

И.Ю. Перфильева

кандидат искусствоведения, доцент,

ведущий научный сотрудник

НИИ теории и истории изобразительных искусств РАН

perfileva-irina@yandex.ru

ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ В СЕМИОТИЧЕСКОМ ПОЛЕ СОВЕТСКОЙ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ 1920-1930-Х ГОДОВ

Украшения как символические знаки в семиотическом поле советской портретной живописи 1920-1930-х годов никогда не рассматривались в искусствоведческой литературе. Однако анализ использования их в портретах первых послереволюционных десятилетий позволяет утверждать, что появление украшений в этот период в портретных композициях не было случайностью, обусловленной только желанием того или иного художника. Напротив, в каждом случае на протяжении более полутора десятилетий они играли важную роль: от «малой» детали композиционного построения до символического знака, обозначающего принадлежность типического образа к той или иной социальной группе и, наконец, в качестве социального маркера с определенной коннотацией.

Ключевые слова: типический образ, социальный маркер, психологическая характеристика, элемент композиции, «говорящая деталь», камерный портрет, самоцитирование

Ornaments as symbolic signs in the semiotic field of Soviet portrait painting of the 1920s-1930s were never considered in the literature. However, the analysis of their use in portraits of the first post-revolutionary years and decades suggests that the appearance of jewelry in this period in portrait compositions was not an accident, due only to the desire of an artist. On the contrary, in each case, for more than a decade and a half they played an important role: from the “small” detail of the composition, to the symbolic sign indicating the belonging of a typical image to a particular social group and, finally, as a social marker with a certain connotation.

Keywords: typical social marker, psychological characteristics, element composition, “talking part”, the miniature portrait, the self-citations

В отечественных искусствоведческих исследованиях никогда не уделялось внимания вопросу о художественном бытовании украшений в советской станковой живописи 1920-1930-х годов. В то же время, эта сторона представляется очень интересной и важной для выявления максимально полной информации не только об уровне социокультурного статуса произведений ювелирного искусства в указанный период, но и их значения для восприятия культуры в исторической дистанции в целом.

В этом аспекте сразу же становится очевидным определенное противоречие между вербальным и невербальным значением украшений как коммуникативных форм. На вербальном уровне ношение украшений рассматривалось как признак «буржуазности», идеологической неразвитости. На невербальном уровне, в бытовом сознании «истинность» украшений как бытовых предметных форм не вызывает сомнений, так как здесь открывается их «сенсорная ощутимость» – возможность восприятия без посредника, навязывающего свое идеологически обусловленное видение. Живопись и кинематограф предоставляют зрителю возможность «личного знакомства» с вещью, включение в сферу непосредственно эмоционального восприятия [Лотман, 1985, с. 7]. Ю.М. Лотман, говоря о трансформациях, которым подвергается вещь в процессе социокультурного функционирования, подчеркивал, что: «Если слово – “знак вещи”, то сама эта вещь, включенная в знаковый мир культуры, делается знаком отсутствия знака, превращает в знак выключенности из знаковых отношений.

И.Ю. Перфильева *Ювелирные украшения в семиотическом поле советской станковой живописи 1920-1930-х годов*

Это включает ее в длинную цепь сложных семиотических отношений» [там же]. И далее, «... вещь в определенных культурно-семиотических ситуациях проявляет тяготение стать словом. Она обрастает знаковыми признаками, превращается в эмблему» [там же, с. 7-8]. Что и доказывает активное использование украшений в русской живописи и кинематографии 1920-1930-х годов, где их изображения или они сами обретают аллегорическое или закрепленное за ними культурной традицией значение. Поэтому произведения живописи и кинематографа этого периода следует не только рассматривать, но и читать. Через украшения (кинематограф) или их изображения (живопись) зрителю посылаются своеобразные зашифрованные сообщения. Это свойство вещей многократно и очень глубоко анализировалось в связи с натюрмортом, но в очень малой степени затрагивалось в связи с портретной живописью 1920-1930-х годов, и никогда не рассматривалась роль украшений в кинематографе этого времени. И это вполне понятно, так украшения, представленные в виде бытовых деталей, свою символическую сущность раскрывают только посвященным в специфические особенности этого вида искусства. В то же время, именно тогда, в эпоху пристального внимания художников и кинематографистов к анализу и реформатированию своего языка, когда пришло осознание этой проблемы, в этих видах искусства особенно проявилась насыщенность их значениями. Ю.М. Лотман совершенно справедливо отмечал, что: «.. в живописи начала XX века отчетливо проявилась тенденция трактовать вещь как слово» [там же, с. 11]. В сюжетной картине и портретной живописи художник буквально играет с ней, наделяя ее определенным значением в контексте общего художественно-образного решения произведения.

Обращаясь к анализу роли украшений в советской станковой живописи указанного периода, следует отметить, что она была предопределена относительной камерностью этой живописи как вида изобразительного искусства. Видовая специфика обуславливала невозможность выйти на улицу. Кроме того, как справедливо отмечали исследователи, на протяжении всего этого периода станковая живопись, как часть изобразительного искусства в целом, постепенно вытесняется из центра общекультурного процесса, а ее место занимает кино, которое в значительной степени и формирует зрительский вкус [Герман, 1989, с. 13]. Это происходило потому, что станковая живопись апеллирует не ко всем, не к массам, а к каждому человеку в отдельности, зрителю, по своей доброй воле пришедшему в залы музея или на выставки. И в этом ее принципиальное отличие от кинематографа как «самого массового искусства», как зрелищной «движущейся картинки». «И все же, – как писал Ю.М. Герман, – именно на ней лежала главная ответственность за искусство современности» [Герман, 1980, с. 30]. Ее язык – не оглушающий, площадной, а почти интимный, доверительный. Поэтому-то здесь пусть не массово, но почти сразу нашлось место украшениям, как важной «говорящей» детали художественно-образного решения, как символического знака в семиотическом поле советской живописи 1920-1930-х годов.

Действительно, в атрибуции персонажей переходной эпохи, когда формирование нового общественного строя проходило по линии военного противостояния – «свой» и «чужой», такие деталями как украшения представлялись избыточными и не попадали в эпические композиции художников, отражающих новые, рожденные социалистической революцией идеи. Тем интереснее присутствие украшений в портретной живописи художников, принадлежащих «левому» крылу отечественной школы живописи послереволюционных лет.

Для одних, таких как близкий футуристическим тенденциям А.В. Грищенко, украшения в первую очередь имели значение в качестве композиционного элемента. Но все же, возможно, и не вполне осознанно, они использовали силу их символического звучания. А.В. Грищенко не был в ряду лидеров авангардного искусства. Вероятно, поэтому он чувствовал себя свободнее, чем другие от жестких принципов авангардных стилистических направлений живописи начала XX века. И все же в портрете жены (*рис. 1*) их влияние очевидно, хотя они не носят радикально футуристического характера кубизма и супрематизма, но легко считываются в нарочитой лаконичности рисунка и отношении к цвету. С синтетической тенденцией в живописи начала XX века использование

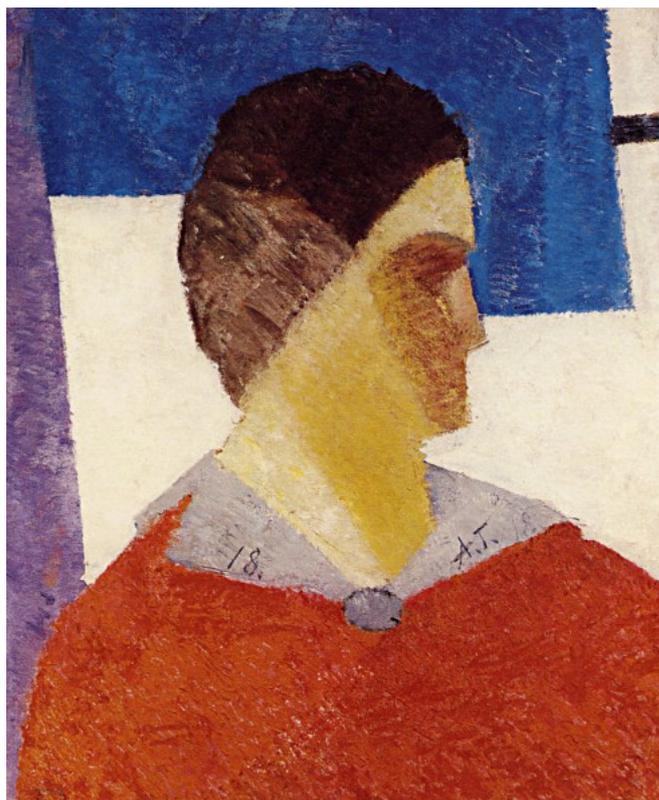


Рис. 1
А.В. Грищенко. Женский портрет.
(Портрет жены художника). 1918.
Холст, масло. 60,5x52.

украшения в этом произведении также роднит следование законам построения связанного текста [там же, с. 12] – цветовых пятен и объемных форм. Брошь, скрепляющая воротник женщины, благодаря своему незначительному в сравнении с другими цветовыми плоскостями размеру, оказывается своеобразной точкой схода всех линий рисунка головы, что делает ее центральным элементом, придающим сложной композиции устойчивость. Так же, как единственная малая деталь, она сразу выхватывается в общем кубо-супрематическом изображении головы. Наконец, вместе с воротником брошь – единственная конкретная деталь, сообщающая некоторые подробности о характере модели.

Это произведение заслуживает внимания по той причине, что фактически опровергает распространенное мнение о том, что с первых послереволюционных лет украшения повсеместно подвергались официальному игнорированию в советском обществе. Как видим, в произведениях живописцев они не только присутствуют, но играют определенную, очень важную роль.

Художники-портретисты конца 1910-х – начала 1920-х годов еще отдавали предпочтение камерному жанру портрета. Они не столько сосредоточены на идее представить нового человека, сколько стремились показать «вечное» в предлагаемых обстоятельствах. И делали они это, в том числе, используя символическое значение украшений в семиотическом поле культуры переломной эпохи, воплощая ее противоречивость в типических характеристиках образов современников.

В ряду ярких примеров символической трактовки типических образов времени стоит «Девочка с бидоном» Б.Д. Григорьева – одно из самых значимых полотен из цикла «Расея» (рис. 2). Простенькие сережки, вспыхивающие тревожными огоньками, значительно дополняют образ, не по-детски серьезного ребенка с остановившимся взглядом, глубокими тенями на лице и тоненькими ручками, судорожно сжимающими бидон. Такие серьги, в качестве оберегов, надевали девочкам семи – восьми лет, то есть в канун сложного возрастного периода – перехода от младенчества к отрочеству (подростковому периоду). Благодаря этим незамысловатым детским украшениям возникает глубокий образ человека в раннюю пору своей жизни оказавшегося в трудных условиях: разорен революцией традиционный уклад жизни в деревне, население которой, как этот ребенок, оказалось беззащитным перед движением колеса истории революции, а «новое» пугает своей неизвестностью, рождающей чувство тревоги.

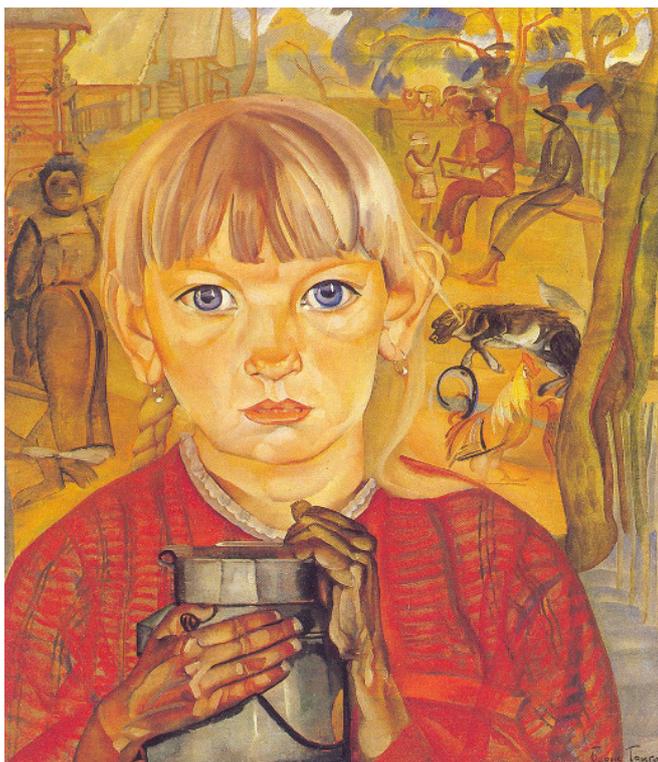


Рис. 2
Б.Д. Григорьев. Девочка с бидоном.
(Утро в деревне). 1917.
Холст, масло. 71 x 62.

Охотно использовал украшения для создания образов неординарных людей рубежа 1910-1920-х годов Ю.П. Анненков. В 1918 году он пишет портрет фотографа-художника М.А. Шерлинга (рис. 3). В кубистической маэстрии композиции, совмещающей реальное и ирреальное пространство, бриллиант в булавке для галстука звучит как гвоздь, прикалывающей фигуру фотографа-художника Императорских театров к действительности гражданской войны. Диалог бриллианта с «треснувшим» стеклом очков превращает его в «магический кристалл», сквозь который персонаж может заглянуть в будущее. В явном диссонансе с обоими этими «говорящими» элементами композиции выступает живая ромашка в петлице, считываемая как «природное», живое украшение, возвращающее персонажу надежду.

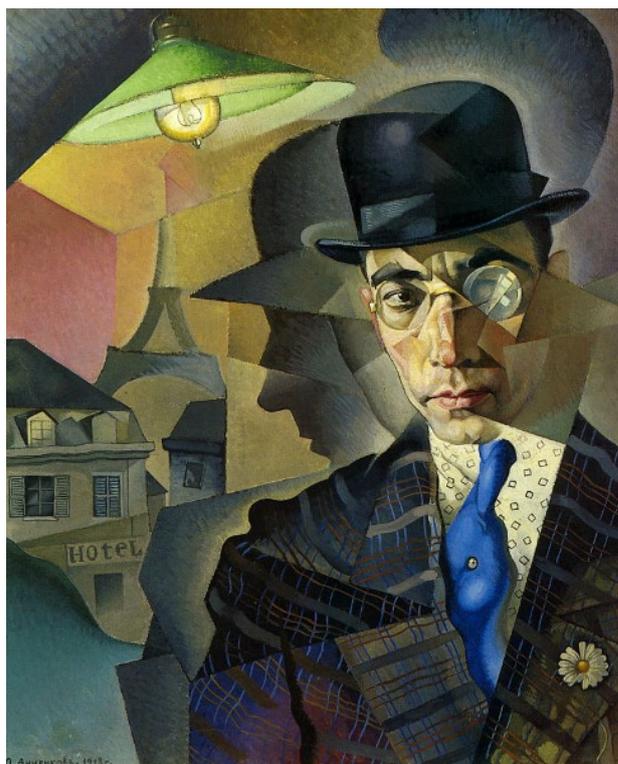


Рис. 3
Ю.П. Анненков.
Портрет М.А. Шерлинга. 1918.
Холст, масло. 71,5x57,5.

В женских портретах Ю.П. Анненкова начала 1920-х годов – портреты А.А. Ахматовой и З.П. Анненковой – типические черты отчетливо подчиняются индивидуальным. В первом решающую роль в трактовке образа поэта «серебряного века» и одновременно женщины, на долю которой выпали тяжелые испытания, играет «родственное» короне головное украшение – гребень. По классификации Г. Земпера он имеет значение «микрокосмического» украшения, символизирующего земное величие, «целенаправленно способствует выявлению наиболее характерных черт внешнего облика фигуры» [Земпер, 1970, с. 125-126]. Таков поистине «королевский» образ А.А. Ахматовой, при этом «отодвинутое» на второй план украшение как будто говорит о том, что этот статус в новом обществе уже не имеет того высокого значения, которым он обладал испокон века: с древнейших времен социальное положение поэта было выше, чем положение художника.

Другое дело образ сестры художника З.П. Анненковой. В отличие от агрессивно-абстрактного фона в портрете А.А. Ахматовой, здесь классическое, почти профильное изображение персонажа представлено в контексте многообразия мира, в котором жила сестра художника, мира, который она сохраняла вопреки всему. И бусы в этом ряду не столько символизируют ее склонность к «драгоценностям», сколько придают образу классицистическую уравновешенность и даже монументальность, свидетельствующие о незаурядном волевом характере персонажа.

В середине 1920-х годов появляется новый подход к символично-типическим образам времени, отражающий смену парадигм от растерянности по утраченным традиционным ценностям «старого» мира к осознанной тоске по прошлому, связывающему человека с корнями христианской художественной культуры. Тему «Русь уходящая» в живописи поднял П.Д. Корин (начало работы – 1925 г.), но еще за год до него к ней обратилась Н.Я. Симонович-Ефимова. Ее полотно «Тамбовские бабы» (рис. 4) относится к тому времени, когда художник во второй раз попадает на Тамбовщину в 1920-х годах. Если в первую поездку в 1911 году, после трехлетнего пребывания в Париже, ее поразила несокрушимая витальность образов тамбовских баб, благородная красота крестьянских лиц и праздничность тяжелых одежд с многочисленными складками, красные кофты, груди, завешанные янтарем, то теперь их образы читались уже иначе, как символ уходящей полноты национальной культуры. Образы Лизы и Параша убедительно монументальны. Общей композиции вторят



Рис. 4
Н.Я. Симонович-Ефимова.
Тамбовские бабы. (Лиза и Параша). 1924.
Хост, масло. 118x105.

И.Ю. Перфильева *Ювелирные украшения в семиотическом поле советской станковой живописи 1920-1930-х годов*

нагрудные украшения – мониста, во множестве покрывающие грудь. Выдвигая их на первый план, художник погружает зрителя в древнейшие слои национальной языческой художественной культуры, когда таким способом физически и символически защищали грудь, где находятся жизненно важные органы – сердце и легкие. Издревле и во все времена женщины использовали для этого украшения, которые также символизировали социальный статус и положение владелицы [Фишер, 2010, с. 68-69]. Трудно судить, насколько осознанным был выбор художником такого приема. Но в исторической перспективе, зная, какой сложной оказалась в XX веке судьба традиционной художественной культуры, он читается очень ясно и убедительно.

В конце 1920-х годов тема культурного разлома звучит все острее, как будто набирая силу перед решительным боем с «отсталыми элементами», все еще сохранявшимися в новом социалистическом обществе.

В полотнах художников-станковистов все громче звучит «голос» украшений, которые, в совокупности с основными элементами композиции картины, свидетельствуют о грядущем углублении социального раскола в обществе. В картине «Молодая работница» выпускник живописного факультета ГСХМ А.Н. Самохвалов демонстрирует не только усвоенные уроки мастерской К.С. Петрова-Водкина, его системы построения картины на соотношениях цвета и формы, ощущение динамики времени. Он предлагает более реалистичный и потому более драматичный образ – исторический персонаж постреволюционной эпохи. В индивидуальном характере персонажа художник позволяет увидеть собирательный, типический, жертвенный образ, знаменующий время [Герман, 1980, с. 32]. С этой картины на зрителя несколько отрешенно смотрит девушка с печальным лицом, одетая в цвета Пресвятой Богородицы. Обычно на иконах темно красным или вишневым окрашивались верхние одежды – пурпурное покрывало, свидетельствующее о ней как о Царице Небесной, надетое поверх синей или зеленой туники – знак ее человеческой сути. А.Н. Самохвалов поменял цвета верхней и нижней одежд, что в принципе не противоречит христианской традиции в широком толковании, а в данном случае читается как символ перевернутого, опрокинутого мира. Синего цвета и брошь, украшающая розовую блузку женщины, которая возвращает зрителя к мысли о ее земной, человеческой сути. Одновременно колористически связанная с платком-покрывалом брошь будто «зерно» указывает на то, что эта «советская» Богоматерь родит не Бога, но человека, который, однако, также будет принесен в жертву для общего блага. Брошь, таким образом, становится важным символическим элементом композиции.

Если Самохвалов пытается как-то, через условную преемственность христианских ценностей, примирить реальность с исконными традициями национальной культурой, то И.И. Машков в портрете З.Д.Р. (Дама в голубом) дает пример сознательной отгороженности, замкнутости «своего» мира от окружающего (рис. 5). Украшение в виде крупных, возможно, янтарных бус на первый взгляд как будто теряется во множестве мелких деталей очень реалистической живописи портрета в старинном интерьере. Но при этом украшение сохраняет важность своей роли в психологической характеристике образа дамы. Она уравновешена, сдержана и доброжелательна, хотя и замкнута, о чем говорит нам ее спокойная поза в кресле, гладко причесанные волосы, в противоположность моде собранные в пучок на затылке, и лежащие на коленях сомкнутые руки, линию которых поддерживает столь же спокойная линия бус.

Ряд драматически типических образов представительниц советского общества: работница, интеллигентка, – продолжает персонаж А.Ф. Пахомова – «Девушка в голубом», своего рода «гламурный ангел» времен позднего НЭПа: модная прическа, яркий макияж и на шее явно не дешевое, драгоценное, возможно, даже бриллиантовое украшение, надетое по случаю портретирования (рис. 6). Колье органично входит в ритмический строй композиции из полукруглых линий: сомкнутые руки, прическа, – обрамляющие лицо девушки с большими, пронзительно голубыми глазами. Своим блеском оно как-то по особенному заставляет «вспыхнуть» взгляд, подчеркивает и усиливает его. При этом само кокетливо прячется в легкой тени на шее.

Рис. 5
И.И. Машков. Портрет З.Д.Р. (Дама в голубом). 1927.
Холст, масло. 184x132.

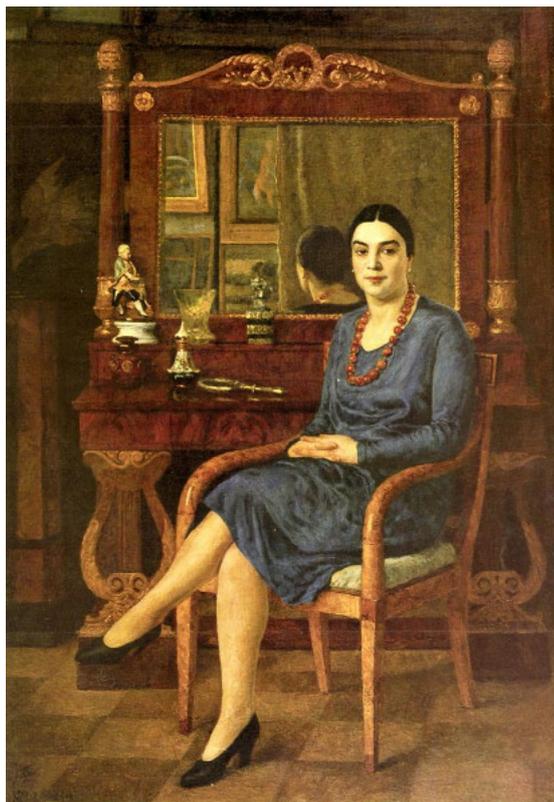
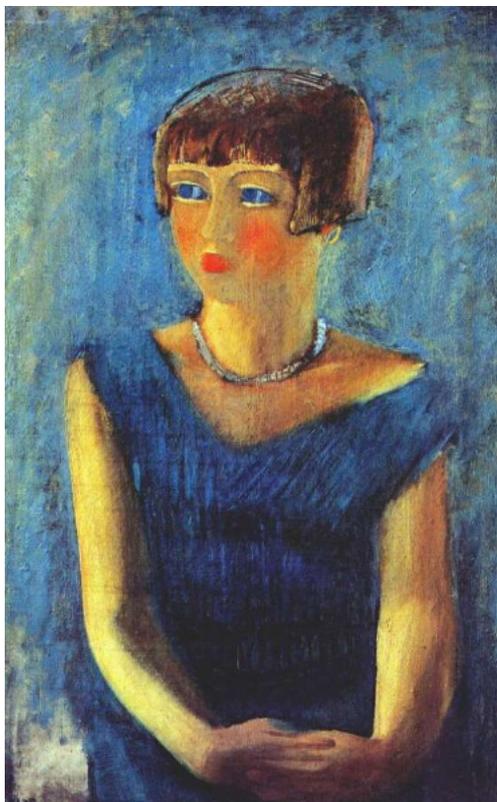


Рис. 6
А.Ф. Пахомов. Девушка в голубом. 1929.
Холст, масло. 79,5x52.

Без украшения этот образ был бы не так выразителен. Меткий глаз художника-наблюдателя и талант рассказчика преобразили силу его условно-символического языка, умеющего обобщить и обыграть подмеченную жизненную ситуацию.

Эта работа А.Ф. Пахомова находится в ряду последних лирико-драматических типических образов времени, предшествующего эпохе индустриализации страны, годам первых пятилеток (1927-1932), когда во всю ширь развернется процесс стратификации советского общества. Тогда уже почти не останется места «советским мадоннам», «королевам поэзии», «тамбовским бабам» и просто женщинам.

На рубеже 1920-1930-х годов, в соответствии с общим вектором развития советского изобразительного искусства, в станковой живописи на первый план выдвигаются образы женщин-созидателей новой страны во всем великолепии своего могущества и бескомпромиссности, стремлении к гармоничному примирению урбанизации и традиционных ценностей, – того, что Я.А. Тугенхольд, в связи с критикой творчества художников ОСТ, назвал «синтезом иконного с американским» [Тугенхольд, 1928].

Советское общество тех лет было не только неоднородно, но на сущностно-индивидуальном уровне часто противоречиво. Совсем недавно сосуществовавшие слои общества: представители «бывших эксплуататорских классов», отсталого крестьянства, передового рабочего класса, – приходят к острой конфронтации, инспирированной и поддерживаемой государственной политикой в условиях стратификации общества. Теперь в станковой живописи, благодаря украшениям решается проблема социального маркирования персонажей. Поэтому и ассортимент форм «украшений», и диапазон методов их использования в эти годы существенно расширяются. Они обретают значение «говорящих» деталей, символически обозначающих даже не столько принадлежность к тому или иному слою в обществе – «отсталые», «несознательные», «чуждые»,

И.Ю. Перфильева *Ювелирные украшения в семиотическом поле советской станковой живописи 1920-1930-х годов*

«буржуазные элементы» или «передовые» люди в советском социуме, сколько самоощущение человека как личности в этом общественном устройстве.

Эволюция этого направления развивается от добродушно ироничного отношения к женским образам до декларативно-назидательного и, наконец, социально-обличительного в контексте воспитания нового советского человека, как например, в картине «Кондукторша» А.Н. Самохвалова (рис. 7). В ней отразились основные принципы «ОСТовской» живописи, в ее стремлении к поэтическому познанию новой реальности [Герман, 1989, с. 9]. В качестве своеобразных украшений, характерных для начала эпохи урбанизации и индустриализации, здесь представлен ремень кондукторской сумки, унизанный катушками цветных билетиков. В совокупности с общим монументальным решением образа, эта «перевязь», напоминающая ленты с патронами, которые носили революционные матросы, способствует прочтению образа как героического, находящегося на передней линии трудового фронта.

Надо отметить, что такой подход не стал распространенным. Напротив, в большинстве картин начала 1930-х годов живописцы стремились к созданию камерных, удивительно проникновенных неофициозных образов женщин эпохи «великих свершений», спортивных парадов и празднеств, торжественных шествий. Они представлены несколькими типами: комсомолки, рабфаковцы, спортсменки, «простые» работницы и интеллектуалки – художники, актрисы, музыканты. Но все они поэтически открывают внутренний мир героинь нового, советского строя. Для данной темы особенно интересны трогательные образы женщин, не без усилий вписавшихся в мир советских будней и вопреки социальному контексту светящиеся теплотой. Иногда они – несколько ироничны, сатирически вскрывающие диссонанс взаимоотношений советского общества и «маленького» человека, неуютно чувствующего себя в этом мире. Порою художники шли на скрытое самоцитирование, позволявшее им в завуалированной форме подтвердить свою приверженность основным принципам авангардного искусства 1910-1920х годов. И, наконец, последнее фактически завершающее эволюцию роли ювелирных украшений в семиотическом поле советской живописи данного периода, – гармония обоюдного согласия частного и общественного в реалиях жизни в

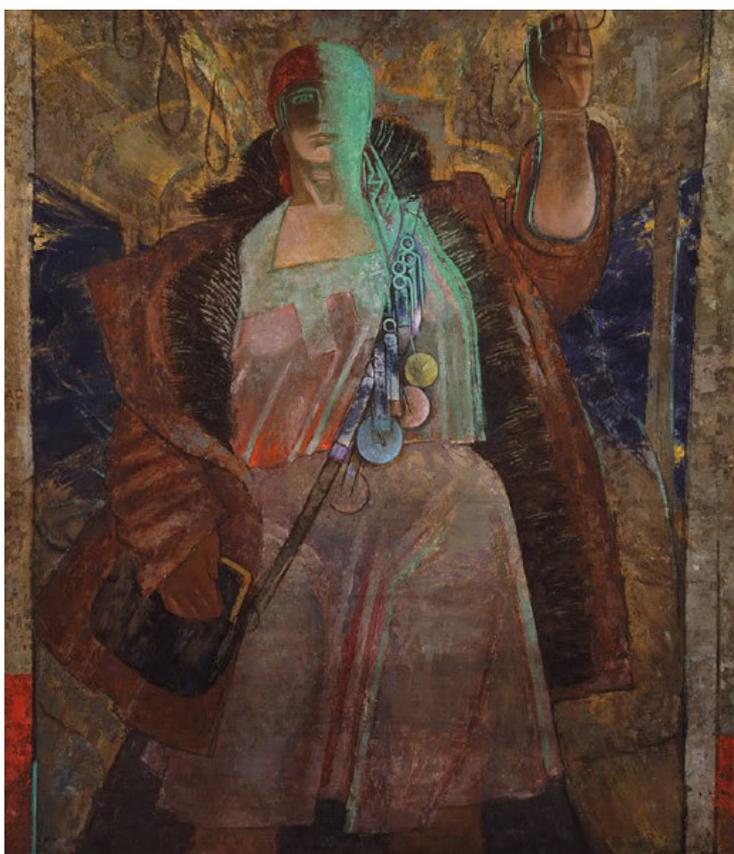


Рис. 7
А.Н. Самохвалов. Кондукторша. 1928.
Холст, темпера. 150x127.

стране победившего социализма. Но и тот и другой типы портретов сохраняют благожелательную тональность, подчеркнутую украшениями. И во всех этих произведениях станковой живописи украшения играют очень немаловажную роль в характеристике того или иного персонажа.

В парных портретах начала 1930-х годов персонифицирующие героев украшения работают в жестком диалоге с мужской революционной атрибутикой, олицетворяя не столько гендерные, сколько социальные позиции разных слоев общества. Так использует их Ф.С. Богородский в картине «Снимаются у фотографа», относящийся к типу «парадного портрета», чему в полной мере соответствует набор и характер персональной атрибутики (рис. 8). Монументальная фигура обстоятельной женщины – домашней хозяйки, нарядно одетой: в бусах, серьгах и с заколкой, поддерживающей завитой по случаю посещения фотографа локонов, противопоставлена присевшему «на минутку» революционному матросу с пулеметными лентами, скрещенными на груди, смотрящему вдаль, навстречу «грядущей мировой революции». Пожалуй, без этих деталей художнику труднее было бы отразить глубину внутренних противоречий персонажей: стремящейся к мирному обустройству домашнего уюта «простой» русской женщины и мужчины, опьяненным пафосом идеи борьбы за победу в мировой революции.

Любопытный материал для исследуемой темы представляет эволюция женских образов в работах В.В. Лебедева начала 1930-х годов. Галерею образов открывает женский портрет 1931 года. В напряженности позы легко угадывается некоторая неловкость, возникающая от непривычных обстоятельств, и подчеркнутая кокетливой шляпкой с вуалеткой, которую вряд ли носила в реальной жизни эта женщины. Диссонансом шляпке с вуалеткой выступают короткие бусы из прозрачных камней, которые гораздо более соответствуют образу и раскрывают истинную женственность простой девушки, попавшей на полотно художника благодаря сочной фактуре ее молодого здорового тела.

Рис. 8

Ф.С. Богородский. Снимаются у фотографа. 1932.
Хост, масло. 83x110.

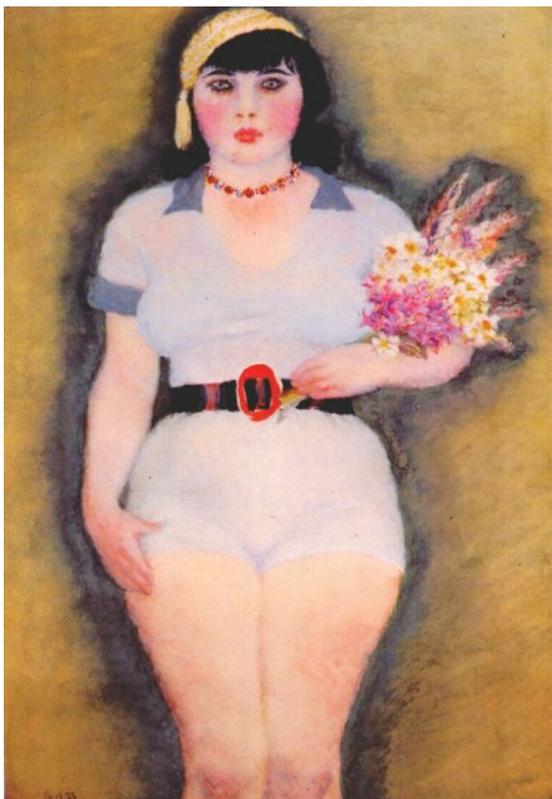


Рис. 9

В.В. Лебедев. Девушка в футболке с букетом. 1933.
Бумага, акварель, гуашь, белила. 64,2x44,6.

И.Ю. Перфильева *Ювелирные украшения в семиотическом поле советской станковой живописи 1920-1930-х годов*

Диалог «деревенского украшения» и «городского аксессуара», несомненно, придают остроту психологической характеристике образа современницы государственной программы индустриализации страны, инспирировавшей приток сельского населения в город.

Другое дело серия полотен «Девушка с букетом» (1933) (рис. 9). Это целая вереница персонажей в нарочито однотипной композиции – фронтальное поколенное изображение девушки. Одной рукой девушка прижимает к себе букет. Позы девушек немного отличаются в жесте свободной руки, которая то теребит край трусов-шаровар, то плотно прижата к бедру – выдавая внутреннее напряжение модели. На всех надеты украшения: брошь и браслет, нарядный металлический «наборный» пояс, металлическая пряжка или бусы.

Откровенно эротичный характер женских образов В.В. Лебедева неоднократно подчеркивался специалистами по живописи по контрасту с активно насаждавшимся официальной советской пропагандой образом полнокровной, социально и политически активной женщины, равной мужчине не только в правах, но и в обязанностях, и в образе жизни. Для нашего исследования важно, как в контексте неловких поз, нелепости сочетания спортивной одежды с напудренными лицами, ярко накрашенными губами и кокетливыми модными вязаными беретами работают украшения.

То, что украшения в этих полотнах – знак провинциальности, символизируют явную идеологическую незрелость персонажа, это понятно. Но есть в их присутствии и другой смысл: они подчеркивают эротичность образов, акцентируют внимание на груди, талии, руке. Брошь, скрепляющая ворот совершенно прозрачной «соколки», привлекает внимание к откровенно проглядывающему сквозь нее телу. Красный браслет на руке подчеркивает изящность жеста, привлекая взгляд к полному бедру. Нарядный пояс и пряжка подчеркивают изящество талии довольно полных фигур. Особенно трогательно выглядят бусы. В рассматриваемых произведениях они не только обнажают провинциальность модели, но и подчеркивают ее незащищенность перед неумолимыми эстетическими принципами времени жестких правил стратификации: деления на «своих» и «чужих», когда приехавшие на работу в город девушки, стремясь идти в ногу со временем, все же не могли полностью отказаться от своего крестьянского происхождения. Деталь, на первый взгляд не очень значительная, но ярко оттеняющая врожденную, глубоко запрятанную женственность моделей. Внешняя нелепость оборачивается пронзительной незащищенностью в обстоятельствах, предлагаемых временем, выводит их за пределы официальной культуры.

Но не все художники с такой теплотой и пониманием относились к своим героиням. Порою они уж совсем откровенно смеялись над ними, как это делает Ю.А. Васнецов в картине «Дама с мышкой» (рис. 10). Все атрибуты этого «парадного портрета»: симметричная постановка фигуры в рост, богатый орнаментальный фон, нарядный костюм, в том числе и бусы, обнимающие толстую и очень короткую, неаристократичную шею, – работают на сатирическую характеристику представительницы хорошо знакомого художнику типажа купечески-мещанской России. Ее пухлую ручку украшает крупный «золотой» браслет. В руке она держит экзотический аксессуар – жесткий, нескладной веер типа «утива». Весь торжественный пафос разрушает «живая» белая мышь на плече модели, занявшая место модной меховой горжетки.

Авангардные украшения, не часто встречающиеся в реальной жизни, были редки и в живописи. Пожалуй, только К.С. Малевич нашел им место. Но в его картинах они играют совсем особую, отличную от рассмотренных выше, роль. Это своеобразный символический знак своей верности авангардным идеям искусства 1910-х годов. Они почти единственное, что связывает его портреты середины 1930-х годов с его супрематическими концепциями, построенными на идее преодоления земного притяжения, утратой прежней логики, продиктованной законами гравитации, отказом от понятий «верх» и «низ» и утверждением представлений о свободном парении в мировом пространстве самоценных форм [Сарабьянов, 1988, с. 71].

Ко времени написания К.С. Малевичем портретов жены Н.А. Манченко в 1933 и 1934 годах стиль художника значительно изменился в сторону большей реалистичности. Художник



Рис. 10
Ю.А. Васнецов. Дама с мышкой. 1932–1934.
Фанера, масло. 150x95.

намеренно возвращается к фигуративной живописи, однако, его последние произведения все же в целом не утрачивают впечатления «"космичности", которое так остро выразили беспредметные работы Малевича» [Ковтун, 1988, с. 172].

Известно, что в 1922 году, во время его «супрематического периода» К.С. Малевич принимал участие в «большой советской выставке, устроенной Отделом ИЗО НКП» [там же, с. 168] в Берлине. (Такие выставки в начале 1920-х годов не обходились без продукции кустарной промышленности, в том числе изделий, выполненных по эскизам художников-станковистов). Маловероятно, чтобы такой художник как К.С. Малевич, чье творчество отметило «поистине критическую точку в истории русской и мировой живописи» [Сарабьянов, 1988, с. 66], делал эскизы для «кустарей». По крайней мере, на сегодняшний день такие артефакты не известны. Однако в рамках деятельности объединения «Утвердителей нового искусства» (УНОВИС), с 1919 по 1922 год К.С. Малевич практически исследовал сферу утилитарно-практического бытования супрематизма. В 1923 году художник создал несколько образцов и спроектировал супрематические росписи для фарфоровых изделий. Тогда же им были исполнены первые рисунки «планитов», предшественников пространственно-объемного супрематизма, который нашел воплощение и в фарфоре. В рамках экспериментальной работы формально-теоретического отдела Государственного института художественной культуры (ГИНХУК), который он возглавлял, К.С. Малевич приступил к изготовлению объемных супрематических построений – «архитектонов», которые трактовал как основу нового универсального стиля. Их он взял как наглядное пособие и в поездку в Берлин, куда отправился в 1927 году [Ковтун, 1988, с. 169].

«Супрематистские» броши, запечатленные в портретах К.С. Малевича, для психологической характеристики образа не имеют такого значения, как это было у других художников тех лет. Тем не менее, они важны, так как дают представление о том, что и эта сфера предметных форм, так или иначе, попала в круг внимания художника в контексте разработки «универсального стиля» в современном искусстве, предусматривающего среди прочего: создание нового орнамента (тканного, набивного, литого и другого производства), а также создание мебели и всех вещей утилитарного назначения [Ковтун, 1988, с. 14]. С работами современников художника эти портреты объединяет то, что в общую композицию портретно-супрематической живописи они вносят ноту некой

И.Ю. Перфильева *Ювелирные украшения в семиотическом поле советской станковой живописи 1920-1930-х годов*

камерности, некой единицы измерения, апеллирующей к фигуре человека. В первом портрете практически полностью выдержан целостный, живописный строй ренессансных профильных портретов (рис. 11). Специально спроектированы и головной убор, и одеяние, и супрематическое украшение в виде броши, состоящей из двух параллельных, смещенных относительно друг друга черной и красной полос, колористически и структурно вплетенных не только в оторочку жилета, но в композицию портрета в целом как узловая деталь. Эта брошь, имеющая супрематическую композицию без оправы и фона, представляет некую вариацию «архитектона». Иное решение броши видим на более позднем портрете: те же две параллельные, смещенные относительно друг друга черная и красная полосы положены на белый фон (рис. 12). Брошь выделена из общей структуры композиции не только цветом фона, но и конфигурацией в форме овала. Подобные супрематические фарфоровые броши именно в эти годы делал для близких людей работавший на Ленинградском фарфоровом заводе ученик и последователь К.С. Малевича Н.М. Суетин. К.С. Малевич мог видеть супрематические ювелирные изделия Н.М. Суетина, что подтолкнуло его к мысли включить их в портрет жены. Но именно этого «универсального стиля» в портрете 1934 года, в отличие от предшествующей работы художника, уже нет. Концепция пространственно-объемного супрематизма во втором портрете вступает в очевидное противоречие с более реалистичными – более объемными, живыми формами фигуры. Образуется своеобразная стилистическая дихотомия: изображение разделяется на две части, связанные между собой темой портрета, но разделенные по методам видения и воплощения образа. Иначе говоря, брошь – один из элементов композиции, показывающий, что художник пытается наложить супрематическую матрицу на уже совсем другой, фигуративный мир живописи середины 1930-х годов. В этом портрете считывается ностальгия по романтическому периоду начала работы над «универсальным стилем», проникающим во все сферы жизни человека, возвращение в мечтах к футуристическим поискам 1910-х годов. И это не случайно.

Годы написания обоих портретов жены – 1933 и 1934 – для К.С. Малевича, конечно, не возвратный путь, но время фактически вынужденного возвращения к фигуративной живописи



Рис. 11
К.С. Малевич. Портрет жены. 1933.
Холст, масло. 66,5x55,5.



Рис. 12
К.С. Малевич. Портрет жены. 1934.
Холст, масло. 99,5x74,5.

после десятилетия трудов над написанием теоретических текстов по супрематизму. Тогда, после написания супрематических картин – черного и белого квадратов, в которых полностью реализовалась его основная идея «к выходу живописных масс из вещи к самосвойным, не обозначающим ничего формам, то есть к господству чисто самоцельных живописных форм над разумными» [Тодоров, 2018, с. 180], – художник, как утверждает Ц. Тодоров, почувствовал себя дошедшим до «небытия и бесконечности», прекратил писать картины и обратился к теоретизированию. Теперь произошло противоположное движение: от теоретизирования к живописи, но уже в другом художественно-историческом и политическом контексте, когда Постановлением ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» всяким авангардным экспериментам в искусстве был положен конец.

Этому возврату было две причины. Во-первых, завершив изложение и опубликовав свои теоретические принципы в текстах, в начале 1930-х годов он не мог не повиноваться внутреннему побуждению, и даже острой необходимости вернуться к живописи. Во-вторых, он хорошо понимал, как важно было для него стать частью советского общества, гражданином Советского Союза. Об этом он написал в письме В.Э. Мейерхольду в апреле 1932 года: «В настоящий момент, в эпоху строительства социализма, когда все виды искусства должны участвовать в этом деле, искусство должно вернуться на заброшенный путь и снова стать фигуративным» [там же, с. 222]. Это он подтвердил фактически рассмотренными портретами жены.

Таким образом, «говорящие детали» – украшения в этих работах К.С. Малевича, это символические знаки, напоминающие ему самому и его соратникам о времени, когда художники-авангардисты, приверженцы абстрактного направления в искусстве могли свободно выражать свои позиции относительно футуристического искусства.

На этом, фактически завершается этап использования украшений в портретной живописи на рубеже 1920-1930-х годов как символических знаков в семиотическом поле социокультурного развития общества. В 1930-е годы, с нарастанием темпов его стратификации, украшения в портретной живописи постепенно обретают значение социального маркера, обозначающего принадлежность персонажа к тому или иному классу и классовой «прослойке». Они прямо или косвенно свидетельствуют о том, это общество было не только чрезвычайно неоднородно, но часто противоречиво на сущностно-индивидуальном уровне. Основные слои общества находились в конфронтации, инспирированной и поддерживаемой государственной политикой. Отсюда разнообразие форм использования украшений в станковой живописи – от принципиального отсутствия по причине чуждости, до включения в композицию как некоего условного допущения, обусловленного официальным разрешением. Оно было дано 17 ноября 1935 года в выступлении Генерального секретаря ЦК ВКП (б) на Первом Всесоюзном совещании стахановцев, который объявил о том, что: «Жить стало лучше, жить стало веселее!». Что было истолковано, как некое ослабление идеологической борьбы с признаками буржуазной культуры, и нашло отражение в портретной живописи второй половины 1930-х годов и отношении к украшениям как таковым.

Логично, что в эпоху невероятных трудовых побед и подлинного энтузиазма господствующие позиции в искусстве занимает эстетика триумфа и «оптимистического конформизма». Но и в условиях авторитарности политических суждений художники все же находили возможности более глубокого отражения принципов реализма, чем ангажированный «социалистический реализм».

В портретах женщин из рабочего класса и молодежи – таких как «Девушка в футболке» (1932) А.Н. Самохвалова или «Письмо» (1939) Г.Г. Ряжского – украшения исчезают совершенно. Иногда, как например, в «Бегунье» А.А. Дейнеки украшения обретают откровенно чувственную коннотацию. Но, как и в кинематографе тех лет, чаще всего, украшения вводятся в композицию в качестве деталей, отличающих женственность работниц, выполняющих мужскую работу, как это делает В.И. Малагис в картине «Трактористка» (рис. 13).

Яркую галерею образов современниц эпохи индустриализации представляет серия акварелей «Метростроевки» А.Н. Самохвалова, над которой художник начал работать в 1934 году. Вспоминая

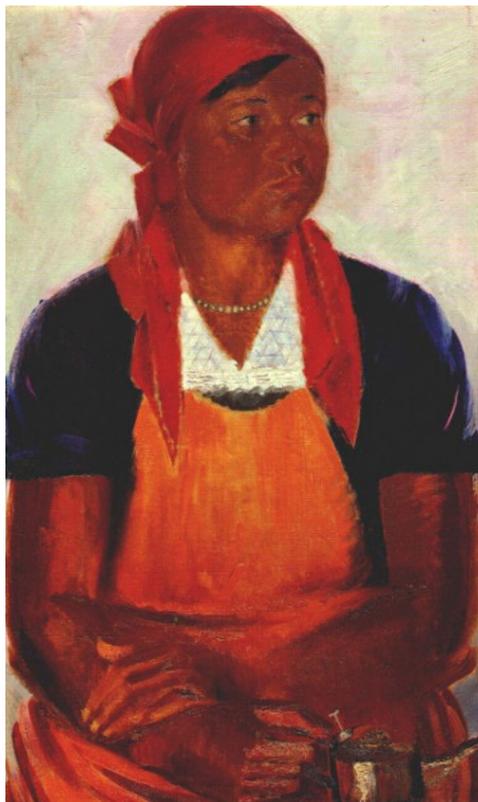


Рис. 13
В.И. Малагис. Трактористка. 1932.
Холст, масло. 82,5х49.

работу над этой серией, художник писал: «Поиски образа – типа советской девушки-метростроевки, органически впаянной в общий рабочий ход гигантской стройки, в которой ее общественный смысл подчеркивается каждой деталью, требовали, как мне казалось, иного подхода и иного формата решения.

Ни одна из работниц Метростроя не догадывалась, что за ее работой, за ее движениями наблюдают, имея в виду ее изображение. На месте я даже не делал никаких заметок. Только в случае чрезмерной зыбкости впечатления заносил в маленькую записную книжку ту или иную черту, значение которой было понятно только мне. Спустя некоторое время я беспорядочно сразу зарисовывал все, что можно было вызвать в памяти. Эти записи еще не являлись материалом. Основным материалом все-таки была память. Чаще всего именно наиболее яркое впечатление переходило на бумагу с наибольшим трудом, может быть, в силу его большей обогащенности; к получающемуся изображению предъявлялись большие требования» [Самохвалов, 1983].

Как видно из приведенной цитаты, все изображенное на акварелях взято художником только из того, что запомнилось и сохранилось в образах строителей метрополитена, художественных символах эпохи великих строек. Значит, и ярко голубые бусы на шее девушки в композиции «Метростроевка у бетоньерки» (акварель 1934, масло 1937) появились не случайно. Видимо действительно, для художника образ нового человека раскрывался не только в сложнейших трудовых, общественно-политических взаимоотношениях, но и в музыкальных ритмах своего трудового процесса, незабываемо красивых ритмах, в которых свою лирическую мелодию вели все те же бусы – символ пресловутой «отсталости» и одновременно неисчерпаемой женственности.

Однако исчезнув из образов трудящихся во второй половине 1930-х годов, украшения благополучно переместились в изображения представительниц художественной среды – утонченных и гармоничных. Они и раньше, как видим, использовались несколько свободнее, чем в образах «простых» работниц. И, как свидетельствует, например, «Портрет К.Д. Медовой» (1932) И.Э. Грабаря, они не имеют никакой социальной, маркирующей коннотации, переходят в разряд типичной атрибутики персонажей из «мира искусства».

Стаких полотен на зрителя смотрят благородные дамы в классических, антикварных ювелирных украшениях. Модели как будто вообще принадлежат особому миру – миру искусства, где не слышен



Рис. 14
М.В. Нестеров. Портрет Е.С. Кругликовой. 1939.
Холст, масло. 83х60.

шум станков и бетоньерок. Это юные образы будущей советской интеллигенции: «Вузовка» (1936-1937) А.Н. Самохвалова, у которой из украшений только часы на кожаном ремешке на левой руке или «Студентка Консерватории» и «Женский портрет» (обе 1936) В.В. Лебедева и уже знаменитые деятели советской культуры: Заслуженная артистка РСФСР (1933), Народная артистка СССР, орденоносец Трудового Красного Знамени и «Знака Почета», актриса Московского Художественного театра – «Портрет А.К. Тарасовой» (1939) А.М. Герасимова, или вольнослушательница МУЖВЗ, студийка А. Витти и Академии Коларосси в Париже, график, мастер эстампа и силуэта – «Портрет Е.С. Кругликовой» М.В. Нестерова (рис. 14), где все ювелирные украшения «на своем месте», в гармонии с образом и потому не привлекают к себе особого внимания, органично вплетаясь в общую композицию портрета. Художники перестали иронизировать, прибегать к иносказаниям, как будто смирились со сложившейся системой и согласились с задачей привлечь общественное внимание к значительности яркой творческой индивидуальности в эпоху индустриальных пятилеток.

ИСТОЧНИКИ

1. Самохвалов А. Метростроевки (Из книги «Мой творческий путь») // Юный художник. 1983, № 3. – С. 6-7.

ЛИТЕРАТУРА

1. Герман М. Вступительная статья // 1920-1930. Живопись. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Москва, 1989. – С. 13.
2. Герман М. «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте Революцию» // Сердцем слушаю Революцию... [Альбом]. – Ленинград, 1980. – С. 30.
3. Землер Г. Практическая эстетика. – Москва, 1970.
4. Ковтун Е. Путь Малевича // Казимир Малевич. 1878-1935. [Каталог выставки. Русский музей, Ленинград. 10.XI.1988 – 18. XII.1988. Третьяковская галерея, Москва. 29.XII.1988 – 10. II.1989. Стеделик музеум, Амстердам. 5.III.1989 – 29.V.1989]. На русск. и англ. яз. – Ленинград, 1988. – С. 172.
5. Ковтун Е. Путь русского авангарда // Советское искусство 20-30-х годов. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Ленинград, 1988. – С.14.

И.Ю. Перфильева *Ювелирные украшения в семиотическом поле советской станковой живописи 1920-1930-х годов*

6. Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве. [Материалы научной конференции. 1984 г.]. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Вып. XVII. – Москва, 1985. – С. 6-14.
7. Сарабьянов Д. К.С. Малевич в искусстве первой трети XX века // Казимир Малевич. 1878-1935. [Каталог выставки. Русский музей, Ленинград. 10.XI.1988 – 18. XII.1988. Третьяковская галерея, Москва. 29.XII.1988 – 10. II.1989. Стеделик музеум, Амстердам. 5.III.1989 – 29.V.1989]. На русск. и англ. яз. – Ленинград, 1988. – С. 71.
8. Тодоров Ц. Триумф художника / пер. с фр. М. Троцкой. – Москва. 2018.
9. Тугенхольд Я. Живопись и зритель. – Москва; Ленинград, 1928.
10. Фишер Э. Некоторые соображения об отношениях одежды, украшений и тела в дизайне // Теория моды: одежда, тело, культура. 2010. №16. – С. 68-69.

SOURCES

1. Samohvalov A. *Metrostroecki (Iz knigi "Moy tvorcheskyy put")* [Metrostroecktsy (From the book "My creative way")]. In: *Yuniy hudojnik* [Young artist], 1983, № 3. Pp. 6-7.

REFERENCES

1. Fisher, Elizabeth. *Nekotorye soobrazheniya ob otnosheniyakh odezhdi, ukrasheniyy i tela v designe* [Some considerations about the relationship of clothing, jewelry and body in design]. In: *Teoriya mody: odezhda, telo, kultura* [Fashion theory: clothing, body, culture]. 2010. №16. Pp. 68-69.
2. German, Mihail. *Vstupiteknaya stat'ya* [Introductory article]. In: *1920-1930. Jivopis. Gosudarstvenniy Russkiy musey. (Katalog vystavki)*. [1920-1930. Painting. State Russian museum. (Exhibition catalogue)]. Moscow, 1989. P. 13.
3. German, Mihail. "Vsem telom, vsem serdsem, vsem soznaniem – slushajte Revoluciu" ["With all your body, with all your heart, with all your mind, listen to the Revolution"]. In: *Serdsem slushay Revoluciu ... (Album)* [Listening to the heart Revolution (Album)]. Leningrad, 1980. P. 30.
4. Kovtun, Evgeniy. *Put Malevicha* [Malevich's Way]. In: *Kazimir Makevich. 1878-1935. (Katalog vystavki. Russkiy musey, Leningrad. 10.XI.1988 – 18. XII.1988. Tret'akovskaya galereya, Moskva. 29.XII.1988 – 10. II.1989. Stedelijk museum, Amsterdam. 5.III.1989 – 29.V.1989)* [Kazimir Malevich. 1878-1935. Exhibition catalogue. Russian Museum, Leningrad. 10.XI.1988 – 18. XII.1988. Tretyakov gallery, Moscow. 29.XII.1988 – 10. II.1989. Stedelijk Museum, Amsterdam. 5.III.1989 – 29.V. 1989]. Na russ. i ang.yaz. Leningrad, 1988. P. 172.
5. Kovtun, Evgeniy. *Put russkogo avangarda* [The way of Russian avant-garde]. In: *Sovetskoe iskusstvo 20-30-h godov. Gosudarstvenniy Russkiy musey (Katalog vystavki)* [Soviet art 20-30's. State Russian museum. (Exhibition catalogue)]. Leningrad, 1988. P.14.
6. Lotman, Yuri. *Naturmort v perspective cemiotiki* [Still-life in the perspective of semiotics]. In: *Vesch v iskusstve. (Materialy nauchnoy konferencii. 1984 g.)*. State museum izobrazitelnih iskusstv imeni A.S. Pushkina [Thing in art. (Materials of the scientific conference, 1984)]. The State Museum of Fine Arts. A.S. Pushkin]. Vip. XVII. Moscow, 1985. Pp. 6-14.
7. Todorov, Svetan. *Triumf hudozhnika* [The triumph of the artist]. Per. s fr. M. Troitskaya. Moscow, 2018.
8. Tugenhold, Iakov. *Zhivopis i zritel* [The painting and the viewer]. Moscow-Leningrad, 1928.
9. Sarab'yanov, Dmitry. *K.S. Malevich v iskussnve pervoi treti XX veka* [K. S. Malevich in the art of the first third of the twentieth century]. In: *Kazimir Makevich. 1878-1935. (Katalog vystavki. Russkiy musey, Leningrad. 10.XI.1988 – 18. XII.1988. Tret'akovskaya galereya, Moskva. 29.XII.1988 – 10. II.1989. Stedelijk museum, Amsterdam. 5.III.1989 – 29.V.1989)* [Kazimir Malevich. 1878-1935. (Exhibition catalogue. Russian Museum, Leningrad. 10.XI.1988 – 18. XII.1988. Tretyakov gallery, Moscow. 29.XII.1988 – 10. II.1989. Stedelijk Museum, Amsterdam. 5.III.1989 – 29.V. 1989)]. Na russ. i ang.yaz. Leningrad, 1988. P. 71.
10. Zemper, Gottfried. *Prakticheskaya Estetika* [Practical aesthetics], Moscow, 1970.

СПИСОК ИЛЛУСТРАЦИЙ

- Рис. 1. А.В. Грищенко. Женский портрет. (Портрет жены художника). 1918. Холст, масло. 60,5x52.
Источник: 1920-1930. Живопись. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Москва: Советский художник. 1989. – С. 45, ил. 36.
- Рис. 2. Б.Д. Григорьев. Девочка с бидоном (Утро в деревне). 1917. Холст, масло. 71 x 62.
Источник: Советское искусство 20-30-х годов. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Ленинград: Искусство. 1988. – Ил. 65.

I.Yu. Perfilyeva *Jewelry in the semiotic field
of soviet easel painting 1920-1930's*

- Рис. 3. Ю.П. Анненков. Портрет М.А. Шерлинга. 1918. Холст, масло. 71,5x57,5.
Источник: 1920-1930. Живопись. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Москва: Советский художник. 1989. – С. 17, ил. 3.
- Рис. 4. Н.Я. Симонович-Ефимова. Тамбовские бабы. (Лиза и Параша). 1924. Холст, масло. 118x105.
Источник: Советское искусство 20-30-х годов. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Ленинград: Искусство. 1988. – Ил. 325.
- Рис. 5. И.И. Машков. Портрет З.Д.Р. (Дама в голубом). 1927. Холст, масло. 184x132.
Источник: Советское искусство 20-30-х годов. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Ленинград: Искусство. 1988. – Ил. 207.
- Рис. 6. А.Ф. Пахомов. Девушка в голубом. 1929. Холст, масло. 79,5x52.
Источник: 1920–1930. Живопись. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Москва: Советский художник. 1989. – С. 45, ил. 36.
- Рис. 7. А.Н. Самохвалов. Кондукторша. 1928. Холст, темпера. 150x127.
Источник: 1920-1930. Живопись. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Москва: Советский художник. 1989. – С. 182, ил. 193
- Рис. 8. Ф.С. Богородский. Снимаются у фотографа. 1932. Холст, масло. 83x110.
Источник: 1920-1930. Живопись. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Москва: Советский художник. 1989. – С. 118, ил. 115.
- Рис. 9. В.В. Лебедев. Девушка в футболке с букетом. 1933. Бумага, акварель, гуашь, белила. 64,2x44,6.
Источник: 1920-1930. Живопись. Государственный Русский музей. – Москва: Советский художник. 1989. – С. 148, ил. 154.
- Рис.10. Ю.А. Васнецов. Дама с мышкой. 1932–1934. Фанера, масло. 150x95.
Источник: Советское искусство 20-30-х годов. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Ленинград: Искусство. 1988. – Ил. 37.
- Рис. 11. К.С. Малевич. Портрет жены. 1933. Холст, масло. 66,5x55,5.
Источник: Казимир Малевич. 1878-1935 / Kazimir Malevich. 1878-1935. [Каталог выставки]. Государственный музей, Амстердам / Stedelijk Museum, Amsterdam. 1988. – С. 202, ил. 99.
- Рис. 12. К.С. Малевич. Портрет жены. 1934. Холст, масло. 99,5x74,5.
Источник: Советское искусство 20-30-х годов. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Ленинград: Искусство. 1988. – Ил. 197.
- Рис. 13. В.И. Малагис. Трактористка. 1932. Холст, масло. 82,5x49.
Источник: 1920-1930. Живопись. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Москва: Советский художник. 1989. – С. 172, ил. 180.
- Рис. 14. М.В. Нестеров. Портрет Е.С. Кругликовой. 1939. Холст, масло. 83x60.
Источник: Советское искусство 20-30-х годов. Государственный Русский музей. – Ленинград: Искусство. 1988. – Ил. 218.