные духи весны. Они ведут себя агрессивны и, можно сказать, даже развязно: амурь крайне навязчивы и едва ли не стремятся сесть на плечи маленьких актеров. Забавно видеть, как католический патер в коричневой сутане и длиннополой шляпе заметно ускоряет шаг, пытаясь побыстрее покинуть опасное место.

И теперь вернемся к композиции Бромирского «Памяти Сапунова». В его недолгом творчестве скульптора и живописца она оказалась одной из самых важных вех. Бромирский изобразил две фигуры — мужскую и женскую, под изящным деревом и в фантастическом окружении синего неба и золотых облаков. Он глубоко постиг живописную систему Сапунова и для своей композиции использует любимые цвета его живописи: сочетание голубого и синего с сияющим золотым, тонкие оттенки зеленого и коричневого. Причем в этой работе Бромирский как живописец использует и свой пластический опыт скульптора. Присевшая в расслабленной позе женская фигура своими мягкими

очертаниями напоминает его статуэтки и рельефы. То же можно сказать и о высокой тонкой мужской фигуре, вдруг сложившей руки в молитве.

Эту композицию можно было бы назвать и по-другому: «Адам и Ева» или же «Потерянный рай». Прочитать ее скрытый смысл довольно легко. Художник изобразил первых людей в раю. Только что произошло важнейшее после сотворения мира событие — грехопадение. Усталая Ева еще не успела осознать того, что уже успел осознать Адам: гармония мира уже непоправимо нарушена и первым людям придется покинуть созданный для них рай. Тщетно Адам, попытавшийся скрыть свою наготу какой-то белой повязанной на торсе драпировкой, встал на молитву и умоляет своего Создателя о прощении.

В этой работе Бромирский необычным образом сочетает идею воздаяния за грех и покаяния, самую древнюю библейскую тему с новаторским композиционным и цветовым решением. Совсем не случайно он выбрал эту тему для композиции «Памяти Сапунова». Конечно же, хорошо знавший так неожиданно погибшего мастера, он знал и темную сторону его натуры, как знали ее и многие его друзья, поэты и художники. Сам Сапунов именовал ее емким и метким словом «низок». Сапунов, по воспоминаниям его друзей, порой неожиданно прерывал работу над картиной или театральной декорацией ради похода в кабак, зачастую посещал «веселые дома» и сомнительные заведения. Однажды он написал даже такие строчки:

«Самый изысканный вид наслаждения — это творчество. Посему художник или поэт, как бы он развратен ни был, он чище других, он человек необыкновенный...» [Коган 1998, с. 51].

Так что в своей композиции «Памяти Сапунова» Бромирский вовсе не случайно обращается к библейской истории изгнания Адама и Евы из рая. Древняя тема воздаяния соединена в его произведении и с ощущением непоправимой потери, окончательного и бесповоротного разрешения жизни великого художника — его трагически неожиданной гибели. И эту композицию, пожалуй, следует считать ответом Бромирского на «Весну» Сапунова — ответом, мастерски сделанном средствами его любимого искусства. В таком случае Бромирский, — как и Ларионов, — также наверняка был знаком с этой картиной. Пожалуй, косвенно это может подтвердить одно свидетельство Романовича: среди запомнившихся ему произведений Бромирского он упомянул «эскиз сцены праздника с летающим амуром» [Романович 1, 2011, с. 90], а тему этого эскиза вполне возможно сопоставить с композицией «Весны» Сапунова 1912 года.

Вероятно, Бромирский подготовил свою композицию для книги, посвященной памяти Сапунова. Как уже было упомянуто, она увидела свет в 1916 году. Книга была проиллюстрирована репродукциями из произведений художников-символистов — участников «Голубой розы»: А.А. Арапова, Н.П. Крымова, П.В. Кузнецова, Н.П. Феофилактова; в ее оформлении приняли участие К.А. Сомов и С.Ю. Судейкин. В книгу вошли стихотворения поэтов (среди них В.Я. Брюсов и М.А. Кузмин) и воспоминания друзей Сапунова [Сапунов 1, 1916]. Примечательно, что в издание так и не попали произведения ни Ларионова, ни Бромирского.

Причиной неучастия Бромирского в издании могла стать его военная служба, вынужденно удалившая его из привычного художественного мира. К сожалению, ни один из авторов, писавших о Бромирском, не приводит каких-либо достоверных и точных, документально подтвержденных сведений о военной службе художника. И.М. Гофман приводит следующие сроки военной службы Бромирского: он служил в армии в 1914–1917 годах [Гофман 2000, с. 239]. Служба выпадает на годы Первой мировой войны, так что можно и задаться вопросом, насколько достоверна дата призыва — 1914-й. Вполне возможно предположить, что призван не окончивший курс учения художник был несколько ранее, но из-за начала военных действий его служба в армии затянулась. А последняя дата вполне достоверна: Бромирский действительно появился в Москве в 1917 году, после произошедшей в стране Февральской революции.

В 1917 году он уже начал преподавать в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, впоследствии Свободных государственных художественных мастерских — об этом сообщал в своих воспоминаниях Романович, заканчивавший МУЖВЗ, получившее после революции такое название. В 1918 году он также вел занятия в частной художественной школе художника Васильева. И в это послереволюционное время начинается



Ил. 7. П. И. Бромирский. Воскресение Христова. 2-я пол. 1910-х. Бумага, тушь, кисть, перо. 31 × 21,5. ГРМ, Санкт-Петербург.



Ил. 8. П. И. Бромирский и С. М. Романович во дворе бывшего МУЖВЗ. 1919. Фотография.

совершенно новый этап творчества Бромирского. Его творчество сильно изменилось по сравнению с тем, что было во второй половине 1900-х годов. Из его произведений почти исчезли мотивы символизма. Очень многие из его новых рисунков и набросков конца 1910-х годов выполнены на библейские и евангельские темы (ил. 7). Новый этап творчества — еще и потому, что круг его общения стал почти совершенно другим, нежели в 1910–1912 годах. Среди его друзей теперь — молодые московские художники Л.Ф. Жегин, С.М. Романович, В.Н. Чекрыгин. Ранее они были близки к кругу Ларионова и весной 1914 года участвовали в организованной им выставке «№ 4. Футуристы, лучисты, примитив». Через несколько лет они станут организаторами и участниками художественного общества «Маковец». А пока их интересует творчество Бромирского. Причем в некоторых произведениях Чекрыгина и Романовича можно проследить воздействие, исходящее от упомянутой и проанализированной выше композиции «Памяти Сапунова». Это одновременно сочеталось со вниманием к классическому европейскому искусству. Упомянем здесь такие произведения, как графическая серия «Любовь» Чекрыгина (1917), его же «Туалет Венеры» (1918), связанный также с увлечением художника живописью мастеров итальянского Возрождения. Романович в это время создал два рисунка — «Адам» и «Ева» (оба — вторая половина 1910-х, Серпуховский историко-художественный музей). Они возникли под влиянием живописи Тициана, и тогда же появившимся интересом к творчеству Бромирского. К сожалению, почти все произведения раннего периода творчества Романовича впоследствии погибли (ил. 8).

В конце своей жизни Романович написал воспоминания о недолгом периоде своего общения с Бромирским и дружбы с ним — вплоть до трагически неожиданной кончины Бромирского зимой 1919–1920 годов, во время эпидемии тифа. Это единственные сколько-нибудь подробные воспоминания о последних годах жизни и творчества талантливого живописца и скульптора.

Главным замыслом Бромирского, подводящим итог всему его предыдущему творчеству, стал проект памятника В.И. Сурикову. Он задумал создать статую Ангела — небесного покровителя и духовного вождя народа, олицетворяющего справедливость. Довести до конца и осуществить свой проект в холодной и голодной послереволюционной России художник так и не смог. От скульптуры остались только отдельные части, Романович



Ил. 9. П. И. Бромирский. Ангел с мечом. Проект памятника В. И. Сурикову. 1918–1919. Бумага, графитный карандаш, 22,8 × 13,8. Музей-заповедник Абрамцево.



Ил. 10. П. И. Бромирский. Благовещение. Конец 1910-х. Бумага линованная, акварель. 22 × 23. Собрание Е. М. Кругловой, Москва.

сохранил также рисунки — наброски, в которых Бромирский пытался проработать и зафиксировать на бумаге отдельные детали и варианты своего замысла (ил. 9).

И даже эти детали поражают богатством и различием источников художественных идей разных эпох, из которых черпал вдохновение Бромирский. Прежде всего здесь следует упомянуть древнее религиозное искусство. Это не только лишь древнерусское искусство иконы, но и произведения западноевропейских художников прошлого. По словам Романовича, «произведения искусства открывались ему непосредственно — Джотто или Мазаччо, Рафаэль или новгородские и византийские иконы, живопись Ге или Сезанна — все было связано единством человеческого духа. И следствием этого было отсутствие заблуждений и правильная оценка искусства» [Романович 1, 2011, с. 89]. Наряду с рисунками — проектами стоящего Ангела в эти годы в творчестве Бромирского возникали другие, изображающие сцены евангельской истории. Таковы его рисунки «Несение креста», несколько вариантов «Благовещения», «Распятия» и «Воскресения Христа». Причем, по словам Романовича, его любимой темой было именно «Благовещение» [Романович 1, 2011, с. 91] (ил. 10).

Другим — и, пожалуй, не менее важным, — источником вдохновения для Бромирского стало творчество Врубеля. Но здесь следует сделать одну весьма существенную оговорку: в период работы над фигурой Ангела он обращался не к наследию своего предшественника, выраженному в его «Демоне» или же «Поверженном демоне». Бромирский явным образом ориентировался на работы позднего периода творчества Врубеля — страдающего, неумолимо теряющего зрение, запертого в узком для него пространстве больничной комнаты художника. Бромирский знал Врубеля именно в этот, поздний период его жизни, порой он навещал его в клинике. И не случайно некоторые его подготовительные рисунки, например рисунок Ангела с обнаженным мечом в поднятой руке, напоминают тех сияющих из полумрака представителей Небесного воинства — «Шестикрылого Серафима» (1904, ГРМ) или же Архангела из «Видения пророка Иезекииля» (начало 1906, ГРМ), что изобразил Врубель незадолго до того, как его глаза навеки перестали воспринимать свет.

И здесь возникает еще один интереснейший вопрос — могло ли влиять на Бромирского в период его работы над памятником Сурикову искусство авангарда России революционного времени? Как мы уже отмечали выше, до 1917 года художник нечасто становился участником выставок новейшего искусства, которые организовывали его более радикальные коллеги. Но оказавшись в революционной Москве, он вольно или невольно попал в самый центр тогдашних самых смелых экспериментов. Разумеется, не соприкоснуться с новым искусством русских кубистов, футуристов и беспредметников он никак не мог. Романович приводит крайне интересное свидетельство: художник увидел

в Училище живописи вывешенную там фотографию одного из контррельефов Татлина. И далее — «Бромирский остановился и, указывая на одно из мест этой механической конструкции, сказал: „Здесь надо поставить крестик и написать: *место происшествия или место преступления*“ (курсив С.М. Романовича). Механические тенденции в искусстве им отрицались» [Романович 1, 2011, с. 95].

Эта и другие характеристики творчества художника, данные Романовичем, вполне объективны и справедливы. Однако любовь и приверженность к старому искусству отнюдь не исключают интереса к самым последним поискам новаторов, стремления самым подробным образом ознакомиться с ними. И если даже не принять их, то, по крайней мере, тщательно проанализировать. Сохранилось важное свидетельство о сотрудничестве Бромирского с мастерами новейших направлений в искусстве — и среди них был уже упомянутый Татлин. В 1918 году Бромирский принял участие в создании интерьера для кафе художников и поэтов «Питтореск». И вот как описывает его участие в декорировании помещения художник В.П. Комарденков: «Интерьер был довольно оригинально устроен. Потолок стеклянный, витраж ярко расписан по эскизам Г.Б. Якулова, В.Е. Татлина А.А. Осмеркиным и другими художниками. Висели две огромные люстры из белой сверкающей жести, над созданием которых работал скульптор П. Бромирский» [Осмеркин 1981, с. 206].

Очень интересно, что для своей работы над люстрами для кафе Бромирский избрал металл — тот же самый материал, как и для статуи Ангела, над которой он упорно трудился, но так и не успел ее закончить. И этот новаторский для своего времени материал вызывает ряд ассоциаций с практикой других художников — но все они так или иначе связаны с поисками мастеров авангарда. «Белая сверкающая жесьть» люстр напоминает нам о гнутых и кованых листах железа — их обрабатывал Бромирский для фигуры своего Ангела. Но в то же время — это и один из материалов, использованных в контррельефах Татлина. А льющийся с потолка свет люстр, преломляющийся в изогнутых поверхностях смятого жестяного листа, — сам по себе материал для творчества, который использовали (хотя и по-разному) и лучисты во главе с Ларионовым, и итальянские футуристы. В 1917 году в Риме в программе «Русских балетов» Сергея Дягилева был осуществлен спектакль «Фейерверк» на музыку Игоря Стравинского в сценографии Джакомо Балла. Этот спектакль уже неоднократно привлекал к себе внимание исследователей искусства театрального авангарда. Приведем, к примеру, одну из ярких характеристик этого значимого события — она дана В.А. Крючковой: «„Фейерверк“ ... — это обширный пластико-динамический комплекс, осуществленный на сцене. <...> под музыку Стравинского „танцевали“ стереометрические фигуры, менявшие цвет и форму в изменчивом освещении. Лучи, исходящие от семидесяти источников, пронзали прозрачные объемы (затянутые тканью деревянные каркасы), переливались в гранях вращающихся кристаллов. Формы то исчезали в теневых провалах, то возникали в новом облике. Блуждающие по залу лучи прожекторов вызвали у зрителя ощущение включенности в эту красочную феерию, одновременно усиливая впечатление ее мимолетности, эфемерности, возникающее как следствие неизбежной в таких условиях рассредоточенности внимания. Шумовые звучания в музыке Стравинского сливались со светоцветовыми аккордами на сцене» [Крючкова 1999, с. 146].

Несомненно, что Бромирский, создавая памятник Сурикову для одного из центральных публичных мест города, вполне осознавал и даже имел в виду подобные световые, цветовые и шумовые эффекты. Так что его статуя Ангела — во всяком случае, в том величественном замысле, что не был доведен до завершения художником, — была призвана соединить в высшем синтезе искусство самых разных эпох и направлений. Начиная от самого древнего и до самых последних исканий современности (ил. 11).

Вероятно, именно эта особенность творческого дарования художника в наибольшей степени привлекала к себе его друзей — Л.Ф. Жегина, С.М. Романовича,

В.Н. Чекрыгина. Когда в мае 1922 года открылась первая выставка художественного объединения «Маковец», произведения уже ушедшего из жизни Бромирского оказались среди экспонатов выставки. Это были эскизы — рисунки фигуры Ангела и несохранившиеся до наших дней живописные произведения. На второй выставке «Маковца» 1925 года также были выставлены произведения Бромирского. В 1925 году в Москве



Ил. 11. П. И. Бромирский. Мадонна с младенцем. Конец 1910-х. Бумага, акварель, графитный карандаш. 35,5 × 22,9. Собрание Е. М. Кругловой, Москва.



Ил. 12. П. И. Бромирский. Мадонна с младенцем и ангелами. Конец 1910-х. Бумага, акварель, графитный карандаш, белила. 35,5 × 22,9. Собрание Е. М. Кругловой, Москва.

в Третьяковской галерее открылась ретроспективная выставка «Мастера „Голубой розы“». И завершая разговор о творчестве выдающегося мастера, отметим, что организаторы этой экспозиции 1925 года не представили на ней ничего из наследия живописца и скульптора Бромирского. Таким образом, его имя уже тогда оказалось гораздо прочнее и теснее связанным не с «Голубой розой», а с мастерами объединения «Маковец» (ил. 12).

«Он сделал как будто немного, но в его рисунках, как и в его жизни, завершено все, что было необходимо». Так охарактеризовал итог жизни своего старшего друга С. М. Романович [Романович 1, 2011, с. 96]. Искусство Романовича и влияние на него Бромирского заслуживают отдельного разговора. А для нас короткое, но насыщенное поисками и открытиями творчество Бромирского по-прежнему остается актуальным. Его всецело отданная искусству жизнь, заданные его творчеством вопросы соединяют и старое классическое искусство, и поиски мастеров русского символизма и авангарда начала XX века с ответами, которые давали в своем искусстве художники нового поколения 1920-х и последующих годов.

Литература

1. Бромирский 2000—Петр Игнатьевич Бромирский. 1886–1920. / Сост. Ю. Лоев, М. Боксер / Авт. статей А. Шатских, В. Турчин. М.: КомпьютерПресс, 2000.
2. Гофман 2000—Гофман И. М. Голубая роза. М., 2000.
3. Гофман 2003—Гофман И. М. Николай Сапунов. М., 2003.
4. Грабарь 1907—Грабарь И. Э. Голубая роза // Весы. 1907. № 5. С. 93–96.
5. Исаев 2019—Исаев П. Н. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. 1832–1918. Биографический словарь. М., 2019. Т. 1.
6. Коган 1998—Коган Д. З. Н. Н. Сапунов. М., 1998.
7. Крусанов 2010—Крусанов А. В. Русский авангард 1907–1932 (Исторический обзор). Т. 1. Кн. 1: Боевое десятилетие. М., 2010.
8. Крючкова 1999—Крючкова В. А. Живопись—театр—кино. О взаимодействии художественных форм в искусстве XX века // Художественные модели мироздания. Кн. 2: XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. М., 1999. С. 139–174.
9. Мейерхольд 2015—Мейерхольд и художники. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015.

10. Осмеркин 1981—Осмеркин А. Размышления об искусстве: Письма. Критика. Воспоминания современников. М., 1981.

11. Романович 1, 2011—Романович С. М. Петр Игнатьевич Бромирский (1886–1920) // С. М. Романович. О прекраснейшем из искусств. Литературное наследие. Выдержки из переписки. Воспоминания современников о художнике. М.: Галарт, 2011. С. 84–96.

12. Романович 2, 2011—Романович С. М. О «цинизме» Ларионова, о котором довольно много говорилось // О прекраснейшем из искусств. Литературное наследие. Выдержки из переписки.

Воспоминания современников о художнике. М.: Галарт, 2011. С. 81.

13. Сапунов 1, 1916—Н. Сапунов. Стихи, воспоминания, характеристики. М.: Изд. Н. Н. Карышев, 1916.

14. Сапунов 2, 1916—Н. Н. Сапунов. Изд. «Аполлон». Пг., 1916.

15. Тугендхольд 1916—Тугендхольд Я. А. Художественный лик Сапунова // Н. Сапунов. Стихи, воспоминания, характеристики. М.: Изд. Н. Н. Карышев, 1916. С. 83–93.

16. Харджиев 1997—Харджиев Н. И. Неизвестные шедевры. Памяти Петра Игнатьевича Бромирского (1969) // Харджиев Н. И. Статьи об авангарде. В 2-х т. М., 1997. Т. 1. С. 226–231.

References

1. Shatskikh, A., Torchin, V., (2000), *Pyotr Ignatievich Bromirsky. 1886–1920* [Pyotr Ignatievich Bromirsky (1886–1920)], Compiled by Ju. Loev, M. Bokser, Moscow, Russia.

2. Gofman, I. M. (2000), *Golubaya roza* [The “Blue Rose”], Moscow, Russia.

3. Gofman, I. M. (2003), *Nikolay Sapunov* [Nikolay Sapunov], Moscow, Russia.

4. Grabar, I. E. (1907), “Golubaya roza” [The “Blue Rose”], *Vesy*, No 5.

5. Isaev, P. N. (2019), *Moskovskoe uchilishche zhivopisi, vayanii i zodchestva. 1832–1918. Biografichesky slovar* [Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture. 1832–1918. Biographical Dictionary], Moscow, Russia, V. 1.

6. Kogan, D. Z. (1998), *N. N. Sapunov* [N. N. Sapunov], Moscow, Russia.

7. Krusanov, A. V. (2010), *Russky avangard. 1907–1932 (Istorichesky obzor)*. Т. 1. Кн. 1: *Boevoe desiatiletie* [The Russian Avantgarde 1907–1932 (Historical review). V. 1, Book 1: The fighting decade], Moscow, Russia.

8. Kryuchkova, V. A. (1999), “Zhivopis–teatr–kino. O vzaimodeistvii khudozhestvennykh form v iskusstve XX veka” [Painting–theater–cinema. On the interaction of artistic forms in the art of the twentieth century], *Khudozhestvennye modeli mirozdaniya. XX vek. Vzaimodeistvie iskusstv v poiskakh novogo obraza mira*, Moscow, Russia, Book 2, pp. 139–174.

9. *Meyerhold i khudozhniki* (2015) [Meyerhold and the artists], Moscow, Russia.

10. Osmerkin, A. (1981), *Razmyshleniya ob iskusstve: Pisma. Kritika. Vospominaniya sovremennikov* [Reflections on Art: Letters. Criticism. Memoirs of contemporaries], Moscow, Russia.

11. Romanovich 1, S. M. (2011), “Petr Ignatievich Bromirsky (1886–1920)” [Pyotr Ignatievich Bromirsky (1886–1920)], *O prekrasneishem iz iskusstv. Literaturnoe nasledie. Vyderzhki iz perepiski. Vospominaniya sovremennikov o khudozhnike.*, Moscow, Russia, pp. 84–96.

12. Romanovich 2, S. M. (2011), “O ‘tsinizme’ Larionova, o kotorom dovolno mnogo govorilos” [About much talked “cynicism” of Larionov], *O prekrasneishem iz iskusstv. Literaturnoe nasledie. Vyderzhki iz perepiski. Vospominaniya sovremennikov o khudozhnike*, Moscow, Russia, p. 81.

13. Sapunov 1, N. (1916), *Stikhi, vospominaniya, kharakteristiki* [N. Sapunov. Poems, memories, characteristics], Ed. by N. Karyshev, Moscow, Russia.

14. Sapunov 2, N. N. (1916), *Sapunov*, The Apollo edition, Petrograd, Russia.

15. Tugendhold, Ya. A. (1916), “Khudozhestvenny lik Sapunova” [Artistic face of Sapunov], *N. Sapunov. Stikhi, vospominaniya, kharakteristiki*, Ed. by N. Karyshev, Moscow, Russia, pp. 83–93.

16. Hardzhiev, N. I. (1997), “Nevedomye shedevry. Pamyati Petra Ignatievicha Bromirskogo” [Unknown masterpieces, In memory of Pyotr Ignatievich Bromirsky], *Statii ob avangarde*, Moscow, Russia, pp. 226–231.

Информация об авторе

Александр Н. Иншаков, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия, 119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; in-sarow@list.ru

Author Info

Aleksandr N. Inshakov, Cand. of Sc. (Art history), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; in-sarow@list.ru