

Неоклассические тенденции в монументально-декоративной живописи интерьеров Музея изящных искусств в Москве. Неизвестные эскизы Р.И. Клейна и И.И. Нивинского

Андрей Никольский

История строительства и формирования коллекции Музея изящных искусств в Москве хорошо известна. Тем не менее материалы, касающиеся росписей интерьеров музея, исследованы далеко не полностью. Автором статьи недавно найдено несколько десятков неизвестных эскизов Р.И. Клейна и И.И. Нивинского для росписей экспозиционных залов. Часть этих эскизов удалось соотнести с законченными работами в конкретных помещениях. Автор анализирует и ту часть эскизов, которые, вероятно, не были реализованы или предназначались для росписей интерьеров других построек. Таким образом, в статье вводится в научный оборот совершенно новый материал, а также делается попытка включить обнаруженные произведения в контекст художественных процессов начала XX века.

Ключевые слова: Роман Иванович Клейн, Игнатий Игнатьевич Нивинский, Музей изящных искусств, неоклассицизм, модерн, монументально-декоративная живопись, интерьеры, эскизы росписей.

Во второй половине XIX века во многих европейских столицах строились обширные здания для общественных музеев изобразительных искусств. Чаще всего они украшались настенными росписями, призванными иллюстрировать ту или иную экспозицию, подчеркнуть ее содержание.

Музей изящных искусств в Москве был последним из крупных музейных европейских проектов XIX века (хотя строительство завершилось лишь к 1912 году). Автором идеи оформления залов монументально-декоративными росписями и живописными панно был непосредственно сам Иван Владимирович Цветаев – профессор Московского университета и создатель музея. При строительстве Музея изящных искусств в Москве И.В. Цветаев ориентировался на уже существующий опыт создания музеев подобного рода в Европе, в частности – в Будапеште, Вене, конкретно – на опыт строительства Старого и Нового музеев в Берлине, музея Альбертинум в Дрездене и конечно же Нового Эрмитажа в Санкт-Петербурге.

Поскольку при возведении музея возникали различные трудности, проекты росписей переделывались много раз. По целому ряду причин ни один из них не был реализован. Пожар 1904 года и отсутствие стабильного финансирования во многом умили планы устроителей музея по декорированию интерьеров. Только в 1907 году возобновилось строительство. Стилистика росписей на различных этапах варьировалась от академизма до модерна. Итоговый вариант несет в себе признаки неоклассицизма, получившего широкое распространение в 1900–1910-х годах.

Последний и самый скромный проект росписей был значительно упрощен и реализован лишь частично. Он создан в основном самим же архитектором постройки – Р.И. Клейном (при участии И.В. Цветаева) и воплощен в большей своей части художником И.И. Нивинским совместно с руководимой им бригадой. Колеровка статуй и раскраска стен также были выполнены бригадой И.И. Нивинского¹.

В процессе сбора материала для данной статьи мною обнаружено несколько десятков эскизов Р.И. Клейна и И.И. Нивинского, хранящихся в РГАЛИ и фондах Музея архитектуры им. А.В. Щусева². Большинство эскизов принадлежит руке Р.И. Клейна. Эскизов Нивинского сохранилось крайне мало, хотя Эмилия Вацлавовна Нивинская, жена художника, в краткой биографии мужа, написанной сразу после его смерти, отмечает, что первоначально художник был приглашен Клейном именно для помощи в создании и разработке замыслов³. Так что, возможно, эскизных рисунков было больше, но в настоящее время удалось обнаружить лишь несколько произведений.

Все эти эскизы не были известны, никогда не публиковались и не вводились в научный оборот. Они не анализировались ни в контексте творчества названных мастеров, ни в контексте реализации программы росписей Музея изящных искусств. Некоторые из них не удалось привязать к какому-то конкретному залу – очевидно, они так и не были осуществлены. Время создания большинства эскизов предстоит еще определить, поскольку даты стоят только на некоторых.

В настоящее время, несмотря на внимание ученых к росписям в Музее изящных искусств, по сути, нет таких научных работ, которые бы по-настоящему глубоко исследовали историю появления монументально-декоративных произведений на его стенах. Основную информацию об этом мы можем почерпнуть из опубликованной переписки И.В. Цветаева с архитектором Р.И. Клейном и другими участниками создания Музея⁴. Наиболее основательно проблему декорирования Музея изящных искусств рассматривала в своих работах О.В. Морозова, однако во всех публикациях она ставила определенную задачу и останавливалась лишь на неосуществленной программе, в реализации которой должны были принять участие В.М. Васнецов, В.Д. Поленов, В.А. Серов, К.А. Коровин, А.Я. Головин и др. Авторы же окончательного варианта росписей остались вне поля интереса исследователя⁵. В статье М.Б. Аксененко, где задает-

ся вопрос – являются ли росписи Музея экспонатом или же элементом оформления интерьера, также основное внимание уделено неосуществленной программе⁶.

В данной статье аспект рассмотрения темы обусловлен тем материалом, который оказался у меня в руках. Поэтому здесь не ставится цель полномасштабно рассмотреть осуществленный вариант росписей интерьеров Музея изящных искусств и не затрагивается тема специфики музейных пространств. Я остановлюсь только на тех залах, эскизы к которым были обнаружены. Очевидно, что если искать документы по каждому художнику, задействованному для работ в музее, то могут появиться новые данные, а возможно, и рабочие эскизы. Первоначально к оформлению интерьеров музея планировалось привлечь таких художников, как Г.И. Семирадский, П.А. Сведомский, С.В. Бакалович, В.М. Васнецов, К.Е. Маковский, В.Е. Маковский, В.А. Котарбинский, В.Д. Поленов, В.П. Верещагин, И.К. Айвазовский⁷. За этих художников выступал основной спонсор музея – Юрий Степанович Нечаев-Мальцов, который отличался достаточно консервативным художественным вкусом. Мы видим, что большинство из перечисленных мастеров принадлежит еще к старой академической школе. Затем В.Д. Поленов предложил А.М. Васнецова, К.А. Коровина, А.Я. Головина, В.А. Серова, П.В. Жуковского, В.Э. Борисова-Мусатова и др. – в этой группе уже много художников, на творчество которых заметное влияние оказал модерн. Это определяло совершенно иное осмысление проекта росписей.

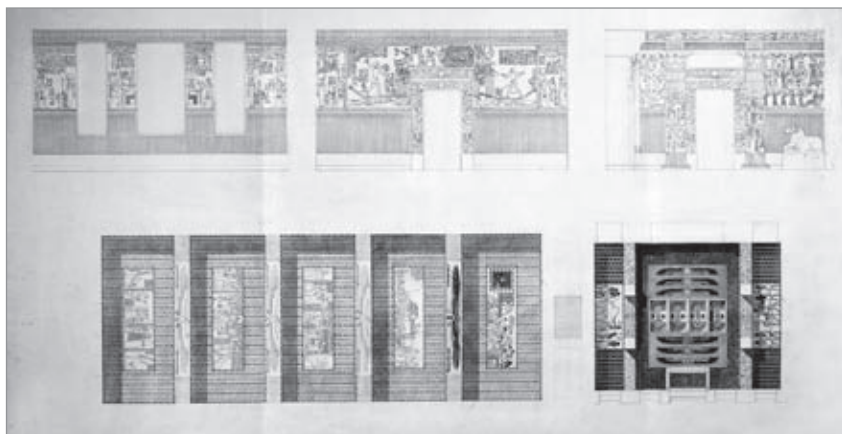
Предполагалось расписать залы по историческим эпохам и народам, в зависимости от выставленных экспонатов. В.М. Васнецов и В.Д. Поленов считали, что живописные фризы в залах музея, исполненные лучшими живописцами России, уже сами по себе будут «драгоценностью, ради которой повалит публика в музей»⁸.

Планировалось, что во главе организации росписей станут В.Д. Поленов и В.М. Васнецов, но под контролем Ю.С. Нечаева-Мальцова. Поленов считал, что залы музея должны будут «получить главным образом ландшафтные картины, соответственно своему назначению каждый зал», хотя позже пришел к выводу, что лучше не фризы, как в Берлинском музее, а отдельные картины, которые им мыслились как самостоятельные художественные произведения⁹. Он с воодушевлением писал И.В. Цветаеву, что «другого такого случая показать нашим художникам свои силы и поработать сообща и для одного, такого видного, места нет в настоящее время и не предвидится в будущем на долгое время»¹⁰.

Перед оформителями музея очень остро стояла проблема единообразия, которую сложно было воплотить, так как в залах должны были быть представлены разновременные памятники. Как раз в 1900-х и начале 1910-х годов, когда шли полным ходом внутренние работы в музее, в искусстве, прежде всего в архитектуре и монументально-декоративном творчестве, все более отчетливыми становятся неоклассические тенден-

ции¹¹. Причем мастера того времени старались отделять обыкновенную стилизацию, свойственную эпохе эклектики, от подлинной «живой классики», как они ее называли¹². Для понимания трансформации программы росписей этот факт забывать не следует, так как задумывался музей в середине 90-х годов XIX века, а завершен был в эпоху модерна, параллельно которому (а также внутри которого) и развивался неоклассицизм. Симптоматично в этом смысле приглашение для работ в музее Игнатия Нивинского, художника, создававшего свои монументально-декоративные произведения исключительно с оглядкой на итальянский Ренессанс¹³.

Декоративные росписи начинаются с самого вестибюля, предвещающего парадную лестницу. Помещение оформлено в египетском стиле, что несколько странно, так как за ним сразу следует классически решенная лестница. На это несоответствие обратил внимание еще сам Цветаев и предлагал оформить вестибюль в греческом стиле¹⁴. Возможно, выбор

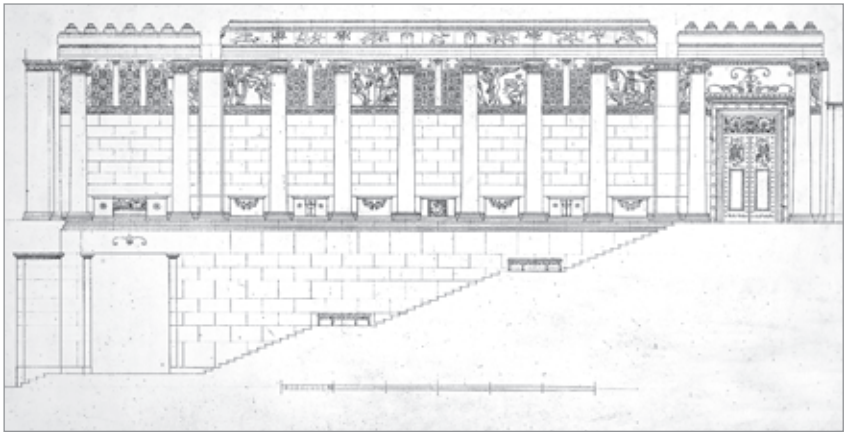


Ил. 1. Р.И. Клейн. Эскиз росписи стен и потолка зала искусства Древнего Египта и вестибюля. Бумага, акварель, графитный карандаш, тушь. 91x138. ГНИМА им. А.В. Шусева. Публикуется впервые

египетского варианта связан с тем, что слева от входных дверей располагаются двери (сейчас закрытые) в зал искусства Древнего Египта – этот зал открывал дореволюционную экспозицию. На эскизе Р.И. Клейна видно, каким автор представлял потолок вестибюля: витражные окна потолка, выходящие в зал, расположенный на втором этаже за колоннадой главной лестницы, должны были обрамляться изображениями крылатого солнечного диска; в боковых частях за балками планировались многофигурные композиции, и все это располагалось на фоне звездного неба¹⁵. (Ил. 1.) Стены и колонны вестибюля должны были быть покрыты узкими лентами фризов с религиозными и бытовыми сценами. На сравнительно

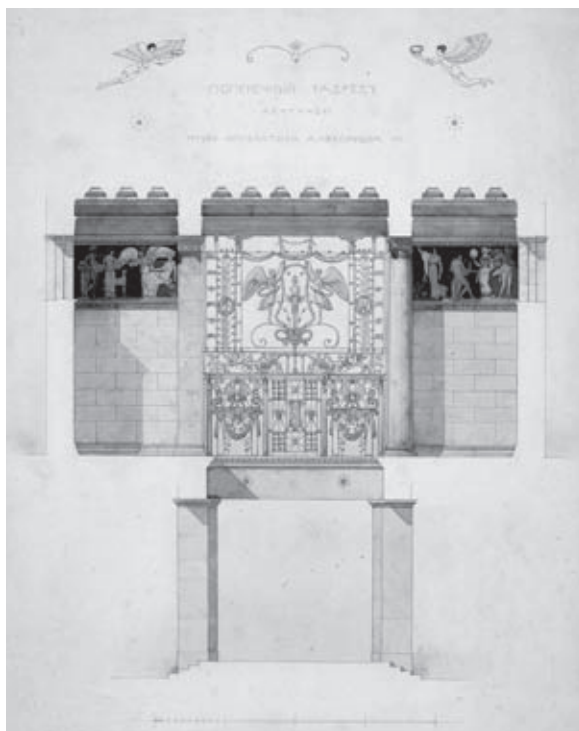
небольшом эскизе архитектор с необычайной тщательностью прорисовал контуры фигур и детали орнаментов, в некоторых местах даже сделал раскраску акварелью. Реализованный вариант значительно скромнее: от первоначального замысла остались лишь витражные окна, остальную плоскость потолка покрывают орнаменты, воспроизводящие росписи гробниц некрополя в Фивах¹⁶. Стены не были расписаны совсем. Подробнее на самом египетском зале мы остановимся ниже.

Далее мы оказываемся у парадной лестницы. При ее создании за основу была принята лестница Нового Эрмитажа в Санкт-Петербурге. Как и все проекты интерьеров музея, этот также переделывался неоднократно¹⁷. Самый ранний эскиз оформления лестницы, утвержденный Нечаевым-Мальцовым, датирован 1901 годом¹⁸. На нем видно, что никакой живописи и никаких декоративных панно первоначально не планировалось, кроме узкой полоски орнаментального фриза. Реализованный вариант,



Ил. 2. Р.И. Клейн. Продольный разрез парадной лестницы с эскизами живописного фриза между окон. Картон, графитный карандаш. 66x100. ГНИМА им. А.В. Щусева. Публикуется впервые

видимо, разрабатывался Р.И. Клейном несколько позже¹⁹. (Ил. 2, 3.) Все обнаруженные эскизы хорошо объединяются в три группы. Первая группа – это варианты 1901 года без росписей и панно²⁰. Вторая – недатированные эскизы, в которых роспись узкого фриза над колоннадой с орнаментальной сменяется на фигуративную, – это, по всей видимости, промежуточный вариант, в нем еще нет панно в простенках между окнами колоннады, а на постаментах в интерколумниях располагаются статуи²¹. И наконец, третья группа, эскизы которой наиболее близко совпадают с тем, что в итоге было выполнено. Здесь мы уже видим панно с сюжета-



Ил. 3. Р.И. Клейн. Поперечный разрез парадной лестницы. Эскиз. Бумага на картоне, акварель, графитный карандаш. 65x54. ГНИМА им. А.В. Шусева. Публикуется впервые

ми из греческой мифологии между окнами и над дверями, ведущими в экспозиционные залы²². Во всех эскизах чувствуется желание архитектора придать классическую строгость и величественность проектируемому пространству, сделать его максимально простым и в то же время парадным. Четкая прорисовка профилей, наличие масштабных линеек свидетельствуют о том, что это не просто варианты эскизов, а конкретный рабочий материал, по которому планировалось производить работы. Выстроить точную хронологическую цепочку из перечисленных эскизов затруднительно, так как они не датированы.

Живописным оформлением лестницы занимались два художника – И.И. Нивинский и К.П. Степанов. Игнатий Нивинский написал четыре декоративных панно, которые разместились следующим образом: два по бокам от входа, ведущего в Белый зал, и по одному над дверями, открывающимися в симметричные боковые залы Олимпии (зал № 16 – искусство Древней Греции) и Пергама (зал № 24 – греческое искусство поздней

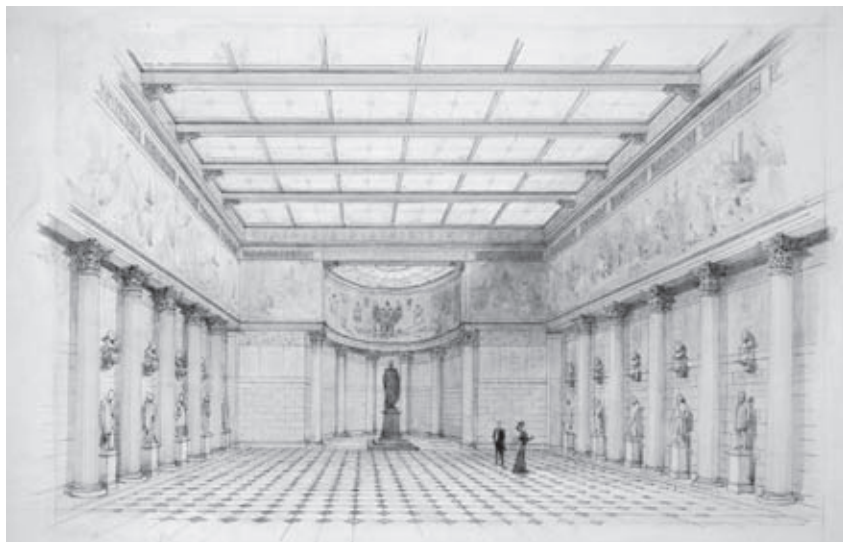
классики и эллинизма)²³. Эти панно изображают крылатых Слав с венками. Под самым потолком главной лестницы в каждой из секций, образованных пересекающимися балками, он создал узкие ленты фризов на сюжеты древнегреческой мифологии в стиле рисунков краснофигурных ваз. К.П. Степанов выполнил двадцать живописных панно со сценами из древнегреческой мифологии, до нашего времени дошли лишь четырнадцать. Эти панно он старательно копировал с прорисовок по античным оригиналам из Ватиканской библиотеки. Понятно, что Клейн в своих эскизах лишь предложил варианты сюжетов для декоративных панно – окончательный выбор композиций остался за художниками.

Есть определенное сходство росписи лестницы московского музея с декоративной живописью Двдцатиколонного зала Нового Эрмитажа. В обоих случаях сюжеты для панно в интерколумниях взяты из греческой вазописи, близки размеры изображений и высота их размещения на стенах, в некоторых местах повторяются орнаменты, и даже общее ощущение пространства у этих помещений одинаковое.

Парадная лестница подводит нас к входу в центральный – Белый зал музея (№ 30). Интересно, что во время строительства использовались другие названия: «Зал славы», «Чертог русской славы», «Русская палата», «Византийская палата» и т.д.

Первый проект предполагал оформление внутреннего пространства по типу купольной базилики. Р.И. Клейн хотел сделать что-то приближенное к древнеримской базилике. Нечаев-Мальцов же настаивал на типе трехнефной базилики, подобной тем, что строили в раннехристианскую эпоху²⁴. Окончательный вариант представляет собой соединение двух ярусов колоннад целлы Парфенона с апсидальным завершением.

Оформление данного зала предполагалось целиком отдать В.М. Васнецову – это было на этапе, когда там предполагали разместить «Зал русской славы» со статуей императору Александру III в апсиде. Художника эта идея крайне занимала и соблазняла. «Мысль о сюжетах из русских былин для плафона ему должна прийти по сердцу – и лучшего истолкователя таких тем в живописи нет в России», – отмечает в своих письмах И.В. Цветаев²⁵. Но конкретная программа все как-то не складывалась: В.М. Васнецову предлагали написать то шестикрылых серафимов, то картины из русского эпоса. Помещение приобретало какой-то храмовый характер, да еще со статуей императора в апсиде. (Ил. 4.) В итоге В.М. Васнецов отказался от работы над росписью, да и сам проект отделки зала решили поменять из-за его тенденциозности. В процессе проектирования живописного оформления этого помещения на стеклянном потолке планировалось изобразить Афину, сажающую оливковые деревья. (Ил. 5.) Это было предложение К.П. Степанова: воплотить таким образом идею Мира в зале, в котором должна была стоять статуя Александра III Миротворца. Сохранились эскизы Р.И. Клейна, в которых он разрабатывал подобный вариант²⁶. По стенам же И.В. Цветаев предлагал изобразить кар-



Ил. 4. Р.И. Клейн. Эскиз оформления Белого зала. Картон, графитный карандаш, акварель, тушь. 72x102. ГНИМА им. А.В. Щусева. Публикуется впервые

тины благословений мирного времени: развития наук, искусств, ремесел. Существовало даже предложение устроить в этом зале картинную галерею живописи иностранных школ.

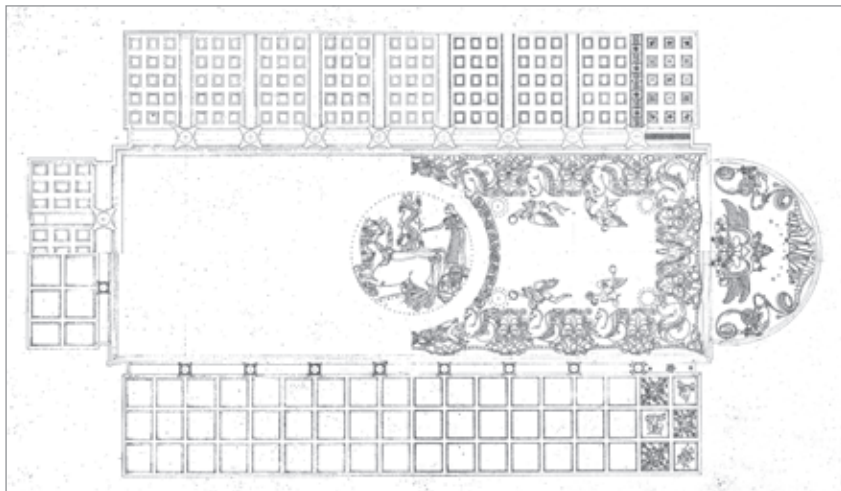
Найденные эскизы можно разделить на две группы.

К первой относится, возможно, начальный вариант, где помещение имеет форму однефной базилики с полукруглой апсидой, плоским стеклянным потолком и коринфскими колоннами, стоящими по всему периметру, включая апсиду. В интерколумниях располагаются статуи и бюсты государственных деятелей, в апсиде – монумент Александру III. Верхнюю часть стен занимает широкий живописный фриз с сюжетами из русской истории²⁷. Очевидно, что это тот вариант, который хотели предложить В.М. Васнецову.

Вторую группу составляют эскизы, где Клейн уже разрабатывал помещение в тех формах, в которых оно и было реализовано²⁸. Это трехнефная базилика с галереями над боковыми нефами. Статуя императора еще сохраняется, но внутреннее пространство приобретает уже совсем другой характер. В апсиде, вместо двуглавого орла, появляется изображение Афины, и это снова отсылает нас к интерьеру Парфенона. На узком фризе первого яруса Клейн располагает крылатых Слав с венками, Муз, Фавнов и других персонажей античной мифологии. Под самым потолком – сюжеты из греческой вазописи. Эскизы второй группы более проработаны и детализированы, на большинстве присутствует масштабная линейка.

Роспись стеклянного потолка осуществить не удалось. Рисунок живописных фризів первого и второго ярусов был полностью изменен. Реализованная лента фриза гризайлю, опоясывающая боковые нефы под галереями, воспроизводит фриз балюстрады храма Ники Аптерос в Афинах. Программа посвящена прославлению Афины: многочисленные Ники в присутствии богини, которая изображена здесь два раза, ведут жертвенных быков, поднимают трофеи, приносят жертвы. Интересно само использование гризайли – техники, известной со времен античности, но широко распространенной в архитектуре в эпоху классицизма. В России подобным способом украшены многие особняки и дворцы конца XVIII – первой трети XIX века. Эта техника, почти не применявшаяся в эпоху эклектики, вновь становится востребованной при росписях интерьеров неоклассических зданий начала XX века²⁹. Апсиду украшает орнаментальный позолоченный фриз, имитирующий мозаику. Подобная имитация достаточно часто применялась при декорировании интерьеров в начале XX века³⁰. Осуществленные росписи выполнены художником И.И. Нивинским³¹. Кстати, мраморный пол этого помещения является несколько переработанной копией пола базилики Сан-Паоло-фуори-ле-Мура в Риме³². Возможно, что и при проектировании внутреннего пространства Белого зала Р.И. Клейн отчасти ориентировался на данную базилику.

Отдельно рассмотрим залы искусства Древней Греции. Одно из первых предложений украсить своими картинами музей поступило И.К. Айвазовскому. Предполагалось, что он напишет пейзажи с островами



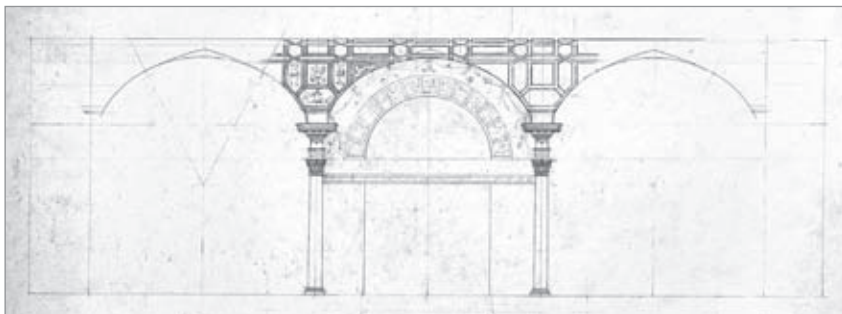
Ил. 5. Р.И. Клейн. Эскиз росписи стеклянного потолка Белого зала. Афина на колеснице. Картон, графитный карандаш, тушь, бронзовая краска. 66x100. ГНИМА им. А.В. Щусева. Публикуется впервые

и берегами Греции и Крыма. Нельзя точно сказать, для каких конкретно залов предназначались его панно, так как на тот момент их окончательное расположение еще не определилось. Но в 1900 году художник умирает, так и не начав работу над картинами. Затем вызвался А.И. Куинджи написать пейзажи греческих поселений по северному берегу Черного моря, но его кандидатура не была поддержана. Позже к работе над панно подключился В.Д. Поленов, который отправился в Грецию, Палестину, Египет и привез оттуда большое количество натуральных этюдов. Он же рекомендовал для работы в музее своих учеников К.А. Коровина и А.Я. Головина. К.А. Коровину он предложил написать развалины Олимпии, Аттики, Аркадии; А.Я. Головину – Акрополь, Парфенон; В.Э. Борисову-Мусатову – Пергамы. Он хотел также привлечь к этой работе В.А. Серова и И.Э. Грабаря. Но основной благодетель музея Ю.С. Нечаев-Мальцов считал большинство этих художников декадентами, поэтому затея В.Д. Поленова не удалась. В итоге залы греческого искусства не получили живописных панно, лишь кессонированные потолки были украшены скромными орнаментами. Судя по всему, их расписала бригада неизвестных художников во главе с И.И. Нивинским. Сохранился эскиз И.И. Нивинского с растительными мотивами для потолочной балки зала Парфенона (сейчас здесь располагается экспозиция итальянского искусства XVII–XVIII веков; зал № 17). На этом достаточно маленьком наброске, выполненном свободно, без схематизации, художник изобразил фрагмент греческого орнамента, который потом многократно повторяется на самой балке³³. (Ил. 6.)

Теперь перейдем в зал искусства Древней Италии и Древнего Рима (№ 25), который предполагалось отдать под картины Г.И. Семирадского: в частности, ему была заказано полотно «Возвращение Траяна или Марка Аврелия из похода на север». Но в 1902 году художник умер, так и не на-



Ил. 6. И.И. Нивинский. Эскиз росписи балки в зале Парфенона (зал итальянского искусства XVII–XVIII веков). Конец 1900-х – начало 1910-х гг. Бумага, акварель, графитный карандаш, белила, бронзовая краска. 18,5х26,5. РГАЛИ. Публикуется впервые

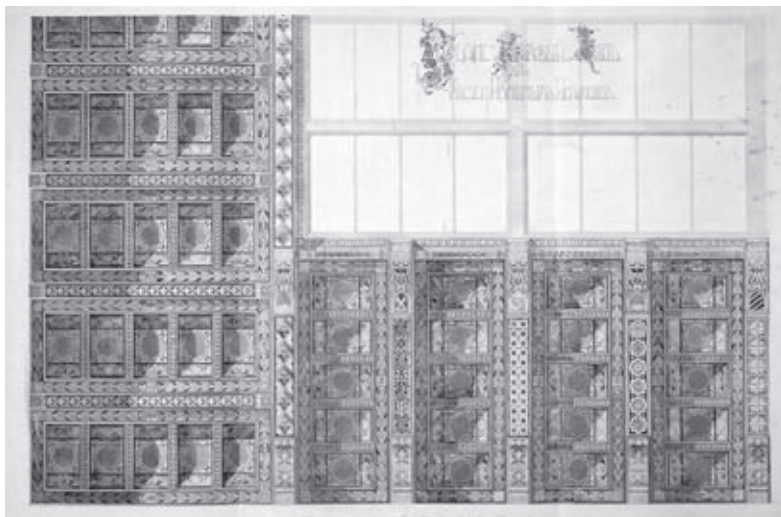


Ил. 7. Р.И. Клейн. Продольный разрез сводов зала искусства Древней Италии и Древнего Рима. Эскиз. Бумага, графитный карандаш. 40х68. ГНИМА им. А.В. Щусева. Публикуется впервые

чав картину. После этого работу планировалось передать С.В. Бакаловичу и П.А. Сведомскому, живущим на тот момент в Риме. Им предлагали написать виды римских развалин – Форума, Палатина, Аппиевой дороги, Коллизея и других руин и пейзажей Рима и окрестностей. В 1904 году умирает П.А. Сведомский, и для оформления зала рассматривается кандидатура К.П. Степанова. В итоге же И.В. Цветаев решил отдать этот заказ И.И. Нивинскому и не ошибся. Впоследствии он высоко оценил работу художника и написал, что тот, «несмотря на сравнительно молодые годы, является в Москве лучшим декораторным живописцем». Римский зал Цветаев характеризует как «роскошь сюжетов, красок, скульптур и позолоты»³⁴.

Удивительное сходство этот зал обнаруживает с Большим залом Агатовых комнат в Царском Селе. Неизвестно, ориентировался ли Р.И. Клейн на шедевр Ч. Камерона при проектировании этого помещения. Точно можно сказать, что при создании перекрытий и декорировании этого помещения устроители взяли за основу своды римских вилл и терм, в частности: реконструкции виллы Адриана близ Тиволи, «Золотого дома» Нерона и др.³⁵ Сохранившийся эскиз Р.И. Клейна представляет нам лишь общую архитектурную разработку сводов с кое-где намеченными изображениями внутри кессонов. (Ил. 7.) Достаточно сравнить живопись этого зала с той, которую Нивинский осуществил в вестибюле дома Скакового общества, чтобы понять, что художник уже владел мастерством создания подобных интерьеров³⁶.

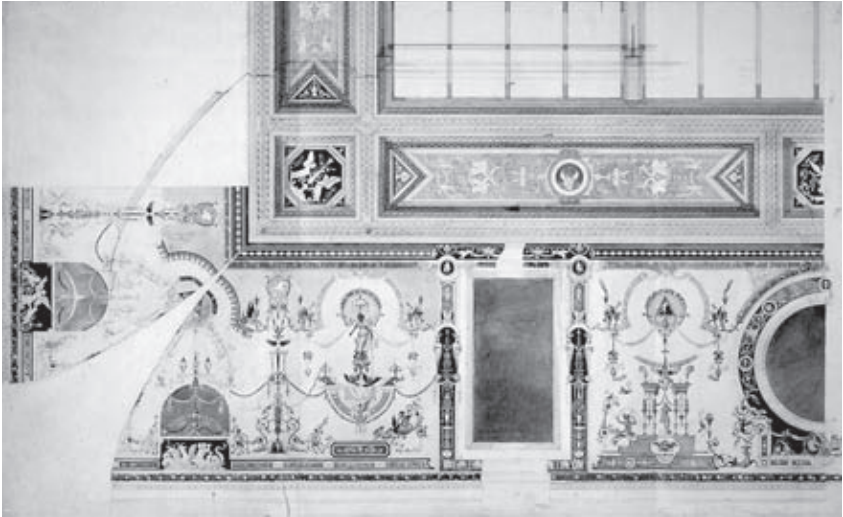
Проследуем в зал европейского искусства Средних веков (№ 26). Здесь также должен был бы работать В.Д. Поленов. Однако вместо живописных панно с видами Палестины в этом зале была выполнена лишь роспись потолка. Мозаичные панно на стенах, очевидно, являются частью экспозиции и поэтому не могут рассматриваться как самостоятельные произведения. Живопись потолка осуществлена И.И. Нивинским практически так, как задумывал Р.И. Клейн, что и отражено в его эскизах; допу-



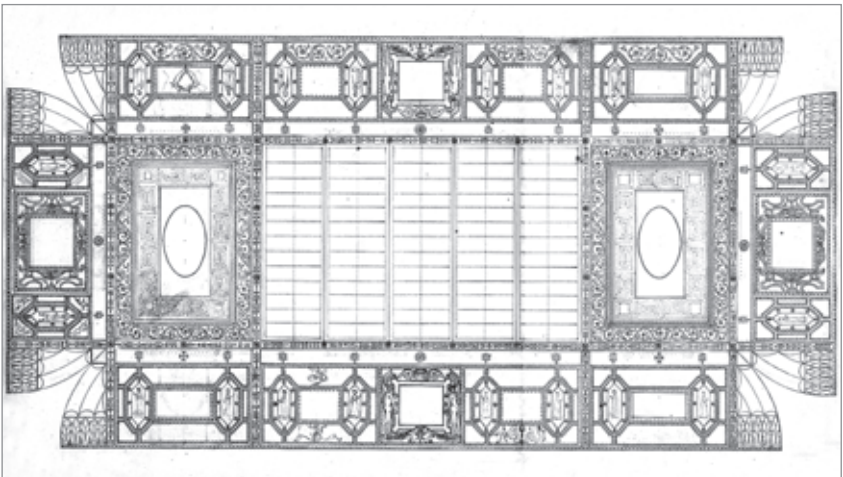
Ил. 8. Р.И. Клейн. Эскиз росписи потолка зала европейского искусства Средних веков. Бумага на холсте, графитный карандаш, акварель, тушь, бронзовая краска. 99x140. ГНИМА им. А.В. Щусева. Публикуется впервые

щены лишь незначительные изменения в орнаментах³⁷. (Ил. 8.) В росписи присутствуют орнаменты, распространенные в романской и византийской живописи. За образец взят балочный потолок неустановленного средневекового замка³⁸. Однако И.В. Цветаева эта роспись не удовлетворила, он характеризует ее как самую дробную и пеструю из всех и просит в своих последних письмах к Р.И. Клейну закрасить всю живопись потолка³⁹.

Следующий зал посвящен искусству итальянской скульптуры XV века (зал № 28). Сначала большое панно «Вид Рима» было заказано И.Е. Матвееву, живущему в Италии, но художник скорострительно скончался, так и не начав работу. Затем предполагалось отдать этот зал С.В. Бакаловичу. В итоге оформление было поручено П.В. Жуковскому, который привлек к работе своих знакомых молодых художников. Сам он написал «Вид Рима», но панно было утрачено. К.П. Степанов исполнил два панно («Вид Венеции», «Вид Виллы д'Есте») и один медальон – «Памятник кондотьеру Коллеони». С.Н. Южанин создал одно панно («Вид Флоренции») и два медальона («Кампанила Джотто», «Чертоза в Павии»). А.И. Алексеев выполнил два панно («Вид Ассизи», «Вид Сиены») и медальон «Орвьетский собор». Р.И. Клейн пишет, что зал эпохи Возрождения он декорировал в духе лож Рафаэля, но никак не библиотеки Сиены, рекомендованной в качестве образца П.В. Жуковским. Росписи сводов сиенского потолка, по мнению Р.И. Клейна, не подошли бы сюда по масштабу. Сохранился эскиз



Ил. 9. Р.И. Клейн. Эскиз росписи потолка для зала итальянской скульптуры XV века. Картон, графитный карандаш, акварель, тушь. 138x86. ГНИМА им. А.В. Щусева. Публикуется впервые



Ил. 10. И.И. Нивинский. Эскиз росписи потолка (возможно, для зала итальянской скульптуры XV века). Конец 1900-х – начало 1910-х гг. Бумага, графитный карандаш. 28,8x49,6. РГАЛИ. Публикуется впервые

Клейна, где он разрабатывал роспись падугов и кессонов плафона, которая должна была заполнить пространство вокруг панно. (Ил. 9.) Живопись планировалось выполнить в стиле «гротеск», ставшем популярным в монументально-декоративном искусстве Италии на рубеже XV–XVI веков в связи с открытием древнеримских терм⁴⁰. Эскиз Нивинского из РГАЛИ также, скорее всего, относится к этому залу. (Ил. 10.) Но Цветаев посоветовал не делать данную роспись, «иначе будет уж очень пестро, особенно при неудачных картинах приятелей П.В. Жуковского»⁴¹.

В последние годы строительства музея Цветаев пришел к мысли, что живопись интерьеров должна быть простой и скромной. Он писал Клейну: «...пусть памятники доминируют над потолком... к чему это заставлять всех смотреть на Рим через призму декоратора, который безвестен и неавторитетен»⁴². Архитектора он просил прекратить работу над росписями оставшихся потолков: например, один из последних залов, который должен был быть расписан практически перед самым открытием музея, – зал Микеланджело (№ 29) – вообще не получил декоративных росписей. Между тем сохранившиеся эскизы свидетельствуют, что в планах было щедрое украшение его лепниной и живописными вставками⁴³. (Ил. 11.)

Теперь спустимся на первый этаж и начнем осмотр с зала искусства Древнего Египта (№ 1). Идея росписи Египетского зала принадлежала И.В. Цветаеву, разработка эскизов – Р.И. Клейну, а практическое воплощение – И.И. Нивинскому и архитектору Г.Б. Бархину. На протяжении всего времени работ деятельное участие в оформлении зала принимал В.С. Голенищев – выдающийся египтолог и владелец уникальной коллекции египетских древностей. Первоначально планировалось отдать этот зал В.Д. Поленову, который даже подготовил эскизы, одобренные советом музея. И.В. Цветаев считал, что потолок египетского зала должен быть плоским, со звездами на голубом фоне и с символом солнца в центре. В своих рассуждениях он опирался на уже готовые залы Египта в музеях Флоренции, Вены, Берлина и советовал Р.И. Клейну их изучить. После посещения Нового музея в Берлине И.В. Цветаев пишет Р.И. Клейну, что «между балками по потолку нельзя писать никаких картин, кроме звездного неба и некоторых сцен его же небесного мира, исключительно желтой краской по синему звездному фону»⁴⁴.

И.И. Нивинский предлагал на потолочных балках изобразить крылатое солнце с уреями, а по стенам пустить бытовые сцены, скопированные с древнеегипетских образцов. Подобный вариант и разрабатывал Р.И. Клейн (см. ил. 1). Впоследствии, по предложению В.С. Голенищева, ограничились лишь росписями потолка. Декорировать обрамление входов не стали вовсе⁴⁵.

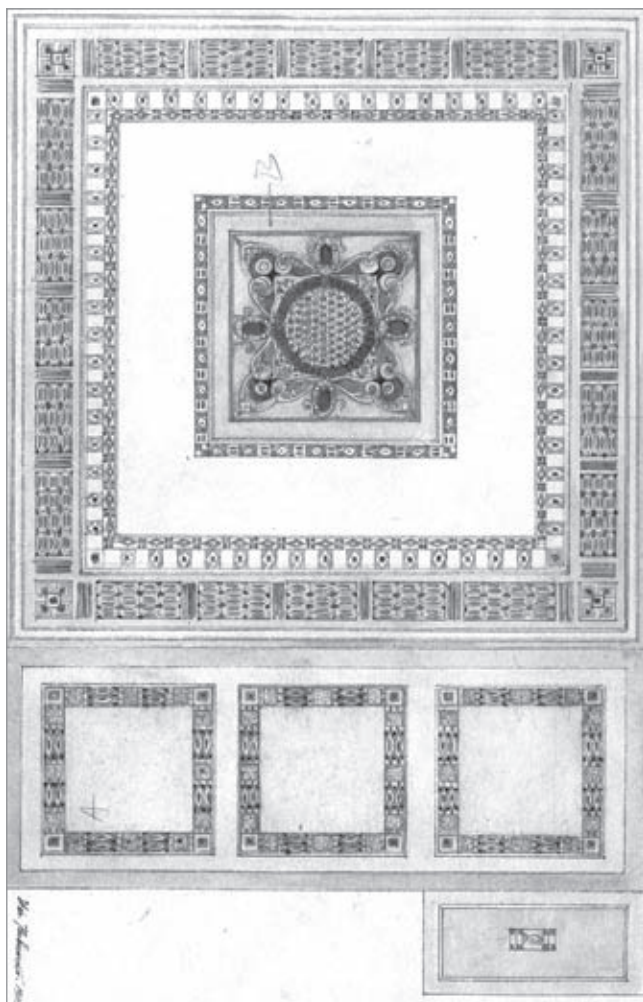
В европейском искусстве Нового времени египетские мотивы широко использовались еще со времен ампира (чему способствовал египетский поход Наполеона), потом в эпоху эклектики и, наконец, модерна. Хотя в данном случае выбор продиктован в первую очередь тематикой экспозиции.

В зале Ассирии (искусство Древнего Ближнего Востока, зал № 2) изначально планировалось изобразить Персеполис и другие древние развалины. Эти панно должен был исполнить В.Д. Поленов. В итоге помещение получило достаточно скромную отделку. Никаких росписей сделано не было, кроме декоративных орнаментов — нескольких маленьких кессонов с растительными мотивами и аналогичных им фризов по левому и правому краям свода. Даже украшение майоликовыми плитками дверных проемов не было доведено до конца⁴⁶. Известно, что в этом зале работал И.И. Нивинский: он занимался здесь колеровкой человеческого львов (шеду), возможно, что им лично или под его руководством и были расписаны кессоны на потолке.

Далее проследуем в бывшую библиотеку музея (зал № 9, сейчас здесь располагается живопись Фландрии XVII века). Судя по обнаруженному эскизу Р.И. Клейна, потолок этого зала предполагалось украсить тремя большими восьмиугольными розетками, переплетенными друг с другом гирляндами⁴⁷. Окончательный вариант, сохраняющий общий геометрический рисунок, значительно сложнее и изысканнее. Несомненная стилистическая близость росписи данного потолка к многочисленным известным монументальным работам Игнатия Нивинского позволяет утверждать, что именно он является исполнителем этой живописи⁴⁸. Можно сказать, это лучший по своей декоративной выразительности (после росписей залов искусства Древнего Египта и Древнего Рима) потолок в музее. Его отличают прекрасный рисунок деталей и блестящая техника исполнения. Тонко подобранные колористические сочетания подчеркивают изящество форм. Легкое кружево цветочных гирлянд и листьев аканта соединяют все части композиции и придают легкость, воздушность всему потолку.



Ил. 11. Р.И. Клейн. Эскиз росписи сводов зала Микеланджело. Бумага, графитный карандаш. 70х42. ГНИМА им. А.В. Щусева. Публикуется впервые



Ил. 12. И.И. Нивинский. Эскиз росписи потолка (возможно, для одного из залов искусства Древней Греции). 1911. Бумага, акварель, графитный карандаш, бронзовая краска. 15,9x24,5. РГАЛИ. Публикуется впервые

Следующий зал посвящен искусству Германии и Нидерландов XV–XVI веков (зал № 8, бывшая экспозиция искусства Северного Возрождения). Живопись потолка также выполнена И.И. Нивинским⁴⁹. Большая розетка посередине, две поменьше по бокам и по периметру всего потолка – бордюр с растительным орнаментом. Общий замысел композиции принадлежит И.Р. Клейну, но при реализации эскиза художник

изменил детали⁵⁰. Стилистически этот потолок вполне корреспондирует с соседним залом.

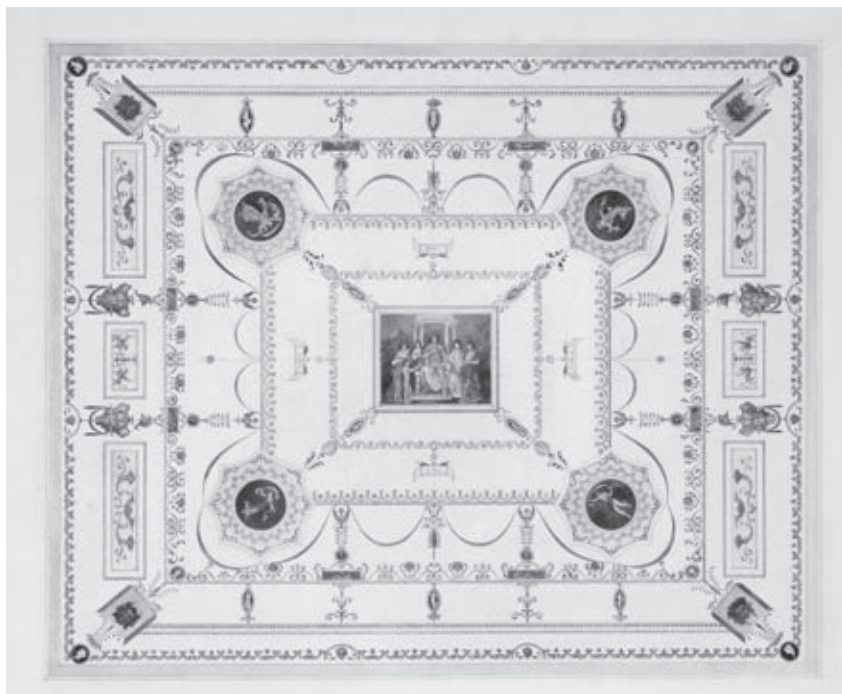
Существует еще некоторое количество эскизов, принадлежность которых к конкретным залам мне не удалось установить. Их тоже можно разделить на две группы.

К первой группе относятся эскизы росписей кессонированных потолков, предназначавшихся, скорее всего, для залов искусства Древней Греции⁵¹. На них изображены фрагменты плафонов с греческими орнаментами: меандрами, пальметтами, листьями аканта. Судя по всему, они не были реализованы, так как в декоративных росписях дошедших до нас интерьеров не нашлось ничего подобного тому, что изображено на вышеназванных эскизах. (Ил. 12.)

Вторая группа эскизов представляет росписи потолков в стиле «гротеск»⁵². Трудно сказать, для каких помещений они предназначались. Существует вероятность того, что это эскизы для росписей интерьеров других построек Р.И. Клейна и попали они в общую папку работ для Музея изящных искусств случайно. Однако на данном этапе исследования это утверждать нельзя.

При создании этих эскизов Р.И. Клейн, очевидно, ориентировался на уже широко известные к тому времени фрески римских терм. Мы не знаем, видел ли архитектор их непосредственно, но он мог вполне взять за образец гравированные изображения фресок терм Тита и «Золотого дома» Нерона, выполненные Винченцо Бренной в 1776 году. Об этом говорит сравнение эскиза Р.И. Клейна, где он разрабатывал подобный вариант, с гравюрой В. Бренны, воспроизводящей античную фреску из терм Тита⁵³. (Ил. 13.)

Игнатию Игнатьевичу Нивинскому принадлежит особая роль в украшении интерьеров музея декоративными росписями. Под его руководством проводились работы практически во всех залах музея, колеровка потолков и стен, включая перекрытия. Художнику принадлежат росписи в залах Египта, Рима, Средних веков, зале Парфенона, Белом зале, библиотеке, зале Северного Возрождения и, наконец, часть росписей парадной лестницы. Несмотря на то что он работал с бригадой, в росписях потолков большинства помещений виден его индивидуальный авторский почерк. На тот момент И.И. Нивинский был самым опытным монументалистом среди всех работавших в музее художников. Многочисленные путешествия в Италию с И.В. Жолтовским, копирование и изучение лучших образцов монументальной живописи античности и эпохи Возрождения, стали для художника отличной практической школой. Они производили фотофиксацию объектов и делали зарисовки: Жолтовский – архитектуры, а И.И. Нивинский – росписей интерьеров. Он делал живописные копии росписей храмов и палаццо в Риме, Ассизи, Мантуе, Пизе, Ферраре, Вероне, Генуе, Венеции. Нужно сказать, что Нивинский отдавал предпочтение периоду Высокого и Позднего итальянского Возрождения. Его эстетические пристрастия можно проследить по многочисленным акварельным



Ил. 13. Р.И. Клейн. Аполлон и музы на Парнасе. Эскиз росписи потолка (возможно, для одного из залов искусства Древней Греции). Картон, акварель, графитный карандаш. 58x65. ГНИМА им. А.В. Щусева. Публикуется впервые

копиям, которые он привез из своих итальянских путешествий. Нивинский всегда точно чувствовал общую композицию и выразительность каждой отдельной детали, ее значение и место в ансамбле, уделял большое значение колориту и многообразию декоративных форм. В фондах РГАЛИ, ГМИИ им. Пушкина, ГНИМА им. А.В. Щусева, офортной студии И.И. Нивинского сохранилось большое количество акварелей с копиями итальянских фресок. Художника интересуют и помпейские росписи, но предпочтение он отдает венецианским мастерам. Наиболее тщательно он изучает их работы в палаццо Дожей, церквях Санто Стефано, Санта-Мария делла Салюте, Сантиссимо Иль Реденторе; в скуола Сан-Джорджо-дельи-Скьявони и скуола Сан-Рокко, а также во многих других постройках. В Мантуе исследует палаццо Дожей, палаццо Дель Те, в Ферраре – палаццо деи Диаманти и множество других палаццо и церквей по всей Италии.

В творческой судьбе Р.И. Клейна Музей изящных искусств также занимает первостепенное значение. С постройкой этого грандиозного здания был связан достаточно длительный период жизни архитектора. После

утверждения своего проекта Клейн был отправлен за границу для изучения шедевров мировой архитектуры и устройства уже существующих музеев. Он неоднократно побывал в Германии, Франции, Англии, Италии, Греции и Египте. Клейн делал обмеры и зарисовки памятников, отдавая предпочтение произведениям классического искусства.

Архитектор-эkleктик по преимуществу, в здании Музея изящных искусств он показал прекрасное знание канонов классической архитектуры и владение ордерным языком⁵⁴. Обучение в Императорской Академии художеств, базировавшееся на детальной проработке ордерных композиций, дало архитектору уверенность и четкость руки при прорисовке как больших, так и малых форм. Это проявилось и при создании эскизов к росписям интерьеров музея: все они отличаются скрупулезной детализацией, тонкостью исполнения, пониманием материала и прекрасным владением им.

То, что было реализовано в итоге в залах Музея изящных искусств, — это в основном декоративная живопись. Программа росписей претерпела существенные изменения. Начав формироваться еще в конце XIX века в русле позднего академизма, а затем модерна, в своем непосредственном воплощении она во многом несет очевидные признаки неоклассицизма, расцвет которого пришелся на 1910-е годы. Неоклассическое мышление выразилось в первую очередь в отказе от пейзажных картин в пользу гротесков, многофигурных греческих фриз, античных орнаментов, использовании гризайли. Вновь, как и в конце XVIII — начале XIX века, интерес к классическому пробудил внимание к росписям интерьеров, спровоцировал тщательное изучение античных и ренессансных построек.

Все осуществленные в музее росписи ориентируются либо на античные, либо на ренессансные образцы (за исключением залов Египетского, Средних веков и Ассирийского). Подобная трансформация программы росписей произошла не только потому, что одни художники уходили из жизни, а другие не могли начать работу из-за отсутствия финансирования; параллельно этому шел процесс изменения художественного сознания. Да и сам И.В. Цветаев в ходе строительства изменил свое видение того, каким должен быть интерьер музея⁵⁵.

Действительно, если представить себе открытие Музея изящных искусств в начале 1910-х годов с теми росписями, которые планировались, то на фоне современных ему построек и интерьеров постройка выглядела бы очевидным анахронизмом, чем-то из прошлого века. Такого же мнения совершенно справедливо придерживается М.Б. Аксененко⁵⁶. Пейзажи академистов старой школы сами были бы почти музейными экспонатами. Художники, в творчестве которых проявились новые течения в искусстве, в частности модерн, стилистически не очень подошли бы к интерьерам музея и тем произведениям, которые в нем выставлены. Поэтому новое прочтение классических интерьеров, сделанное Р.И. Клейном и И.И. Нивинским, оказалось наиболее деликатным и уместным для экспозиционных залов.

В этом смысле и само здание музея, спроектированное еще в эпоху эклектики в стиле «неогрек», пережив в процессе строительства период бурного расцвета модерна, прекрасно вписалось в архитектурный ансамбль Москвы именно в 1910-е годы, время расцвета неоклассического направления в искусстве⁵⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Отдел рукописей ГМИИ. Ф. №3. Оп. 1. Ед. хр. 212. Листы 12, 16–17; Ф. 5. Оп. 1. Ед. хр. За. Л. 15, 18. Счета И.И. Нивинского за разрисовку потолков стен и тонирование слепков. Договоры с Ю.С. Нечаевым-Мальцевым и протоколы заседаний Хозкомитета Музея.
- 2 В приложении, опубликованном в конце данной статьи, названия эскизов авторские и не соответствуют тем, которые приводятся в инвентарных книгах РГАЛИ и ГНИМА им. А.В. Цусева. Это связано с тем, что я провел собственную атрибуцию найденных мною эскизов.
- 3 РГАЛИ. Ф. 2028. Оп. 1. Ед. хр. 98. С. 21. Биография Игнатия Нивинского, составленная Эмилией Вацлавовной Нивинской (женой художника): «Приблизительно в это же время (1906 год. – А.Н.) архитектор Р.И. Клейн, строивший Музей Изыщных Искусств в Москве, пригласил Игнатия Игнатьевича помочь ему в эскизах по росписи музея. Работа, конечно, интересна, но ответственна и требовала больших знаний. Игнатию Игнатьевичу было в это время только двадцать пять лет».
- 4 История создания музея в переписке И.В. Цветаева с Р.И. Клейном и других документах (1896–1912) // Авт.-сост.: А.А. Демская, Л.М. Смирнова. Из Архива ГМИИ. Т. 1, 2. М., 1977; Демская А.А. Смирнова Л.М. Неосуществленная роспись Музея изящных искусств в Москве. Переписка И.В. Цветаева, В.Д. Поленова и П.В. Жуковского // Панорама искусств-78. М., 1979. С. 266–291; И.В. Цветаев создает музей // Авт.-сост.: А.А. Демская, Л.М. Смирнова. М., 1995.
- 5 Морозова О.В. Проект живописного оформления зала архаики Музея изящных искусств в Москве. К вопросу о возникновении замысла картин В.А. Серова «Встреча Одиссея с Навзикаей» и «Похищение Европы» // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства. VIII научная конференция. Москва, 25 ноября – 27 ноября 2003; Морозова О.В. Монументальные замыслы В.А. Серова // Искусствоведение 1/03. М., 2003. С. 363–378; Морозова О.В. Живописное оформление музейных интерьеров России XIX – начала XX веков. Петербург, Москва. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004 (в кандидатской диссертации О.В. Морозовой Музею изобразительных искусств отведена целая глава: «Проект живописного оформления залов Музея изящных искусств и его частичная реализация»); Морозова О.В. Музей изящных искусств. Древняя Греция в живописных панно Серова и Головина // Русское искусство. 2012. № 2. С. 86–96 (первую публикацию этой статьи см.: Русское искусство. 2005. № 1).
- 6 Аксененко М.Б. Живопись в московском Музее изящных искусств: элемент оформления интерьера или экспонат? // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2009. № 2. С. 59–77.
- 7 И.В. Цветаев создает музей. М., 1995. С. 124–125, 138.
- 8 Там же. С. 138.
- 9 Там же. С. 173.

- 10 Там же. С. 175.
- 11 Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский неоклассицизм. М., 2002; Горюнов В.С., Тубли М.П. Архитектура эпохи модерна. СПб., 1992. С. 218–229; Хан-Магомедов С.О. Иван Жолтовский. М., 2010. С. 30.
- 12 О.В. Морозова, говоря о новом витке интереса к классическому наследию в европейском искусстве конца XIX – начала XX века, почему-то называет складывающийся стиль неоакадемизмом, хотя очевидно, что это зарождение неоклассицизма. Тогда как академизм в конце XIX и даже начале XX века был вполне себе действующим направлением, ведь еще существовала Академия художеств, и число сторонников ее принципов было достаточно велико. См.: Морозова О.В. Живописное оформление музейных интерьеров России XIX – начала XX веков... Дис. ... канд. искусствоведения. С. 158, 166–167.
- 13 К тому времени он уже расписал следующие объекты: здание Скакового клуба (1903, арх. И.В. Жолтовский. Москва, Скаковая аллея, 1); кофейню гостиницы «Метрополь» (в настоящее время ресторан «Европейский», 1908, арх. В.Ф. Валькот, Л.Н. Кекушев, Н.Л. Шевяков. Москва, Театральный пр., 1; эскиз И.И. Нивинского находится в собрании ГНИМА им. А.В. Щусева, Инв. № РИ 10545).
В 1910 г. вместе с Р.И. Клейном работал над усыпальницей Юсуповых в подмосковном селе Архангельское (эскизы Клейна находятся в собрании ГНИМА им. А.В. Щусева, Инв. № РИ 1518, 1519).
В 1912 году закончил росписи особняка Г.А. Тарасова (1908–1912, арх. И.В. Жолтовский, Москва, ул. Спиридоновка, 32-Б. Патриарший пер., 1). Начиная с 1903 года совершил несколько поездок в Италию (1903–1904; 1907–1908; 1910; 1912) совместно с И.В. Жолтовским, где подробно изучал и копировал образцы монументальной живописи эпохи Возрождения.
- 14 История создания музея... Т. 1. С. 74.
- 15 На эскизе, справа внизу.
- 16 Скорее всего, их копировали из книги об орнаментах известного английского архитектора XIX века Оуэна Джонса (Owen Jones. The Grammar of Ornament. London, 1856). Упоминание об этой книге встречается в переписке И.В. Цветаева с Р.И. Клейном.
- 17 Различные варианты оформления лестницы разработаны Р.И. Клейном на эскизах, хранящихся в ГНИМА им. А.В. Щусева (Инв. № РИ 1226, 1228, 1230, 1233, 1234, 1235, 1237, 1238, 1239, 1383).
- 18 Клейн Р.И. Продольный разрез Парадной лестницы. 1901. Картон, графитный карандаш, акварель, тушь. 68x87. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РИ 1233.
- 19 Клейн Р.И. Продольный разрез Парадной лестницы с эскизами живописного фриза между окон. Картон, графитный карандаш. 66x100. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РИ 1226; Клейн Р.И. Эскиз оформления парадной лестницы. Разрез. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РИ 1238.
- 20 Эскизы № РИ 1233, 1235.
- 21 Эскизы № РИ 1234, 1383.
- 22 Эскизы № РИ 1226, 1228, 1237, 1238, 1339.
- 23 Отдел рукописей ГМИИ. Ф. 3. Оп. 1. Ед. хр. 212. Л. 9, 10, 11.
- 24 Примечание к письму № 43 // История создания музея... Т. 2. С. 36–39.
- 25 И.В. Цветаев создает музей. С. 151.

- 26 Эскизы Р.И. Клейна № PI 1340, 1242, 1265, 1295, 1231 (ГНИМА им. А.В. Щусева).
- 27 Эскиз № PI 1422.
- 28 Эскизы № PI 1227, 1229, 1231, 1236, 1242, 1265, 1295, 1340.
- 29 Здание Этнографического отдела Русского музея (1900–1911, арх.-худ. В.Ф. Свиньин. Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4 – Садовая ул., 1); дом М.А. Шаховской (1909–1911, расширение, отделка интерьеров, арх.-худ. И.А. Фомин, ск. Е.К. Лукш-Маковская, худ. И.А. Боданинский. Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 27); особняк А.А. Половцева (1911–1913, арх.-худ. И.А. Фомин, ск. В.В. Кузнецов, худ. И.А. Боданинский. Строительство начато в 1909 г., арх.-худ. К.К. Шмидт. Санкт-Петербург, Петроградская сторона. наб. Средней Невки, 6); зал заседаний Государственной думы в Таврическом дворце (1905–1906, 1910, реконструкция. Арх.-худ. А.Р. Бах, А.А. Бруни, П.И. Шестов. Плафон Колонного зала – 1912 г. Худ. О. Аллегри, арх.-худ. В.А. Щуко. Санкт-Петербург, Шпалерная ул., 47); особняк С.С. Абамелек-Лазарева (Правая часть: 1907–1909 гг., арх.-худ. Е.С. Воротилов. Левая часть: 1913–1914 гг., арх.-худ. И.А. Фомин, худ. И.А. Боданинский. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 21–23); памятный зал вел. кн. Владимира Александровича в библиотеке Академии художеств (1914–1915, арх.-худ. В.А. Щуко, худ. Е.Е. Лансере. Санкт-Петербург, Васильевский остров. Университетская наб., 17); особняк В.И. Фирсановой (1915–1917, отделка зала, вестибюля, лестницы. Арх. А.И. Таманов, худ. А.Я. Яковлев, В.И. Шухаев, ск. А.А. Кудинов, М.М. Страховская. Москва, ул. Пречистенка, 32).
- 30 Роспись Русской палаты гостиницы Метрополь (1905. худ. С.В. Чехонин. Москва, Театральный пр., 1); плафон парадной лестницы особняка Е.П. Носовой (1912–1913, худ. М.В. Добужинский. Москва, Введенская пл., 1); роспись кабинета первого этажа и вестибюля лестницы особняка Г.А. Тарасова (1908–1912, худ. И.И. Нивинский. Москва, Спиридоновка, 32-Б. Патриарший пер., 1).
- 31 Отдел рукописей ГМИИ. Ф. 5. Оп. 1. Ед. хр. 312. Л. 4. Смета на роспись И.И. Нивинским стекол потолка в Центральном зале, согласно существующим рисункам.
- 32 Клейн Р.И. Эскиз мраморного пола для Белого зала. Бумага на картоне, акварель, графитный карандаш. 66x100. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № PI 1232.
- 33 Эскиз росписи балки в зале Парфенона. (Конец 1900-х – начало 1910-х гг. Бумага, акварель, графитный карандаш, белила, бронзовая краска. 18,5x26,5. РГАЛИ. Ф. 2028. Ед. хр. № 25. Оп. 1. Л. 1); Общий эскиз росписи потолка разработал Р.И. Клейн. (Эскиз росписи потолков залов первого этажа. Бумага, графитный карандаш. 80x147. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № PI 1439).
- 34 И.В. Цветаев создает музей. С. 318.
- 35 Примечание к письму 121 // История создания музея... Т. 2. С. 109.
- 36 Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский неоклассицизм. М., 2002. С. 126–127.
- 37 Эскиз росписи потолка зала европейского искусства Средних веков. Бумага на холсте, графитный карандаш, акварель, тушь, бронзовая краска. 96x132. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № PI 1444; Эскиз росписи потолка зала европейского искусства Средних веков. Бумага на холсте, графитный карандаш, акварель, тушь, бронзовая краска. 99x140. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № PI 1446.
- 38 Письмо (№ 224) И.В. Цветаева Р.И. Клейну от 21 декабря 1908 года // История создания музея... Т. 1. С. 267–268.
- 39 Письмо (№ 256) И.В. Цветаева Р.И. Клейну от 20 мая 1911 года // История создания му-

- зая... Т. 1. С. 303.
- 40 Кузнецов А.В. Своды и их декор. М., 2003. С. 156.
 - 41 Письмо И.В. Цветаева Ю.С. Нечаеву-Мальцеву от 21 января 1911 года // И.В. Цветаев создает музей. С. 318.
 - 42 Письмо № 259 // История создания музея... Т. 1. С. 311.
 - 43 Эскизы № PI 1251, 1266.
 - 44 Письмо И.В. Цветаева Р.И. Клейну от 23 июня 1905 года // И.В. Цветаев создает музей. С. 249.
 - 45 Сохранился эскиз Р.И. Клейна где он разрабатывал варианты декоративного оформления дверей вестибюля и зала искусства Древнего Египта (ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № PI 1253). В вестибюле осуществлен вариант расположенный справа, в самом же зале оформление дверей значительно упрощено.
 - 46 Эскизы оформления дверей находятся в собрании ГНИМА им. А.В. Щусева (Инв. PI № 1248, 1254).
 - 47 Эскиз росписи потолков залов первого этажа. Бумага, графитный карандаш. 80x147. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № PI 1439.
 - 48 Подобные розетки Игнатий Нивинский впоследствии повторит в росписи плафонов особняков Н.А. Второва (1913–1915, арх. В.Д. Адамович, В.М. Маят. Москва, Спасо-Песковская площадь, 10); братьев П.Т. и Н.Т. Стуловых (1913–1914, арх. В.Е. Дубовской, Н.А. Архипов. Москва, М. Знаменский пер., 11); И.С. Кальмеера (1913–1914, арх. В.Е. Дубовской. Москва, Поварская ул., 20).
 - 49 Отдел рукописей ГМИИ. Ф. 3. Оп. 1. Ед. хр. 212. Л. 1: «Орнамент на потолке: большая розетка посередине, две малых по бокам и кругом всего написан бордюр, карниз раскрепован и всюду по скульптуре сделана позолота».
 - 50 Эскиз росписи потолков залов первого этажа. Бумага, графитный карандаш. 80x147. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № PI 1439.
 - 51 Клейн Р.И. Эскизы № PI 1243, 1252, 1270; Нивинский И.И. Инв. № PI 10537, ГНИМА им. А.В. Щусева; РГАЛИ. Ф. 2028. Ед. хр. 25. Оп. 1. Л. 8.
 - 52 Эскизы № PI 1239, 1250, 1244.
 - 53 Винченцо Бренна, Францишек Смуглевич. Издатель Людовичи Мирри. Гравюра № 6. «Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture». 52x56. 1776. Рим.
 - 54 Нащокина М.В. Архитекторы московского модерна. М., 2005. С. 254–256.
 - 55 Морозова О.В. Указ. соч. С. 196–197.
 - 56 Аксененко М.Б. Указ. соч. С. 70: «Целостная живописная программа, задуманная в поддержку скульптурной экспозиции и идейно с ней связанная, осуществлена не была. Помимо объективных обстоятельств, часть из которых нами рассмотрена, можно предположить, что подобный историко-культурный проект, актуальный в 1880-х – 1890-х годах, к 1910-м оказался анахронизмом».
 - 57 Нащокина М.В. Архитекторы московского модерна. С. 255. Некоторые исследователи архитектуры непосредственно относят здание музея к неоклассическому направлению: Горюнов В.С., Тубли М.П. Указ. соч. С. 255; Нащокина М.В. Памятники архитектуры неоклассицизма в Москве. Каталог // Борисова Е., Стернин Г. Русский неоклассицизм. С. 203.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список эскизов для росписей Музея изящных искусств в Москве

Публикуется впервые

Клейн Р.И.

1. Продольный разрез парадной лестницы с эскизами живописного фриза между окон. Картон, графитный карандаш. 66x100. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РИ 1226. Реализовано с незначительными изменениями.
2. Продольный разрез парадной лестницы с эскизами живописного фриза между окон. Картон, графитный карандаш. 66x100. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РИ 1226, 1228. Реализовано с незначительными изменениями.
3. Эскиз росписи балок и кессонированного потолка парадной лестницы. Бумага, графитный карандаш. 66x100. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РИ 1230. Реализовано частично.
4. Продольный разрез парадной лестницы. Эскиз. 1901. Картон, графитный карандаш, акварель, тушь. 68x87. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РИ 1233. Не реализовано.
5. Продольный разрез парадной лестницы. Эскиз. Картон, графитный карандаш, акварель, тушь. 51x100. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РИ 1234. Не реализовано.
6. Продольный разрез парадной лестницы. Эскиз. Фрагмент. 1901. Картон, графитный карандаш, акварель, тушь. 92x69. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РИ 1235. Не реализовано.
7. Поперечный разрез парадной лестницы. Дверь в Белый зал с эскизами живописных фризов. Бумага на картоне, графитный карандаш. 65x54. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РИ 1237. Реализовано с незначительными изменениями.
8. Поперечный разрез парадной лестницы. Эскиз. Бумага на картоне, акварель, графитный карандаш. 65x54. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РИ 1238. Реализовано с незначительными изменениями.
9. Эскиз оформления окна парадной лестницы. Бумага, графитный карандаш, акварель, тушь. 34x51. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РИ 1383. Не реализовано.
10. Поперечный разрез Белого зала. Эскиз живописных фризов. Картон, тушь. 66x100. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РИ 1227. Не реализовано.
11. Продольный разрез Белого зала с эскизами живописных фризов. Бумага, графитный карандаш, тушь, бронзовая краска. 66x100. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РИ 1229. Не реализовано.

12. Эскиз росписи стеклянного потолка Белого зала. Афина на колеснице. Картон, графитный карандаш, тушь, бронзовая краска. 66x100. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1231. Не реализовано.
13. Эскиз мраморного пола для Белого зала. Бумага на картоне, акварель, графитный карандаш. 66x100. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1232. Реализовано.
14. Эскиз росписи апсиды Белого зала. Бумага на картоне, графитный карандаш, бронзовая краска. 53x65. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1236. Не реализовано.
15. Эскиз росписи стеклянного потолка Белого зала. Калька, акварель, графитный карандаш. 42x13. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1340. Не реализовано.
16. Эскиз росписи стеклянного потолка Белого зала. Афина на колеснице. Картон, акварель, графитный карандаш. 42x62. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1242. Не реализовано.
17. Эскиз росписи центрального медальона стеклянного потолка Белого зала. Афина на колеснице. Бумага, акварель, графитный карандаш, тушь. 63x66. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1265. Не реализовано.
18. Эскиз росписи стеклянного потолка Белого зала. Бумага, графитный карандаш. 42x62. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1295. Не реализовано.
19. Эскиз оформления Белого зала. Картон, графитный карандаш, акварель, тушь. 72x102. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1422. Не реализовано.
20. Эскиз росписи потолка. Аполлон и музы на Парнасе (возможно, для одного из греческих залов ГМИИ). Картон, акварель, графитный карандаш. 58x65. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1239. Не реализовано.
21. Эскиз росписи фриза вокруг стеклянного потолка. Бумага на картоне, акварель, графитный карандаш. 41x49. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1243. Не реализовано.
22. Эскиз росписи потолка (возможно, для одного из греческих залов ГМИИ). Картон тонированный, акварель, графитный карандаш. 48x63. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1244. Не реализовано.
23. Эскиз мозаичного пола (возможно, для одного из греческих залов ГМИИ). Бумага, графитный карандаш. 37x41. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1247. Не реализовано.
24. Эскиз росписи потолка (возможно, для одного из греческих залов ГМИИ). Картон, акварель, графитный карандаш. 52x70. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1250. Не реализовано.
25. Эскиз росписи кессонированного потолка. Бумага, графитный карандаш. 57,5x69. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1252. Не реализовано.

26. Эскиз орнамента для фриза. Калька, акварель, графитный карандаш, тушь. 23x51. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1270. Не реализовано.
27. Эскиз росписи кессонированного потолка бывшего зала Парфенона. Бумага, графитный карандаш. 100x67. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1344. Реализовано с незначительными изменениями.
28. Продольный разрез сводов зала искусства Древней Италии и Древнего Рима. Эскиз. Бумага, графитный карандаш. 40x68. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1373. Реализовано.
29. Эскиз росписи потолка зала искусства Средних веков. Бумага на холсте, графитный карандаш, акварель, тушь, бронзовая краска. 96x132. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1444. Реализовано.
30. Эскиз росписи потолка зала искусства Средних веков. Бумага на холсте, графитный карандаш, акварель, тушь, бронзовая краска. 99x140. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1446. Реализовано.
31. Эскиз росписи потолка зала эпохи Возрождения. Картон, графитный карандаш, акварель, тушь. 138x86. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1445. Не реализовано.
32. Эскиз росписи сводов зала Микеланджело. Бумага, графитный карандаш. 70x42. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1251. Не реализовано.
33. Эскиз росписи сводов зала Микеланджело. Бумага, графитный карандаш. 48x58. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1266. Не реализовано.
34. Эскиз оформления дверей для зала искусства Средних веков и вестибюля. Бумага, графитный карандаш. 39x54. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1253. Реализовано частично.
35. Эскиз росписи стен и потолка зала искусства Средних веков и вестибюля. Бумага, акварель, графитный карандаш, тушь. 91x138. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1443. Реализовано частично.
36. Эскиз майоликового обрамления двери в зале искусства Древнего Востока. Бумага на картоне, графитный карандаш. 56x43. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1248. Реализовано частично.
37. Эскиз майоликового обрамления двери в зале искусства Древнего Востока. Бумага, графитный карандаш. 57,5x32. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1254. Реализовано частично.
38. Эскиз росписи потолков залов первого этажа. Бумага, графитный карандаш. 80x147. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 1439. Реализовано с некоторыми изменениями.

Нивинский И.И.

1. Эскиз росписи кессонированного потолка. Конец 1900-х – начало 1910-х (возможно, для одного из залов греческого искусства ГМИИ). Бумага, акварель, графитный карандаш. 31,9x22,6. ГНИМА им. А.В. Щусева. Инв. № РІ 10537. Не реализовано.
2. Эскиз росписи балки в зале Парфенона. Конец 1900-х – начало 1910-х. Бумага, акварель, графитный карандаш, белила, бронзовая краска. 18,5x26,5. РГАЛИ. Ф. 2028. Ед. хр. 25. Оп. 1. Л. 1. Реализовано.
3. Эскиз росписи кессонированного потолка. 1911 (возможно, для одного из залов греческого искусства ГМИИ). Бумага, акварель, графитный карандаш, бронзовая краска. 15,9x24,5. РГАЛИ. Ф. 2028. Ед. хр. 25. Оп. 1. Л. 8. Не реализовано.
4. Эскиз росписи потолка (возможно, для зала эпохи Возрождения). Конец 1900-х – начало 1910-х. Бумага, графитный карандаш. 28,8x49,6. РГАЛИ. Ф. 2028. Ед. хр. 25. Оп. 1. Л. 55. Не реализовано.