

Теория

УДК 7.01, 7.036, 75.01
ББК 85.100, 85.140
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-3-10-35

Ирина Федотова

«Античный принцип» Сергея Романовича

В 1920-е, годы преподавания в воронежском Вхутемасе и участия в обществе «Маковец», Сергей Романович сформулировал и развил идею «Античного принципа» — универсального образно-пластического начала, которое прослеживается в живописи разных эпох. Статья вводит в научный оборот ранее не публиковавшиеся архивные материалы 1920-х годов — рукопись теоретического очерка Романовича «Об Античном принципе» и фрагменты его переписки с Михаилом Ларионовым, пронизанные отсылками к античности. Рассмотренные в комплексе, эти источники дают возможность по-новому взглянуть не только на сохранившиеся живописные и графические работы Романовича воронежского периода, но и на тот круг идей, который определил отношение к живописи художников общества «Маковец».

Ключевые слова:

Сергей Романович,
античность, «Маковец», живопись 1920-х годов,
Михаил Ларионов,
Павел Флоренский,
Владимир Фаворский.

...У меня складывается мнение, если не сказать, что совершенно сложилось, что греки — вот средоточие, откуда растет живопись. Должен сказать, что видеть многого мне не пришлось. Я в этом случае руководствуюсь, что называется, интуицией. Хотя это чувство до такой степени сильно во мне говорит, что ничто не может поколебать того, что представляется мне очевидностью.

Из письма С. М. Романовича М. Ф. Ларионову. Воронеж, 12 февраля 1927 года¹.

Творческое и литературное наследие Сергея Романовича пронизано отсылками к античности как к синониму искусства живописи. Однако истоки этих идей до настоящего времени не были известны. Между тем, очевидно, что они уходят корнями в 1920-е — годы преподавания Романовича в воронежском Вхутемасе и участия в обществе «Маковец».

Ранний период в творчестве Романовича до сих пор остается малоизученным в силу единичности и разрозненности сохранившихся произведений. Большая часть их была утрачена уже в 1930-е годы в частых переездах и скитаниях художника в поисках постоянного жилья, другие погибли в пожаре в оккупированном Воронеже в 1942 году, оставшиеся рассредоточены по музейным собраниям, зачастую не датированы или неточно атрибутированы². Работы Романовича, достоверно участвовавшие в выставках общества «Маковец», почти не сохранились, но, когда на посвященной «Маковцу» выставке 1994 года в Государственной Третьяковской галерее удалось впервые собрать вместе ряд его работ 1920-х годов, основной корпус составили «античные композиции» [9, с. 36–38].

1 Письмо С. М. Романовича М. Ф. Ларионову, 12 февраля 1927 г. // ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 7657. Л. 3.

2 Эта проблема касается наследия не только С. М. Романовича, но и большинства художников общества «Маковец».

В то же время интерес исследователей к античности в творчестве Романовича лежал в основном в тематической и иконографической плоскости, а фокус внимания невольно смещался на обширный пласт его сюжетных мифологических композиций 1930–1950-х годов. В широком иконографическом и стилистическом контексте советского искусства античная тематика Романовича рассматривается, в частности, в статьях Н. Лавровой [8], А. Н. Иньшакова [5]. Взгляд на творчество художника как единый тематический и мировоззренческий контекст, вырастающий из художественной теории и практики 1920-х годов, был впервые намечен Н. В. Плунгян в статье к альбому «Сергей Романович. Дар художника» [18]. В статье получили освещение как эволюция категории античности в творчестве Романовича, так и разработка им идей взаимодействия света и цвета в живописи. Однако существовавшая лакуна в наследии художника 1920-х годов не позволяла установить прямую связь между этими аспектами его творчества, увидеть их как взаимообусловленные части одной программы.

В 2022 году в архиве М. Ф. Ларионова в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи нам удалось обнаружить ряд документов 1920-х годов, восполняющих этот пробел. Это — не публиковавшиеся целиком письма Романовича к Ларионову 1920-х годов³, а также ранее неизвестная рукопись без подписи и даты, озаглавленная «Об Античном принципе»⁴ и представляющая собой теоретический очерк Романовича, который был отправлен им Ларионову с одним из писем. Часть писем также не датирована, но по упоминаемым в них событиям можно относительно точно восстановить хронологию переписки, охватывающей период с конца 1910-х по 1929 год и предположительно датировать отправку рукописи концом зимы 1928 года⁵.

Большинство писем написано Романовичем торопливым почерком и сбивчивым слогом во время редких часов отдыха или в дороге между Воронежем и Москвой. В них волнующие художника мысли о живописи предстают скорее в образном становлении и не претендуют на отточенность и литературную стройность формулировок. Те же идеи,

3 ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 7647–7669. Небольшие фрагменты отдельных писем были опубликованы в изд.: [9, с. 80–82].

4 Романович С. М. Об Античном принципе. Рукопись. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 9223. Автор благодарит наследников художника за ценные воспоминания и указания, позволившие выявить и атрибутировать этот документ.

5 Письмо С. М. Романовича М. Ф. Ларионову. 1920-е. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 7666. Л. 1 об.

но в более сдержанной тезисной форме, излагаются в очерке «Об Античном принципе». Рассмотренные в комплексе, эти источники отражают цельную теоретическую систему художника, созданную им в 1920-е годы, и позволяют по-новому взглянуть не только на сам воронежский период в творчестве Романовича, заложивший основу его дальнейшего пути живописца, но и на тот круг идей, который определил отношение к живописи ряда участников «Маковца» — общества, репутация которого в научной традиции сложилась с опорой прежде всего на графическое наследие. Поэтому, предваряя настоящей статьей публикацию рукописи «Об Античном принципе», постараемся проследить контекст и эволюцию этих идей в письмах художника и сопоставить их с сохранившимися живописными и графическими работами Романовича воронежских лет.

«Античный принцип» Сергея Романовича родом из той уникальной среды молодых, которая сформировалась в 1910-е годы вокруг фигуры Михаила Ларионова — по определению А. Е. Ковалева, «одержимо преданная искусству, стремящаяся протянуть нить от новейшей живописи к истокам культуры» [6, с. 223]. Таких художников, как Михаил Ле Дантю, Василий Чекрыгин, Лев Жегин, объединяла «не жесткая регламентированная программа», а концепция «всечества», «потребность найти точку опоры, познать вечные и неизменные законы искусства, то главное, что дает ему жизненность и силу» [6, с. 230]. В эти же годы и Романович намечает для себя ориентиры в нахождении самостоятельного живописного «курса»: это «иконы, Эль Греко, Леонардо, Тициан и Рафаэль, который всегда оставался на первом плане, и, особенно, архаическая скульптура, прекрасный альбом которой мы нашли в Училище живописи...»⁶. Характерной чертой этой среды была изначальная полемичность, разнообразие и независимость суждений. В 1913 году, подписав «Манифест лучистов и будущников», Романович составляет свой собственный — «Знамя Рафаэля», «в котором все было против — тот воспевал Восток, мой — Запад»⁷. Отталкиваясь от идей «всечества»,

6 Воспоминания С. М. Романовича [22, с. 347].

7 Романович Н. С., Сквайров В. К. Летопись жизни в фактах и документах [23, с. 34].

художник ищет свой ответ на вопрос об универсальных законах живописи. Таким ответом станут его идеи «Античного принципа», которые обретут ясную форму уже в следующем десятилетии.

Период 1920-х годов в биографии Романовича оказался прочно связан с Воронежем⁸, куда он был направлен в конце 1919 года по предложению Наркомпроса для организации работы нового отделения Вхутемаса и руководства мастерской живописи и рисования. Эта первая поездка едва не стоила Романовичу жизни: по дороге из Москвы он заболевает тифом, а, оправившись после болезни, застает в Воронеже голод 1921–1923 годов, который вынуждает его вернуться в Москву. Тем не менее именно в эти годы Романович по приглашению Н. М. Чернышева принимает участие в организации общества «Маковец» и делает первый важный шаг на пути к собственному пластическому пониманию значения света в серии эстампажей на темы евангельских притч. Большой поддержкой для него остается переписка с уехавшим в Париж Ларионовым, дружба с которым сыграла ключевую роль в его становлении как художника и личности.

Одни из первых в переписке развернутых рефлексий Романовича об «античном цвете» вызваны впечатлениями от поездки в Троице-Сергиеву лавру, где «неожиданное и прекрасное зрелище готовится в соборе <...> реставрированы иконостас, иконы, ризница и запрестольные иконы. Троица и Смоленская... из них главные»⁹. Известно, что с 1918 до 1922 года Лавра была закрыта для посещения, а с 1924 года в Троицком соборе открылась первая постоянная экспозиция [25]. Поэтому, вероятно, поездку и само письмо можно датировать 1923 годом, когда вернувшийся в Москву Романович состоял на должности профессора в московском Вхутемасе. В письме Романович делится с Ларионовым своими наблюдениями об увиденных там раскрытых иконах:

...Цвет, между прочим, неизвестный нигде, кроме редких греческих и византийских осколков. Весь основанный на контрастах, например, оранжевый огненный с сизыми холодными, крапак с сиеной с голубым, зеленое холодное с алым и бесконечное разнообразие лиловых, от темных вишневых до самых светлых холодных. В общем,

8 Прояснению периодизации воронежского десятилетия в творческой биографии Романовича посвящены исследования В. Д. Добромирова в кн.: [22, с. 400–418].

9 Письмо С. М. Романовича М. Ф. Ларионову, б/д. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 7650. Л. 2.

впечатление огня, когда Вы смотрите на него днем, и все это в удивительной гармонии...»¹⁰

Мы не знаем обстоятельств этой поездки, но можно предположить, что она была связана с деятельностью П. А. Флоренского, который в 1918–1920 годах участвовал в работе Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры и вместе с Ю. А. Олсуфьевым трудился над «Описью икон и ризницы Лавры» [25, с. 449], а с 1921 года преподавал во Вхутемасе и входил в общество «Маковец». В «Описи икон» нередки такие характеристики, как «античная пластичность фигур», «красочные созвучия <...> коричнево-лилового, красного, темно-голубого, темно-черленевого, оливкового, зеленого, черного и золота» [14, с. 78–79]. Характерное для этого периода пристальное внимание Флоренского к античным корням христианской культуры [см.: 15] могло явиться импульсом, укрепившим Романовича в его собственном восприятии. Как бы то ни было, в дальнейшем эти наблюдения получают у Романовича собственное глубокое осмысление и развитие.

В 1923 году, «чтобы как-то отгородить себя от <...> натиска мелких и бесформенных впечатлений»¹¹, художник вновь уезжает из Москвы в Воронеж, где в добровольном «затворничестве» проведет следующие семь лет, активно занимаясь преподаванием, в том числе истории искусства, посылая работы для участия в выставках «Маковца» и показа за границей. Оставшись один на один со своими мыслями и творческими задачами, Романович разрабатывает в русле идей «Маковца» систему художественных установок, которые он так формулирует для учеников: «Через цвет к свету, вот ваша задача, и — традиции — без преемственности нет движения вперед»¹².

Продолжим приведенную нами в качестве эпиграфа к статье цитату еще несколькими выдержками из воронежских писем Романовича Ларионову 1926–1928 годов:

Правда, я имею мечту, до исполнения которой постараюсь дожить. Соприкоснуться непосредственно с великим завещанием, говорящим со стен музеев Европы — о величии человека, о прекрасном, о свободе,

10 Письмо С. М. Романовича М. Ф. Ларионову, б/д. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 7650. Л. 2.

11 Письмо С. М. Романовича М. Ф. Ларионову, 10 января 1926 г. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 7651 Л. 2.

12 Воспоминания С. М. Романовича [22, с. 383].

то, знание о чем мы имеем в душе, и что укрепляюще благотворно изливается из произведений искусства. И особенно увидеть то, что сохранило свет и звук античного мира, который является в некотором роде моими цветами, конечно, совсем не археологически и даже не по внешности, но об этом после. А покамест изредка езжу в Ленинград, где прекрасная коллекция античных ваз и несравненный Рубенс... Каков он в Лувре? Последние полтора года я живу с самым сильным чувством к этому мастеру¹³.

У нас есть несколько лучших икон с греческими традициями. Они светлые и необыкновенных колеров, и в лучших из них светит свет антики... Но я знаю, цветной символ греков еще, быть может, универсальней. Под этим углом я смотрю и на современное искусство... Антики дали вещь, предмет, никто над ней не работал так, как они. Дальнейшие века открыли еще величие пространства. Свет и пространство Рубенса плоть от плоти Антиков. Конечно, о подражании не может быть и речи. Мы должны искать свое пространство другого порядка, еще, быть может, более глубокое, и не ограничивать его, как в большинстве случаев делает кубизм или родственная ему некая статуарность, которая прекрасна, конечно, Вам она понравилась у Учелло. Но тайна живописности или живописи есть так же тайна пространства, то есть света, который его образует. Вся же ограниченность в этом смысле приносит ущерб. Нужно, чтобы человек чувствовал, что вот от этого цвета до этого — бесконечность, хотя чувственно этот рельеф или глубина может быть выражена сантиметром (прямой шрифт мой. — И. Ф.)¹⁴.

Я очень рад, что Вы согласны во многом с тем, что я Вам пишу. Главная моя мысль — наше искусство имеет в основе идеи, положенные греками. Эти идеи были высказаны с таким синтезом, что могут сравниться по концентрированной жизненности с зерном, из которого вырастает дерево, по виду отличное от своего семени, но по существу развивающее жизнь, существующую в зерне, и то растение,

13 Письмо С. М. Романовича М. Ф. Ларионову, 10 января 1926 г. ОР ГТТ. Ф. 180. Ед. хр. 7651. Л. 2 об.

14 Письмо С. М. Романовича М. Ф. Ларионову, 12 февраля 1927 г. ОР ГТТ. Ф. 180. Ед. хр. 7657. Л. 4 об.-5.

которое мы имеем, очень молодо и не развило всех сил, существующих в античной идее... Ренессанс — это ветвь, а Домье, Мане, Делакруа <...> это побеги или листья на молодом деревце. Еще много ветвей и много листьев должно быть, пока будет исчерпана мощь этого удивительного зерна...¹⁵

Сегодня нам трудно представить, какими впечатлениями от античного искусства мог руководствоваться в 1920-е годы никогда не бывавший в Европе Романович. Несомненно, не последнюю роль сыграло здесь классическое образование, полученное им в 1903–1909 годах в Московской 10-й гимназии, где преподавал тогда Н. И. Шатерников, филолог и переводчик античных авторов¹⁶. С фундаментальными трудами по искусству античности, по собственным воспоминаниям художника, он мог беспрепятственно знакомиться в годы учебы в библиотеке МУЖВЗ. И в 1920-е годы, как справедливо пишет А. Н. Иньшаков, «изучение старого искусства по книгам и репродукциям <...> оставалось практически единственной (кроме музейных собраний Москвы и Ленинграда¹⁷. — И. Ф.) доступной возможностью для Романовича и его воронежских студентов» [5, с. 75].

И все же, если обратиться к изданной в 1923 году книге известного антиковеда С. А. Жебелева «Введение в археологию» [3], то можно составить некоторое представление о том богатом диапазоне отечественной и иностранной литературы и периодики по искусству античности, который был доступен в это время русскому читателю. Уже с середины XIX века выходили многотомные цветные увражи братьев Никколини, посвященные зданиям и росписям Помпей [33], а к началу XX века публиковались подробные научные описания и цветные воспроизведения вновь открытых памятников Греции и античного Востока — в качестве примера приведем статью 1908 года из журнала *Monuments et mémoires*, посвященную раскопкам на о. Делос, которую сопровождают великолепные цветные воспроизведения акварельных копий фрагментов

15 Письмо С. М. Романовича М. Ф. Ларионову, конец 1920-х гг. ОР ГТТ. Ф. 180. Ед. хр. 7668. Л. 1 об.

16 Личное дело Романовича С. М. Учлище живописи, ваяния и зодчества. 1909–1912. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Ед. хр. 2219. Л. 7.

17 В частности, в Зале Античных подлинников Государственного Музея изящных искусств экспонировались «в витрине IV — фрагменты италийской (римской и помпейской) стенописи» [20, с. 36].

эллинистической стенописи и мозаик, тонко передающие колористические особенности оригиналов [31]. В то же время книга Жебелева демонстрирует еще характерную для начала XX века подчиненность всех областей научного знания об античности, и в том числе об античном искусстве, археологическому подходу, от чего всячески стремился уйти в своих построениях Романович. Его цель — приблизиться к пониманию сущности живописи, и здесь ему на помощь приходит «колористическое воображение» [16, с. 9] художника, позволявшее плодотворно работать даже с небольшой монохромной репродукцией.

Несмотря на растущее число находок и открытий, в отечественной парадигме классической античности живопись, в силу малой сохранности, долгое время оставалась в неравном положении по сравнению с другими видами искусства, будучи вытесненной на периферию, почти что в область мифологии. В 1928 году в своем путеводителе Н. А. Щербakov, хранитель Античного отделения Музея изящных искусств в Москве (сама концепция которого, построенная на воспроизведении шедевров, в каком-то смысле идеализировала образ античности), сетовал: «От былого богатства и великолепия античного искусства уцелели до нас лишь самые скудные остатки и редко в первоначальной красоте и чистоте своих форм. Произведения великих живописцев (Полигнот, Микон, Зевксид, Паррасий, Апеллес и др.) погибли безвозвратно, оставив слабый отзвук на расписных сосудах... и на поздней полуремесленной стенописи» [20, с. 5]. В этой ситуации мнения об античной живописи (в основном римского периода, о котором уже Плиний писал как о «поре упадка» [17, с. 43]) знатоков и историков искусства колебались в широких пределах от таких характеристик, как провинциальный импрессионизм, преследующий иллюзионистические эффекты естественного освещения¹⁸, и «плохая иллюстрация», в которой только «фон обнаруживает необычайную силу и чистоту цвета» «великой художественной традиции» [11, с. 264], до высоких оценок ее колорита и стиля¹⁹ и признания ключевого

18 Такие определения стилистики римской живописи можно встретить, в частности, в I томе «Истории живописи» А. Н. Бенуа, изданной в 1912–1917 годах.

19 См., например, характеристики Н. П. Кондакова: «По отношению к технике колорит нежный и глубокий, любовь к пурпуру и красному цвету в гармонии с темно-зеленым фоном и легкими переходами к фиолетовому и голубому, — одним словом, полное усвоение стиля и живописной техники лучших помпейских фресок»; «Кодекс передает тело с таким истинно помпейским колоритом, от нежно-розоватого до бронзового и красно-коричневого у пастухов, какой дают разве самые лучшие античные фрески» [7, с. 44, 53].

значения античной живописи для генезиса восточно-христианского искусства в набирающей силу русской византистике [1].

Современник этих процессов, Романович, шаг за шагом ища подтверждения в книгах, репродукциях, используя любые отлучки по делам в Москву и Ленинград для посещения музеев, синтезирует собственный опыт восприятия античности, как цельного «этоса» пластических, и, прежде всего, живописных возможностей. Он пишет Ларионову в одном из писем: «Мне было бы очень интересно также знать, есть ли сейчас в Париже книга, где собрано то, что осталось и вновь открыто из антиков, особенно в смысле живописи, но и скульптуры, также мозаики и вышивки. У нас есть в муз. Изящн. искусств замечательные коптские ткани — это вышивки эллинистической Александрии, которые могу поспорить со всякой живописью»²⁰. Как увидим, поиски своего собственного пластического выражения в 1920-е годы Романович, прекрасно ориентировавшийся в лучших достижениях античного искусства, будет вести последовательно в русле идей неопрIMITИВИЗМА, с опорой прежде всего на «неклассическую», далекую от идеальной гармонии экспрессию архаики, стенописи Помпей, римских мозаик или памятников греческих провинций²¹, открывая «яркие блески античной идеи и в позднем свободном эллинистическом искусстве»²².

20 Письмо С. М. Романовича М. Ф. Ларионову, конец 1920-х гг. ОР ГТТ. Ф. 180. Ед. хр. 7668. Л. 2.

21 Неслучайно в 1940-е годы Романовича будет притягивать античный Крым с его археологическими памятниками. От этого времени сохранилась его свободная копия акварели М. В. Фармаковского из атласа М. И. Ростовцева «Античная декоративная живопись на юге России» (СПб.: Изд. Императорской Археологической комиссии, 1913–1914. Табл. LIX, А, рис. 2), изображающей найденную в Ольвии расписную стеклянную чашку. Маслом на холсте художник пишет форму сосуда и покрывающие его символические мотивы птиц, листьев и гирлянд так, словно не копирует артефакт, а сам создает античную роспись (см.: Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации. Номер в Госкаталоге: 32235437. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=32420240> (дата обращения: 01.08.2025)).

22 Романович С. М. Об Античном принципе. Рукопись. ОР ГТТ. Ф. 180. Ед. хр. 9223. Л. 3. Здесь сыграли роль не только изначально органичные Романовичу принципы неопрIMITИВИЗМА, но и его неприятие такого профессионализма, эстетизма, который заглушает природный дар художника, его «правду чувства»: «Даже согласившись, что любовь к действительности есть самое главное в творении, спросят: как же выразить ее? Для этого надо найти язык соответствующий и свободный, такой, чтобы действительность проходила через него незапятнанной ложью и необезображенной неловкостью. Это относится к чувству стиля, присущему художнику. Надо лишь оговориться, что в высшей мере одаренный этим чувством художник без любви к действительности не может создать при всех своих достоинствах произведения реального, и, наоборот — в высшей степени не одаренный чувством стиля человек, если в нем есть любовь к действительности, может дать произведения абсолютной

Итак, античность выступает у Романовича синонимом самого живописного искусства, существующего «вне времени», содержащего в себе, «как в зерне», те формальные и образные законы, которые определяют высшие достижения европейской и русской живописи в последующие эпохи. Живописный опыт Тинторетто, Рубенса, Делакруа, «вне зависимости от времени и от “стиля”»²³, он преобразует в своем сознании в нечто обновленное и связанное с античностью «и по цвету и своему этосу», и эта канва дает новое дыхание его собственному пониманию живописи. Лейтмотивом его формулировок становится идея «светлого» и «контрастного» цвета, который трансформируется в «организующий пространство» свет.

В характерном для античной стенописи неглубоком пространстве первый план, тождественный объемам фигур, часто противопоставлен светлому или окрашенному в локальные цвета фону условного второго плана, в котором вместо иллюзии трехмерной глубины создается ощущение интенсивного свечения. В контражуре подобного фона фигуры воспринимаются словно «горячими», загорающимися светом изнутри. Этому свету подчинена вся гамма античной живописи. «Цвет греков», который открывает для себя Романович, «удивителен тем, что он светлост и страшно концентрированный»²⁴. Художник сравнивает его с «огнем днем», с расплавленным золотом.

В риторике Романовича как будто слышны отголоски образных характеристик О. Шпенглера, определявшего античность, ее пластику и живопись, как «искусство полного света», «горячего полдня», в котором «царит чистый вневременный свет» и «тьнь не отмечает высоту солнца» [30, с. 338]. Однако пластическое содержание, которое Романович вкладывает в феномен античного света, прямо противоположно парадигме Шпенглера: его «античной статике», «статуарности» искусства греков, не знающего глубины пространства, «дали», Романович

ценности. Реалистическая сила произведения не зависит также от внешней одаренности мастера или его талантливости, потому что мы часто видим, как произведение большого виртуозного блеска ставится судом истории гораздо ниже неумелых, выигрывающих чем-то иным произведений» [21, с. 28].

23 Романович С. М. П. И. Бромирский [22, с. 343].

24 Письмо С. М. Романовича М. Ф. Ларионову, 12 февраля 1927 г. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 7657. Л. 3 об.

противопоставляет свое видение античного света как «бесконечности». Статуарность же для него характеризует «вещественное», «двигающееся по инерции» пространство живописи чуждого ему кубизма или Египта, искусственно ограничивающее глубину второго плана «предметом»²⁵. В контексте «Маковца» идеи Романовича находят интересные параллели с теоретическими разработками Владимира Фаворского. В своих лекциях о композиции, прочитанных во Вхутемасе в 1921–1922 году, Фаворский, развивая идеи А. фон Гильдебрандта, выдвигает принцип двупланового рельефа как главное пластическое начало античного искусства, обеспечивающее глубину пространства при сохранении плоскости [4]. Но если Фаворский делает акцент на скульптурно-конструктивном значении этого принципа, то Романовича интересует прежде всего живописное пространство, область цвета и света.

Второй план, излучающий свет, оказывается для Романовича самым важным живописным содержанием «Античного принципа». Вместо иллюзии трехмерной глубины свет создает на плоскости ощущение бесконечности пространства, наполненного трепетом жизни. Античный цвет-свет в понимании Романовича синонимичен стихии самой жизни, и в этом главном для него значении и сам Ларионов — один из «Антиков» нового времени: «Колористическое начало, начало жизненного побега, тайной которого Вы обладаете, есть начала Античные <...> Человеческий взгляд с его беспредельностью, ветер, летящий от солнца, струящийся свет, который создает все вещи, все это Античное. Все, что имеет начало личное и инициативное, — это от корня античных сил»²⁶.

С первых же лет преподавания в Воронеже Романович погружается в решение целого ряда художественных и технических задач, перерабатывая ключевые для него элементы античного искусства в основу для собственного живописного языка. В свете проанализированных

25 Об ограниченном вторым планом пространстве кубизма пишет Д.-А. Канвейлер в кн.: [32]. Отрицательное отношение Романовича к «плоскому кубизму», который противоположен «пространственному цвету», совпадает с оценками кубизма Ларионовым, так же противопоставлявшим «плоский кубизм» «живописной вибрирующей передаче плоскости красочной» (цит. по: [10, Рукописи М. Ф. Ларионова, с. 14; 6, с. 389–391]), и оставалось неизменным и в более поздние годы (см., например, небольшую заметку Романовича 1962 года «Кубизм Пабло Пикассо» в кн.: [22, с. 172–173]).

26 Письмо С. М. Романовича М. Ф. Ларионову, конец 1920-х гг. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 7668. Л. 2.

источников становится возможным во многом уточнить периодизацию 1920-х годов в творчестве Романовича, ввести в научный оборот ранее неизвестные произведения и проследить ту эволюцию движения к «пространственному цвету-свету», которая означала для Романовича прорыв к живописи. Характерно, что графические композиции этого времени, при их самостоятельном значении, постоянно переводились Романовичем на язык станковой (а возможно, и монументальной) живописи, о чем свидетельствует тонкая карандашная масштабная сетка, нанесенная на большинство сохранившихся графических листов.

Самые ранние графические и живописные композиции этого времени, которые можно отнести к началу 1920-х годов, своей восходящей к архаической скульптуре пластикой напоминают барельефы, в которых пространство первого плана заполняют античные персонажи, своими позами и жестами словно сцепленные в один узел. Примером может служить холст «Аполлон, Кипарис и Гиацинт» из собрания Государственного Русского музея²⁷. Изображена ли статичная сцена или динамичная борьба, персонажи почти обезличены, лишены узнаваемой атрибутики. В этих композициях Романовича пластическое содержание преобладает над самим сюжетным импульсом. Действие освобождается от всех лишних деталей, угловатая трактовка фигур стремится к обобщению, «первоформе» примитива. В конце 1920-х годов Романович развивает схожую пластику в серии датированных рисунков пером, в которых, подобно античным вышивкам, «форма строится легкими параллельными штрихами» [18, с. 15] и растворяется в свете. (Ил. 1–2.)

Постепенно из массы античных образов начинают складываться законченные формулы, которые можно сравнить с античной метопой, где пластика одной фигуры создает динамичное и содержательное пространство. Особую роль в этом процессе играет «жест, как пластическое начало, инспирирующее и поясняющее в <...> мире красоты»²⁸. В системе прямоугольных форм «архаики» Романовича, как, например, в рисунке «Прометей», жест достигает выразительности через плоскость, в заломленных, как знак восклицания, руках фигур и в развороте фи-

27 Романович С. М. Композиция на античную тему (Аполлон, Кипарис и Гиацинт). Первая половина 1920-х. Холст, масло. 40,9 × 41,6. ГРМ, Ж-9668.

28 Романович С. М. Об Античном принципе. Рукопись. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 9223. Л. 4.

29 Примером может служить композиция «Битва» (Романович С. М. Битва. 1927. Фанера, масло. 50 × 58. ГРМ, Ж-9670).

30 Романович С. М. Об Античном принципе. Рукопись. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 9223. Л. 4.



1. Сергей Романович. *Античный сюжет* 1920-е

Бумага, тушь, перо. 28,7 × 34,1
Государственный музей
«Царскосельская коллекция»



2. Сергей Романович
Античный сюжет (со стертой фигурой). 1926
Бумага, тушь, перо,
графитный карандаш.
25,5 × 23
Государственный музей
«Царскосельская коллекция»

гуры, напоминающей спираль меандра. (Ил. 3.) Одновременно через пластику античных батальных композиций²⁹ Романович все больше погружается в барочную плотность и скульптурность охвата формы, и, таким образом, минуя классику, уже в середине 1920-х годов противопоставляет, по выражению Н. В. Плунгян, «римскому канону своего времени... драматизированный, в чем-то эклектичный, но искренний и порывистый “эллинистический” вариант» [18, с. 14]. В отмеченных трагическим пафосом фигурах Граций (ил. 4) или слитых в единую пирамидальную массу Ниобидах (ил. 5) жест проявляет себя через открытый Скопасом винтообразный разворот масс. Но независимо от того, насколько скульптурной становится у Романовича лепка формы в диапазоне «от плоского рельефа Полигнота к развитому рельефу Скопаса»³⁰, он везде следует античному механизму двупланового пространства, второй план которого излучает свет и наполняет им фигуры первого плана.

В 1920-е годы колорит живописных работ Романовича резко меняется от «темной сближенной гаммы» его ранних работ к «светлой



3. Сергей Романович. *Прометей*
1920-е. Бумага, графитный
карандаш. 23,5 × 22,5
Государственный музей
«Царскосельская коллекция»

и яркой»³¹. Выразительным примером этого нового понимания цвета могут служить две живописные композиции Романовича на античные сюжеты, которые еще недавно приписывались кисти В. Н. Чекрыгина [12, с. 63]³². Одну из них, хранящуюся в Государственном музее «Царскосельская коллекция», благодаря сопоставлению с рисунком из собрания Воронежского музея³³ удалось атрибутировать как фрагмент холста конца 1920-х годов на сюжет «Орфей в Аиде». (Ил. 6.)

31 Воспоминания В. Ф. Рындина [22, с. 377].

32 Работы Романовича воспроизведены с сильным искажением цветопередачи. При сравнении этих работ с живописью Чекрыгина 1915–1920 годов видно, что их отличают иные, нежели у Чекрыгина, пластика и колорит, не говоря уже об ином образно-тематическом контексте. Возможно, причиной путаницы послужило то, что в своем творчестве и Чекрыгин, и Романович прямо опирались на пластику работ Микеланджело и Рубенса, подтверждения чему есть в архивных источниках.

33 Романович С. М. Орфей в аду (?). Рисунок. 1920-е. Воронежский областной художественный музей им. И. Н. Крамского, ВОХМ КП-2353, Г-3957. См. подробнее: Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации. Номер в Госкаталоге: 7263155. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7409569> (дата обращения: 01.08.2025).



4. Сергей Романович. *Три грации (поясные)*. 1920–1930-е
Бумага, уголь, сангина. 20,3 × 18,6
Государственный музей
«Царскосельская коллекция»



5. Сергей Романович. *Ниобиды*
1920–1930-е
Бумага, графитный карандаш.
34,6 × 30,7
Государственный музей
«Царскосельская коллекция»

В стилистически более раннем рисунке из Воронежского музея пространство выстраивается через рельефно вылепленный хоровод фигур, который вращается вокруг играющего на лире Орфея³⁴. Устремления персонажей переданы через движения винтообразно закрученных тел и протянутых рук. Мягкая пластика фигур образует цепочки контрастов и созвучий вогнуто-выгнутых форм — характерные для эллинизма и барокко S-образные связи в построении пространства. От живописной работы на тот же сюжет до нас дошла верхняя левая часть холста с возносящейся фигурой Эвридики, исторгающейся из Аида песнью Орфея. Обрезав правый и нижний края холста, Романович выделил композицию самостоятельной ценности, сохраняющую целостность живописной плоскости и акцентирующую его личное переживание античного сюжета. Ее отличает тонко выстроенная очень небольшим

34 В качестве возможного иконографического аналога этой композиции можно привести картину французского художника-неоклассициста Жака Реаттю «Орфей в Аиде перед Плутоном и Прозерпиной» (1792, Музей Реаттю, Арль).

количеством цвета живописная ткань, раскрывающая дар Романовича как колориста. Манера наложения краски *alla prima* мягкая, почти акварельная, с бережным сохранением свечения холста. Мы видим, как темная глубина графического барельефа в холсте буквально наполняется солнечным светом. В качестве основного, «строящего» цвета Романович использует охристый желтый, который пульсирует, как световая среда, и одновременно выявляет наполненные светом фигуры, составляющие первый план. Часть пространства слева уходит в глубину, часть справа разворачивается на нас, выталкивая вверх, в свет центральную восходящую группу с фигурой Эвридики. Найденной художником пластике витой формы раковины созвучен светлый, перламутровый колорит всей композиции. Сам контур фигур — светящийся, его лишь слегка оттеняют сбалансированные голубовато-зеленые, вторящие основной охре, и красные, обостряющие драматизм композиции.

Эти качества колорита были развиты Романовичем в живописном варианте второго рисунка, находящемся в собрании Государственной Третьяковской галереи³⁵, а также в ряде работ *alla prima* — «Вакханалия», «Ниобея», «Борьба Геракла с Антеем» — из собрания Государственного Русского музея, и позднее в свободных интерпретациях произведений Рафаэля, Рубенса и Ватто 1930-х годов. В них художник усиливает холодные вибрирующие черные, синие и фиолетовые оттенки, чтобы еще больше выявить световой эффект незакрашенной поверхности холста³⁶.

Летом 1927 года Романович совершает поездку в Великий Новгород, которая стала для него важнейшим подтверждением его идей. В стенописи новгородских храмов он воочию видит «свет древней античной культуры в ее новом юном облике»³⁷. Феномен античной «светлости»

35 Романович С. М. Души. 1930-е. Холст, масло. 41 × 49. Государственная Третьяковская галерея, ЖС-1407. Еще один живописный вариант этой композиции воспроизведен в книге Е. Муриной и В. Ракитина как композиция В. Н. Чекрыгина «Души» [12, с. 63].

36 Здесь можно вспомнить слова Ренуара о Рубенсе, которые приводит в своей книге Амбруаз Воллар: «Вначале я крыл густыми слоями, зеленым и желтым, думая получить таким образом больше “валеров”. И вдруг однажды в Лувре, рассматривая Рубенса, я заметил, что он простыми протирками достигает больше, чем я со всеми моими густотами» (цит. по: [2, с. 117]).

37 Романович С. М. О русском искусстве. 1960-е [22, с. 182].



6. Сергей Романович Орфей в Аиде. Конец 1920-х. Фрагмент Холст, масло. 38,5 × 28 Государственный музей «Царскосельская коллекция»



7. Сергей Романович. Мифологический сюжет. 1920-е. Фрагмент Фанера, известковый грунт, темпера. 29 × 41,5 Государственный музей «Царскосельская коллекция»

и одухотворенности цвета получает новое переосмысление через впечатление от фресок церкви Спаса на Ильине улице: «Но всего интереснее мне было видеть те соединения красок, которые Греция передала нам... Фигуры в барабане взяты на простом, очень светлом, каком-то умбристом фоне, одними землями, но производят чудесное колористическое впечатление разноцветного переливающегося легкого золота»³⁸. Особенное воздействие на Романовича оказывает «своеобразие того обстоятельства», что росписи южной стены Софийского собора изначально были наружными. В них минимальными средствами — «серой и красноватой глиной» на подкладке из белой известки — была «достигнута огромная колористическая задача»: взятые в напряженных до максимальной высоты первичных контрастах, они были способны превзойти «по своей яркости и свету, явления жизни и как явления высшей реальности, переносили зрителя <...> из сферы наблюдения в сферу действия»³⁹.

38 Письмо С. М. Романовича М. Ф. Ларионову, 28 июля 1927 г. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 7659. Л. 1 об.

39 Романович С. М. Об Античном принципе. Рукопись. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 9223. Л. 5.

В этом же году зимой Романович начинает работу над станковыми экспериментами в технике темперы и энкаустики: «Я делаю особые краски на воске и смоле очень большой яркости и особого свойства, которыми можно писать, пользуясь огнем, — пишет Романович Ларионову в феврале 1927 года. — Я сделал недавно на зимних каникулах 150 различных оттенков. <...> Этот способ <...> отчасти аналогичен способу античной живописи... Античные росписи делались по обыкновенной выглаженной штукатурке (или левкасу) темперой, которую пропитывали воском и полировали мраморными или металлическими утюгами»⁴⁰. От этих экспериментов чудом уцелела небольшая расписанная по левкасу фанерная доска, изображающая крылатое божество и женскую фигуру с воздетыми руками и сохранившаяся с большими потерями. (Ил. 7.) Сопоставление с графическими композициями Романовича 1920-х годов позволило атрибутировать ее как увеличенную правую четверть «Композиции на мифологический сюжет» из собрания Государственной Третьяковской галереи⁴¹. Из воспоминаний В. Ф. Рындина известно о созданных Романовичем в этой технике натюрмортов и «иконописных картинах», в которых ему удавалось достичь «светлой, ликующей ясности»⁴².

Важно отметить, что изыскания в области техник стенописи (в том числе античной) и введение дисциплины «Монументальная живопись» в программу обучения воронежского техникума осуществлялись Романовичем параллельно с его коллегами по «Маковцу», в частности с Н. М. Чернышевым, возглавившим в эти годы Монументальное отделение московского Вхутемаса. Так, в 1927 году в каталоге выставки «Техника стенописи» Чернышев не преминул отметить, что «попытки введения стенописи в программу Вуза ... начинают захватывать Художественные Техникумы, как напр. в Воронеже» [26, с. 8]. К 1934 году по инициативе Чернышева был осуществлен перевод книги Ганса Шмида «Техника античной фрески и энкаустики» [29], раскрывающий серьезную научную базу для дальнейших исследований и практических опытов. Тогда же вопрос о феномене античной живописи и актуализа-

40 Письмо С. М. Романовича М. Ф. Ларионову, 12 февраля 1927 г. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 7657. Л. 3.

41 Романович С. М. Композиция на мифологический сюжет. 1926. Бумага, тушь, перо. 33,7 × 42,5. Государственная Третьяковская галерея, РС-5160, п. 48183.

42 Воспоминания В. Ф. Рындина [22, с. 377].

ции ее наследия для современных живописцев-монументалистов был официально поднят автором перевода, художником А. Н. Тихомировым в обстоятельной статье в специальном номере журнала «Искусство», посвященном проблемам монументальности [27]. Многие положения этой статьи оказались созвучны размышлениям Романовича 1920-х годов.

* * *

Особое значение в контексте творчества Сергея Романовича и понимания им задач «Маковца» приобретает античность, «увиденная через призму христианского искусства» [9, с. 15]. Погружаясь, как в первоисточник, в многосложную античную культуру, Романович ищет прежде всего универсальный пластический язык для того, чтобы, не прибегая к стилизации, говорить об идеях жертвенности, любви, страдания, предвосхищенных античными образами Орфея, Диониса, Прометея.

В 1922 году Романович готовит эскизы для обложки второго номера «Маковца», в котором должна выйти его статья «О реализме». (Ил. 8.) В центре композиции, еще несущей в себе пластику ларионовской «Мишени», он помещает играющего на лире Орфея, вестника своего Античного принципа. В параболу над Орфеем разверзается нисходящий дух, напоминая о высоком творческом предназначении художника в мире, где «каждое явление обусловлено великой связью, великим соответствием» [13, с. 3]. А в конце 1920-х очерк «Об Античном принципе» Романович заключит такими словами: «То, что дано греками в начале нашей эры, дано как блистательный пролог нового круга явлений искусства. Мы видим начало не менее великого совершенства, которое будет развиваться под знаком того символического явления, которое имело место в преддверии нашего времени»⁴³. Романович говорит об античности, подготовившей появление света христианства, и о «духе Антика», органически воспринятом древнерусским искусством. Эта преемственность переживается им так же глубоко и лично, как и П. А. Флоренским. В своей статье «Храмовое действо как синтез искусств», опубликованной в первом номере «Маковца» в то время, «когда сама идея храма была разрушена»⁴⁴, Флоренский акцентирует значение Троице-Сергиевой

43 Романович С. М. Об Античном принципе. Рукопись. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 9223. Л. 6.

44 Вендельштейн Т. Б. С. М. Романович и коллекция его произведений в Третьяковской галерее [23, с. 140].



8. Сергей Романович. Эскиз обложки второго номера журнала *Маковец* 1922. Фотокопия оригинала из архива семьи Н. М. Чернышева. Государственный музей «Царскосельская коллекция»

лавры, которая «живет как наследие и единственная прямая отрасль древнего мира, ... священной трагедии Эллады», а через него — уходит корнями «вглубь до самого средоточия Искусства, как первоединой деятельности» [28, с. 32].

Противоречие традиций христианского искусства Востока и Запада, которые, по определению Н. Н. Пунина, разделились «на самостоятельные ветви, с тем, чтобы расти в противоположных направлениях и в разных формах» [19, с. 38], снимается для Романовича общим корнем античности. Этот итог размышлений 1920-х годов будет иметь решающие последствия для всего его дальнейшего творчества, в котором, по наблюдению А. В. Рындиной, «Византия, античность, Древняя Русь существуют как основа, но глубоко скрыты, и изобразительная традиция Ренессанса кажется наиболее явной»⁴⁵.

Михаил Ларионов, который в своих записях об искусстве парижского периода постоянно возвращался к вопросам о сущности живописи и взаимодействии восточного и западного ее путей⁴⁶, с вниманием отнесся к идеям Романовича. Об этом можно судить не только по косвенным указаниям в письмах самого Романовича (к сожалению, ответные письма Ларионова 1920-х годов не сохранились), но и по их переписке, возобновившейся уже в 1960-е годы [22, с. 324–329]. Возможно, именно по инициативе Ларионова Романович попытался в 1928 году упорядочить свои мысли в виде теоретического очерка, которым, впрочем, остался недоволен⁴⁷. Думается, потому, что им изначально руководил не холодный ум теоретика, а интуиция живописца, опыт, который рождается только в художественной практике, в соприкосновении с индивидуальными живописными задачами и часто идет вразрез с историей искусства. Неудивительно поэтому, что вдохновенные «вчувствования» Романовича имеют мало общего с положениями «Истории живописи» А. Н. Бенуа, репродукции античных фресок из которой бережно им хранились. Зато они оказываются созвучными записанному Амбруазом Волларом высказываниям Огюста Ренуара, изданным на русском языке в переводе Н. А. Тырсы только в 1934 году:

Я не признаю прогресса в живописи! Ни в идеях, ни в технике — никакого прогресса! <...> В общем палитра современного художника — та же, что и у живописцев Помпеи; я хочу сказать, что она не обогатилась, побывав у Пуссена, Коро и Сезанна. Древние употребляли земли, охру, жженую слоновую кость, которыми можно всего достичь. <...> [Художник] должен постоянно укреплять и совершенствовать свое ремесло; но к этому путь лишь через традицию. Сегодня у нас у всех — талант, разумеется, но что правда — правда: мы не умеем нарисовать руки и мы не знаем своего ремесла. Только владея ремеслом, древние могли достичь этого чудесного вещества живописи

45 Рындина А. В. С. М. Романович и В. Ф. Рындин [24, с. 133].

46 Интересно отметить некоторые созвучия в терминологии у Ларионова и Романовича, например, относительно уже упоминавшегося «плоского» кубизма или идеи «двух принципов» Ларионова, описывающих восточный и западный подходы к живописи [10, Рукописи М. Ф. Ларионова, с. 1–16; 6, с. 385–391].

47 Письмо С. М. Романовича М. Ф. Ларионову, 1928 г. ОР ГТТ. Ф. 180. Ед. хр. 7666. Л. 1 об.

и этих ясных красок, секрет которых мы тщетно ищем. Боюсь, что теории не помогут нам овладеть этим секретом. Но если ремесло — основа и опора искусства, то это не все. Есть еще нечто другое в искусстве древних, что делает его прекрасным: это — ясность, никогда нас не утомляющая и внушающая представление о вечности произведения. Эту ясность они носили в себе не только потому, что просто и спокойно жили, но еще и благодаря своей религиозности. Они сознавали свою слабость и во всех своих действиях — удачах и неудачах — видели соучастие божества. <...> Таким образом их произведения приобретали то ясное спокойствие, которое делает их столь глубоко чарующими и бессмертными. Но современная гордость человека побудила его отказаться от этого сотрудничества с божеством, которое умаляло его в его собственных глазах. Он изгнал божество и вместе с тем потерял счастье... [2, с. 227–228].

Свой очерк «Об Античном принципе» Романович, как следует из писем, не планировал публиковать, он лишь подытоживал свои размышления десяти воронежских лет для самого близкого друга⁴⁸. Ко времени его создания «Маковец» уже распался, многие связи между художниками оборвались, изменилось само время. Уже на второй выставке «Маковца» в 1924 году практически не экспонировались работы на евангельскую тему. Даже античные вещи на выставках в Воронеже и Москве Романовичу приходилось маскировать под «революционными названиями», как это было на выставке общества «4 искусства» в 1929 году⁴⁹, одной из последних в подлинной творческой биографии художника. В октябре 1929 года Романович увольняется из Воронежского художественного техникума по личному заявлению и возвращается в Москву. В его жизни и творчестве наступает новый этап, в непростых условиях времени превратившийся для него буквально в борьбу за самую возможность заниматься живописью. Очевидно, в это же время прерывается его переписка

48 Романович не был единственным участником «Маковца», искавшим поддержки своим теоретическим идеям у Михаила Ларионова. В декабре 1921 года В. Н. Чекрыгин в письме Ларионову изложил свою трактовку идей Н. Ф. Федорова; Л. Ф. Жегин в 1929 году писал Ларионову о своей теории «пространства живописного произведения».

49 Воспоминания В. Б. Эльконина [22, с. 390].

с Ларионовым, которая возобновится только спустя три десятилетия. С этого времени и до конца своей жизни Романович работает «в стол», не показывая своей живописи, того, «чем он в действительности живет и чем он жив», даже узкому кругу коллег и друзей.

В литературном наследии Романовича очерк «Об Античном принципе» остался памятником своего времени. Художник не дорабатывал его текст, но в более поздних эссе о Петре Бромирском, Николае Ге, Феофане Греке, о кубизме развивал те же идеи. Отношение Романовича к построению живописного пространства «через цвет к свету», впервые высказанное им в Воронеже, обретет законченное воплощение в начале 1940-х годов в очерке о Винсенте Ван Гог⁵⁰, где открытое им в античности строение картины Романович определит как «осозательное пространство» первого плана и динамическое пространство второго, в котором глубину создает «движение светоцвета».

В 1960-е годы в очерке о Феофане Греке Романович, вспоминая росписи, поразившие его во время поездки в Великий Новгород в 1927 году, напишет: «Передается, и, пожалуй, исторически достоверно, что в эпоху расцвета греческой живописи иногда писали энкаустикой на золотых пластинках, прикрепленных к доске, золото заменяло холсты и дерево. На золотой основе фона восковые краски своей прозрачностью и пластичностью могли достигать особых эффектов. Во фресках Феофана можно наблюдать эту аналогию...»⁵¹ Эти идеи, впервые высказанные в 1920-е годы, Романович реализует в «энкаустических» композициях в технике масла на вощеной бумаге 1960-х годов на сюжеты Страстей Христовых.

За десятилетие, проведенное в Воронеже, Романович приобрел зрелость в мышлении и независимость в определении творческих задач, по сути, разработав собственный индивидуальный вариант программы «Маковца», который он затем последовательно проводил в жизнь. Через свой «Античный принцип», через экспрессию найденной им живописно напряженной пластики примитива художник нащупывает ту свободу, «молнийность» [22, с. 182] сжатого и лаконичного структурирования пространства светоносным цветом, которая отличает его позднее творчество.

50 Романович С. М. Винсент Ван Гог [22, с. 148–164].

51 Романович С. М. Печальное недоразумение. К спору о Феофане Греке [22, с. 113–117].

Библиография

1. Айналов Д. В. Эллинистические основы византийского искусства. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1900.
2. Воллар А. Ренуар/Пер. Н. Тырсы. Л.: Изд-во ЛОССХ, 1934.
3. Жебелев С. А. Введение в археологию. История археологического знания. Пг.: Наука и школа, 1923.
4. Загянская Г. А. Теория греческого рельефа Владимира Фаворского в контексте дискуссии 1920-х годов о композиции и конструкции // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2015. № 22. С. 181–188.
5. Иньшаков А. Н. Античная мифология в живописи С. М. Романовича. Художник XX века в диалоге с классической традицией // Художественная культура. 2019. № 2. С. 70–99. URL: https://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/974/hk_2019_2_70_99_inshakov.pdf (дата обращения: 31.03.2025).
6. Ковалев А. Е. Михаил Ларионов в России. 1881–1915 гг. М.: Элизиум; КомпьютерПресс, 2005.
7. Кондаков Н. П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей/Подгот. к печати по авторскому экземпляру первого издания 1876 г. Р. Парпулов и А. Л. Саминский. 2-е изд. Пловдив, 2012.
8. Лаврова Н. Мифологический жанр в творчестве С. М. Романовича 1920-х — 1940-х годов // Советская живопись. М., 1982. № 5. С. 201–214.
9. Маковец, 1922–1926. Сборник материалов по истории объединения. М.: ГТГ, 1994.
10. Михаил Ларионов. Альбом-каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее. М.: ГТГ, 2018.
11. Муратов П. П. Образы Италии. Берлин: Изд-во З. И. Гржебина, 1924. Т. 1.
12. Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. М.: Русский авангард, 2005.
13. Наш пролог // Маковец, Журнал искусств. 1922. № 1. С. 3–4.
14. Олсуфьев Ю. А. Описание икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. [Сергиев]: Комис. по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, 1920.
15. Павлюченков Н. Н. Понятие «античности» в религиозно-философском наследии священника Павла Флоренского // Русско-Византийский вестник. 2020. № 1 (3). С. 48–66.

16. Пио Р. Палитра Делакруа/Пер. А. Н. Тихомирова. М.; Л.: ИЗОГИЗ, 1932.
17. Плиний об искусстве/Пер. Б. В. Варнеке. Одесса: А. А. Ивасенко, 1918.
18. Плуныян Н. В. Сюжетные композиции Сергея Романовича // Сергей Романович. Дар художника/Сост. Н. С. Романович. Оренбург: Печатный двор «Димур», 2016. С. 11–29.
19. Пунин Н. Н. Андрей Рублев // Пунин Н. Н. Русское и советское искусство. М.: Советский художник, 1976.
20. Путеводитель по Отделению Античного искусства/Предисл. Н. А. Щербакова. М.: Изд. Государственного Музея изящных искусств, 1928.
21. Романович С. М. О реализме // Маковец. Журнал искусств. 1922. № 2. С. 26–28.
22. Романович С. М. О прекраснейшем из искусств. М.: Галарт, 2011.
23. Сергей Михайлович Романович. Сборник материалов и каталог выставки. К 100-летию со дня рождения художника. М.: Русский путь, 1994.
24. Сергей Михайлович Романович. От авангарда к мифотворчеству. Материалы науч. конф. ГТГ, 25–26 марта 2003 г. М.: Галарт, 2006.
25. Смирнова Т. В. Об экспозиции икон в Сергиевском музее в 1920-е годы // История собирания, хранения и реставрации памятников древнерусского искусства. Сб. статей по материалам научной конференции 25–26 мая 2010 года. М.: Инико, 2012. С. 443–460.
26. Техника стенописи [Каталог выставки]. М.: Г.А.Х.Н., 1927.
27. Тихомиров А. Н. К вопросу о художественно-монументальном наследии античности // Искусство. 1934. № 4. С. 121–152.
28. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Маковец. Журнал искусств. 1922. № 1. С. 28–32.
29. Шмид Г. Техника античной фрески и энкаустики / Предисловие проф. Н. М. Чернышева; пер. А. Н. Тихомирова. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1934.
30. Шпенглер О. Закат Европы/Пер. Н. Ф. Гарелина. М.; Пг.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1923.
31. Bulard M. Peintures murales et mosaïques de Délos // Monuments et mémoires. 1908. Т. 14. Fascicule 1–2. Pp. 7–214.
32. Kahnweiler H. Der Weg zum Kubismus. Munich: Delphin, 1920.
33. Niccolini F. e. F. Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti. Napoli: [A. Niccolini], 1854–1896. 4 vols.