

Алексей Петухов

Вокруг «Борьбы женщин»: братья Морозовы и Анна Коншина. К истории московских частных коллекций

Сюжет статьи строится вокруг расследования судьбы произведения французского художника Жана Вебера «Борьба женщин в Девоншире». Картина, вызвавшая споры на Салоне Национального общества изящных искусств в Париже в 1899 году, была приобретена московским коллекционером Михаилом Морозовым, а после его преждевременной смерти была продана или подарена вдовой коллекционера Маргаритой Кирилловной светской красавице Анне Коншиной. Она покинула Россию после революции, оставив на сохранение свое небольшое и разнородное собрание крупному коллекционеру нового искусства, Ивану Морозову. Все эти фонды вскоре были национализированы, а затем распределены по музеям СССР. «Борьба женщин в Девоншире» хранится сегодня в Дагестанском музее изобразительных искусств в Махачкале.

Ключевые слова:

коллекционирование,
Морозовы, Коншины,
Жан Вебер, Иван Айвазовский.

Отправной точкой для этого небольшого исследования стало произведение живописи из собрания Михаила Морозова, судьба которого позволила уточнить и прояснить несколько эпизодов бытования частных коллекций в Москве до и после революции 1917 года. Эта работа, которую можно смело назвать «картиной-призраком», – полотно французского художника Жана Вебера «Борьба женщин в Девоншире».

Автор произведения – мастер, ставший для современников как примером изобретательности, остроты и даже вызова в жанровой графике и живописи, так и образцом гражданского подвига (Вебер в 50-летнем возрасте стал героем Первой мировой). Ученик Александра Кабанеля и Эжена Каррьера, в 1880-е он в равной степени впитал как манеру салонной живописи, так и стилистику символизма. Плодовитый и неутомимый художник, начиная с 1890-х он успешно пробовал себя в живописи, декорационно-оформительских работах и особенно тиражной графике, снискав славу карикатуриста, к примеру, своими работами в журнале *Le Rire*. Реалистичные образы он парадоксально совмещал с шаржированием, острые социальные темы – с откровенностью на грани веризма и макабрической фантасмагорией.

Патриотизм нашел у Вебера своеобразное выражение: он изображал в неприглядном свете не только прежних и будущих врагов-немцев, но и впечатления от путешествий к соседям-британцам. В 1901 году он создал серию гравюр, направленную против англо-бурской войны и выпущенную под названием «Бесстыдный Альбион». Возможно, здесь же художник подглядел запомнившийся образ – жестокую женскую борьбу на потеху дешевой публике, – который стал для него излюбленным мотивом еще раньше. Впервые он воплотился в 1897 году в гравюре и живописной работе («Драка женщин», 51,5 × 83, частное собрание), где трагические героини лишены конечностей. Об этом мотиве биограф Вебера Луи Лакруа писал: «...две изуродованные нагие женщины, иступленно дерущиеся перед толпой ухмыляющихся уродцев, составляют картину ужаса непреодолимой силы» [8, p. 23], –

и сравнивал работу с «Каприччос» Гойи. Развивая тему, в последующих живописных и графических версиях мастер уменьшил мрачную символическую насыщенность и снизил градус сарказма, обратив внимание на эффектные развороты тел женщин в схватке («Борющиеся»). Работы подобного рода, чересчур смелые для официального Салона французских художников, были более успешно встречены в альтернативном объединении — Салоне Национального общества изящных искусств, где Вебер впервые выставился в 1899 году. Но даже здесь, по свидетельству современника, они «порой нуждались в защите от праздного любопытства толпы»: в некоторых случаях приходилось выставлять охрану из двух блюстителей порядка [8, p. 43].

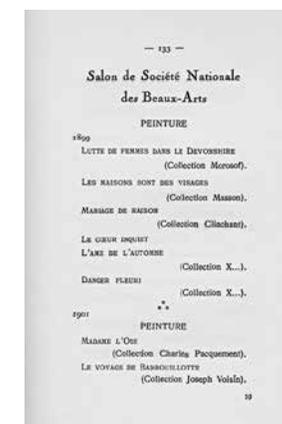
Среди представленных художником в 1899 году холстов была и новая версия «Борьбы женщин», достаточно крупного размера — 91 × 151 см. (Ил. 1.)¹ На сей раз Вебер связал тему с конкретным регионом Британии — графством Девоншир, с XIX столетия знаменитым особой традицией борцовских состязаний. Но сохранилось и аллегорическое значение: светлые тела участниц схватки контрастно выделены на темном фоне, из которого выступают по-энсоровски искаженные силуэты публики, а на переднем плане — металлическое блюдо с несколькими жалкими медяками, которых явно не стоит столь драматическое зрелище.

«Борьба женщин в Девоншире» стала одним из самых громких скандалов Салона Национального общества изящных искусств 1899 года в Париже. Обратимся снова к тексту Лакруа: «Две сплетенные обнаженные, стройная и с крупными формами, которая успешно высвобождается, к ужасу сидящих на корточках зрителей, были тогда основным предметом наших разговоров, к которому мы имеем все более и более сложный доступ» [8, p. 44]. Обтекаемый конец фразы намекает на судьбу произведения, тогда же приобретенного москвичом Михаилом Абрамовичем Морозовым и таким образом скрывшегося из сферы досягаемости парижской критики. (Ил. 2). Яркий и импульсивный, любитель светских сенсаций и одновременно один из первых коллек-

1 Подготовительный рисунок к картине находится в собрании Музея Мимара в Загребе, в 2010 году атрибутированный Славеном Перовичем. Он утверждает, что картина с тем же названием находилась в коллекции немецкого писателя и спортсмена Вернера Зоннтага и идентифицирует ее с картиной Вебера, представленной на Салоне независимых 1899 года [9, p. 30]. Однако наше исследование опровергает это утверждение. Мы предполагаем, что в собрании Зоннтага, автора книги «Страсть к борьбе» (2002), возможно, находилась лишь репродукция картины Вебера.



1. Жан Вебер. *Борьба женщин в Девоншире*. 1899
Ил. из каталога Салона Национального общества изящных искусств [10, p. 17]



2. Упоминание картины *Борьба женщин в Девоншире* в монографии Л. Лакруа с указанием на принадлежность собранию М. А. Морозова [7, p. 133]

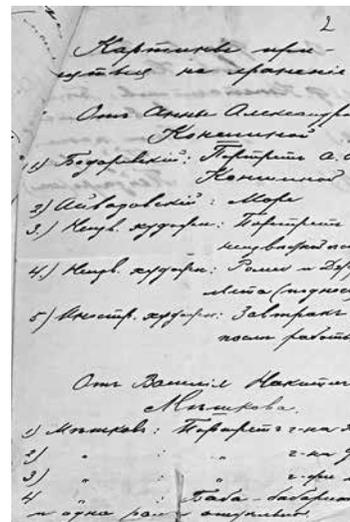
ционером нового искусства в России, Морозов мог заинтересоваться шумихой и посчитать работу Вебера достойной привлечь гостей в свой особняк на Смоленском бульваре наравне с Мане, Гогеном, Ван Гогом или Мунком, которых он впервые представил отечественной публике в конце 1890-х — начале 1900-х годов. А после скоропостижной кончины темпераментного мецената летом 1903-го все его собрание перешло вдове Маргарите Кирилловне — утонченной и аристократичной хозяйке изысканного интеллектуального салона.

Как сложилась история «Борьбы женщин в Девоншире» далее, с 1903 года и до эпохи Гражданской войны? Для ответа вначале перенесемся в послереволюционные 1918–1919 годы, время национализации крупных российских частных коллекций и эмиграции многих из их владельцев. Собрание нового искусства брата Михаила Морозова — Ивана Абрамовича Морозова стало собственностью государства и превратилось во Второе отделение Музея новой западной живописи (МНЗЖ) в начале 1919 года. А до того он, по-видимому, принимал

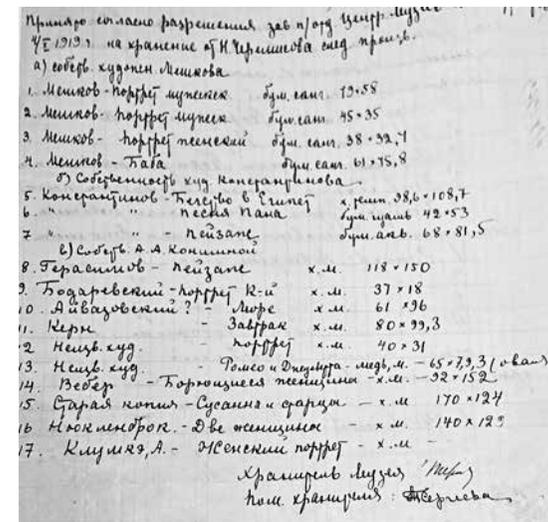
на хранение вещи покидающих страну друзей и знакомых. Об этом рассказывает впервые публикуемый один из последних по времени из сохранившихся в нашей стране автографов мецената, вероятно, относящийся к 1918 году [1, л. 2, 2 об.]. (Ил. 3.) В списке обозначены «картины, принятые на хранение», а первое имя в нем — Анна Александровна Коншина. Живописных работ, взятых у нее на сохранение, пока всего пять, самые заметные — ее собственный портрет работы Николая Бодаревского (ныне — ГМВЦ «Росизо», инв. АФЖ-180) и морской вид Ивана Айвазовского. Однако, вероятно, к ним вскоре присоединились и другие произведения из этой же коллекции. В начале осени следующего, 1919 года, когда сам Иван Морозов уже покинул Россию, сотрудник Второго отделения МНЗЖ Николай Петрович Черемисов, видимо, ответственный за временное хранение, в свою очередь передавал его коллегам. На ходатайстве Черемисова [1, л. Л. 1, 1 об.], спешно мобилизованного в Красную армию в тот опасный для Советской России момент, находим список работ из собрания Коншиной, включающий уже десять произведений: среди них «Сусанна и старцы» неизвестного старомасстера, жанровая сцена бельгийского символиста Генри Хюкленброка и... «Борьба женщин в Девоншире» Жана Вебера, с которой мы начали повествование. (Ил. 4.)

Кем была владелица этого неоднородного собрания — Анна Коншина? Эта московская красавица (ил. 5) происходила из купеческого рода Второвых, а в 1900 году породнилась с одним из наследников разветвленного семейства серпуховских текстильных фабрикантов Коншиных, директором правления Товарищества мануфактур Коншина, Сергеем Николаевичем. Помимо прочего, он был известным конезаводчиком, прославился страстью к скачкам и даже погиб в 1911 году от удара копытом любимой лошади. Сестра нашей героини — Надежда Второва — была замужем за крупным промышленником Александром Ивановичем Коноваловым, будущим министром Временного правительства, а братом ей приходился легендарный «русский Морган» — влиятельный деловой человек Николай Александрович Второв.

Разумеется, Анна Коншина располагала широкими знакомствами в московских деловых и интеллектуальных кругах. Более чем возможно, что дружба связывала ее и со столь же могущественными текстильными фабрикантами Морозовыми: братьями Иваном и Михаилом, и его супругой, а затем вдовой Маргаритой Кирилловной. Две привлекательные дамы, заказавшие свои портреты одному и тому же Николаю



3. Иван Морозов (?)
Список картин, принятых на хранение. 1918
ОР ГМИИ
Публикуется впервые



4. Список произведений, принятых ГМНЗИ по ходатайству Н. П. Черемисова. 1919
ОР ГМИИ
Публикуется впервые

Бодаревскому, несомненно, общались, и доказательство тому — «Борьба женщин в Девоншире» Жана Вебера. В списке коллекции Михаила Морозова, переданной Маргаритой Кирилловной в 1910 году в Третьяковскую галерею, этой картины нет, но не было ее и среди работ, остававшихся у нее. Вполне вероятно, что в период с 1903 по 1910 год вдова Михаила Морозова избавлялась от чересчур смелых или не соответствовавших ее вкусу картин и продала или подарила работу Вебера своей ровеснице и, должно быть, хорошей знакомой Коншиной. Можно только предположить, не вкладывали ли две московские дивы начала XX века в эту специфическую работу смысла, связанного со светским или иным соперничеством, однако это уже далеко выходит за рамки архивного расследования...

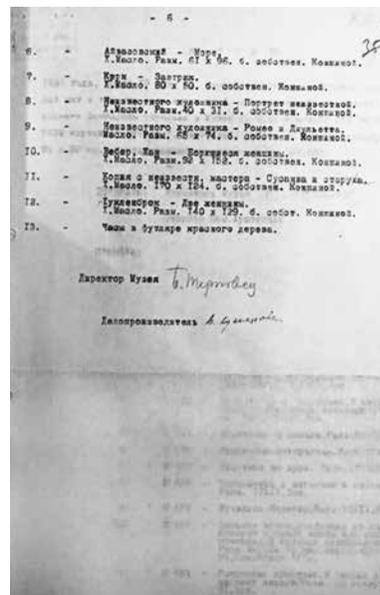
Несомненно же то, что «Борьба женщин в Девоншире», в составе немногочисленной и не очень высокой по качеству коллекции, должна была украшать интерьеры особняка Сергея Коншина на Петербургском шоссе (ныне — Ленинградский проспект, 19), а затем, когда после смерти



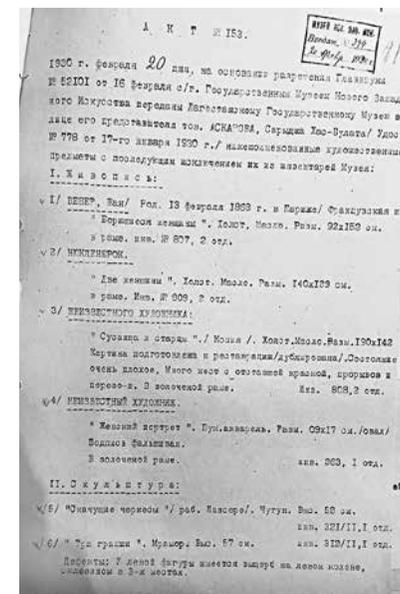
5. Фотоателье Даниила Асикритова. Анна Коншина
Конец 1900-х

мужа Анна переехала на Большую Никитскую, в ее новом доме у церкви Большого Вознесения (Большая Никитская, 44). Отсюда, вероятно, и перевезли в революционную пору картины в дом Ивана Морозова: в начале 1918 года он приютил вещи эмигрирующей знакомой. Коншина уезжала в Англию вместе с сестрой Надеждой, ее мужем Коноваловым, освобожденным из заключения, и их сыном. А «Борьба женщин в Девоншире» пока проделала путь из дома одного из братьев Морозовых, Михаила, через особняки Коншиной, в домашнюю галерею другого брата — Ивана.

Но что еще могло связывать эти семьи, кроме текстильного производства и возможных личных отношений? Некоторую ясность вносят здесь события недалекого будущего. В 1922 году за сына сестры Анны Коншиной, будущего британского профессора-слависта Сергея Коновалова, выходит замуж дочь Ивана Морозова Евдокия, которую в семье называли «Дося маленькая». Незадолго до этого в бывшем морозовском



6. Список произведений для выдачи из ГМНЗИ в Госторг. 1929
ОР ГМИИ
Публикуется впервые



7. Акт выдачи произведений из ГМНЗИ в Дагестанский музей. 1931
ОР ГМИИ
Публикуется впервые

доме в Москве нашли и вскрыли последние вещи Коншиной — дорожные сундуки, в которых оказались... диванные подушки.

Прежние владельцы уже никогда не вернулись к своим собраниям. Картины из коллекции Коншиной десять лет продолжали храниться в морозовском доме, ставшем Государственным музеем нового западного искусства (ГМНЗИ) и в 1928 году объединившем под одной крышей прежние коллекции Щукина и Морозова. В основной фонд их не включали — либо из-за разнородного характера, либо из-за неясного статуса. В любом случае, ГМНЗИ воспользовался первой же возможностью расстаться с ними. Когда в октябре 1927 года заведующий Музейным отделом Наркомпроса Владимир Эйферт потребовал от музея предоставить список произведений для будущей продажи (так начиналась работа будущей конторы «Антиквариат» Госторга), то в ответ, в марте 1928-го, директор ГМНЗИ Борис Терновец направил список на шести страницах, где в конце перечислены и почти все картины из коллекции Анны

Коншиной [5, л. 16]. (Ил. 6.) Предметы оценила специальная комиссия, определившая стоимость «Борьбы женщин в Девоншире» в 250 рублей — тогдашний месячный заработок инженера. За сравнимую сумму годом ранее была продана в Париже другая картина Вебера; увы, мода и высокие цены на его произведения к этому времени давно ушли в прошлое. В начале мая 1928 года картина в числе других назначенных на продажу предметов была подготовлена к выдаче в комиссионный магазин Мосгосторга на Тверской, 26, продававший ценности и советским гражданам, и иностранцам. Символично, что в тот же год в Париже умер сам Жан Вебер.

Однако злключения картин из коллекции Анны Коншиной на этом не завершились. Госторг произведения не принял, сославшись на их невысокий художественный уровень (а возможно, имея в виду риски, связанные с непроясненным юридическим статусом). Непрофильные работы вновь камнем повисли на ГМНЗИ, и без того страдавшем от тесноты. Первым нашел новых владельцев морской пейзаж Айвазовского 1878 года с парусником и утопающими, который 1 августа 1929 года был передан в Астраханскую картинную галерею [2, л. 37], где бережно сохраняется и сегодня (инв. Ж-391).

В самом начале 1930 года судьбу невостребованных картин попыталась одним махом решить сотрудница ГМНЗИ Т. М. Пахомова, подавшая в Ученый совет музея заявление с предложением передать их «в Гос. Аукц. зал с тем, чтобы вырученные за них суммы могли быть направлены в фонд ликвидации беспризорности» [3, л. 63]. Однако коллеги предпочли менее радикальный путь. 9 февраля 1930 года Терновец запросил у Главнауки Наркомпроса «разрешения на передачу ... произведений в один из провинциальных музеев, где имеются собрания и русской, и иностранной живописи» [4, л. 4, 4 об.]. Вышестоящая инстанция дала одобрение. Первым и наиболее активным претендентом стал Дагестанский музей, сотрудник которого Сарадж Хас-Булат уже 20 февраля 1930 года [6, л. 81, 81 об.] получил из ГМНЗИ для доставки в Махачкалу целый ряд произведений, в том числе три коншинские работы: «Сусанна и старцы», «Две женщины» Хюкленброка и «Борьба женщин в Девоншире». Сегодня эта картина находится в собрании ДМНЗИ имени П. С. Гамзатовой (инв. Ж-484) под названием «Женская борьба». (Ил. 7.) Интересно, что том же 1930 году в Пти-Пале в Париже состоялась крупная посмертная выставка Жана Вебера — последняя перед почти столетием забвения.

Летом 2024 года ряд работ французского мастера на тему борьбы женщин вошли в состав выставки в Музее Курбе в Орнане, приуроченной к проходившим в Париже Олимпийским играм. Современных исследователей все чаще привлекает этот «разочарованный художник на рубеже XX века» [8], честно предпочетший экспериментам авангарда ясную, жесткую и безжалостную сатиру. Наше небольшое исследование стремится внести вклад в этот общеевропейский процесс, не забывая о драматичной судьбе отечественных частных собраний в прошедшем столетии.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. ОР ГМИИ. Ф. 13. Оп. I. Ед. хр. 13.
2. ОР ГМИИ. Ф. 13. Оп. I. Ед. хр. 248.
3. ОР ГМИИ. Ф. 13. Оп. I. Ед. хр. 200.
4. ОР ГМИИ. Ф. 13. Оп. I. Ед. хр. 110.
5. ОР ГМИИ. Ф. 13. Оп. I. Ед. хр. 248.
6. ОР ГМИИ. Ф. 13. Оп. I. Ед. хр. 266.
7. *Lacroix L. Une grande figure française, Jean Veber. Toulouse, 1929.*
8. *Mandin L. Le Rire, le rêve et l'angoisse: Jean Veber (1864–1928). Un artiste désenchanté au tournant du XXe siècle. Paris: Ecole du Louvre, 2021.*
9. *Perovic S. Jean Veber: The Drawing “Two Studies and one sketch for the Lutte des femmes dans le Devonshire”, from the Mimara Museum // Studije Muzeja Mimara. 2010. № 36. Pp. 23–35.*
10. *Societe Nationale des beaux-arts. Catalogue illustré du Salon de 1899. Paris, 1899.*