

Е. Ю. Куликова

КОГО ПРЕДПОЧИТАЕТ ЖИВОПИСЬ?

Заметки о выставке Н. Гончаровой «Между Востоком и Западом»

Государственная Третьяковская галерея

16 октября 2013 г. — 16 февраля 2014 г.

На свою беду или, может, счастье, я распо-
ряжаюсь натурой по прихоти страсти и вдохно-
вения... Я включаю в свои картины всё, что хочу.
Тем хуже для вещей, мною изображаемых, —
им приходится уживаться друг с другом.

П. Пикассо

В Москве, на Крымском валу 16 октября 2013 г. открылась выстав-
ка работ Наталии Гончаровой «Между Востоком и Западом». Эта выставка
стала «рифмой» к другой — столетней давности (1913) — московской пер-
сональной выставке художницы, в салоне Михайлова на Малой Дмитровке.
В 1913 г. «33-летняя художница показала более 750 работ, созданных с 1900
по 1913 год. Ошеломленная публика и ехидные критики тогда подсчитывали,
сколько дней у Гончаровой уходит на одну картину. А очевидец свидетельству-
ет: «Наталья Гончарова... недавно выставила семьсот холстов, изображающих
'свет', и несколько панно в сорок метров поверхности. Так как у нее очень ма-
ленькая мастерская, она пишет кусками, по памяти, и всю вещь целиком видит
впервые только на выставке»¹.

Сейчас, через 100 лет, «в экспозиции около 400 экспонатов 1907–1959
годов: живописные работы, эскизы к знаменитым спектаклям “Русских сезо-
нов” в Париже, наброски костюмов и тканей для Домов моды, редкие книжные
иллюстрации. В состав выставки вошли произведения из собрания Третья-
ковской галереи, обладающей уникальной по количеству и качественному
составу коллекцией работ Гончаровой, а также из 23 отечественных и зару-
бежных музеев и частных собраний»². Произведения Гончаровой приехали
в Россию из Парижа — центра Ж. Помпиду, музея современного искусства,
музея моды Гальера; из кельнского музея Людвиг; из Стеделик-музея Ам-
стердама; из «ABA Gallery» Нью-Йорка; из «SEPHEROT Foundation» Лихтен-
штейна; из петербургского Русского музея; из музеев Костромы, Уфы, Казани,
Нижнего Новгорода и др. «Но основу выставки составили наследие и архив
Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова, которые, согласно завещанию
второй жены Михаила Федоровича — Александры Клавдиевны Ларионовой-
Томилиной, в 1988 году были переданы в Третьяковскую галерею»³. «Впервые
в истории Гончарова представлена в таком полном объеме, а подавляющее

большинство произведений из этих коллекций никогда ранее не выставлялось в нашей стране... Эталонные произведения художницы разных периодов и направлений создают целостное представление о творческом пути яркой представительницы русского авангарда. Главное в творчестве Гончаровой — она связала прошлое, настоящее и будущее»⁴.

Четыреста работ расположены «на выставке тематически — по циклам, жанрам и сюжетам. Часть выставочного зала даже перегороджена расходящимися стенками, что, по мнению авторов экспозиции, напоминает о придуманном Ларионовым “лучизме”, которому недолго следовала его верная жена»⁵. Темы заданы так: вдоль правого прохода зала висят картины из *Крестьянского цикла*, слева по центру — *Религиозные мотивы*, в середине зала — *циклы «Жатва» и «Сбор винограда»*, *Русский пейзаж*, *Французский натюрморт и пейзаж*, в дальней части выставки — *Испанский цикл; Беспредметность, кубизм, футуризм; Книжная графика*, на втором этаже — *Мода, Театр*.

Целая эпоха! Трудно представить себе художника, совместившего в своем творчестве столько стилей, направлений, форм и образов, способов мышления и видения мира. Ренессансный талант! Конечно, начало XX в. характеризует удивительный расцвет всех искусств, но ни на кого не похожа (и в те годы, и в последующие) Наталия Гончарова, которую называют последовательницей А. Матисса и В. Ван Гога. Она творила рядом с «лучистом» М. Ларионовым, «супрематистом» К. Малевичем, «конструктивистом» В. Татлиным, «абстракционистом» В. Кандинским, с «амазонками аванграда» — О. Розановой, В. Степановой, Л. Поповой, Н. Удальцовой, А. Экстер... На полотнах Гончаровой каждый «стиль», каждое «направление» приобретают свое звучание, и выставка на Крымском валу позволяет увидеть всё богатство ее таланта.

Я начала обход с пейзажей — сначала русских, потом — французских. Не случайно картины расположены в «разных» рубриках: кажется, что их писали разные авторы. Вот «Фруктовый сад» (1908–1909) — мягкое сочетание пуантели и мазков наподобие Ван Гога: выглядит исключительно гармонично. Крохотные красные точки плодов на дереве (основной план) — размазанное серо-сине-фиолетовое небо (верх) и зелено-желто-белая трава (низ). Черный фон вдали, он скрыт художницей за веселым и ярким деревом, но именно он рождает оттенок тревожного неба.

«Осень. Парк» (1909): плотные, напористые мазки в стиле П. Сезанна, довольно резкие, свободные, сплошные линии, контрастные контуры — в отличие от точек «Сада». Изогнутое, создающее внутри полотна свою раму, дерево — черное, голое, и только светлые тени освещают часть его ветвей на фоне грозного фиолетово-черного неба. Этот цвет нарушен желтым и оранжевым: то ли закатными бликами, то ли общим ощущением осени. Красновато-оранжевые дорожки, по которым движутся фигуры людей. Несмотря на грубоватость линий, совершенно четко видно, что ветер раздувает их

одежды, что идут они несколько наперекор ему. Ветер вообще — персонаж картин Гончаровой: он развеивает шарфы, полы пальто, сгибает человеческие фигуры, даже собачий хвост отражает порывы ветра, вытягивается во всю длину, отзываясь и реагируя на воображаемое движение холста («Ветренный день», 1907; «Осень», 1909–1910 и др.).

Во всех русских пейзажах — что-то вроде пластической геометрии, кубизм в сочетании с цветностью и мягкостью импрессионизма: резковатые линии опускаются в плавящуюся живописность, приобретают вихревые свойства, так уходит угловатость. В результате жесткость образов преобразуется в округлые формы. Кудрявые вихры капустных голов, мягкие кроны деревьев на фоне изломанных острых стволов («Фруктовый сад осенью», 1909 и др.), или же — загибающиеся, переплетенные стволы, завершающиеся вверху яркими брызгами плодов или пушистых, точно завитых, листьев. Иногда вдруг — как будто на картине Н. Рериха (впечатляющие: небо, закат, даль), кто-то на переднем плане нарисовал голые ветки белых зимних деревьев, отбрасывающих такие же «перепутанные», тонкие, хрупкие тени на белом (конечно, не белом, такого цвета нет у живописцев! — синеватом, голубоватом, сероватом...) снегу.

А на «французских» картинах другая природа («натура»), другие цвета, другие линии, другое настроение... Тоже «Осенний пейзаж», но никогда не перепутаешь его с «русской» осенью — холодной и ветреной. Здесь мягкость красок, нежность фиолетового оттенка неба, сочетающегося с темной и светлой рыжиной и зеленоватостью крон очень нежных, хрупких, изящных деревьев и листвы внизу — нарядной, желтой, веселой, сказочной. Неудивительно, что и персонажи — не бегут, сгибаясь от порывов жестокого ветра, а отдыхают, вдыхая эту красоту. Осень ведь — самое красивое время года, и эти переливы красок так хороши, так легки! И даже сероватые тени деревьев на дальнем плане не создают ощущения холода или тревоги, они спокойны, подчеркивая собой лишь перспективу: пространство тихо уходит вглубь, маня за собой зрителя. Это касается «зелено-желтых» пейзажей.

Есть и «серо-голубые». Море. Скалы. Купальщица с собакой в духе Пикассо. Линии четкие, ни пышных ветвей, вихрящихся листьев и травы. Лишь строгие очертания стволов, паруса на море, гор. Но эффекта суровости всё равно нет. Тона легкие, серое легко переходит в голубое, потом — в синее; белый парус отражается в бликах волн, в светлых пятнах на стволах, и кажется — картина летит. Или — рядом: на фоне коричневатого утеса и темно-серого дерева — голого ствола — крохотная фигурка дамы в белом платье с белым зонтиком, такая хрупкая на фоне «грубоватого» пейзажа, что тотчас грубоватость сменяется на какое-то светлое парящее чувство перед величием воды, утесов, почти невидного берега (пространство все вертикальное, будто уносит тебя высоко в небо, с которым сливается море, а точка пересечения отсутствует).

Купальщица и ее собака словно рассыпаются на части, как в картинах абстракционистов, но тут же образ собирается воедино: театрально оттопыренная рука, приподнятая нога, грудь, резкий поворот головы. Собака смотрит, скалится и изгибает немного спину. И всё — на фоне камня (высокого, но не подавляющего): он ловит тени, отражает движения, изгибы, вбирает в себя всю неимоверную пластику, переданную Гончаровой. Игра цветов от почти белого — до песочного — светло-коричневого — терракотового — серо-коричневого сменяется дальним фоном: морем. Сквозь его синеву тоже проступают коричневые блики; может, они рождены песком, его тема вдруг оказывается ведущей. Когда стоишь на берегу — видишь море, прежде всего, синюю или серую гладь, но — другой поворот: и мир завертится в золоте (светлом/темном) песка — и картина приобретет другой колорит.

«Завтрак» (1924). О нем написала М. Цветаева, настоящую новеллу сочинила, не могу удержаться — привожу ее целиком:

Большое полотно «Завтрак». Зеленый сад, отзавтракавший стол. На фоне летних тропик — семейка. Центр внимания — усатый профиль, усо-устремленный сразу на двух: жену и не-жену, голубую и розовую, одну обманщицу, Другую обманутую. Голубая от розовой закуривает, розовая спички — пухлой рукой — придерживает. Воздух над этой тройкой — вожделение. Напротив розовой, на другом конце стола, малохольный авдиот в канотье и без пиджака. Красные руки вгреблись в плетеную спинку стула. Ноги подламываются. Тоже профиль, не тот же профиль. Усат. — Безус. Черен. — Белес. Подл. — Глуп. Глядит на розовую (мать или сестру), а видит белую, на которую не глядеть, ожидая того часа, когда тоже, как дитя, будет, глядит — сразу на двух. Белая возле и глядит на него. Воздух в этом углу еще — мление. И, минуя всех и все: усы, безусости, и подстольные нажимы ног, и подскатертные пожимы рук, — с лицом непреклонным как рок, жестом непреклонным как рок, — поверх голов, голубой и розовой — почти им на головы — с белым трехугольником рока на черной груди (перелицованный туз пик) — на протезе руки и, на ней, подносе — служанка подает фрукты.

Подбородок у розовой вдвое против положенного, но не римский. Нос у канотье как изнутри пальцем выпихнут, но не галльский. Гнусь усатого не в усе, а в улыбочной морщине, деревянной. О голубой сказать нечего, ибо она обманута. О ней скажем завтра, когда так же будет глядеть — сразу на двух: черного и его друга, которого нет, но который вот-вот придет. Друг — рыжий.

Кто дома, кто в гостях? Чей завтрак съели? Нужно думать, обманутой. Розовая с братом — (или сыном) — канотье в гостях. Захватила, кстати, и племянницу (белую). Чтоб занять канотье. А самой заняться усом. Рука уса на газете, еще не развернутой. Когда розовая уйдет, а голубая останется — развернет.

Детей нет и быть не может, собака есть, но не пес, а бес. За этим столом никого и ничего лишнего. Вечная тройка, вечная двойка и вечная единица: рок.

Либо семейный портрет, либо гениальная сатира на буржуазную семью. Впрочем — то же⁶.

Картина и правда — сатирическая, яркая. Как пишут критики, «ироничное бытописание». Контекст — продолжение французских завтраков, начиная от «Завтрака на траве», с легкой руки Э. Мане породившего множество

продолжений и вариаций: элегический этюд К. Моне (1865–1866), версия П. Сезанна с одетыми мужчинами и обнаженными женщинами на природе (1870), 150 рисунков П. Пикассо (помимо рисунков, художник создал 27 картин, 3 гравюры и 18 картонных моделей для скульптуры), вариации А. Дерена (1938) и Дж. Тиссо («Завтрак вчетвером», 1870), «Остров любви» (1935) З. Валишевского, «Пикник в лесу Густава Климта» (1992–2002) Х. Мачадо и т. д. и т. п. вплоть до фотографий на обложку музыкальных альбомов: в 1981 г. М. Макларен — продюсер группы «Wow wow wow» предложил использовать идею картины в обложке первого альбома «Последний из могижан». На картине Гончаровой нет обнаженной героини — Музы или же менее символической спутницы мужчин, выехавших на пикник. Это именно сценка из жизни, как ее описала Цветаева, однако — с некоторым — почти юмористическим намеком на условность. Вероятно, изображен, действительно, сад, а не лес, как во всех «Завтраках на траве». Но сад похож на рожицу, где происходит пикник, не только «образно», но и заданной в заголовке частичной переключкой с картинами Мане, Моне и др. Шуточная отсылка. А если это не сад, то крайне забавно смотрятся деревянный стол и деревянные стулья, как в доме; классический белый передник на служанке, которая торжественно несет на стол корзину с фруктами... вся группа выглядит «вырезанной» из обыкновенной гостиной и «перенесенной» в лесок, на природу.

Завтрак», конечно, *не* на траве. Зачем же тогда пейзаж, весь антураж? И еще один нюанс. Под столом — осень, золотые листья напоминают рыжий ковер, переключаются с деревянным (коричнево-желтым) цветом мебели. За спинами персонажей — зелень: слева — темная, прямо — более светлая, и все это выходит к мягко розовому небу. Облака медленно плывут, будто шевелятся едва-едва, между ними чуть заметные просветы фиолетового — почти незаметного оттенка. И вдали даже кусочек зеленого поля виднеется.

Странное смещение пространств — домашнего и природного, времен года, отношений персонажей... Один из самых загадочных «Завтраков».

Еще на выставке есть очень «французское» произведение: не картина — ширма «Набережная Сены» (1930-е гг.) В июле 2012 г. на площадке Московского музея современного искусства на Гоголевском бульваре она участвовала в выставке «XX век. Избранное». Четыре створки, почти графика. Изображена панорама на остров Сите и Сент-Луис приблизительно с точки на уровне Отель-де-Вилля (Hôtel de Ville). Здания на двух средних ширмах — с острова Сент-Луис, справа — Нотр-Дам, слева — памятник Этьену Марселю у южного фасада мэрии (он и сейчас стоит). Весь город сверху. Тонкие деревья с шапками из листьев, как орнамент, обрамляют ширму. Кроны смешиваются с облаками, так что уже непонятно — кроны ли это, или небо, тем более что часть стволов и веток голая. Откуда листва? Будто существует сама по себе. Две левые створки пересекает мост, под ним — Сена. Всё, что справа по всей шир-

ме, — Париж: конный памятник, здания, башни, шпили. Мост словно отрезает левую нижнюю часть, это собственно набережная. И там — персонажи. Дамы в роскошных платьях с кавалерами в смокингах, часть героев остается с правой стороны, но только внизу. Низ ширмы — променад, люди, наслаждающиеся прогулкой по красивому городу. Верх (в два раза больше пространства) — город. И как будто похоже на стаффажные полотна мирискусников, Бенуа, Сомова... и не очень похоже! Всё другое. Даже сюжет, вроде бы, близкий, передан совсем иначе. Краски другие. И тонкость линий иная. Потому и нет яркости, а всё тонет в мягких размытых полутонах.

И в «русском», и «французском» циклах выставлены натюрморты. Кувшины, цветы — магнолии, подсолнухи, розы, герани, чертополох: яркие, объемные, и «колючие», и с пышными листьями и сочными цветами (и наоборот: эпитеты можно легко поменять). Живая топорщащаяся природа, в раме не зафиксированная, стремящаяся за пределы холста. Не на глазах оживающая, нет — уже живая до взгляда. Именно не люди — цветы, динамичные, шевелящиеся, будто нет никакого омертвляющего изображения. Гончарова их наделяет жизнью.

«Интерьер с рисунками на стене» (сер. 1920-х гг.). Картина в картине, точнее, две картины в одной плюс микро-натюрморт (одиноким букетик на пустом столе), чуть вдали — маленький цветочек, справа — стакан с водой (вероятно, для букетика), рядом со стаканом еще один рисунок — карандашный набросок, даже не эскиз, этого самого оставленного букетика. Абсолютно метатекстовое произведение: рама картины, внутри — два листка с рисунками, каждый из которых заключен в свою рамку, рама окна в левом рисунке, условная рама в черновом наброске на столе, и даже стол, на котором лежат букет и рисунок, напоминает раму. Итого шесть (если не считать личинок на правом рисунке «рамками» для преображения гусениц в бабочек, «чудовищ» — в «красавиц»). Пять текстов в тексте, «историй» в истории, образов в образе. Настоящая изобразительная «матрешка».

Устроители выставки выделили специальный раздел — религиозные полотна. По отзывам посетителей, так было задумано специально, чтобы подчеркнуть «национальное» начало в творчестве Гончаровой. По поводу религиозных картин Гончаровой еще в начале века звучали противоположные высказывания (*гениально* и — *богохульно*, например), были бурные дискуссии, художницу обвиняли в кощунственном искажении иконописи, запрещали выставлять ряд полотен (в т. ч. «Евангелистов»). В течение жизни она постоянно возвращалась к библейской тематике. За две недели до смерти работала над проектом росписи часовни St. Lubin (Chevreuse)⁷.

В религиозных мотивах — три условные части: полотна-«иконы» («Евангелисты», несколько картин на тему Богородицы с младенцем и Спасителя, «Целитель Пантелеймон с архангелами», «Старец с семью звездами (Апо-

калипсис)» и др.) и картины из циклов «Жатва» (1911) и «Сбор винограда» (1911). Знаменитые религиозные произведения Гончаровой, как писалось неоднократно, соединяют традиции западной (в частности, Сезанна и Пикассо) и восточной культуры. Она «совместила западно-светское с ортодоксальной живописной манерой в своих образах»⁸, свойства старой русско-византийской иконописи и католических фресок и примитивизма, идущего от лубка. Четыре евангелиста — в синем, красном, сером и зеленом — мудры, печальны, их пронзительные глаза не жгут, не смотрят на зрителя, а устремлены к Богу. «Завораживающий ритм чередующихся жестов, подчеркнутый замкнутой композицией развернутых свитков, вызывает ассоциации со “священным собеседованием” в скульптурах готических соборов»⁹.

Богородица на разных полотнах печальна, она как бы вбирает в себя и все горести того, кто на нее смотрит. Одна из Богородиц — трехчастная, в середине — Она с младенцем; обрамляют ее две картины с чудесным орнаментом из цветов — веселым, ярким, сияющим. И на центральном полотне справа и слева от рамы — обрисовка, словно перья диковинной синей птицы. Восток и Запад, грусть и свет, невероятное и органичное «гончаровское» сочетание. Есть вторая «рамка» и на «иконе» «Спаса» (1910–1911): вокруг его лика плетется орнамент из виноградных лоз. Святой Дух из «Троицы» (1909–1910) прячется за алыми крыльями, он словно скрывает страдания, глядя на мир людей. «Старец с семью звездами» — апокалиптическая тема, иллюстрирующая видение Иоанна из «Книги откровения». «Гончарова точно следует тексту, изображая старика... исключая только обоюдоострый меч и заменяя его двузубцем»¹⁰.

За рубежом цикл «Жатва» показывали в 1990-х гг., в России — впервые после 1913 г. «Из девяти картин известно местонахождение семи — три хранятся у нас, две в Центре Помпиду, одна в Костроме и еще одна в Омске. Две работы пропали. Мы знаем их названия: “Город, заливаемый водой” и “Царь”, к последнему существует рисунок»¹¹. «Жатва» — цикл апокалиптический. Тревожный, страшный, подавляющий, весь состоящий из агрессивного сочетания красного, желтого и синего цветов. И вместе с тем чувствуется биение невероятной силы, мощи. В картинах одновременно — страх и его подавление, ужас перед наступлением тьмы и победа над ним. Разрушительная энергия «Девы на звере» (Деву Гончарова изображала трижды), «Ангелов, метающих камни» сочетается с человеческой силой *ног*, жмущих вино, и *рук* жнущих людей. Две птицы — Павлин и Феникс — предстают символами возрождения и красоты. Они почти абстрактны и декоративны по сравнению с другими образами, их перья горят, обещая не гибель, а новую жизнь. И Пророк словно мудро смотрит и видит все, что должно произойти с миром, и Змей за его спиной тоже видит, наверное, все обольщения, страсти и страдания, которые испытает человечество. А «Лев» из «Сбора винограда» — как играющий малыш, весь переливается оранжевыми бликами и как будто отменяет всю эсхатологию.

Исключительно это сочетание трагизма и почти что веселья: «образы... носят фольклорный характер и похожи на русские раскрашенные игрушки с их... разнообразными окрасками и юмористическими формами и содержанием»¹². По мысли Г. Поспелова, Гончаровой «было свойственно очень сильное историческое воображение. У нее ангелы мечут камни на город, у нее сцены из Апокалипсиса, у нее евангельский цикл “Бегство в Египет” — и никакого предчувствия мрака. У Гончаровой очень сильная, очень экспрессивная живопись... главное — это красота и сила древних преданий. И даже в сценах из Апокалипсиса ощущается какая-то невероятная красота мистерии»¹³.

«А. Н. Бенуа заметил, что “кучность ее красок заставляет мечтать о целых соборах, которые украсились бы такой сияющей колерами живописью”. Можно себе представить, как ее образы, подобные “Евангелистам”, могли бы занять столбы или даже абсиду воображаемого сурового храма, сюжеты из серии “Сбор винограда” (мотивы гончаровского “бестиария” — “Лев” или “Бык”, — “пьющие вино” или “танцующие крестьяне”) — места на его боковых стенах, а апокалипсические сцены из “Жатвы” (“Ангелы, мечущие камни на город”, “Дева на звере”) — всю западную стену, где обыкновенно располагались сюжеты из “Страшного суда»»¹⁴.

Между «Жатвой» и «Сбором винограда» — павлин из «Художественных возможностей...» — Павлин египетский, «сотканный из яркого оперения хвоста, или хвост, рождающийся из светопорождающего фиолета самого павлина»¹⁵. Когда попадаешь на выставку — это первая картина, бросающаяся в глаза. Впервые «Павлин под ярким солнцем» (1911) появился в 1912 г. на выставке «Ослиный хвост». Всего же Гончарова использовала пять стилей в разных картинах из серии «Художественные возможности по поводу павлина»: китайский, футуристический, кубистический, стиль русской вышивки и египетский. Два последних «Павлина» представлены на выставке. Египетский «лучеиспускает, так как перья его хвоста воспринимаются как лучи. Центр лучеиспускания — хвост павлина — становится и *центром* — *солнцем* (курсив автора. — Е. К.), но и сам оказывается под солнцем (не проявленным). Этому эффекту способствует смещение хвоста-солнца»¹⁶. Если обойти «солнечного» Павлина, откроется Павлин «русский», вышитый стежками, состоящий из лепесточков и цветочков, с четко очерченными контурами тела и пятью «ветками» хвоста. Этот «“Павлин” показывает нам Гончарову-лирика, деликатного мастера с огромным потенциалом декоратора, выраженным не в цвете полотна, а в его линейном ритме... При всей плоскостности решения павлина, сама картина объемна. Блеклая охра земли-основания (нижняя горизонталь полотна) позволяет от нее (из нее) “произрастать” клубящимся серо-серебристым мазкам, образующим пышное строгое дерево — фон для благородного “вышитого” павлина»¹⁷.

«Художественные возможности по поводу павлина» Гончаровой послужили одним из источников пантуна Н. Гумилева «Гончарова и Ларионов»: серия

«Павлинов» связана общим мотивом, «повтором», тянущимся из полотна в полотно, подобно тому, как два стиха в пантунах перетекают из одной строфы в другую¹⁸. Авангардистские открытия художников у Гумилева оказались вписанными в строгую форму малайского жанра пантун. Но именно этот жанр обладает чертами восточного орнамента, подчеркивая творческие особенности Гончаровой и Ларионова. Система повторяющихся строк, с каждым поворотом меняющих оттенок смысла, позволяет представить картины почти визуально:

Восток и нежный и блестящий	В себе открыла Гончарова
В себе открыла Гончарова,	Павлиных красок бред и пенью,
Величье жизни настоящей	У Ларионова сурово
У Ларионова сурово.	Железного огня круженье.

Павлиных красок бред и пенью
От Индии до Византии,
Железного огня круженье —
Вой покоряемой стихии...

От стиха «В себе открыла Гончарова» идут две «ветки»: «Восток и нежный и блестящий» и «Павлиных красок бред и пенью». Эти «ветки» и связаны между собой, и различны. Павлины Гончаровой и рождены Востоком, и отсылают к русской вышивке. Близость, но неоднородность — вот смысл «тавтологий» пантуна, и стихотворение Гумилева отражает сущность искусства художников. Начинается пантун со строки «Восток и нежный и блестящий» и ею же заканчивается. Яркое оперение текста имеет кольцевую структуру, восточный мотив опоясывает стихотворение; судьба и творчество двух художников преломляются в свете сияющего орнамента — стихотворного узора, основанного на повторе и чередовании составляющих его элементов.

Как выше сказано, «правая линия» лучей-дорожек, ведущих зрителя по залу, — так называемый «Крестьянский цикл». На самом деле, такой заголовок сужает тематику и, главное, стилистику картин Гончаровой. Но, в конце концов, не в названии дело. Многие из картин сама художница определила как «декоративные панно». Например, «Пейзаж с фигурами» (нач. 1910-х), в котором удивительная гибкость линий (ветки дерева, наклоняющаяся фигура человека, контур дороги) сочетается с изящной прорисовкой цветов, почти обвивающих дерево, подобно орнаменту. Кажется, рассматриваешь тканый узор, а не писанную гуашью картину. Зимней ее вариацией можно назвать полотно «Зима. Сбор хвороста» (1911) — по мнению И. Зданевича, отсылка к «японцам». Добавлю — и ко всем идиллическим пасторальям в крестьянском духе: перед нами — дерево с мягко крениющимися ветвями, крестьяне с охапками хвороста за спиной (хворост тоже имеет некий извив, легкую закругленность), в плавных изгибах дорога, небо с как бы кружащимися облаками, и все усыпано снежинками — красивыми и прихотливыми, похожими на цветы в летнем пейзаже.

Между тем в знаменитом «Мытье холста» (1910), «Стрижке овец» (1908–1909) и других полотнах, представленных рядом с ними, декоративность и тонкость узора сменяются тяжеловесностью и монументальностью. Близость этого этапа творчества Гончаровой к примитивизму безусловна: «фигуры словно замирают в действии — сборе фруктов, вязании снопов, косьебе...»¹⁹. В образах крестьянок проступают черты «скифских каменных баб», русских крашенных кукол, и понятно, что это — наследие Востока²⁰, а не Запада, что настоящая Русь во многом (если не во всем) произошла из Азии. От этой мощи и какой-то почти звериной пластики страшновато: Гончарова срывает покровы привычной западной цивилизации и открывает сильное и дикое начало русского человека. Земля на картинах превращается в холст, на котором творится первозданный мир.

Гончарова видит, где искусство примитива граничит с кубизмом, и превращает скифских идолов в антропоморфных истуканов. «Крестьяне, собирающие виноград» (1913–1914) — логическое продолжение «русского» этапа. Футуристические и авангардные образы Гончаровой рождаются из этих «крестьянских» картин — либо «идиллических», либо «грубых», «одеревеневших» и «диких». Предреволюционная Россия смотрит на читателей черными глазами баб, сильные руки которых преобразуют землю, создают новый космос.

Не случайно непосредственно за «Крестьянским циклом» устроители выставки поместили абстрактные, лучистские, кубистические и «космические» композиции художницы. Новая пластика существует на грани с прежними изображениями, но Гончарова отменяет образную содержательность и расщепляет мир на лучи, геометрические фигуры, делит холст на отдельные части. «Пустота» (1913) написана за два года до «Черного квадрата» К. Малевича. «На кубистическом фоне растекается бесформенная белая зона со схематически обозначенной на ней глубиной»²¹. Одновременно плоскостная и втягивающая в себя, словно воронка, пустота своим простым, почти грубым белым цветом «рвет» картину, создавая ощущение пребывания в каком-то ином — непривычном — мире.

Рядом — «лучистский» портрет Ларионова, весь брызжущий золотыми облесками; лучистые лилии — искрящиеся, вспыхивающие, как пожар, внутри рамки... «Оригинально живописное построение лучей, обозначающих лепестки цветка... они обводятся тонким белильным контуром, заканчивающимся более широким мазком белил. Причем иногда эти мазки формируют освещенный условный объем верхней части лепестка»²². Очертания преобразуются в «сумму лучей, идущих от источника света, отраженных от предмета и попавших в поле нашего зрения»²³. И «лучистские», и кубистические картины Гончаровой демонстрируют идеи «всёчества», теоретически сформулированные И. Зданевичем. Если к этому прибавить пуантелистские пейзажи, «сезанновские» натюрморты и портреты, сделанные то в стиле «сюрреализма» Пикассо,

то в стиле примитивизма Пиросмани, можно метафору «всёчество» расширить до невыносимых границ и только поразиться тому, как русская художница сумела показать в своем творчестве «историю» (да и «теорию»!) живописи.

Прежде чем закончить описание авангардных творений Гончаровой, хочу пару слов сказать об отдельной «стенке» ее пошуаров. При создании пошуара используется трафарет для рисования. Гравюра или рисунок окрашиваются через «окошки», прорезанные в бумаге. Существуют две основные разновидности трафаретной печати: через жесткие трафареты, вырезающиеся из бумаги, картона, и через сетчатые трафареты, представляющие собой натянутую на раму тонкую ткань (шелкография). Среди пошуаров Гончаровой — «Театральные портреты» (в т. ч. образы Леонида Мясина, Тамары Карсавиной, Иды Рубинштейн).

Одно из моих открытий на выставке — *Испанки* Гончаровой. Им отведена отдельная часть зала, где властвуют над зрителями только испанские образы и мотивы — монументальные холсты, созданные художницей в Париже. Впервые после 1926 г. воссоединились части полиптиха «Испанки» (1923–1926), одна из которых принадлежит собранию Третьяковской галереи, а четыре других — музеям Парижа (два полотна — Музею современной истории, два — Центру Жоржа Помпиду²⁴). Как и части цикла «Жатва», «Испанки» могут «собираться», «складываться» в полиптих только на выставках, и эта выставка — уникальная возможность видеть их вместе.

Этнический стиль в творчестве Гончаровой — нечто особое: русские крестьяне («примитивная жизнь, не то российские крестьянки, не то таитянки!»²⁵), изысканные испанские гранд-дамы, «Еврейские женщины» — словно прообраз будущих испанок. Крымский степной мир «родил» в сознании художницы... персонажей... «Типы евреев, таких не похожих на наших, таких испанских. Глядя на своих испанок, я их потом узнала»... Витрина скромной еврейской лавочки, где соседствуют сахарная голова, кондитерские изделия, рыбы и бутылки с маслом — фон, на котором выступают три женских возраста, три ипостаси. Самая хрупкая, сидящая на стуле перед магазинчиком — закутанная в белое невеста. Две другие фигуры «проектируют» ее будущую жизнь: зрелая, полнокровная, красивая женщина и старуха с лицом, будто вырезанным из дерева»²⁶.

В испанском цикле полное разнообразие стиля — от близкого к натурализму до ар деко и кубизма: «Две испанки» (нач. 1920-х) «Испанка с веером» (сер. 1920-х), «Испанки» (1922), «Осенний вечер (Испанки)» (между 1922 и 1927), шестичастная ширма «Испанки» (1923–1926), «Весна. Белые испанки» (1932) и др. Все они — разные. Более «ранняя» испанка с веером состоит вся из геометрических фигур, вписанных в затейливый цветочный орнамент. Очертания веера создают ритмический ряд картины, кажется, что вся композиция кружится, замыкается и размыкается, подобно вееру (варианту, кстати, павлиньего хвоста, столь любимого Гончаровой). Холст делится, как архитектурное

сооружение, на арки, которые и формируют эффект поворота, подчеркивая динамику изображения.

Как писала М. Цветаева, «тема — испанки... повторяется, т. е. повторяется только слово, наименование вещи и название встречающегося в ней предмета, веер, например. Ибо сам веер от разу к разу — другой. Ибо иная задача веера. Повторность чисто литературная — ничего общего с живописью не имеющая»²⁷. Даже фигуры героинь «веерные», шарнирные ноги передают пластику фламенко.

В «Двух испанках» — декоративный вариант кубизма. «Дробный чеканный ритм объединяет все элементы изображения... Лица, обобщенные до знаков, подчеркивают симметрию композиции; жесты рук создают в ее центре веерообразное движение. Аскетичное звучание черного и белого цветов оживляется бархатистой живописной фактурой»²⁸.

Весенние (белые) испанки более всего напоминают изысканно вытканый гобелен. Весна — фон из цветущих деревьев, словно покрывающих персонажей ажурными накидками из полупрозрачного гипюра. Флористический орнамент бело-розового оттенка выглядит как настоящая, объемная «материя», которую хочется потрогать, погладить рукой. Она рифмуется с облаками белых лепестков на деревьях. Мягкость, нежность, теплота поистине «кружевного» полотна чаруют и не отпускают от себя. Привычный образ ярких испанок на холсте Гончаровой преобразован: это новый поворот темы, именно белизна открывает истинную сущность южной цветущей красоты. «Лучший отзыв... недоуменный возглас одного газетного рецензента: "Mais ce ne sont pas des femmes, ce sont des cathédrales!" (Да это же не женщины, это — соборы!). Всё от собора: и створчатость, и вертикальность, и каменность, и кружевность. Гончаровские испанки — именно соборы под кружевом, во всей прямоте под ним и отдельности от него. Первое чувство: не согнешь. Кружевные цитадели»²⁹.

Наконец, полиптих, стоять перед которым, кажется, даже вечности мало. В Париже Гончарова расписывала ширмы. Их «можно разворачивать, как группу панно, ставить углами, и тогда возникает иллюзия скульптурной глубины»³⁰.

Пять частей ширмы. В центре — «двойная», складывающаяся, с двумя испанками. Итого — шесть героинь в черно-белых нарядах, будто отсвечивающих разными оттенками — веера, цветочного фона-орнамента — от коричневого до золотого. Как точно сказано у Цветаевой: «В Испании Гончарова открывает черный цвет, черный не как отсутствие, а как наличность. Черный как цвет и как свет. Здесь же впервые находит свою пресловутую гончаровскую гамму: черный, белый, коричневый, рыжий. Цвета сами по себе не яркие, яркими не считающиеся, приобретают от чистоты и соседства исключительную яркость. Картина кажется написанной красным, скажем, и синим, хотя явно коричневым и белым. Яркость изнутри. (В красках, как в слове, яркость, очевидно, вопрос соседства, у нас — контекста.)»³¹. Складки одежды — платья

и мантильи, полусложенные веера, неожиданные углы в орнаменте вокруг испанок — все это подчеркивает саму идею складывающейся и раскладывающейся ширмы, ее легкость, динамичность и важную функцию — игру с пространством, которое ширма может разделить, отгородить, преобразить.

Одни испанки отражаются в других, поздние (1930-х) даже немножко переключаются с портретами А. Головина, такие они яркие, цветущие, дышащие югом. Эти испанки «смотрят» на бледных, тонких, декоративных, спрятанных за орнаментом из магнолий на панно для столовой С. А. Кусевицкого. Огромное полотно — из московской частной коллекции. Гончарова занималась украшением виллы дирижера Сергея Кусевицкого, выполнила панно, эскизы мебели. И. Вакар рассказывает об этом: «Работы были проданы, и мы не знали, где они находятся. И вдруг, когда каталог выставки был почти готов, один коллекционер сообщил нам, что в Москве есть прекрасное панно. Выяснилось, что это именно оно. Ввели его в каталог буквально в последний момент»³². Рядом с панно — фигуры-марионетки, состоящие из странных очертаний и изгибов. Размышляя об *Испанках* Гончаровой, Э. Партон отмечает: «in *Espagnole*... the elegant elongation of the figure, the interesting play of different shapes, the evocative autumn colours, gay floral ornamentation and scumbles of paint, which intrude and disappear only to counterpoint the restrained and hieratic quality of the figure, are handled with great beauty and characteristic finesse»³³.

Все это создано одним художником, владеющим стилями, красками и пространством.

В разделе «Книжная графика» — иллюстрации к «Слову о полку Игореве», «Сказке о царе Салтане»; символы евангелистов — дивные лики Ангела, Тельца, Льва и Орла; «Христос», предназначенный в подарок Н. Гумилеву (в центре — Спаситель, евангелисты — в четырех углах; вероятно, рисунок, сделанный к стихотворению поэта «Христос»); написанные графитным карандашом «Две испанки» — с отстраненными взглядами, в прозрачных мантильях из ажурной ткани.

Иллюстрации к сказке Пушкина, переведенной прозой на французский язык, представлены на развороте книги: справа — картинка (например, веселая острохвостая белочка — хвост изгибается, как веер, — на фоне голубой елочки и золотисто-оранжевого града с башенками, куполами, дворцами; по бокам — две «кариатиды»), слева — текст: Гвидон восхищается Лебедью («quel cygne! Que Dieu lui donne d'être joyeux comme moi!» — «Ай да лебедь — дай ей, Боже, / Что и мне, веселье то же») и строит для белочки хрустальный домик.

Цикл иллюстраций к «Слову о полку Игореве» необычен — вне привычной аффектации, связанной с лирическими сценами (плач Ярославны), и эпических массовости и масштабности в изображении битвы: «драматизм... передается... иносказательно, благодаря виртуозной стилизации изображений зверей и птиц, экспрессии орнаментальных построений... Архитектурные мотивы...

немедленно вызывают в памяти задники декораций, их отличает откровенно условная, плоскостная манера исполнения, но одновременно — четкость и подробность»³⁴.

* * *

Как толькоходишь в зал, видишь *три образа* Гончаровой. Два *Автопортрета* и один *Портрет* кисти Ларионова. Тоже своего рода маленький цикл. Веер лиц, ликов, обликов, отображений, выражений художницы. Вот она «с желтыми (тигровыми) лилиями» (1907–1908): букет-«факел», белая с голубыми и розовыми рефлексамии блуза, грубоватые руки — руки творца, на заднем плане холсты... и — взгляд, ироничный, веселый, как будто Гончарова слегка подшучивает над зрителем. «Стихия красок торжествует над предметной средой, которой противопоставлена еще более энергичная экспрессивная живопись переднего плана»³⁵.

Гончарова приходилась двоюродной правнучкой жене Пушкина. Прадед художницы, Сергей Николаевич Гончаров, был родным братом Н. Н. Гончаровой-Пушкиной. А в эссе Цветаевой читаем: «Гончарова не в двоюродную бабушку пошла, а в сводного деда»³⁶. И по Автопортрету это видно! Она и внешне похожа на Пушкина — чем-то неуловимым, но ясно ощущаемым. Может быть, «всёчеством», умением писать всё — тем же умением, которым обладал и Пушкин.

Еще одно — совсем косвенное — родство, возможно, придуманное, опозитизированное Цветаевой, размышляющей о предках художницы, — «родство» с Петром I: «Первый, о ком слышно, — Абрам Гончар. Абрам Гончар первый пускает в ход широкий станок для парусов. А России нужны паруса, ибо правит Петр. Сотрудник Петра. Петр бывает в доме. Несколько красок дочерей. Говорят, что в одну, с одной... Упоминаю, но не настаиваю. Но также не могу не упомянуть, что в одном позднем женском — (гончаровской бабушки) — лице лицо Петра отразилось, как в зеркале. Первый, о ком слышно, изобретатель, умница, человек, шагавший с временем, которое тогда шагало шагом Петра. Современник будущего — вот Абрам Гончар. Первый русский парус — его парус»³⁷.

На «Автопортрете в старинном костюме» (1907–1908) изображена нежная красавица в этнографической стилистике. Удивительны и мягкость пластики, и мягкость красок. Две Гончаровых рядом — разные, как и все циклы, все периоды, все стили. Написаны портреты в одно время. Конечно, различие не как между лучизмом и пуантелизмом, здесь другое: покорительница стихий — и тихая девушка, творец-авангардист — и «лирическая героиня», полная света и тепла.

Но — самым первым, на «входе» — представлен портрет Гончаровой (ок. 1911) кисти Ларионова (один из многих, внутри зала мы увидим портрет 1915 г., им написанный). Слегка восточное лицо, то ли раскрашенное красками

(Гончарова любила разрисовывать сама себя «татуировками»), то ли затемненное падающими тенями, — лицо художника, такого, который изменит мир. Яркий примитивистский образ — воплощение силы и свободы: «запрокинутая назад голова на длинной шее, опущенные плечи, морщины, грубо обозначенные линиями, на зеленом фоне — дикий красный цветок и какие-то грабли, что ли, как будто вколотые в шею»³⁸. Считается, что именно Ларионов уговорил жену оставить занятия скульптурой в пользу живописи. И получается так, что на выставку он тоже как будто нас приводит, представляя зрителю — ее: сначала появляется лицо Гончаровой в его изображении, потом — два «Автопортрета», и, наконец, открывается мир ее творчества.

Второй портрет Гончаровой (1915), сделанный Ларионовым, висит на границе первого и второго этажа. Также занимает как бы промежуточное место. Гончарова на фоне обрывков афиш спектаклей, к которым она делала декорации («Соq d'ог» — «Золотой петушок», «Въер»), она — мастер, руки опущены, скрыты, на переднем плане кисти художника. Как говорила сама Гончарова, Ларионов «видит меня из меня». Видит ее многогранность, непохожесть ни на кого, уникальность.

«Мне кажется, — писала Наталия Гончарова, — что живопись можно понимать определенно как переданное на плоскости при помощи красочного вещества стремление человека установить равновесие между внешним восприятием, внутренним миром, своими техническими и физическими возможностями»³⁹. Живопись Гончаровой и отображает это равновесие: многогранная и необыкновенная, выходящая за рамки образа и даже полотна, стиля и направления, она переносит зрителя в театральный мир⁴⁰, в мир костюма, в целом, за пределы, ограничивающие любое творчество, ибо этих пределов Гончарова не знала.

М. Ларионов создал «лирический принцип живописи», когда объект изображается «в ритмах... персонального восприятия» (эпос — «в категориях пространства и движения реальности») ⁴¹. Картины Гончаровой — это и есть «движение живописи». Великолепная этническая (почти сарьяновская) «Разносчица апельсинов» (1911–1912), яркие и глазастые «Попугаи» (1910), объемный — будто трехмерный — «Натюрморт с барабулькой и магнолиями» (ок. 1928)... На выставке «Между Востоком и Западом» можно увидеть, насколько уникально дарование Гончаровой: «все темы, все размеры, все способы осуществления (масло, акварель, темпера, пастель, карандаш, цветные карандаши, уголь, — что еще?), все области живописи, за все берется и каждый раз дает. Такое же явление живописи, как явление природы»⁴².

Г. Аполлинер сказал, что «поэзия благосклонна лишь к избранному кругу поэтов»⁴³. Если «поэзию» из данной фразы заменить на «живопись», а «поэтов» — на «художников», можно с точностью утверждать: Наталия Гончарова — одна из тех, кого живопись предпочитает.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Васильева Ж. Цветы на лице: Выставка Наталии Гончаровой — в Третьяковской галерее // Российская газета. 2013. 17 окт. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.rg.ru/2013/10/17/vistavka-site.html> (дата обращения 27.12.13).

² Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом (сайт Государственной Третьяковской галереи. Режим доступа: <http://www.tretyakovgallery.ru/ru/calendar/exhibitions/exhibitions4005/>. Дата обращения 29.12.13).

³ Васильева Ж. Цветы на лице...

⁴ Абросимова А. Самая дорогая русская художница // Литературная газета. 2013. 4 дек. № 48.

⁵ Кабанова О. «Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом»: Третьяковка открыла большую выставку художницы // Ведомости. 2013. 17 окт. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/17596561/goncharova-vo-vsem-cvete> (дата обращения 28.12.13).

⁶ Цветаева М. И. Наталия Гончарова (жизнь и творчество) // Цветаева М. И. Соч.: в 2 т. М.: Худ. лит., 1988. Т. 2. Проза и письма. С. 102–103.

⁷ См.: Chamot M. Gontcharova. Paris, 1972. P. 42.

⁸ Шарп Д. А. К проблеме безобразного в искусстве Наталии Гончаровой // Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов: исследования и публикации / Гос. ин-т искусствознания Мин. культуры РФ. М.: Наука, 2003. С. 50.

⁹ Баснер Е. В. Самый богатый красками художник // Наталия Гончарова: Годы в России. СПб., 2002. С. 14. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

¹⁰ Мислер Н. Апокалипсис и русское крестьянство: Мировая война в примитивистской живописи Наталии Гончаровой // Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов: исследования и публикации. С. 34.

¹¹ От заката до рассвета: [интервью с И. Вакар, одним из кураторов экспозиции «Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом»; текст П. Сейбиль] // ВТБ России [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://vtbrussia.ru/culture/gtg/ot-rassveta-dozakata/> (дата обращения 21.01.14).

¹² Мислер Н. Апокалипсис и русское крестьянство... С. 38.

¹³ Пространство живописи русского авангарда: [интервью с искусствоведом Г. Г. Поспеловым; текст Е. Черемных] // Фонд «Русский мир». [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.russkiymir.ru/russkiymir/ru/magazines/archive/2008/03/article14.html?print=true> (дата обращения 10.01.14).

¹⁴ Поспелов Г. Г., Илюхина Е. А. М. Ларионов. Живопись. Графика. Театр: книга-альбом. М.: Галарт; RA [Русский авангард], 2005. С. 114.

¹⁵ Рылёва А. Н. «Синяя всадница» Наталия Гончарова // «Амазонки авангарда» / Гос. ин-т искусствознания Мин. культуры РФ. М.: Наука, 2004. С. 106.

¹⁶ Там же. С. 107.

¹⁷ Гончарова Наталия Сергеевна. Павлин (стиль русской вышивки) (сайт Государственной Третьяковской галереи. Режим доступа: http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/2435. Дата обращения 13.01.14).

¹⁸ «В малайской народной поэзии **пантум** (точнее, “пантун”) — это импровизированные четверостишия (обычно с тематическим параллелизмом), иногда соединяемые в цепочку так, чтобы 2-й и 4-й стихи каждой предыдущей строфы повторялись как 1-й и 3-й стихи следующей строфы» (Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 195).

¹⁹ Баснер Е. В. Самый богатый красками художник. С. 11.

²⁰ К. Ичин пишет, что «русские неопримитивисты возрождали родную стари-

ну — традиционные художественные формы Востока. Иными словами, русские художники в востоке родной Сибири (каменные бабы) узнавали черты примитивистских культур Африки и Океании (деревянные и каменные идолы)» (Ичин К. Истоки русского авангарда: Африка // *Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies*. 2011. Vol. 17. № 2. P. 158).

²¹ Дуксина И. Н. Гончарова и Татлин (1913–1915) // «Амазонки авангарда». С. 119.

²² Витурина М. П. Сравнительный анализ творческого метода Михаила Ларионова и Наталии Гончаровой // Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов: исследования и публикации. С. 150–151.

²³ Михаил Ларионов. Лучи «полуночного солнца». [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.c-cafe.ru/days/bio/52/018_52.php (дата обращения 15.01.14).

²⁴ О том, как после смерти Гончаровой и Ларионова 66 их работ осталось во Франции, см. в интервью Г. Г. Поспелова (примеч. 13).

²⁵ Поспелов Г. Г. Глава 1. 1900-е годы // Поспелов Г. Г., Илюхина Е. А. М. Ларионов. Живопись. Графика. Театр. С. 65.

²⁶ Гончарова Наталия Сергеевна. Еврейские женщины (Еврейская лавочка) (сайт Государственной Третьяковской галереи. Режим доступа: http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/2433. Дата обращения 18.01.14).

²⁷ Цветаева М. И. Наталия Гончарова (жизнь и творчество). С. 95.

²⁸ Гончарова Наталия Сергеевна. Две испанки (сайт Государственной Третьяковской галереи. Режим доступа: http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/266. Дата обращения 28.01.14).

²⁹ Цветаева М. И. Наталия Гончарова (жизнь и творчество). С. 101.

³⁰ Пространство живописи русского авангарда...

³¹ Цветаева М. И. Наталия Гончарова (жизнь и творчество). С. 88.

³² От заката до рассвета...

³³ Parton A. Natalia Goncharova. 2. Working methods and technique // Oxford University Press. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.moma.org/m/explore/collection/art_terms/2229/0/2.iphone_ajax?klass=artist (дата обращения 29.01.14).

³⁴ Фомин Д. В. Театральные аллюзии в книжной графике художниц русского авангарда // «Амазонки авангарда». С. 303.

³⁵ Гончарова Наталия Сергеевна. Автопортрет с желтыми лилиями (сайт Государственной Третьяковской галереи. Режим доступа: http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/265. Дата обращения 5.01.14).

³⁶ Цветаева М. И. Наталия Гончарова (жизнь и творчество). С. 89.

³⁷ Там же. С. 66.

³⁸ Кабанова О. «Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом»...

³⁹ Гончарова Н. С. [Заметки о живописи. Париж]. Рукопись на 3 л., л. 1 // Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 180.

⁴⁰ Который, кстати, художница не слишком любила и создавала декорации не особенно охотно.

⁴¹ Пространство живописи русского авангарда...

⁴² Цветаева М. И. Наталия Гончарова (жизнь и творчество). С. 104.

⁴³ Аполлинер Г. Поль Фор // Аполлинер Г. Исчезновение тени. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 221.

Виртуальная версия выставки Н. Гончаровой «Между Востоком и Западом» размещена на сайте Третьяковской галереи. Режим доступа: <http://vtbrussia.ru/culture/gtg/goncharova/virtual/tour.html>