

УДК 355.48, 623.77, 7.036.2
ББК 68.35, 85.1
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-3-274-305

Юлия Жердева

Константин Коровин, импрессионизм и камуфляж на Русском фронте Великой войны¹

Одним из малоизвестных сюжетов в биографии Константина Коровина является его участие в разработке маскировки для Русского фронта. В отличие от Западного фронта, где уже в середине 1915 года возникли подразделения военного камуфляжа, в русской армии новый вид маскировки развивался с трудом. Изобретатели Алексей и Николай Сучковы привлекли к экспериментам с тоновой окраской (краскомаскировкой) Константина Коровина, который существенно изменил сам метод. В работе рассматриваются отличия в понимании маскировки на Западном и Восточном (Русском) фронте Первой мировой войны. Автор показывает влияние импрессионистического метода Коровина на эксперименты с маскировкой.

Ключевые слова:

маскировка, камуфляж, краскомаскировка,
Константин Коровин,
Алексей и Николай Сучковы,
импрессионизм, кубизм,
Первая мировая война, Великая война,
Русский фронт.

В сентябре 1918 года в известном французском политическом журнале «Крик Парижа» (*Le Cri de Paris*) была опубликована заметка, автор которой, пожалуй, впервые в открытой дискуссии сформулировал проблему визуальной интерпретации нового типа маскировки, появившегося в годы Первой мировой войны и распознававшегося современниками как «кубизм»:

Эти сопоставленные многоугольники, конечно, напоминают о кубизме. Однако, при всем уважении к кубистам, это именно импрессионизм, потому что речь идет о разложении тонов. <...> Современный камуфляж основан на том же принципе. Но поскольку он рассчитан на очень большие расстояния, мелкие цветовые штрихи заменяются квадратами определенного размера, четко очерченными темными линиями. <...> Разложение формы на картинах кубистов не имеет никакого отношения к этой теории, поскольку претендует не на сопоставление цветов, а на те представления, которые мы имеем о существах и предметах. Так что давайте без колебаний вернем импрессионизму камуфляж, который принадлежит ему по праву [28, p. 10].

Так камуфляж стал предметом обсуждения не только военной изобретательности, но и оптического восприятия, породив изрядную историографическую традицию изучения «искусства камуфляжа» в европейском и американском искусствознании [27; 32; 39; 45; 46]. Однако, несмотря на столь эмоциональный призыв, уже более века камуфляж Великой войны остается прочно связан именно с кубизмом и практически исключен из разговора об импрессионизме. Причиной

¹ Исследование выполнено при поддержке РФФ, проект № 24-28-01430, <https://rscf.ru/project/24-28-01430/>.

тому является заметный дисбаланс источникового материала в пользу Западного фронта, в то время как Восточный (или Русский) фронт войны остается буквально невидимым для исследователей, хотя именно российский опыт, во многом благодаря участию в нем художника-импрессиониста Константина Коровина, позволяет хотя бы отчасти «вернуть» камуфляж импрессионизму.

В российской историографии маскировка на Русском фронте Первой мировой войны практически не изучена: нет ни одной специальной работы о проектах маскировки на флоте², оказалась совершенно забытой история краскомаскировки по методу братьев Сучковых на Юго-Западном фронте и даже в исследованиях, посвященных Центральной научно-технической лаборатории Военного министерства, ничего не говорится о Комиссии по защитным краскам [13, с. 310–317]. Интересно, что Константин Алексеевич Коровин имел отношение ко всем трем указанным сюжетам.

Факт причастности Коровина к маскировке был известен давно — из опубликованных Н. М. Молевой писем К. А. Коровина директору Императорских театров В. А. Теляковскому летом-осенью 1916 года, хранящимся в рукописном отделе ГЦТМ имени А. А. Бахрушина [12, с. 318], а также из изданного Д. З. Коган приказа командующего XI армией генерала В. В. Сахарова от 14 октября 1916 года, сохранившегося в фондах РГИА [15, с. 441–444]. Этими документами ограничивались источники по данному сюжету. И только обнаруженная недавно в фондах Российского государственного военно-исторического архива (РГВИА) довольно объемная переписка К. А. Коровина с инженерными частями Юго-Западного фронта, включающая в себя письма художника и несколько подготовленных им документов (докладные и объяснительные записки, а также инструкция к изобретению «цветоискателя») позволяют прояснить характер практической работы Коровина над проблемами камуфляжа и даже оценить вклад живописца в теоретические проблемы военной науки [10, с. 347–358].

В данной работе мы постараемся показать, в каких форматах камуфляж возник на фронтах Великой войны и как с ним оказался связан кубизм, почему на Русском фронте братья Сучковы обратились за консультацией именно к Константину Коровину и каково было

2 За исключением параграфа в книге С. В. Куликова. См.: [17, с. 21–24].

влияние импрессионизма на разработанные Сучковыми приемы краскомаскировки.

Константин Коровин и война

Общим местом в биографических очерках о художнике является положение о том, что ни Первая мировая война, ни революция 1917 года, за единственным исключением, не нашли отражения в его творчестве. Несмотря на то что биографы называют 1910-е годы «вершиной творчества Коровина» [14, с. 27], период Первой мировой войны они обычно рассматривают довольно бегло. Так, Н. М. Молева упоминает лишь о том, что художник в 1916 году «принимает участие в военных действиях как консультант штаба одной из русских армий по маскировке, выезжает на передовую, видит жизнь прифронтовой полосы, новые для него районы южной России и Польши, живо напоминавшие ему о Врубеле» [15, с. 123]. Похожим образом Д. З. Коган в нескольких фразах отмечает, что Коровин «с радостью» принял свое прикомандирование к «штабу армий» для работы над маскировкой и «гордился присвоенным ему военным чином» [12, с. 261]. Оба биографа, ссылаясь на письма К. А. Коровина, отмечают ухудшение здоровья художника «в результате фронтовых поездок» [15, с. 126].

В последней большой публикации о К. А. Коровине, подготовленной в ГТГ к выставке, посвященной 150-летию со дня его рождения, уточняется о контактах художника с генералом К. И. Величко, поездке в Киев и на Юго-Западный фронт в августе-сентябре 1916 года, однако эти события никак не связываются с художественными практиками Коровина и еще меньше — с теми, благодаря кому художник оказался причастен к маскировке в русской армии — молодыми изобретателями, братьями Алексеем и Николаем Сучковыми³. Между тем участие в разработке нового метода маскировки, основанного на оптических иллюзиях, стало для художника не только проявлением гражданской

3 В частности, в «Летописи жизни и творчества К. А. Коровина» говорится: «1916. Август. Участвует в обеспечении маскировки техники на боевых позициях Юго-Западного фронта у Колымы, при корпусе генерала Величко. <...> Осень. Живет в Москве (с перерывами), затем уезжает на фронт в Киев. В связи с участием в военных действиях на два месяца освобождается от преподавательской деятельности». Видимо, здесь имеется в виду не «Колыма», а Коломыя — город в Галиции, и не генерал корпуса, а начальник инженеров Юго-Западного фронта генерал К. И. Величко. См.: [14, с. 394].

позиции, но и вдохновляющей практикой, мобилизовавшей его живописный, декоративный и даже педагогический опыт.

В переписке с братьями Сучковыми и генералом Величко художник неоднократно и с большим пафосом повторял, насколько важно для него «служение дорогой Родине» [10, с. 351] и возможность помочь зарождающемуся делу военного камуфляжа «некоторыми трюками опыта» [10, с. 349]. Маскировка, вероятно, серьезно заинтересовала Коровина, и мысль о возможности поделить своим опытом декоратора настолько его захватила, что он готов был поехать на фронт для личной консультации («я бы объяснил и показал это в 5 минут» [10, с. 348]) даже вопреки запрету врача, лечившего его от болезни сердца. В конце июня 1916 года в письме Николаю Сучкову, имеющему личный, доверительный тон, художник признается, что хотел бы поехать и «передать частям мой опыт», для чего уже упросил своего врача [10, с. 349]. В итоге в сентябре-октябре 1916 года поездка Коровина на фронт действительно состоялась и оказалась, может быть, еще более полезна в разработке камуфляжа, чем предполагал сам художник. Авторитет Коровина и успех его опытов, продемонстрированных армейскому начальству, укрепил доверие к братьям Сучковым и послужил, вероятно, одним из наиболее убедительных аргументов в пользу поддержки краскомаскировки военными чинами.

Переписка позволяет предполагать, что Константин Коровин интересовался маскировкой еще со времен Русско-японской войны 1904–1905 годов, когда он проектировал некую «радужную окраску защитных тканей» [10, с. 353]. Во время же Великой войны проектирование защитных тканей стало одним из основных направлений научных исследований по маскировке, из-за чего опыт художника оказался исключительно интересен и для этих разработок, которыми занималась Комиссия по защитным краскам во главе с академиком А. Е. Ферсманом в 1916–1917 годах [4, л. 36 об.].

Доверие военных Коровину основывалось, несомненно, на его значительном авторитете в российской художественной среде: он являлся академиком живописи, преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, был известен своими панно для Всероссийской художественной и промышленной выставки 1896 года в Нижнем Новгороде и для Русского отдела на Всемирной выставке 1900 года в Париже, где его работы были удостоены золотой медали, имел широкую известность как блестящий декоратор благодаря оформлению постановок в Русской

частной опере С. И. Мамонтова и в Императорских театрах Москвы и Санкт-Петербурга. Уже одного звания «академика живописи» было достаточно для того, чтобы убедить военное командование привлечь художника в качестве консультанта, однако для разработки маскировки гораздо важнее оказался опыт Коровина как театрального декоратора и его художественный метод построения цвета и формы. Как мы увидим далее, именно этот метод лег в основу понимания художественных приемов краскомаскировки братьями Сучковыми. Заметим также, что именно Сучковы, хорошо знавшие художника еще до войны, рекомендовали командованию обратиться за помощью к Коровину.

Любопытно, что для русского военного командования успех и влияние камуфляжа в Великой войне стали полной неожиданностью: «Маскировка военных сооружений в современной войне заняла такое важное место в военной технике, какое трудно было предугадать самой пылкой фантазией», — отмечалось в документах Военного министерства в 1917 году [8]. Успешное сотрудничество «художников, химиков и техников» в этом деле признавалось большим достижением, однако новизна метода и отсутствие институциональной поддержки вплоть до середины 1916 года оставались большим препятствием и настолько усложняли внедрение камуфляжной практики на Русском фронте, что долгое время считалось, что ее там не было вовсе.

КАМУФЛЯЖ НА ВЕЛИКОЙ ВОЙНЕ

Первая мировая война существенно изменила визуальное восприятие действительности; по словам Стивена Керна, «сражения перешли в третье измерение, а замаскированные машины слились с окружающей местностью» [40, р. 302]. Маскировка стала одной из ключевых задач воюющих армий и придала оптике небывалое значение — именно она позволяла сделать войска невидимыми. Превратившись в позиционную, война поставила перед воюющими армиями новые задачи: выживание во многом зависело от неслышимости и невидимости войск [33, р. 124]. Теперь важно было видеть противника, не будучи замеченным, незаметно следить за ним, предугадывая его перемещения и не выдавая свои, атаковать, не тратя впустую снаряды и солдат. И если в маневренной войне маскировка была «одноразовой уловкой», то в позиционной она стала необходимым средством как наступательного, так и оборонительного боя [42].



1. Джералд Тайер. Самец рябчика в лесу. 1907–1908
Бумага, акварель. 50,2 × 50,8
Музей Метрополитен, Нью-Йорк
Работа была опубликована в кн.:
Thayer A. H. Concealing-Coloration in the Animal Kingdom... [50, p. 38]

Значение маскировки для Первой мировой войны усиливало появление двух новых способов ведения боевых действий: в воздухе и под водой. На суше воздушные налеты и аэрофотосъемка делали «видимыми» те объекты, которые раньше оставались незаметными для противника и ставили под удар как резервы, так и военную технику. На море столь же серьезную угрозу создавали подводные лодки, скрытно подбиравшиеся к судам и атаковавшие их торпедами. Соответственно, задачей маскировки стало скрыть наблюдаемые с воздуха объекты и обмануть прицел подводного торпедоносца, создав иллюзию расстояния и размера судна.

Появление новой технологии было бы невозможно без предшествовавшего ей изучения оптического восприятия и успешных примеров маскировки, обнаруженных в животном мире. Вторая половина XIX века — время интенсивных исследований окраски животных

натуралистами, развивавшими идеи Чарльза Дарвина и собравшими огромный фактический материал о видовом разнообразии животного мира и способах его адаптации к окружающей среде. Собранные натуралистами примеры помогли вывести два важнейших оптических принципа окраски живых организмов: первый — приспособление рисунка организма к его среде, что уменьшает заметность животного в окружающем пространстве, второй — принцип протivotени, впервые обнаруженный американским художником-натуралистом Эбботом Тайером, опубликовавшим незадолго до войны книгу о законах маскировки в животном мире [50]. Сформулированный Тайером закон протivotени (*countershading*), позднее названный «Законом Тайера», объяснял сочетание темной окраски спины со светлой окраской живота у различных организмов тем, что при таком распределении теней «животное кажется более плоским, менее бросается в глаза» [20, с. 178]. По сути, Тайер показал, что в животном мире там, где ожидается падение тени и затемнение, происходит прямо противоположное — окраска осветляется, что позволяет животным сливаться с окружающей средой и одновременно затрудняет их вычленение при создании изображений художниками.

Такое значение роли тени, конечно, могло быть понятно скорее художнику, чем натуралисту, поэтому неудивительно, что зоологам потребовалось еще несколько десятилетий, чтобы уточнить и систематизировать приемы «дезорентирующей окраски» (*disruptive coloration*) у животных⁴. (Ил. 1.) Опираясь на открытие Эббота Тайера, британский зоолог Хью Котт позднее изящно выразил вытекающую отсюда разницу между искусством и природой: «Художник, умело используя свет и тень, создает на плоской поверхности иллюзорную видимость объемности; природа, с другой стороны, точно используя протivotень, создает на округлой поверхности иллюзорную видимость плоскости» [30, p. 36]. Таким образом, художник делает нечто нереальное узнаваемым, природная маскировка — реальное неузнаваемым. Это последнее, сделать нечто реальное неузнаваемым, и стало главной задачей камуфляжа на войне.

4 Полное понимание маскировки у животных сложилось лишь к началу Второй мировой войны в книге Хью Котта, который считал адаптивную окраску «одним из главных достижений эволюции организмов». См.: [30, p. 427]. В русском, немного сокращенном, переводе книга вышла в 1950 году.

С началом Великой войны британский зоолог Джон Грэм Керр попробовал убедить правительство использовать обнаруженные в животном мире закон протivotени и приемы «дезориентирующей окраски» в маскировке кораблей⁵. Керр, как и Тайер, был убежден, что ключом к маскировке на море является белый цвет: аргументом Тайера было столкновение «Титаника» с айсбергом, который ночью оказался практически невидимым. Однако натуралистам (ни Эбботу Тайеру, ни Джону Керру) так и не удалось убедить командование в возможности приспособить к военным нуждам принципы природной мимикрии. Гораздо более убедительными, с точки зрения британских военных экспертов, выглядели аргументы художников, имевших военный опыт: демонстрация оптической иллюзии на плоскости борта судна была им понятнее, чем эксперименты Тайера с окраской домашней птицы.

Разумеется, маскировка применялась в армиях еще с древности, однако Первая мировая война кардинально трансформировала ее понимание, возможности и формы. Появление во время войны нового термина — камуфляж (франц.: *camouflage*) — само по себе свидетельствовало о принципиально новом понимании маскировки⁶. Если в предшествовавших военных конфликтах маскировка должна была скрывать от противника войска и технику, то задачей камуфляжа было ввести его в заблуждение — оптический обман. Отсюда проистекала чрезвычайная важность не столько декоративного элемента в маскировке, сколько иллюзорного [45, pp. 11–12].

Эффективность камуфляжа зависела теперь от правильных расчетов в цвете, тоне и форме окраски, моделировании ее изменений

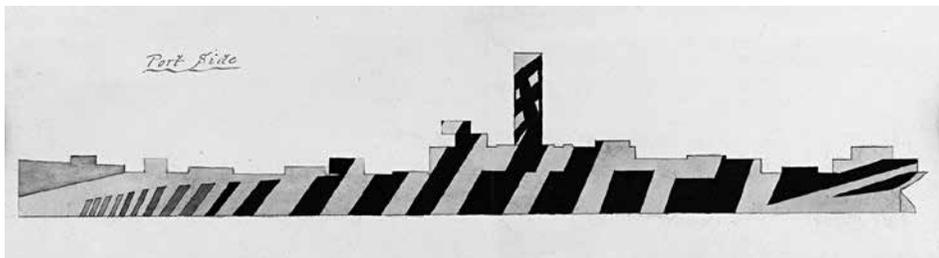
5 Еще в 1902 году Э. Тайер и Дж. Браш получили патент на применение протivotени в маскировке судов: для протivotействия естественным бликам и теням те части судов, которые обращены вверх, должны были окрашиваться в темный цвет, вертикальные поверхности — в светлый, обращенные вниз — в очень светлый. Изогнутые части, дула орудий следовало покрасить с плавным переходом от темного к светлому. Лишь во время Второй мировой войны, после долгих дискуссий, такая окраска стала применяться на британском флоте. См. подробнее: [34, pp. 86, 171–175].

6 Это отличие в терминологии между «маскировкой» и «камуфляжем» подчеркивают многие исследователи. К примеру, Кристоф Нюбель разделяет немецкое *Tarnung* («маскировка») и заимствованное из французского *camouflage*, подчеркивая, что задачи камуфляжа были гораздо шире («делать невидимым, скрывать и притворяться»), чем привычной маскировки [46, p. 113]. Фабио Монтелла указывает на то, что в итальянском языке различают понятия маскировать (*mascherare*), т. е. укрыть за «искусственными экранами», и камуфлировать (*mimetizzare*), т. е. сымитировать что-то другое, придать оборудованию или обмундированию вид того, чем они на самом деле не являются [45, p. 8].

в световоздушной среде и на определенном расстоянии. Востребованы на фронте оказались открытые еще в середине XIX века оптические эффекты, вызываемые соприкосновением комплиментарных цветов и изменением освещения. Исследования Мишеля Эжена Шеврёля, Джеймса Максвелла и Огдена Руда, оказавшие столь заметное влияние на художественные приемы импрессионистов и неоимпрессионистов и превращавшие порой их работы в безудержную «феерию цвета», теперь были мобилизованы на военную службу, хотя и в более ограниченном наборе цветов. Необходимость ввести в заблуждение противника, сделать неузнаваемыми военные объекты или обмануть наблюдателя в их местоположении и размерах превращали оптику в эффективный инструмент дезинформации, а художников, владеющих соответствующими приемами, — в важнейших ее исполнителей.

Раньше всего проблема маскировки была осознана французской армией; она не имела ничего общего с исследованиями натуралистов и проистекала из опыта художников-декораторов. Работавший телефонистом в артиллерийском подразделении Понт-а-Муссон художник-символист Люсьен-Виктор Гиран де Севола еще в сентябре 1914 года придумал спрятать артиллерийское орудие под сеткой, раскрашенной в земляные цвета. Этим он привлек внимание главнокомандующего генерала Жозефа Жоффра и президента Раймона Пуанкаре, и уже через полгода после начала войны во французской армии была создана Секция камуфляжа, которая начала активно работать с середины августа 1915 года [31]. В нескольких городах Франции (Париж, Амьен, Нанси, Эперне, Нуайон, Суассон и др.) были открыты мастерские для подготовки художников, численность которых с 30 человек в 1915 году выросла до 3 тыс. в 1918-м [33, p. 125]. Постепенно секция камуфляжа расширялась, к работе были привлечены не только художники, но и скульпторы, архитекторы, декораторы, физики, химики, инженеры и чернорабочие, общее число которых выросло до нескольких десятков тысяч человек (по разным оценкам, от 10 [48] до 80 [36] тыс.).

Методы маскировки, применявшиеся во французской армии, были весьма разнообразны и делились на защитную (пассивную) и наступательную (активную) маскировку. Пассивная маскировка предполагала сокрытие боевых частей, военной техники, стратегических сооружений (в первую очередь дорог, мостов, каналов, иногда целых деревень и городов) под маскировочными сетками или за нарисованными экранами. Активная маскировка, или обманный камуфляж, представляла собой



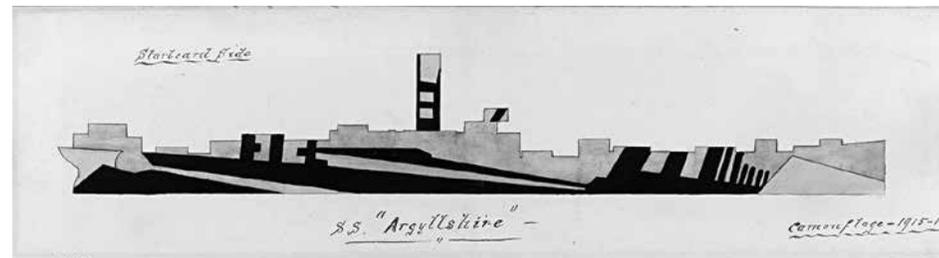
2. Неизвестный художник
Силуэт левого борта корабля
S. S. Argyllshire с камуфляжем. 1917–1918
Бумага, карандаш, акварель. 14,2 × 51,4
Национальный морской музей, Лондон

создание иллюзии, уловку, обман, и включала в себя сооружение невидимых глазу наблюдательных или огневых позиций, маскируемых под специфику местности (дупла деревьев, стога сена, канавы, руины и проч.) или сооружаемых специально (самый яркий пример — фальшивое дерево, точнее, замаскированная под кору дерева наблюдательная вышка) [18; 22]. Наибольшую известность у публики при этом получила окраска транспорта и боевых орудий, которые временами провозили через крупные города, приоткрывая немного завесу над камуфляжем на фронте⁷. Художники наносили на них деформирующие узоры с целью затруднить распознавание объекта на расстоянии, сделать его неузнаваемым противником. Вблизи же такая раскраска напоминала картины кубистов, к чему мы еще вернемся.

На британском и американском флоте к концу войны стал применяться придуманный художником Норманом Уилкинсоном «ослепляющий камуфляж» (*dazzle camouflage*) [34, pp. 90–93]⁸. Обычно камуфляж зависел от конфигурации судна, но суть его сводилась к нанесению

7 Французское командование старалось тщательно отслеживать и цензурировать все сообщения о новых приемах маскировки в прессе, но сделать это удавалось далеко не всегда. См. об этом: [25, pp. 61–63].

8 В собрании Имперского военного музея в Лондоне находятся две картины Нормана Уилкинсона, изображающие суда в «ослепляющем камуфляже»: *Dazzled Ships at Night* (1917–1918; URL: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/38066>) и *A Convoy of Dazzled Ships in the Channel* (1918; URL: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/38067>).



3. Неизвестный художник
Силуэт правого борта корабля
S. S. Argyllshire с камуфляжем. 1917–1918
Бумага, карандаш, акварель. 14 × 45,5
Национальный морской музей, Лондон

контрастных узоров, иногда черно-белых, на борты и трубы. (Ил. 2–3.) Эти узоры ломали линию корабля, изменяли восприятие его размера и при определенной видимости нарушали понимание расстояния до него. И поскольку во время Первой мировой войны торпедный удар подводной лодки по судну полностью определялся точностью прицеливания и был, по сути, вопросом геометрии, именно ошибка в расчетах торпедоносца приносила плоды [44]. Если наводчика удавалось обмануть и корабль не был таким большим, медленным и близким, как ему казалось, «ослепляющий камуфляж» срабатывал. Именно обман зрения стал основой деконструкции формы в камуфляже, по формальным признакам действительно напоминавшем картины кубистов: замаскированные поверхности были «рассечены на плоскости», и этими острыми сечениями «вгрызались в ландшафт», «резали и вскрывали» его, говоря словами Гертруды Стайн [23, с. 115–116].

КАМУФЛЯЖ И КУБИЗМ

В академической традиции одними из первых кубизм и камуфляж Первой мировой войны связали американские историки искусства Теда Шапиро [49, pp. 139–140] и Рой Беренс [27]. Вслед за ними Элизабет Кан тщательно проследила взаимоотношения французского кубизма и камуфляжа [25], а Сесиль Кутен показала влияние французских кубистов на национальные варианты маскировки [32]. Общей формулой этих рассуждений стало то, что практика военного камуфляжа,



4. Агентство Meurisse. *Германская пушка 280 мм калибра, выставленная на Марсовом поле. 5 августа 1918*
Фотография. 13 × 18
Национальная библиотека Франции,
Париж

как и кубизма, «требовала от художника понимания сложности визуального восприятия и умения преобразовывать узнаваемый объект в набор неоднозначных цветовых, пространственных и линейных отношений» [25, р. 205]. Искусствоведы утверждали, что художественный метод кубизма гораздо более соответствовал «тотальной войне» с ее расколотой реальностью, чем другие пластические языки.

Во время войны связь кубизма с камуфляжем считалась довольно очевидной. По-видимому, кубистская интерпретация войны приходила в голову одновременно нескольким художникам. В одном из писем будущей жене, Жанне Лои, французский кубист Фернан Леже так отзывается о войне: «Нет ничего более кубистского, чем такая война, которая более или менее аккуратно делит тебя на несколько частей и отправляет на четыре стороны света» (письмо от 28 марта 1915 года) [48]. В корреспонденции с фронта он неоднократно изображает войну

как машину, механизм линейной геометрии, бездушной и бесстрастной в своем методическом уничтожении всего вокруг: «Это чистая абстракция, более чистая, чем сама кубистская живопись», — пишет Леже в письме Луи Пугону 30 мая 1915 года [43, р. 36]. Похожие впечатления можно увидеть и в письмах других комбатантов.

Конечно, не стоит думать, что эта кубистская метафора была широко распространена в описаниях впечатлений участников войны, но она явно соответствовала каким-то переживаниям их визуального опыта. Более того, она проникала и в тыловой дискурс, подхватываясь французской прессой. К примеру, критик Жак-Эмиль Бланш в 1917 году писал, что во время войны повсюду «бушует кубизм»: «...кубизм становится униформой, своего рода хаки, под которой скрывается личность» [26, р. 13]. Как «картину кубистов» французская пресса описывает в августе 1918 года «большую Берту» — германскую пушку 280 мм калибра, привезенную в Париж как трофей с битвы на Сомме и выставленную на всеобщее обозрение на Марсовом поле: «Механизм замаскирован в коричневое, зеленое и желтое, в стиле картин кубистов» [41]. (Ил. 4.) Таким образом, кубизм стал своеобразным «тропом» для описания визуального эффекта камуфляжа уже во время Первой мировой войны [11, р. 156]⁹.

Нельзя сказать, что это быстро изменило отношение к кубизму. Хорошо известно, что появление кубизма во Франции встретили враждебно, называя его «искусством бошей» (*art boche*) и считая немецким влиянием. Не случайно Гирана де Севола газеты упрекали в том, что он набирает в секцию камуфляжа «германофилов» и «абсурдистов» [48]. Однако с распространением маскировки отношение французской прессы к кубизму постепенно менялось: камуфляжная работа воспринималась безусловно полезной и «французской», но над ее методами посмеивались, обзывая камуфляж «кубистскими арлекинадами» (*arlequinades cubistes*) [29, р. 6].

В период Интербеллума военный камуфляж стал использоваться для легитимации кубизма как художественного языка. Он стал своего рода «оправданием» кубизма: публика, которая не принимала работы кубистов до 1914 года, после 1918-го должна была понять, как сильно она недооценила новый художественный метод. Эта милитаристская

9 В своем исследовании В. Д. Дажина, все же, на наш взгляд, преувеличивая влияние кубистского дискурса, указала, что «во Франции схемы маскировки называли «кубизмом» [11, с. 156].

легитимация возвышала кубизм, делала его «полезным» и даже «пионерским» новаторством в визуальной культуре. Уже после окончания Второй мировой войны, в 1946 году, знаменитый издатель и литературный критик Жан Полан назвал военный камуфляж «местью кубистов»: «Те самые картины, которые общественное мнение упорно критиковало за то, что они ни на что не похожи, в момент опасности оказались единственными, которые могли быть похожи на все. Деревья, луга и листья стали свидетелями: они узнавали друг друга в натюрмортах Брака» [47, pp. 25–26].

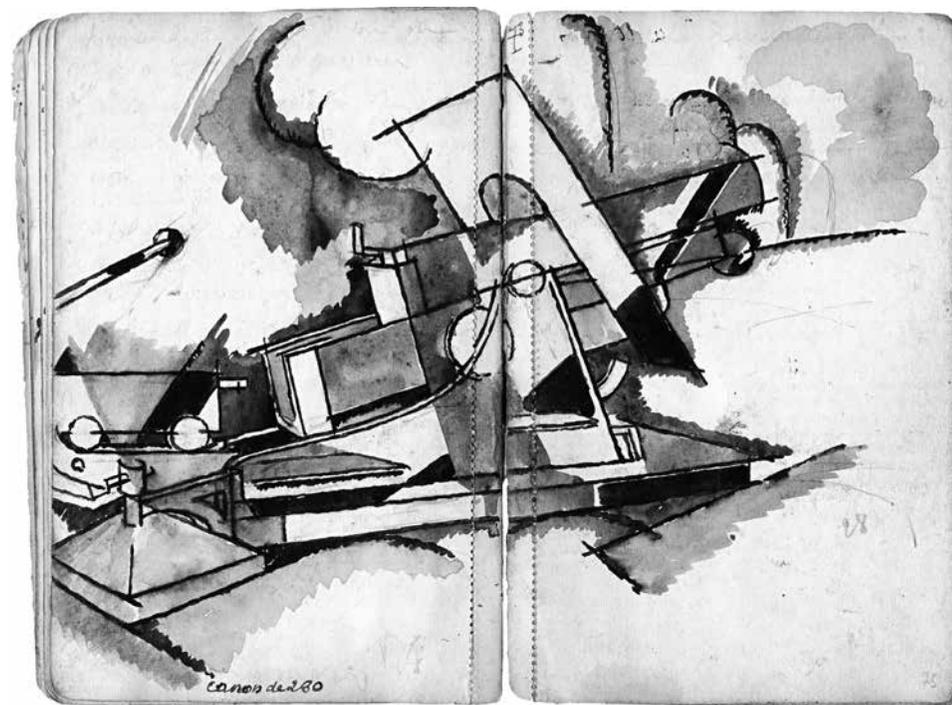
Большое значение в этой легитимации имела публикация в 1933 году воспоминаний Гертруды Стайн¹⁰, в которых она рассказывала об эпизоде с замаскированными пушками, проезжавшими в 1915 году по Парижу и заставившими Пабло Пикассо осознать себя «изобретателем» камуфляжа: «И вдруг по улице провезли огромную пушку, мы в первый раз видели раскрашенную пушку, то есть я хочу сказать в камуфляжной раскраске. Пикассо остановился как вкопанный. *C'est nous qui avons fait ça*, сказал он, это же мы придумали» [23, с. 116]. И совершенно неудивительно, что в своих воспоминаниях, вышедших в 1949 году, Гиран де Севола повторяет эту мысль о связи с кубизмом: «Чтобы полностью исказить внешний вид объекта, я использовал средства, которые кубисты применяют для его изображения, что впоследствии позволило мне, не объясняя причин, привлечь в свою секцию нескольких художников, способных своим особым видением исказить любую форму» [37, р. 720].

Севола действительно привлек в секцию камуфляжа несколько модернистов, которые были близки к кубистам, в частности Андре Мара¹¹ (ил. 5), Андре Дюнуайе де Сегонзака, Роже де ла Френе, Огюста Эрбена, Андре Лота, Луи Маркусси, Жака Вийона, Шарля Дюффрена и Жана-Луи Буссенго, но вместе с тем некоторым из них (Фернану Леже и Андре Дерену, например) было отказано в переводе в камуфляжную секцию¹².

¹⁰ Для книги о Пикассо они были отредактированы в 1938 году.

¹¹ В русскоязычных публикациях фамилию художника *André Mare* иногда транслитерируют как Андре Маре. См., например: [11, с. 157, 221; 9, с. 95].

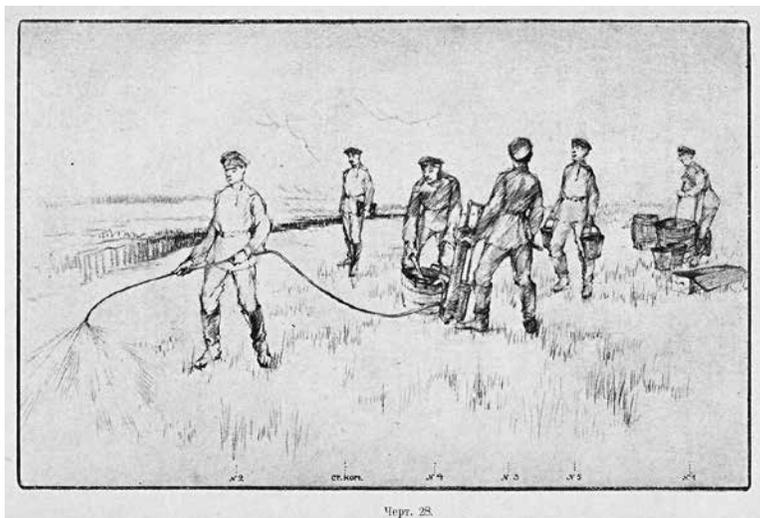
¹² А. А. Бобриков упоминает о том, что военный камуфляж «для европейских художников, попавших на фронт» был «одним из главных видов службы» [9, с. 95], с чем едва ли можно согласиться. Необходимо учитывать, что в отличие от Франции, где камуфляжная секция действительно работала уже с середины 1915 года, в Англии лишь к концу войны, в 1917–1918 годах, стал применяться «ослепляющий камуфляж», а многие немецкие модернисты (например, Георг Гросс, Отто Дикс, Август Макке, Эрик Хеккель), как известно, служили вовсе не в маскировочных частях.



5. Андре Мар. Пушка 280 мм калибра в камуфляже. Фронтальной блокнот №2
Август — декабрь 1915
Бумага, чернила, акварель
Музей истории «Великой войны»,
Перонна

Пожалуй, можно согласиться с тем, что Гиран де Севола постфактум преувеличил влияние кубизма на свою работу [48].

И все же в исследовательской литературе камуфляж остается довольно прочно связан именно с кубизмом, в котором видят отражение поисков нового пластического языка, способного адекватно передать опыт индустриальной войны. «Художники на фронте пытались выразить не столько визуальную реальность войны, сколько ее напряженную энергию и противоречивую атмосферу... Миссия искусства больше не заключалась в том, чтобы изображать, свидетельствовать; ее взяли на себя фотография и кино. Видимое, теперь уже невидимое, нужно было искать



6. Сергей Иванов. [Маскировочное отделение]. 1917
Ил. из кн.: Маскировка...
[19, с. 49, черт. 28]

за пределами видимости. Кубизм доказал это, камуфляж продемонстрировал это, война подтвердила это», — пишет Даниэль Делуш [33, р. 136].

Однако ряд исследователей (в частности, Патрик Пекатт) предлагает более внимательно относиться к употреблению термина «кубизм» в текстах современников о камуфляже, отмечая, что им обозначали не столько кубизм, сколько «пестрый набор нефигуративных приемов, предназначенных для обмана», в результате чего «кубизм» стал удобным и очень неточным синонимом «абстрактных мазков, используемых для маскировки» [48]. Причем такая подмена абстрактных образов «кубизмом» иногда артикулировалась и самими художниками камуфляжа. К примеру, Франц Марк свои маскировочные штудии для германской армии в феврале 1916 года, незадолго до гибели, описывает именно как абстракции: «Я стоял в огромном сенном сарае (отличная студия!) и рисовал на полотнищах военных палаток 9 “Кандинских”» [35, S. 192].

И коль скоро кубистская деформация объекта перестает восприниматься как единственное описание камуфляжных практик на войне,

то проблема влияния на камуфляж импрессионизма становится все более актуальной.

ИМПРЕССИОНИЗМ КОРОВИНА И КРАСКОМАСКИРОВКА БРАТЬЕВ СУЧКОВЫХ

В русской армии во время Великой войны несколько раз поднимался вопрос о реформировании методов маскировки, но только братьям Алексею и Николаю Сучковым, а скорее, поддержавшим их идею генералам А. А. Брусилову и К. И. Величко, удалось преодолеть неприятие и сдвинуть инерцию Военного министерства и Главного управления Генерального штаба. После полугода препирательств и отмен, летом 1916 года начались действительные подготовительные работы. И если французская армия, как считали в России, практиковала в первую очередь декоративные способы маскировки, используя для этого, по выражению К. А. Коровина, «кисть и полотно», то предложенный братьями Сучковыми метод предполагал не рисование, а распыление краски. Сучковы считали, что использование насоса и распылителя (эту конструкцию они назвали «краскомёт», а сам метод — «краскомаскировкой») позволит маскировать позиции быстро, легко и прочно. (Ил. 6.) На практике оказалось, что это не так уж и просто, но демонстрация метода в ноябре 1915 года на Юго-Западном фронте впечатлила генерала Брусилова настолько, что вывела изобретение никому не известных братьев Сучковых на уровень переговоров с военным министром, поддержавшим эту идею. К сожалению, организовать работу маскировочных команд к так называемому Брусиловскому прорыву в мае 1916 года это не помогло из-за интриг в Военном министерстве.

Только в июле 1916 года, когда эти интриги были преодолены, к разработке краскомаскировки был привлечен Коровин, хорошо знакомый братьям Сучковым и друживший с ними. Находившийся на лечении в Гурзуфе и не очень хорошо себя чувствующий после трагической истории с сыном, художник был вынужден, как упоминалось ранее, выпрашивать у своего доктора разрешения включиться в это дело, а получив официальное приглашение от генерала Величко, воодушевился настолько, что сам предложил приехать на фронт.

Именно этот опыт прямого участия художника-импрессиониста в работах по маскировке является, пожалуй, наилучшим свидетельством влияния импрессионизма на русский камуфляж Великой

войны и отличием от практик на Западном фронте. Опыт Русского фронта уникален также и тем, что в российском публичном дискурсе не было коннотаций маскировки с кубизмом, как во Франции; кроме того, никто из русских художников-авангардистов непосредственно на фронте камуфляжем не занимался. Предложение же художника Юрия Шпажинского использовать для маскировки судов цветные пятна «небесного и водяного цвета» (в 1915 году он называл это «иллюзорной окраской»), визуально напомиравшие «ослепляющий камуфляж», поддержки со стороны командования не получило¹³. Вместо этого на Русском фронте в том же 1915 году была изобретена «краскомаскировка», предполагавшая не изображение рассеченных форм на объекте, а распыление на него и на окружающее его пространство определенного состава краски до полного визуального слияния.

Эта «сплошная заливка», задачей которой было «подведение под тон местности», выражаясь языком изобретателей, по сути являлась не чем иным, как одним из указанных выше принципов маскировки живых организмов, а именно приспособлением «рисунка» поверхности объекта к окружающей среде. Однако со временем метод усложнился, а с привлечением художников, сначала Коровина, а затем его коллег по декораторскому цеху¹⁴ и учеников (В. С. Внукова, С. И. Иванова, И. И. Машкова, А. В. Куприна), он стал учитывать особенности оптического восприятия цвета и формы. Уже в августе 1916 года, еще до поездки на фронт, Коровин предложил генералу Величко программу маскировки, дополнив первоначальную идею братьев Сучковых о том, что маскировка должна лишь «подводить под тон окружающей местности», предложением «изменять формы... до полной неузнаваемости» и создавать «красками цвета и формы, не существующие в действительности» [10, с. 351]. Не менее важно, что с самого начала своего сотрудничества с братьями Сучковыми и их начальником на Юго-Западном фронте, генералом Величко, Коровин настаивал на том, что успешное применение краскомаскировки возможно только в том случае, если к работе над ней будут привлечены художники-декораторы или выпускники художественных учебных заведений [10, с. 351]¹⁵.

13 Предложение Ю. И. Шпажинского состояло в том, чтобы для достижения меньшей видимости судов на море «закрашивать суда не однотонными красками, а целой серией тонов, которые в своей совокупности приспособляли бы по общему тону к морю» [3, л. 102 об.; 5, л. 3 об.].

Кроме того, от французского атташе Эжена Пети, с которым художник был знаком еще по работе на Всемирной выставке в Париже 1900 году, Коровину стало известно об опытах с камуфляжем во французской армии. Разумеется, никаких подробностей Пети рассказать не мог, однако художник все равно настоятельно советовал русскому командованию обратиться к союзникам за консультацией и обменом опытом [10, с. 352]. На самом деле, еще в 1915 году российские военные посетили Францию для знакомства с камуфляжем, но практических последствий для Русского фронта эта поездка не имела [7, л. 4], в отличие от английских и итальянских войск, в которые французская армия даже отправляла своих маскировщиков [25, р. 60].

Возвращаясь к рекомендациям Коровина, подчеркнем, что участие в маскировке художников означало, по всей видимости, что он считал маскировочные работы скорее живописными, чем инженерными. Во всяком случае, к такому выводу мы можем прийти, читая докладные и объяснительные записки художника и до поездки на фронт в августе, и после нее — в октябре 1916 года. В этих текстах Коровин подчеркивал, что ключевая проблема маскировки — свет: «Видимое нами в природе, представляется зрению нашему в различных сочетаниях форм, окрашенных разнообразно цветом, бесконечных градациях тонов, полутонов, света и теней, которые подвержены постоянному изменению, в зависимости от положения нашего светила, атмосферы и времени года» [10, с. 355]. Как видим, это вполне соответствует пониманию импрессионистического метода. Более того, в тогдашних рассуждениях художника о том, что «вся видимая нами окружающая нас действительность представляет, с точки зрения зрительных впечатлений, лишь цветом и формой» [10, с. 350], нетрудно заметить параллели с широко известными словами из его позднейших воспоминаний: «Рисунка нет. <...> Есть только цвет в форме. <...> Цвет и свет важно, вот что» [16, с. 61–62, 64]. Попробуем разобраться в том, в какой мере на краскомаскировку оказал влияние именно импрессионизм К. А. Коровина.

14 Как известно, особенностью работы Коровина как декоратора было сотрудничество с другими художниками в рамках театральной мастерской. См. об этом: [24, с. 72].

15 Заметим, что во французской армии было такое же отношение к тем, кто должен заниматься камуфляжем: секцией и ее подразделениями руководили именно художники, а не инженеры или театральные декораторы, хотя периодически раздавались голоса о том, что маскировка — это не живопись, а создание трехмерных форм, и требует скорее технических навыков, чем художественных. См. подробнее: [25, р. 65–69].

Стоит заметить, что вопрос о влиянии импрессионизма на камуфляж в искусствоведческой литературе поставила еще в 1980 году Элизабет Кан (Бальдевиц) в своей докторской диссертации. Она заметила, что во французских инструкциях по камуфляжу, требовавших от маскировщика в первую очередь понимания того, что «свет является основным фактором, определяющим восприятие человеком объектов в природе», совершенно не упоминались импрессионисты (как и кубисты, впрочем) и содержались отсылки лишь к работам Эжена Делакруа и Камиля Коро [25, pp. 43, 45]. Такое игнорирование импрессионистов и кубистов Кан связывала с неприятием модернистского искусства в целом, а также с тем, что работы по камуфляжу не предполагали какого-то специального понимания света, ведь о том, что освещенность влияет на видимость предмета, изменяет его цвет и восприятие формы, было хорошо известно любому художнику. К тому же военные пытались отмежеваться от «трансцендентных теорий Шеррёля и Буасса», утверждая, что камуфляж на фронте основывается исключительно на «практических замечаниях» и «фактах наблюдения» [25, p. 362]. Более того, одна из французских инструкций по маскировке 1918 года предлагала понимать камуфляж «не столько как живопись, сколько как скульптуру, то есть рассматривать его скорее через рельеф, чем через цвет» [25, p. 47]. Поставив вопрос о том, кем в таком случае были эти французские *le camoufleurs*¹⁶, больше художниками или инженерами, Кан показала, что однозначного ответа нет, и во время войны сосуществовали три подхода к пониманию их работы: она воспринималась и как тяжелый физический труд, и как решение технических проблем, и как продукт творческого воображения [25, p. 58]. А раз так, то и импрессионистическая живопись не могла иметь определяющего влияния.

В отличие от французских инструкций, в рассуждениях Коровина и братьев Сучковых о краскомаскировке такого противопоставления живописи и техники нет: Сучковы, как изобретатели с инженерными навыками и знанием физики, а Коровин, как художник и декоратор, не видят конфликта между техническим знанием и творческим вдохновением. Для них маскировка — это и техника, и живопись одновременно. Чуждо им и противопоставление работы художника и маскиров-

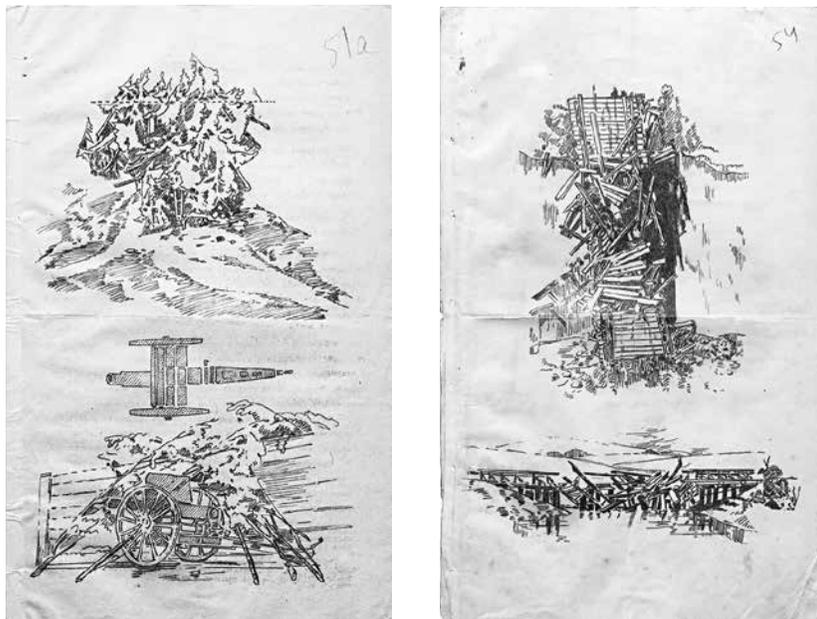
16 Коль скоро в русском языке закрепился французский термин «камуфляж», видимо, правильнее было бы оставлять без перевода и термин «камуфлёр».

щика. Скорее, в краскомаскировке и Сучковы, и Коровин видят симбиоз науки, техники и искусства.

Интересно, что если «Инструкция по камуфляжу» французской армии, подробно разбиравшая виды теней и изменение цвета в зависимости от позиции наблюдателя, специально оговаривала, что цвет камуфляжа никогда не сможет точно соответствовать «оттенку окружающей местности» [38, p. 13], то краскомаскировка братьев Сучковых, напротив, изначально предполагала полное цветовое слияние с ней. Отсюда важнейшее отличие первоначального проекта русской краскомаскировки от французского камуфляжа: для сохранения гармонии с природой камуфляж следовало делать разнородным, «усиливать темными пятнами» и «разбавлять светлыми» [38, p. 13], в то время как заливка из краскомёта, как считали братья Сучковы, должна была оставаться монохромной и требовала бы от маскировщика лишь поиска верного оттенка цвета. Именно так задачу маскировщика формулирует и художник В. С. Внуков, до войны работавший с Коровиным в театральной мастерской, а в 1917 году прикомандированный к одной из маскировочных команд на Юго-Западном фронте и разработавший трафареты для маскировки ложных объектов¹⁷. (Ил. 7–8.) В докладе о проведенных опытах он сообщал: «Цвета следует подбирать верные, присущие изображаемому предмету во всех случаях, нейтральные радужные, и тогда они будут служить при любом освещении одинаково правдиво» [2].

О том, что краскомаскировка понималась Коровиным и Сучковыми прежде всего как живопись, где «тон, насыщенность цвета, его точный подбор» играют основополагающую роль, свидетельствует значение, которое они придавали инструменту поиска нужного цвета [10, с. 356]. Его предложил Константин Коровин, назвав «цветоискателем» и в переписке с военными обозначая именно «инструментом» или «аппаратом», хотя на самом деле это был всего лишь кусок умбры, который художник предложил использовать для подбора цвета (братья Сучковы в дальнейшем, когда понимание ими краскомаскировки изменится, будут называть его просто «пробником» [19, с. 68]). В составленной Коровиным

17 Эти трафареты, на самом деле, представляли собой, скорее, театральные декорации. Из кровельного толя, пропитанного олифой, следовало вырезать формы трафаретов (части орудий, бревна и проч.), а затем наносить через них рисунок тоже на куски толя. Внуков дает инструкцию, как сделать подобным образом ложное замаскированное орудие или вид разрушенного моста для наблюдателя с воздуха [2].



7–8. Владимир Внуков. [Трафареты для маскировки ложного орудия и моста]. 1917
Бумага, печать с рисунков тушью
РГВИА. Ф. 2124. Оп. 1. Д. 124. Ч. 1. Л. 51а, 54

инструкции по использованию «цветоискателя» детально излагались способы обращения с умброй и преимущества этого простого способа подбора цвета [10, с. 353]. Эта инструкция в 1917 году, по всей вероятности, была разослана всем созданным на Русском фронте краскомаскировочным командам [2].

В то же время, разделяя общее понимание Сучковыми краскомаскировки как распыления цвета, Коровин, после опытов на фронте, изменил трактовку его однородности в сторону лучшего визуального соответствия природной среде. Он рекомендовал вводить в общий тон окраски предметов «голубые цвета пятнами или штрихами, дабы дать вибрацию воздуха, т. к. иначе плотные и ровные окраски отделяются от настоящей природы большой разностью» [10, с. 357]. Эта рекомендация, как нам кажется, довольно точно переводит на язык слов художе-

ственный метод Коровина-импрессиониста, подчеркивает значение визуализации эффекта «вибрации воздуха» и разнородность мазка. И в то же время она сближает краскомаскировку с французским камуфляжем. Коровин в своих рекомендациях уточнял: «...изменение очертаний и окрасок предметов кусками и пятнами согласно цветам окружающей природы на дальнее расстояние делают предмет сильно измененный до неузнаваемости, как-то бронированный автомобиль — частоколом или кустом, обоз — грудой камней, орудия — бревнами, глиной, бугром и проч., при чем тон цвета и форма окраски пятнами должны в общем согласоваться цветом и пятном природы, в тоне, под какой предмет желательно маскировать другой предмет» [10, с. 357]. В этом описании заметно сходство как с «деформирующей окраской» Э. Тайера, так и с «кубистскими» приемами французского камуфляжа.

Такое усложнение задач и приемов краскомаскировки, вероятно, оказало большое влияние на братьев Сучковых и потребовало разработки специальной программы обучения. В сентябре 1917 года в Москве под их руководством была открыта Офицерская школа маскировки, где преподавателями курса «Законы живописи в применении к краскомаскировке» были И. И. Машков и А. И. Куприн (первый вел большой теоретический курс, второй — несколько практических занятий), а курс «Конструкции декораций» преподавал С. И. Иванов [6, л. 26, 31]. Вероятно, мы не сможем установить, что именно побудило Коровина рекомендовать именно этих художников Сучковым, однако факт такой рекомендации кажется довольно очевидным, если учесть, что все причастные к развитию краскомаскировки художники были либо коллегами по театральной мастерской, либо учениками Коровина¹⁸.

Сравнивая тексты первоначальных предложений Сучковых о краскомаскировке, составленные летом-осенью 1915 года, с опубликованным ими спустя два года «Кратким руководством военного времени» по маскировке, бросается в глаза усложнение языка описания живописных приемов, появление в пособии раздела «Краскомаскировка как живопись» и подробный разбор в нем цвета в маскировке, методов составления краскомаскировочных альбомов с образцами цвета

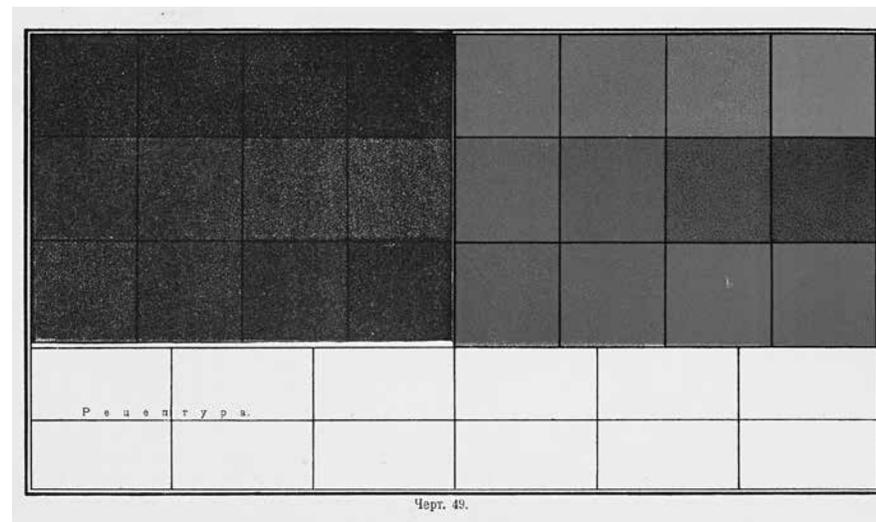
18 Впоследствии, после революции 1917 года и окончания Первой мировой войны, состав художников, преподававших маскировку, расширился. См. подробнее о художниках созданной братьями Сучковыми в июле 1918 года Высшей школы военной маскировки: [21, с. 426–429].

и их ахроматическим фотографическим аналогом (ил. 9)¹⁹, характеристики средств для борьбы с тенью и т. п. [19, с. 64–103]. По всей видимости, этот раздел был написан под влиянием опытного художника (возможно, К. А. Коровина или С. И. Иванова, который делал иллюстрации для этого текста) и совершенно точно на основе консультаций с ним. В то же время между текстами докладной и объяснительной записок Коровина, составленными 17 октября 1916 года, сразу после испытаний в Бердичеве и на позициях, и пособием братьев Сучковых 1917 года заметно серьезное отличие: художник сосредоточен на декоративных аспектах маскировки, видимости предметов, способах их сокрытия в зависимости от световоздушной среды, в то время как изобретатели уделяют больше внимания вопросам оптики, геометрии, расположения теней [19, с. 65–69].

Вместе с тем текст Сучковых демонстрирует не просто знание оптики, но и большой художественный опыт и понимание колористики, что местами явно противоречит их первоначальному проекту, предполагавшему лишь сплошную заливку насыпи окопов из краскомёта «под цвет высохшей травы», «под тон гнилой зелени», под «окружающий колорит местности», в зависимости от условий места²⁰. Усложнилось также понимание ими палитры. (Ил. 10.) Повторяя рекомендации Коровина 1916 года, братья Сучковы в пособии отказываются от «сплошной заливки» цветом: «Краскомаскировка большой площади окраской одним сплошь тоном, оттенком и яркостью цвета обыкновенно не соответствует живой природе, — пишут они. — Правильная краскомаскировка требует неравномерной окраски, улавливая характер и форму рисунков окружающей природы, пятен фона первого плана, колебания в градациях тонов и оттенков» [19, с. 72]. И далее Сучковы, прямо отказываясь от своего первоначального понимания, пишут, что краскомаскировка

19 Для быстрого нахождения нужного цвета маскировочные команды должны были вести краскомаскировочные альбомы и заносить в них найденную рецептуру красочных смесей (красок, цемента и проч.). Альбом делился на 10 частей по цветам и градациям тона. Каждая нечетная страница разделялась на 3 цветные горизонтальные полосы, состоящие из 4 делений, которые содержали разной яркости оттенки красочной смеси и два соседних по ньютоновскому кругу цвета. Четные страницы оставались для фотографического отдела альбома. См. подробнее: [19, с. 68].

20 Соответствующие опыты Алексей Сучков проводил на Юго-Западном фронте с июля по декабрь 1915 года, демонстрируя командованию преимущества быстрого окрашивания окопов. Все эксперименты с таким окрашиванием были признаны успешными, немало удивляли командование своей эффективностью и были рекомендованы к скорейшему внедрению на фронте. См.: [1].



9. Сергей Иванов. *Рецептура* [страница из краскомаскировочных альбомов]. 1917
Ил. из кн.: *Маскировка...*
[19, с. 69, черт. 49 (вкладыш)]

не предполагает непосредственное «подведение фортификационных сооружений под цвет, тон и оттенок окружающей местности», поскольку маскировать нужно не до полной их невидимости, «а дать путем краскомаскировки врагу ложное представление о роде их и силе, деформируя их окраской» [19, с. 72]. Как видим, в итоге братья Сучковы пришли к тому же пониманию задач и возможностей маскировки, какое утвердилось в практиках «обманного камуфляжа» на Западном фронте, и сделали они этот переход от тоновой заливки к декоративной иллюзии под влиянием Константина Коровина²¹.

21 К сожалению, в этих наблюдениях за трансформацией краскомаскировки на Русском фронте нам приходится руководствоваться исключительно текстовыми источниками, поскольку никаких визуальных свидетельств маскировки на фронте, кроме нескольких графических эскизов В. С. Внукова и образцов защитной ткани, пока обнаружить не удалось. Исключением являются лишь иллюстрации С. И. Иванова, опубликованные в пособии Сучковых.

Образцы красокъ, примѣняемыхъ въ краскомаскировкѣ.
(Палитра краскомаскировки).

		100% ₀	Цементъ.
		100% ₀	Мѣла.
		5% ₀ 2,5% ₀ 92,5% ₀	Виридона. Ж. купороса. Цементъ.
		100% ₀	Глѣвконитов. зеленой.
		5% ₀ 2,5% 92,5	Виридона. Цинк. купороса. Цементъ.
		6% ₀ 94% ₀	Нафтол. желт. Извести.
		100% ₀	Охры журавской.
		5% ₀ 2,5% 92,5	Виридона. Мѣла. купороса. Цементъ.
		100% ₀	Сурина желѣзн.
		100% ₀	Муми.
		100% ₀	Сажи легкой.
		100% ₀	Ультрамарина.

Подводя итоги и отвечая на вопрос о том, почему именно К. А. Коровин оказался связан с новым методом краскомаскировки на Русском фронте, отметим, что метод распыления краски братьев Сучковых требовал внимания к положению объекта в световоздушной среде, что было созвучно задачам импрессионизма, а близкое знакомство изобретателей с Коровиным и его статус академика, известного импрессиониста и декоратора, видимо, определили выбор в пользу художника.

Далее, мы пришли к выводу, что первоначально, до поездки на фронт и практических опытов, Коровин понимал предложенный Сучковыми метод краскомаскировки, скорее, как декоративную практику и полагался на свой опыт театрального декоратора больше, чем художника-импрессиониста: основное внимание он уделял свойствам «цветоискателя» и настаивал на том, что лучшими маскировщиками будут театральные декораторы. И уже после экспериментов на фронте художник изменил свое отношение к маскировке, стал видеть в ней не столько слияние со средой, сколько «симуляцию видовых форм». Его стремление передать вибрацию воздуха, придав маскируемой поверхности большее соответствие наблюдаемой глазом цветовой разнородности природной среды, являлось несомненным влиянием импрессионистической живописи.

В то же время рекомендация окрашивать предметы «кусками и пятнами согласно цветам окружающей природы», превращая их «прямо в неопределенные формы», сближала коровинское понимание краскомаскировки с камуфляжем как иллюзионистическим обманом. Здесь, пожалуй, нет места для спора между кубизмом и импрессионизмом, это, скорее, приемы, опирающиеся на знание оптики и опыт работы в театре.

Как и в случае с театральными декорациями, над которыми Коровин работал не один, а целой мастерской под его руководством, в развитии краскомаскировки на Русском фронте принимали участие его соратники и ученики: В. С. Внуков разработал трафареты, С. И. Иванов подготовил широкий набор иллюстраций для учебного пособия по краскомаскировке, И. И. Машков и А. И. Куприн обучали законам живописи слушателей первой в России школы маскировки. Наконец, оптические эффекты, изложенные в пособии братьев Сучковых не без влияния рекомендаций Коровина, представляются близкими именно импрессионистической живописи.

10. Сергей Иванов. Образцы красок, применяемых в краскомаскировке (Палитра краскомаскировки). 1917
Ил. из кн.: Маскировка...
[19, с. 36, черт. 27 (вкладыш)]

К сожалению, практика краскомаскировки на Русском фронте не успела в достаточной мере распространиться, чтобы подкрепить теоретические рассуждения Коровина и Сучковых необходимым количеством примеров и реализованных проектов. Только к концу 1917 года началась систематическая и хорошо организованная подготовка в Офицерской школе маскировки в Москве, но и она успела до развала фронта обучить лишь один выпуск. Дальнейшая судьба маскировки в России была связана уже с межвоенным периодом.

БИБЛИОГРАФИЯ

Неопубликованные источники

1. [Акты и отчеты об опытах по маскировке]. 21 октября — 5 декабря 1915 г. // РГВИА. Ф. 2080. Оп. 1. Д. 17. Л. 19–22 об.
2. Доклад [художника-подпоручика Внукова] г. начальнику инженеров 7-й армии ЮЗФ от 24 марта 1917 г. // РГВИА. Ф. 2124. Оп. 1. Д. 124. Ч. 1. Л. 48–54 об.
3. [Описание изобретения Ю. И. Шпажинского] // РГА ВМФ. Ф. 750. Оп. 1. Д. 17. Л. 102–103.
4. [Письмо Н. Н. Сучкова — П. П. Ставицкому] от 3 июня 1916 г. // РГВИА. Ф. 2080. Оп. 1. Д. 17. Л. 35–38.
5. [Письмо П. А. Панаева — Н. И. Игнатьеву] от 6 ноября 1915 г. // РГА ВМФ. Ф. 418. Оп. 1. Д. 2066. Л. 3–3 об.
6. Приказы по Офицерской школе маскировки с 1 сентября 1917 г. по 31 марта 1918 г. // РГВИА. Ф. 856. Оп. 1. Д. 1. Л. 1–84.
7. Рапорт прапорщика [А. Н.] Сучкова генералу от инфантерии Артамонову от 1 мая 1916 г. // РГВИА. Ф. 2080. Оп. 1. Д. 17. Л. 4–5.
8. [Соображения Центральной лаборатории]. 1917 г. // РГВИА. Ф. 507. Оп. 1. Д. 259. Л. 91.

Опубликованные источники и литература

9. Бобриков А. А. Футуризм и футуристический милитаризм // Изобразительное искусство и архитектура в годы Первой мировой войны: коллективное исследование; уч. пос. / Сост. И. Д. Саблин. СПб.: Лань; Планета музыки, 2023. С. 87–280.
10. Голубинов Я. А., Жердева Ю. А., Чистяков О. В. Военный опыт зрительных впечатлений: К. А. Коровин и проблема краскомаскировки

позиций на фронте в годы Первой мировой войны // Вопросы истории естествознания и техники. 2024. Т. 45. № 2 С. 344–359.

11. Дажина В. Д. «Великая война» (1914–1918) и судьбы европейского искусства. М.: БуксМАрт, 2014.
12. Коган Д. З. Константин Коровин. М.: Искусство, 1964.
13. Колчинский Э. И., Зенкевич С. И., Ермолаев А. И. и др. Мобилизация и реорганизация российской науки и образования в годы Первой мировой войны / Под общ. ред. Э. И. Колчинского. СПб.: Нестор-История, 2018.
14. Константин Коровин. Живопись. Театр. К 150-летию со дня рождения. Государственная Третьяковская галерея. М.: Сканрус, 2019.
15. Константин Коровин. Жизнь и творчество: Письма, документы, воспоминания / Сост. Н. М. Молева. М.: Изд-во АХ СССР, 1963. С. 441–444.
16. Коровин К. А. Моя жизнь. СПб.: Азбука-Агтикус, 2016.
17. Куликов С. В. Организация маскировки кораблей Военно-Морского флота СССР в 1938–1942 годах. СПб.: Дмитрий Буланин, 2022.
18. Маскировка на Западе. Сборник инструкций и документов за период 1915–1920 гг. / Под ред. и с предисл. Б. Теплова. М.: Высший воен. ред. совет, 1924.
19. Маскировка. Краткое руководство военного времени / Сост. А. Н. и Н. Н. Сучковыми. С предисл. и под ред. инж.-ген. К. И. Величко. Чертежи и рисунки худ. С. Иванова. Издание Управления Полевого инспектора инженерной части при Штабе Верховного Главнокомандующего. М.: Тип. Т-ва И. Д. Сытина, 1917.
20. Научная хроника // Вестник знания. 1903. № 1. С. 166–184.
21. Нистратова И. Е., Нистратов Ю. А. Усадьба Кунцево. 1920–1930-е годы // Русская усадьба: Сборник Общества изучения русской усадьбы / Науч. ред.-сост. М. В. Нащокина. СПб.: Коло, 2025. Вып. 30 (46). С. 419–434.
22. Скляр Л., Евдокимов Д. Маскировка. Курс нормальных школ Р.К.К.А. / Под ред. Г. Невского. М.: Гос. воен. изд-во, 1924.
23. Стайн Г. Автобиография Элис Би Токлас / Пер. В. Михайлина. СПб.: Азбука, 2017.
24. Чуракова Е. А. Константин Коровин и его мастерская в Большом театре // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2009. № 3 (65). С. 66–72.
25. Baldewicz Kahn E. Les Camoufleurs: The Mobilization of Art and the Artist in Wartime France, 1914–1918. PhD Thesis. Los Angeles, University of California, 1980.

26. *Blanche J.-E.* Artiste peintre // La Renaissance: politique, littéraire et artistique. 1917. 15 Septembre. Pp. 12–13.
27. *Behrens R. R.* Camouflage, Cubism, and Creativity: The Dissolution of Boundaries // The Journal of Creative Behavior. 1977. Vol. 11. No. 2. Pp. 91–97.
28. Camouflage // Le Cri de Paris. 1918. 1 Septembre. P. 10.
29. Camouflage // Le Cri de Paris. 1918. 3 Novembre. Pp. 6–7.
30. *Cott H. B.* Adaptive coloration in animals. London: Methuen, 1940.
31. *Coutin C.* Camouflage // 1914–1918-Online. International Encyclopedia of the First World War/Ed. by U. Daniel, P. Gatrell, O. Janz, H. Jones, J. Keene, A. Kramer, and B. Nasson. Freie Universität, Berlin. URL: <https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/camouflage/> (дата обращения: 1.04.2025).
32. *Coutin C.* Tromper l'ennemi: l'invention du camouflage moderne (1914–1918). 3e éd. Paris: Editions Pierre de Taillac: Ministère des Armées, 2022.
33. *Delouche D.* Cubisme et camouflage // Guerres Mondiales et Conflits Contemporains. 1993. N° 171. Pp. 123–137.
34. *Forbes P.* Dazzled and Deceived: Mimicry and Camouflage. New Haven–London: Yale University Press, 2009.
35. Franz Marc: Briefe, Schriften, Aufzeichnungen/[Hrsg. von G. Meißner]. Leipzig: Gustav Kiepenheuer, 1989.
36. *Graffin L.* Mare, André // 1914–1918-Online. International Encyclopedia of the First World War/Ed. by U. Daniel, P. Gatrell, O. Janz, H. Jones, J. Keene, A. Kramer, and B. Nasson. Freie Universität, Berlin. URL: <https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/mare-andre/> (дата обращения: 1.04.2025).
37. *Guirand de Scévola L.-V.* Souvenirs du camouflage (1914–1918) // Revue des Deux Mondes. 1949. Decembre. Pp. 717–733.
38. Instruction sur le Camouflage (Texte). Ministère de la guerre. 2 Avril 1918. Paris: Imprimerie Adrien Maréchal, 1918.
39. *Kahn E. L.* The Neglected Majority: “Les Camoufleurs”, Art History and World War I. Lanham (MD): University Press of America, 1984.
40. *Kern S.* The Culture of Time and Space, 1880–1918. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
41. La pièce de 280 reçoit des visites // L'Ouest-Éclair. 1918. 26 août. P. 2.
42. *Le Thomas C.* Cubisme et camouflage // Histoire par l'image. URL: <https://histoire-image.org/etudes/cubisme-camouflage> (дата обращения: 1.04.2025).

43. *Léger F.* Une correspondance de guerre à Louis Poughon, 1914–1918. Paris: Ed. Centre Georges Pompidou, Les Cahiers du musée national d'art moderne, hors-série archives, 1990.
44. *Lovell P. G., Sharman R. J., Meese T. S.* Dazzle Camouflage: Benefits and Problems Revealed // Royal Society Open Science. 2024. Vol. 11. No. 240624. URL: <http://doi.org/10.1098/rsos.240624> (дата обращения: 1.04.2025).
45. *Montella F.* L'arma che inganna: la mimetizzazione negli eserciti della Grande Guerra: arte, ingegno e industria. Lucca: Tralerighe libri, 2022.
46. *Nübel C.* Modern Warfare: Camouflage Tactics (“Tarnung”) in the German Army During the First World War // First World War Studies. 2015. Vol. 6. No. 2. Pp. 113–132.
47. *Paulhan J.* Braque le Patron. Paris: Galimard, 1980.
48. *Peccatte P.* Cubisme et camouflage – un mythe de l'histoire de l'art // Déjà Vu. 2015. 14 avril. URL: <https://doi.org/10.58079/ni89> (дата обращения: 1.04.2025).
49. *Shapiro T.* Painters and Politics: The European Avant-Garde and Society, 1900–1925. New York: Elsevier-North Holland, 1976.
50. *Thayer A. H.* Concealing-Coloration in the Animal Kingdom: An Exposition of the Laws of Disguise Through Color and Pattern. New York: The Macmillan Co, 1909.