DOI 10.15826/izv2.2021.23.4.069
УДК 75.047(470.23-25) + 7.037.7 +
+ 763 + 001.891

А. И. Струкова

¹Государственная Третьяковская галерея

²Государственный институт искусствознания

³Российский государственный

гуманитарный университет

Москва, Россия

АТРИБУЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВЛАДИМИРА ГРИНБЕРГА И АЛЕКСАНДРА ВЕДЕРНИКОВА: О ПОДПИСИ ХУДОЖНИКА

Статья посвящена происхождению и феномену авторской подписи В. А. Гринберга (1896–1942) и А. С. Ведерникова (1898–1975) — двух представителей Ленинградской пейзажной школы, существовавшей в 1930–1940-е гг. В этот период они входили в единый круг дружеского и профессионального общения, испытывали взаимные влияния. Творчество художников рассматривается более широко и выходит за рамки их пребывания в сообществе.

Задача статьи — отметить наиболее значимые периоды их деятельности, проследить эволюцию авторского почерка, сосредоточиться на спорных моментах в атрибуции произведений. Исследование полного комплекса работ Гринберга и Ведерникова, выявленных на данный момент в музейных и частных собраниях, а также у их наследников, позволяет проследить изменение стилистики, обнаружить художественные ориентиры этих авторов.

Манера Гринберга многократно трансформировалась. Неоклассическая стилистика произведений конца 1910-х гг., цитация живописи старых мастеров сменилась скромными натюрмортами шарденовского типа в 1920-е гг. После пейзажей и бытовых сцен на черном фоне в начале 1930-х гг. в середине десятилетия произошло высветление цветовой гаммы во время работы над серией «Новый Ленинград». В начале 1940-х гг. Гринберг начал писать очень широко, обобщая и упрощая изображение. Эта эпатажная манера имеет параллели со стилем 1960-х гг.

Ведерников находился под влиянием живописи французских постимпрессионистов, к которому в послевоенный период добавился интерес к искусству русских народных промыслов, в частности, к городецкой росписи. Особое внимание в статье уделено произведениям Гринберга и Ведерникова в технике литографии.

Значительная часть работ каталогизирована и опубликована, что облегчает датировку и атрибуцию, но многое еще остается неизданным и неизвестным (например, эпизод в творчестве Ведерникова, связанный с объединением «Мастера аналитического искусства»). Предпринятая попытка подробно описать маркировку произведений, начертание, размещение, изменение подписи художников поможет точнее определить круг авторских работ, даст «ключ» для того, чтобы отвести от имен Гринберга и Ведерникова заведомые подделки.

К л ю ч е в ы е с л о в а: Ленинградская пейзажная школа; Владимир Гринберг; Александр Ведерников; Новая художественная мастерская; неоакадемизм; новая вещественность; городецкая живопись; стилизация; литография

Ц и т и р о в а н и е: *Струкова А. И.* Атрибуция произведений Владимира Гринберга и Александра Ведерникова: о подписи художника // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2021. Т. 23, № 4. С. 96–116. <https://doi.org/10.15826/izv2.2021.23.4.069>

Поступила в редакцию: 01.06.2021

Принята к печати: 12.10.2021

Alexandra I. Strukova

¹*State Tretyakov Gallery*

²*State Institute for Art Studies*

³*Russian State University for the Humanities*
Moscow, Russia

ATTRIBUTION OF WORKS BY VLADIMIR GRINBERG AND ALEXANDER VEDERNIKOV: THE PROBLEM OF THE ARTIST'S SIGNATURE

This article considers the phenomenon of the authors' signatures of Vladimir Grinberg (1896–1942) and Alexander Vedernikov (1898–1975), two representatives of the Leningrad Landscape School community in the 1930s–1940s. During this period, they entered a single circle of friendly and professional communication and experienced mutual influences. The artists' work is considered more broadly and goes beyond their participation in the community.

The goal of the article is to single out the most significant periods of their activity, trace changes in the authors' handwriting from decade to decade, pay attention to the period of apprenticeship and formation of the artists, and focus on controversial issues in the attribution of their paintings and drawings. A study of all the works by Grinberg and Vedernikov currently identified in museum and private collections, makes it possible to trace the changes in the authors' styles and discover the artistic landmarks of the masters.

Grinberg's manner repeatedly transformed. The neoclassical stylistics of his works of the late 1910s and citation of paintings by the old masters gave way to modest still lifes in the 1920s. After landscapes and scenes of everyday life on a black background in the early 1930s, there was a lightening of the colour scheme during his work on the *New Leningrad* series in the middle of the decade. In the early 1940s, Grinberg began to paint very broadly, generalising and simplifying the images. This scandalising manner has parallels with the style of the 1960s.

Vedernikov was influenced by the art of French post-impressionists. Also, he took interest in the art of Russian folk crafts in the post-war period, more particularly, in Gorodets painting. The article pays much attention to Grinberg's and Vedernikov's lithographs.

A significant part of their works has been catalogued and published, which facilitates dating and attribution, but much remains unknown (for example, an episode in Vedernikov's work associated with the unification of the Masters of Analytical Art).

In the article, the author describes the marking of works in detail, the placement and outline of the signatures, and traces the changes in them, which will help determine the range of works and authorship more accurately.

Key words: Leningrad Landscape School; Vladimir Grinberg; Alexander Vedernikov; New Art Workshop; Neo-academism; New Objectivity; Gorodets painting; stylisation; lithography

For citation: Strukova, A. I. (2021). Atributsiia proizvedenii Vladimira Grinberga i Aleksandra Vedernikova: o podpisi khudozhnika [Attribution of Works by Vladimir Grinberg and Alexander Vedernikov: The Problem of the Artist's Signature]. *Izvestiya Uralskogo federalnogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki*, 23(4), 96–116. <https://doi.org/10.15826/izv2.2021.23.4.069>

Submitted: 01.06.2021

Accepted: 12.10.2021

Введение

Ленинградской пейзажной школе и ее мастерам посвящено немало исследований [Павлинская, 1960; 1991; Николай Лапшин; Владимир Гринберг; Струкова, 2011; и др.]. Как некая общность она была отмечена критиками в публикациях о Выставке художников Ленинграда 1934 г. С тех пор произведения этого круга мастеров, близких по пластическому языку и художественным ориентирам, многократно демонстрировались на выставках, служили доказательством монолитности сообщества.

В. А. Гринберга, Н. Ф. Лапшина и А. С. Ведерникова можно отнести к центральным фигурам школы. Во многих случаях их работы в жанре пейзажа чрезвычайно близки друг к другу. В 1930-е гг. им подражали отдельные авторы, ранее входившие в объединение «Круг художников». В 2010-е гг., после проведения успешных выставок ленинградских мастеров в Москве, роста цен на их произведения, появились подделки, а также попытки приписать им работы других авторов.

Данная статья посвящена стилистическим особенностям произведений двух представителей Ленинградской пейзажной школы, а также специфике начертания и размещения их подписей, авторских надписей и датировок.

Задачи статьи: отметить наиболее значимые периоды их творчества, проследить изменения авторского почерка от десятилетия к десятилетию, уделить внимание периоду ученичества и формирования художников, сосредоточиться на спорных моментах в атрибуции произведений Гринберга и Ведерникова. В центре внимания находятся происхождение, история и феномен авторской подписи каждого из них.

Владимир Ариевич Гринберг (1896—1942)

Благодаря стечению обстоятельств, а также уважительному и бережливому отношению к произведениям Гринберга в семье художника, его наследие сохранилось с удивительной полнотой. Оставляя за рамками детские и юношеские опыты, обратимся к его ранним работам, выполненным во время

обучения в Новой художественной мастерской княгини М. Д. Гагариной в Санкт-Петербурге (1915–1917).

О нем, как об ученике студии, «человеке и серьезном и упорном», вспоминал В. А. Милашевский [Милашевский, с. 115]. Помимо просмотров в помещении мастерской Гринберг экспонировал свои произведения на выставке общества «Мир искусства», хотя членом его не являлся. В 1917 г. он показал три живописных работы, которые в каталоге обозначены как «Портрет», и две картины под одинаковым названием “Nature-morte” из собрания А. Вольфсон [«Мир искусства», с. 8]. Воспоминания Григория Гринберга помогают уточнить их названия: «Кухонная посуда», «Натюрморт. Овощи на фоне городского пейзажа», «Портрет сестры художника Г. А. Гринберг». Два последних находятся в собрании М. Г. Храковской в Санкт-Петербурге. На лицевой стороне холстов написаны авторская дата: 916 и подпись-монограмма в круге: *GW*.

Ранние работы Гринберга очень талантливы, мастеровиты, но подражательны, что вполне естественно для молодого провинциала, начавшего свое художественное образование в Петербурге. Наибольшее и разительное сходство его живопись, представленная публике в 1917 г., имеет с другим экспонентом «Мира искусства» — Борисом Григорьевым, который тогда же был избран в члены общества и показал восемнадцать произведений на выставке [«Мир искусства», с. 9]. Моделировка лица Генриетты Ариевны Гринберг и сам ее загадочный и мертвенный облик напоминает о живописи Григорьева, например, ему близок созданный уже в 1917 г. «Портрет А. Е. Грилихес» (ГРМ). В то же время графические работы Гринберга ориентированы на творчество преподавателей Новой художественной мастерской — Мстислава Добужинского и Александра Яковлева. Неоакадемизм Яковлева, его виртуозная и эффектная техника рисунка, восходящая к Дмитрию Кардовскому, а через него к школе Антона Ашбе в Мюнхене, произвела большое впечатление на учеников мастерской¹ [Милашевский, с. 119–120]. Рисунок углем «Город» (1916, собр. Бабичева) (ил. 1) и своей темой — современный город как злобещий монстр, угнетающий и губящий человека, — и исполнением отсылает к Добужинскому. В левом нижнем углу та же подпись в круге, что и на живописных произведениях: *GW*. Монограмму, обведенную широким росчерком, применял в это время и Добужинский. С 1914 г. именно ее, как «наиболее употребительную подпись, особенно для графики и рисунков», указывает в своей монографии о художнике Геннадий Чугунов [Чугунов, с. 285]. Гринберг воспроизводил такую монограмму в круге непродолжительное время, только в работах 1916 г., но манеру подписывать произведения латинскими буквами *WG* сохранил до конца жизни.

Использование латиницы в подписи никак не связано с учителями художника из «Мира искусства». Гринберг, окончивший с золотой медалью Коммерческое

¹ М. В. Добужинский в 1899–1901 гг. также учился в Мюнхене в школах А. Ашбе и Ш. Холлоши, переходя из одной в другую. В. А. Гринберг упомянут в исследовании, посвященном Ашбе и его системе в России [Барановский, Хлебникова, с. 182].

училище в Ростове-на-Дону, в совершенстве владел несколькими европейскими языками. Наброски в его блокнотах сопровождались подписями на английском и монограммой *WG*, которая впервые появляется рядом с двумя изображениями в альбоме, посвященном путешествию в Крым в 1912 г. (собрание автора статьи, Москва). На рисунках 1910-х гг. встречается также подпись и дата — год создания работы без указания первой цифры. Например, на «Эскизе стенной росписи» (собр. Бабичева) слева внизу: *В. Г.*, справа внизу: *916*, на «Портрете Цецилии Гринберг» посередине внизу: *WG.916.2.13* (местонахождение неизвестно), но начиная с 1917 г. Гринберг подписывал свои картины и рисунки: *WG* и указывал дату: *917*. С 1918 г. как в живописных, так и в графических произведениях он использовал подпись: *WG f* и год без первой цифры.

Самая ранняя живописная работа, подписанная таким образом, — «Портрет С. Ф. Шилтова. (Юноша с монетой)» (1918, РОМИИ). В нем соединены гладкость живописи, ровное освещение, стерильная безвоздушная атмосфера неоакадемических штудий и интерес к голландскому натюрморту — его многопредметности и многозначности. Манера исполнения и созданный образ близки течению, которое в 1925 г. получило в Берлине название новой вещественности, но Гринберг в большей степени настаивает на коннотациях, связанных с картинной галереей Эрмитажа, с обаянием полотен старых мастеров. В его подписи *f* означает первую букву латинского слова *facit* — «делает, исполняет», что отсылает к музейной живописи.

Одна из немногих сохранившихся книг из библиотеки художника — «Старые мастера. Бельгия — Голландия» Эжена Фромантена [Фромантен]. Фрагмент «Портрета Иеронима Хольцшюэра» Альбрехта Дюрера (1526, Берлинская картинная галерея) включен в фон еще одной ранней работы Гринберга — «Портрета Б. М. Рысс (Портрета Аты Рысс)» (1922, РОМИИ). На одном из листов в раскрытой шкатулке за спиной модели — подпись автора: *WG f 922*. Подобным же образом подписан и датирован «Автопортрет» (1922, частное собрание, США (?)). Все три картины были показаны на Выставке русского искусства в Америке в Большом центральном дворце в Нью-Йорке в 1924 г.

Подпись такого типа Гринберг использовал долго — в произведениях живописи до 1935 г. (ил. 2). Последние работы, маркированные таким образом, — «Кировский мост» (частное собрание, Москва), «Натюрморт. Селедки» (ПГИА-ИХМЗ), три «Автопортрета» (частные собрания, Москва) [Владимир Гринберг, с. 118, 297–299], хотя большинство холстов художник подписывал, проставляя в одном углу инициалы: *WG*, в другом — три последние цифры года создания работы. При этом стилистически его живопись претерпела радикальные изменения: эксперименты с использованием большого количества асфальта (например, «Романтический пейзаж», 1924, собр. Иванюка и Мамлиной) сменились скромными натюрмортами шарденовского типа с равномерной кладкой мазка, вниманием к каждой вещи, ее фактуре и материалу («Книги на столе», 1931, собр. Бабичева). После пейзажей и бытовых сцен на черном фоне (например, «Мясная лавка», 1932, собрание Ю. М. Носова, Москва [Каталог собрания Ю. М. Носова,

с. 80]) во время работы над серией «Новый Ленинград» произошло высветление цветовой гаммы. При этом до конца 1930-х гг. картины Гринберга сохраняли ауру музейной живописи, чему способствовало его серьезное изучение вопросов техники и технологии, использование лессировок и лака. В начале 1940-х гг. поверхность картин становится матовой, что сближает их с пейзажами Ведерникова или Лапшина, движения кисти делаются резкими и разнонаправленными. Автор пишет инициалы более размашисто, а дату сокращает до двух последних цифр («Портрет художника А. С. Ведерникова», 1941, ГТГ) (ил. 3).

В графике Гринберга — его портретах и обнаженных, исполненных углем и сангиной в конце 1910-х — начале 1920-х гг.², в акварелях до 1934 г. повторяется уже знакомая подпись с отсылкой к творчеству старых мастеров. После 1934 г. литера *f* не используется. Часть акварелей вообще не имеет даты и подписи.

В период с конца 1930-х до 1941 г., по-видимому, именно в рисунках натурщиц Гринберг находит свою новую «размашистую» манеру. Для работ этого времени типичны скупой линейный рисунок, напряженный темп исполнения и четкий ритм, с которым кисть покрывает краской бумажный лист. Контур начинает играть повышенную и самостоятельную роль. Задачей становится уловить в облике, в позе самое характерное и скупко обозначить эту дистиллированную форму. Художник, кажется, заглядывает в искусство более позднего времени, до которого не дожил, погибнув во время блокады, приобщается к стилистике, получившей название графических знаков оттепели, когда главным мерилем качества стало понятие *современный*, а в формальном отношении — обобщенный, динамичный, линейный [Кричевский, с. 5, 10–11]. Манера изображения натурщиц гуашью или синими чернилами резко отлична от того, как Гринберг работал в предыдущие три десятилетия, и в то же время она сближена с его поздними живописными натюрмортами, пейзажами и портретами художников Ленинграда 1941 г. Протеистичность дарования этого автора удивительна.

В отличие от многих других мастеров Ленинградской пейзажной школы — Тырсы, Лапшина, Ведерникова — Гринберг почти не обращался к технике литографии. Известен только один его лист 1941 г. — «На Неве». Он изображает сюжет, уже апробированный в десятках живописных и графических произведений, — это вид на реку из окна мастерской, когда глаза слепит заходящее солнце, и силуэтом читаются редкие прохожие у гранитного парапета и буксир на воде. На полях литографии он пишет графитным карандашом слева внизу: *На Неве*, справа: *ВГринберг 941*. Литографские оттиски хранятся в четырех российских музеях и собрании И. И. Галеева в Москве [Владимир Гринберг, с. 322; Ленинградская станковая литография, с. 77; Город Ахматовой, с. 80].

² Архитектор и художник Григорий Ариевич Гринберг (1901–1987) в начале 1920-х гг. исполняет рисунки углем и сангиной, явно подражая старшему брату не только в манере, но и в составе подписи: на портрете «Мадмуазель Сорока» (Центральный выставочный зал «Манеж», Санкт-Петербург) он пишет: *Melle Soroka* ниже: *f. G. 1923*. Начертание букв с острыми «готическими» углами отличается от почерка Владимира Гринберга.

Александр Семенович Ведерников (1898–1975)

Ведерников относится к младшим членам группы мастеров Ленинградской пейзажной школы. Он окончил Нижегородский государственный художественный техникум [Личное дело А. С. Ведерникова, л. 4 об.], где учился четыре года у Александра Куприна и Артура Фонвизина, после чего был командирован в Ленинград. В Ленинградском высшем художественно-техническом институте Ведерников занимался с 1924 по 1928 г., со второго курса — на живописном факультете в мастерских Осипа Браза, затем Алексея Карёва³.

Влияние Браза на ученика сказалось, прежде всего, в любви к серому цвету. В живописи Ведерникова 1930-х гг. — его пейзажах с видами Ленинграда, усадьбы Грузино, берегов Волги — представлено широкое разнообразие оттенков серого и серо-голубого цветов, которые определяют колорит его картин.

Наиболее ранние известные произведения Ведерникова имеют параллели с пейзажами его педагога Алексея Карёва, чье творчество предстало перед публикой и его учениками на персональной выставке в Русском музее в 1927 г. Много из того, что написал Николай Пунин в каталоге этой выставки, имеет непосредственное отношение к творчеству Ведерникова конца 1920-х — 1930-х гг.: «Появляется желание широкого охвата реальности без сосредоточенной фиксации глаза на предметном. Сам предмет начинает играть иную роль: значительно более подчиненную, чем это было до сих пор. В круг внимания попадает даже не форма, а скорее взаимоотношение форм; тем самым картина начинает пониматься художником уже не как замкнуто-построенное целое, а как организм, как образ, т. е. одушевленное изображение действительности» [Пунин, с. 28].

Широкий охват пространства; изображение, в котором важны соотношения форм, и, наконец, одушевленность живописи — это родовые черты Ленинградской пейзажной школы, которые нередко связывают с именем Карёва. Возможно, он действительно дал импульс студентам и членам общества «Круг художников», куда также вошел Ведерников, но лишь наиболее ранние его произведения указывают на прямую связь с Карёвым. Пейзаж Ведерникова «На окраине» (1930-е гг., ГТГ) и цветовой гаммой, и мотивом белых стен, однообразно прорезанных окнами, и даже названием близок картине Карёва «Дом на окраине города» (1917, ГРМ), представленной на упомянутой выставке 1927 г. Произведение Ведерникова не имеет авторской даты и подписи и, возможно, было выполнено раньше, также как пейзаж «Пригород» (1928, ГТГ) (ил. 4), напоминающий манеру Карёва своими широкими прописками, общим восприятием живописи как стихии, творимой бурными движениями кисти.

Помимо этих достаточно очевидных влияний в биографии живописца был эпизод, когда он приобщился к авангардным поискам в искусстве Ленинграда. Ведерников стал заниматься у Павла Филонова, которому весной 1925 г.

³ Об этом периоде его жизни и творческой работы см. подробнее: [Струкова, 2019, с. 284–285].

предоставили помещение в здании Академии художеств. Во второй половине 1920-х гг. он входил в группу «Мастера аналитического искусства». Картина «Рабочий, сидящий за столом» была написана в соответствии с принципами сделанности и хранилась в семье Ведерникова. Его вдовой она была передана искусствоведа П. П. Ефимову, от которого поступила в Музей истории Санкт-Петербурга. Он же атрибутировал это произведение как работу членов МАИ Э. А. Тэнисмана и Е. Ф. Горевой, исполненную для выставки в Доме печати в 1927 г. По-видимому, Ведерников послужил моделью для изображения рабочего.

Случай, который предшествовал уходу Ведерникова из группы и прекращению занятий у Филонова, описан в воспоминаниях Татьяны Глебовой и свидетельствует о критическом отношении ученика к высказываниям мастера [Глебова, с. 115]. Как художник, который «посещал Филонова в 1925 г.», Ведерников упомянут в комментариях к дневникам мэтра [Филонов, с. 533]. Хотя на данный момент работы Ведерникова, выполненные под воздействием «занятий по идеологии» у Филонова, неизвестны, саму возможность их существования нужно иметь в виду.

Наиболее ранние сохранившиеся произведения Александра Ведерникова — это «Ленинградский пейзаж. (Канал Грибоедова)» (ГРМ) и «Пригород» (ГТГ). Оба созданы в 1928 г., когда он был членом общества «Круг художников». В отличие от «Пригорода», надписанного и датированного на обороте холста, по-видимому, в более поздний период, «Ленинградский пейзаж. (Канал Грибоедова)» имеет дату и подпись, одновременную созданию работы. В правом нижнем углу черной краской выведено: «1928 Ведерников».

Большинство живописных произведений Ведерникова 1930-х гг. не имеют подписи и даты на лицевой стороне холста. Исключением являются редкие случаи, когда автор использует монограмму АВ: «Площадь Льва Толстого» (начало 1930-х гг., МИИРК) (ил. 5); «Вокзал в Прибалтике» (1949, МИИРК); «У Тучкова моста зимой» (1936, собрание Ю. М. Носова, Москва); «Город Горький» (1938, НГХМ).

Авторская подпись *А Ведерников* нанесена темной, контрастной к изображению краской, в нижнем углу на картинах «Нева с баржами» (1930, ГМИСПб), «Ленинград. Вид из окна мастерской скульптора Б. Е. Каплянского» (начало 1930-х гг., ГРМ). На протяжении следующего десятилетия подобным образом он подписывал живописные произведения «Ленинград. Чернышёва площадь» (1946, собр. Бабичева); «Пейзаж с белым пароходом» (1946, ГТГ).

В 1940-е гг. художник гораздо чаще датирует свои работы на лицевой стороне холста. На картинах «Цветы в двух кувшинах» (1946, ПГИАИХМЗ) и «Ленинград. Чернышёва площадь осенью» (1946, собр. Бабичева) (ил. 6) он делает это подробно, в манере своего покойного друга Николая Лапшина, указывая точное число и обозначая месяц римской цифрой (справа внизу: *А Ведерников 3 VII 46* и справа внизу: *А.В. 6/X 46*, соответственно). Чаще Ведерников фиксирует только две последние цифры года: «Натюрморт с желтыми цветами» (1943,

собр. Бабичева); «На Крестовском острове» (1947, ГРМ); «Первый снег» (1947, ГМИСПб) и др., или пишет год полностью: «Букет на балконе» (1948, МИИРК).

Для этого автора характерна работа крупными пятнами цвета, широкими планами, которые приведены в гармонию друг с другом. Такой принцип соответствовал рельефу и самому образу Ленинграда, хотя мог вызывать критику за «однообразие, пустоватость», по выражению художницы Лидии Тимошенко [Тимошенко, с. 74]. Ассоциации с акварелью возникали из-за технических приемов, о которых писала еще при жизни мастера его биограф Алла Павлинская: «Работая масляными красками, Ведерников пишет на скипидаре, отчего картины приобретают матовую поверхность; краски накладывает очень жидким прозрачным слоем, иногда оставляет чистую поверхность белого грунта. Это придает его работам почти акварельную легкость» [Павлинская, 1960, с. 16].

В 1947 г. Ведерников был исключен из Ленинградского союза советских художников «за формализм» и на следующий год, после восстановления членства в Союзе, предпочел перейти из живописной в графическую секцию. Тем не менее в 1950-е гг. он продолжил заниматься живописью, создавая более компактные камерные варианты пейзажей Ленинграда и берегов Волги, эпизодически обращаясь к изображению натурщиц и натюрмортов. Авторская подпись *А Ведерников*, контрастная по цвету остальному изображению, справа внизу проставлена на холстах «Натюрморт с петухом» (1950, ПГИКИХМЗ); «На стадионе имени С. М. Кирова» (1951, ГРМ) [Коллекция петербургских собирателей братьев Ржевских, с. 327]; «Телега у пристани» (1950-е гг., ГТГ) и др.

Судя по каталогам выставок 1930-х гг., художник экспонировал исключительно произведения живописи [Каталог первой выставки ленинградских художников, с. 15–16; Осенняя выставка ленинградских художников, с. 5; Выставка картин и графики, с. 1; Выставка произведений ленинградских художников, с. 3], хотя также писал акварели. Несмотря на гибель значительной части его наследия во время блокады Ленинграда, довоенная графика в небольшом количестве сохранилась⁴. Акварели подписаны и датированы автором графитным карандашом в нижней части листа.

В 1942 г. Ведерников испытывал большие сложности с получением художественных материалов для графики и тем более живописи. Он сам изготовил кисти и краски из ольхи (елохи), о чем сообщал в письмах [Павлинская, 1991, с. 114]. Возможно, в связи с этим новым опытом, а также ввиду недостатка материалов для живописи и необходимости использовать более «мобильную» технику акварели Ведерников переходит на работу водными красками и в 1945 г. исполняет серию «Пулково — Псков — Пушкин», посвященную фиксации разрушений архитектурных памятников⁵.

⁴ Например, «Утро на Малой Неве» (1933, ПГИАИХМЗ), «Первый снег» (1935, ГРМ), «Модель на диване» (1935, ГРМ), «Комната на даче» (1937, ГТГ), «Сидящая» (1938–1939, Новосибирский государственный художественный музей), «Теплая зима» (1939, ГРМ) и немногие другие.

⁵ Подробнее о работе над серией, ее экспонировании и отзывах критики см.: [Струкова, 2015, с. 245–250].

*Ил. 1. В. А. Гринберг. «Город». 1916
Собрание Р. Д. Бабичева, Москва*

*Fig. 1. V. A. Grinberg. City. 1916
Collection of R. D. Babichev, Moscow*

Ил. 2. В. А. Гринберг. «Школа на улице Стачек». 1934
Собрание Р. Д. Бабичева, Москва

Fig. 2. V. A. Grinberg. School on Stachek Street. 1934
Collection of R. D. Babichev, Moscow

Ил. 3. В. А. Гринберг. «Портрет художника А. С. Ведерникова». 1941
Государственная Третьяковская галерея

Fig. 3. V. A. Grinberg. Portrait of artist A. S. Vedernikov. 1941
State Tretyakov Gallery

Ил. 4. А. С. Ведерников. «Пригород». 1928
Государственная Третьяковская галерея

Fig. 4. A. S. Vedernikov. Suburbs. 1928
State Tretyakov Gallery

*Ил. 5. А. С. Ведерников. «Площадь Льва Толстого». Начало 1930-х гг.
Музей изобразительных искусств Республики Карелия*

*Fig. 5. A. S. Vedernikov. Leo Tolstoy Square. Early 1930s
Museum of Fine Arts of the Republic of Karelia*

Ил. 6. А. С. Ведерников. «Ленинград. Чернышёва площадь осенью». 1946
Собрание Р. Д. Бабичева, Москва

Fig. 6. A. S. Vedernikov. Leningrad. Chernyshev Square in Autumn. 1946
Collection of R. D. Babichev, Moscow

В дальнейшем Ведерников прибегал в основном к графическим техникам (в собраниях государственных музеев хранится более 120 произведений). Большинство из них подписаны и датированы автором, и потому их атрибуция не вызывает затруднений. Исключение составляет одна серия, хранящаяся в Русском музее.

Во время эвакуации в родном для него Городце на Волге Ведерников заново открыл для себя искусство промыслов и способы украшения быта, принятые у народных мастеров. В 1950-е гг. он исполнил рельефы из гипса на картоне или фанере и раскрасил их гуашью⁶. Рельефы во многом сходны по исполнению с резными, расписанными посудными горками Заволжья, а некоторые могут напрямую указывать на связь с дымковской игрушкой, например, «Офицер с дамой» (1950-е гг., собр. Бабичева). В 1964–1967 гг. его интерес к городецкой росписи нашел выражение в серии литографий, где персонажи и стилистика их изображения явно апеллировали к донцам прялок XIX — начала XX в.: строго симметричная композиция, деление поля изображения на два регистра, дамы и кавалеры, выступающие на однотонном условном фоне, и их внешний вид — всё напоминало городецкую живопись по дереву, привлекавшую внимание не только широкой публики, но и профессиональных художников. Например, в 1970 г. была издана книга Татьяны Мавриной — ее авторское исследование живописи Заволжья [Маврина].

На выставке, состоявшейся в ЛОСХе через два года после смерти Ведерникова, была показана серия «Городецкая живопись», датированная составителями каталога концом 1940-х — 1950-ми гг. [Александр Семенович Ведерников (1898—1975), с. 11]. Экспонировалось двенадцать листов серии, техника была описана как «бумага тонированная, масло». Одиннадцать из них теперь находятся в Русском музее и по-прежнему датируются в соответствии с информацией в каталоге 1977 г. Между тем, это неверно. Плотная бумага, на которую нанесено изображение, ранее использовалась для литографии. Оттиск покрыт густым слоем черной краски, на темном фоне исполнены сцены с дамами и кавалерами, но на полях литографии в нескольких местах сохранились подписи Ведерникова и главное — дата печати автолитографии. Дата 1969 видна на листах «Дама и кавалеры с балалайкой и домброй», «Дама и кавалер с балалайкой». Под темным фоном работ «Дама и кавалер с балалайкой у самовара», «Дамы с зонтиками и кавалер с гармошкой» можно различить название литографии: *Посадка дерева. Субботник 12 апреля*, а также изображение двух женских фигур, обращенных в профиль друг к другу. Такая литография Ведерникова неизвестна. По-видимому, он счел ее неудачной и небольшой тираж употребил для работы над «Городецкой живописью». Таким образом, вся серия может быть датирована концом 1960-х или даже более точно — 1969 годом. Вопросы

⁶ Датировать эту группу произведений помогла литография «Интерьер комнаты А. С. Ведерникова» (1956, собр. Бабичева), поскольку стены вокруг рабочего стола художника украшены подобными рельефами собственного производства [Модернизм без манифеста, т. 4, с. 251].

вызывает и авторство этих произведений. На них есть подпись: *А. С. Ведерников*, но это подпись под уничтоженной художником литографией. На всех листах графитным карандашом старательным детским почерком выведены названия. Детскую руку, на мой взгляд, можно опознать и в некоторых приемах исполнения — манере закрашивать большие поверхности одного цвета, рисунке рук персонажей. Возможно, серия создавалась в своеобразном соавторстве художника и ребенка. Наивность и старательность исполнения, повторяемость приема удачно совпали с задачей имитации городецкой живописи.

Для графических произведений Ведерникова, особенно начиная с конца 1960-х и до середины 1970-х гг., характерно использование смешанной техники. К привычным акварели, гуаши и графитному карандашу он добавлял тушь, восковой мелок, соус, сангину, уголь, мел, пастель, которую размывал влажной кистью.

С конца 1930-х гг. Ведерников много работал в технике литографии. В государственных музеях хранится более 300 его произведений, в собраниях московских коллекционеров В. Г. Иванюка и А. И. Мамлиной — 487, Р. Д. Бабичева — 358 литографий. В подавляющем большинстве случаев автор надписывал их, проставляя графитным карандашом на полях под изображением слева — номер оттиска и весь тираж, а также название произведения, справа — подпись и дату. С начала 1960-х гг. подобная практика маркирования литографий входит у художника в привычку, и он редко отступает от заведенного порядка. Общее количество оттисков варьируется от 6 до 13. В большинстве случаев их 10. При том что все оттиски выполнялись под непосредственным наблюдением автора, могли дорабатываться им вручную, их можно назвать автолитографиями.

Ведерников печатал листы в мастерской ЛОСХа и на литографском станке для факультативных занятий в ЛИСИ, где долгое время преподавал [Вильнер, с. 76]. Его работы в технике литографии и акварели чрезвычайно сближены, причем постепенно акварель все чаще начинает носить характер подготовительного материала, предназначенного для перенесения на камень, что было напрямую связано с методом работы автора. «А. С. Ведерников приносил уже выполненные акварели, раскладывал на четыре-пять цветов, совмещал на камне и получалась литография», — вспоминал о нем художник Виктор Вильнер, бывший старостой Литографской мастерской в конце 1960-х гг. [Там же, с. 75].

Стилистика произведений Ведерникова менялась от десятилетия к десятилетию, но сохранялся общий принцип использования крупных пятен цвета, черных контуров предметов, штриховки литографским карандашом по диагонали на отдельных участках изображения.

Заключение

Исследование полного комплекса произведений Гринберга и Ведерникова, выявленных на данный момент в музейных и частных собраниях, а также у их наследников, позволяет проследить изменение авторской стилистики,

обнаружить художественные ориентиры этих мастеров. Значительная часть их произведений каталогизирована и опубликована, что облегчает датировку и атрибуцию, но многое еще остается неизданным и неизвестным. Предпринятая попытка подробно описать маркировку произведений, ее размещение и начертание, проследить изменения подписи, поможет точнее определить круг авторских работ, даст «ключ» для того, чтобы отвести от имен Гринберга и Ведерникова заведомые подделки. Наиболее надежным маркером подлинности является наличие того или иного произведения в каталоге-резоне, возможность проследить его провенанс. Данная работа с наследием ленинградских художников — дело будущего.

Сокращения

ГМИСПб	Государственный музей истории Санкт-Петербурга
ГРМ	Государственный Русский музей
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея
ЛИСИ	Ленинградский инженерно-строительный институт
ЛОСХ	Ленинградское отделение Союза художников
МАИ	«Мастера аналитического искусства»
МИИРК	Музей изобразительных искусств Республики Карелия
НГХМ	Нижегородский государственный художественный музей
ПГИАИХМЗ	Псковский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
РОМИИ	Ростовский областной музей изобразительных искусств
Собр. Бабичева	собрание Р. Д. Бабичева, Москва
Собр. Иванюка и Мамлиной	собрание В. Г. Иванюка и А. И. Мамлиной, Москва

Источники

- Вильнер В. С.* Из того, что помню // Вильнер В., Козырева Н., Лазарев А. Роман с литографским камнем. Живая графика художника, влюбленного в Петербург. М.: Центрполиграф, 2016. С. 35–107.
- Глебова Т. Н.* Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове / публ. Е. Ф. Ковтуна // Пано-рама искусств. Вып. 11. М.: Советский художник, 1988. С. 108–127.
- Личное дело А. С. Ведерникова // НА РАХ — Научный архив Российской академии художеств. Ф. 7. Оп. 8. Д. 448.
- Милашевский В. А.* Вчера, позавчера. Воспоминания художника / ред. Б. Д. Сурис. Л.: Художник РСФСР, 1972.
- Тимошенко Л. Я.* Реальность других измерений. Дневники. Письма. Воспоминания / сост. А. Е. Кибрик. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
- Филонов П. Н.* Дневник / авт. вступ. ст. Е. Ковтун, авт. коммент. Г. Марушина. СПб.: Азбука, 2000.

Исследования

Александр Семенович Ведерников (1898—1975). Выставка произведений : каталог / Ленинградская организация Союза художников РСФСР ; [авт. вступ. ст. А. П. Павлинская ; сост. каталога В. И. Галеева ; ред. Л. В. Мочалов]. Л. : Художник РСФСР, 1977.

Барановский В. И., Хлебникова И. Б. Антон Ажбе и художники России. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2001.

Владимир Гринберг. 1896—1942. Художник Ленинграда / Галеев-Галерея ; [авт. текстов, каталога, подгот. документов к печати и коммент.: А. И. Струкова]. М. : Скорпион, 2008.

Выставка картин и графики / Лен. областн. союз советских художников, Лен. областн. товарищество художников, ЦК Союза рабочих нефтепромыслов Кавказа. Баку : Ленгорлит, 1936.

Выставка произведений ленинградских художников : каталог / Ленинградский союз советских художников, Ленинградское товарищество художников, Национальная галерея Казахской С. С. Республики / [ред. В. Г. Самойлов]. Алма-Ата : ЛЕНИЗО, 1938.

Город Ахматовой. Ленинградская литография. 1920—1960-е : [каталог / сост.: С. А. Грушевская ; статьи: Н. И. Попова, С. А. Грушевская]. СПб. : Изд-во Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 2013.

Каталог первой выставки ленинградских художников / Гос. Русский музей ; [общее руководство и вступ. ст. И. В. Гинзбург]. Л. : Советский печатник, 1935.

Каталог собрания Ю. М. Носова / МВО «Манеж» ; [сост. каталога, авт. статей Ю. М. Носов]. М. : Viart, 2015.

Коллекция петербургских собирателей братьев Ржевских / Гос. Русский музей ; [авторы каталога И. А. и Я. А. Ржевские]. СПб. : Palace Editions, 2000.

Кричевский В. Г. Графические знаки Оттепели. М. : Арт Волхонка, 2018.

Ленинградская станковая литография. Довоенный период [до 1941 г.] : иллюстрированный каталог / Галеев-Галерея ; [сост., авт. статьи, каталога, подгот. документов к печати и коммент.: И. И. Галеев, авт. статьи, подгот. текстов к печати Н. М. Козырева]. М. : Скорпион, 2009.

Маврина Т. А. Городецкая живопись. Л. : Аврора, 1970.

«Мир искусства» : каталог выставки картин ; [уполномоченный, секретарь выставки А. М. Арбенин]. Петроград : Ц. Типограф, 1917.

Модернизм без манифеста. Собрание Романа Бабицева : [в 5 т.]. Т. 4. : Александр Ведерников (1898—1975) / [авт. текстов: А. И. Струкова, сост.: Р. Д. Бабичев, А. И. Струкова]. М. : ABCdesign, 2017.

Николай Лапшин. 1891—1942 / Галерея «Арт-Диваж» ; [общая редакция, авт. статьи: И. И. Галеев, авт. статьи, каталога, подгот. документов к печати и коммент.: А. И. Струкова, авт. статьи: Л. В. Мочалов]. М. : Скорпион, 2005.

Осенняя выставка ленинградских художников / Управление по делам искусств при Ленсовете. Л. : Искусство, 1936.

Павлинская А. П. Александр Семенович Ведерников. Л. : Художник РСФСР, 1960.

Павлинская А. П. Александр Ведерников. М. : Советский художник, 1991.

Пунин Н. Н. А. Е. Карев // Карев / Гос. Русский музей. Л. : Изд. ГРМ, 1927. С. 10—29.

Струкова А. И. Ленинградская пейзажная школа. 1930-е — 1940-е годы. М. : Галарт, 2011.

Струкова А. И. «Много потеряно, и нет возможности восстановить это потерянное...» Александр Ведерников в годы Великой Отечественной войны // «Война, беда, мечта и юность!» Искусство и война. К 70-летию Победы в Великой Отечественной войне : сб. ст. По материалам международной научной конференции (Санкт-Петербург, 2015) / отв. ред. С. М. Грачева. М. : БуксМАрт, 2015. С. 239—252.

Струкова А. И. Александр Ведерников в обществе «Круг художников». Реконструкция биографии и творческой практики // Третьяковские чтения—2019 : материалы отчетной научной конференции / науч. ред. Т. А. Юдкевич. М. : Гос. Третьяковская галерея, 2019. С. 283—296.

Фромантен Э. Старые мастера. Бельгия — Голландия. М. : Проблемы эстетики, 1914.
 Чугунов Г. И. Мстислав Валерианович Добужинский. Л. : Художник РСФСР, 1984.

References

- Arbenin, A. M. (Ed.). (1917). *“Mir iskusstva”: katalog vystavki kartin* [Mir Iskusstva: Painting Exhibition Catalogue]. Petrograd: Ts. Tipograf.
- Babichev, R. D., & Strukova, A. I. (2017). *Modernizm bez manifesta. Sobranie Romana Babicheva* [Modernism without a Manifesto. Collection of Roman Babichev] (Vol. 4: Aleksandr Vedernikov (1898–1975)). Moscow: ABCdesign.
- Baranovsky, V. I., & Khlebnikova, I. B. (2001). *Anton Azhbe i khudozhniki Rossii* [Anton Azhbe and Artists of Russia]. Moscow: Moscow University Press.
- Chugunov, G. I. (1984). *Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.
- Fromanten, E. (1914). *Starye мастера. Bel’giia — Gollandiia* [Old Masters. Belgium — Holland]. Moscow: Problemy estetiki.
- Galeev, I. I., Strukova, A. I., & Mochalov, L. V. (2005). *Nikolai Lapshin. 1891–1942*. Moscow: Scorpion.
- Galeev, I. I., & Kozyreva, M. N. (2009). *Leningradskaia stankovaia litografiia. Dovoennyi period [do 1941 g.]: illiustrirovannyi katalog* [Leningrad Easel Lithography. Pre-War Period [before 1941]: Illustrated Catalogue]. Moscow: Scorpion.
- Ginzburg, I. V. (1935). *Katalog pervoi vystavki leningradskikh khudozhnikov* [Catalogue of the First Exhibition of Leningrad Artists]. Leningrad: Sovetskii pechatnik.
- Grushevskaya, S. A., & Popova, N. I. (2013). *Gorod Akhmatovoi. Leningradskaia litografiia. 1920 — 1960-e: katalog* [City of Akhmatova. Leningrad Lithography. 1920s–1960s: Catalogue]. St Petersburg: Museum of Anna Akhmatova in the Fountain House.
- Krichevsky, V. G. (2018). *Graficheskie znaki Ottepeli* [Graphic Signs of the Thaw]. Moscow: Art Volkhonka.
- Mavrina, T. A. (1970). *Gorodetskaia zhivopis’* [Gorodets Painting]. Leningrad: Aurora.
- Mochalov, L. V. (Ed.). (1977). *Aleksandr Semenovich Vedernikov (1898–1975). Vystavka proizvedenii: katalog* [Alexander Semenovich Vedernikov (1898–1975). Exhibition of Works: Catalogue]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.
- Nosov, Yu. M. (Comp.). (2015). *Katalog sobraniia Yu. M. Nosova* [Yu. M. Nosov Collection Catalogue]. Moscow: Viart.
- Oseniaia vystavka leningradskikh khudozhnikov* [Autumn Exhibition of Leningrad Artists] (1936). Leningrad: Iskusstvo.
- Pavlinkaya, A. P. (1960). *Aleksandr Semenovich Vedernikov*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.
- Pavlinkaya, A. P. (1991). *Aleksandr Vedernikov*. Moscow: Sovetskii khudozhnik.
- Punin, N. N. (1927). A. E. Karev. In *Karev* (pp. 10–29). Leningrad: Izdanie GRM.
- Rzhevsky, I. A., & Rzhevsky, Ya. A. (2000). *Kolleksiia peterburgskikh sobiratelei brat’ev Rzhevskikh* [Collection of St Petersburg Collectors of the Brothers Rzhevsky]. St Petersburg: Palace Editions.
- Samoilov, V. G. (Ed.). (1938). *Vystavka proizvedenii leningradskikh khudozhnikov: katalog* [Exhibition of Works by Leningrad Artists: Catalogue]. Alma-Ata: LENIZO.
- Strukova, A. I. (2008). *Vladimir Grinberg. 1896–1942. Khudozhnik Leningrada* [Vladimir Grinberg. 1896–1942. Artist of Leningrad]. Moscow: Scorpion.
- Strukova, A. I. (2011). *Leningradskaia peizazhaia shkola. 1930-e — 1940-e gody* [Leningrad Landscape School. 1930s–1940s]. Moscow: Galart.
- Strukova, A. I. (2015). “Mnogo poteriano, i net vozmozhnosti vosstanovit’ eto poteriannoe...” Aleksandr Vedernikov v gody Velikoi Otechestvennoi voiny [“Much has been lost, and there is no way to restore this loss ...” Alexander Vedernikov during the Great Patriotic War]. In S. M. Gracheva (Ed.), *“Voima, beda, mehta i iunost’!” Iskusstvo i voina. K 70-letiiu Pobedy v Velikoi Otechestvennoi*

voine: sbornik statei. Po materialam mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (Sankt-Peterburg, 2015) ["War, trouble, dream and youth!" Art and War. For the 70th Anniversary of Victory in the Great Patriotic War: A Collection of Articles. Based on Materials from an International Scholarly Conference (St Petersburg, 2015)] (pp. 239–252). Moscow: BuksMArt.

Strukova, A. I. (2019). Aleksandr Vedernikov v obshchestve "Krugkhudozhnikov". Rekonstruktsiia biografii i tvorcheskoi praktiki [Alexander Vedernikov in the "Circle of Artists" Society. Reconstruction of Biography and Creative Practice]. In T. A. Yudkevich (Ed.), *Tret'iakovskie chteniia – 2019: materialy otchetnoi nauchnoi konferentsii* [Tretyakov Readings – 2019: Proceedings of the Reporting Scholarly Conference] (pp. 283–296). Moscow: State Tretyakov Gallery.

Vystavka kartin i grafiki [Exhibition of Paintings and Graphics] (1936). Baku: Lengorlit.

Струкова Александра Ивановна

кандидат искусствоведения

¹ заведующая отделом графики XX века

Государственная Третьяковская галерея
119049, Москва, ул. Крымский Вал, 10

² старший научный сотрудник сектора
искусства Нового и Новейшего времени
Государственный институт
искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., 5

³ преподаватель

Института дополнительного образования
Российский государственный
гуманитарный университет

125047, Москва, ул. Чаянова, 15, корп. 5

E-mail: alexandra.i.strukova@gmail.com

Strukova, Alexandra Ivanovna

PhD (History of Arts)

¹ Head of the Department of Twentieth-Century Graphics

State Tretyakov Gallery

10, Krymsky Val Str., 119049 Moscow, Russia

² Senior Researcher

Department of Art of the Modern Age

State Institute for Art Studies

5, Kozitsky Ln., 125009 Moscow, Russia

³ Lecturer

Institute of Further Education

Russian State University for the Humanities

15, 5 Building, Chayanov Str.,

125047 Moscow, Russia

Email: alexandra.i.strukova@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3643-9616>