

DOI: 10.55959/MSU0130-0083-8-2024-65-4-177-206



**Т.В. Юденкова**

**КОЛЛЕКЦИЯ И.А. МОРОЗОВА:  
РУССКИЙ КОНТЕКСТ И ПУТИ  
РУССКОГО ИСКУССТВА**

**T.V. Yudenkova**

**I.A. MOROZOV'S ART COLLECTION:  
THE RUSSIAN CONTEXT AND THE WAYS  
OF RUSSIAN ART**

**Аннотация.** В истории русской художественной культуры Иван Морозов занял место одного из ведущих коллекционеров современного французского и русского искусства. Влияние его коллекции на дальнейшие пути развития русского искусства, прежде всего на поколение молодых авангардистов, сегодня трудно переоценить. Тем не менее, осознание значимости коллекции и роли коллекционера в истории российской культуры проходило крайне медленно. Период фактического погружения И.А. Морозова в европейский художественный рынок длился около десяти лет, с 1903 г. Он начал со «спокойных» импрессионистических полотен, а завершил знаменательными приобретениями 1913 г. — двумя произведениями П. Пикассо. Собираение И.А. Морозовым главных произведений французского нового искусства развивалось в обстоятельствах отторжения этой живописи подавляющим большинством общественности. Современное европейское искусство в России воспринималось как результат упадка и вырождения. В этих условиях пропаганда живописи импрессионистов, постимпрессионистов, кубистов, фовистов, немецких экспрессионистов и т.д. на рубеже XIX–XX вв. представлялась весьма актуальной. В нее активно включились художественные журналы, они же оказали влияние и на развитие коллекционирования в России. На период 1906–1912 гг. приходится наиболее активная фаза коллекционирования Морозовым французских

---

*Юденкова Татьяна Витальевна*, доктор искусствоведения, заведующая отделом живописи второй половины XIX — начала XX века Государственной Третьяковской галереи, главный научный сотрудник НИИ Российской Академии художеств

*Yudenkova Tatyana Vitalievna*, Doctor in Art History and Criticism, Head, Department of Painting of the Second Half of the 19th and Early 20th Centuries, The State Tretyakov Gallery; Leading Research Fellow, Research Institute, Russian Academy of Arts

udenkovatv@mail.ru

ORCID: 0009-0006-8816-0130

авангардистов, называемых сегодня постимпрессионистами, которые и оказали самое непосредственное влияние на судьбы русского радикального искусства. В эти же годы Морозов совершает ряд приобретений русского искусства, важных для его будущего развития: от произведений нежно-символистских представителей объединения «Голубая Роза» до наивно-примитивистских картин Ларионова и Гончаровой. В коллекции Морозова картины русских художников превосходили по численности произведения французских почти в два раза. Тем не менее, ему удалось продемонстрировать уже в 1910-х гг. диалог искусства двух стран. Не менее важными сегодня представляются проблемы влияния морозовской коллекции на отечественную живопись, — влияний, связанных в том числе с ее доступностью для художников.

**Ключевые слова:** московские коллекционеры, новейшая французская живопись, русская живопись рубежа XIX–XX веков, история коллекционирования, диалог французского и русского искусства, авангард.

**Abstract.** In the context of Russian art culture, Ivan Morozov occupies a position of distinction as a prominent collector of contemporary French and Russian art. The influence of his collection on the subsequent development of Russian art, most notably on the generation of young avant-garde artists, is indisputable in the present day. However, it was not until relatively recently that the full significance of the collection and the role of I.A. Morozov in the history of Russian culture was fully recognized. The period of Morozov's immersion in the European art market, spanning approximately ten years from 1903, is of particular interest. Initially, he acquired "quiet" Impressionist canvases, and by 1913, his collection had grown to include significant works by P. Picasso. It is notable that Morozov's collection of major works of French new art developed at a time when the vast majority of the public rejected this painting. Modern European art was perceived in Russia as a result of decadence and degeneration. Consequently, the promotion of the works of Impressionists, Post-Impressionists, Cubists, Fauvists, and German Expressionists at the turn of the 19th and 20th centuries appeared highly pertinent. Art magazines played an instrumental role in this movement, shaping the development of collecting in Russia. The most prolific phase of Morozov's collecting of French avant-garde artists, now categorized as Post-Impressionists, occurred between 1906 and 1912. These artists exerted a profound and direct influence on Russian radical art. During this period, Morozov acquired works that would prove to be pivotal in shaping the future trajectory of Russian art. These acquisitions included pieces by the delicately Symbolist representatives of the Blue Rose association, as well as the naïve primitivist works of Larionov and Goncharova. A notable aspect of Morozov's collection was the preponderance of Russian artworks over French masterpieces, with a ratio of approximately two to one. Notwithstanding, he was able to demonstrate, as early as the 1910s, a dialogue between the art of the two countries. In the contemporary context, the implications of the Morozov Collection on Russian painting are of equal significance. This influence is attributable to its accessibility to artists, among other factors.

**Keywords:** Moscow collectors, contemporary French paintings, Russian paintings at the turn of the 19th and 20th centuries, history of collecting, dialogue between French and Russian art, Avant-garde.

Иван Абрамович Морозов (1871–1921) принадлежал к знаменитой династии Морозовых, представлявшей ту, самую просвещенную, часть московского купечества, которая способствовала расцвету культуры Серебряного века на рубеже XIX–XX вв.<sup>1</sup> Наравне с известнейшими семейными кланами (Мамонтовы, Хлудовы, Боткины, Найденовы, Сапожниковы, Алексеевы, Третьяковы, Щукины, Остроуховы и др.) они осваивали новые сферы жизни: промышленность, банковское дело, просвещение, строительство, благотворительность, внедряли достижения европейской культуры, сохраняя живую связь с «почвой», с московскими корнями.

Иван Морозов окончил факультет естественных наук Высшей политехнической школы в Цюрихе (учился в 1891–1895 гг.). С середины 1890-х он берет на себя полномочия директора-распорядителя Товарищества Тверской мануфактуры, входит в круг ведущих российских предпринимателей и фабрикантов, становится известен как видный благотворитель, щедрый жертвователь и меценат искусства. В истории русской художественной культуры он занял место одного из лидеров в деле коллекционирования новейшего французского и русского искусства, ведущего коллекционера эпохи. Как большинство отечественных коллекционеров, он начал собирать с русского искусства и впоследствии, не отказавшись от него, увлекся коллекционированием западного. При этом он поддерживал русских художников и скульпторов, соединяя в одном пространстве своего особняка две коллекции искусства, позволяя тем самым им взаимодействовать и вступать в диалог. В 1900 г. он купил особняк на ул. Пречистенка, 21, в 1905 г. занялся его перестройкой, здесь он и разместил свою коллекцию.

Период собирательства Ивана Морозова был довольно коротким. Словно принимая эстафету от старшего брата Михаила, умершего в 1903 г., он успел вместе с братом посетить Париж в том же в 1903 г., обзавестись ценными контактами галеристов и маршанов и приступить к коллекционированию. С началом Первой мировой войны прекратились живые контакты России с европейским миром. Русские коллекционеры оказались отрезаны от западного художественного рынка. Тем не менее Иван Абрамович успел создать уникальную коллекцию европейского и русского искусства, выступив, по существу, первооткрывателем новейшего французского искусства

---

<sup>1</sup> См.: Юденкова Т.В. Михаил и Иван Морозовы — коллекционеры русского искусства // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2023. №.6. С. 171–190.

наравне со своим современником-единомышленником, московским предпринимателем Сергеем Шукиным. Стоит напомнить, что его брат Михаил Морозов привез в Россию первого Клода Моне, Эдуарда Мане, Ван Гога, Гогена, Мунка и др.

По невероятному количеству знаковых шедевров мирового уровня («Портрет Жанны Самари» (1877, ГМИИ) и «Девушка с веером» (1881, ГЭ) О. Ренуара, «Курильщик» (ок. 1895), и «Большая сосна близ Экса» (1896, обе — ГЭ) П. Сезанна, «Прогулка заключенных» (1890) и «Красные виноградники в Арле. Монмажур» (1888, обе — ГМИИ) В. Ван Гога, его же «Кафе в Арле» (1888, Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен), «Великий Будда» (1899, ГМИИ) П. Гогена, «Девочка на шаре» (1905, ГМИИ) П. Пикассо и мн. др.) собрание Ивана Морозова по праву спорит с ведущими галереями Франции и США и являет прозорливость и смелость выбора московского купца, высокоразвитый художественный вкус и независимость, а также еще раз подчеркивает широту русского характера, в котором неожиданным образом обнаружилась восприимчивость к французской рафинированности. Но, пожалуй, самое главное — состав коллекции обнаружил взгляд, направленный в будущее, и потому ее влияние на дальнейшие пути русского искусства, прежде всего на поколение молодых авангардистов, сегодня трудно переоценить.

Между тем осознание значимости коллекций и роли коллекционеров в истории российской культуры проходило крайне медленно. Первые скромные выставки произведений из знаменитых коллекций состоялись в СССР лишь в 1960-е гг. К сожалению, заслуженное признание их деятельность получила только в последнее время, по существу — благодаря крупнейшим выставочным проектам, организованным во Франции и России (2016–2022)<sup>2</sup>. Разумеется, им предшествовало фундаментальное изучение коллекций, проведенное музейщиками<sup>3</sup> и архивистами, также виднейшими специалистами Москвы и Петербурга, назовем старейших: А.А. Демс-

---

<sup>2</sup> «Иконы модернизма. Собрание Шукина» (Фонд «Луи Виттон», Париж, 2016); «Шукин. Биография коллекции», (ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва, 2019); «Братья Морозовы. Великие русские коллекционеры» (ГЭ, С.-Петербург, 2019); «Коллекции Морозовых. Шедевры живописи» (Фонд Луи Виттон, Париж, 2021); «Брат Иван. Коллекции Михаила и Ивана Морозовых» (ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва, 2022), «Рождение современного искусства. Выбор Сергея Шукина» (ГЭ, С.-Петербург, 2022).

<sup>3</sup> Рождение современного искусства: выбор Сергея Шукина. Каталог выставки. СПб., 2022; Брат Иван. Коллекции Михаила и Ивана Морозовых: путеводитель по выставке. М., 2022; Петухов А. Иван Морозов на парижских салонах начала XX века. История коллекции. М., 2022.

кую<sup>4</sup>, Н.В. Яворскую<sup>5</sup>, А.Г. Костеневича<sup>6</sup>, М.А. Бессонову<sup>7</sup>, Н.Ю. Семенову<sup>8</sup>, создавших первые исследования о главных московских коллекционерах рубежа XIX–XX столетий.

Часто можно услышать вопрос: что способствовало формированию такой блестящей коллекции Ивана Абрамовича?

Прежде всего — его личные качества. Все мемуаристы отмечали основательность характера, деловитость, сдержанность<sup>9</sup>. За что бы он ни брался, он всегда погружался глубоко и серьезно в изучение предмета. Он искренне любил свое предприятие, свой бизнес, готов был ему отдаться сполна. Именно при нем, в 1904–1916 гг., семейный капитал вырос в три раза<sup>10</sup>.

Занятия живописью в молодости не прошли даром для обстоятельного характера будущего коллекционера, он занимался вместе с братом и потом всегда с удовольствием вспоминал о поездках на пленэр<sup>11</sup>. Напомним, что одним из преподавателей был молодой Константин Коровин, тесное общение с которым было продолжено в последующие годы. Разумеется, полученная «прививка к живописи» отразилась на понимании законов развития искусства, воспитала эстетический вкус и живой интерес к современному художественному процессу.

В сфере коллекционирования Иван проявлял ту же серьезность, что в производственных делах, ему требовалось время для принятия решения о покупке той или иной картины, о чем не раз упоминали современники. Сергей Маковский отмечал самостоятельность вы-

---

<sup>4</sup> Демская А.А. С.И. Шукин и история его собрания // Тезисы докладов научной сессии, посвященной итогам работы ГМИИ им. А.С. Пушкина за 1970 год. М., 1971. С. 20; Она же. К истории собирательской деятельности И.А. Морозова // Тезисы докладов научной сессии, посвященной итогам работы ГМИИ им. А.С. Пушкина за 1972 год. М., 1973. С. 18–19.

<sup>5</sup> Яворская Н.В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918–1948. М., 2012.

<sup>6</sup> Костеневич А. Искусство Франции. 1860–1950. Живопись. Рисунок. Скульптура. Государственный Эрмитаж. В 2 т. СПб., 2008.

<sup>7</sup> Бессонова М. А., Георгиевская Е. Б. Франция второй половины XIX–XX века. Собрание живописи. М., 2001.

<sup>8</sup> Семёнова Н.Ю. Сергей Шукин и его коллекция. М., 2017; Она же. Михаил и Иван Морозовы. Коллекция. М., 2018.

<sup>9</sup> Варвара Алексеевна Морозова. На благо просвещения Москвы. В 2 т. Т. 2. М., 2008. С. 398.

<sup>10</sup> Полунина Н., Фролов А. Коллекционеры старой Москвы. Иллюстрированный биографический словарь. М., 1997. С. 216.

<sup>11</sup> Борис Терновец считал, что «раннее общение с природой зародило исключительную любовь и понимание пейзажной живописи, которые ... скажутся впоследствии на составе его собрания» (Варвара Алексеевна Морозова... Т. 2. С. 400).

бора, закрытость от посторонних влияний<sup>12</sup> владельца коллекции, которому удалось собрать произведения высокого качества — уникальные собрания Боннара, Тогена, Сезанна и др., которому позавидовали бы крупнейшие европейские музеи. Его приобретения носили неслучайный характер, отличались системным подходом, продуманностью наперед, его выделяла неторопливость и последовательность в освоении современного искусства.

Эстетические предпочтения И. Морозова претерпели логичную и заметную эволюцию. В этом смысле симптоматично сказанное о нем с большим уважением Игорем Грабарем: «...начал скромно, покупая сначала “смирные” вещи и только постепенно переходя к более решительным новаторам. Сперва он покупал только русских, перейдя к французам довольно поздно...»<sup>13</sup>. Обдуманность и взвешенность при принятии решений были частью его натуры, он не бросался словами и обещаниями. Когда Грабарь, будучи попечителем Третьяковской галереи, попросил Ивана Морозова войти в ее Совет, тот «решительно отказался, ибо почестей не любил, а полезным себя для галереи не считал. ... убедить его не удалось»<sup>14</sup>.

Маргарита Морозова, вдова умершего старшего брата, считала, что коллекционирование для Ивана составляло досуг, позволяло отдыхать от ежедневных предпринимательских забот. Это мнение подтверждает его друг молодости Юрий Бахрушин: «Морозов любил жизнь и умел жить. Его картины не превратили его в скупого рыцаря, он не отказывался ни от посещения театров, ни от поездок на курорт, ни от посещения своих знакомых, от появления в ресторанах»<sup>15</sup>. В то же время М.К. Морозова называет Ивана Абрамовича «убежденным консерватором»<sup>16</sup>. Сегодня эта характеристика вызывает некоторое недоумение. Думается, что многие черты, приписываемые ему современниками в мемуарной литературе, едва ли выдерживают испытание временем.

«Чуждый страстности Щукина, вносящий всегда осторожность и строгость выбора, боящийся резкостей, всего неустановившегося и борющегося, Морозов предпочитал мирные поиски... скитальческому темпераменту Щукина...»<sup>17</sup>, — отмечал Б.Н. Терновец, исто-

---

<sup>12</sup> *Маковский С.* Французские художники из собрания И.А. Морозова // Аполлон. 1912. № 3-4. С. 5.

<sup>13</sup> *Грабарь И.Э.* Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках. М., 2001. С. 241.

<sup>14</sup> Там же. С. 242.

<sup>15</sup> Цит. по: *Собрание Морозовых. Шедевры живописи. Каталог выставки / Автор и сост. А. Балдассари. Фонд Louis Vuitton. Париж, 2021. С. 432.*

<sup>16</sup> *Варвара Алексеевна Морозова...* Т. 2. С. 398.

<sup>17</sup> *Терновец Б.Н.* Письма. Дневники Статьи. М., 1977. С. 119.

рик искусства и один из первых директоров Государственного музея нового западного искусства (ГМНЗИ), основу которого составили объединенные коллекции Щукина и Морозова после их национализации.

Хорошее владение иностранными языками, полученное И. Морозовым во время обучения за границей, не только оказало ему большую помощь при общении с профессиональной средой, но и помогло собрать прекрасную библиотеку — общие труды по истории искусства, монографии, художественные журналы. КATALOGИ выставок на русском, французском, немецком, английском языках<sup>18</sup>, которые он, несомненно, пристально изучал. В ГМИИ имеется 45 каталогов парижских Салонов 1890–1913 гг.<sup>19</sup> из собрания коллекционера, и что особенно ценно для историков искусства, они хранят сделанные И.А. Морозовым карандашные заметки, которые позволили куратору выставки в ГМИИ «Брат Иван. Коллекции Михаила и Ивана Морозовых» А.В. Петухову впервые их проанализировать: в период с 1906 по 1910 г. Морозов достаточно быстро освоил художественный рынок Парижа. Его система оценок, зафиксированная для себя в этих каталогах, выглядит продуманной и математически стройной (недаром он учился в Высшей политехнической школе в Цюрихе, на факультете естественных наук): немногие избранные произведения удастаивались записи «куплено» или «хорошо», чаще можно увидеть «недурно», «неважно», «так себе», «как всегда» и даже — «плохо». Ко многим картинам можно встретить весьма «говорящий» комментарий: «посмотреть, подождать», раскрывающий позицию коллекционера, взвешенность и обстоятельность его характера, но также и ценностный подход. К началу 1910-х гг. Морозов перестал делать заметки в каталогах — его тактика, взгляды и приемы собирательства определились, по заключению А.В. Петухова, «глаз уже безошибочно выделял шедевры, а коллекционер полностью перешел к точечным покупкам и заказам у художников и торговцев картинами»<sup>20</sup>.

Иван Морозов окружил себя широким кругом знакомых из профессиональной среды, со многими из них он состоял в деловой переписке. Приступив к коллекционированию, он тесно общался с избранным кругом русских художников. Начало общению было положено еще при жизни брата Михаила в его особняке на Смолен-

---

<sup>18</sup> Брат Иван: Коллекции.... С. 38. В фонде ГМНЗИ числилось 423 экземпляра, однако не все они сегодня находятся в библиотеке ГМИИ, часть из них была отправлена в библиотеки других художественных музеев.

<sup>19</sup> Там же. С. 68.

<sup>20</sup> Петухов А. Указ. соч. С. 11.

ском бульваре, в котором на «морозовских» воскресных завтраках, начиная с 1893–1894 гг., собиралась компания живописцев, определявших в тот период пути дальнейшего развития отечественного искусства (К.А. Коровин, В.А. Серов, М.А. Врубель, С.А. Виноградов и др.). Иван Абрамович бывал на этих знаменитых собраниях, которые давали живое непосредственное общение, ставшее плодотворной питательной средой для формирования интересов коллекционера, его эстетических пристрастий. По-видимому, тогда он успел вкусить прелесть «приобретательства», переняв по наследству «бациллу коллекционирования».

Не только русские и французские художники, но и европейские галеристы и арт-дилеры советовали ему приобрести то или иное произведение, порой оказывали влияние, а иногда, как водится, и «давление» на собирателя. Архив ГМИИ хранит счета на приобретенные картины от разных торговцев, среди них самые громкие имена — Дюран-Рюэль, Воллар, Дрюэ, Канвейлер и другие, с которыми Иван Морозов поддерживал контакты<sup>21</sup>. В литературе встречается достаточно «взаимоисключающих» историй, когда одни мемуаристы приводят примеры собственных «успешных советов» по приобретениям коллекционера, а другие упоминают случаи несогласия Морозова со своими «нашептывателями» (выражение А. Эфрос). Также есть указания на отказы<sup>22</sup>, правда, немногие, от собственных покупок, их он отсылал обратно в Париж.

Начало коллекции было положено произведениями русского искусства. Обычно, если нет достоверных указаний от самого коллекционера, первую покупку определяют по дате квитанции или самому раннему упоминанию в письмах. Так, первое приобретение Ивана Морозова отсылает к 1891 г.<sup>23</sup>, к покупке на передвижной выставке пейзажа «Зима»<sup>24</sup> малоизвестного ныне мастера А.П. Левченко. Это своего рода первая проба до момента понимания начинающим коллекционером своих истинных собирательских устремлений и задач. В настоящее время местонахождение работы неизвестно, не исключено, что она была «удалена» еще при жизни владельца.

Коллекционирование Сергея Шукина также естественно началось с русской живописи, но, приступив к собиранию европейского

<sup>21</sup> Личный архив Ивана Морозова не сохранился, а возможно и был уничтожен самим владельцем перед эмиграцией в 1919 г.

<sup>22</sup> Брат Иван: Коллекции... С. 41.

<sup>23</sup> Семенова Н. Михаил и Иван Морозовы. С.15. В то же время Б.Н. Терновец указал дату начала коллекции — 1900 г. (Терновец Б.Н. Письма. Дневники. Статьи. С. 107). В другом месте в той же статье Терновец пишет, что И.А. Морозов начал собирать с начала 1890-х (Там же. С. 118).

<sup>24</sup> ОР ГТГ. Ф. 9. Ед. хр. 871.

искусства, он полностью отказался от русского. Иван Морозов коллекционирование русских мастеров не оставил, напротив, продолжил, и — следует подчеркнуть — процесс формирования коллекций французской и русской живописи происходил параллельно.

В последнюю для Михаила поездку во Францию весной 1903 г. (осенью Михаил ушел из жизни) Иван посетил в Париже Салон Независимых и Салон Национального Общества изящных искусств, отличавшийся определенным консерватизмом. Тогда же, по-видимому, состоялись знакомства со многими маршанами: «...под влиянием его [старшего брата] кончины у Ивана Абрамовича формируется решение продолжить начатое братом собирательство французской живописи. С этого момента начинаются ежегодные поездки в Париж для систематического ознакомления с выставками; рамки приобретения расширяются, И.А. Морозов как бы ведет дальше любимое дело брата, связь и преемственность обеих коллекций он всегда живо чувствовал и любил на нее указывать»<sup>25</sup>. Все последующие годы вплоть до начала Первой мировой войны Иван каждый год отправлялся в Париж, навещая не только знакомых арт-диллеров, но и посещая знаменитые Осенние салоны, которые в ту пору проходили сначала в Пти Пале, затем переместились в Гран Пале. «Боевой лабораторией Европы»<sup>26</sup> называли тогда, в начале XX в., парижские салоны, где получал вдохновение Иван Морозов.

Период фактического погружения Морозова в европейский рынок длился около десяти лет — с 1903 по 1913 г. Он открывает себя покупкой спокойного и мягкого по цветовому решению импрессионистического пейзажа А. Сислея («Мороз в Лувесьенне», 1873, ГМИИ, приобретено в 1903) и первого шедевра, купленного Иваном Абрамовичем, погрудного «Портрета актрисы Жанны Самари» работы О. Ренуара (1877, ГМИИ, приобретено в 1904). А завершается знаменательными приобретениями 1913 г. — двумя произведениями П. Пикассо: одним из лучших произведений «розового» периода «Девочка на шаре» (1905) и кубистическим «Портретом Амбруаза Воллара» (1909–1910, обе — ГМИИ). Появление в коллекции знаковых произведений Пикассо стало более чем симптоматичным для осмысления роли мастера в истории искусства XX в.

Логика столь быстрой эволюции вкусов от Сислея и Ренуара к Пикассо продолжает удивлять и сегодня, в особенности с учетом специфики художественной жизни в России.

---

<sup>25</sup> Терновец Б.Н. Письма. Дневники Статьи. С. 108.

<sup>26</sup> Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. М., 1982. С. 606.

До сих пор в искусствоведческой литературе, посвященной Морозовым, исследовательское внимание, разумеется, приковано к коллекционированию французской живописи<sup>27</sup>, как обозначившей главный вектор развития мирового искусства, начиная с 1870-х — импрессионизм, неоимпрессионизм (дивизионизм, пуантилизм), постимпрессионизм, фовизм, кубизм и т.д. До сих пор среди специалистов по многим вопросам не достигнуто единодушия, в том числе в терминах, подходах и методах изучения, исследователи продолжают спорить, к какому из направлений относится тот или иной художник, существует множество определений и интерпретаций.

В России, еще более чем в Европе, собрание И.А. Морозовым главных произведений французского искусства развивалось в обстановке непризнания и отторжения этой живописи подавляющим большинством общественности. Ранее на эти процессы, в особенности на «русский контекст», обращали мало внимания. Уровень осведомленности российской публики о современном европейском искусстве был крайне низок. «В широких кругах русского общества до сих пор еще держится взгляд на новое искусство, как на искусство *декадентское*, как на продукт упадка и вырождения, симптом “болезни духа”»<sup>28</sup>.

Пропаганда современного европейского искусства (импрессионистов, постимпрессионистов, кубистов, фовистов, немецких экспрессионистов и т.д.) на рубеже XIX–XX вв. среди широкой публики представлялась весьма актуальной. В нее активно включились художественные журналы, они же оказали влияние, в том числе, и на развитие коллекционирования в России. Эту политику разработал Сергей Дягилев, возглавивший петербургское объединение «Мир искусства». Он развивал широкие художественные связи России и Европы. Его стратегию органично продолжили крупнейшие издания Серебряного века — «Искусство» (выходил в течение одного 1905 г., во втором номере (февраль) были опубликованы репродукции картин из коллекции С.И. Щукина — К. Моне, П. Боннар, Э. Вюйар, П. Гоген)<sup>29</sup>, «Весы» с его «западнической ориентацией», «Золотое руно» издателя Н.П. Рябушинского, и наконец, «Аполлон», главным

---

<sup>27</sup> Тугендхольд Я. Пейзаж в французской живописи. СПб., [1911]; *Маковский С.* Указ. соч.; *Эфрос А.* Человек с поправкой. Памяти И.А. Морозова // Среди коллекционеров. 1920. № 10; *Терновец Б.Н.* Собиратели и антиквары прошлого // Среди коллекционеров. 1921. № 10; *Яворская Н.В.* Указ. соч.

<sup>28</sup> Тугендхольд Я. Французское искусство и его представители. (Сборник статей). СПб., 1911. С. 3.

<sup>29</sup> Искусство: журнал художественный и художественно-критический. 1905. № 2. С. 13.

редактором, которого выступил С.К. Маковский. Последний опубликовал каталог собрания французской живописи И.А. Морозова. Все они сыграли определенную роль в профессиональном (формально-живописном) просветительстве, также в формировании модерна и символизма, но, несомненно, способствовали и первым экспериментам авангардистов. В журналах этого времени публиковались статьи, в которых был обозначен вектор на обретение новых эстетических и философско-духовных ориентиров. Они же участвовали в становлении художественного самосознания культуры и искусства той поры. При журналах организовывались выставки, которые Иван Абрамович часто посещал и иногда покупал русскую и даже французскую живопись. Самое знаменательное, пожалуй, приобретение состоялось в 1908 г. на выставке «Салон Золотого Руна», когда Морозов купил «Ночное кафе» (1888) Ван Гога<sup>30</sup>.

Коллекционер игнорировал насмешливое отношение подавляющей части европейской публики к новейшему французскому искусству, а также — и его более жесткое и стойкое неприятие в России. Он опирался на свой личный вкус, который постепенно сформировался благодаря углубленному и интенсивному самообразованию в сфере истории искусства. Это впоследствии, спустя годы искусство постимпрессионистов, фовистов, кубистов и многих художников этого времени стали принимать как истинно революционное, а тогда для современников, по образному определению К.С. Петрова-Водкина, оно выглядело в лучшем случае «диковинами» даже для французского вкуса, и тем более для русского, всегда более консервативного. Весьма характерно признание начинающего живописца: «Ведь Матисс, Пикассо и Ван Гог и для нас, специалистов, были тогда неожиданными, и мы-то с трудом и с руганью разбирались в них». Будучи в ту пору учеником Московского училища живописи, ваяния и зодчества, он вспоминал о «безразборном» влиянии на молодежь позднейшей модернистской французской живописи: «Зараза шла со Знаменского переулка, от Щукина»<sup>31</sup>.

В этом смысле подвижки в системе ценностей такого тонкого знатока живописи и авторитетного критика, как мирискусник А.Н. Бенуа, на рубеже XX столетия представляют яркий пример сложного «эстетического распутья». К тому же он принадлежал к тому же поколению, что и Морозов. Так, в середине 1890-х гг. познакомившись с полотнами Гогена и Ван Гога, Бенуа признался: «Сказать, что всё дрянь, будет неверно, но что всё довольно слабо — это так!..

---

<sup>30</sup> В 1933 г. выдано через контору «Антиквариат» Наркомторга СССР, ныне хранится в Художественной галерее Йельского университета (Нью-Хэйвен, США).

<sup>31</sup> *Петров-Водкин К.С. Указ. соч. С. 366.*

Раз выставлял там Гоген свои Таитские “этюды”. Вот приблизительно образчик... вода зеленая, песок желтый, небо красное, трава коричневая, гора лиловая, женщина желтая. Очень мило и весело. Я сначала подумал, что он хотел передать Таити с наивным пониманием туземца, но нет, оказывается... он бретонскую деревню отражает с такой же примитивностью. Но, может быть, он желает передать бретонскую деревню с наивным пониманием бретонского мужика? Быть может, в этом будущее? Другой раз выставлял другой — прославленный Ван Гог голландец *jeune* [молодой, *франц.*]. Он умеет рисовать и даже довольно ловко, но картины и почти все этюды — шаржи и не остроумные»<sup>32</sup>. Спустя 10 лет он же более осторожно высказывался относительно искусства Гогена: «Хотя запад и гнил, однако ... Я, наконец, оценил Гогена и, хотя его в свой Олимп еще не помешаю, однако, снимаю шляпу и люблю его»<sup>33</sup>.

Спустя полтора десятилетия для А.Н. Бенуа участники знаменитого триумвирата «Сезанн, Гоген, Ван Гог» стали признанными классиками французского искусства, и он уже пытался разобраться в живописи Пикассо, оценив его кубистические произведения как выражение «новой эры искусства»<sup>34</sup>. «Страшно в новом искусстве не то, что оно “чудит”, созидавая чудовищ, а страшно то, что оно забирается куда-то в тайные и очень опасные места, не зная, во имя чье оно это делает, не задаваясь даже вопросом о своем конечном смысле...»<sup>35</sup>, — делился с читателями историк искусства. В том же 1913 г., когда Морозов сделал свои два приобретения Пикассо, Бенуа все еще не принимал этого испанца, называя его «еретиком», а творчество художника — «кошмарной абракадаброй»<sup>36</sup>. Признавшись, что картины Пикассо его «по-прежнему смущают», он, тем не менее, констатировал, что его произведения находятся в «пределах искусства»<sup>37</sup>. Размышления над природой творчества Пикассо он продолжит в эмиграции в 1930-е гг., оценивая разные подходы к искусству в XX столетии, но в целом продолжая дистанцироваться от искусства признанного мэтра<sup>38</sup>.

---

<sup>32</sup> Константин Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 441.

<sup>33</sup> ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 21. Л. 5.4.

<sup>34</sup> Бенуа А. Московские впечатления. II // Речь. 1911. 4 (17) февраля. С. 2.

<sup>35</sup> Цит. по: *Доронченков И.А.* Пикассо в России в 1910-е — начале 1920-х годов. К истории восприятия // Пикассо сегодня: Коллективная монография. М., 2016. С. 121.

<sup>36</sup> Бенуа А.Н. Дневник художника // Речь. 1913. 21 октября.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Бенуа А.Н. Выставка Пикассо // Бенуа А.Н. Художественные письма. 1930–1936. М., 1997. С. 109–113.

Тем временем С.И. Шукин, увлекшись Пикассо, начал его коллекционировать с 1909 г. и за пять лет приобрел около 50 произведений. И.А. Морозов, как известно, своего первого Пикассо «Арлекин и его подружка (странствующие гимнасты)» (1901, ГМИИ) получил, так сказать, «в придачу» за небольшую сумму в 300 франков в 1908 г., «взяв» работу и не придав ей значения, а имя художника уточнил позже, занимаясь изданием каталога своей коллекции для журнала «Аполлон» в 1911 г.<sup>39</sup> Вместе с тем, две последние покупки («Девочка на шаре» и «Портрет Амбруаза Воллара») стали основополагающими для морозовской коллекции, дополнив небольшую, но важную ее часть произведениями «розового» и кубистического периодов главного мэтра XX в., лидера мирового авангарда рубежа 1910-х, который слыл для европейцев и малой части русских продвинутых молодых мастеров фигурой, активно обсуждаемой и самой дискуссионной. В России его имя в этот период воспринималось как провокативное. Вместе с тем художники авангардного толка (В.В. Кандинский, М.М. Матюшин, Н.С. Гончарова, М.Ф. Ларионов и др.) видели в нем самого перспективного мастера.

Насколько разнообразны и противоречивы были мнения в отношении новейшего французского искусства в России в пору собирательства Ивана Морозова, трудно себе представить, если даже во Франции приобретение работ импрессионистов в государственные музеи началось в лишь в середине 1890-х<sup>40</sup>. Проницательные соотечественники не могли найти объяснение факту отсутствия в европейских музеях полотен художников, собранных Морозовым, которые отразили «целую эпоху в истории искусства, многозначительную эпоху напряженной борьбы живописи за живопись»: «Непостижимо — музеи [Франции] все еще не могут решиться признать Сезанна! ... Скоро ... придется из Парижа ездить в Москву... в музеях Франции нет лучших произведений Мане и первых импрессионистов, а то небольшое что есть, почти всегда случайные дары жертвователей»<sup>41</sup>. Всё самое важное, произошедшее во французском искусстве в последней трети XIX — первом десятилетии XX в., расплылось по частным коллекциям Европы, и Морозовское собрание стоит в этом ряду на одном из первых мест, заключал критик в 1912 г.<sup>42</sup>

В русле сказанного неслучайно участие Морозова во второй половине 1900-х — 1910-е гг. в важных художественных проектах, кото-

---

<sup>39</sup> Семенова Н. Михаил и Иван Морозовы. Коллекции. С. 134.

<sup>40</sup> Тугенхольд Я. Французское искусство и его представители. С. 53.

<sup>41</sup> Маковский С. Указ. соч. С. 6.

<sup>42</sup> Там же.

рые, несомненно, способствовали как расширению его эстетических горизонтов, так и просвещению публики в России и в Европе.

В 1906 г. Иван Абрамович в числе меценатов вместе с С.С. Боткиным, В.О. Гиришманом, В.В. фон Мекком и др. поддержал частную инициативу С.П. Дягилева в Осеннем салоне Парижа по продвижению русского искусства в Европу. Легендарная ретроспективная выставка отечественного искусства прошла в Гран Пале. Ее целью стало знакомство публики с русским искусством от икон до современности. В сокращенном виде она побывала в Берлине и Венеции (1907). Качество отбора произведений, проведенного с высочайшим знанием дела, было отмечено многочисленной критикой. На эту выставку Морозов представил работы из своего собрания — Коровина, Борисова-Мусатов, Головина и др. и приобрел с нее же несколько ярких произведений отечественных мастеров («Мартовский снег» Грабаря (1904), «Портрет Ф.И. Шаляпина» К. Коровина (1905, обе — ГТГ). За участие в этом проекте он был избран почетным членом Осеннего салона и награжден орденом Почетного легиона.

Яркое выступление русского искусства на международной арене имело оглушительный успех и дало серьезный повод поразмышлять об особенностях русского художественного мировоззрения и его встраивании в европейский контекст, о чем не мог не задумываться Морозов. «Наша живопись уже принадлежит общему потоку живописи всеевропейской», — таков важный итог дягилевской выставки в Париже, названной П.П. Муратовым «надежнейшим из всех мостов» в европейское искусство<sup>43</sup>.

В 1910-м Морозов становится участником другого знакового выставочного проекта, выступив членом комитета по его организации. Эта выставка вошла в историю русской художественной культуры под названием «Сто лет французской живописи (1812–1912)». Она была организована зимой 1912 г. в Петербурге журналом «Аполлон» и Французским институтом и по существу явилась выражением комплекса художественных идей, бытовавших в Северной столице<sup>44</sup> вокруг этого издания, призывавшего к «строгому исканию красоты», к «сильному жизненному искусству за пределами болезненного распада духа и лженоваторства», к «непримиримой борьбе... со всяким посяганием на хороший вкус»<sup>45</sup>. Центральной задачей строителей

---

<sup>43</sup> Муратов П. О живописи // Перевал. Журнал свободной мысли. 1906–1907. № 5. С. 40.

<sup>44</sup> В ее состав было включено более тысячи произведений, она стала самой обширной из всех экспозиций французского искусства за пределами Франции.

<sup>45</sup> Маковский С. Вступление [к № 1 журнала «Аполлон»] // Маковский С. Портреты современников. М., 2000. С. 583.

была демонстрация главных художников XIX столетия и установление преемственности современных течений со славным прошлым французского искусства. При этом организаторы декларировали отказ от включения произведений официального академического или салонного направления. Свое внимание они сосредоточили не на истории живописи, скульптуры, рисунка в целом, а исключительно на творчестве «художников-вожаков», которые в свое время открывали новые пути в искусстве. Их выбор был достаточно характерен для эпохи Серебряного века: от Давида и Энгра к Коро, Домье, Курбе, и далее — к Моне, Ренуару, Сезанну и Гогену. Другими словами, на выставке были показаны произведения классицизма, романтизма, реализма, барбизонской школы, и, наконец, импрессионизма и постимпрессионизма. Устроителям выставки было важно, в том числе, продемонстрировать, как формировалось в искусстве в недрах самой Академии противостояние ей и старым традициям и как бунтари со временем превращались в классиков. Во вступительном слове Н.Н. Врангель и С.К. Маковский подчеркнули свое желание подвести «итоги французской живописи за XIX столетие». В их осознанном отказе от экспонирования художников, принадлежащих всецело XX в., была скрыта программа журнала, ориентированного на классические традиции, на постепенность и равновесность в освоении приемов больших стилей. Такой подход в свою очередь выявил непринятие радикальных новаторов в лице молодежи, следовавшей за Пикассо, к тому же в экспозицию не были включены мастера, не являющиеся по происхождению французами (Ван Гог, Пикассо и др.)<sup>46</sup>.

В продолжение политики журнала «Аполлон», вслед за этой громкой выставкой вышла в свет значимая публикация Сергея Маковского «Французские художники из собрания И.А. Морозова»<sup>47</sup> с полным каталогом частного московского собрания французского искусства и 52 черно-белыми репродукциями. Это первая статья, анализирующая французское искусство из морозовской коллекции. В статье подчеркивалась ценность и уникальность собрания, также важность для «всякого понимающего современного искусства...». С. Маковский дал емкое определение коллекции, назвав ее «музеем личного вкуса», подчеркнув определенные владельческие «пристрастия». Он отметил, что в ней «изысканно представлены избранные» — ставшие к этому времени уже именитыми импрес-

---

<sup>46</sup> Выставка «Сто лет французской живописи (1812–1912)», устроенная журналом «Аполлон» и Institut français a St. Pétersbourg: каталог. СПб., 1912. С. 14.

<sup>47</sup> Маковский С. Французские художники из собрания И.А. Морозова. С. 5–16.

сионисты — от Моне, Ренуара, Сислея, Писсаро, Дега — до их последователей — Сезанна, Ван Гога (был включен, несмотря на свое происхождение), Гогена — и преемников — Боннара, Синьяка, Марке, Фриеза, «вплоть до Матисса и “дикой“, склонной к кубизму молодежи»<sup>48</sup>. Отделив современных вожаков от «прославленных учителей», он тем самым продолжил в своем очерке политику журнала и констатировал состоявшуюся «канонизацию»<sup>49</sup> Моне и Ренуара, которая еще полтора десятилетия назад казалась невысказанной. Напомним: после экспонирования в 1896 г. на Французской выставке в Петербурге и Москве<sup>50</sup> знаменитая картина Клода Моне «Сток сена на солнце» (1891, Кунстхаус, Цюрих) перевернула представления многих отечественных художников о задачах живописи. Тогда русская живопись была потрясена отказом от предметности, сотворенным импрессионистами. С той прославленной выставки прошло 15 лет, и на рубеже 1910-х сложилась уже иная ситуация. На арену выходили молодые авангардисты.

Между двумя датами — 1906 и 1912 гг. — по существу происходила наиболее активная фаза коллекционирования Морозовым французских авангардистов, называемых сегодня постимпрессионистами, которые и оказали самое непосредственное влияние на судьбы русского левого радикального искусства. Тогда же была сформирована основная часть коллекции. В 1906 г. Иван Абрамович приобрел большую группу произведений разной стилиевой направленности. В его коллекцию вошла первая работа полюбившегося ему впоследствии члена художественной группы «Наби» Мориса Дени. Позже его декоративные полотна, сочетавшие реальность и фантазии, античность и современность, украсят музыкальную гостиную особняка Морозова на Пречистенке. Тогда же он приступил к покупке фовистов, составивших полную противоположность представителям символизма и группе «Наби». Купленная в 1906 г. картина Синьяка («Весна в Провансе», 1903, ГМИИ), выделялась открытым чистым цветом и выдавала движение мастера в сторону дивизионизма.

Для узкого круга особо одаренных ценителей искусства значение прославленного триумвирата «Сезанн, Гоген, Ван Гог», названных в 1910 г. постимпрессионистами, стало очевидно в 1900-е, а может быть и раньше. Каждый из этих мастеров обрел свой индивидуаль-

---

<sup>48</sup> Там же. С. 5.

<sup>49</sup> Там же. С. 6.

<sup>50</sup> См.: *Доронченков И.* «...почва ... для вечного движения вперед». Как в России понимали и не понимали импрессионизм // *Импрессионизм в авангарде.* [Каталог выставки.] М., 2018. С. 17.

ный путь в искусстве, сделав решительный шаг по пути преодоления импрессионистского метода, совершив перестройку общепринятой живописно-пластической системы в пользу чистой живописности. Если вначале пути в искусстве каждого из них, точнее при жизни, их почитали за изгоев, гениев-одиночек, и только тонкие любители живописи сумели оценить их по достоинству, то уже спустя два-три десятилетия, в 1908 г., Грабарь назвал их классиками, «дедами и отцами новейшего поколения»<sup>51</sup>.

Первым из этой «тройки» в системе эстетических предпочтений Морозова стоит Поль Сезанн — один из самых любимых его художников, в чем-то близких коллекционеру в понимании задач искусства. Посетив две персональные выставки «отшельника из Экса», одну в 1904, вторую в 1907 г., после смерти мастера, Морозов наметил к приобретению ряд работ, которые выстраивались в стройную эволюцию его творчества: от ранних (в интерьере) поисков до последнего «голубого» — пейзажа, который коллекционер выискивал, ждал его «освобождения» на рынке несколько лет. Морозов предпочитал пейзаж, и в сезанновском блоке произведений коллекции преобладал именно этот жанр. Между тем первой покупкой среди работ Сезанна стал «Натюрморт с драпировкой» (1894–1895, ГЭ), а в одну из последних поездок в Париж он купил два ранних интерьера. Избранные коллекционером работы отличает гармоничность, ясность, конструктивность композиции и особая звучность колорита. Иван Абрамович приобрел 19 произведений Сезанна, собранные вместе в его московском музее на Пречистенке они составили самый ценный раздел, в особенности с точки зрения его влияния на пластические поиски соотечественников. «Русскими» или «московскими сезаннистами» называли, прежде всего, мастеров объединения «Бубновый валет», в который в разные годы входили И.И. Машков, П.П. Кончаловский, А.В. Куприн, А.В. Лентулов, Р.Р. Фальк, В.В. Рождественский, М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова и др. Многие их работы вошли в коллекцию Ивана Абрамовича.

Вторым по значению в собрании Морозова стоит назвать Поля Гогена, 11 произведений которого раскрыли его путь в искусстве, причем коллекционер с особым интересом следил за появлением каждой новой публикации о художнике. Как и с Сезанном, Иван Абрамович, посетив в 1906 г. посмертную выставку художника, отметил в каталоге ряд работ для приобретения. Ему потребовалось некоторое время на обдумывание, и к 1910 г. монография Гогена уже сложилась. В ней отражены натюрморт, пейзаж, жанр, среди

---

<sup>51</sup> *Грабарь И.Э.* Салон «Золотого руна» // *Весы.* 1908. № 6. С. 93.

них — пять безусловных шедевров («Цветы Франции», 1891, ГМИИ; «Женщина, держащая плод», 1893, ГЭ; «Кафе в Арле», 1888, ГМИИ; «Великий Будда», 1899, ГМИИ; «У подножия горы», 1892, ГЭ). Неторопливая жизнь далекой Океании, экзотических тропиков, поражающих европейцев непривычной яркостью синих деревьев и красных небес, неожиданное соединение наива, медитативности, непривычной декоративности обезоруживала и возмущала современников, но не молодых русских художников, которые умели восхищаться и оценили неординарность, нестандартность пластического взгляда на мир, солидаризуясь с найденной привлекательностью неевропейских цивилизаций, миром почти первобытных людей. Русская критика пыталась разобраться в притягательности Гогена и нового искусства. Игорь Грабарь признал: «Во всей истории искусства, может быть, не было художника, обладавшего большей дерзостью и решительностью, чем Гоген»<sup>52</sup>. Николай Гумилев констатировал, что «Поль Гоген ушел не только от европейского искусства, но и от европейской культуры. Его преследовала мечта о будущей Еве, идеальной женщине грядущего...»<sup>53</sup>. Максимилиан Волошин, полагал, что «Гогену не нужно было философского камня. Он любил простое, реальное, конкретное, человеческое. Он любил вещество и его формы, а не идею. Он искал вовсе не новой живописи, а новых ликов жизни»<sup>54</sup>. С.К. Маковский в своем видении вступал в противоречие с предыдущими рецензентами, пытаясь дать собственное объяснение катаклизмам, потрясших искусство живописи в конце XIX столетия: «Новое искусство не выносит утонченного — оно пресытилось им... морозовское собрание превосходно иллюстрирует искусство Гогена... Краски составляют большую часть прелести Гогена... Краски, каких давно не знала европейская живопись, потому что в течение веков она была чужда декоративности... Недаром из Европы, от цивилизации умеренности, от робких идеалов, потянуло Гогена в варварские экзотические края... на “Острова блаженных”, где ослепительна роскошь природы и прекрасен первобытный человек, словно сошедший с фрески древнего храма в сказочное царство пальмовых рощ, радужнокрылых колибри, прибрежных изумрудов, сапфировых небес... И разве все эти пейзажи с павлинами и женщинами... не таинственная сказка художника-философа о гармоничном человеке, овеванном близостью Бога?»<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> Грабарь И. По европейским выставкам // Мир искусства. 1904. № 8-9. С. 161.

<sup>53</sup> Н.Г. [Н. Гумилев]. Два Салона // Весы. 1908. Май. С. 103.

<sup>54</sup> Волошин М. Новые устремления французской живописи // Золотое руно. 1908. № 7-9. С. X.

<sup>55</sup> Маковский С. Страницы художественной критики. В 3-х кн. Кн. 3. СПб., 1913. С.178–179.

В истории московского коллекционирования «иконостас Гоге-на», собранный С.И. Щукиным из 16-ти картин, считается одним из главных его шедевров. Однако, по словам А. Барра, крупного американского историка искусства, посетившего в конце 1920-х Москву, его более впечатлило собрание морозовских «гогенов». Дискуссия о том, чьи «гогены» лучше, а стало быть, чей выбор знаменательнее: революционно мыслящего Щукина или эволюционно строящего свое собрание Морозова, останется навсегда открытой.

Творчество Винсента Ван Гога только в первые годы XX в.<sup>56</sup> начало широко привлекать европейских коллекционеров, маршанов, критиков и публику. Не все специалисты причисляли его к французскому искусству, ряд критиков прозревали в нем натуру фламандскую, разнящуюся с заданным вектором истории искусства, ориентированным на «франкоцентризм» в истории ранневропейского модернизма. В библиотеке И. Морозова нашлись последние издания по истории современного искусства<sup>57</sup>, в которых творчество Ван Гога рассматривалось в рамках новаторства, а его оригинальная стилистика (фактурный мазок, колорит) прямо связывалась прежде всего с психоэмоциональным переживанием. Морозов приобрел пять картин мастера. «Художником души» и «мучеником творческого пламени» назвал Ван Гога один из серьезнейших критиков Серебряного века Яков Тугендхольд, сравнил его лишь с Рембрандтом и подчеркнув большую разницу в миропонимании голландского искусства и Ван Гога. Весьма примечательно, что в статье о французском искусстве, дабы сделать понятной русской публике эмоционально-насыщенную цветом живопись этого художника, Тугендхольд находит определенное родство с отечественными писателями В.М. Гаршиным и Г.И. Успенским, душевная болезнь которых привела их к самоубийству<sup>58</sup>. Размышляя далее о природе творчества Ван Гога, Тугендхольд сближает его с «жестоким талантом» русской культуры — Достоевским», обнаруживая в них общую «жажду страдания» и «внутреннего горения», прозревая в обоих «душевный надрыв ... точно не красками, а кровью своего сердца писал он свои картины»<sup>59</sup>.

Купив в 1909 г. в Париже «Прогулку заключенных», вряд ли Морозов задумывался о том, о чем впоследствии упоминали исследователи, ссылаясь на прочтение художником статьи, посвященной «За-

---

<sup>56</sup> Первого Ван Гога «Море в Сен-Мари» (1888, ГМИИ) в Россию привез Михаил Морозов в 1901 г.

<sup>57</sup> Брат Иван: Коллекции... С. 110.

<sup>58</sup> Тугенхольд. Французское искусство и его представители. С. 60.

<sup>59</sup> Там же.

пискам из мертвого дома» Достоевского<sup>60</sup>, которое способствовало усилению трагического настроения сцены. Однако ряд исследователей опровергает эту точку зрения, ссылаясь на письма брату Тео, утверждая, что Ван Гог предпочитал романы Золя и не интересовался ни Достоевским, ни Ницше<sup>61</sup>. Вместе с тем, некоторая доля драматизма, связанная с христианским мировосприятием Достоевского, разумеется, улавливается в этом полотне.

Посещение больших ретроспективных выставок, разумеется, влияло на выбор коллекционера. Спустя некоторое время после осмотра выставки Клода Моне (1906) он приобрел намеченные к покупке произведения («Бульвар Капуцинок в Париже», «Сад в Монжероне» (1875) и «Сток сена в Живерни» (1886, оба — ГЭ). После первой выставки фовистов в Париже (1905), Морозов выказал живой интерес к «диким» и начал планомерно покупать Матисса, Дерена, Мангена, Вальта, Фриеза. Первым поступлением в 1906 г. стало полотно «Купальщицы» Мангена (1906, ГМИИ), затем «Баржи на Сене» Вламинка (1905–1906, ГМИИ) и «Просушка парусов» Дерена (1905, все — ГМИИ).

В год знакомства с Матиссом (1908) Морозов купил один из его ранних натюрмортов «Синий горшок и лимон» (ок. 1896–1897, ГЭ), ставший его первым приобретением в коллекции. Этот натюрморт был связан с большим произведением мастера «Десертный стол», которое было опубликовано на страницах журнала «Мир искусства» в 1904 г. Именно с него началось в России знакомство с творчеством художника<sup>62</sup>. Всего в коллекцию войдет пять полотен этого жанра. С момента знакомства с Матиссом при посредничестве Сергея Щукина Морозов будет заказывать картины ему лично.

И не то чтобы у Ивана Абрамовича во второй половине 1900-х утрачивается интерес к импрессионистам, нет, конечно, покупки продолжались. Однако далеко не случайны его слова, брошенные им в 1908 г. о знаменитом торговце импрессионистами, с которого он начал свое собирательство. Они освидетельствовали о происшедшей смене приоритетов в предпочтениях коллекционера: «У Durand-Ruel положительно ничего нет, скука невозможная»<sup>63</sup>. Около этого времени он отказался от трех работ Моне, Ренуара и Сислея, видимо, «чистил» свою галерею. В том же 1908 г. в его коллекцию вошло несколько «гогенов», «сезаннов», «Хижины» (1890, ГЭ) Ван Гога. В сле-

<sup>60</sup> Семенова Н. Михаил и Иван Морозовы. С. 209.

<sup>61</sup> Ваутер В. ван дер. Страстный книголюб: Ван Гог и литература // Мир Ван Гога. М., 2003. С. 56.

<sup>62</sup> Семенова Н. Михаил и Иван Морозовы. С. 402.

<sup>63</sup> ОР ГТГ. Ф. 10. Ед. хр. 4325.

дующем году в собрание поступили «Прогулка заключенных» (1890) и «Красные виноградники в Арле» (1888); также приобретен «Пейзаж в Овере после дождя» (1890, все — ГМИИ), по совету Мориса Дени.

Говоря о русском контексте новейшего французского искусства, следует обратить внимание еще на одно обстоятельство художественной жизни тех лет, несомненно, оказавшее определенное влияние на восприятие французского искусства и, конечно, на процессы коллекционирования.

При иллюстрированном московском журнале «Золотое руно» (1906–1909), тесно связанном с судьбами символизма в России и отражавшем все значимые явления современной художественной жизни страны, печатались в том числе статьи, прежде всего по новейшей (постимпрессионистической) французской живописи, часто еще непонятой и не оцененной по достоинству. При журнале, важно подчеркнуть, было организовано несколько художественных выставок «Салон Золотого руна» с масштабным включением европейской живописи. Однако первой выставкой журнала стала в 1907 г. выставка символисткой «Голубой розы». А в 1908–1910 гг. в Москве громко прошли смелые выставки журнала «Золотое руно» с участием французских художников. В каталоге второй выставки была сформулирована цель проекта, названная «двойкой». Во-первых, «путем сопоставления русских и западных исканий ярче осветить особенности развития молодой русской живописи и ее новые задачи»<sup>64</sup>; во-вторых — «подчеркнуть черты общие русскому и западному искусству, т.к. при всем различии национальных психологий (французы — более сенсуалисты, у русских художников больше одухотворенности), новые искания молодого искусства имеют некоторые общие психологические основы. Здесь — преодоление эстетизма и историзма, там — реакция против неоакадемизма, в который выродился импрессионизм. Если родоначальниками этого движения во Франции были Сезанн, Гоген и Ван Гог, то первый толчок в России был дан Врубелем и Борисовым-Мусатовым»<sup>65</sup>.

На первой выставке «Золотого руна» (1908) французский раздел доминировал по количеству привезенных полотен, на второй (1909) был достигнут баланс французского и русского искусства. Здесь экспонировались импрессионисты (Писсаро, Дега, Ренуар, Сислей и др.), мастера группы «Наби» (Морис Дени, Боннар, Руссель и др.), фовисты (Матисс, Дерен, Ван Донген, Манген, Вальта, Фриез и др.),

---

<sup>64</sup> Каталог выставки картин «Золотое руно». М., 1909. С. 4.

<sup>65</sup> Там же.

не получившие еще признания на родине, и конечно — уже к тому времени прославленные Сезанн, Ван Гог, Гоген.

Весьма показательно, что французское искусство, в самом последнем современном изводе второй половине 1900-х гг. прибыв в Москву, стало доступно для изучения узкому кругу художников и для приобретения — избранным любителям. До этого времени московские коллекционеры Щукин и Морозов не получали «внутренней поддержки»: привлекавшие их произведения западного искусства практически не ввозились на российский художественный рынок и не были знакомы зрителю. С первой выставки «Золотого руна» в Москве тогда, в 1908 г. Морозов купил один из шедевров Ван Гога «Ночное кафе» (1888).

Во второй половине XIX в. западное и отечественное искусство представлялись далекими друг от друга явлениями, и если в некоторых коллекциях европейское и русское соединялись в пространстве особняка, то размещались в разных залах, никак не претендуя на взаимодействие или диалог (у Д.П. Боткина, С.М. Третьякова, К.Т. Солдатенкова и др.). В русле принятой традиции развески живописи разных стран действует и Иван Морозов. В его особняке во второй половине 1900-х русское искусство было размещено на первом этаже, а французское — на втором, бельэтаже. Это подтверждается свидетельством Мориса Дени, приехавшего в Москву в январе 1909 г., оставившего короткие записи в своем дневнике о том, как ему пригласились Сомов, Врубель, Головин и «тонкий пейзажист Левитан»<sup>66</sup>. Этюды последнего украшали морозовский кабинет. «Весь верхний этаж громадного дома был отдан картинам французов, а русские помещены в нижнем этаже. Там Врубель, Левитан, Кустодиев, Остроухов, Серов, Сомов, Головин, Сапунов, я, Грабарь, Юон и целый зал замечательного художника Константина Коровина. И Крымов — этот чудесник! Коненков — мрамор и дерево»<sup>67</sup>, — вторит Сергей Виноградов в своих воспоминаниях, написанных уже в годы эмиграции в 1930-е гг.

На рубеже XIX–XX вв. сопряжение искусства живописи разных стран сначала в журнальной периодике, затем и в выставочной деятельности способствовало на первых порах простому взглядыванию, затем стало все более пристальным и серьезным, закладывая основу для более тесного и обоюдного контакта и взаимопроникновения. К происходящему современники отнеслись, как и положено, скеп-

---

<sup>66</sup> Цит. по кн.: *Семенова Н. Братья Морозовы. Коллекционеры, которые не торгуются?* М., 2019. С. 167.

<sup>67</sup> *Виноградов С. Пржежня Москва: Воспоминания.* Рига, 2001. С.117.

тически: одни обвиняли не только французов, но и молодых русских в чужеродных и примитивных заимствованиях и подражаниях, но были и другие, кто видел и находил преемственность в пластических экспериментах, презентуя их в качестве новаторских. Единицы осознавали, что новейшая французская живопись становится катализатором современного художественного процесса в России, в конечном счете являя русскую живопись в самых разных ее ипостасях, будь то импрессионизм, символизм, экспрессионизм, и, наконец, — авангард. К таким немногим современникам, безусловно, относился Иван Морозов.

Произведения многих русских мастеров, из тех, кто экспонировался на второй и третьей выставках «Золотого руна», впоследствии оказались в его собрании: П.В. Кузнецов, П.С. Уткин, Н.Д. Милитотти, М.С. Сарьян, М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова, И.И. Машков, А.В. Куприн и др. На третьей выставке 1909–1910 гг. были представлены только отечественные художники, среди них — голуборозовцы, хранившие верность утонченной эстетике символизма, а также молодые авангардисты, представившие радикальный срез современного искусства, пропитанного духом фовизма и постимпрессионизма (И.И. Машков, П.П. Кончаловский, А.В. Куприн, Р.Р. Фальк и др.). Прошло менее года, как они вместе с Ларионовым, Гончаровой, Лентуловым, Кандинским и Малевичем организовали оглушительную по воздействию на профессиональную среду и широкую публику выставку «Бубновый валет» (конец 1910 г.), ставшую первым выходом поколения авангардистов, смело заявивших о крутом и неотвратимом переломе в русском искусстве 1910-х гг.

Естественно, что рождающийся авангард во второй половине 1900-х возбуждал самые противоречивые реакции. Как отнесся к происходящим изменениям Морозов? В год первой выставки «Бубнового валета» (1910) он участвовал в выставочном проекте журнала «Аполлон», продолжившего стратегию своего предшественника «Мира искусства» и продвигавшего «классическое» французское искусство, ограниченное живописью XIX столетия. Был ли солидарен Иван Абрамович с политикой журнала? Соглашался ли также и с мирискусником А.Н. Бенуа, мечтавшим о «парнасском симбиозе, гармонии контрастов, многообразии в едином»<sup>68</sup>, участвуя в поддержке журнала? Как воспринимал сетования признанного критика, писателя и переводчика Павла Муратова, высказывавшего тоску по поэтическому началу? За тонкой декоративностью и «невиданными

---

<sup>68</sup> Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928. С. 56.

пожарами красок»<sup>69</sup> Муратову приоткрывалась пустота французского искусства, которая его страшила своей неизвестностью. Он был немало озадачен будущим искусства: «... будет ли завтрашний день дождлив или ясен...»<sup>70</sup>.

На эти вопросы коллекционер Морозов ответил рядом крупных и знаковых приобретений. Похоже, независимого Ивана Абрамовича дерзость «диких» не испугала. Именно в эти годы — 1907–1909 — он все более активно увлекается их произведениями, не обращая внимания на растерянность многих авторитетных отечественных критиков.

Со второй половины 1900-х гг. происходит своего рода поворот в стратегии коллекционера: заметно сокращается временной разрыв от момента создания картины автором до ее приобретения коллекционером, другими словами, ему не требуется времени на раздумывание — Морозов приобретает самое актуальное. Конечно, он продолжает охотиться за ранним Сезанном, формируя его монографию, или увлеченно ищет редкого Гогена. Он по-прежнему интересуется художниками-набидами — Морисом Дени (заказ панно в 1907 г.), Боннаром (заказ панно в 1910 г.), Русселем, Вьюаром, но не гнушается и современными фовистами (Вальта, Фриез, Дерен, Матисс и др.), приобретая их произведения чуть ли не в год создания.

В тот же период 1907–1909 гг. Морозов совершает ряд крупных, важных для будущего развития русского искусства приобретений отечественных художников самого последнего толка: от нежно-символистских произведений представителей объединения «Голубая Роза» до наивно-примитивистских картин Ларионова и Гончаровой. Большую часть работ он выбирает с выставок журнала «Мир искусства», «Золотое руно» и Союза Русских художников<sup>71</sup>. В русле сказанного, важно заметить, что художники достаточно свободно экспонировали свои картины на площадках самых разных объединений, не особенно придерживаясь тех или иных кружковых связей и аффилиаций. Так, например, в 1908–1909 гг. Иван Абрамович приобрел «У гранатового дерева» М.С. Сарьяна (1907)<sup>72</sup>, «Любители бури»<sup>73</sup> П.С. Уткина (1908), «Цветущий сад в

---

<sup>69</sup> Муратов П. Указ. соч. С. 42.

<sup>70</sup> Там же. С. 44.

<sup>71</sup> Квитанции и расписки на приобретение И.А. Морозова произведений русского искусства // ОР ГМИИ. Коллекция XII. Ед. хр. 15–17.

<sup>72</sup> Приобретено в июне 1908 г. на выставке «Салон “Золотого руна”» в Москве (Семенова Н. Михаил и Иван Морозовы. С. 550).

<sup>73</sup> Приобретено в 1908 г. на выставке «Салон «Золотого руна» за 400 руб. (Семенова Н. Михаил и Иван Морозовы. С. 556).

Бахчисарае» П.В. Кузнецова (1907)<sup>74</sup>, «Пионы» (1908)<sup>75</sup> и «Сельская ярмарка» С.В. Малютина (1907)<sup>76</sup>, «Сад весной. Весенний пейзаж» (1905, ГТГ)<sup>77</sup>, «Яблоня после дождя» («Цветущая яблоня», 1906)<sup>78</sup> М.Ф. Ларионова и «Ночной праздник» (1909, СГХМ) Н.Н. Сапунова и т.д. Две работы Н. Гончаровой — «Зима. Мальчишки на коньках» (1908)<sup>79</sup>, «Фруктовый сад осенью» (1909, обе — ГТГ)<sup>80</sup>, — по видимому, были приобретены с ее персональной выставки 1913 г. А знаменитый натюрморт И.И. Машкова «Натюрморт. Фрукты на блюде» (1910, ГТГ) попал в коллекцию с Осеннего салона в Париже 1910 г. по рекомендации В.А. Серова: «Очень неплох был наш московский Матисс-Машков — серьезно. Его фрукты весьма бодро и звонко написаны»<sup>81</sup>, — писал художник коллекционеру. Процесс принятия творчества Матисса даже Серовым прошел несколько стадий, прежде чем был исполнен знаменитый «Портрет И.А. Морозова» на фоне натюрморта Матисса (1910, ГТГ), в котором исследователи усматривают своего рода конкуренцию русского мастера с признанным мэтром французского фовизма.

Соотношение французского и русского искусства в коллекции Ивана Абрамовича по подсчетам разных специалистов колеблется, но совершенно точно, что русское превосходило числом едва ли не в два раза французское: 430 русских и 240 французских работ — такова статистика, данная самим коллекционером спустя год после отъезда из России в 1919 г.<sup>82</sup>

История приобретений русской части коллекции Морозова не столь подробно изучена и прослеживается с трудом из-за меньшего

---

<sup>74</sup> Приобретено в 1908 г. на выставке Союза русских художников в Москве за 350 руб. (Семенова Н. Михаил и Иван Морозовы. С. 547).

<sup>75</sup> Приобретено 3 февраля 1909 г. на выставке Союза русских художников вместе с полотном «Ночной праздник» за 800 руб. (Семенова Н. Михаил и Иван Морозовы. С. 553–554).

<sup>76</sup> Приобретено в 1908 г. на выставке Союза русских художников за 800 руб. (Семенова Н. Михаил и Иван Морозовы. С. 531).

<sup>77</sup> Приобретено в июне 1908 г. на выставке «Салон “Золотого руна”» в Москве за 100 руб. (Семенова Н. Михаил и Иван Морозовы. С. 560).

<sup>78</sup> Приобретено в начале 1909 г. на VI выставке Союза русских художников в Москве за 350 руб. (Семенова Н. Михаил и Иван Морозовы. С. 562).

<sup>79</sup> Картина приобретена на выставке произведений художника в 1913 г. за 200 руб. (ОР ГТГ Ф. 8. II. Ед. 109. Л. 110–110 об.).

<sup>80</sup> Приобретено осенью 1913 г. (?) на «Выставке картин Натальи Гончаровой» (Семенова Н. Михаил и Иван Морозовы. С. 565–566).

<sup>81</sup> Валентин Серов в переписке, документах и интервью. В 2-х т. / Сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. Т. 2. Л., 1989. С. 238.

<sup>82</sup> Собрание Морозовых. Шедевры живописи. Каталог выставки / Автор и сост. Анна Балдассари. Фонд Louis Vuitton. С. 440 (The Morozov collection: Icons of Modern Art / Foundation Louis Vuitton).

количества документального материала и тем более квитанций<sup>83</sup>, так же как и крайне мало, к великому сожалению исследователей, известно о владельческой развеске коллекции.

В 1918 г. прошла национализация коллекции, И.А. Морозов был назначен помощником директора Второго музея новой западной живописи (бывшее собрание И.А. Морозова), а первый этаж особняка на Пречистенке был отдан новой властью под общежитие. Вместе с хранителем Б.Н. Терновцом коллекционер был занят инвентаризацией теперь уже музейного собрания, и тогда произошло событие, которое следовало бы назвать исключительным. Сам Морозов при участии Терновца с большой долей вероятности произвел развеску на втором этаже<sup>84</sup>, где отныне размещалась коллекция. Сохранился ее весьма приблизительный план<sup>85</sup>. По причине «уплотнения» экспозиции на втором этаже залы французской и русской живописи вынужденно чередовались, подробности, к сожалению, до нас не дошли, однако, был создан один зал, наименование которого раскрывает для нас очевидные сегодня сопоставления, но в конце 1910-х такой шаг, несомненно, выглядел смелым экспериментом: Дерен и «Бубновый валет». И это означает сопряжение в одном пространстве произведений упомянутых «диких», фовистов — Дерена, Матисса — и «мятежных» бубнововалетцев Машкова, Куприна и др. Таким образом, в Москве на одной из первых музейных площадок состоялась презентация панорамы новейшего искусства двух стран, их взаимовлияний, пересечений и притяжений. Они были показаны весьма убедительно, коль скоро развеска Морозова–Терновца просуществовала до 1923 г., как свидетельствует уважаемый источник<sup>86</sup>, более того, «по воскресеньям сам Морозов водит экскурсии»<sup>87</sup>.

Морозову едва ли не единственному из его современников удалось продемонстрировать уже в 1910-х диалог французского и русского искусства, который оказался зримым, визуально состоявшимся в его коллекции. О неоднозначном отношении к подобному рода достижениям отечественного коллекционирования свидетельствовали очевидцы в 1920-е: «Попадая в морозовскую коллекцию,

---

<sup>83</sup> В ОР ГМИИ хранится более 60 счетов на русские картины, из них 25 счетов и квитанций Союза русских художников (Брат Иван. Коллекции ... С. 41).

<sup>84</sup> Во время революционных событий коллекция хранилась в специальном сейфовом помещении.

<sup>85</sup> План картинной галереи И.А. Морозова 1918–1919 // Собрание Морозовых. Шедевры живописи... С. 462 (ОР ГМИИ).

<sup>86</sup> Музей нового западного искусства. Хронология. — URL: <http://www.new-estmuseum.ru/history/chronology/1918-1948/1919/index.php> (дата обращения 21.04.2024).

<sup>87</sup> Там же.

испытывали сначала изумление, потом разочарование, затем новое любопытство, наконец, чудесное удовлетворение перед той совершенно иной человеческой организацией... которая проявляла себя в таком собирательстве. Во-первых, открывали как какую-то Америку, что половина морозовского собрания состоит из типически русских вещей, нынешних художников, живущих художников, выставочных художников, *которых по всем российским канонам нельзя сажать за один общий стол с парижской художественной аристократией* (курсив мой. — Т.Ю.)»<sup>88</sup>. Вопрос о влиянии Морозовской коллекции на отечественную живопись связан в первую очередь с ее доступностью и открытостью для художников, с возможностью знакомства с произведениями новейшей формации. В силу особенностей натуры (Морозов не любил публичности), он не пускал в коллекцию любопытствующих, предпочитая держаться подальше от враждебных насмешек и ироничных высказываний широкой публики, пока еще не доросшей до понимания современного искусства. Это становится очевидным в особенности при сравнении с позицией С.И. Щукина, увлеченного проведением экскурсий по своей галерее. С этим фактом вероятно связано устойчивое представление о том, что морозовская коллекция была недоступна для посетителей. Вопрос о том, насколько коллекция Ивана Абрамовича была открыта для осмотра современникам и прежде всего художникам, остается по-прежнему весьма дискуссионным, в особенности, если иметь в виду ее несомненное влияние на развитие современного русского искусства.

В последние годы опубликовано интервью И.А. Морозова, которое он дал незадолго до своей смерти в 1920 г. и в котором опровергает сложившийся стереотип о закрытости коллекции: «До революции я предоставлял свободный доступ всем любопытствующим по воскресеньям с утра, а художники и искусствоведы, соблюдая отнюдь не драконовские формальности, могли приходиться ко мне в остальные дни, кроме понедельника»<sup>89</sup>. Эти важные свидетельства открытости коллекции Морозова профессиональной среде, прежде всего живописцам и скульпторам, позволяют говорить о более высоком уровне ее влияния на современный Ивану Абрамовичу художественный процесс.

Сегодня трудно сказать, с какого времени Морозов начал пускать в свой особняк посетителей. Можно предположить, это случилось на рубеже 1910-х гг., когда коллекция достигла своей весомо-

---

<sup>88</sup> Эфрос А. Человек с поправкой. Памяти И.А. Морозова. С. 2.

<sup>89</sup> Собрание Морозовых. Шедевры живописи. С. 441.

сти и зрелости, но не исключены и более ранние даты. Около этого времени Александр Бенуа произносит свои знаменитые слова о том, что потребуются «годы на привыкание к новой живописи, которая хранится в московских коллекциях»<sup>90</sup>.

Как известно из писем середины 1900-х, Иван Абрамович собирал по вечерам в своем особняке живописцев, коллекционеров, но не только (в письмах упомянуты московские купцы, в одном из писем говорится о присутствии Ф.И. Шаляпина<sup>91</sup>). После смерти Михаила Морозова Иван Абрамович установил традицию так называемых «холостых» обедов. Но и после его венчания с Евдокией Кладовщиковой в 1907 г. сборы гостей продолжались в особняке на Пречистенке<sup>92</sup>. В воспоминаниях Петрова-Водкина, в части, посвященной учебе в МУЖВЗ (в 1897–1905 гг.), несколько слов уделено и морозовской коллекции, — стало быть, ученики также имели возможность ее посещать. Понятно, что о шукинкой коллекции сохранились более яркие воспоминания по причине экспансивности и харизматичности самого владельца. Особняк Морозова в 1910-е гг. посещали художники<sup>93</sup>, знакомые с коллекционером, с которыми он состоял в переписке, которые исполняли его заказы и конечно его консультировали (В.А. Серов, С.А. Виноградов, К.А. Коровин, И.С. Остроухов, бывавший не раз у Морозова, Б. М. Кустодиев, с просьбой его допустить в коллекцию, и др.). Часто приводят письмо Д.Д. Бурлюка М.В. Матюшину в 1910-е гг., годы «воинственного самоутверждения» авангарда: «В Москве видели две коллекции французов: С.И. Щукина и И.А. Морозова. Это то, без чего я не рискнул бы начать работу. ... все старое пошло на сломку, и ах как трудно и весело начать все сначала»<sup>94</sup>. Недавно были изданы воспоминания художника-авангардиста Алексея Грищенко, который описал свои впечатления от коллекции в особняке на Пречистенке: «...в одно воскресенье с визиткой от А.М. Васнецова [я] позвонил в красивый дом, где меня приветливо встретил богач-меценат.... Коллекция Морозова была незаурядной»<sup>95</sup>. Дата визита не упомянута, но легко предположить, что он состоялся не ранее 1913 г., так как мемуарист сослался на «марокканский» триптих Матисса, привезенный в июне этого года в Москву.

---

<sup>90</sup> Бенуа А.Н. Московские впечатления // Речь. 1911. 28 января.

<sup>91</sup> ОРГТГ Ф. 48. Ед. хр. 378.

<sup>92</sup> Там же. Ед. хр. 543.

<sup>93</sup> В 1909 г. Морис Дени посещает галерею Морозова, в 1911 г. ее посещает Анри Матисс во время своего приезда в Москву (Брат Иван: Коллекции... С. 40).

<sup>94</sup> Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 31.

<sup>95</sup> Цит. по: Собрание Морозовых. Шедевры живописи. С. 440.

«Самым радикальным представителям русского авангарда его [Морозова] собрание было хорошо знакомо»<sup>96</sup>, — утверждает Н.Ю. Семенова. Свидетельством тому стали многочисленные живописные эксперименты молодых мастеров Машкова и Кончаловского, Гончаровой и Ларионова, Фалька и Рождественского и др., так или иначе вдохновленные французскими мастерами

И все же очевидно, что те, кому удалось посетить морозовский особняк, составили весьма малочисленную группу, близкую художественным кругам. Потому в заключение хочется привести строки известного историка художественной жизни России XIX — начала XX столетия Г.Ю. Стернина, объясняющие сложившиеся закономерности: «... чем уже, объективно и субъективно, оказывалось общественное русло, по которому входило в художественную жизнь это искусство<sup>97</sup>, тем сильнее ощущался его напор в замкнутой сфере профессионально-творческих проблем»<sup>98</sup>.

## References

Brat Ivan. *Kollektsii Mikhaila i Ivana Morozovykh. Putevoditel' po vystavke* [Brother Ivan. Collections of Mikhail and Ivan Morozov. Exhibition Guide]. Moscow: ABCdesign, 2022. 159 p.

Doronchenkov I.A. *Picasso v Rossii v 1910-ye — nachale 1920-kh godov. K vospriyatiyu istorii* [Picasso in Russia in the 1910s — Early 1920s. On the History of Perception] // *Pikasso segodnya: kollektivnaya monografiya* [Picasso Today: A Collective Monograph]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2016. P. 106–150.

Doronchenkov I. “...*pochva...* dlya *vechnogo dvizheniya vpered*”. *Kak v Rossii ponimali i ne ponimali impressionism* [“...the soil... for eternal forward movement”. How impressionism was understood and not understood in Russia] // *Impressionizm v avangarde: katalog vystavki* [Impressionism in the Avant-Garde: Exhibition Catalogue]. Moscow: Muzei russkogo impressionizma, 2018. 215 p.

Efros A. *Chelovek s popravkoy. Pamyati I.A. Morozova* [A Man with Correction. In Memory of I.A. Morozov] // *Sredi kollektionerov*. 1921. N 10. P. 1–4.

Khardzhiev N., Trenin V. *Poeticheskaya kul'tura Mayakovskogo* [Mayakovsky's Poetic Culture]. Moscow: Art, 1970. 328 p.

Makovskiy S. *Frantsuzskiy khudozhniki iz sobraniya I.A. Morozova* [French Artists from I.A. Morozov's Collection] // *Apollon*. 1912. N 3–4. P. 5–16.

The Morozov Collection: Icons of Modern Art. Exhibition Catalogue / Ed. by Anne Baldassari. Paris: Gallimard; Foundation Louis Vuitton, 2021. 524 p.

Muratov P. *O zhivopisi* [On Paintings] // *Pereval. Zhurnal svobodnoy mysli*. 1907. N 5. P. 40–44.

---

<sup>96</sup> Семенова Н. Михаил и Иван Морозовы. Коллекции. С. 135.

<sup>97</sup> Речь идет о коллекциях И. Морозова и С. Щукина.

<sup>98</sup> Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М., 1988. С. 124.

Petukhov A. *Ivan Morozov na parizhskikh salonakh nachala XX veka. Istoriya kolleksii* [Ivan Morozov at the Parisian Salons of the Early 20th Century. A History of the Collection]. Moscow: SkanRus, 2022. 104 p.

Semenova N. *Brat'ya Morozovy. Kolleksionery, kotoryye ne torguyutsya?* [Morozov Brothers. Collectors Who Do Not Bargain?]. Moscow: Slovo, 2019. 336 p.

Semenova N. *Mikhail i Ivan Morozovy. Kolleksii* [Mikhail and Ivan Morozov. Collections]. Moscow: Slovo, 2018. 639 p.

*Sobraniye Morozovykh. Shedevry zhivopisi. Katalog vystavki* [Morozovs' Collection. Masterpieces. Exhibition Catalogue] / Author and compiler A. Baldassari. Paris: Fond Louis Vuitton, 2021. 524 p.

Sternin G. Yu. *Khudozhestvennaya zhizn' Rossii 1900–1910-kh godov* [Art Life in Russia, 1900–1910s]. Moscow: Iskusstvo, 1988. 285 p.

Ternovets B. N. *I. A. Morozov. Sobirатели i antikvary proshlogo* [I. A. Morozov. Collectors and Antiquarians of the Past] // *Sredi kolleksionerov*. 1921. N 10. P. 38–41.

Tugendhold J. *Frantsuzskoye iskusstvo i yego predstaviteli: sbornik statey* [French Art and Its Representatives: A Collection of Articles]. Saint Petersburg: Prosveshchenie, 1911. 350 p.

Yavorskaya N. V. *Istoriya Gosudarstvennogo muzeya novogo zapadnogo iskusstva (Moskva). 1918–1948* [A History of the State Museum of New Western Art (Moscow). 1918–1948]. Moscow: GMII imeni A. S. Pushkina, 2012. 480 p.

Yudenkova T. V. *Mikhail i Ivan Morozovy — kolleksionery russkogo iskusstva* [Mikhail and Ivan Morozov as Collectors of Russian Art] // *Vestnik Moskovskogo universiteta*. Series 8. *Istoriya*. 2023. N 6. P. 171–190.

Поступила в редакцию  
30 апреля 2024 г.