



УДК 7.036.1

Пархоменко Т.А.

**История, культура, память в отражении портретной галереи русских писателей
Государственного литературного музея**

Аннотация. Познание истории в категориях культуры и, прежде всего, в такой категории как память, дает возможность не только проникнуть вглубь исторического измерения культуры, но и раскрыть многослойность, вариативность, амбивалентность истории и культуры. Анализ прошлого всегда связан с оценкой его культурной значимости, которая, в свою очередь, опирается на культурные ценности той или иной эпохи. Важной частью истории является история искусства, представляющая символическую историю человечества в ее художественных образах. Искусство формирует историческую память, и художественные памятники играют ту же роль в исследовании культуры, что и памятники письменности: они помогают восстановить разорванный исторический контекст, представить во всей полноте жизнь ушедших эпох. Примером может служить судьба портретной галереи русских писателей художника И.К.Пархоменко, которая хранится в Государственном литературном музее Москвы.

Ключевые слова: художник Иван Кириллович Пархоменко (1870–1940), Россия, СССР, история, культура, память, искусство, наследие, галерея русских писателей, Государственный литературный музей.

Понятие культуры в значительной мере является ключевым для историков, стремящихся не только воссоздать прошлое, но и открыть его культурные смыслы. Исследование истории в категориях культуры и, прежде всего, в такой категории как память дает возможность, с одной стороны, проникнуть вглубь исторического измерения культуры, а, с другой стороны, открыть и понять многослойность, вариативность, амбивалентность истории и культуры. По характеру «культуры памяти», сохраняющей в общественном сознании лишь определенные события, даты, имена, формирующие субъективную и искусственную «среду памяти», а вместе с ней и представление о прошлом, об истории как рассказе о том, что было (*historia rerum gestarum*),

можно судить о государстве, народе и обществе того или иного исторического отрезка времени. На памяти, отраженной в различных текстах и памятниках культуры, основываются различные формы осмысления и переосмысления истории, начиная с официально-государственной ее репрезентации и заканчивая художественно-визуальным представлением.

Анализ прошлого явно или подспудно всегда связан со смысловой оценкой его культурной значимости, которая, в свою очередь, опирается на духовные ценности и опосредуется идеологией той или иной эпохи, политикой элиты и ее вождей. Именно поэтому «история учит, что ничему не учит», поскольку работа историков-ученых, открывающих объективное прошлое без прикрас, историю как она была (*res gestae*), практически всегда подвергается субъективной идейно-культурной аберрации сознания и памяти, искусственная избирательность которых выстраивает свое видение прошлого, нацеленное на величавую гордость, а не смиренное ученичество. В дальнейшем такая выборочная, залакированная, красивая история рождает желание повторения, возвращения в «Сады Эдема» к традиционным ценностям и героическим смыслам, однако сказку еще никому не удавалось сделать былью.

Важной частью истории культуры стран и народов является история искусства, представляющая собой символическую историю человечества, выраженную в художественных образах и символах. Как писал Андре Моруа, «художественное творчество – не сотворение мира *ex nihilo* [т. е. из ничего – Т.П.]. Это перегруппировка элементов действительности. Легко показать, что даже самые невероятные истории, кажущиеся нам весьма далекими от реальных наблюдений, ... сотканы из жизненных воспоминаний» [16. с. 169]. Именно на них и обращает внимание историк, особенно историк культуры. Максим Горький считал даже, что «художник – больше историк и лучше историк, чем специалисты-историки», поскольку может буквально «несколькими строчками дать вполне четкий образ, характер» того или иного исторического героя или эпохи, а сам образ, «мечта, выдумка в искусстве и жизни играют ту же роль орудия познания истины, как гипотеза в области науки» [7. с. 62, 563]. Искусство, отражая и формируя историческую память, пронизывает всю мировую историю, а художественные памятники играют ту же роль в исследовании культуры, что и памятники письменности: и те и другие помогают восстановить разорванный исторический контекст, раздробленное сознание человечества и представить в наибольшей полноте жизнь ушедших эпох. Не случайно в античные времена история представлялась в виде музы Клио и воспринималась как неотъемлемая часть искусства, которое, как известно, основывается на синтезе, тогда как наука – на анализе, таким образом, обе они органично дополняют друг друга, как дополняют душа и разум, а лучше сказать – чувство и разум. А «если искусство и возвышается над науками, то только потому, – говорил, например, Ле Корбюзье, – что в отличие от них оно возбуждает чувственность, рождающую глубокий отклик в живом существе» [9. с. 9].

Примером всего вышесказанного может служить судьба портретной галереи русских писателей художника Ивана Кирилловича Пархоменко (1870–1940), которая хранится в Государственном литературном музее Москвы. Созданная в первой трети XX в., эта галерея является уникальным памятником отечественной истории и культуры, отразившим с натуры маслом на холсте практически всю плеяду литераторов дореволюционной России, от Леонида Андреева,

Александра Блока и Ивана Бунина до Александра Куприна, Д.Н.Мамина-Сибиряка и Льва Толстого. Идея создания художественной галереи русских писателей родилась у И.К.Пархоменко по приезду из Франции в 1908 г. Она была сразу же поддержана Литературным фондом (Обществом для пособия нуждающимся литераторам и ученым), представившим художнику список рекомендуемых для изображения писателей, который составляли историк литературы, профессор С.А.Венгеров, филолог, профессор Ф.Д.Батюшков и писатель В.Г.Короленко. Обозначенный ими перечень лиц впоследствии, однако, все время расширялся, объединив в конечном итоге около ста имен не только писателей и поэтов, но также критиков, публицистов, ученых, политиков, общественных деятелей, активно занимавшихся литературной деятельностью и получивших широкую известность в России. Основная работа над галереей велась в течение 1908–1912 гг., и за это время И.К.Пархоменко создал 90 натуральных живописных портретов, увековечив почти всю литературную элиту страны начала XX в.

Впоследствии дореволюционная галерея была дополнена портретами писателей, ученых, деятелей культуры советского времени: Демьяна Бедного, Всеволода Иванова, Леонида Леонова, А.С.Серафимовича, Д.А.Фурманова, В.М.Бехтерева, В.Л.Дурова и др. В общей сложности, литературная галерея стала своеобразным художественным зеркалом творческого сообщества России последней трети XIX – первой трети XX в. Она представляла как мэтров русской культуры (В.П.Авенариуса, П.Д.Боборыкина, К.М.Фофанова), так и молодых литераторов (М.А.Кузмина, С.И.Рукавишников, К.И.Чуковского), мужчин и женщин (Т.Л.Щепкину-Куперник, О.А.Шапир, И.А.Гриневскую), консерваторов (В.П.Буренина, М.О.Меньшикова, В.П.Мещерского), либералов (М. М.Ковалевского, В.Д.Кузьмина-Караваева, П.Б.Струве), революционеров-народовольцев (М.Ю.Ашенбреннера, Н.А.Морозова) и просто стойких оппозиционеров, прошедших Сибирь и каторгу (И.П.Белоконского, В.Г.Тана [Богораза], Л.Ф.Пантелеева), лиц гражданских, военных и духовного звания (П.П.Гнедича, И.Л.Леонтьева [Щеглова], Г.С.Петрова), титулованных дворян и выходцев из простого народа (А.А.Голенищева-Кутузова и С.Д.Дрожжина). Среди них были издатели и публицисты (А.А.Суворин, А.В.Амфитеатров, В.М.Дорошевич), редакторы газет и журналов (Ф.Д.Батюшков, В.Я.Богучарский, Г.К.Градовский, В.А.Мякотин), литературные критики и переводчики (А.Л.Волынский, А.А.Измайлов, Ф.Ф.Фидлер), историки (Н.И.Кареев, П.Н.Милюков, Д.Н.Овсянко-Куликовский), юристы (А.Ф.Кони) и т. д. Все они много сделали на ниве отечественной культуры, всех их объединяла публичная литературная деятельность и любовь к изящной словесности. Это была именно художественная галерея с единым замыслом, общей целью, одинаковой композицией, постановкой природы и света, что в корне отличало работу И.К.Пархоменко от деятельности других живописцев, например, И.Н.Крамского, И.Е.Репина, М.В.Нестерова, писавших разовые портреты тех или иных мастеров культуры и не думавших о воплощении всех «властителей дум» России на полотне.

После завершения работы над основным ядром Галереи ее портреты были растиражированы Литературным фондом в виде почтовых открыток, которые призваны были донести до населения художественный образ его духовных вождей, наглядно показать, что это «галерея портретов не только лиц, но и личностей» [19. с. 72]. Журнал «Нива» писал по этому поводу в 1910 г.: «Может

быть ни в одной стране писатель так не разъединен с своими читателями, как в России. <...> Галерея И.К.Пархоменко, пройдя по всей России, будет способствовать объединению, установлению более близкой духовной связи между русской читающей публикой и пишущей братией» [Там же]. Отечественная интеллигенция видела в Галерее, прежде всего, идейные задачи и полагала, что она должна стать «зародышем будущего русского Пантеона... памятником “творящего духа” нашей эпохи» [Там же]. Такого же мнения о работе художника придерживался и В.В.Розанов, утверждавший на страницах «Нового слова», что «нельзя не видеть в его “Галерее” нашего русского национального дела» [Там же. с. 28].

Однако надежды литературного сообщества России не оправдались, и население отнеслось к Галерее достаточно равнодушно. «А что на ней смотреть? Ничего нет. Одни только писатели», – говорили, например, простые посетители выставки Галереи, состоявшейся в 1911 г. в Нижнем Новгороде [Там же. с. 72]. Галерея русских писателей оказалась интересной только самим писателям, да еще небольшому кругу их высокообразованных читателей, но непосредственно народ остался к ней равнодушен, ему нужно было что-то иное, созвучное его жизни, его нуждам и потребностям. Определенную роль в безразличном отношении населения к своим национальным писателям сыграло и само творческое сообщество, постоянно устраивавшее внутри себя публичную «переоценку ценностей», в ходе которой одни писатели объявлялись гениями, другие – бездарями, у одних признавали талант, у других – нет. Проходило время, и оценки резко менялись, с пьедесталов свергались старые кумиры и возвышались новые. Рядовой читатель с удивлением обнаруживал на страницах российских дореволюционных изданий, что, например, о «г. Горьком судят и рядят почти как о лягушке... О г. Леониде Андрееве... как о притязательном и недоумном школьнике. Над “чествованиями” гг. Сологубов и Куприных... издеваются, как над шутовством самого низменного свойства» [Там же. с. 71]. Д.С.Мережковского называли шакалом, З.Н.Гиппиус – гиеной, В.Я.Брюсову отводили место в сумасшедшем доме и так далее. И это не кто-нибудь со стороны, а сами литераторы так оценивали друг друга, вынося на всеобщее обсуждение данные кому-либо из них клички и прозвища, порой, весьма уничижительные. Неискушенный в литературе человек, прочитав, например, что «Ремизов – это Плюшкин отечественной речи, писатель с ненормальной склонностью к мелочам, к пустякам», что «господам Брюсову и Миропольскому <...> дальше парижского бедлама или петербургской больницы св. Николая идти некуда», невольно отворачивался не только от них, но и от всей литературы, авторы которой так неуважительно относились друг к другу [Там же]. Леонид Андреев писал по этому поводу в 1911 г.: «...Устал от того напряжения, тревоги и тяжелого состояния, в каком держат меня российские критики и отчасти читатель. ...Невозможно жить годами в атмосфере травли, недоброжелательства, ежедневно сталкиваться с проявлениями жестокого хамства...» [Там же].

Помимо этого, ситуация усугублялась еще явным разладом между высокими идеалами, которыми были проникнуты сочинения литераторов и тем образом жизни, что они вели и что в разных красках передавали жадные до сенсаций газетчики. «С самой искреннею ненавистью писатель громит мещанство, – писал В.В.Вересаев, – а сам не живет как мещанин только потому, что живет

как владетельный принц. Смеясь, умиляясь, любя ненавидя, художник в творчестве своем искренно и сильно переживает соответственные чувства. А в жизни проявляет их очень мало» [Там же. с. 70–71]. Не заметить этого было невозможно. Нравственность и красота все более становились по разные стороны бытия. Как говорил про русскую интеллигенцию в 1908 г. религиозный философ С.Н.Булгаков, «граница между добром и злом, дозволенным и недозволенным, свободой и деспотизмом или анархическим своеволием, партийной дисциплиной и общечеловеческой моралью слишком часто утрачивалась и слишком легко переступалась за это время, чтобы это не могло не оставить впечатления, не заронить в душу сомнения и тревоги» [Там же. с. 71]. И... не отразиться на внешнем облике литераторов.

Русская культура в лицах, порой, производила странное впечатление, и портретная галерея писателей не была исключением. Часть ее картин совсем не походила на парадные залакированные портреты, завораживающие своим величием и радующие глаз, скорее наоборот, их хотелось убрать от глаз подальше, как убирают фотографии, зафиксировавшие то, что огласке не подлежит. А спрятав, забыть, что и произошло в XX в. Лишь на его исходе галерея русских писателей вновь была открыта, и те, кому удавалось ее посмотреть, задавались вопросом: «в чем причина такого забвения?» Ведь «аналогов подобной литературной галереи нигде в мире нет» и она «вполне заслуживает быть вписанной в пресловутую книгу рекордов Гиннеса» [Там же. с. 144]. Ответ состоял в том, что именно «последовательный реализм и предопределил судьбу галереи», поскольку никто не хотел видеть подлинное лицо творцов изящной словесности, а «художник не собирался льстить им в портретах...» [Там же]. «Что же получилось? – спрашивал, например, писатель Андрей Воронцов и тут же отвечал: – Произошла очевидная несправедливость по отношению к титанической работе Пархоменко, но в глубине души эту реакцию современников я понимаю. Физические недостатки или печать тайного порока на лице у одного литературного кумира ничего или почти ничего не значат. Но если таких кумиров шесть десятков, то малозаметные у каждого порочные черты отчетливым контуром выступают из других черт... Размышляя над феноменом галереи Пархоменко, я подумал, что это не его личная неудача, это трагедия всей литературы. Известно совершенно точно, что художник не ставил себе цели показать нравственное уродство современных писателей – наоборот. В 20-е годы Пархоменко написал портрет народного сказителя Василия Ивановича Щеголева – какое чистое, простодушное, доверчивое лицо! Я уверен: будь у восьми десятков его клиентов такие лица – он бы их и изобразил такими, с “лучом пушкинского солнца”. Но были другие лица, и их хозяева ничего с ними поделывать не могли, как Дориан Грей со своим страшным портретом. <...> Галерея лишь тайное отражение нашей сути», – подводил итог А. Воронцов [Там же. с. 145].

В советское время мало что изменилось: люди и лица пришли другие, но нравы остались прежние. Так, В.Маяковский, едва ощутив в себе «трибуна революции», сразу же заявил о том, что «Толстого – индивидуалиста, конечно, мы заменим коллективным Толстым», после чего «счел нулями» Вячеслава Иванова, Анну Ахматову, Аделину Ефрон (Адалис), назвав их «никчемными, жалкими и смешными анахронизмами», и во весь голос заявил о необходимости «чистки поэтов»; ему вторил В.Перцов, писавший, например, об Ахматовой, что она «запоздала родиться или не

сумела вовремя умереть...», а также О.Э.Мандельштам, назвавший всю женскую поэзию «богородичным рукоделием» и выступивший против А.Ахматовой, М.Цветаевой, А.Радловой, О.Арбениной [18. с. 117, 122]. А литераторы А.Серафимович, Н.Фалеев, М.Журавлева (Борецкая), Д.Чижевский вообще направили в ЦК РКП (б) коллективное письмо, в котором разделили всех писателей советской России, живших в 1922 г., на пять групп, соответственно их ценности для большевистской власти, одновременно сопроводив каждого литератора небольшой, но иногда просто убийственной характеристикой, и из 59 приведенных ими имен, 18 были сразу обозначены как вредные, бесполезные, бездарные, «Республике никак не нужные» [Там же. с. 116]. Таковыми, по их мнению, являлись: Ю.Айхенвальд, М.Арцыбашев, В.Лидин, О.Мандельштам, А.Соболь и др. При этом самих себя авторы письма без стеснения причислили к «крупным талантам» и «художественным дарованиям», таким как М.Горький и В.Вересаев. Принцип отбора был прост: возглавляли список «писатели-коммунисты, как наиболее нужные для государства в смысле идеологического развития художественной литературы»; за ними шли «писатели-художники, которые приемлют революцию и могут работать в интересах развития литературы, под углом новой для них идеологии и не будучи коммунистами»; замыкали список «бесполезные писатели», например, М.П.Арцыбашев, про которого говорилось, что он – «не Ломоносов, и его можно отставить от русской литературы. Советская Россия обойдется и без него!» [Там же]

В условиях классовой борьбы подобная критика была сродни доносам со смертельными последствиями. Недаром М.Горький говорил о «диких нравах, существующих в нашей литературе, совершенно безобразной полемике, заканчивающейся буквально мордобоем, полной неуважения к противнику, к его труду» [Там же. с. 119]. Об абсолютном «неуважении к литературе, которым так проникнута современная журналистика», не раз писал и М.А.Волошин [Там же]. Но остановится уже не могли, в угаре уничижительной критики о душе и человечности, которыми всегда гордилась русская литература, никто не вспоминал. На этом бранном поле даже полемика царских времен казалась уже верхом изысканности, что, однако, лишь усиливало ненависть к ее бывлым участникам. Например, С.А.Есенина не устраивали не только «разные бездельники, вплоть до Рукавишникова», но и маститые литературоведы вроде П.Н.Сакулина и В.Л.Льва-Рогачевского, у которых, по мнению поэта, нет «ни лица, ни ног, ни рук, ни глаз, одни только обычаи “хорошего тона”», вследствие чего они «больше ценят линию поведения, чем искусство» [Там же. с. 117].

В этой связи совсем не кажется странным, что революционный 1917 г. и последующие за ним события фактически смыли весь верхний слой русской культуры. Так, из 74 участников галереи, доживших до Октябрьской революции, 23 писателя эмигрировало из страны, один литератор, М. О. Меньшиков, был расстрелян, а 28 литераторов скончалось в первое десятилетие правления большевиков, и уход их из жизни во многом был ускорен Гражданской войной и политикой диктатуры пролетариата, принесших голод и болезни, обыски и аресты. Только в 1918–1921 гг. скоропостижно скончалось 14 представителей художественной галереи русских писателей: Л.Н.Андреев, Ф.Д.Батюшков, А.А.Блок, П.Д.Боборыкин, С.А.Венгеров, В.М.Дорошевич, А.А.Измайлов, В.Г.Короленко, В.Б.Кранихфельд, Д.А.Линев, Д.Н.Овсянко-Куликовский,

Л.Ф.Пантелеев, В.В.Розанов, А.С.Рославлев. «Я не понимаю, ни как жить, ни как быть. Гибну, гибну, гибну...» – писал В.В.Розанов М.Горькому, умоляя: «Максимушка, спаси меня от последнего отчаяния. Квартира не топлена и дров нету; дочери смотрят на последний кусочек сахара около холодного самовара; жена лежит парализованная и смотрит тускло на меня. Испуганные детские глаза... Максимушка, родной, как быть?» [20. с. 5]. Ответа В.В.Розанов не дождался, умер 23 января 1919 г., оставив после себя работу с говорящим названием «Апокалипсис нашего времени». Как точно заметила Н.А.Тэффи про потрясения первых советских лет, «наша жизнь – умирание, наши зрелища – трупы, наша литература – некрологи» [21. с. 216].

В общем, только лишь на примере судеб литераторов одной портретной галереи И.К.Пархоменко видно, какой сокрушительный удар нанесли революция и новый строй по старой творческой элите России, по ее интеллектуально-художественному багажу и богатству. В 1923 г. по почину Л.Д.Троцкого всех тех, кто не относился к пролетарской интеллигенции, стали называть попутчиками советской власти с соответствующим, весьма настороженным, к ним отношением. Журнал «Художественный труд» писал тогда по этому поводу: «Строительство шаг за шагом, кирпич за кирпичом новой культуры. Таков общий путь. Путь искусства всецело от него зависит <...> Республика наша есть союз рабочих и крестьян, остальные лишь “попутчики” революции <...> Наше дело в анализе. Предъявляемые наперед визитные карточки “революционного” или “академического” искусств недостаточны. По ним встречают только незнакомцев. Мы знаем, что за многими предъявителями и тех и других программ есть большие ценные достижения, а равно ошибки и рухлядь. Наша работа – также искание, опыт, взаимная проверка» [18. с. 118–119].

Поиск нового и взаимная проверка всего и всех на практике, однако, выливались в общую подозрительность и недоброжелательность, доходивших, порой, до открытой враждебности. Как писала, например, в 1925 г. И.К.Пархоменко детская писательница К.В.Лукашевич: «Я ничего не имею, меня лишили пенсии и ученого пайка... Я ведь работала 45 лет и меня всего лишили. А я дурного ничего не написала. Только верую в Бога, а это теперь нельзя» [19. с. 119]. Каждое художественное течение претендовало на свою исключительность и господство, стремясь при этом вытолкнуть из культурного пространства новой России всех тех, кто к нему не принадлежал. Особенно в этом отношении выделялись «левые» – пролеткультовцы и футуристы, – считавшие, что именно они составляют государственное искусство, искусство коммуны, и что только у них есть право осуществлять от имени советской власти культурное строительство в стране. Главным их врагом было старое классическое искусство, однако вовсе не из-за того, что, как писал «левый» журнал «Искусство коммуны», «оно плохо или не может быть использовано как исторический материал, но потому, что оно еще претендует на влияние» [18. с. 124].

Журнал «Красная новь» открыто говорил: «Уже начинается процесс организованного упрощения культуры. Уже исчезло из обихода молодого поколения это проклятое слово «интеллигент», это бескостное, мяكلое, унылое, мокрокурицыное слово, подобного которому не найти ни в одном человеческом языке... Через 20–30 лет исчезнет племя интеллигентов с земли русской» [10. с. 307]. И многие из них действительно исчезли с культурного горизонта новой России –

М.П.Арцыбашев, В.П.Буренин, М.О.Меньшиков, Н.И.Кареев, В.П.Мещерский, П.Н.Милюков, В.В.Розанов, П.Б.Струве, А.С.Суворин и др. Для советской страны они не существовали, им не было места в новой системе идейно-классовых координат. Как писал тот же журнал «Красная новь», «подлинно извращением было, что неумытая и безграмотная, чеховская и бунинская Русь позволила себе роскошь иметь Чехова и Бунина, и более того – Скрябина, Врубеля и Блока» [10. с. 307]. Их вывели за штат новой отечественной культуры. И.А.Бунин писал по этому поводу в 1918 г.: «Еще не настало время разбираться в русской революции беспристрастно, объективно...». Это слышишь теперь поминутно. Беспристрастно! Но настоящей беспристрастности все равно никогда не будет. А главное, наша “пристрастность” будет ведь очень и очень дорога для будущего историка. Разве важна “страсть” только “революционного народа”? А мы-то что ж, не люди, что ли?» [3. с. 23] Большевики предпочитали подобные вопросы не замечать, они вслед В.И.Ленину просто объявили «войну не на жизнь, а на смерть богатым и их прихлебателям, буржуазным интеллигентам...» [14.с. 200].

14 апреля 1918 г. за подписью В.И.Ленина вышел «Декрет Совета Народных Комиссаров о снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников российской социалистической революции», который «в ознаменование великого переворота, преобразившего Россию», положил начало повсеместной замене старых монументов советскими памятниками [12. с. 44]. Одновременно по всей стране стали выставляться на видном месте сначала фотографические, а потом и живописные портреты руководителей советского государства – В.И.Ленина, Л.Д.Троцкого, Ф.Э.Дзержинского, А.И.Рыкова, Я.М.Свердлова, М.С.Ольминского, Е.М.Ярославского и других. Известный советский фотограф М.С.Наппельбаум работал без передышки, снимая в разных ракурсах новую элиту, и его фотопортреты ответственных совпартработников вскоре стали обязательной частью любого советского учреждения.

В то же время портреты, изображавшие деятелей царской России, много сделавших для ее экономического и культурного процветания, но объявленных большевиками «врагами народа» или просто ставших «фигурами умолчания» из-за их антикоммунистической позиции, эмиграции или не соответствия творчества интересам пролетариата, складировались в подвалах, а то и вовсе уничтожались. Как говорил В.В.Маяковский в 1918 г., «Время пулям по стенке музеев тенькать... И прочим генералам классики...» [15. с. 16–17]. Даже А.А.Блок, автор революционной поэмы «Двенадцать», не вызывал у большевиков доверия. В 1919 г. он был арестован и выпущен на свободу лишь благодаря хлопотам А.В.Луначарского, что, впрочем, никак не изменило достаточно прохладного отношения наркома просвещения к поэту. 9 марта 1921 г., за пять месяцев до его преждевременной кончины Луначарский холодно и отстраненно сообщал управляющему делами Совнаркома РСФСР Н.П.Горбунову: «Литератор БЛОК. Гораздо более талантлив, чем умен <...> Во всем, что пишет – есть своеобразный подход к революции: как-то смесь симпатии и ужаса типичнейшего интеллигента» [4. с. 90]. И ни слова о том, что это великий поэт России.

Советская эпоха требовала новых кумиров и идиологов. В феврале 1919 г. Исполком Петросовета объявил конкурс на лучший художественный портрет большевистских вождей – Ленина, Троцкого,

Зиновьева, Урицкого, Луначарского, Володарского и других, при этом «в состав жюри конкурса вошли сами претенденты на место в революционном пантеоне», желавшие увековечить себя в истории [6. с. 264]. Живописцы взяли за кисти, и портреты В.И.Ленина, Ф.Э.Дзержинского, М.И.Калинина, А.В.Луначарского, В.П.Ногина, Ф.А.Сергеева (Артема), И.В.Сталина, а за ними М.Горького, Д.Бедного, А.С.Серафимовича, А.С.Новикова-Прибоя, Д.А.Фурманова и прочих советских вождей политики и культуры стали занимать место прежних «властителей дум». А уж после смерти Ленина вышло сразу несколько декретов и постановлений: «О сооружении памятников В.И.Ленину», «О переименовании комиссии по организации похорон В.И.Ленина в комиссию по увековечению памяти В.И.Ленина» (28.03.1924), «О порядке воспроизведения и распространения бюстов, барельефов, картин и т.п. с изображениями В.И.Ленина» (27.06.1924) [13], которые легли в основу создания ленинианы и музеев В.И.Ленина по всей советской стране. При этом совершенной новацией большевиков явилась невиданная нигде ранее в мире кампания по присвоению имен здравствующих революционных вождей городам, музеям, библиотекам, фабрикам, заводам, пароходам, улицам, колхозам и совхозам. Потребность в сакрализации хаотической действительности обернулась уникальной формой идолопоклонства. Одних только населенных пунктов в первое десятилетие советской власти, названных, например, в честь М.И.Калинина было 16, К.Е.Ворошилова – 11, В.М.Молотова – 10, С.М.Буденного – 10 [17. с. 472].

В ситуации активного замещения старого наследия новой культурой судьба галереи русских писателей повисла в воздухе. Ведь вместе с людьми в небытие уходила память о них, исчезало их творческое наследие, которое в большинстве своем оказалось для советской власти не актуальным. Все происходило по-революционному быстро и решительно. Чтобы не дать возможности владельцам сохранить у себя свои культурные ценности, Совет народных комиссаров РСФСР выпустил целый ряд декретов и постановлений: «О регистрации, приеме на учет и охране памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений», законодательно обязывавший собственников в месячный срок зарегистрировать все свои предметы историко-культурного значения и устанавливавший право их принудительного отчуждения органами советской власти (5.10.1918); «О реквизиции типографий, библиотек, книжных складов» (26.12.1917; 26.11.1918); «О прекращении силы договоров на приобретение в полную собственность произведений литературы и искусства» (10.10. 1919), «О национализации запасов книг и иных печатных произведений» (20.04.1920), «О конфискации всего движимого имущества граждан, бежавших за пределы Республики или скрывающихся до настоящего времени» (19.11.1920); «О реквизициях и конфискациях» (16.04.1920 и 3.01.1921); «О конфискациях и реквизициях имущества частных лиц в местностях, освобожденных от неприятеля» (28.03.1921); «О порядке реквизиции и конфискации имущества частных лиц и обществ» (17.10.1921), «О музыкально-клавишных инструментах, переходящих в собственность государства» (1.12.1923), и, наконец, «Сводный закон о реквизиции и конфискации имущества» (28.03.1927) [12].

В общем, большевики санкционировали открытый грабёж имущего населения страны, всех тех, кто в царской России смог добиться успеха, сделать имя, приобрести состояние: были

разворованы исторические имения Пушкина, Тургенева, Батюшковых и многих других великих семей России. Очень болезненно интеллигенция восприняла декрет «О реквизиции библиотек, книжных складов и книг вообще», поскольку не мыслила своего существования без печатного слова. Как писала З.Н.Гиппиус в 1918 г., «ведь книги – признак буржуев. А сколько их у нас! Уверена, что во всем доме – самая “буржуазная” квартира» [5. с. 91]. О том же в 1919 г. говорил и А.А.Блок: «Я боюсь книжности своих писаний. Я боюсь своей книжности», то есть начитанности, эрудированности, в одночасье ставшие подозрительными [2. с. 31].

Ураганом по творческой элите прошелся и декрет ВЦИК «Об отмене наследования» (27.04.1918) и постановление Наркомата юстиции о порядке его введения, устанавливающие уголовное наказание за «укрывательство наследственного имущества, несообщение о находящемся у них наследственном имуществе или <...> препятствие поступлению наследственного имущества в ведение Советов Депутатов» [12. с. 63]. За отменой наследования последовал декрет «О признании научных, литературных, музыкальных и художественных произведений государственным достоянием» (26.11.1918), гласивший: «Всякое как опубликованное, так и неопубликованное <...> произведение, в чьих бы руках оно ни находилось, может быть признано, по постановлению Народного Комиссариата Просвещения, достоянием Российской Социалистической Федеративной Советской Республики», иначе говоря, отобрано у владельца в пользу государства [Там же. с. 121]. Но и до государства многое не доходило, растаскивалось по домам новой элиты, на что не раз обращала внимание Н.К.Крупская, возмущавшаяся тем, что массам достались «лишь крохи от реквизируемых <...> богатств» [11. с. 81–82].

Неудивительно, что в такой ситуации бесследно исчезло 27 портретов галереи русских писателей художника И.К.Пархоменко: М.Н.Альбова, А.В.Амфитеатрова, Л.Н.Андреева, И.А.Белоусова, П.Д.Боборыкина, А.Н.Будищева, С.А.Венгерова, Г.А.Галиной, И.А.Гриневской, С.И.Гусева-Оренбургского, О.И.Дымова, П.Е.Засодимского, Н.Н.Златовратского, А.П.Каменского, М.М.Ковалевского, В.П.Кранихфельда, В.Д.Кузьмина-Караваева, М.А.Кузьмина, В.С.Линева, В.П.Мещерского, Д.Н.Овсяннико-Куликовского, Л.Ф.Пантелеева, А.В.Пешехонова, А.С.Рославлева, Н.Д.Телешова, Л.Н.Толстого, Г.И.Чулкова. Те же портреты, что сохранились и осели в различных советских учреждениях культуры, экспонировались и репродуцировались в печати крайне редко и очень избирательно. В первую очередь, это касалось портретной галереи русских писателей Государственного литературного музея, что во многом объяснялось идеологическими причинами. Так, лица, эмигрировавшие из большевистской России, стали в советской России персонами нон грата, не достойными какой-либо художественной визуализации, кроме карикатур и гротескных шаржей. Поэтому портреты, например, М.П.Арцыбашева, И.А.Бунина, Вас.И.Немировича-Данченко, А.М.Ремизова, А.М.Федорова и др. лежали в запасниках и вплоть до последней четверти XX в. никак не использовались в культурной жизни страны. Подобный запрет распространялся также на идейных врагов диктатуры пролетариата, многие из которых тоже были представлены в портретной галерее русских писателей: П.Н.Милюкова, П.Б.Струве, В.А.Мякотина и др. Картины с их изображением хотя и не попали под нож, но были глубоко упрятаны в спецхраны и фактически похоронены вместе с памятью о них. Лишь портреты В.В.Вересаева,

В.Г.Короленко, А.И.Куприна, Д.Н.Мамина-Сибиряка, Н.А.Морозова, С.А.Найденова, И.С.Рукавишникова, К.И.Чуковского, Т.Л.Щепкиной-Куперник, к которым у советской власти не было никаких претензий, изредка появлялись на различных выставках и экспозициях.

Результатом такого узко классового подхода явилось то, что художник И.К.Пархоменко в СССР получил известность не столько как создатель масштабной галереи русских писателей, сколько как автор натуральных живописных портретов большевистских вождей, прежде всего, В.И.Ленина, которые были написаны им в Кремле поздней осенью 1921 г., а также детского портрета Володи Ульянова, ставшего символом октябрятской звездочки, блестящей на груди каждого советского школьника начальных классов. Но и тут все было неоднозначно, и история продолжала вести свою оценку и переоценку событий давнего и недавнего прошлого, его творческого наследия и творцов. К концу двадцатых годов имена многих коммунистических вождей, портреты которых с натуры писал Пархоменко, были отнесены к стану врагов – Л.Д.Троцкого, Н.И.Муралова, Т.В.Сапронова, А.К.Воронского и др. При этом с каждым новым годом социалистического строительства число их все увеличивалось, а шансы на выживание – уменьшались.

Арестован был и сам И.К.Пархоменко, в одночасье превратившийся из «художника Кремля» в заключенного Бутырской тюрьмы. В 1928 г. он был обвинен в «дискредитировании советской власти» и назван «вредителем на фронте советской общественности», который не просто «должен для нашей общественности перестать существовать», а «должен навсегда быть вычеркнут из рядов работников искусств послеоктябрьского периода. Должен быть выброшен из рядов профсоюза, где он состоит членом. Должен быть лишен всех прав...» [19. с. 132]. Картины и бумаги И.К.Пархоменко частью пропали, частью оказались разбросанными по разным людям, частью упрятаны в спецхраны государственных учреждений. В этом плане судьба советских работ И.К.Пархоменко схожа, например, с историей художественного альбома Ю.П.Анненкова, содержавшего рисунки большевистских вождей и в 1928 г. изъятого из обращения (библиотек, музеев, магазинов), а затем уничтоженного, поскольку он практически весь состоял из портретов коммунистических лидеров, ставших «врагами народа»: Троцкого, Каменева, Радека, Енукидзе, Антонова-Овсеенко, Зиновьева, Муралова, Мейерхольда и др. Уцелели лишь портреты Ворошилова, Луначарского и, конечно же, Ленина, да и сам Юрий Анненков смог избежать репрессий только благодаря своевременной эмиграции [1.с. 493–494]. Художник И.К.Пархоменко эмигрировать не захотел и на себе испытал все повороты советской культурной политики. В начале лета 1930 г. его выпустили на свободу с полной реабилитацией и восстановлением в правах, однако здоровье его, физическое и душевное, оказалось существенно подорванным, да и имя, решительно вычеркнутое два года назад из мира культуры и сданное в спецхран, оттуда в полном объеме так и не было возвращено. В письме к заслуженному деятелю искусств РСФСР Н.Д.Телешову, которого Иван Кириллович знал еще в царские времена, он говорил: «Скомкали, смяли, надругались и выбросили за борт. Однако я остался жив и продолжаю работать, продолжаю служить тому высокому делу, которому предан всем своим существом с самых ранних лет и которому учился у больших мастеров» [19. с. 135].

Последние десять лет своей жизни художник провел в Харькове, где им по заказу украинского правительства были написаны натурные живописные портреты политической, военной и культурной элиты Украины – Г.И.Петровского, В.Я.Чубаря, С.В.Коссиора, И.Э.Якира, П.Г.Тычины и др. Однако и там он никогда не забывал о своем главном детище – галерее русских писателей, которую хотел сохранить как единый художественный памятник и передать потомкам в целостности и сохранности. Особенно его волновала судьба портрета Л.Н.Толстого, написанного им в Ясной Поляне летом 1909 г. и исчезнувшего в период революционной смуты со склада художественных изделий в Москве. От портрета «великого писателя земли русской» остались лишь репродукции и черно-белые снимки, выполненные в период его экспонирования в 1911 г. в Толстовском музее Петербурга и на Толстовской выставке в залах Исторического музея в Москве.

Поисками своего портрета Л.Н.Толстого художник занимался все советские годы. Он давал объявления о розыске, сообщал о нем в газетах и журналах, вел переписку с людьми, которые могли что-то знать, но все было тщетно. Так, 19 июня 1934 г. И.К.Пархоменко получил из Центрального музея художественной литературы, критики и публицистики письмо следующего содержания: «Многоуважаемый Иван Кириллович. Благодарю Вас за предложенные Вами в дар отпечатки и факсимиле с письма Л.Н.Толстого. Все, что Вы готовите для «Летописи», направляйте в Музей. Мы сами передадим рукопись редактору <...> Всего Вам наилучшего. Директор ЦМЛ Влад. Бонч-Бруевич» [19. с. 138]. В это же время Н.Н.Гусев, бывший секретарь Л.Н.Толстого, сообщал художнику: «Снимок с вашего портрета поместить, разумеется, необходимо. А какие еще иллюстрации имели вы в виду? Иллюстрации конечно будут» [Там же. С. 139]. И действительно, в 1938 г. Государственный литературный музей в своей «Летописи» напечатал хорошую репродукцию портрета Толстого кисти Пархоменко, которая в 1952 г. также была воспроизведена на фронтиспise 57 тома Полного собрания сочинений Л.Н.Толстого. Однако в 1979 г. в солидном юбилейном издании «Лев Николаевич Толстой в изобразительном искусстве», подготовленном сотрудниками Государственного музея Л.Н.Толстого, о портрете писателя работы И.К.Пархоменко уже не говорилось ни слова, будто его и не было вовсе. Логика проста: нет портрета, нет и художника, его создавшего.

Искал художник и другие свои пропавшие картины, но также безрезультатно. В конце концов, желая сберечь то, что осталось от литературной галереи и понимая, что лучше всего это может сделать государство, он в 1939 г. продал Государственному литературному музею в Москве 69 портретов русских и советских писателей. И хотя они более полувека пролежали там мертвым грузом, но все же, несмотря на Великую Отечественную войну и советскую разруху после нее, были сохранены.

Перестройка СССР, а затем и его крах перевернули многие представления, ранее казавшиеся незыблемыми, что существенно изменило отечественную «среду памяти»: вместо В.И.Ленина, который в 1918 г. одним росчерком пера уничтожил все памятники «царям и их слугам», снова стали возводить монументы Александру II, Александру III, Николаю II; советских командармов С.М.Буденного и М.В.Фрунзе потеснили белые генералы А.В.Колчак и А.И.Деникин, а вместо К.Маркса и Ф.Энгельса начали ссылаться на отца Сергия Булгакова и Николая Бердяева. На

рубеже XX–XXI вв. вновь стали актуальны сочинения Вяч. Иванова, А.М.Ремизова, В.В.Розанова, М.О.Меньшикова, особенно его «Письма к русской нации», П.Н.Милюкова, прежде всего, его «Очерки по истории русской культуры», даже «книжный король России» А.С.Суворин, оклеветанный большевиками, вновь вызвал к себе повышенный интерес.

Изменение культурной политики постсоветской России привело к тому, что Государственный литературный музей достал из запасников и смело разместил в своей центральной экспозиции на Петровке портреты Вячеслава Иванова, Василия Розанова и Льва Шестова кисти И.К.Пархоменко. А в начале XXI в., высоко оценивая историко-культурное значение всей галереи русских писателей как единого художественного памятника, Государственный литературный музей провел ее полную реставрацию и в мае 2011 г. представил в своей экспозиции. Для большинства посетителей она стала подлинным открытием, так же как и воспроизведенные на холстах литераторы. Выставка включала 43 портрета – М.П.Арцыбашева, П.Д.Боборыкина, В.П.Авенариуса, С.Д.Дрожжина, И.А.Бунина, А.М.Ремизова, К.М.Фофанова, Н.И.Кареева, Н.А.Морозова, А.С.Суворина и др. Одних не знали совершенно, других вспоминали с трудом. Из почти сотни «золотых перьев» России, век назад возбуждавших общественное мнение и постоянно бывших на слуху, в памяти нашего времени остались лишь единицы.

На этой майской, 2011 г., выставке картин И.К.Пархоменко помимо литераторов было представлено также несколько портретов общественных, государственных и политических деятелей России, в том числе последний прижизненный портрет главы царского правительства С.Ю.Витте. К галерее русских писателей он никак не относился, но, видимо, был приобретен В.Д.Бонч-Бруевичем незадолго до смерти художника с целью сохранения для страны живописного образа этого великого человека. Вообще, портреты политических и государственных деятелей дореволюционной России и СССР, созданные И.К.Пархоменко, в настоящее время разбросаны по совершенно разным музейным собраниям: Государственного литературного музея, Государственного центрального музея современной истории России (бывшего Музея Революции), Черниговского художественного музея и др. Между тем, собранные вместе, они составили бы интересную картинную галерею российской политической элиты, вершившей судьбу страны в первой трети XX в. Ее коллективный художественный образ, тщательно выписанный тонкой кистью И.К.Пархоменко, вместе с живописным образом литературной элиты может о многом сказать внимательному зрителю.

С давних времен считается, что действительно умер лишь тот, кто забыт, но богатое творческое наследие И.К.Пархоменко не позволяет нам предать забвению его имя, запечатленное на множестве художественных полотен, ставших в XXI в. подлинными памятниками истории и культуры России. Их судьба высветила одну из центральных проблем не только изобразительного искусства, но и культуры в целом: существует ли в условиях огромного разнообразия форм творчества универсальный критерий отбора и оценки деятельности того или иного представителя культуры, художественных достоинств его произведений, есть ли некий эталон, отталкиваясь от которого можно твердо и точно определить ценность накопленных артефактов? Ответ на этот вопрос, в основе своей теоретический, связанный с проблемами

культурной памяти и историко-культурного наследия, позволил бы избежать многих «исторических ошибок», приведших к сознательному уничтожению целых пластов культурного наследия человечества. Как писала философ О.Н.Данилова, в современной ситуации «важной задачей социологических исследований в области художественной культуры является поиск тех свойств материала искусства, которые более всего влияют на восприятие конкретных людей. Что, скажем, определяет для человека предпочтение той или иной картины, песни, скульптуры, поэзии и т.п. Эта проблема необычайно важна для социологии искусства и, тем не менее, она изучена поверхностно» [8. с. 105]. Чрезвычайно актуальна эта проблема и для истории культуры, нацеленной на восстановление социальной и культурной памяти и в целом культурного пространства ушедших эпох со всеми их героями и действующими лицами. XX в. показал, что отказываясь от культурного достояния ушедших поколений, выбирая из него лишь «удобные» имена, мы обрекаем себя на нищету духа и такое же забвение со стороны будущих поколений, в какое погрузили многих своих предшественников.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

- [1] *Анненков Ю.П.* Дневник моих встреч. – М.: И. Захаров, 2001. – 512 с.
- [2] *Бонгард-Левин Г.М.* Из «русской мысли». – СПб.: Изд-во «Алетейя», 2002. – 228 с.
- [3] *Бунин И.А.* Окаянные дни. – М. Молодая гвардия, 1991. – 336 с.
- [4] В жерновах революции. Российская интеллигенция между белыми и красными в пореволюционные годы. – М.: Русская панорама, 2008. – 288 с.
- [5] *Гиппиус З.* Вторая черная тетрадь // Наше наследие. 1990. № VI (18). С. 86–104.
- [6] *Гиппиус З.Н.* Современная запись 1914–1919 гг. Дневник // Мережковский Д.С. Больная Россия. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1991. – 273 с.
- [7] Горький и советские писатели. Неизданная переписка. Литературное наследство. Т. 70. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 736 с.
- [8] *Данилова О.Н.* В поисках воспринимаемых параметров: неметрическое многомерное шкалирование // Человек, культура и общество в контексте глобализации современного мира. – М.: Изд-во Независимого института гражданского общества, 2004. – С. 100–115.
- [9] *Корбюзье, Ле.* Путешествие на Восток. – М.: Стройиздат, 1991. – 120 с.
- [10] Красная новь. 1923. № 1.

- [11] *Крупская Н.К.* О библиотечном деле. Сборник трудов. В 6-ти тт. Т. 1. 1918–1924. – М.: Книга, 1982. – 448 с.
- [12] Культура в нормативных актах Советской власти. 1917–1922. – М.: ЗАО «Юридический Дом «Юстицинформ», 2009. – 384 с.
- [13] Культура в нормативных актах Советской власти. 1923–1927. – М.: ЗАО «Юридический Дом «Юстицинформ», 2010. – 528 с.
- [14] *Ленин В.И.* Как организовать соревнование? Полн. собр. соч. 5-е издание. – М.: Изд-во политической литературы, 1981. Т. 35. – С. 195–205.
- [15] *Маяковский В.В.* Радоваться рано. Полн. собр. соч. В 13 т. Т. 2. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. – 513 с.
- [16] *Моруа А.* Искусство Тургенева // Андре Моруа. Шестьдесят лет моей литературной жизни. Сборник статей. – М.: Прогресс, 1977. – 296 с.
- [17] *Пархоменко Т.А.* Культура без цензуры. Культура России от Рюрика до наших дней. – М.: Книжный клуб Книговек, 2010. – 688 с.
- [18] *Пархоменко Т.А.* Русский интеллигент на рубеже веков. – СПб.: Век искусства; Нива, 2007. – 208 с.
- [19] *Пархоменко Т.А.* Художник И.К. Пархоменко в лабиринте русской культуры. – М.: Изд-во Главархива Москвы ОАО «Московские учебники», 2006. – 148 с.
- [20] *Розанов В.В.* Уединенное. – М.: Республика, 1990. – 378 с.
- [21] *Тэффи.* Контрреволюционная буква: Рассказы, фельетоны. – СПб.: Изд-во «Азбука-классика», 2006. – 256 с.

© Пархоменко Т.А., 2015.

Статья поступила в редакцию 03.08.2015.

Пархоменко Татьяна Александровна,

доктор исторических наук,

начальник отдела Российского научно-исследовательского института

культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва.

e-mail: ParchomenkoT@yandex.ru

**HISTORY, CULTURE AND MEMORY REFLECTING IN THE PORTRAIT GALLERY
OF RUSSIAN WRITERS EXPOSED IN THE STATE LITERARY MUSEUM**

Abstract. Perception of history in terms of culture and, above all, in such category as memory, makes it possible not only to get deeply into the historical dimension of culture, but also to reveal the layering, variability and ambivalence of history and culture. Analysis of the past is always associated with the evaluation of its cultural significance, which, in turn, is based on the cultural values of a particular era. An important part of the history is the history of art, which represents the symbolic history of mankind in its artistic images. Art forms the historical memory – and artistic monuments play the same role in the study of culture, as written records: they help to restore a torn historical context, to imagine in all its fullness the life of a bygone era. An example is the fate of the Portrait Gallery of Russian writers created by the artist Ivan Parkhomenko, which is stored in the State Literary Museum in Moscow.

Key words: artist Ivan Kirillovich Parkhomenko (1870-1940), Russia, the Soviet Union, history, culture, memory, art, heritage, Gallery of Russian Writers, State Literary

Parkhomenko Tatiana Aleksandrovna,

D. in History,

D.Likhachev Russian Scientific Research Institute of Cultural and Natural Heritage (Moscow)