



ГОНЧАРОВА

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

91



Наталья Сергеевна
Гончарова
1881–1962

Издание подготовлено
ООО «Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Багамян*
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Автор текста: *С. Королева*
Корректор: *А. Плещачев*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
E-mail: *editor@directmedia.ru*
www.directmedia.ru

ТОМ 91 «Наталья Сергеевна Гончарова»

© Издательство «Директ-Медиа», 2011
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки
© Н.С. Гончарова, ADAGR, РАО, 2011

Обложка: **Наталья Сергеевна Гончарова.**
«Торговец рыбой»

Издатель:
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

Отпечатано: Ярославский полиграфический комбинат,
г. Ярославль

Подписано в печать 21. 06. 2011
Формат 70х100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 3,0
№

2011 год



Одна из самых известных представителей русского и французского авангардного искусства, живописец, график, иллюстратор книг, дизайнер и театральный сценографист Наталья Сергеевна Гончарова еще при жизни восхищала современников своим редким по многообразию талантом.

Женщина-художник, первооткрывательница модных течений, артистка, Гончарова к тому же одна из первых стала использовать в своем творчестве новейшие стили живописи: кубизм, различные формы примитивного искусства, лучизм, кубофутуризм – и оказала огромное влияние на развитие европейского изобразительного искусства.

Происхождение

Наталья Гончарова родилась 4 июня 1881 в деревне Ладыжино Тульской губернии. Эта дата оспаривается очень многими исследователями ее творчества, утверждающими, что, по свидетельству о крещении (от 26 июня 1881) в церкви села Старый Росковец под Тулой, она родилась 21 июня того же года. Известно точно, что ее отец, московский архитектор Сергей Ми-

Пейзаж. 1903–1906

хайлович Гончаров, происходил из старинного дворянского рода, возведенного в звание еще при Петре I, и приходился внуком Михаилу Сергеевичу Гончарову, который в свою очередь был родным племянником Натальи Николаевны Гончаровой, супруги великого классика русской литературы.

Бабушка будущей художницы по отцовской линии, Ольга Львовна, урожденная Чебышева, была сестрой известного математика и автора учебников П. А. Чебышева; она увлекалась живописью и слыха неплохой портретисткой.

Мать Натальи Сергеевны, Екатерина Ильинична, урожденная Беляева, происходила из семьи потомственных священников и была дочерью одного из профессоров Московской духовной академии.

Детство Наташи прошло в деревне у бабушки по материнской линии. Любознательная девочка с интересом наблюдала жизнь растений и животных, обожала книги, с удовольствием рисовала. Ее растили богобоязненной, каждый день по несколько часов она проводила в молитве. По словам художницы,



Цирк. 1906

отец рано оставил семью и в жизни дочери участия практически не принимал.

В 1892 Екатерина Ильинична отвезла Наталью в Москву. Девочку зачислили в Четвертую городскую женскую гимназию, в которой она проучилась до семнадцати лет. Жизнь без леса, растений, любимых домашних животных, с ежедневными заучиваниями никому не нужных длинных текстов навсегда оставила в ее душе отталкивающие воспоминания.

В московском доме Гончаровых висели семейные портреты кисти знаменитых художников — Д. Г. Левицкого, В. А. Боровиковского. Но Наталья, с упоением рисовавшая поля и цветы, взирала совершенно равнодушно на полотна известных мастеров.

В поисках призвания

Наталья Сергеевна мечтала жить в деревне, вести самостоятельную жизнь, но вместо этого после окончания гимназии в 1898 «на краю золотой медали» (как говорила сама Гончарова) решила обучаться в Москве

на медицинских курсах. Однако девушка занималась медициной совсем недолго: ей хватило четырех посещений, чтобы понять, что это не ее стезя. Вскоре по наставлению матери будущая художница записалась на историко-филологическое отделение Высших женских курсов при Московском государственном университете.

Наталья Сергеевна прилежно изучала литературу и историю, но перспектива стать педагогом ее не прельщала. Между тем она с детства увлекалась живописью и рисунком. Известно, что женщина-художница в то время — это всего лишь любительница: милые акварельки, романы с настоящими живописцами... А если женщина — скульптор? Такого просто не может быть! Но только не в глазах Гончаровой. В середине 1900, накануне выпускных экзаменов, она оставила историко-филологические женские курсы и стала посещать скульптурное отделение Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Девушка занималась у знаменитых скульпторов: С. И. Волнухина, который спустя несколько лет установил в Москве памятник первопечатнику Ивану Федорову, и князя П. П. Трубецкого, автора прекрасных скульптурных портретов С. Ю. Витте, И. И. Левитана.

Важное знакомство



Натюрморт с соломенной шляпой. 1906

Чтобы доказать, что она, вольнослушательница, да еще и женщина, достойна того времени, которое на нее тратили серьезные педагоги, Наталья Сергеевна приходилось много работать. Она почти не общалась со сверстниками, но один молодой человек сразу обратил на себя ее особое внимание. Второкурсник Михаил Федорович Ларионов с отделения живописи, которое вели В. А. Серов и К. А. Коровин, был исключен из училища сроком на один год за то, что его ученические зарисовки обнаженной модели были признаны порнографией. Его отчисление стало своеобразным событием в студенческой жизни. Спустя год Гончарова и Ларионов уже были друзьями. Михаил Федорович, обладавший определенным чутьем на талант и истинные произведения искусства, глядя, как работает над скульптурой и своими эскизами его новая подруга, однажды сказал ей: «У вас глаза на цвет, а вы заняты формой. Раскройте глаза на собственные глаза!» И та всерьез задумалась над советом друга заниматься только живописью.

Отметим, что Ларионов и Гончарова стали очень близки: их объединяли и общие творческие помыслы, и сердечная привязанность.

В 1903 молодые люди совершили совместную

Пьеро и Коломбина (Автопортрет с М. Ларионовым). 1907





Автопортрет с желтыми лилиями. 1907



Пейзаж с избами. 1908

поездку в Крым, где на пленэре писали пейзажи в импрессионистической манере. А в 1904 в училище состоялась выставка студенческих работ, и по ее итогам художница была удостоена серебряной медали за скульптурные произведения. Однако под впечатлением от живописи своего друга, которого по-прежнему периодически выгоняли из МУЖВиЗа, а затем снова восстанавливали на курсе, Наталья Сергеевна все-таки решила перевестись с отделения скульптуры в класс живописи К. А. Коровина.

У молодого художника-бунтаря Ларионова имелись собственные эстетические представления о современном искусстве, налицо были и прекрасные организаторские способности. Собираясь где-нибудь вместе с друзьями, он бурно обсуждал с ними то возможность открытия выставки своих необычных для стен училища авангардных работ, то будущее русской и европейской живописи. Гончарова слушала его с восхищением, но до 1906 оставалась прилежной студенткой Коровина и создавала преимущественно пейзажи в технике пастели. В мягкой лиричной манере она изображала улицы со старыми домами, городские парки. Надо сказать, что молодая художница в этой области достигла неплохих результатов. В 1906 ее даже пригласил С. П. Дягилев участвовать в русском отделе

Осеннего Салона, ежегодно проводившегося в Париже.

И все же под влиянием идей авангарда и убеждений Михаила Ларионова с 1907 Наталья Сергеевна всерьез увлеклась неопримитивизмом, народным искусством, а также творчеством В. Ван Гога, П. Гогена и Ж. Брака. Упорство, сила характера и темперамент Гончаровой вскоре удивительным образом проявились в ее новых необычных произведениях. Она сознательно стала трансформировать свой живописный стиль, упрощая его и сводя к плоскостному решению.

С картины «Автопортрет с желтыми лилиями» (1907, Государственная Третьяковская галерея, Москва) на зрителей приветливо и открыто смотрит молодая женщина с круглым лицом и большим ртом. На ее голове наподобие чалмы завязан зеленовато-синий платок. Художница стоит на фоне стены, на которой без рам развешаны эскизы и этюды. Все они даны фрагментарно, на фоне их сиренево-зелено-желтой размытой гаммы четко выделяется светлый облик женщины. Одним из важных элементов автопортрета является нарочитое огрубление черт лица. Теплый тон оранжевых лилий сочетается с сине-белой холодной фигурой художницы, и только благодаря этому



В мастерской. 1908

живописному приему, а не использованию перспективы в картине создано пространство. Полыхающие мазки цветов на первом плане вызывают ассоциации с темпераментной манерой Ван Гога. Ну а сами пламенеющие линии, вероятно, символизируют собой живописную мощь и красоту души автора.

Крестьянская тема и «Бубновый валет»

Увы, но в отличие от несомненного таланта похвастаться отменным здоровьем Гончарова не могла. Из-за болезни и постоянной нехватки средств ей приходилось по многу недель пропускать занятия в училище, а летние каникулы проводить не в Москве, а за городом, в уединении. Так, в 1907–1908 она



Красный дом. 1909



Натюрморт с подсолнухом. 1909

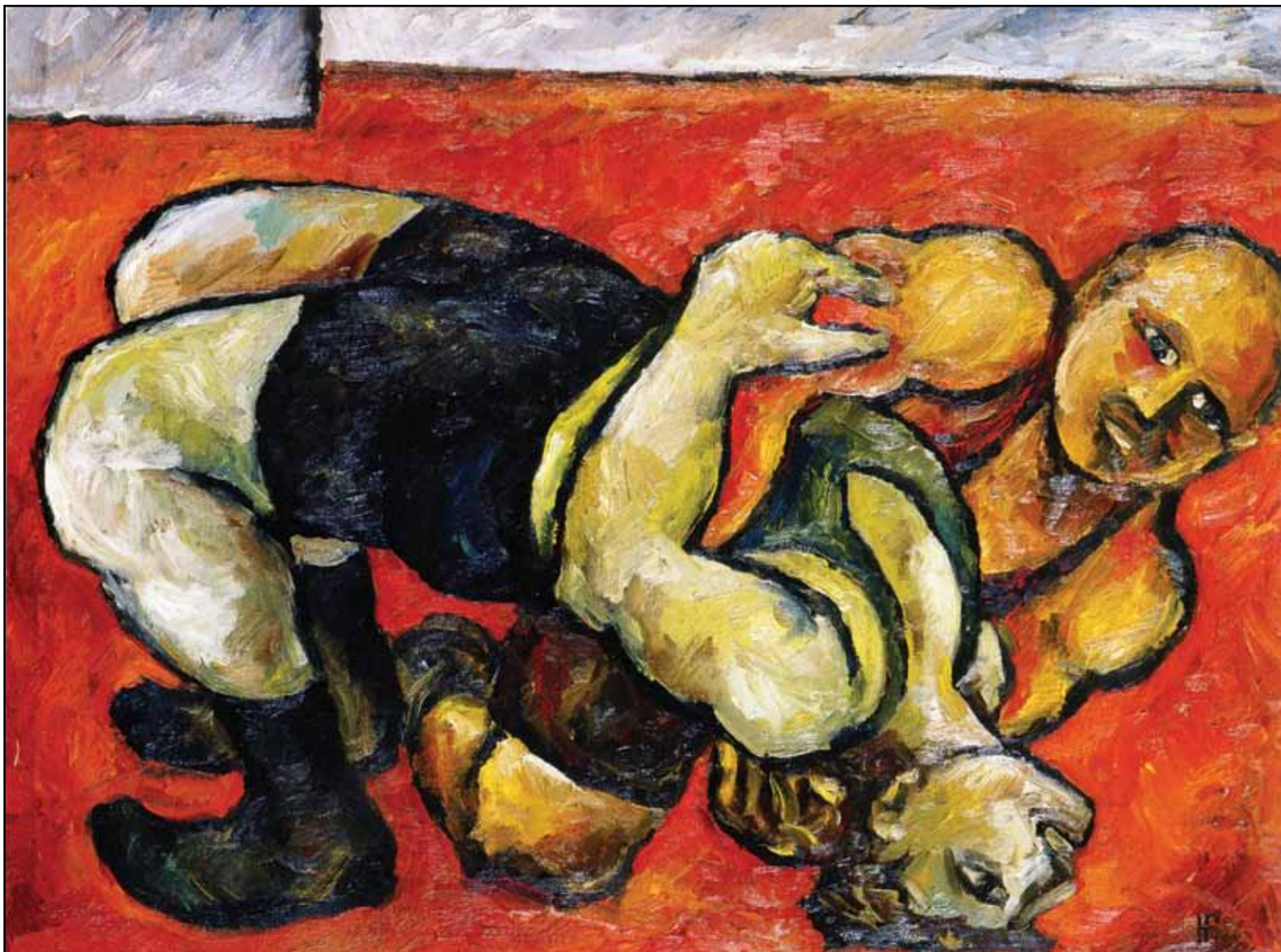


не один месяц прожила в усадьбе своих предков «Полотняный завод», которая располагалась в Калужской губернии. Там художница снова погрузилась в жизнь деревни, которую так любила. Крестьянская тема проходит красной нитью почти через все ее дозрелое творчество.

В 1910 Гончарова создала полотно «Мытье холста» (Государственная Третьяковская галерея, Москва), которое отличает схожесть с красочной яркостью народных картинок. Четыре крестьянки — две вдалеке и две на первом плане — моют разложенные перед ними белые неширокие ленты тканей или, разогнув спины, отдыхают от труда. И хотя фигуры статичны, автор отчетливо сумел показать, насколько тяжела работа этих женщин. Кроме того, художница декоративно изобразила простую красоту небольшого селения, раскинувшегося на волнообразных зеленых холмах до самого горизонта.

Мытье холста. 1910

Картина была показана в конце 1910 на выставке недавно организованного Ларионовым художественного объединения «Бубновый валет». Членами этого сообщества в разное время являлись такие живописцы, как П. П. Кончаловский, Р. Р. Фальк, А. В. Лентулов, И. И. Машков, А. В. Куприн, братья Бурлюки, Н. И. Кульбин, К. С. Малевич. Название объединения придумал сам Михаил Федорович, намекнув на карту бубновый валет, которая на старинном французском жаргоне означает «мошенник и плут». Главной своей задачей члены организации ставили сделать собственное творчество понятным и общедоступным и заявляли, что их произведения предназначены не для ценителей прекрасного и профессиональной критики, а для народа. Поэтому основными жанрами на выставке были простые



Борцы. 1909–1910

натюрморты и пейзажи, а также примитивные портреты и народные картинки. Члены «Бубнового вала» провозглашали свои идеи в противовес манифестам известных живописцев из «Мира искусства», традиционной исторической и мифологической тематике в искусстве, а также произведениям на социальные темы, созданным признанными академиками. Выставка пользовалась огромным интересом у публики, который постоянно подогревался журналистскими репортажами и громкими заявлениями (самого разного рода) критики в узко художественной и даже бульварной прессе. Работы Гончаровой тоже не были обойдены вниманием. Так, один из рецензентов, размышляя в своей статье над ее грубой и резкой живописной манерой, высказался: «Но самое ужасное, что эти картины написала женщина». Вспыхнувший вокруг творчества «бубнововалетовцев» скандал не только ничуть не смутил Наталью Сергеевну, но еще больше укрепил ее в желании продолжать творить. И хотя Гончаровой в отличие от Ларионова так и не выдали никакого документа об окончании МУЖВиЗа, она была полна решимости продолжать свою выставочную деятельность.

Эпатажная художница

В 1910 Ларионов был призван в армию. Наталья Сергеевна, оставшись одна, устроила свою первую персональную выставку в рамках Общества Свободной Эстетики, в котором состояла уже несколько лет. Это важное для нее событие тоже обернулось скандалом. Сотрудники полиции усмотрели в работах Гончаровой порнографию и закрыли вернисаж. Однако даже тот факт, что представители власти подали на нее в суд, не охладил творческий пыл художницы. Наталья Сергеевна по этому поводу записала: «Если у меня и происходят столкновения с обществом, так только из-за непонимания последним основ искусства вообще, а не из-за моих индивидуальных особенностей, понимать которые никто не обязан».

На судебном процессе ей вынесли оправдательный приговор. Однако новая работа – «Четыре евангелиста» (1911, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) – снова не была принята благосклонно: на сей раз Церковь усмотрела в творении Гончаровой хулу на христианство и выступила против его публичной демонстрации. На картине изображены четыре вытянутых кверху узкие мужские фигуры с задумчи-

выми ликами, обрамленными неровными бледно-голубыми нимбами. Каждый из святых держит в руках раскрытый белый свиток, на котором отсутствуют письма. Все четыре, казалось бы, отдельных изображения представляют собой единое целое. Произведение написано в фиолетово-сине-зеленых тонах и по своей композиции и пластичности форм напоминает сплав раннехристианских катакомбных фресок и древнерусских лубочных картинок. Возможно, Гончарова, искренне верившая в Бога, таким образом хотела выразить знакомый простому человеку страх перед назревающими революционными событиями, считая их тем самым концом света, о котором столько сказано в Новом Завете.

Но публика и критика по большей части воспринимали ее картины как надменное издевательство над «настоящей» живописью. Например, знаменитый историк искусства А. Я. Тугенхольд, признавая, что «Четыре евангелиста» — лучшее произведение «худоясницы», как он называл Гончарову, говорил о ее творчестве следующее: «Она любит ритм кресть-

янских работ, но этот ритм косолапый и грузный. И аккомпанировать им должны не прекрасные напевы русские, русских песен, а сквернословные, грубые частушки».

А между тем Наталья Сергеевна была интеллигентной, спокойной и образованной женщиной. Однако выглядевшая всегда суровой и строгой, она не признавала одежду кисейных барышень. Художница предпочитала на мужской манер носить свободные светлые рубахи, которые сама же и расписывала придуманными узорами, причудливо завязывала на голове разноцветные платки. Гончарова даже ввела в Москву моду на раскрашенные тела: рисовала на своем лице и открытой части груди загадочные футуристические символы и в таком виде любила прогуливаться по Кузнецкому мосту, наводненному франтами и модницами в одежде от знаменитых французских модельеров. Шокируя своим видом почтеннейшую публику, Гончарова неожиданно стала эталоном эпатажа.

Четыре евангелиста. 1911





Евреи. Шабат. 1910

Очень быстро ее стиль восприняла вся московская богема и знать. И вскоре уже каждый своенравный богатый купец и молодой дерзкий дворянин, выезжая в ресторан на шикарной тройке, рисовал у себя на лбу и на щеках своей подруги боевых слонов, скрещен-

ные клинки, мчащихся лошадей и другие всевозможные агрессивные изображения.

Несомненно, Гончарову в некоторой степени привлекал эпатаж. Даже новое художественное объединение, организованное вернувшимся из армии Ларионовым, куда помимо художницы входили К. С. Малевич, В. С. Татлин, Н. А. Пирсmani и В. Д. Бубнова



(единственная женщина с дипломом Академии художеств), имело издевательски вызывающее название «Ослиный хвост», связанное с известным эпизодом из художественной жизни Парижа: на одном из Салонов Независимых группа французских живописцев выставила на всеобщее обозрение картину, якобы созданную ослом при помощи собственного хвоста.

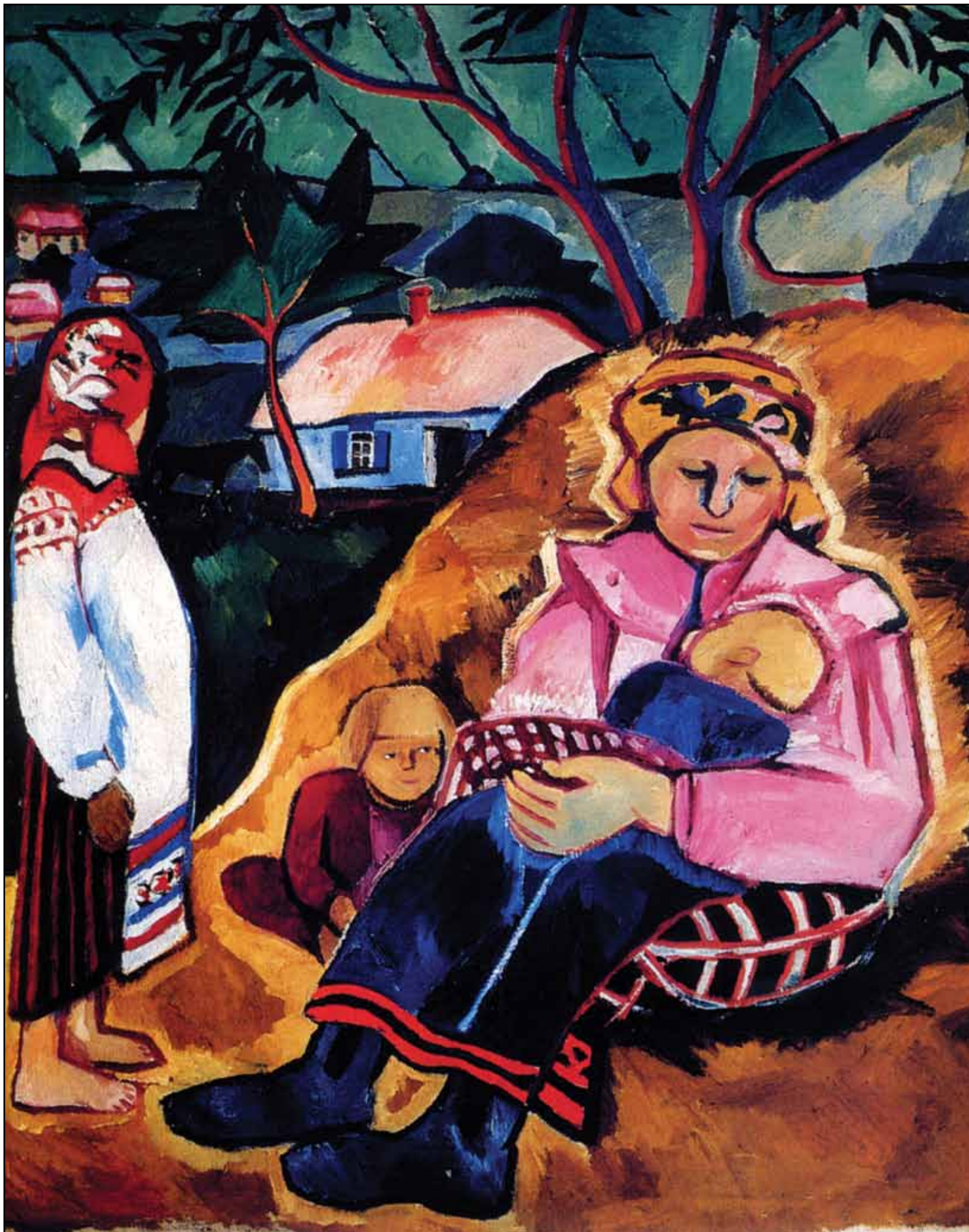
Члены объединения «Ослиный хвост» писали свои произведения не только в примитивистской манере, но и в других новых стилях, например в кубическом. Интересно рассуждение Гончаровой: «Кубизм – хорошая вещь, хотя и не совсем новая. Скифские каменные бабы, русские крашеные деревянные куклы, продаваемые на ярмарках, сделаны в манере кубизма. <...> и во Франции исходной точкой для кубизма

Мадонна с младенцем. 1910

в живописи послужили готические и негритянские скульптурные изображения. <...> во Франции первым в манере кубизма работал талантливый художник Пикассо, а в России ваша покорная слуга». Наталья Сергеевна всегда и во всем стремилась к новаторству.

Первые «лучисты»

Гончарова и Ларионов оказались первыми в мире, кто стал писать картины в абсолютно новом стиле живописи – лучизме, придуманном Михаилом Федоровичем. Лучизм основан на совмещении световых спектров и светопередачи, пересечения лучей

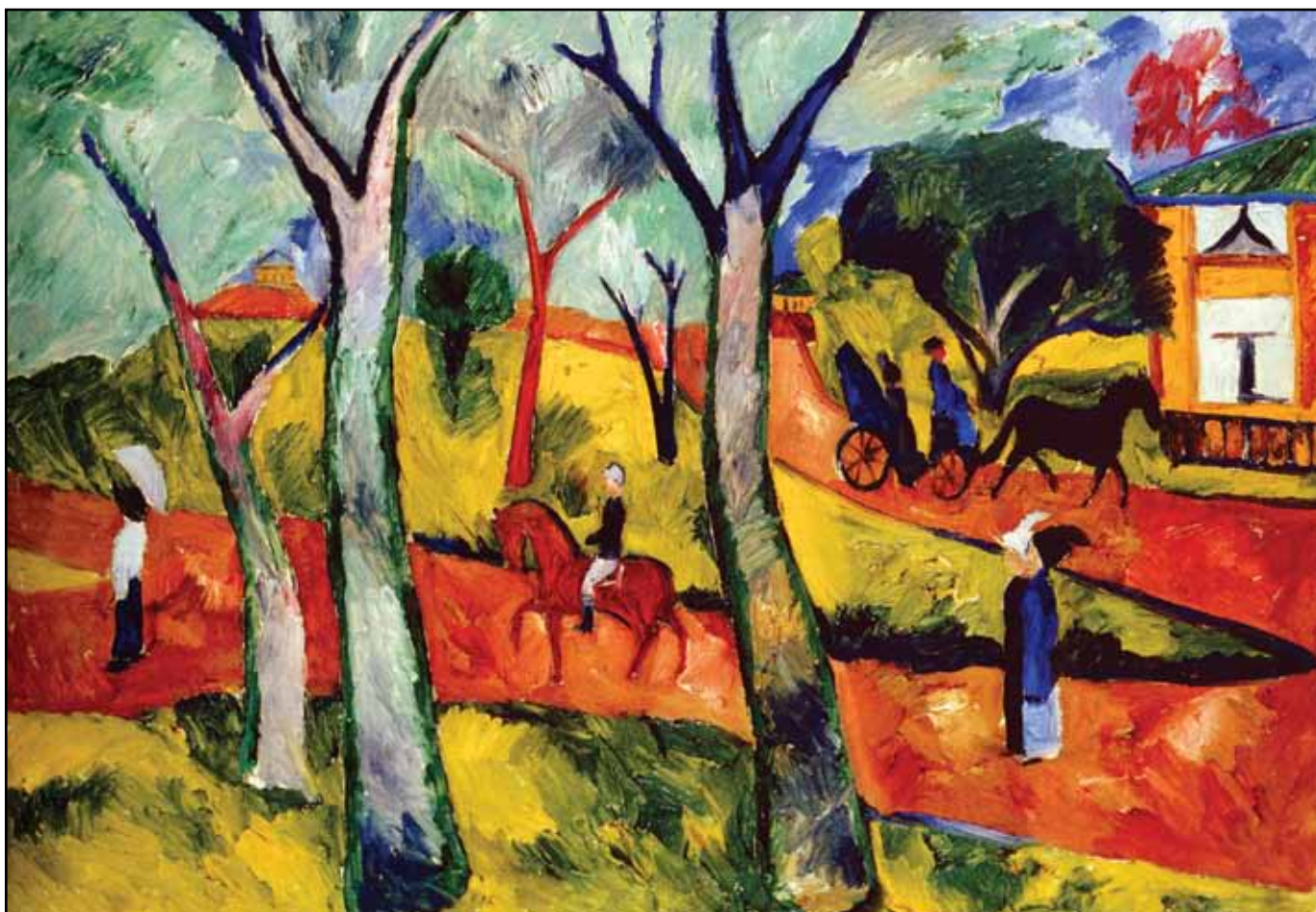


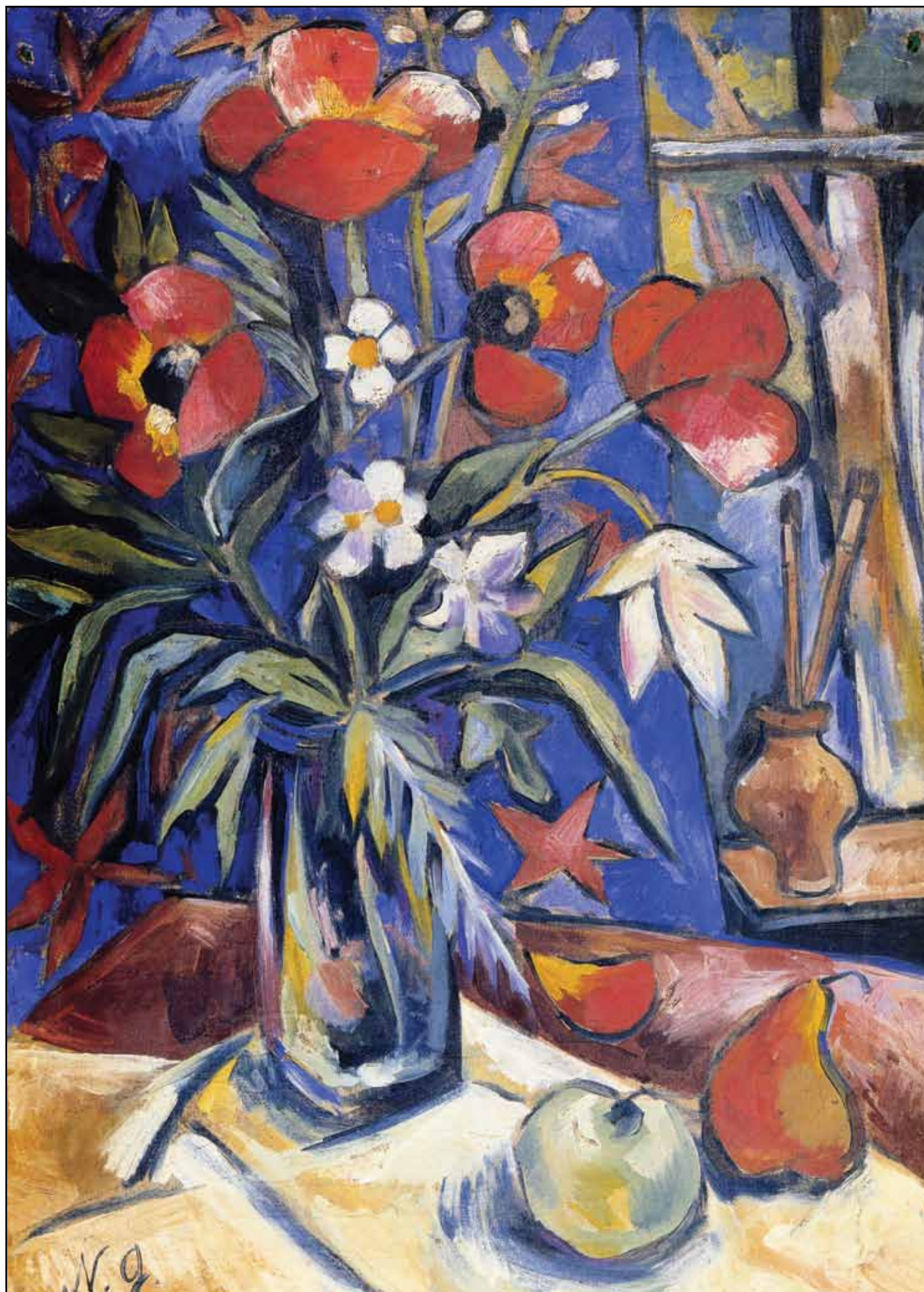
Мать. 1910



Вверху: Зима в Москве. Фрагмент. 1910

Внизу: Весна. Петровский парк. Фрагмент. 1910





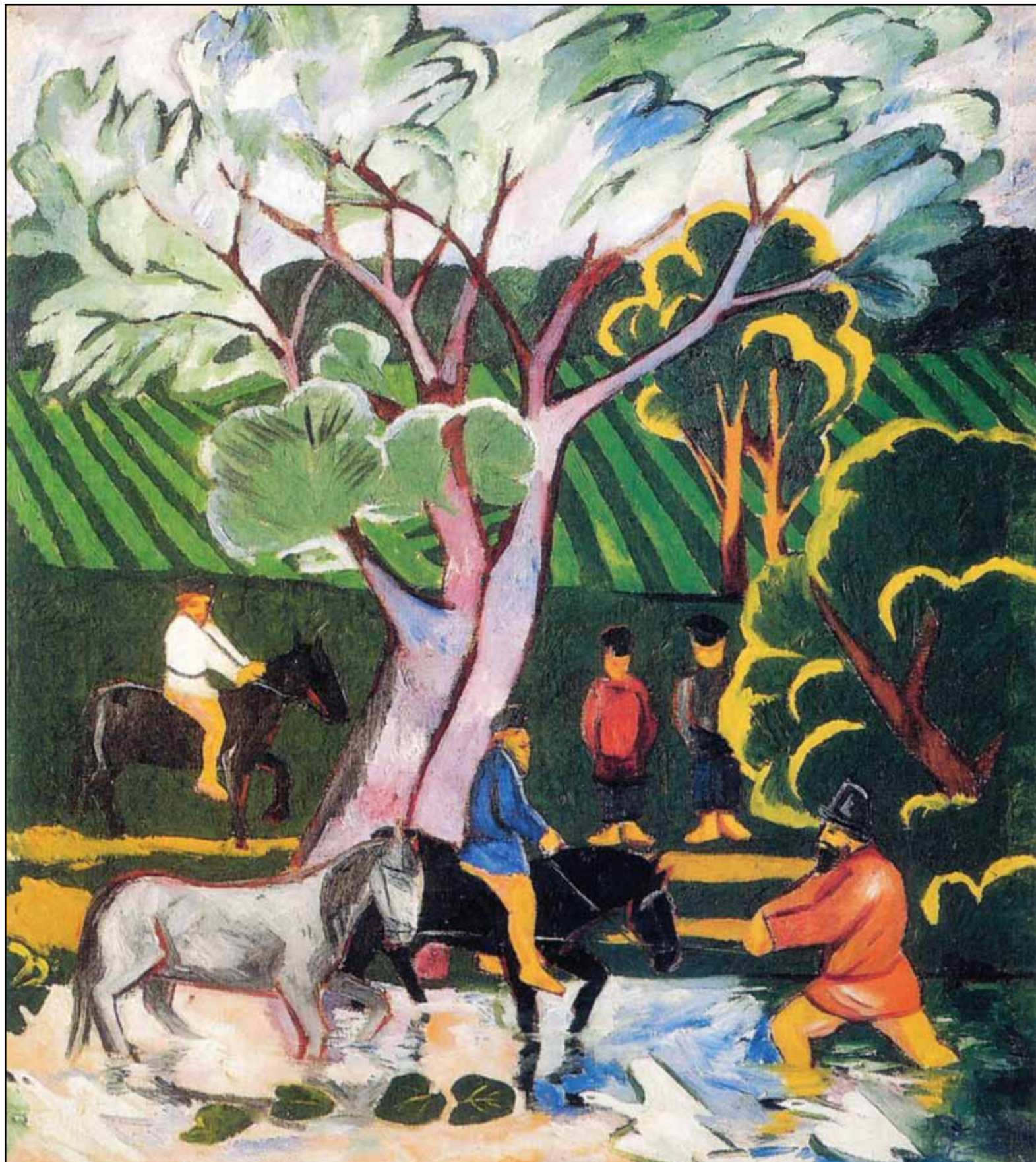
Натюрморт с маками. 1910



Вверху: Весна. Сад. 1910

Внизу: Зима. 1910–1911





Купание коней. 1911

формы и пространства и является разновидностью абстрактной живописи. Лучи передаются на полотне в виде цветных линий, из которых и составляется непосредственно «лучистый» вид любого изображаемого предмета. Как объяснял Ларионов: «Это почти то же самое, что мираж, возникающий в раскален-

ном воздухе пустыни, рисующий в небе отдаленные города, озера, оазисы – лучизм стирает те границы, которые существуют между картинной плоскостью и натурой». Михаил Федорович издал манифест «Лучистые и будущники», который первой подписала Гончарова, а после нее еще десять художников-футуристов. В своем манифесте они заявляли, что намерены отказаться от всего западноевропейского



Зима. Сбор хвороста. 1911



Желто-зеленый лес. 1912



опыта в живописи и впредь будут обращаться только к древнерусской иконописи и искусству евразийских народов. Попутно отметим, что Наталья Сергеевна до конца жизни использовала в своем творчестве элементы лучизма (конечно, когда того требовал замысел самой работы).

Надо ли говорить, что выставленные в залах «Ослиного хвоста» необычные картины, написанные в непривычной манере, в том числе и женщины-художницы, привлекали всеобщее внимание публики.

На полотне «Желто-зеленый лес» (1912, Городской музей, Штутгарт) автор стремился не столько изобразить сам лес – темные стволы деревьев, высо-

Попугаи. 1910–1914

кие зеленые кустарники, пожелтевшие листья и редкие солнечные блики, кое-где отражающиеся на земле, – сколько передать состояние жестких, колючих и мокрых от дождя зарослей, над которыми, падая, кружатся осенние листья.

Лучистые картины стали сенсацией в художественном мире не только Москвы, но чуть ли не всей страны. А. Н. Бенуа, живописец, художественный критик, а также основатель и главный идеолог объединения «Мир искусства», тоже заинтересовался этим новым явлением. Он и раньше был против авангардной



Крестьяне, собирающие яблоки. 1911



Жатва. 1911

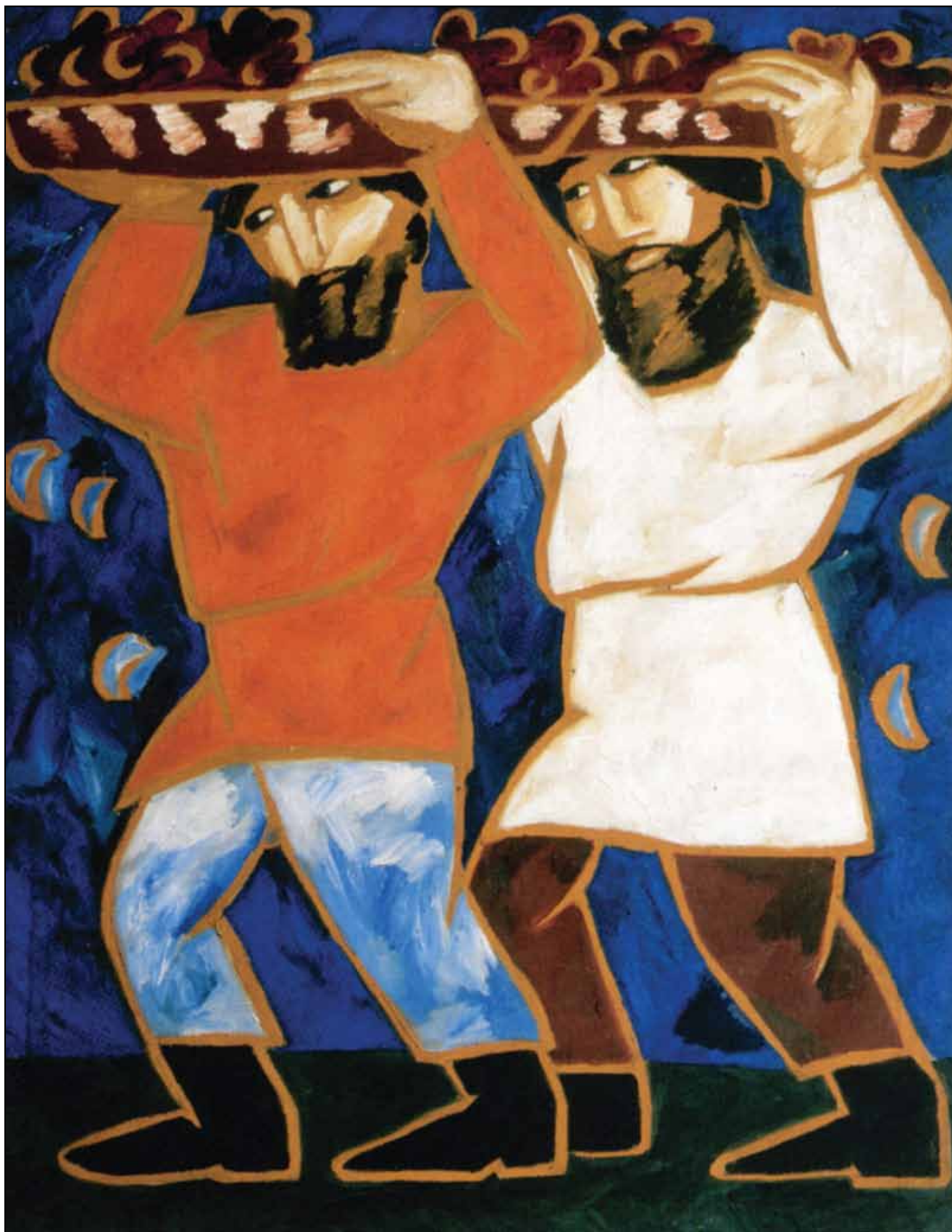
живописи, поэтому теперь, рассматривая выставленные работы, выразился весьма жестко: «Это какой-то

Хоровод. 1911



Лев (Часть триптиха «Сбор винограда»). 1911–1912

базар художественной суеты – кубизм, или кукишизм, и все это халтура, все это спешка, все это мазня, все это торопливое желание заявить о себе». Но именно в этом стремлении было действительно чистое творчество, талантливая экспериментальность, способная создать нечто неординарное, настоящее и необычное произведение искусства.



Крестьяне, переносящие виноград. 1911–1912



Раввин с курицей. 1912



Цветущие деревья. 1912



Иллюстратор, художник кино и артистка

В 1912 Гончарова проиллюстрировала несколько книг знаменитых поэтов-футуристов. Для первого издания поэмы «Игра в аду», совместно написанной А. Е. Крученых и В. Хлебниковым, она создала динамичные графические работы. В них Наталья Сергеевна снова использовала элементы лубка, сделав рисунки несколько ироничными. В том же году она, одна из первых используя технику коллажа, оформила коллективный сборник поэзии «Мир конца», затем повесть А. Е. Крученых «Путешествие по всему свету» и отрывок из поэмы В. Хлебникова «Вила и лепший». Современники художницы высоко оценили ее оригинальные и удивительные иллюстрации.

К 1913 в России уже был достаточно популярен кинематограф. Еще в 1908 в столичном киноателее был снят первый русский игровой фильм «Понизовая вольница». Мастера из «Ослиного хвоста» тоже решили обратиться к этому молодому виду искусства. Собственными силами они сняли трагикомедию из двух частей под названием «Драма в кабаре футуристов № 13». Известно, что режиссером этой своеобразной пародии на криминально-приключенческий фильм яв-

Пустота. 1913

лялся актер, сценарист и впоследствии первый советский телережиссер В. П. Касьянов. Художественное оформление для фильма футуристы делали сообща, и в нем точно снимались Гончарова и Ларионов. К сожалению, сама лента не сохранилась, но от нее остался один кадр, в котором сквозь черно-белые размытые пятна можно увидеть, как Ларионов с нарисованными на щеках слезами несет на руках Наталью Сергеевну с маской на лице и оголенной грудью. Увы, но это была единственная работа Гончаровой в кино.

Невоинственная «амазонка»

Поэт и переводчик Б. К. Лившиц, хорошо знавший Гончарову, писал, что ее «пылающий взор и резкие угловатые движения придавали ей сходство с экзальтированными эсерками», и в одной из своих статей назвал Наталью Сергеевну «амазонкой авангарда». С тех пор это определение закрепилось за ней.

Гончарова, очевидно, с подозрением и неодобрением относилась к техническому прогрессу и разного рода механизмам и выражала это в своих полотнах.



Аэроплан над поездом. 1913

Например, на картине «Аэроплан над поездом» (1913, Государственный художественный музей Республики Татарстан, Казань), созданной в кубофутуристическом стиле, паровоз выглядит скорее как пародия на машину. Его колеса расположены таким образом, что становится понятно: он никуда не сможет уехать. А аэроплан практически скользит по крыше поезда. При всем том, что в произведении представлены два транспортных средства, переданных в определенной динамике, ни аэроплан, ни поезд не имеют ясной траектории движения. Они оба скорее погибают в этом нагромождении и хаосе, узком пространстве, из которого прямо на зрителей, словно в последней попытке, пытается вылететь аэроплан. Над голубовато-синим беспорядком возвышается еле заметная одинокая фигура, очевидно символизирующая собой незащитность и страх человека перед аварией или техногенной катастрофой.

Неприязнь Гончаровой к механизмам отразилась и на картине «Велосипедист» (1913, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Здесь передана динамика движения героя, которую художница показывает через призму своего негативного отношения к механизмам. Мужчина на велосипеде проезжает по булыжной мостовой, автор резкими, многократно

дублирующими силуэт чертами передает сильнейшую тряску, которую тот испытывает. Скорость велосипедиста настолько высока, что он не успевает рассмотреть все, происходящее вокруг. Вывески словно убегают от его взгляда, сливаясь друг с другом, и поэтому слоги надписей даже «заскакивают» на его фигуру. Мужчина так быстро крутит педали, что кажется, будто у него три ноги, а то и больше. Вся эта фантазмагория связана только с тем, что все его внимание сосредоточено исключительно на езде. Гончарова намеренно уподобляет героя механизму, показывая, что это сходство лишает его важных человеческих качеств: созерцательности и чувствительности.

Уже много лет являясь жительницей большого города, художница продолжала не любить его, в душе предпочитая размеренный и тихий быт деревни, красоту лесов и полей.

Год творческих удач

Для Натальи Сергеевны 1913 был особенно знаменателен. Хотя «Ослиный хвост» доживал свои последние дни, она участвовала сразу в нескольких выставках, устроенных объединением и непосредственно Ларионовым, который также организовал для Гончаровой персональную выставку. На ней художница представила не только картины, но еще скульпп-

туру и дизайнерские разработки. Было выставлено более восьмисот различных произведений, и критики, подсчитывая, сколько в среднем времени ушло у автора на ту или иную вещь, кричали: «Меньше недели! Халтура!» Но все же... В журнале «Огонек» от 1913 в статье «Московские футуристы» были перепечатаны такие слова о творчестве Гончаровой: «В намеренно безграмотно написанных картинах «художница» все-таки не сумела скрыть свое дарование». В прессе появилось много положительных откликов о деятельности Натальи Сергеевны.

В том же году Совет Третьяковской галереи принял решение купить у Гончаровой «Мытье холста». Вряд ли та ожидала подобного официального признания. В 1913 вышла в свет первая монография, посвященная творчеству Гончаровой и Ларионова. Этот исследовательский труд был написан их другом, художником И. М. Зданевичем.

Персональную выставку Натальи Сергеевны посетил А. Н. Бенуа и неожиданно для всех восхитился творчеством «амазонки авангарда»: «Я очень много пережил на выставке Гончаровой. Я понял, что не учить ее надо, а учиться у нее, что всякие крайности, всякие сложности — это оттого, что человек хочет до-

стучаться. Талант, который не может достучаться, его не слышат. Где стены, которые ей дадут расписывать? Где храмы? Где модные журналы, где она будет публиковать свои эскизы? Где модные ателье, где она будет одевать дам?»

Признание «хулиганки» самим Бенуа стало своеобразным откровением в мире искусства. Прославленный мастер посоветовал Дягилеву, и ранее знавшему Гончарову, воспользоваться ее услугами для оформления одного из готовящихся к постановке спектаклей в рамках «Русских сезонов» в Париже. Авторитет Бенуа был непререкаем. По предложению Дягилева Гончарова начала создавать эскизы декораций и костюмов к опере-балету «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова и спустя некоторое время вместе с Ларионовым выехала во Францию, чтобы показать свои наработки знаменитому антрепренеру.

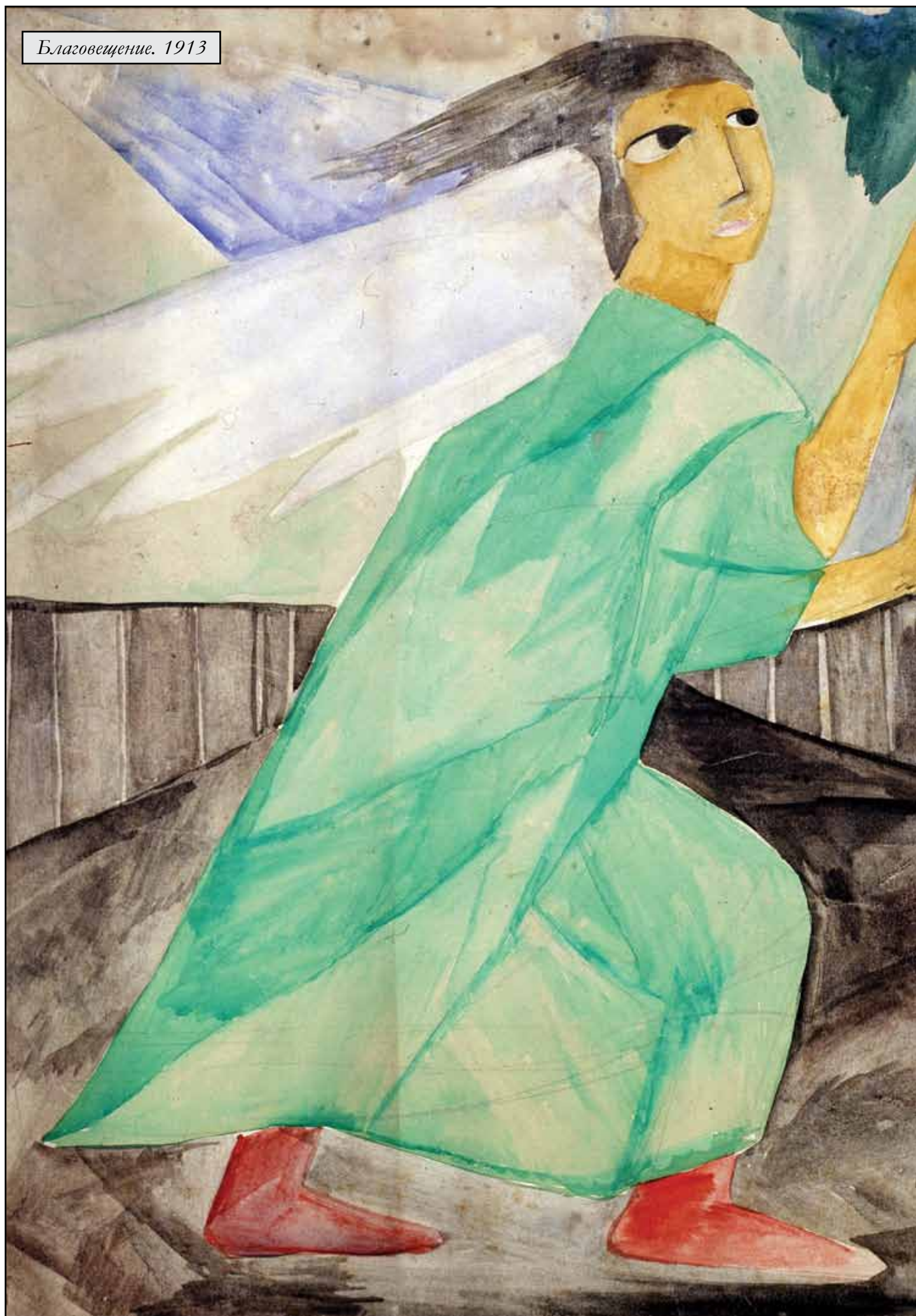
Покорение Парижа

Надо сказать, что труппа Дягилева, начавшая еще в сезоне 1909 представлять русские балеты в Париже,

Велосипедист. 1913



Благовещение. 1913







Афрон. Эскиз костюма к опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». 1914

поначалу имела огромный успех. Посетить «Сильфиду» или «Клеопатру», чтобы увидеть блистательных А. М. Павлову, Т. П. Карсавину или В. Ф. Нижинского, считали своим долгом вся знать и образованная часть французского общества. Но уже к 1913 по разным причинам антрепренерская деятельность Дягилева в Париже терпела постоянные неудачи. Вот как описывала премьеру спектакля «Весна священная» на музыку И. Ф. Стравинского балерина Р. Пульская: «Люди свистели, поносили артистов и композитора, кричали, смеялись. <...> Танцовщики дрожали, удерживали слезы». От Дягилева один за другим уходили танцовщики и хореографы, оркестранты, менялись и художники. Помимо А. Н. Бенуа над сценографией спектаклей «Русских сезонов» в те провальные времена работали известные и талантливые художники А. Н. Бакст, Н. К. Рерих, М. В. Добужинский, но только опера-балет «Золотой петушок», оформленная Гончаровой, имела неожиданный успех. В 1914 Париж снова был покорен русским искусством. Безусловно, в этом была заслуга артистов, но публика и критика единодушно отметили, насколько красивы и гармоничны были декорации и костюмы, как удивительным обра-

зом в них соединились мотивы русского народного творчества с принципами новейшей эстетики, а непосредственность созданных образов – с утонченностью и изысканностью. Художественное оформление «Золотого петушка» стало важным событием не только в жизни театра Дягилева, но и в истории всего европейского театрально-декорационного искусства XX века.

Помимо прочего, тогда в прессе Парижа появились статьи знаменитого французского поэта и издателя Г. Аполлинера об уникальном изобразительном решении «Золотого петушка» и о творчестве русского художника-сценографа Натальи Сергеевны Гончаровой. После оглушительного успеха спектакля она вместе с Ларионовым готовилась представить искушенной публике французской столицы свои несценические произведения. Вскоре в знаменитой галерее П. Гильома открылась их совместная выставка. На ней Гончарова показала более пятидесяти живописных полотен и графических листов. Предисловие к каталогу выставки написал тот же Аполлинер: «...рафинированное искусство лучизма является наиболее свободным

Звездочет. Эскиз костюма к опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». 1914





Эскиз костюма к балету «Литургия». 1915



Эскиз костюма испанки. 1916



и наиболее новым выражением современной русской художественной культуры». Выставка стала настоящим событием в художественных кругах Парижа.

Это время было самым счастливым и значимым периодом в жизни художницы. Однако очень скоро ей вместе с Ларионовым пришлось вернуться в Москву. Возможно, после грандиозного успеха «Золотого петушка» Дягилев сразу бы заключил с Гончаровой договор на оформление других его премьер, но разразилась Первая мировая война. Ларионова призвали в действующую русскую армию, и он в чине прапорщика отправился воевать на русско-германский фронт. Наталья Сергеевна, всегда говорившая, что очень любит свою родину, конечно, уехала в Россию и стала ожидать возвращения возлюбленного с фронта.

Последний год в России

В Москве Наталья Сергеевна, тяжело переживавшая разлуку с любимым и искренне ненавидевшая войну, стала создавать серию патриотических литографий для Русского военного ведомства под названием «Мистические образы войны». В этих листах художница в футуристическом стиле представила изображения сатанинских сил, стремящихся при помощи различных механических орудий и военной техники сломить силы небесные. В свою очередь ан-

Птица. 1916–1920

гелы и русские богатыри решены в примитивистской манере и напоминают раннехристианские рисунки. Все четырнадцать литографий серии образно представляют войну как саморазрушение цивилизаций из-за различных механизмов. И в этом конфликте гибнет душа человека.

Осенью 1914 Гончаровой стало известно, что Ларионов получил тяжелую контузию в Восточной Пруссии и возвращается домой. Друзья, ждавшие с фронта блистательного офицера, увидели больного, сломленного человека на костылях.

Те несколько месяцев, что Михаил Федорович проходил лечение в госпитале Иверской общины, Наталья Сергеевна продолжала работать. После успешного оформления сцены в театре Елисейских полей ее в качестве художника-сценографа пригласил московский режиссер А. Я. Таиров. На сцене своего Камерного театра он готовил постановку «Веер» по произведению К. Гольдони. Декорации к представлению Гончарова решила как народную картинку, насыщенную яркими и звучными сочетаниями желто-оранжевого, голубого и розового цветов.

В середине января 1915, когда в Камерном театре состоялась премьера нового спектакля, Ларионова как раз выписали из госпиталя. Пара приняла



Цветущий миндаль. 1916–1920



решение покинуть Россию, чтобы продолжить свою художественную работу за границей. В первую очередь отъезд был связан с многочисленными телеграммами, которые Дягилев настойчиво отправлял Гончаровой. Он видел ее художником своей антрепризы, хотел предложить ей оформить несколько готовящихся к постановке балетов и требовал, чтобы она с Ларионовым как можно быстрее присоединилась к его труппе, гастролировавшей по Швейцарии.

Художники Дягилева

Спустя несколько недель томительного путешествия Гончарова и Ларионов, встретившись с Дяги-

Боковые части триптиха «Испанки». 1916–1920

левым, стали членами его коллектива. Для «Русского балета» оба художника оформили множество спектаклей. Вместе с театром они посетили Италию и Испанию. Испания с ее горячей и страстной музыкой, зажигательными танцами, буйством цвета весенней природы и отличной от остальной Европы архитектурой в мавританском стиле стала настоящим открытием для Натальи Сергеевны.

Сезон 1916 для труппы Дягилева был ознаменован успешными гастролями по США. Однако Гончарова и Ларионов не поехали в Америку – они остались в Испании. Художники готовили эскизы костюмов



Испанка в белом. 1920-е

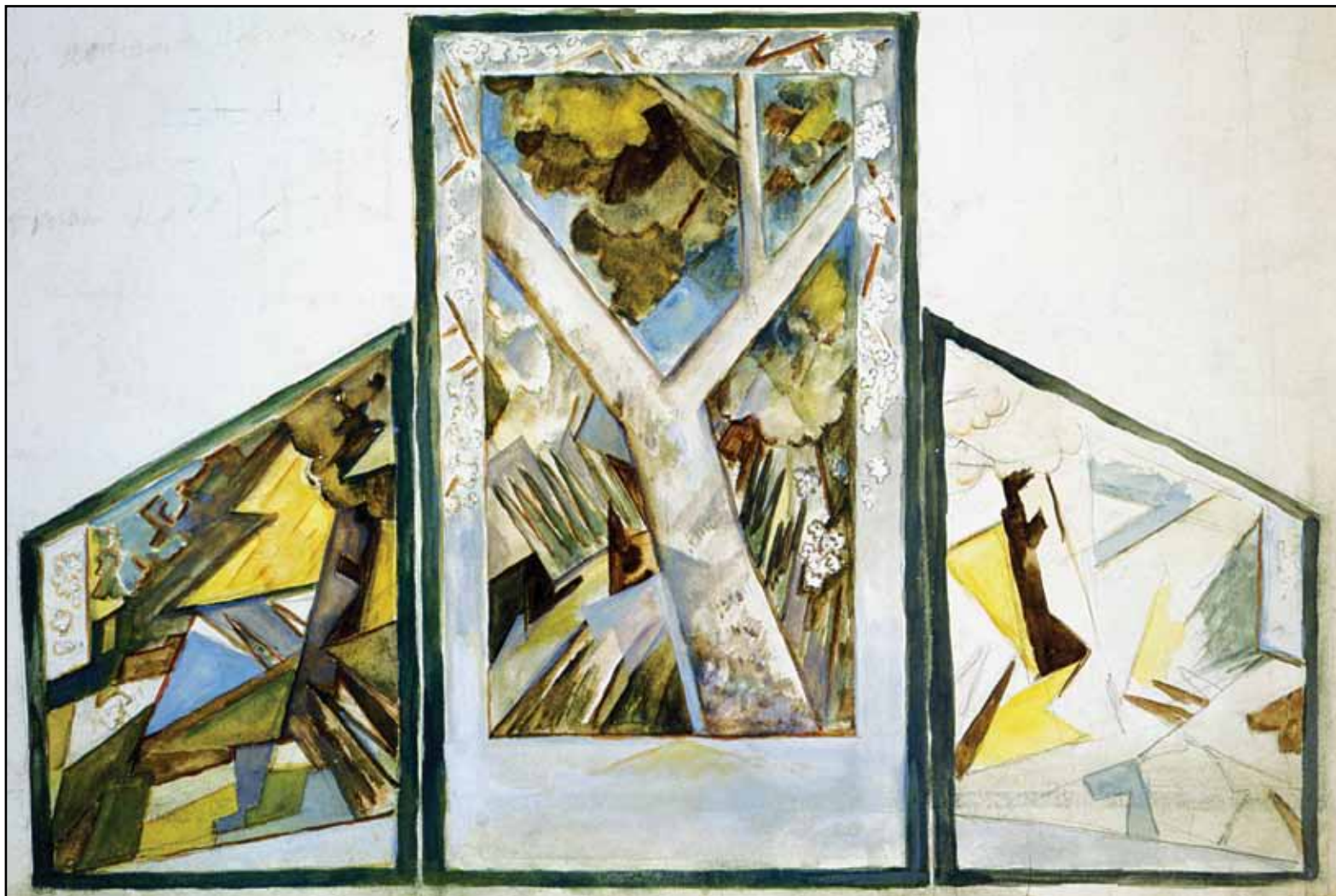
и декораций для будущих балетов. Позже Ларионов оформил для Дягилева «Кикимору» на музыку А. К. Лядова, а Гончарова – «Садко» Н. А. Римского-Корсакова и «Испанскую Рапсодию» на музыку М. Равеля.

В поисках колоритных и пластичных образов испанских танцоров, разрабатывая их традиционные костюмы, Наталья Сергеевна создала множество рисунков, эскизов и цельных уникальных произведений искусства, например триптих «Испанки» (1916–1920, частное собрание). На боковых частях триптиха изображены две статные, возвышающиеся, словно колонны, испанские матроны, облаченные в роскошные, объемные и длинные узорчатые юбки, однотонные присборенные блузы и кружевные мантильи. Каждая с гордым видом держит в руке раскрытый веер. Судя по еле заметному движению тел дам, можно предположить, что они застыли в одном из па какого-то изящного испанского танца. И хотя произведение выполнено в нарочито грубоватой геометризированной манере, оно наполнено пластичностью и элегантностью. Контрастные сочетания ярко-желтого, зелено-голубого и белого, а также насыщенно-бордового и темно-синего цветов делают образы жгуче солнечными и изящными. Впоследствии Гончарова неоднократно возвращалась к изображению красивых испанских доний.

После продолжительной работы в Испании художники отправились в Рим, где оставались до самого возвращения труппы Дягилева из США, которое произошло осенью 1917. Там, в отеле «Минерва», Гончарова и Ларионов оказались в гуще творческих событий. Рядом с ними в номерах проживал Л. Н. Бакст, как раз заканчивавший художественное оформление для одного из спектаклей «Русских сезонов». Периодически заезжали композитор И. Ф. Стравинский, на музыку которого Дягилев создавал балетные картины, а также знаменитый испанский живописец П. Пикассо и французский писатель,



Эскиз костюма. 1920-е



Деревья в цвету. Эскиз ширмы. 1920-е–1930-е

художник и режиссер Ж. Кокто, также сотрудничавшие с русским антрепренером.

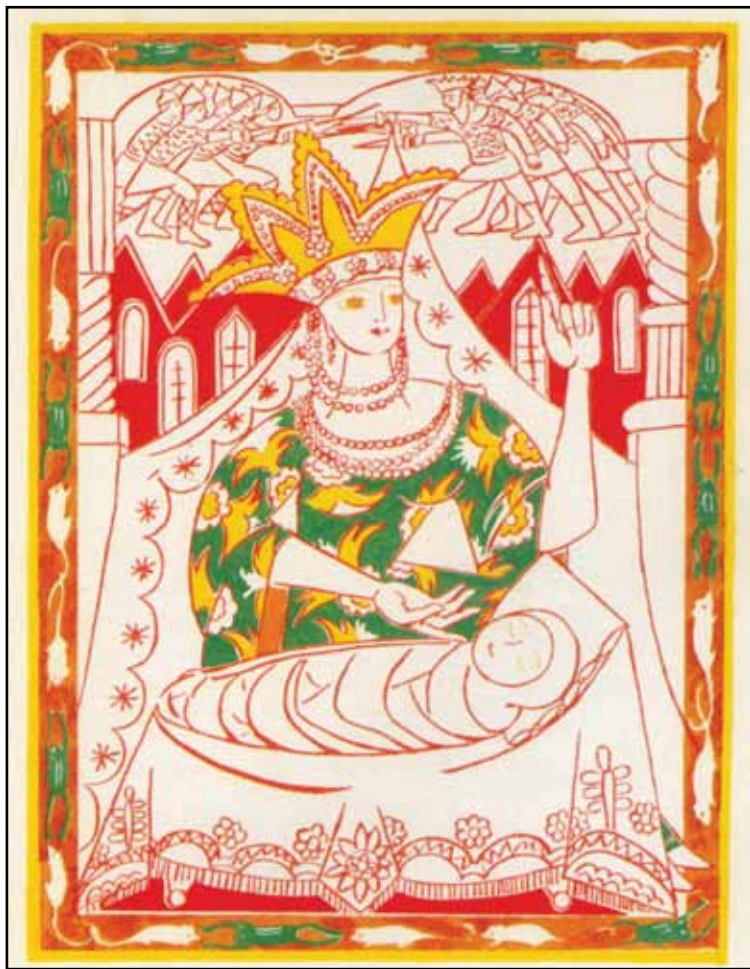
Гончарова, с детства мечтавшая жить в спокойной русской глубинке, а не в шумной, бурлящей событиями европейской столице, планировала в ближайшее время отправиться домой. Но, узнав о произошедшей в России революции, она с горечью осознала, что возвращаться на родину нельзя, во всяком случае, пока в стране бушевала Гражданская война. Какая-либо связь с друзьями и родными, оставшимися в России, на тот момент прекратилась. Но надо было продолжать художественную деятельность. Гончарова и Ларионов приняли решение переехать во Францию. После нескольких недель жизни в отеле они на время сняли в Париже небольшую квартиру. Но волею судьбы в апартаментах причудливого старинного дома на углу рю де Сен и рю Жак Калло они вместе прожили более полувека.

Гончарова и Ларионов продолжали сотрудничать с «Русским балетом», труппа которого существовала вплоть до внезапной смерти Дягилева, случившейся 19 августа 1929. За это время художница оформила такие спектакли, как «Русские сказки» А. К. Лядова, «Свадебка», «Лисица» и «Жар-птица» И. Ф. Стравинского, «На Борисфене» композитора С. С. Прокофьева, «Игрушки» на музыку Н. А. Римского-Корсакова.

Потери

Многие художественные образы Гончаровой так или иначе были связаны с традициями русского народного искусства. Очень часто в ее набросках костюмов или эскизах задников чувствуется разухабистая русская веселость. А между тем жизнь самой художницы была наполнена горькими событиями.

Гончарова, всегда считавшая, что личная свобода важнее семейных отношений (однажды она даже дала пощечину человеку, который назвал ее «госпожой Ларионовой»), сильно переживала разлад с Михаилом Федоровичем. Очевидно, еще после страшных событий, произошедших с художником на русско-германском фронте, характер Ларионова сильно изменился. Возможно, инициатором завершения отношений была сама Гончарова. Но это домыслы, точно известно лишь то, что с середины 1920-х, оставаясь жить под одной крышей, они уже не были близки и их связывало лишь творческое сотрудничество. Вот воспоминания одной из знакомых Гончаровой, часто бывавшей у них дома: «Дверь в Мишенькину комнату плотно закрыта – в ее жизни это трагический символ». Друзья и коллеги отмечали грустные глаза художницы и появившуюся замкнутость, а в ее дневнике осталась следующая запись: «Все проходит – любовь, дружба, только труд остается».



Рождение Гвидона. Иллюстрация к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина. 1921



Царевна Лебедь. Иллюстрация к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина. 1921

Помимо этого, Наталья Сергеевна, возможно, через переписку, которую установил Ларионов с советским комиссаром просвещения А. В. Луначарским, узнала, что ее мать, Екатерина Ильинична, оставшаяся одна в Советской России, умерла от голода еще во время Гражданской войны. Теперь Гончарова жила только собственным творчеством.

Выполненные в кубофутуристической манере «Деревья в цвету. Эскиз ширмы» (1920-е–1930-е, частное собрание) представляют собой трехчастный образ русской сельской местности поздней весной. Фрагменты небосвода, полей, заборов, крыш деревянных домов, а также густая и плотная зелень деревьев, их толстые стволы и небольшие белые соцветия – все это разбито и разрознено, словно смутные воспоминания или хаотичные сны, которые из подсознания в виде осколочных воспоминаний долетают до зрительных нервов человека. Художница будто стремилась запечатлеть тоску по любимой деревенской России.

Гончарова и Цветаева

В 1928 в жизни Гончаровой произошло следующее событие: она познакомилась с М. И. Цветаевой, которая в тот момент тоже находилась в эмиграции в Париже и собиралась написать очерк о жизни жены

А. С. Пушкина – Н. Н. Гончаровой. В разговоре со своим другом М. А. Слонимом, русским писателем и критиком, Цветаева случайно обмолвилась о своем замысле, и собеседник рассказал, что знает праправнучку Гончаровой, ее тоже зовут Наталья и она художница. К тому же Наталья Сергеевна проживает в Париже, и Слоним может познакомить с ней Марину Ивановну.

Цветаева и Гончарова встретились в ресторане «У маленького Сен-Бенуа». Поэта очаровала новая знакомая. Вот что записал об этом Слоним: «МИ сразу привлекли в Гончаровой ее тихий голос, медлительные, сдержанные манеры, внешнее спокойствие, под которым легко было угадать натуру страстную и глубокую, ее чисто русская красота». И Цветаева решила написать очерк о двух Гончаровых – о жене писателя и ее родственнице. С тех пор поэт и художник встречались не раз, рассказывали друг другу факты из своей биографии, Марина Ивановна читала собственные стихи. «Стихи эти очень понравились Гончаровой, и она сразу условилась с МИ о ближайшем, более длительном, свидании. Я после узнал, – писал Слоним, – что они виделись несколько раз. МИ говорила, что Гончарова действует на нее успокаивающе, и была от нее в восторге. К картинам, которые Наталья Сергеевна ей показывала, она осталась холодна: для нее это были



Лучизм. Композиция. 1920-е–1930-е

как бы иллюстрации и подтверждения к тому словесному портрету Гончаровой, который она воображала и создавала – и потом запечатлела в своем очерке...»

Возможно, именно тот факт, что Цветаева не восприняла авангардную живопись Гончаровой, не позволил их длительному знакомству перерасти в крепкую дружбу. Слоним писал, что «...у МИ была не зрительная, а слуховая память; живопись – в частности гончаровскую – она воспринимала как многие близорукие: и рисунок, и краски сливались у нее в некое общее впечатление, она переводила их на свой язык ритма и звуков. Это был обычный для нее процесс восприятия внешнего мира. Дружба, вернее, восхищение МИ длилось лишь то время, когда она писала о Гончаровой и исправляла корректуру своего очерка».

Цветаева познакомилась и с Ларионовым, много раз бывала в доме художников. В своем очерке «Наталья Гончарова» Марина Ивановна позже написала: «...Много в просторечии говорится о том, кто больше, Гончарова или Ларионов. – «Она всем обязана ему». – «Он всем обязан ей». – «Это он ее так, без него бы...» – «Без нее бы он...» и т.д., пока живы будут. Из приведенного явствует, что – равны. Это о парности имен в творчестве. О парности же их в жизни. Почему расстаются лучшие из друзей?.. Один растет – другой перерастает; растет – отстаёт; растет – устает. Не переросли, не отстали, не устали».

Однако в самые потаенные уголки своей души

Гончарова Цветаеву так и не пустила. Наталья Сергеевна оставалась замкнутой, в одиночестве переживала боль утраты близких, единственной любви и утешение искала только в творчестве.

После того как работа над очерком была закончена, Цветаева в одном письме к своей подруге, писательнице и переводчице А. А. Тесковой оставила строки: «С Гончаровой дружила, пока я о ней писала. Кончила – ни одного письма от нее за два года, ни одного оклика, точно меня на свете нет. Если виделись – по моей воле. Своя жизнь, свои навыки, я недостаточно глубоко врезалась, нужной не стала. Сразу заросло».

Но еще какое-то время поэт и художник были незримо связаны друг с другом через Ариадну Эфрон. У дочери Цветаевой были способности не только к литературе, но также к рисованию и она брала уроки у художников. Вот что об этом написала Марина Ивановна: «Два дара: слово и карандаш (пока не кисть), училась этой зимой (в первый раз в жизни) у Натальи Гончаровой, т. е. та ей давала быть...»

Перед войной и тяжелые годы без работы

После того как антреприза Дягилева прекратила свое существование, Гончарова и Ларионов, уже являвшиеся известными сценографами, стали сотрудничать с «Русским балетом Монте-Карло» и труппой Иды Рубинштейн.

Розовая камелия. 1930-е



Помимо театрально-декорационной деятельности Наталья Сергеевна не переставала заниматься и станковой живописью, периодически предлагала свои полотна в художественные салоны, участвовала в различных выставках, но в основном они носили ретроспективный характер. Художница, пока позволяло здоровье, не оставляла работу. Некоторые ее новые картины носили отпечаток страданий автора. Произведение «Абстрактная композиция» (1930-е, частное собрание) выполнено серым, бледно-розовым и красным цветами. Из низких туч на землю низвергаются ливневые потоки воды. Вдалеке сверкают ярко-розовые и красные молнии, благодаря которым весь мир словно окрасился в бледно-розовый цвет, напоминающий пролитую и разбавленную водой кровь.

В своей парижской квартире Гончарова и Ларионов пережили войну и оккупацию города немецкими войсками. В этот период они почти ничего не писали и старались не покидать стен дома — слишком высока была вероятность того, что их, как нефранцузов, отправят в концлагерь. Заметим, что, хотя на тот момент они несколько десятилетий прожили за границей и еще в 1938 получили французское гражданство, Ларионов так до конца и не освоил французский

Абстрактная композиция. 1930-е



Архангел Михаил и Архангел Рафаил. 1930-е

язык и со всеми предпочитал общаться на русском.

Только накануне освобождения Парижа, в конце 1943, Гончарова снова принялась за работу. Ей предложили создать эскизы декораций и костюмов для оперы «Гюльнара» французского композитора грузинского происхождения И. Джабатари. Однако из-за нехватки финансов постановка так и не состоялась.

После окончания войны все жители Европы испытывали необычайный подъем сил, но Гончарова, видимо, отлично понимала, что в ее жизни и творчестве наступает закат.

Забвение и болезни

С 1944 и до начала 1950-х Наталья Сергеевна жила практически в одиночестве. Ларионов, в это время имевший различные художественные заказы, часто ездил по Европе. В 1952–1954 у Гончаровой развился тяжелый ревматизм рук. Теперь, чтобы удержать кисть или карандаш, ей приходилось соединять скрюченные пальцы обеих почерневших рук и ставить мольберт на уровень колен, поскольку движения вверх ей давались с большим трудом. При редких встречах с друзьями она боялась подавать руку, ожидая, что ей сделают больно. Примерно в это же время у Ларионова произошел



Космос. 1958

инсульт. Периодически он терял способность говорить, а постоянный тремор рук вскоре свел на нет все его попытки заниматься живописью. Позже у мастера развился паралич. Чтобы хоть как-то выжить и не растерять совместное художественное наследие, в 1955 пара престарелых художников приняла решение официально зарегистрировать свои когда-то существовавшие брачные отношения. К этому времени о них практически забыла вся художественная общественность Парижа. Средств на жизнь им катастрофически не хватало.

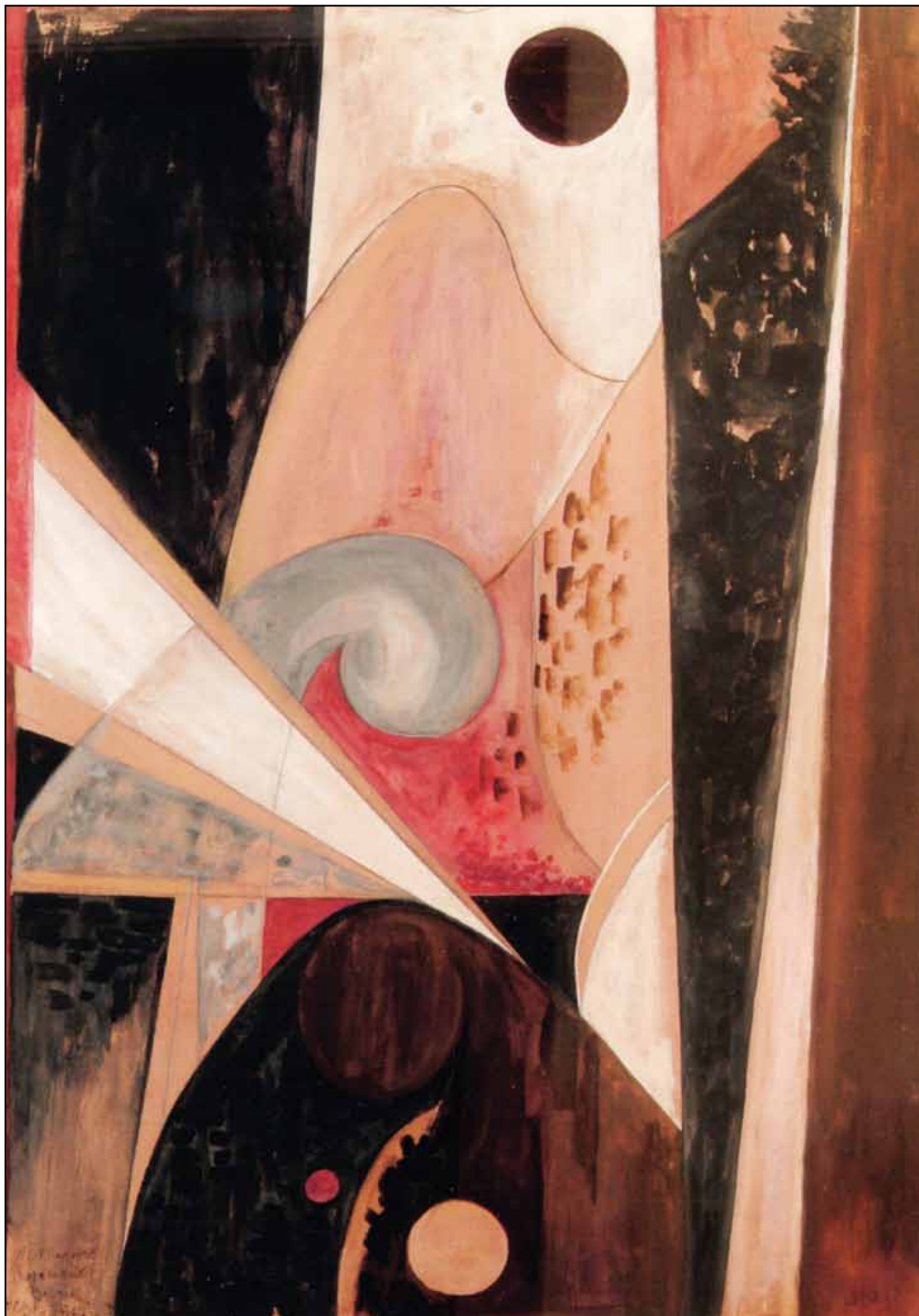
И все-таки Наталья Сергеевна продолжала работать. Ее последние эскизы декораций были воплощены в 1957. Тогда на сцене оперного театра Монте-Карло проходил фестиваль балетов, посвященный пятнадцатилетию со дня смерти хореографа М. М. Фокина. Были возобновлены почти все спектакли в его хореографии, и, как оказалось, большая их часть изначально шла в декорациях Гончаровой. Поэтому все оформление костюмов и самой сцены происходило под ее непосредственным руководством.

В силу коммерческого интереса

В конце жизни Гончаровой и Ларионова на европейском художественном рынке возник интерес к их раннему этапу творчества. Один из тех людей, который входил в парижский круг жизни художников, — Михаил Федорович Андреевко-Нечитайло — приводит в своем письме следующие строки: «Но вот сравнительно совсем недавно стали возле них появляться сначала посредники, затем marchand'ы. <...> Словом <...>, организовали дело <...> Marchand'ы объявили, что картины стоят огромных денег. Поэтому у Ларионова появились деньги. Но теперь с деньгами им почти нечего было делать. Они купили место на кладбище <...>. Деньги, которые доставались Ларионову, крупные для них, были еще пустяками сравнительно с тем, что попадало marchand'ам и посредникам. <...> Недели за две до смерти Гончаровой директор музея Art Modern возымел идею посвятить одну стену <...> их работам, выплачивая им пожизненную пенсию. Спыхватился. Но лучшие работы куда-то разбазарены, а пенсия, нужная еще недавно, уже ни к чему...»

Наталья Сергеевна скончалась 17 октября 1962 на восемьдесят втором году жизни. Ее похоронили на кладбище «Иври паризьен». За две недели до этого события Ларионова в очередной раз увезли в клинику, и он так и не попрощался со своей когда-то любимой женщиной. Больной и парализованный художник, не способный ни говорить, ни держать в руках карандаш, снова оказался женатым, но это уже другая, грустная и короткая история. После смерти Гончаровой Михаил Федорович прожил всего около двух с половиной лет. Он скончался 10 мая 1964.

Сохранившееся живописное наследие Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова сейчас представляет не только художественный, но и коммерческий интерес. Их произведения оцениваются в астрономически огромных цифрах. Однако гораздо важнее те художественные открытия, которые подарили мастера́ всему миру, и замечательные произведения, оказавшие огромное влияние на современную европейскую живопись и по праву вошедшие в анналы русского и французского изобразительного искусства.



Космос. 1950-е

Список иллюстраций:

- стр. 3 – **Пейзаж. 1903–1906.** Бумага, карандаш. Частное собрание
- стр. 4 – **Цирк. 1906.** Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 5 – **Натюрморт с содомонной пляпой. 1906.** Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- Пьеро и Коломбина (Автопортрет с М. Ларионовым). 1907.** Холст, масло. Частное собрание
- стр. 6 – **Автопортрет с желтыми линиями. 1907.** Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 7 – **Пейзаж и избы. 1908.** Холст, масло. Частное собрание
- стр. 8 – **В мастерской. 1908.** Холст, масло. Тульская областная художественная галерея
- стр. 9 – **Красный дом. 1909.** Холст, масло. Частное собрание
- стр. 10 – **Натюрморт с подсолнухом. 1909.** Холст, масло. Частное собрание
- стр. 11 – **Мытье холста. 1910.** Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 12 – **Борцы. 1909–1910.** Холст, масло. Частное собрание
- стр. 13 – **Четыре евангелиста. 1911.** Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 14 – **Евреи. Шабат. 1910.** Холст, масло. Государственный художественный музей Республики Татарстан, Казань
- стр. 15 – **Мадонна с младенцем. 1910.** Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 16 – **Мать. 1910.** Холст, масло. Пензенская областная художественная галерея им. К. А. Савицкого
- стр. 17 – **Зима в Москве. Фрагмент. 1910.** Холст, масло. Ульяновский областной художественный музей
- Весна. Петровский парк. Фрагмент. 1910.** Холст, масло. Нижегородский государственный художественный музей
- стр. 18 – **Натюрморт с маком. 1910.** Холст, масло. Частное собрание
- стр. 19 – **Весна. Сад. 1910.** Холст, масло. Галерея Тейт, Лондон
- Иней. 1910–1911.** Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 20 – **Купание коней. 1911.** Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 21 – **Зима. Сбор хвороста. 1911.** Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 22 – **Желто-зеленый лес. 1912.** Холст, масло. Городской музей, Штутгарт
- стр. 23 – **Попугай. 1910–1914.** Фрагмент обоев. Центр искусств, Сан-Диего
- стр. 24 – **Крестьяне, собирающие яблоки. 1911.** Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 25 – **Жатва. 1911.** Холст, масло. Омский областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля
- Лев (Часть триптиха «Сбор винограда»). 1911–1912.** Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- Хоровод. 1911.** Холст, масло. Частное собрание
- стр. 26 – **Крестьяне, переносящие виноград. 1911–1912.** Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 27 – **Раввин с курицей. 1912.** Холст, масло. Частное собрание
- стр. 28 – **Цветущие деревья. 1912.** Холст, масло. Частное собрание
- стр. 29 – **Пустота. 1913.** Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 30 – **Аэроплан над поездом. 1913.** Холст, масло. Государственный художественный музей Республики Татарстан, Казань
- стр. 31 – **Велосипедист. 1913.** Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 32–33 – **Благовещение. Картон, акварель, белла. Частное собрание**
- стр. 34 – **Афрон. Эскиз костюма к опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». 1914.** Бумага, гуашь. Частное собрание
- Звездочет. Эскиз костюма к опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». 1914.** Бумага, гуашь. Частное собрание
- стр. 35 – **Эскиз костюма к балету «Литургия». 1915.** Бумага, акварель, гуашь. Частное собрание
- стр. 36 – **Эскиз костюма испанки. 1916.** Бумага, гуашь. Частное собрание
- стр. 37 – **Птица. 1916–1920.** Бумага, гуашь, трафарет. Частное собрание
- стр. 38 – **Цветущий миндаль. 1916–1920.** Бумага, гуашь. Частное собрание
- стр. 39 – **Боковые части триптиха «Испанки». 1916–1920.** Бумага, гуашь. Частное собрание
- стр. 40 – **Испанка в белом. 1920-е.** Холст, масло. Частное собрание
- стр. 41 – **Эскиз костюма. 1920-е.** Бумага, гуашь. Частное собрание
- стр. 42 – **Деревья в цвету. Эскиз шпирмы. 1920-е–1930-е.** Бумага, карандаш, гуашь. Частное собрание
- стр. 43 – **Рождение Гвидона. Иллюстрация к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина. 1921.** Бумага, гуашь. Частное собрание
- Царевна Лебедь. Иллюстрация к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина. 1921.** Бумага, гуашь. Частное собрание
- стр. 44 – **Лучизм. Композиция. 1920-е–1930-е.** Холст, масло. Частное собрание
- Розовая камелия. 1930-е.** Холст, масло. Частное собрание
- стр. 45 – **Архангел Михаил и Архангел Рафаил. 1930-е.** Бумага, гуашь. Частное собрание
- Абстрактная композиция. 1930-е.** Бумага, гуашь. Частное собрание
- стр. 46 – **Космос. 1958.** Холст, масло. Частное собрание
- стр. 47 – **Космос. 1950-е.** Бумага, гуашь. Галерея АВА, Нью-Йорк